

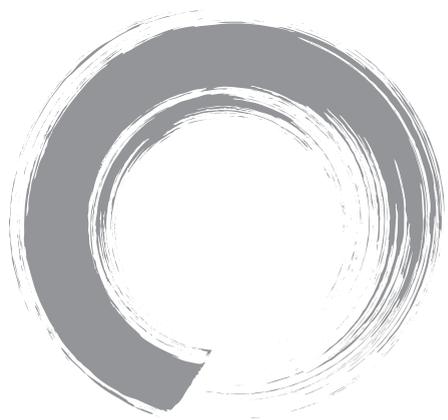
LA PERMANENCIA DEL VACÍO:

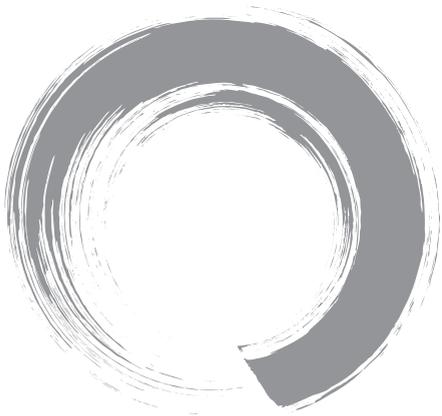
ficciones y símbolos japonistas en la
narrativa mexicana contemporánea
(1980-2015)

DAVID I. SALDAÑA MONCADA



CRIM





UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Dr. Enrique Graue Wiechers
Rector

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas
Secretario General

Dra. Guadalupe Valencia García
Coordinadora de Humanidades

Dr. Fernando Lozano Ascencio
Director del Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias (CRIM)

COMITÉ EDITORIAL

CRIM

Dr. Fernando Lozano Ascencio
PRESIDENTE

Dra. Sonia Frías Martínez
Secretaria Académica del CRIM

Dr. Guillermo Aníbal Peimbert Frías
Secretario Técnico del CRIM

SECRETARIO

Dr. Fernando Garcés Poó
*Jefe del Departamento de Publicaciones y Comunicación
de las Ciencias y las Humanidades del CRIM*

Dr. Roberto Castro Pérez
Investigador del CRIM

Dr. Óscar Carlos Figueroa Castro
Investigador del CRIM

Dra. Naxhelli Ruiz Rivera
Investigadora del Instituto de Geografía, UNAM

Dra. Rosalva Aída Hernández Castillo
*Profesora-investigadora del Centro de Investigaciones
y Estudios Superiores en Antropología Social*

Lic. José Luis Güemes Díaz
Jefe de la Oficina Jurídica del Campus Morelos de la UNAM

La permanencia del vacío
Ficciones y símbolos japonistas en la
narrativa mexicana contemporánea
(1980-2015)

La permanencia del vacío
Ficciones y símbolos japonistas en la
narrativa mexicana contemporánea
(1980-2015)

David I. Saldaña Moncada



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias

Cuernavaca, 2023

Catalogación en la publicación UNAM. Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales de Información

Nombres: Saldaña Moncada, David Issai, autor.

Título: La permanencia del vacío : ficciones y símbolos japonistas en la narrativa mexicana contemporánea (1980-2015) / David I. Saldaña Moncada.

Descripción: Primera edición. | Cuernavaca : Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, 2023.

Identificadores: LIBRUNAM 2181522 (impreso) | LIBRUNAM 2181548 (libro electrónico) | ISBN 9786073072854 (impreso) | ISBN 978607307286-1 (libro electrónico).

Temas: Orientalismo en literatura. | Literatura mexicana -- Influencia japonesa. | Japón -- En la literatura. | Autores japoneses -- México.

Clasificación: LCC PQ7122.O75.S35 2023 (impreso) | LCC PQ7122.O75 (libro electrónico) | DDC 860.938—dc23

Este libro fue sometido a un proceso de dictaminación con base en el sistema de revisión por pares a doble ciego, por académicos externos al CRIM, de acuerdo con las normas establecidas en el Reglamento Editorial del Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias de la Universidad Nacional Autónoma de México, así como por el artículo 46 de las Disposiciones Generales para la Actividad Editorial y de Distribución de la UNAM.

Diseño de forros: Michele Muris Torreblanca

Gestión editorial: Aracely Loza Pineda

Primera edición: 28 de febrero de 2023

D. R. © 2023 Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, alcaldía Coyoacán, 04510, Ciudad de México

Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias
Av. Universidad s/n, Circuito 2, colonia Chamilpa,
C. P. 62210, Cuernavaca, Morelos
www.crim.unam.mx

ISBN: 978-607-30-7285-4

Esta edición y sus características son propiedad
de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio
sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Impreso y hecho en México

A mi madre, modelo de perseverancia y bondad inagotable.

A Anahí, recolectora de sueños y visiones que colman mi corazón.

A la memoria de Erick Noé Gómez, padre cariñoso,
amigo incansable y acérrimo seguidor de Akira Toriyama.

A la memoria de Félix Jorge Vidal Romero,
por la amistad inquebrantable, por todo, siempre.

Agradecimientos

La elaboración de este libro fue posible gracias al financiamiento que el programa de Becas Posdoctorales de la UNAM otorgó al proyecto “Visiones de Japón y lo trascendente en la narrativa mexicana contemporánea”, desarrollado en el Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, Programa de Estudios de lo Imaginario, en los periodos de septiembre de 2019 a agosto de 2020 y de septiembre de 2020 a agosto de 2021.

Debo un profundo agradecimiento al doctor Óscar Figueroa Castro por su confianza y apoyo incondicional al proyecto que enmarcó este libro. Sin su decidida voluntad de expandir el estudio del orientalismo y de las culturas asiáticas en México, este volumen solo sería un anhelo.

Agradezco también la constante guía de la doctora Margarita León, cuyos proyectos de mística significaron tanto un espacio para comenzar las indagaciones sobre los vínculos entre la cultura japonesa y la mexicana como un ámbito de formación intensa y auspiciosa. Un último agradecimiento es para Karen Briano Veloz, quien me introdujo en el intrincado y mitificado ámbito del esoterismo. A ella debo la lectura de los textos de Sedgwick y Hanegraaff.

Evidentemente, cualquier error o interpretación polémica en este trabajo es de mi entera responsabilidad.

Contenido

Introducción	15
Coordenadas teóricas Orientalismo, japonismo y ficción literaria	23
Visiones de lo trascendental o las bases del imaginario japonés en México	63
Un instante de disolución García Ponce y Japón como <i>otra</i> realidad	109
<i>Cartas de Tepoztlán</i> o el espacio sagrado en el diálogo México-Japón	147
Mario Bellatin: versiones y ficciones de Japón y su literatura	173
Conclusiones: símbolos y textos más allá de las fronteras	209
Referencias bibliográficas	215

*Pero si se trasladara ese episodio a una época o país lejano,
lo inverosímil se tornaría verosímil.*

RYŪNOSUKE AKUTAGAWA

Introducción

Si tuviera que inaugurar este libro con una reflexión inicial que aspire a articular las causas que le dieron forma, sería con un exordio paralelo a aquel con el que Jean-Marie Schaeffer abrió su libro *¿Por qué la ficción?*, en 1999: aludiendo al fenómeno de la ficción como una manifestación común a la experiencia humana, y con la inclusión de nuevas vías en las que la tecnología y la narrativa confluyen en modelos de experiencia a través de imágenes, motivos e historias aparentemente superfluos, pero cargados de sentido en más de un contexto. Estas nuevas plataformas, entre las que destacan los videojuegos, la animación y las series en formatos varios, parecen desplazar, a fuerza de repetición y difusión masiva, a la literatura y el acto que la actualiza. No obstante, ni aquellos se han podido sacudir (si es que cabe tal pretensión) los modelos y el influjo de las grandes obras literarias, ni la literatura cesa en su afán de decir, de representar y confrontar la experiencia humana, y de adaptarse a nuevos formatos.

Estas inquietudes surgen del contexto actual y coinciden con las aspiraciones del libro que el lector tiene en sus manos, en un campo de estudios aparentemente relegado. La posibilidad de abordar cuestiones del orientalismo en la literatura, más allá de la presencia de algunos textos de las culturas asiáticas en el campo de los estudios de las letras mexicanas o latinoamericanas era, hasta hace unos años, una apuesta arriesgada. Se tenía la idea —en algunos casos prevalece— de que estos contactos son mínimos o que solo pueden encontrarse en poetas de hace un siglo. En ellos, el orientalismo, la pasión por

Japón en particular, se caracterizaba como algo extravagante o un interés limitado a un periodo de su vocación literaria.

En contraste, hoy en día es casi imposible que alguna persona se declare completamente ajena a la animación japonesa, a los productos que vienen de China o al fenómeno *hallyu* (ola coreana). La aparente contradicción o contraposición entre un nuevo contexto de recepción de las culturas asiáticas en los países americanos de habla hispana y la visión fosilizada de la influencia de estas culturas en la narrativa mexicana en particular han sido un tema relevante para mí desde hace varios años. Esta problemática habla en realidad de una cierta resistencia en el ámbito académico hacia los intereses de nuestros escritores por las culturas de Asia y, sobre todo, ante el flujo actual de productos difíciles de ubicar, procesar e integrar al circuito letrado. La percepción de las literaturas de dichos países es general: se les concede un lugar prestigioso, pero no se admite que incidan directamente en la formación de la literatura de las naciones latinoamericanas, como si nuestros ejes reflexivos siempre transitaran por las vías cómodas del eurocentrismo.

La idea peregrina de que toda representación de las culturas de Asia en América Latina es necesariamente orientalista, y que nuestro “japonismo” en especial aún remite a la fascinación exótica del siglo XIX, supone considerar que toda intertextualidad y ficcionalización carecen de la capacidad para indagar en una identidad que nos ofrezca “visiones distintas” a la nuestra. En pleno siglo XXI lidiamos con imágenes e identidades recicladas, mezclas con estereotipos insistentes en espacios liminares que desafían las configuraciones convencionales de sexualidades y de pertenencia a un grupo social o cultura. No dudamos en decir, al menos en el ámbito de la cultura letrada, qué significa China en el escenario global, qué papel desempeña Japón con su imagen exportada de precisión y respeto, cuál es la relevancia de la vanguardia tecnológica coreana, pero evitamos preguntarnos si sus literaturas van más allá de la presencia del haikú o la lectura de los clásicos chinos para completar el panorama literario mundial.

No se trata ya de buscar una definición identitaria de los países al otro lado del Pacífico, pues contamos con la ventaja del tiempo, un privilegio ilusorio, porque podemos mirar hacia atrás y encontrar a nuestros Tablada, Paz,

Borges, Sarduy, Gómez Carrillo, Ambrogli, Fatone, Coloane, Mistral y tantas otras escritoras y autores que han dejado una estela ineludible y sugerente hacia las culturas asiáticas. En las nuevas condiciones interculturales —en las que el acceso al pensamiento de estos países es relativamente más sencillo, aunque aún se lucha con la renuencia de actores culturales, como en el campo editorial—, es posible realizar un balance de estos precursores y del nuevo flujo de información derivado tanto de la tecnología como de los estudios institucionalizados del Este de Asia. Ello implica articular una mirada sistemática que, desde el punto de vista histórico, se arriesgue a proponer un orden en la incidencia de flujos espirituales, representaciones identitarias, exportaciones tecnológicas y un creciente número de publicaciones literarias que lidian con las “tres grandes” naciones de aquella región: China, Corea y Japón.

El estudio detallado de dichos procesos en un área y un tiempo tan extensos excede los propósitos del presente volumen, pero es parte del panorama en el que se inscribe y dicta una vía metodológica a seguir. De manera más acotada, el trabajo que el lector tiene en sus manos aspira a abordar la relación literaria entre Japón y México, en un contexto distinto a aquel en el que el orientalismo funcionaba como categoría descriptiva del horizonte de expectativas de nuestros escritores sobre Asia. Plantear este panorama es ya un reto, pues, como el lector tendrá ocasión de confirmar, tanto la nómina como el tipo de acercamientos a Japón que nuestras escritoras y autores han efectuado más allá del modernismo desdican la supuesta irrelevancia del fenómeno, a la vez que muestran una riqueza de representaciones no siempre fáciles de aglomerar bajo una misma mirada.

No obstante, hay que señalar que no todo ha sido oscuridad en este campo de estudios. Durante las décadas finales del siglo xx y las primeras del XXI, el estancamiento en los estudios literarios con enfoque en la influencia de las culturas asiáticas en México fue una situación sostenida, pero la labor pionera y valiosa del Centro de Estudios de Asia y África, con sede en El Colegio de México, desde la década de 1960 y bajo la dirección inicial de la destacada sanscritista Graciela de la Lama, ha representado una ventana abierta hacia la otra mitad del mundo, con una longevidad y rigor ejemplares.

Afortunadamente, ante el cambiante escenario internacional y gracias a los avances tecnológicos que permitieron una mayor conectividad a nivel mundial, fue imposible evitar el impulso exterior. Paralelo al creciente estudio de las culturas de Asia en América Latina, en la Universidad Nacional Autónoma de México la ausencia de un programa o seminario dedicado a este rubro contrastaba con el trabajo de calidad de una nómina importante de investigadores especializados en las culturas de India, China y Corea, centrados en aspectos sociales y, en menor medida, humanísticos. Esta circunstancia cambió en 2014 con la creación del Seminario Universitario de Estudios de Asia y África (SUEA) en esta casa de estudios, y llama la atención que uno de los primeros libros editados por dicho seminario tuviera por objeto una temática japonesa: *La misión Hasekura: 400 años de su legado en las relaciones entre México y Japón*. En coincidencia con la fecha conmemorativa de la misión Hasekura y su paso por la Nueva España, este tomo ayudó a afianzar los estudios socio-culturales entre estos países, pero también significó la apertura de una intensa dinámica de trabajo sobre los continentes asiático y africano en general.

Este es el horizonte de los estudios de Asia en México, donde la recepción de los grupos de trabajo en América Latina, Estados Unidos y Europa ha permitido la consolidación y valoración de un trabajo que se realizaba de forma casi aislada. Frente a estas perspectivas, vale la pena preguntar: ¿qué queda por hacer?

Una de las inquietudes que motivaron este trabajo fue precisamente la percepción de una parcela ausente en los estudios literarios, difundida de forma fragmentaria y enfocada generalmente en el género poético. El orientalismo, entendido como un interés por las culturas asiáticas, no era un asunto menor: la visibilidad y arrojo que lograron autores como Octavio Paz, Sergio Mondragón, Elsa Cross o José Vicente Anaya al explorar la espiritualidad de las culturas del Este de Asia sobrepasa con mucho la tímida articulación de estos temas en la narrativa mexicana.

Ya sea por un prurito nacionalista o debido a la percepción de barreras insalvables con esta región del mundo, los narradores mexicanos tardaron en incorporarse a la discusión e interpretación de las filosofías y literaturas asiáticas. Como podrá observarse, esto tiene que ver con la forma y el momento

específico en el que se difundieron e integraron en el panorama espiritual y artístico mexicano, así como con la disposición individual de nuestros escritores.

El primer contacto que tuve con la literatura japonesa se dio gracias a uno de los autores que atestigua ese momento y es objeto de análisis en este libro: Juan García Ponce. Con la lectura de *De anima*, en los últimos semestres de la licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas conocí a un tal Tanizaki, que aparecía reconocido como un modelo de escritura. El primer texto que leí de él fue *La vida enmascarada del señor Musashi* (*Bushukō Hiwa*, 1935), una novela que, sin mayor sustento, me atrevía a ligar con la visión irónica de Jorge Ibargüengoitia. En esa época se delinearón las dos vías que he recorrido como investigador de literatura: las narrativas mexicana y japonesa, y sus interacciones. El contacto con Asia no cesó ahí. La presencia de profesores como Juan Miguel de Mora, Wendy Phillips, Óscar Figueroa y José Ricardo Chaves supuso siempre espacios fascinantes que permitían refrescar con vientos asiáticos las vertientes clásicas de los estudios hispanistas.

Inspirado por las lecciones de estos profesores, este trabajo se concibió desde el inicio como un esfuerzo por estudiar la influencia literaria de Japón en las letras mexicanas más allá del estudio de la primera mitad del siglo xx y del ámbito poético. A la vez, me propuse añadir una reflexión sobre las herramientas teóricas con las que se analiza la ficción literaria —campo siempre polémico y enfrentado con la referencialidad—, con el objeto de enriquecer la crítica al orientalismo y poder entender las formas de representación de la cultura japonesa en esta manifestación artística.

Para lograr dicha sinergia teórica fue necesario ubicar textos narrativos que entablaran un diálogo con Japón sin limitarse a mencionar superficialmente algún aspecto, idea o noción estética, sino que el diálogo debía fungir como el sustento de estas narrativas. Ello permitiría ir más allá de las tipologías, en el afán de observar la integración de un horizonte que enriquece las posturas de cada escritor, para después implementar de forma crítica una serie de categorías teóricas capaces de problematizar el fenómeno.

Cabe añadir que este trabajo es el resultado de una estancia de investigación en el Programa de Estudios de lo Imaginario, del Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias (CRIM) de la UNAM, un espacio propicio

para acercarse al estudio del símbolo y el imaginario, donde pude reforzar la tesis central de este trabajo: el acercamiento constante de la literatura mexicana a la espiritualidad japonesa constituye el pilar simbólico de las representaciones culturales de esta nación.

Así pues, el presente libro se divide en cinco capítulos que despliegan el panorama del interés literario por Japón en la narrativa mexicana, desde el contexto más amplio hasta los casos particulares de tres escritores: Juan García Ponce, Pablo Soler Frost y Mario Bellatin. En el primer capítulo, titulado “Coordenadas teóricas: orientalismo, japonismo y ficción literaria”, se aborda el problema general del orientalismo y su formulación en las naciones de habla hispana, particularmente en México. En nuestro país, la presencia de Japón ha constituido uno de los ejes del orientalismo, pero se le ha restringido al japonismo decimonónico de José Juan Tablada y, en el mejor de los casos, incluye poetas que publicaron en la segunda mitad del siglo xx.¹ Ante el estado de la cuestión, en este capítulo se plantea un repaso por los estudios orientalistas, una redefinición de *japonismo* y un deslinde teórico-literario que permitirá tratar con detalle las representaciones ficcionales de Japón.

En el segundo capítulo, “Visiones de lo trascendental: ejes del japonismo literario en México”, se desarrolla el problema del símbolo, ligado a la representación y cómo esta se retoma ficcionalmente. Para afianzar la hipótesis de la representación literaria de Japón por medio del vacío y el zen como símbolos de esta cultura, se plantea un análisis de la presencia del zen en los poetas mexicanos y su labor de traducción. En sus fuentes y referentes se configura a Japón bajo el imaginario de una búsqueda espiritual que resonará de distintas formas en la narrativa de los autores mencionados, la cual también ha guiado hipótesis trascendentalistas de antologías y trabajos académicos, pues la asumen como un acercamiento auténtico al archipiélago asiático.

“Un instante de disolución: García Ponce y Japón como *otra* realidad” es el nombre del tercer capítulo, dedicado a la trayectoria de los vínculos intertextuales entre Japón y la obra de Juan García Ponce. Se analiza en particular

¹ Para una definición extensa del uso del término *orientalismo*, ver páginas 24-27; para *japonismo*, ver páginas 42-49.

la lectura del escritor mexicano sobre los cuentos de Akutagawa Ryūnosuke; enseguida se rastrea la representación/descripción de Japón como un espacio físico que articula la dicotomía tradición/modernidad, a la vez que se propone como un espacio de búsqueda espiritual frustrada, entre el *vacío oriental* y la experiencia *mística occidental*. Para cerrar el análisis, se profundiza en la relación entre una experiencia mística atea en *De anima*, que dialoga directamente con la novela *La llave*, de Tanizaki Jun'ichirō, por medio del erotismo y su vínculo con lo trascendente.

En “*Cartas de Tepoztlán* o el espacio sagrado en el diálogo México-Japón”, se estudia el ensayo-novela de Soler Frost. En *Cartas de Tepoztlán* se concretan la búsqueda de una realidad trascendente y la referencia al símbolo como vínculo intercultural. En concordancia con las duplas tradición/modernidad y Oriente/Occidente que caracterizan la representación ficcional de Japón, Soler Frost acude a lo espiritual para contrastar la experiencia de resistencia de Tepoztlán y Japón, pues ambos espacios son concebidos como regiones periféricas que responden a la modernidad mediante símbolos, principalmente el de la montaña, y la delimitación de espacios sagrados. Esta postura lleva a la identificación de una espiritualidad universal que, en ambos casos, señala la presunta existencia de una sabiduría anterior al contacto con Europa.

El quinto y último capítulo se centra en el rastreo de momentos trascendentales en la narrativa japonista de Mario Bellatin. La alusión difusa, casi secreta, a experiencias que lindan con la mística es una constante en la ficción de este autor, pero, a diferencia de García Ponce y Soler Frost, Bellatin opta por una visión crítica que representa las espiritualidades alternativas de Asia como discursos que llevan el lenguaje al límite y pierden fuerza al ser contextualizados desde la parodia de textos japoneses, o mediante la formulación irónica de las mismas dicotomías que articulan la representación de Japón.

Un breve apartado de conclusiones cierra el libro. Contiene una reflexión sobre los alcances del análisis donde se señala la presencia de otros trabajos, obras literarias y posibles enfoques que amplían un panorama en el que el zen y lo espiritual no necesariamente constituyen un tema central. Esta última característica del fenómeno intertextual e intercultural entre México y Japón augura la aparición de nuevos textos que podrían integrar

distintas formas de acercarse a las culturas del Este de Asia con mayor libertad y conocimiento de causa.

Vale la pena apuntar algunas precisiones estilísticas. Todos los nombres japoneses que aparecen en el libro se consignan a la usanza japonesa: primero el apellido y luego el nombre de pila; esto incluye a los japoneses que residieron en México. En relación con los textos japoneses, procuro agregar a la traducción en español la pronunciación transcrita en caracteres romanos (*romaji*). Todas las traducciones son mías, salvo que se indique otra cosa.

Antes de finalizar estas líneas preliminares, me gustaría recalcar que este libro fue terminado en las adversas condiciones de trabajo instauradas durante la pandemia causada por el virus del SARS-COV-2, de modo que buena parte de las referencias teóricas y literarias remiten a libros editados en formato digital, para los cuales no hay sistema de referencias por página, dada la ductilidad de la maquetación fluida. Si bien ello no representa un problema para los lectores más jóvenes, no deja de marcar un momento de cambio en la forma de concebir y realizar un trabajo académico literario. Nuevas circunstancias seguirán moldeando nuestras interacciones, expresiones y actitudes, y un estudio dedicado a observar la interacción entre dos literaturas no puede pasar por alto los matices positivos y negativos del cambio repentino en los vínculos sociales y personales.

Por ello, quisiera dedicar el libro a aquellos que nos dejaron a causa de la pandemia; en aras de señalar que, en ocasiones, la distancia, ese elemento tan caro a la alteridad, supone también la posibilidad misma de tender puentes desde nuestros lugares cotidianos para resguardarnos como comunidad. Para quienes nos quedamos, espero que la lectura de este libro suponga una experiencia amena, de diálogo y ampliación de un panorama literario que, por una u otra razón, se ha mantenido en segundo plano.

Coordenadas teóricas Orientalismo, japonismo y ficción literaria

ORIENTALISMO(S) EN CONTEXTO(S) LATINOAMERICANO(S)

Al acercarse al tema del orientalismo, cualquier interesado se encuentra con un catálogo de reflexiones tan extenso, variado y complejo que de inmediato se pone en duda la supuesta marginalidad del tema. Es evidente que no se trata solo de una parcela de conocimiento académico, pues la abundancia de trabajos y enfoques al respecto es muestra de una ausencia previa que encuentra el momento adecuado para desarrollarse con amplitud. En ese sentido, no es posible imaginar el desarrollo del pensamiento en torno a la definición de *Oriente*, como un conjunto espaciotemporal manejable para ese otro conjunto amalgamado que es *Occidente*, sin el impulso que ha mostrado en las últimas décadas gracias al debate generado por *Orientalism* (1975), de Edward Said (Jerusalén, 1935-Nueva York, 2003).

En ocasiones contradictorio y tendencioso pero aguerrido desde sus cimientos, el libro del crítico palestino ha generado resúmenes expositivos, síntesis valorativas, así como extensas y profundas discusiones sobre los ejes principales de su posicionamiento en torno a esa compleja red de relaciones de poder económico y político que impactan en representaciones sociales y literarias de un *otro* asiático sumamente diverso, al cual se le restringe, define y domina desde Occidente. El significado general del término *orientalismo* para Said es el 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. Así pues, una gran cantidad de escritores —entre ellos poetas, novelistas, filósofos, políticos, economistas y administradores del Imperio— han aceptado esta diferencia básica entre Oriente y Occidente como punto de partida para elaborar teorías, epopeyas, novelas, descripciones sociales e informes políticos relacionados con Oriente, sus gentes, sus costumbres, su “mentalidad”, su destino, etcétera (Said 2008, 21).

Sadiq Jalal Al-‘Azm, profesor de filosofía europea moderna de la Universidad de Damasco y amigo de Said, responde a esta “división intrínseca” de los planteamientos del pensador palestino con una crítica sobre la diferencia de dos entidades reconocidas como *Oriente* y *Occidente*, pues estas omiten los complejos matices y disputas dentro de las regiones que aspiran a delimitar:

Esta diferencia ontológica conlleva inmediatamente una epistemológica que sostiene que el tipo de instrumentos conceptuales, las categorías científicas, los conceptos sociológicos, la descripción política y las distinciones ideológicas empleadas para comprender y tratar las sociedades occidentales siguen siendo, en principio, irrelevantes e inaplicables a las orientales [...] En otras palabras, las enormes y fácilmente perceptibles diferencias entre las sociedades y culturas islámicas, por un lado, y las europeas, por otro, no son ni una cuestión de procesos complejos en la evolución histórica de la humanidad ni una cuestión de hechos empíricos que deban reconocerse y tratarse en consecuencia. Son, además, una cuestión de *emanaciones de una determinada esencia cultural*, psíquica o racial oriental (o islámica) perdurable, según el caso, con atributos fundamentales inalterables e identificables (Sadiq 2000, 230; cursivas del autor).

Para este crítico, reconocer la preponderancia del eje histórico es la forma de contrarrestar una lectura esencialista de Asia, cuyas manifestaciones culturales son vistas desde Europa como emanaciones de una esencia cultural.

Esta visión, como veremos, está muy ligada a las consideraciones sobre los “sistemas metafísicos orientales”²

En todo caso, la maquinaria de dominio ideológico funciona, según Said, no solo mediante los poderes fácticos en un periodo de dominación

² La mirada generalizadora del proceso colonialista emprendido por Francia e Inglaterra en Medio Oriente (estos son los límites del trabajo de Said) omite una serie de contradicciones al interior del propio Occidente, pues era imposible para Said abarcar de una sola vez manifestaciones culturales, tradiciones literarias y visiones intimistas de los autores europeos, además de los procesos identitarios de los pueblos originarios de Asia, ya sea en relación con los discursos europeos o bien entre ellos mismos. Ya en 1963, Anouar Abdel-Malek había escrito un artículo titulado “Orientalism in crisis”, en el que cuestionaba los estudios de “orientalismo tradicional”, enfocados en obtener información de una región para controlarla, frente a una nueva ola de actores de distintas áreas cuyas actividades no necesariamente respondían al modelo tradicional. Esta distinción derivó en una lista de “concepciones generales de la visión de oriente y de los orientales por el orientalismo tradicional” en las que destaca la lectura esencialista: “Según los orientalistas tradicionales, debe existir una esencia —a veces incluso claramente descrita en términos metafísicos— que constituye la base inalienable y común de todos los seres considerados: esta esencia es a la vez ‘histórica’, ya que se remonta a los albores de la historia, y a-histórica fundamental, ya que traspasa el ser, el ‘objeto’ de estudio” (Abdel-Malek 2000, 50). A pesar de que existe un eje histórico, queda claro que la noción de *esencia* anula coordenadas específicas y críticas. Este fenómeno, como señala también Ibn Warraq, constituye una metodología; por lo tanto, no es privativa del orientalismo, pero puede afectar a las culturas que presuntamente engloba con una posición victimista: “Para lograr su objetivo de pintar a Occidente en general, y a la disciplina del orientalismo en particular, de la forma más negativa posible, Said recurre a varias tácticas. Una de sus tácticas preferidas es describir a Oriente como una víctima perpetua del imperialismo, la dominación y la agresión de Occidente. Oriente nunca es visto como un actor, un agente con libre albedrío o diseños o ideas propias. A esta propensión se debe esa cualidad inmadura y poco atractiva de gran parte de la cultura contemporánea de Oriente Medio” (Warraq 2017, “Edward Said and the saidists”). La visión de Warraq es abiertamente contraria a la de Said, al considerar que la influencia de su orientalismo era pernicioso por despojar a “Oriente” de sus propias complejidades y proyectos, como un conjunto de culturas, naciones y creencias en diálogo o en franca confrontación.

colonialista, sino mediante una discursividad infatigable, bien articulada en relación con los intereses europeos y sus formas de conocimiento.

La presencia de las discusiones inauguradas por Said en el ámbito académico es insoslayable a pesar de sus limitaciones, pues apuntó a un fenómeno cuyas aristas abarcan esferas muy diversas de las relaciones interculturales.³ No obstante, debido a la propia inercia que supuso la puesta en escena del problema —formulado por un crítico que encarnaba ya la visión de la “periferia” (Palestina) hacia el “centro” (Inglaterra)—, solo era cuestión de tiempo para que cada región, cada cultura asumida como tal, reflexionara a su vez ya no solo sobre la existencia de relaciones con los países asiáticos, sino también sobre cuáles eran los rasgos de esas relaciones y qué decían estos de las propias culturas que presumen una posición específica en el conjunto que pretenden

³ Revisar a detalle las críticas realizadas al trabajo de Said es una tarea compleja no solo por el mero número (más de ciento cincuenta materiales, entre libros y artículos académicos), sino precisamente porque cada crítico asumió su propio lugar de enunciación para levantar la voz respecto de los claroscuros que dejaba tras de sí el orientalismo saidiano. Como menciona Silvia Nagy-Zekmi acerca del alcance del orientalismo, este ha logrado “convertirse en una herramienta teórica aplicable para el escrutinio de relaciones desiguales de poder y, sobre todo, de cuestiones de representación de estas relaciones que hoy día no solo abarcan Europa y el Medio Oriente, sino que incluyen áreas postcoloniales en el mundo entero” (2008, 12). Uno de los libros más recientes de Lisa Lowe, *The Intimacies of Four Continents* (2015), encarna la vía que tomaron reflexiones cada vez más focalizadas en la especificidad de las relaciones interculturales: este volumen plantea las dinámicas derivadas de los proyectos colonialistas entre Europa, América, Asia y África, con un abordaje que implica el conocimiento de contextos y épocas muy diversos, pero que pone de relieve la necesidad de romper con la dicotomía Oeste-Este. En el mismo espíritu crítico, el libro colectivo *Sur/South. Poetics and Politics of Thinking Latin America/India* (2017), coordinado por Susanne Klengel y Alexandra Ortiz Wallner, reúne ensayos que analizan el otro gran eje geográfico para problematizar la configuración de jerarquías y hegemonías, a saber, la relación del supuesto “Norte” desarrollado, en oposición a un “Sur” tercermundista, siempre a la saga del progreso.

abarcar las categorías *Oriente* y *Occidente*.⁴ A ello se suma la relación intercultural (directa o indirecta) con sus propias complejidades.

Visto así, el ámbito del orientalismo no podía evitar la producción de *suborientalismos*, cada uno en atención a cuestiones particulares en parcelas de estudios culturales delimitados (indología, sinología, japonismo, etc.) y vinculados a ubicaciones geográficas múltiples fuera de Asia. En el caso de América Latina, el fenómeno ha producido trabajos sumamente fructíferos con una característica especial: el orientalismo hispanoamericano no se difundió como una categoría de análisis primordialmente social, económica o política, sino que de inmediato representó una oportunidad reflexiva para atender un fenómeno a todas luces intertextual y artístico, capaz de replantear el rol de las epistemologías europeas y sus adaptaciones desde la “periferia”. Uno de los textos más citados al respecto es el ensayo de Hernán Taboada “Un orientalismo periférico: viajeros latinoamericanos, 1786-1920” (1998), en el que plantea un estudio de esos primeros contactos entre países americanos hispanohablantes y ciertas regiones de Asia. En las primeras crónicas de viaje el orientalismo se afianza con la reproducción de ideas estereotipadas de las culturas asiáticas, cuyo origen estaba en las fuentes europeas. No obstante, estos primeros textos son una muestra reducida en comparación con lo que significó el fenómeno orientalista en la literatura hispanohablante del siglo xx. En ese sentido, el trabajo *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano*, de Araceli Tinajero (2004), aporta más de una clave interpretativa y una lista exhaustiva de escritores de inicios del siglo pasado, a partir de los cuales se ha indagado cada vez más en la forma que adquiere el orientalismo en América Latina.

En cuanto a esa posición “periférica” del orientalismo hispanoamericano, es necesario recurrir a uno de los libros más completos y esquemáticos sobre esta noción: *Pensamiento periférico* (2017), de Eduardo Devés-Valdés. En él se desglosan tanto los componentes de este concepto como las variadas

⁴ Como es posible notar, ambas nociones son generales, por lo tanto, reduccionistas y poco precisas. Si se mantienen en el texto es precisamente para indicar una acción, idea o definición con intenciones homogeneizantes.

formas que adquiere según el territorio al que se haga referencia, siempre en relación con el problema de la modernidad europea:

La tesis principal de este estudio es que en las regiones afectadas por la expansión europea y su poder, durante los últimos siglos, se produjo una reacción que comportó dos formulaciones alternativas y en permanente discusión: quienes imaginaron que la mejor solución para sus sociedades consistía en tomar lo más posible desde los saberes del centro (centralitarios), y quienes imaginaron que, en cambio, era necesario profundizar en la propia identidad para encontrar allí soluciones a los nuevos desafíos (identitarios) (Devés-Valdés 2017, 14).

Esta doble vía desemboca, por supuesto, en una serie de dicotomías como las que articulan el orientalismo y que se aprecian en otros fenómenos culturales, como urbano/rural, extranjerismo/nacionalismo, entre otras (cfr. Devés-Valdés 2017, 29, para una lista de estas posibles dicotomías). Lo importante de este enfoque radica no en el carácter valorativo “inferior” de lo periférico en relación con el centro, sino en el reconocimiento de modelos epistémicos propios, paralelos al racionalismo proveniente de las corrientes hegemónicas de la filosofía europea.

Considerando estas definiciones, el puente literario es acaso más visible, o más *performativo* al ser tan profuso —la nómina de autores y géneros es tan amplia que no valdría resumirla aquí— con cada uno de los discursos sobre los países asiáticos y desde cada una de las naciones hispanohablantes.

Uno de los trabajos pioneros que ejemplifica la postura crítica desde la *periferia* es *Orientalism in the Hispanic Literary Tradition. In Dialogue with Borges, Paz and Sarduy* (1991), de Julia A. Kushigian. La autora comenzaba su estudio declarando la ausencia de revisión del orientalismo hispanoamericano en los estudios académicos, muy a pesar de que las manifestaciones literarias eran una vía clara para acercarse al fenómeno (Kushigian 1991, 1). Si bien criticaba ya la tajante exclusión efectuada por Said al poner en primer plano la relación Francia-Inglaterra-Medio Oriente, también reconocía la apertura que significó la publicación de *Orientalism*, puesto que permitió ir más allá de los

presupuestos geográficos eurocentristas, sobre todo en cuanto a la posición de España y su proceso colonial en América:

Tampoco podemos aceptar que el orientalismo sea siempre una colusión de saberes y poderes, pues este planteamiento no responde a la originalidad del orientalismo como concepto. La provocadora obra de Said ha revitalizado el concepto de orientalismo, pero no se debe reescribir la historia para incluir al mundo hispano en un sistema conspirativo de dominación y explotación de Oriente [...]. En efecto, España, y por extensión Hispanoamérica, no fue el conquistador inicial sino el conquistado, no fue el colonizador primario sino el colonizado, y por ello está sometida tradicionalmente a la amnesia académica.

Esta declaración de las necesidades e interacciones propias de América Latina en relación con los estudios académicos del orientalismo es valiosa, pues establece un precedente en torno al lugar que ocupa la región en el “conjunto occidental” como una periferia o alternativa con agencia frente a las naciones asiáticas. La ausencia de una experiencia colonial en Asia, es decir, las nulas relaciones de poder concretas entre los países hispanoamericanos, ya emancipados, y los asiáticos es un elemento fundamental en el tipo de intercambios culturales que son objeto de estudio y supone una base casi horizontal a partir de los vínculos literarios con el conjunto denominado Oriente.⁵

⁵ Nuevos enfoques, como el de Laura Torres-Rodríguez (2019), conjeturan que esta base horizontal no siempre ha estado presente, pues también existen huellas palpables de proyectos políticos y económicos con intenciones colonialistas, exportados o heredados de la visión europea, pero nunca realizados. En el caso de México, analizado por la autora, dicha tendencia se manifestó como una breve aspiración imperial con el criollismo del primer imperio de Iturbide; más tarde, durante el porfiriato, adoptó la forma de un modo de producción que se empalmaba con discursos oscilantes entre el exotismo y la modernización (Torres-Rodríguez 2019, 29). Para el caso de Japón, este discurso exotista configura una base relativamente positiva (el japonés trabajador y organizado), desde la cual se recibió a los migrantes japoneses, aunque a la larga esto no los exentó de ataques discriminatorios con un marcado discurso racial, sobre todo durante la Segunda Guerra Mundial.

Prueba de ello es el enfoque de Kushigian en Jorge Luis Borges, Octavio Paz y Severo Sarduy, representantes de prestigiosas tradiciones literarias latinoamericanas con un común denominador: comparten la voluntad de conocer distintas culturas asiáticas con un tratamiento profundo y documentado de sus literaturas, sobre todo de la árabe, la india, la china y la japonesa. La labor de estos autores es tan relevante que, a partir de este estudio, los tres servirán como modelos de las relaciones orientalistas en la literatura. El trabajo de Kushigian inauguró una serie de reflexiones que encontraron una respuesta lenta en la academia, como atestigua la publicación de *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano* (2004), de Araceli Tinajero, y *Alternative Orientalisms in Latin America and Beyond* (2007), coordinado por Ignacio López-Calvo, ambos publicados en universidades estadounidenses más de una década después del estudio de Kushigian.⁶

El surgimiento de perspectivas relevantes, como la del ya mencionado artículo de Hernán Taboada sobre la posición periférica de América Latina —central en la discusión de las incipientes relaciones entre las colonias españolas y sus redefiniciones al avanzar en los procesos de independencia y constitución como Estados modernos—, marca la pauta de los tomos publicados durante los últimos quince años sobre el tema. Hay que señalar que, dado que *Orientalism* de Said técnicamente dio pie a los estudios poscoloniales, el objeto de estudio en sí fue cuestionado, y a la vez enriquecido, con base en múltiples visiones dirigidas a manifestaciones culturales de grupos marginales o minorías, así como prácticas denostadas o invisibilizadas, entre las que el orientalismo

⁶ El libro colectivo de López Calvo confirma ese primer posicionamiento en torno a Octavio Paz en México, pero se abre a nuevos autores y perspectivas, por ejemplo, del papel de la cultura china en Cuba; así como discusiones enriquecedoras con textos dedicados a Rusia vista como parte de “Oriente”, o casos como el del reconocimiento étnico de chinos descendientes de judíos desde el año 1163. La multiplicidad de enfoques y la división del volumen en secciones delimitadas por culturas o regiones muestra ya esa especialización como efecto constatable de la discusión orientalista.

encontró una acogida favorable como guía de interpretación, aunque pronto derivara en “reorientaciones” que son la base de la teoría poscolonial.⁷

Así, indagar en el tema específico de las relaciones entre América Latina y las culturas asiáticas supone un esfuerzo por caracterizar un diálogo intercultural, sobre todo enfocado en la literatura, a partir de la horizontalidad frente a otras relaciones interculturales en las que paradójicamente aún inciden componentes raciales, económicos y políticos que pugnan por perpetuarse como estereotipos. En ese sentido, además de los títulos mencionados, pueden considerarse fundamentales cuatro libros respecto del estado de las

⁷ El ejemplo más llamativo de la tendencia poscolonial está en los trabajos de pensadores indios como Homi Bhabha, quien señalaba, en *El lugar de la cultura*, que: “Lo que innova en la teoría, y es crucial en la política, es la necesidad de pensar más allá de las narrativas de las subjetividades originarias e iniciales, y concentrarse en esos momentos o procesos que se producen en la articulación de las diferencias culturales. Estos espacios ‘entre-medio’ [*in-between*] proveen el terreno para elaborar estrategias de identidad [*selfhood*] (singular o comunitaria) que inician nuevos signos de identidad, y sitios innovadores de colaboración y cuestionamiento, en el acto de definir la idea misma de sociedad” (2002, 18). Con la propuesta de Bhabha se abre la puerta a un enfoque que considera otra dicotomía, acaso más amplia, para problematizar los contactos interculturales: homogéneo/heterogéneo. Por otro lado, también desde la India, Gayatri Spivak reconoce que incluso dentro de los propios estudios poscoloniales existe una inercia de las viejas posiciones de dominación: “Los estudios sobre el discurso colonial, cuando se centran solo en la representación de los colonizados o en el tema de las colonias, pueden servir en ocasiones para la producción del saber neocolonial actual, colocando el colonialismo/imperialismo a salvo en el pasado y/o sugiriendo una línea continua desde aquel pasado hasta nuestro presente. Esta situación complica el hecho de que los estudios poscoloniales/ sobre el discurso colonial se están convirtiendo en sustancia en un gueto subdisciplinario” (Spivak 2010, 13). En ese sentido, es fundamental la inclusión de América Latina como coordenada desde la que se pueden plantear críticas y adiciones que afectan la percepción del colonialismo europeo, así como las particularidades del flujo de imágenes e ideas propias en relación con las culturas asiáticas. Esto es justo lo que propone Fred Dallmayr en *Beyond Orientalism*, donde se revisa la experiencia de las colonias españolas en América como punto de inflexión de lo intercultural que antecede al orientalismo (xvi), al igual que en el libro de Lisa Lowe (ver nota 3).

relaciones entre *Oriente* e Hispanoamérica.⁸ El primero de ellos, en orden de publicación, es el de Araceli Tinajero, quien reconoce como motivación de su estudio dos formas de representación de las culturas asiáticas que caracterizan los primeros acercamientos de los escritores latinoamericanos:

A través de lecturas detenidas de varios textos modernistas, muestro en primer lugar cómo son las representaciones de sujetos orientales en los relatos de viaje de aquella época finisecular. En segundo, indago cómo se construyen diferentes presentaciones elaboradas por escritores que no viajaron a Oriente y que se inspiraron únicamente en textos literarios, históricos, de arte, y en artefactos culturales como la pintura, la alfarería y la escultura (Tinajero 2004, 1).

El problema que destaca de inmediato es la diferencia marcada entre quienes tuvieron la oportunidad de observar de primera mano las actitudes, espacios y expresiones culturales de los países asiáticos y aquellos que, sin la posibilidad de viajar directamente a estas regiones, *imaginan*, se informan y describen para un público específico lo que más llama la atención de las costumbres de la India, China, Japón o las naciones que predicán el islam.

Estas coordenadas —entre lo referencial y lo imaginario— serán dos ejes que articularán la visión trascendental de Japón que pretendo abordar en este libro.⁹ De momento, es oportuno destacar que los primeros intercambios entre México y Oriente en el siglo XIX se plantean como una ampliación y profundización de contactos previos, establecidos en términos comerciales gracias a la famosa Nao de China, cuya ruta iba de Acapulco a Manila, en la que el flujo de

⁸ En este punto debo admitir que no contemplo el estado de la cuestión en Brasil. Si bien tengo noticia de la relevancia del fenómeno, mi concentración en el caso mexicano me impide articular una revisión adecuada del discurso orientalista en portugués.

⁹ Vale la pena apuntar la cercanía que sostendré entre los términos *trascendente* y *espiritual*, pues ambos se refieren a una dimensión metafísica que articula una cosmovisión basada en ciertos referentes religiosos, no necesariamente institucionales. Profundizaré en ello más adelante (ver páginas 63 y 64).

productos con la Nueva España estaba fuertemente reglamentado y terciado por comerciantes europeos en contacto con la colonia española en Filipinas.¹⁰

Los procesos de independencia de las colonias españolas en América, junto con sus particularidades geográficas y los antecedentes de aislamiento administrativo-colonial en relación con los productos llegados de Asia, dotaron de un contexto peculiar a cada nación, el cual fungió como un sustrato ideológico de los futuros contactos interculturales. Justamente en la segunda obra relevante, *Moros en la costa. Orientalismo en Latinoamérica* (2008) —un volumen colectivo coordinado por Silvia Nagy-Zekmi—, se incluye el artículo “La sombra del Oriente en la independencia americana”, donde Hernán Taboada extiende la reflexión sobre la periferia al situar el papel de la herencia árabe en la península española como contrapunto de la formación de identidad de los criollos en América:

Tradicional entre italianos, franceses o ingleses había sido la identificación entre los españoles y sus antiguos enemigos musulimes, a pesar de que aquellos insistían en remontar su origen a los godos y a los más lejanos guerreros de la Reconquista. Los criollos no dejaron de adoptar esta ascendencia ilustre: lo muestran las leyendas etimológicas ligadas a apellidos como Farfán de los Godos, Ladrón de Guevara o López Portillo que han llegado hasta la actualidad. Ni siquiera una

¹⁰ Manuel Carrera Stampa aporta información general sobre el establecimiento de esta ruta de comercio: “Por cédula real de 14 de abril de 1579, se ordenó que un galeón partiera del Callao, Panamá, Sonsonate, Puerto de Navidad u otro puerto de las Indias rumbo al Archipiélago [de Filipinas]. Pero el 11 de noviembre de 1581 se prohibió el tráfico directo entre las Islas y Sudamérica, impidiendo que pasara ropa a Tierra Firme y al Perú. A partir de esa cédula, ratificada por la resolución real de 19 de febrero, y de nuevo por la de 19 de junio de 1599, el galeón debía salir exclusivamente de Acapulco, aprestándose para partir en febrero, o a más tardar a mediados de abril de cada año” (1959, 98). Como mencioné, el reciente estudio de Torres-Rodríguez (2019) parte de la reconsideración del rol transpacífico de estos vínculos comerciales, que se diluyó una vez lograda la independencia de España, el cual, sin embargo, mantuvo su presencia en un imaginario ambiguo y “aspiracional” durante el siglo XIX.

obra insurgente como el *Memorial de agravios* del neogranadino Camilo Torres (1809) olvida que los americanos son tan españoles como “los descendientes de Pelayo” (Taboada en Nagy-Zekmi 2008, 26).¹¹

Así pues, al identificar en el periodo colonial hispanoamericano una relación *a priori* con una de las culturas que encarnan “Oriente”, el papel del *otro* se replantea como medio de contraste en la labor ideológica de la conformación de identidades nacionales y de Estados independientes, en un proceso de autoconfirmación de la herencia europea en detrimento de la “oriental” (árabe). Comparte la opinión Axel Gasquet, quien en su libro *El llamado de Oriente: historia cultural del orientalismo argentino (1900-1950)* trabaja con criterios similares a los de Tinajero y a los del volumen coordinado por Nagy-Zekmi:

Aunque el Viejo Mundo fuese sin duda el interlocutor privilegiado de la cultura rioplatense, sospechamos que la nación argentina surgida de la emancipación no fue exclusivamente cincelada por el diálogo bilateral Europa-América. La hipótesis de que en este proceso complejo —y a menudo caótico— intervienen otros horizontes culturales y otras apropiaciones oblicuas, fue para nosotros una apuesta fructífera que nos permitió descubrir aspectos hasta ahora desdeñados de la cultura argentina. En este sentido, la atracción o pasión constante de muchos intelectuales argentinos por las culturas orientales aflora como una suerte de manantial subterráneo (Gasquet 2016).

¹¹ Como también menciona Torres-Rodríguez sobre el papel de Asia Occidental: “En América Latina, esta última generalmente se vincula tanto con una indagación en los legados hispano-árabes e islámicos, como con la migración árabe a México, especialmente libanesa. Es decir, a diferencia de las representaciones latinoamericanas de ‘Oriente Medio y Próximo’ que con frecuencia reclaman una herencia hispana multicultural, el énfasis mexicano en Asia del Este y del Sur se encuentra con frecuencia asociado a un proceso de formación de mitologías fundacionales de nación basadas en nociones de indigeneidad transpacíficas” (Torres-Rodríguez 2019, 27), lo cual evoca las dicotomías de definición de lo periférico frente al saber centralizado.

Si bien este estudio es dedicado al caso argentino, Gasquet articula en él una reflexión basada en el ámbito literario que excede el mero análisis regional y temático para dar paso a una caracterización generacional aplicable al modernismo. El problema del orientalismo se sitúa entonces frente a otros ejes, por ejemplo, la dinámica intelectual entre épocas; así, la historia de las ideologías política, artística y literaria de los países hispanoamericanos entra en juego al hablar de la recepción de Oriente.

El cuarto estudio de esta síntesis crítica es *Sur/South. Poetics and Politics of Thinking Latin America/India*, volumen donde confluyen voces y temas variados, y cuya particularidad reside en desplazar las categorías rectoras y más generales del orientalismo: Norte/Sur, Este/Oeste, verticalidad/horizontalidad, así como conceptos paradójicamente centrales como *diferencia* y *otro*:

Nuestra perspectiva de investigación se basa en la siguiente consideración: un tratamiento adecuado de las posiciones, teorías, actitudes, opiniones y afirmaciones del “Sur” sigue siendo problemático mientras la ubicación teórica del intercambio concreto se contemple únicamente desde la perspectiva de un pensamiento basado en el concepto de diferencia. Pues para superar una cierta ceguera epistémica con respecto a las posiciones del Sur Global, una ceguera diagnosticada con el criterio poscolonial de la “diferencia colonial”, se requiere también una comprensión y apreciación precisas de conceptos universales —como humanidad o género humano, seres humanos, cosmopolitismo, mundo— y de pretensiones de validez, que se han formulado desde diferentes posiciones en el Sur. Estos conceptos no se basan necesariamente en una mentalidad de contrastes, límites y diferencias (Klengel y Ortiz-Wallner 2017, 12-13).

Al efectuar esta crítica a la teoría y sus categorías principales, el volumen se presenta como un punto de quiebre sobre el conjunto de criterios asumido en el campo de estudio. Con este panorama, es posible afirmar que la supuesta alienación del tema orientalismo en los ochenta y noventa del siglo pasado experimenta una atención creciente, con la aparición sostenida de nuevos enfoques que problematizan cuestiones como el *lugar de enunciación* o los objetivos de una representación concreta en nuevos materiales por abordar, a

lo que se suma la revisión de afirmaciones canónicas sobre el orientalismo en América Latina.

De tal suerte, académicas y críticos interesados en la aparición de las culturas asiáticas en todo tipo de discursos hispanoamericanos contemplan cuestiones centrales para estudiar el fenómeno: la revisión de un periodo claramente delimitado —ya sea bajo un criterio historiográfico, de tendencias o grupos literarios, etc.—; la discusión sobre la pertinencia y alcances del término *orientalismo*, así como sus usos en un contexto sociocultural específico, y, por último, la necesidad de aportar una documentación amplia y pertinente con una reflexión teórica previa. Estas consideraciones se plantean con el objeto de fundamentar interpretaciones críticas e impulsar un diálogo que desmonte la representación a partir de categorías, estereotipos, tendencias intelectuales o visiones literarias individuales. Esta es la postura que suscribo y que guía el análisis planteado en este libro de la narrativa mexicana en relación con las ideas, textos y símbolos japoneses.

PUENTES CRÍTICOS: DEL SOL NACIENTE AL OMBLIGO DE LA LUNA

Ahora bien, cada una de las “grandes culturas” asiáticas posee un peso específico en el panorama mexicano. La India quizás sea el territorio más explorado, debido a la relevancia que posee en el propio continente asiático, así como por la diversidad de culturas que engloba y las relaciones que cada escritor planteó con ellas.¹² Los casos de China y Corea no son menores pero se han estudiado

¹² Acaso la India sea una de las regiones más evocadas en relación con la espiritualidad —tema central de la representación japonesa en México—, pues se ha construido esa visión sobre Asia en general: “La noción de una religión hindú, quiero sugerir, fue inicialmente inventada por orientalistas occidentales basando su observación en una comprensión judeocristiana de la religión. Sin embargo, la naturaleza específica de este ‘hinduismo’ fue el producto de una interacción entre el orientalista occidental y el experto brahmánico. Esta construcción, por supuesto, fue adoptada posteriormente (y adaptada) por los nacionalistas hindúes en su búsqueda de la autonomía (*swaraj*) y en respuesta a la hegemonía imperial británica” (King 1999, 89-90).

más en su dimensión social; sin embargo, el interés por la cultura japonesa en el ámbito mexicano tiene una dinámica constante y exponentes bien ubicados que se han dedicado a la presentación y representación de lo japonés desde la literatura.

Japón y su cultura eran un tema central de la poesía modernista, visible sobre todo en el interés que José Juan Tablada demostró por este país, equiparable al de Vasconcelos por la India en cuanto a la difusión de ambas culturas, la inmersión en un léxico nuevo y la articulación de un imaginario que nutría sus escritos e incluso sus concepciones existenciales. Además, el hito que significó la adaptación de otra forma poética —la del haikú— a la poesía mexicana llevó la relación intertextual a otro nivel. En el plano sociohistórico, la presencia de Japón y el papel que desempeñó en la primera mitad del siglo xx a

En México, los escritores centraron su atención de inmediato en esta espiritualidad diversa e inabarcable a primera vista, por lo cual emprendieron aproximaciones poéticas que José Ricardo Chaves identifica con un léxico budista y la figura del propio Buda, por ejemplo, en las obras de Amado Nervo *Místicas* (1898), *El éxodo y las flores del camino* (1902), *Serenidad* (1914) y *El estanque de los lotos* (1919) (Chaves 2013, 214); destacan también los famosos *Estudios indostánicos* de José Vasconcelos, en los que el autor proyecta la necesidad de conocer una cultura que está a la par de la Grecia clásica, pero también una forma de constatar los ejes culturales propios, sobre todo el cristianismo. Como apunte contextual, no se debe obviar la mezcla del conocimiento sobre la India con las distintas corrientes del ocultismo en la época, cuestión que suscitaba reacciones a favor de la profundización en el budismo y otras formas espirituales, o su rechazo para confirmar la primacía de las religiones monoteístas (Taboada 2007, 107-108).

Hacia la segunda mitad del siglo xx, Octavio Paz y Sergio Mondragón abordan temas de la India, el primero sobre todo con *Ladera Este* (1969) y *El mono gramático* (1972); el segundo, con la aparición reiterada del budismo en sus poemas, pero con una etapa inicial más enfocada en la India representada en su poemario *Yo soy el otro* (1964). Acaso la poeta que más ha indagado las vías espirituales de esta región es Elsa Cross, cuyo poemario titulado *Baniano* (1986) inaugura un ciclo escritural dedicado a su estancia en Ganéshpuri (Gutiérrez 2017, 96). En relación con el tema que desarrollo en este trabajo, debo reconocer que desconozco obras narrativas mexicanas que articulen elementos o personajes de la India y sus diferentes culturas; por lo tanto, es un campo por explorar.

nivel mundial también le dieron una proyección distinta a la de otras naciones asiáticas.

La obra de Tablada es tan significativa que ya existían en México trabajos académicos dedicados a este autor y su vínculo con Japón una década antes de que el libro de Kushigian inaugurara las reflexiones sobre el orientalismo en escritores latinoamericanos. El estudio más destacado es *El japonismo de José Juan Tablada* (1981), de la profesora japonesa Atsuko Tanabe (Japón, 1935-México, 2000).¹³ Como precursora de los numerosos trabajos dedicados al autor modernista, Tanabe encarna una tendencia muy clara en las relaciones culturales entre México y Japón: la presencia activa de japoneses en círculos académicos e intelectuales para guiar las indagaciones de autores y estudiosos mexicanos.¹⁴ Tanabe sostiene una visión histórica y contextual de los acercamientos de Tablada a Japón:

Tablada fue asimismo el primer mexicano que mostrará un interés serio por el Japón de nuestra era; el primero en hacer esfuerzos por establecer una imagen

¹³ Es difícil recopilar información de la traductora, profesora y ensayista, una de las pocas figuras académicas que sostuvieron el interés por Japón en la UNAM, donde estudió la maestría en Estudios Latinoamericanos, impartió clases de japonés, fue jefa del Departamento de Lenguas Asiáticas en el Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras (CELE) y ostentó la titularidad de una cátedra de literatura japonesa en la Facultad de Filosofía y Letras. El trabajo de Tanabe se liga, como sucede sistemáticamente en nuestro contexto, con el emanado de El Colegio de México y, en especial, con el de quien fue durante mucho tiempo casi el único especialista en literatura japonesa del país: Guillermo Quartucci.

¹⁴ En el segundo capítulo retomaremos la relevancia de la comunidad japonesa en la labor de traducción de obras literarias, así como en la publicación de textos de difusión y análisis de su propia cultura. Esto impactó directamente en las condiciones de acceso a información, de toda índole, relacionada con Japón y en la profundización del conocimiento que obtuvieron autores como Octavio Paz, Sergio Mondragón y Juan García Ponce hasta la década de los 80; en particular, ello redundó en la formación de un conjunto de ideas y textos japoneses que conformaron un imaginario, un horizonte de expectativas culturales que, ficcionalizadas, darán pie a la constitución de vínculos literarios como los planteados por Pablo Soler Frost y Mario Bellatin.

no distorsionada del Japón; el primero en aproximarse al campo de la japonología con una erudición comparativamente rica. Sus obras japonistas son el resultado de no poco esfuerzo, realizadas cuando todavía no existían ni siquiera diccionarios completos, y en una época en que no había recursos informativos sobre ese país, ni medios de comunicación suficientes (1981, 138).

A pesar del aporte que significa este estudio, la crítica literaria mexicana soslayó durante décadas el diálogo de los escritores mexicanos con la tradición literaria de Japón —a veces conscientemente, otras con displicencia so pretexto de temas más relevantes—. ¹⁵ En ese sentido, es posible observar la manifestación del pensamiento periférico en relación con el eje nacional/extranjero, al mostrar una dinámica literaria centrada en las condiciones mexicanas, cuyo resultado fue la circunscripción de las relaciones intertextuales con Japón a la época del modernismo, específicamente a la obra de Tablada, luego a la de Efrén Rebollo —quien ha recibido poca atención si se compara con las páginas dedicadas al primero— y, en un tercer momento, se señalaría el interés de Paz por Oriente en general.

Frente a este panorama, la presencia de culturas como las de la India, China, Corea y el propio Japón resulta un objeto de estudio de sumo interés, en la medida en que se produce una interacción socioeconómica creciente a partir de 1980. Esto no deriva necesariamente en un intercambio cultural más intenso, pues no se solucionaron los múltiples problemas de contacto y traducción; de igual forma, lo comercial arroja resultados disímiles y huellas discontinuas de estas culturas, a las cuales la literatura confronta con críticas

¹⁵ En el libro colectivo *Nada es lo que parece. Estudios sobre la novela mexicana, 2000-2009* (2012), coordinado por Miguel G. Rodríguez Lozano, se ponen en perspectiva las tendencias de la narrativa mexicana de inicios del siglo XXI: los temas sociales como constante, un cuestionamiento de lo escrito por medio de la ironía y la parodia, así como el gran eje que significa la violencia generada por el narcotráfico. Al final, Rodríguez Lozano incluye una lista con las novelas publicadas en el periodo estudiado que —si bien no es exhaustiva— solo contempla algunas de Mario Bellatin y Juan Villoro ligadas con la cultura japonesa.

y cuestionamientos identitarios, políticos, metafísicos, formales y artísticos, aunque de manera sistemática se les reduzca y se limite su discusión.

En el caso japonés, es importante la lectura de las obras literarias concretas de esta tradición, pues con ello se dio un primer paso en un campo de estudio que parecía abrirse pero que pronto encontró fricciones y obstáculos: a diferencia del contexto europeo, en el que la narrativa japonesa había ganado prestigio durante la segunda mitad del siglo xx y fue cada vez más difundida, en el ámbito hispanoamericano no hubo un fenómeno de tal intensidad.¹⁶ Como menciona Atsuko Tanabe, las limitantes en este aspecto se debían a “Dos causas fundamentales: la primera, la falta de interés institucional y la segunda, por la falta de traductores auténticos, lo que quizás sea consecuencia de la primera” (2004, 57).

No obstante, dicha situación no fue del todo adversa gracias a la labor de uno de los pioneros en la traducción directa del japonés al español: Kazuya Sakai (1927-2001), quien tradujo principalmente a Akutagawa Ryūnosuke, publicó libros de divulgación y colaboró con Octavio Paz en las revistas *Plural* y *Vuelta* en la década de los setenta (Quartucci 2013, 13-14). La labor de Sakai es un parteaguas en el contacto con la narrativa japonesa, que lamentablemente no tuvo continuidad en México tras su partida a Estados Unidos a finales de los setenta.

¹⁶ La labor continua de críticos literarios japoneses y europeos, estos últimos traductores del japonés, sobre todo al inglés y al francés, supone una de las fuentes más importantes para hablar del japonismo hispanoamericano como deudor del europeo. La genealogía es larga y consistente: como precedente están los trabajos pioneros de Lafcadio Hearn y posteriormente los de Arthur Waley; la inmersión y difusión incansable de Donald Keene, o la labor extensa de Edward G. Seidensticker; todos aportaron a la formación de un prestigio casi intrínseco de la literatura japonesa a partir de la traducción de clásicos de la era Heian (*El relato de Genji, El libro de la almohada*) y las novelas de los grandes narradores modernos —nobeles o aspirantes al galardón, como Kawabata, Tanizaki, Mishima, Akutagawa y, posteriormente, Dazai, Oé, Sōseki o Toson—. Ello supuso un momento de difusión cuya solidez marcará la pauta para la traducción al español, así como la formación de un canon que confirma ciertos elementos definitorios de esta literatura y algunos ejes interpretativos a seguir (Pitarch Fernández 2020, 14).

El tránsito del japonista del modernismo al del poeta traductor en el México de la segunda mitad del siglo xx se da a partir de este estado naciente de la difusión de la literatura japonesa. Es precisamente con el trabajo de Paz —quien ya en 1957 había traducido *Oku no Hosomichi* (*Sendas de Oku*) junto con el diplomático Eikichi Hayashiya (1919-2016)— que el contacto inicial con la traducción de poesía situó a nuestros poetas en una posición privilegiada, la cual, a su vez, limitó la interpretación y el diálogo con la cultura japonesa durante varias décadas al estudio de este género, a manera de una extensión del fenómeno de Tablada.

Entonces, la figura del poeta traductor definió una especie de itinerario básico para quien buscaba acercarse a la literatura influida por la cultura japonesa: en primera instancia, se identificaba a un autor o género que fungiría como avatar o figura emblemática del conocimiento de Japón; después, se digerían sus “descubrimientos” y se catalogaban en relación con sus antecesores, en una línea de sucesión que no necesariamente problematizaba la perspectiva sobre el fenómeno en general. No es difícil imaginar que esta forma de ordenar y jerarquizar la presencia de una cultura o literatura en otra tiene su origen en la necesidad de establecer una serie de coordenadas que quíen el contraste y las interpretaciones de imágenes e intertextos ajenos.¹⁷

¹⁷ Como menciona Pau Pitarch Fernández, la historiografía de la literatura japonesa al estilo europeo empieza formalmente con la publicación de una serie de historias y antologías resultado del establecimiento de la carrera universitaria de Estudio de los Clásicos en 1883, que después sería el Departamento de Literatura Japonesa de la Universidad de Tokio, en 1885 (2020, 11). Por lo tanto, es necesario señalar que esos textos clásicos que asombran a los lectores mexicanos son parte de la historia y el canon de la literatura japonesa, deudores de esas primeras compilaciones que definen un corpus y un objeto de estudio y que, en el ámbito literario, son contemporáneas a la discusión sobre los géneros literarios occidentales, como lo prueba el libro del crítico literario Tsubouchi Shōyō (1859-1935), *Shōsetsu Shinzui* (*La esencia de la novela*, 1886), que influyó en Futabatei Shimei (1864-1909), escritor de la primera novela japonesa moderna, *Ukigumo* (*Nubes flotantes*, 1887-1889). La importación de “lo occidental” y la exportación de “lo nacional” japonés son procesos en los que los modernistas no podían reparar, y aún tomó tiempo generar conciencia sobre el complejo entramado de definición de la literatura japonesa que, como cualquier otra en la actualidad, está en constante revisión.

Desde mi punto de vista, al menos en el ámbito literario, un fenómeno tan rico no puede ser encasillado por un par de ejes interpretativos o autores; sin embargo, la dinámica de “personalización” del conocimiento sobre Japón en México no abandonó el ejemplo por antonomasia de José Juan Tablada. Con todo lo anterior, es claro que el estudio de Tanabe no solo significó un paso adelante en este campo, sino que, como efecto paradójico, posicionó a la poesía y al interés de Tablada por la cultura nipona como una especie de *non plus ultra*, un modelo que evitó que se estudiaran otros autores o se les valorara en “grados de orientalismo”.¹⁸ A esto se suma el uso del término *japonismo* por parte de Tanabe para hablar de intertextualidad, pues denota un fenómeno limitado al propio Tablada debido a la imagen de “coleccionista apasionado” que proyectaba, y que constituye la acepción más amplia del término, como reconoce Eva Fernández del Campo:

Por un lado, alude, en efecto, a “la moda de lo japonés” en general y se utiliza para hacer referencia a cualquier manifestación del arte occidental que haya recibido la influencia de obras de arte japonesas. En esta primera acepción, el término es en realidad un cajón de sastre que agrupa todo lo que viene no solo de Japón, sino en ocasiones también de Asia Oriental y no tiene límite cronológico o espacial (2001, 329).

La inexactitud de la categoría *japonismo* no debe extrañar al lector, pues ocurre generalmente con cualquier herramienta teórica y, en este caso, es parte de un proceso de definición de las manifestaciones culturales asiáticas integradas al contexto “occidental”. No obstante, el término se delimita a partir

¹⁸ Uno de los ejemplos más claros de este problema, y además cercano cronológicamente a Tablada, es la posición secundaria de la literatura de Efrén Rebolledo, de cuya estancia en Japón existían datos comprobados, así como muestras inobjetable de un interés por este país en sus textos *Hojas de bambú*, *Rimas japonesas* y *Nikko*, por ejemplo. Sin embargo, la propia Kushigian (1991, 9) junto con Araceli Tinajero (2004, 52, 59) tienen opiniones coincidentes que sitúan el japonismo de Rebolledo como un ejemplo acaso más crítico de sus fuentes, más asentado en la idiosincrasia mexicana y, por ello, en ocasiones, más desencantado.

de la efervescencia de lo japonés en el periodo modernista, cuestión que restringe su uso a estudios como el de la propia Tinajero,¹⁹ y no se menciona en trabajos con un corpus y temporalidad distintos. Así, *japonismo*:

Se utiliza de forma más concreta para referirse a un momento acotado del arte que se identifica con la corriente artística europea que se desarrolla unos años antes de la irrupción de las vanguardias y que tiene como protagonistas a aquellos artistas amantes (y en muchos casos coleccionistas) del arte japonés que trabajaron fundamentalmente en París, aunque también en Londres, en el último tercio del siglo XIX y primeros años del siglo XX (Fernández del Campo 2001, 329).

La diferencia entre esta categoría y otras más institucionalizadas para referirse a los estudios sobre las culturas asiáticas (sinología, indología, japonología) radica en la circunscripción al ámbito artístico, debido a la influencia que tuvo el arte japonés en el europeo y, por lo tanto, su posterior adopción en la literatura hispanoamericana de la mano de Rubén Darío, Enrique Gómez Carrillo, Arturo Ambrogi, Julián del Casal y el propio Tablada. Podría decirse que los japoneses se comunicaron culturalmente con el conjunto de Occidente por medio de su arte: este fue adoptado de una forma específica por los europeos, pero a ello se suma el trabajo de personajes japoneses dedicados a organizar y dar forma al conocimiento del ámbito desde los “criterios occidentales”, como es el caso de la labor de Okakura Kakuzō (1863-1913).²⁰

¹⁹ En *José Juan Tablada: su haikú y su japonismo*, Ota Seiko (2014, 20) agrega una perspectiva interesante al problema del japonismo, pues asume la categoría desde la escritura del haikú y reconoce que el fenómeno de exploración de esta forma poética en países extranjeros ha recibido poca atención en Japón.

²⁰ Llama la atención que no figure la literatura en esta primera etapa salvo, por supuesto, la exploración del haikú de la mano de Tablada, lo cual confirma su excepcionalidad. No es un fenómeno sorprendente, ya que no existen traducciones hispanoamericanas inmediatas de la obra de los autores japoneses, y en efecto se cumplen varias de las condiciones del orientalismo clásico saidiano por la mediación ineludible de la información europea. El trabajo de Okakura contribuye a definir el arte japonés desde una postura sumamente compleja, considerando que su definición surge en

De tal suerte, la definición más general, caracterizada por Fernández del Campo como “cajón de sastre” a partir de la “moda por lo japonés” y “sin límites cronológicos o espaciales claros”, lejos de desincentivar su uso, señala un antecedente y una apertura conceptual que podríamos ajustar como una categoría con rasgos nuevos: puesto que *japonismo* delimita ya una zona más o menos definida, no cabe duda de que solo puede referirse a lo que provenga de dicho país. Fernández del Campo aclara que desde 1888, con la publicación de *Le Japon Artistique*, mercaderes de arte, críticos y pintores se esfuerzan por delimitar el arte japonés y distinguirlo de otras manifestaciones artísticas o simples copias industriales. El proceso para delimitar a Japón, al igual que en otros casos, implica una lectura parcial, autocentrada y homogeneizante, que excluye minorías a favor de la estabilidad identitaria (en este caso no solo lo rural problematiza la identidad del centro, sino también otros pueblos marginalizados, como los *ainu* en el norte y los pueblos de las islas Ryūkyū al sur).

Los propios japoneses han teorizado en términos de homogeneidad características como la filiación grupal o la estratificación social, y han reforzado ciertas tendencias reconocibles en su tradición artística y literaria (Befu en Guarné 2017, 42). Las reflexiones identitarias japonesas se remontan a inicios del siglo xvii, en una línea de pensamiento sobre *lo nacional* que llega hasta la *teoría sobre los japoneses (nihonjinron)* y que se enlaza fuertemente con las reflexiones de pensadores como Tetsuro Watsuji o Tanizaki Jun'ichirō, quienes ligan el carácter japonés con ciertas propensiones antropológicas, éticas y estéticas, tal como puede apreciarse en sus libros *Antropología del paisaje: climas, culturas y religiones (Fudo, 1935)* y *El elogio de la sombra (In'ei Raisan, 1933)*, respectivamente. La continuidad del pensamiento japonés sobre su carácter y sus expresiones artísticas generó una unidad aparentemente

relación con el europeo, pero también se debe tener en mente que su *Libro del té* (publicado en 1906 y traducido al español desde el inglés a partir de 1943) fue y sigue siendo, en algunos casos, una de las obras de primer contacto con la cultura japonesa. Como menciona Kawamura Yayoi: “Partiendo de la comprensión de la cultura occidental adquirida gracias a Fenollosa y a la lectura de libros en inglés, Okakura observaba y valoraba su propio Japón, a la vez que criticaba el rumbo de la occidentalización que estaba tomando el gobierno” (en Okakura 2018, 17).

transhistórica que, como se verá en el planteamiento central de este estudio, refuerza la pervivencia de ciertas ideas sobre Japón en las representaciones literarias mexicanas.

A la luz de esto, diríamos que *japonismo* no puede referirse al interés superficial por la tecnología, idiosincrasia, arte, etcétera, como un primer contacto, pues ello constituiría un nivel básico en el que los estereotipos o generalizaciones funcionan y, en realidad, conformarían un resabio orientalista sobre Japón, un discurso sobre una fracción del continente asiático, en el cual operan nociones como *Extremo Oriente*, con la lejanía como componente geográfico claramente sustentado por la “centralidad” de Europa.²¹

La situación desde Occidente es importante, en primer lugar, porque mantiene la dicotomía Oeste-Este, que no se puede borrar sin más, dado el complejo entramado de ideas, sensaciones e imágenes que el propio Japón asume como propias desde una visión autóctona pero siempre en tensión con la mirada occidental.²² El centro del debate es esta dicotomía y, por ello, toda

²¹ En los estudios actuales, la propia noción *Oriente* cambia hacia “culturas del este de Asia” en aras de eliminar los sesgos saidianos, pero a la vez implica una “reorientación” para el caso hispanoamericano “porque en realidad queda al Occidente para nosotros” (Quartucci en Blas Vives 2006). Además, la complejidad de entrecruces ideológicos, como los que se observan en Okakura, se instauran desde la producción intelectual de toda la era Meiji, y se basan en la ubicación geográfica y política de Japón como un país que se extiende de sur a norte (o viceversa), con una centralidad cultural que es incluso visual (la región hegemónica de Yamato) y está definida por la supuesta homogeneidad del pueblo japonés (Guarné 2017, 24). Este conjunto de convenciones se articula en los discursos identitarios e imperialistas japoneses y problematizan el uso de la categoría *periférico* para referirse a dicha cultura. En ese sentido, el factor determinante es el proceso de colonización, que en Japón no fue territorial ni militar, sino que tomó forma en una intrincada negociación de conceptos y prácticas, cuya adaptación o rechazo en lo cotidiano y en sectores económicos, científicos y políticos dejó una huella indeleble.

²² El debate con el que Ian Buruma y Avishai Margalit abren su libro *Occidentalism* (2004) alude justamente a la discusión sobre lo moderno dentro del ámbito intelectual japonés. Buruma y Margalit toman esa visión negativa de lo moderno y de la coerción a la que son sometidas las naciones colonizadas para argumentar que la

relación de Japón con otros países asiáticos transitará por la experiencia de colonización llevada a cabo por el Imperio nipón en la primera mitad del siglo xx. Por lo tanto, se debe tener en cuenta ese contexto en la discusión sobre si *japonismo* es o no una categoría válida para las relaciones culturales con los países asiáticos.²³

Como hemos visto, las definiciones previas de *japonismo* se ciñen al fenómeno de intercambio cultural y artístico de finales del siglo xix, y con el contexto de las complejas relaciones coloniales y contactos disímiles. No obstante, es posible recontextualizar la categoría y adjudicarle un interés genuino por las manifestaciones culturales japonesas, no solo por el uso y reproducción de estereotipos o léxico. Así pues, describir una obra artística hispanoamericana como *japonista* entraña la profundización paulatina en la cultura japonesa por parte de un receptor que se asume occidental (posición que, por

“visión deshumanizada del Oeste” genera el reverso del orientalismo: el occidentalismo. Como el lector ha podido constatar, los fenómenos interculturales tienen muchas vertientes, pero el ejemplo japonés siempre emerge: si bien casi todas las naciones del globo se enfrentaron en alguna ocasión a las potencias europeas y, en mayor o menor medida, digirieron las ideas que les eran impuestas como “mejoras” y “actualizaciones”, el caso de Japón siempre se ha formulado como “particular” en tanto los propios japoneses se asumen como una muestra de la diferencia radical asiática frente a la centralidad europea (Sakai 1997, 48).

²³ Es por lo menos paradójico que las élites japonesas, en su carrera de modernización para evitar la experiencia colonialista completa, hayan derivado en una práctica colonialista con otros países asiáticos. Como país colonizador, Japón emula a las potencias europeas de fines del siglo xix y actúa cual “sucursal” asiática de dicho discurso. Por supuesto, no es una mera filial, sino que adquiere sus propias formas e incluso aspiraba a “igualarse a Occidente y sustituirlo en el ejercicio de la hegemonía cultural del Orientalismo en Asia” (Guarné 2017, 13). No es mi intención profundizar en el imperialismo japonés (ya hay suficiente material al respecto y aún aumenta), pero el fin de la guerra y el colonialismo japonés es un punto de quiebre en la imagen que los japoneses tenían de sí, y es una condición muy relevante con la que la literatura japonesa lidiará en adelante; por lo tanto, será un tema que mida el tipo de interacción entre la literatura mexicana y la cultura nipona, según qué imagen se privilegia.

cierto, no quedará intacta, dado que toda profundización revela la imprecisión de lo general y estereotípico en ambos polos culturales).

Así, la complejidad de las interacciones que la categoría pretende abarcar incluirá otras vías de representación propias de la segunda mitad del siglo xx en relación con Hispanoamérica. Uno de los libros que anteceden esta perspectiva y permiten explorar el uso del término más allá de los límites temporales del fin de siglo xix, así como la nómina de autores que englobaría, es *Kokoro. Una mexicana en Japón* (2012), de Araceli Tinajero. El texto no es académico, sino una crónica en la que la autora narra sus peripecias en el Japón de 1980. Cada anécdota se enriquece con reflexiones sobre lo cotidiano, la gastronomía, los deportes y, por supuesto, la literatura.

En el capítulo titulado de manera apropiada “Mekishiko to Nihon” (México y Japón), Tinajero recupera una lista de artistas, académicos y escritores mexicanos vinculados con Japón, así como coincidencias determinantes entre ambos países —como el paso de la misión Hasekura y el mural que pintaron dedicado a los mártires cristianos de Nagasaki—, pero también aporta nombres de académicos japoneses interesados en México. La visión panorámica de estas relaciones culturales permite argumentar que el interés artístico por Japón bien puede denominarse *japonismo*, desligado de las connotaciones colonialistas del orientalismo, sobre todo porque existen instancias, como la diplomática, en las que la relación se presenta como un vínculo horizontal.²⁴

²⁴ El trayecto de las relaciones oficiales entre Japón y México se remonta al Tratado de Amistad, Comercio y Navegación, firmado el 30 de noviembre de 1888. Para Japón supone un hito en un momento en el que la premura de su modernización responde a la necesidad de evitar a toda costa una colonización en forma, aunque en el papel existió desde que se abrieron los puertos al extranjero, pero se revirtió lo más rápido posible, no sin antes pasar por un periodo de gran agitación política que desembocó en la restauración del emperador y el fin del shogunato Tokugawa (Martínez Legorreta en Tanaka 2011, 187). El antecedente de la firma del Tratado de Amistad entre ambos países es la Comisión Astronómica Mexicana, en la que un grupo de científicos encabezados por Francisco Díaz Covarrubias realizaron mediciones del paso de Venus frente al sol (Palacios 2012, 116). En la comitiva también se encontraba Francisco Bulnes, acaso el primer escritor mexicano en explorar el país

Considerando todo lo anterior, para hablar de japonismo en la literatura mexicana tendríamos que reconocer etapas o épocas —tres principalmente— delimitadas por ciertas publicaciones y por la presencia o ausencia de ciertos elementos. La primera etapa —la del japonismo finisecular mediado por Europa y marcado por la labor paradigmática de José Juan Tablada— inicia con la crónica de viajes de Francisco Bulnes y cierra definitiva y dramáticamente con la muerte de Tablada en Nueva York, apenas unos días antes de los ataques a Hiroshima y Nagasaki (Tanabe 1981, 1). Para apoyar esta división temporal, vale recordar que los autores modernistas interesados en Japón (y técnicamente toda la nómina trabajada por Tinajero) fallecieron antes que Tablada, de modo que sus textos se aglomeran en una época que va de finales del siglo XIX a 1945.

La siguiente etapa del japonismo mexicano se forja hacia el final de la primera, y estará caracterizada por la traducción y exploración de la poesía japonesa, sobre todo en torno a temas relacionados con el budismo zen. Como veremos en el siguiente capítulo, zen y poesía forman un bloque consistente en el que ya no se contempla el impulso del coleccionista de arte, sino que la búsqueda de concordancias o discrepancias literarias y religiosas define el cauce de la relación artística con una marcada dinámica intertextual.

Desde mi punto de vista, esta época se extiende desde 1945 hasta la publicación, en 1989, de una antología que reúne a los exponentes del fenómeno japonista en México: *Aproximaciones a Yamato*, de José Luis Ontiveros. Unos años antes se publicó *De anima* (1984), de Juan García Ponce, que, hasta donde sé, es la primera novela mexicana que reconoce abiertamente un intertexto japonés y desarrolla vínculos claros con un autor nipón. El propio Ontiveros incluye a García Ponce en su antología con un ensayo escrito en 1968 sobre Akutagawa, y llama la atención que no se mencionen *De anima* o *Crónica de la intervención* (1982), donde también aparece Japón como una

del sol naciente y retratarlo en la crónica *Sobre el hemisferio norte, once mil leguas. Impresiones de viaje a Cuba, los Estados Unidos, el Japón, China, Cochinchina, Egipto y Europa*, publicada en 1875, obra que inaugura la fructífera relación literaria que aquí se explora.

forma de otredad. En el siguiente capítulo retomaré esta y otras características de la antología de Ontiveros que muestran la dificultad de lograr un mapeo integral, además del riesgo de sucumbir a ciertos sesgos interpretativos ligados a concepciones metafísicas estereotipadas de las culturas asiáticas.

Así, la última fase en la que los poetas mantienen cierta presencia —concentrada en la figura de Aurelio Asiain— se caracteriza por nuevas vías de contacto con lo japonés y sus textos, sobre todo por los materiales audiovisuales y el uso cada vez más común de vocablos japoneses. En este periodo (que abarca desde 1990 hasta la actualidad) aparecen obras narrativas con rasgos cada vez más diversos: de la ficcionalización libre a la parodia, con la presencia de elementos históricos o con la influencia del anime y el manga. La propia cultura de masas y las distintas vías de acercamiento con la cultura japonesa modifican la información y el tratamiento literario, antes casi exclusivo del género poético; además, se constata la presencia de temas espirituales que incluso definen estudios críticos, como es el caso del libro *Elogio de lo inacabado. El imaginario sobre Japón en la literatura mexicana* (2014), de Mario Bogarín Quintana.²⁵ Con base en este recorrido —y en el análisis de los próximos

²⁵ Es oportuno señalar que, a pesar de abocarse al tema general que se propone en este libro, el trabajo de Bogarín Quintana presenta una serie de imprecisiones metodológicas. Por ello, aunque es un antecedente directo, lo retomaré como un ejemplo de la lectura trascendentalista más que como una fuente crítica. En primer lugar, destaca la mezcla de géneros literarios, pues refiere la obra de Rebolledo, Tablada y Asiain junto con la de Ricardo Garibay, Eve Gil y Mario Bellatin bajo un mismo criterio: los autores mexicanos se acercan con una visión exótica a Japón. La amplitud del corpus le impide delimitar con precisión los contextos que inciden en la escritura de cada autor y, de igual forma, no hay un seguimiento puntual de lo que se ha expresado de cada uno (esto se refleja en la poca bibliografía indirecta, que en el caso de las obras más recientes podría explicarse, mas no así con los autores modernistas). Además de los problemas de delimitación espaciotemporal y de corpus, no se problematizan conceptos fundamentales como *orientalismo*, *japonismo* e incluso *imaginario*, mediante la cita de autores relevantes que apenas aparecen mencionados, como Gilbert Durand o Said, sino que opta por un análisis basado en conceptos como *lejanía* y *exotismo*, expuestos por Gabriel Weisz en *Tinta del exotismo: literatura de la otredad* (2007). Aún más, en relación con la especificidad de los textos literarios, se

capítulos centrados en la segunda y tercera etapas— será posible asegurar que el japonismo mexicano en las últimas décadas del siglo xx y principios del siglo xxi se consolida con un firme interés de nuestros escritores por la tradición literaria del “país del sol naciente”, cuyo rasgo general es el tratamiento crítico —y en ocasiones incluso paródico— de ciertos estereotipos y aspectos de dicha cultura.

Una vez aclaradas las categorías centrales y las coordenadas espaciotemporales del fenómeno que se intenta trazar, es posible ir más allá del género y los autores canónicos con una investigación que exponga otras formas de escritura con ejemplos que expliciten la relevancia del tema. Por lo tanto, es necesario precisar algunas cuestiones teóricas y ciertas preguntas sobre las propuestas de la narrativa mexicana en relación con las formas de representación ficcional de lo japonés.

LA NARRATIVA JAPONISTA MEXICANA CRITERIOS DESDE LA TEORÍA DE LA FICCIÓN

Como veremos en el siguiente capítulo, la primacía del ámbito poético en el diálogo entre México y Japón obedece a múltiples factores materiales, pero, sobre todo, a una búsqueda estética y espiritual que asumieron los poetas como parte de un ideario de época que progresó a un interés mayor o bien se

advierde la ausencia de un sustento teórico adecuado al estudio del japonismo, pues decide basarse en *La morfología del cuento* de Propp, de manera que obvia problemas teóricos como la representación, la ficción o el sujeto lírico, para optar por una lista de 32 funciones que tampoco retoma imágenes japonesas sino acciones, tal como lo estipula el método del formalista ruso. Este planteamiento básico condiciona los resultados del estudio, ya que las funciones no derivan de los textos por analizar, sino de obras (no especifica cuáles) decimonónicas europeas, y se asume que dicho orientalismo se traslapa al contexto mexicano. Con ello se sugiere que los acercamientos posteriores a 1945 serán también transformaciones de esa lista y, por lo tanto, las variaciones son solo miradas personales en lugar del complejo entramado de cambios contextuales y búsquedas literarias específicas.

mantuvo en una etapa concreta de su producción literaria. La concentración de imágenes y conceptos en la poesía mexicana permitió que tomara forma una herencia de lo japonés, sobre todo en sus tres figuras más reconocibles: Octavio Paz, Sergio Mondragón y Aurelio Asiain; además, de manera intermitente, en poetas como José Emilio Pacheco y José Vicente Anaya.

Dado que el análisis de obras narrativas implica consideraciones distintas a las que se han planteado sobre los versos de estos escritores, es necesario exponer los ejes teóricos en los que basaré el estudio de las obras de los autores elegidos para el presente estudio. El corpus lo integran *Crónica de la intervención* (1982) y *De anima* (1984), de Juan García Ponce; *Cartas de Tepoztlán* (1997), de Pablo Soler Frost (1965), y un repaso de las figuras espirituales en el ciclo japonista de Mario Bellatin (1960), en especial en *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2001), “Bola negra” (2005) y sus últimas novelas breves cercanas a Japón: *Biografía ilustrada de Mishima* (2009) y *El pasante de notario Murasaki Shikibu* (2011). La selección de estos autores guía las categorías que tendré en cuenta para acercar al lector a una perspectiva lo más integral posible de sus vínculos con Japón.

En primer lugar, y hablando específicamente sobre el orientalismo y el japonismo, destaca un problema histórico y sociológico que se manifiesta como una serie de criterios desde los que se recibe a las culturas del Este de Asia. Said observaba tres planos de influencia del orientalismo cuando lo valora como: *a)* una dimensión considerable de la cultura política e intelectual moderna; *b)* una realidad cultural y política que sigue líneas intelectuales que pueden estudiarse, y *c)* un asunto de intertextualidad, de contextos que han sido obviados en aras de aislar el conocimiento humanístico de la política (2008, 35).

Al hablar de la cuestión intertextual, Said retoma la interpretación de Walter Benjamin sobre el excesivo valor que se le otorga a lo creativo, a lo nuevo, en el arte y la cultura, pues en realidad ambos están limitados por la tradición y sus convenciones. Lo artístico no recae en la inspiración, sino, en todo caso, en una crítica original al corpus precedente. Cuando no es así, es inevitable repetir o apenas variar ciertos patrones; en el mejor de los casos se añaden nuevos temas pero pocas reconsideraciones. Por lo tanto, frente al

panorama que se ha planteado sobre el orientalismo y el japonismo en México, hay un bagaje previo que debe ser asumido, constatado parcialmente o confrontado. Este proceso inicia justamente en la cuestión intertextual, porque la presencia de Tablada significa un precedente amplio y profundo que no solo es difícil de imitar, sino que la mera posibilidad de imitarlo parece infructuosa, pues no puede ser la única forma de establecer vínculos artísticos con Japón.

En ese sentido, el primer acercamiento de Juan García Ponce con el ensayo “Akutagawa” en el libro *Entrada en materia* (1968) —que exploraremos con cierto detalle más adelante— lo muestra como un lector que se abre a la recepción inicial de la literatura japonesa por medio de un autor tan distante en términos artísticos como Akutagawa Ryūnosuke (1892-1927). Con ello se plantea una lectura limitada a la ampliación de un horizonte artístico en el que la escritura constituirá un puente de suyo suficiente para el diálogo intercultural.

Como veremos, al inicio la cuestión intertextual se convierte en la vía predilecta de los narradores: no se trata de relatar las peripecias de sus viajes (si los hay), de construir novelas “a lo japonés” o de crear personajes japoneses, sino de explorar la literatura japonesa para poder dialogar con ella, tomar modelos o esbozar situaciones paralelas para enriquecer la perspectiva propia.

A partir de este primer planteamiento surgen dos elementos que guiarán el análisis de la representación de Japón por medio de imágenes y símbolos: las situaciones, que corresponden a la trama o *histoire* de las novelas, y los personajes, cuya visión o disposición de eventos, en realidad *experiencias*, constituye el origen del relato o *discours* (la forma en que se narra).²⁶ Estas

²⁶ Estoy consciente de los usos por los que han transitado estos términos, desde la distinción de Genette (1998) hasta su constatación en la narratología. Respecto de este último punto, vale la pena mencionar las posturas de Monika Fludernik y Luz Aurora Pimentel, quienes coinciden en retomar la propuesta de Genette (Fludernik 2009, 2; Pimentel 1998, 11). Lo relevante es que entre el acto de narrar y la forma que adquiere lo narrado, en conjunción con la historia, se decide el sentido complejo de la obra literaria. En ese tenor, podemos destacar que si bien la narratología ha prestado mucha atención a la forma de enunciación del narrador, la propuesta de Palmer extiende la noción de la trama o historia como “secuencia de acciones

distinciones básicas de la teoría de la literatura se enriquecen con la inclusión de la teoría de los mundos posibles, sobre todo desde el punto de vista de la revisión efectuada por Alan Palmer en *Fictional Minds*:

El análisis de las estructuras narrativas depende claramente de una buena cantidad de inferencias indirectas sobre las mentes ficticias, a través del examen de la función y el significado de las acciones físicas causadas por esas mentes [...] Esta metodología rara vez es descrita explícitamente por los analistas de relatos en términos de funcionamiento mental, ya que las mentes de los personajes tienden a ser consideradas como algo dado en lugar de ser reconocidas como una construcción discursiva. Este punto queda confirmado por el siguiente análisis de la noción de *acontecimiento* en el análisis de historias [...] Los acontecimientos solo tienen importancia si son experimentados por los actores. Es difícil imaginar una narración que consista enteramente, por ejemplo, en descripciones de acontecimientos naturales en los que ninguna persona haya estado presente para experimentar esos acontecimientos (2004, 30).

La propuesta de Palmer es hacer converger tanto los estudios de la narratología clásica como las aportaciones de las ciencias cognitivas y la teoría de los mundos posibles en el estudio de la configuración de las mentes ficcionales que constituyen la ficción narrativa. La presentación de los personajes, argumenta, se da mediante la configuración de una consciencia ficcional cuyo estudio integral solo es posible con una visión heurística; de otro modo, nos enfocamos solo en una parte del fenómeno al tiempo que aludimos a otros elementos de forma trivial (Palmer, 2004, 43). En ese sentido, la teoría de los mundos posibles aporta bases claras y flexibles para caracterizar estas consciencias ficcionales, pues se enfoca en la ontología de los entes de ficción y permite establecer una serie de consideraciones sobre la forma en que interpretamos los mundos ficcionales desde la experiencia que tienen los personajes en esos mundos.

físicas” al bosquejo o construcción de la consciencia de la experiencia humana en los personajes ficcionales.

El primer campo de estudio de esta teoría se circunscribió a la lógica modal, donde se suscitaron intensos debates en torno al estatuto de lo existente y lo real, lo verdadero y lo falso,²⁷ categorías que, como tendremos oportunidad de corroborar, también poseen un lugar polémico en la cuestión del japonismo, y le otorgan un sentido específico a las ficciones que lo articulan. El pionero en plantear los pormenores de este enfoque para el caso de la ficción literaria fue Lubomír Doležel (1922-2017), crítico checo cuyos aportes fueron fundamentales para el campo. Uno de los más útiles es una lista de cinco puntos que abordan los rasgos de los mundos ficcionales y definen el grado mimético de la ficción literaria en relación con el mundo referencial o “real”.

Los puntos son: 1) la serie de mundos ficcionales es limitada; 2) la serie de mundos ficcionales tiene una variedad máxima; 3) los mundos posibles son ontológicamente homogéneos; 4) los mundos ficcionales son incompletos, y 5) los mundos ficcionales son accesibles desde el mundo real (Doležel 1999, 118-121).²⁸ Doležel desarrolló esta lista en un artículo titulado “Fictional

²⁷ De acuerdo con Thomas Pavel, la disputa central en las primeras décadas del siglo xx dentro del formalismo lógico está entre la propuesta de Alexius Meinong (1853-1920) sobre los objetos no existentes —es decir, considerar ciertas ideas como “entidades concebibles”— y la negación de esta posibilidad por parte del filósofo y matemático Bertrand Russell (1872-1970). La disputa se centra en la imaginación y la ficción en tanto menoscaban “el curso del lenguaje representativo” (Pavel 1995, 10). Meinong propone objetos de tres clases: objetivos (proposiciones o estados de cosas), dignitativos (propiedades generales, como lo bueno, lo bello, etc.) y desiderativos (obligaciones derivadas de los dignitativos) (Swanson 2011, VIII). La división entre estos objetos responde a la posibilidad de representarlos y tiene un fuerte correlato en la definición del símbolo de Gilbert Durand, con la que ligaré la ficción en el segundo capítulo. Los objetos concebibles y los símbolos implican considerar que existe una ontología para los entes no factuales, y cada vertiente de la lógica modal lidia con ellos según considere si esa ontología es imposible —siguiendo a Bertrand Russell, quien argüía que la lógica no podía dar cabida a la ontología de los posibles—, o si se considera factible, pero con ciertos matices y ámbitos bien definidos, entre los que se encuentra el psicológico.

²⁸ Debo señalar que la disposición lógica de estos rasgos generales de la ficción empata con la concepción de lo ficcional como conjuntos en los que se comparten elementos

Reference: Mimesis and Possible Worlds”, de 1990, un trabajo relativamente avanzado en las exploraciones del crítico checo sobre los mundos posibles.

Cada uno de estos puntos implica la consideración de cuestiones como la necesaria coherencia en las leyes y el funcionamiento de los mundos posibles que suponen la base mimética del mundo real. Por ejemplo: entre mayor variedad exista en el mundo ficcional respecto de las convenciones del mundo referencial, esos mundos serán cada vez más particulares y se explicarán más desde sí mismos y menos en función de lo “real” (como es el caso de la *gradación mimética* de un texto realista a uno fantástico y de este a uno maravilloso, lo cual redundará a su vez en una distinción genérica) (Rodríguez-Pequero 2008, 70).

Aun así, en aras de ser coherentes a pesar de su alta variabilidad en relación con el mundo real, los mundos ficcionales son homogéneos; es decir, tienen sus propios rasgos más allá de la “autoridad” del referente real, cuestión que protege a ambas entidades de confusiones o traslapes.²⁹ Quizás el rasgo

y características. Como explica Pavel: “Tal como lo indica la observación de Kripke, exigir de los mundos posibles un inventario idéntico al inventario del mundo actual resulta una posición demasiado restrictiva para la representación de las ontologías de la ficción [...] Un sistema semántico que se proponga tomar en cuenta esta intuición [la de la compatibilidad de los mundos ficcionales y el referencial] tiene que mostrarse tolerante con los nuevos individuos, tales como Sherlock Holmes” (1995, 62). La posibilidad de partir de una definición de la ficción como contraste de conjuntos ontológicos permite considerar el proceso de construcción de personajes como un anclaje físico provisional, en el que se emulan experiencias, las cuales definen al personaje. Esto es importante, dado que incluso si no conocemos los rasgos físicos del personaje literario (omisión típica de la narrativa del siglo xx), y aun si este narra en tercera persona, el propio enfoque y ciertos detalles conducen a un conocimiento gradual de su ser.

²⁹ En este punto hay una apertura potencial relacionada con lo verdadero y lo falso, precisamente por la posibilidad de traslapar conscientemente personajes históricos en la literatura bajo esas dos categorías o subvirtiendo la autoridad de las reglas del mundo ficcional. Esto es lo que se conoce como metaficción. De la tercia de narradores seleccionados para este estudio, sin duda, el que emplea más este recurso es Mario Bellatin.

más importante es el de la incompletud, pues define una limitante significativa de la obra de arte literaria: la imposibilidad de decirlo todo acerca del mundo ficcional y de sus personajes. Esto se liga fuertemente con la estética de la recepción (Palmer 2004, 34) y, sobre todo, con los comentarios que el propio Wolfgang Iser realizaba sobre el problema de la ficcionalidad en términos de un significado manifiesto y otro latente en la relación mimética:

La ficcionalidad literaria tiene una estructura de doble significado, que no es en sí misma significado, sino una matriz generadora de significado. El doble significado se presenta como una ocultación y revelación simultáneas, diciendo siempre algo distinto de lo que quiere decir para hacer surgir algo que sobrepasa aquello a lo que se refiere. Por lo tanto, la acción de ficcionalizar *epitomiza* una condición que resultaría absolutamente inalcanzable a través de las vías por las que discurre la vida normal (Iser en Garrido Domínguez 1997, 53).

La postura de Iser parte de una discusión en torno a la veracidad o falsedad con las que se pretendió juzgar históricamente la ficción desde la mirada europea; por ello, su explicación recurre a esa estructura doble entre el referente y lo ficcional, de donde surge un *espacio de construcción* que no solo constituye una característica de la ficción literaria, sino que es parte de la disposición del texto hacia un lector potencial, es decir, que incluye ya una serie de vacíos estructurales cuyo sentido está abierto a la interpretación (Iser en Rall 2001, 103).

Como reconoce Palmer, ya en los trabajos de Doležel, pero sobre todo en los de Marie-Laure Ryan —quien aborda la cuestión desde la virtualidad de lo ficcional—, se perfila el reconocimiento del valor de las mentes ficcionales y los espacios de indeterminación como constituyentes indispensables para formarse una idea de la consciencia de los personajes y, por ende, de sus experiencias en el mundo ficcional que habitan:

Un canal semiótico importante para acceder a los mundos ficticios y para crear la textura implícita que cierra las brechas ontológicas es lo que ella [Ryan] denomina el principio de la desviación mínima; es decir, al leer un texto y reconstruir

un mundo argumental a partir de él, el lector asume la mínima desviación posible del mundo real a menos que dicha desviación esté especificada o fuertemente indicada por el texto (Palmer 2004, 35).

Al final, el acceso a los mundos ficcionales literarios posee un fuerte carácter performativo, puesto que el acceso a una ficción no solo implica la validación de esas posibles “desviaciones” del mundo real, sino que desde el inicio constituye un proceso de construcción de sentido. De tal suerte, la narratología, la teoría de los mundos posibles, la estética de la recepción y el análisis estructural dialogan en la visión de Palmer para aportar categorías que describen el estado “físico” ficcional de los personajes, así como sus experiencias en esos mundos parcialmente proyectados.

Este repaso breve de los entrecruces propuestos por Palmer es importante para delimitar las herramientas teóricas con las que se realiza este estudio. En primer lugar, ratifica la relevancia de la distinción entre historia y discurso para distinguir trama y forma; en segundo término, extiende el uso de nociones como *emoción*, *experiencia*, *pensamiento*, hacia una perspectiva performativa en la que domina la mente de los personajes: la experiencia moldea sus consciencias, pero es a través de esa consciencia en formación que tenemos acceso a lo narrado.³⁰ En ese sentido, las distinciones básicas de focalización según las personas gramaticales con las que se identifica al narrador son un fundamento del proceso, pero no dan cuenta de toda su complejidad, puesto que la ficción es la vía de presentación general, susceptible de adaptarse en diversos soportes, pero que determina el estatuto de la obra literaria de forma global.

En última instancia, al hablar de un fenómeno intertextual que liga dos tradiciones literarias y de representación de elementos o personajes ligados a

³⁰ Los apuntes de Luz Aurora Pimentel en relación con la posibilidad de rastrear lo narrativo en expresiones artísticas como la danza dan cuenta de la apertura del fenómeno (1998, 13). La posibilidad de entender una historia en expresiones en las que el narrador está ausente, no hay diálogo y las acciones se explican performativamente responde a una estructura mental básica que ha sido estudiada por las ciencias cognitivas, particularmente por la narrativa cognitiva (Turner 1996, 7).

otra cultura hay un nivel social que no puede ser obviado. Para abordarlo, es necesario recurrir a la idea misma de representación, una categoría acaso más amplia que la de ficción, o al menos más dinámica, en tanto la representación funciona en ámbitos no ligados necesariamente con la ficción literaria.

Para enlazar ambas categorías, es posible acudir a los rasgos propuestos por Doležel y relacionarlos con las reflexiones del filósofo francés Henri Lefebvre (1901-1991) acerca de la representación no filosófica, resumidas en nueve incisos, de los cuales rescato cinco que se ligan con la ficción y no se limitan a la crítica de la filosofía que desarrolla este pensador:

a) Que el hombre social y práctico no puede prescindir de representaciones, que tienen por lo tanto especificidad y poder; b) que la representación, resultado de una operación mezclada de fantasmas y de imaginario, es necesaria y no suficiente; c) que el mundo de las representaciones no está suspendido en lo “irreal”, sino que a veces tal o cual representación se realiza efectivamente y tales o cuales otras representaciones se disuelven, de tal modo que ese mundo de representaciones no puede estabilizarse; d) que el mundo de las representaciones se atraviesa y se trastorna; e) que no hay representación de origen que pueda pasar por absoluta y verdadera como tampoco una representación del fin [...] h) que las representaciones empobrecidas y sistematizadas en ideologías forman parte de los servicios y procesos de conservación, de protección contra el devenir, la estabilización, de lucha contra las transformaciones (Lefebvre 1983, 174; cursivas del autor).

Ambos autores coinciden en el procedimiento de creación de lo representativo o, como decía Iser, en *epitomizar* un elemento para que funja como productor de sentidos asociados. El primer inciso de Lefebvre posiciona el contexto sociocultural, construido mediante representaciones de toda índole, como es la base de acceso, en este caso, a la obra literaria, de modo que especifica el punto de partida de Doležel (“acceso desde el mundo real”). La insuficiencia y la necesidad se enlazan con la incompletud y la homogeneidad ontológica. A esta última Lefebvre agrega la idea de la inestabilidad en los

incisos *c)* y *d)*.³¹ Por último, aporta un aspecto que Doležel no desarrolla pero que afecta al referente representado: justamente la consideración de su papel en ideologías sistematizadas.

Este punto es muy relevante, pues, como será posible constatar, la manera en que se vinculan los textos mexicanos con los japoneses, así como las formas en que se representa a la cultura japonesa, no se guían únicamente mediante conceptos como el vacío, el cuidado de las formas, la meditación o contemplación de la naturaleza, sino en representaciones particulares de estos temas con personajes que los problematizan. Así, la representatividad de lo japonés excede la exposición de ciertas ideas que conforman su *esencia* y se extiende a la consideración sobre procesos históricos, fenómenos religiosos y la crítica al lenguaje, todo ello gracias a la creciente confianza frente a la cultura japonesa.

Para encaminar estas reflexiones teóricas hacia el cierre de este capítulo, vale comentar algunas “limitantes” de las herramientas propias de los estudios literarios, pues se tiende a pensar que estas abordan el artefacto literario como una unidad cerrada, cuyo sentido antecede a todo comentario ligado con la dimensión social o con una lectura cultural. Esto toca en particular la postura de mi trabajo: ¿el enfoque de la teoría de la ficción, al ser “interno”, elude las posturas políticas o ciertas interpretaciones propias del japonismo como parcela de la visión de las culturas asiáticas? ¿Qué se dice de Japón en la narrativa? ¿Quién lo dice, cómo y para qué? En esto último, ¿el objeto de mencionar a la cultura japonesa es meramente estético o se extiende a otros ámbitos?

Para esbozar una respuesta a estas preguntas y como preámbulo para el siguiente capítulo, es necesario apuntar que la inclusión concreta de lo japonés en la narrativas posteriores a 1980 obedece a un fenómeno distinto al que experimentaron los poetas después de la Segunda Guerra Mundial: la presencia de Japón en Hispanoamérica tras los años de la posguerra transita por canales de difusión variados, entre los cuales el más reconocible hoy en día

³¹ Pavel también suscribe la cuestión de la inestabilidad al referirse al imaginario y lo simbólico dentro de la ficción (1995, 174). Esta combinación teórica se desarrollará en el próximo capítulo al integrar las distintas imágenes y conceptos que los autores mexicanos reciben de Japón y que proyectan como representación.

está conformado por el denominado *soft power* o poder cultural, y engloba productos audiovisuales y escritos de diversa índole, no siempre relacionados con una literatura canónica.³²

En ese sentido, una de las preguntas básicas que surgen en relación con el nuevo contexto es ¿qué influencia ha tenido este *soft power* en la producción literaria? La pregunta, en primera instancia, arroja una respuesta negativa: casi nula. Esto podría explicarse sencillamente al recordar la añeja pero insistente distinción entre alta cultura y *mass media*.³³ Salvo en contadas ocasiones, los

³² La afirmación es provisional. No solo se trata de que estos productos audiovisuales gozaran de una amplia proyección, o que coincidieran en el tiempo en distintas regiones, sino que existen fenómenos particulares, como la presencia de una comunidad *nikkei* (literalmente “segunda generación”, es decir, descendientes de migrantes japoneses) amplia o reducida, así como las interacciones raciales, de género y de clase que ello implica, y son factores determinantes en los procesos de establecimiento de un “imaginario japonés”.

³³ Un ejemplo claro es la opinión que le merece a Guillermo Quartucci ese nuevo horizonte de expectativas, muy influido por el anime y la cultura de masas en relación con el orientalismo del modernismo hispanoamericano: “Los más despiertos se metían en las creencias, trataban de estudiar el animismo japonés. Y ahora me da la impresión de que Japón es manga, animé, cine muy impactante, de horror sobre todo, que viene a través de los medios de comunicación, y que obviamente tiene un gran, digamos, ‘gancho’ para la gente joven [...] Son miles de jóvenes fanáticos de esta cultura audiovisual de Japón que se denominan a sí mismos ‘otaku’, tienen blogs en internet y se comunican entre ellos, y tienen enormes conocimientos de esta cultura, pero curiosamente no conocen otra cosa. Piensan que Japón es eso nada más, como los del siglo XIX pensaban que era la ‘japonería’. Entonces no sé bien si esto es una apreciación diferente de Japón o es parte del mismo fenómeno aggiornado” (en Blas Vives 2006). La valoración del crítico por antonomasia de literatura japonesa en México no supone un escándalo, pues estos productos culturales no habían sido objeto de reflexiones sistemáticas y fundamentadas hasta hace una década, a pesar de estar en circulación desde los años setenta. Lo interesante de la postura de Quartucci es que en ningún momento es excluyente, sino que conmina a enriquecer el panorama con una visión global de la cultura japonesa. En los últimos años, la publicación de la obra de Eve Gil es, hasta ahora, una de las pocas muestras que expanden esa supuesta desconexión que tendía a un nuevo orientalismo, según

artistas no optan por trasladar su interés por los productos culturales masivos a sus textos literarios, quizás por una suerte de precaución ante ataques “solemnes y serios” de quienes no aprecian dichos productos o quienes, en el mundo editorial, no se aventurarían a publicar nuevos temas o enfoques interculturales porque adolecen de severos sesgos estereotípicos.³⁴

La pervivencia de manifestaciones culturales y religiosas, como el zen y prácticas relacionadas con esta vertiente del budismo como la ceremonia del té, la meditación, la caligrafía, entre otras, se debe a su difusión por parte de actores culturales japoneses y extranjeros. En el contexto mexicano esa inclusión se da en clave trascendentalista en la poesía: las diosas y dioses japoneses, la noción de vacuidad, la contemplación de la naturaleza, han sido ejes definitorios e interpretativos de lo japonés y se situaron con solidez en el imaginario mexicano, al grado de determinar qué sí puede publicarse y qué no, qué parte de la cultura japonesa es prestigiosa, aceptable, y en qué medida se relaciona con el ámbito mexicano. Por lo tanto, en el siguiente capítulo indagaré en las causas que moldearon el contexto en el que se publicaron los textos del corpus narrativo por analizar.

Quartucci, pues en su narrativa se fusionan la novelística de una autora con trayectoria y la influencia del anime y el manga.

³⁴ La afirmación se respalda en una entrevista en la que Mario Bellatin recordaba: “Hasta hace muy poco tiempo, cuando yo comenzaba a escribir, era imposible que aceptaran libros de Japón. Había un canon muy establecido. Todo lo que se escapara de estas líneas ya trazadas eran como experimentos simpáticos, graciosos, pero que no iban a entrar a transcurrir dentro de ‘la historia de la literatura nacional’” (Hind 2004, 199).

Visiones de lo trascendental o las bases del imaginario japonés en México

SÍMBOLO Y REPRESENTACIÓN

Las siguientes páginas están dedicadas a la idea del *vacío* que caracteriza de forma global a la espiritualidad japonesa y que se ha mantenido vigente en la poesía mexicana, en el trabajo de traducción de los poetas y en la perspectiva de los interesados en la representación de la cultura japonesa. Al abordarlo y desentrañar sus dinámicas, será posible establecer un diálogo fructífero entre el espacio que se le ha dedicado a la poesía y el papel de la narrativa mexicana en esta cuestión.

La persistencia de ideas trascendentales encuentra su asidero en el intento de describir las bases o fundamentos de la cultura japonesa, sobre todo, con el apoyo de las formas poéticas de su tradición. No es mi objetivo profundizar en cada uno de los poetas que mencionaré, sino rastrear las imágenes que se asocian de forma recurrente con Japón, plantear en qué medida son compartidas entre poetas, si se mantienen en la narrativa e incluso si extienden su influencia a otras áreas, como la integración de antologías o el análisis académico.

En un sentido restringido, lo trascendente es un espacio o ámbito intelectual en el cual se encuentran creencias, símbolos e imágenes que estructuran las prácticas culturales más allá de los límites físicos. En un sentido más abierto, es un plano de realidad en el que se busca satisfacer una necesidad espiritual, es decir, un deseo individual de fundamentar la existencia humana

en un conjunto de nociones metafísicas que generalmente son parte de alguna religión o creencia institucionalizada. En esta acepción, lo trascendente dota a la vida cotidiana de un sentido profundo y duradero, de ahí que se contraponga a los valores seculares del racionalismo adoptado por la modernidad europea.

Con esto en presente, y antes de indagar en la tradición poética mexicana, me parece necesario aclarar qué se entenderá por símbolo, cómo se liga con un imaginario de lo japonés compuesto por imágenes en absoluto estáticas, sino cambiantes, así como los efectos de la tensión representativa que se establece entre los estereotipos y la profundización en otra cultura. La propia categoría de representación desempeña aquí un papel determinante en tanto enlaza las formas en que una sociedad lidia con lo simbólico para establecer significaciones que serán, a su vez, material de la ficción literaria.

Símbolo es un término que, como tantos otros relacionados con cuestiones metafísicas —ya sea en su manifestación institucional o individual—,³⁵ se

³⁵ Siguiendo a Lévinas, dado que la experiencia de lo infinito antecede e incluye al Yo, puesto que está en él y así se le revela (2002, 52-53), la metafísica es una forma teórica, intelectual, de relacionarse con ese Otro radical, trascendente, por medio del lenguaje, pero solo como una especie de indicador de lo que es, nunca como representación: “La relación metafísica no podría ser, propiamente hablando, una representación, porque lo Otro se disolvería allí en el Mismo: toda representación se deja interpretar esencialmente como constitución trascendental [...] Lo Otro metafísico es otro como una alteridad que no es formal, con una alteridad que no es un simple revés de la identidad, ni de una alteridad hecha de resistencia al Mismo, sino con una alteridad anterior a toda iniciativa, a todo imperialismo del Mismo” (2002, 62). Se observa la necesidad de exceder el campo conceptual, pero si este permanece y la relación con esa alteridad se mantiene en torno a representaciones, actos e ideas, entonces estamos en el plano de la religión, que en su sentido etimológico se propone como *religar*, volver a conectar al ser humano con un estadio anterior y perdido ahora: “El discurso, por el hecho mismo de mantener la distancia entre Yo y el Otro, la separación radical que impide la reconstitución de la totalidad, y a la que se aspira en la trascendencia, no puede renunciar al egoísmo de su existencia; pero el hecho mismo de encontrarse en un discurso, consiste en reconocer al Otro *un derecho* sobre ese egoísmo y así, en justificarse [...] Proponemos llamar religión a la

ha convertido en un cajón de sastre. Decir esto es una obviedad a la luz de los usos múltiples y laxos, casi siempre enfocados en la idea de lo sobrenatural. En los estudios literarios, sobre todo, tiende a aparecer cuando se quiere destacar que alguno de los elementos de un fenómeno cualquiera *significa* en un sentido abarcador y profundo. En el peor de los casos se usa como metáfora o sinónimo de *signo*. De este último adjetivo se puede decir mucho, si se es específico, o nada, en términos abstractos, pues la “profundidad” de un texto es en realidad su complejidad, y ella no se prueba sino argumentando y ejemplificando de forma lógica y concreta.

La complejidad es la forma abstracta del símbolo y suele invocarse como sinónimo sin considerar su dimensión doble. Por un lado, lo concreto en él es siempre una imagen, de ahí que el esfuerzo por explicarlo mediante signos (lingüísticos) implique un alejamiento de su dinámica: la de aludir a una red de significados de forma global. De acuerdo con Gilbert Durand, el problema básico entre la manera en que un signo y un símbolo denotan su sentido consiste en una diferencia perceptiva. El ser humano se representa los objetos de dos maneras: una directa, sustentada en el contacto o actualidad de los objetos a los que el signo se refiere, y otra indirecta, en ausencia del objeto:

Es posible, pues, por lo menos en teoría, distinguir entre dos tipos de signos: los signos *arbitrarios* puramente indicativos, que remiten a una realidad significada que, aunque no esté presente, por lo menos siempre es posible presentar, y los signos *alegóricos*, que remiten a una realidad significada difícil de presentar. Estos últimos deben *representar* de manera concreta una parte de la realidad

ligadura que se establece entre el Mismo y el Otro, sin constituir una totalidad” (2002, 64). Por lo tanto, me referiré al término *metafísica* como una forma de concebir las relaciones con la alteridad radical por medio de un ejercicio mental; a *espiritualidad*, como ese deseo propio del ser humano que lo lleva a lo trascendente, y por último, *religión* se concibe como una forma institucionalizada para acercarse formalmente a esa relación paradójica con lo infinito, pero sin abandonar la postura conceptual del Yo. Como podremos observar más adelante, el tipo de búsqueda que emprenden algunos escritores mexicanos oscila entre lo individual, espiritual, y lo institucional o religioso, en relación con el zen y las formas de espiritualidad japonesa.

que significan. Por último llegamos a la imaginación simbólica propiamente dicha cuando el significado es *imposible de presentar* y el signo solo puede referirse a un sentido, y no a una cosa sensible (Durand 2007, 12).

Así pues, la imagen que tenemos de objetos concretos se enlaza de forma directa con los *signos arbitrarios*, con lo que denota, en principio, un significado único. Los *signos alegóricos* constituyen un punto intermedio entre el *signo arbitrario* y el *símbolo*, puesto que tratan con conceptos difíciles de representar. En este rubro encontramos conceptos como *justicia*, *dolor*, *tristeza*, los cuales pueden ser presentados o representados en alguna medida, ya sea describiéndolos o actuándolos. En el límite entre lo alegórico y lo simbólico también se encuentran ciertas abstracciones matemáticas que no siempre tienen un correlato físico.³⁶ La imaginación simbólica es, entonces, el terreno en el que la lógica de la representación excede los límites de lo verificable, en donde el sentido solo puede entenderse según ciertas relaciones, pero no puede ser enunciado ni mostrado cabalmente, so pena de traicionar su unicidad.

Es la apertura del símbolo a una serie de significados “difíciles de descifrar”, que caen en el rango de lo “secreto” o “exclusivo” de una cultura, lo que ha mantenido la noción restringida a usos como los señalados antes, así como a una reducción del término. No obstante, como afirma Jean-Jacques Wunenburger:

Lo imaginario, lejos de estar olvidado en lo arbitrario de las reglas de asociación, como en el caso de la antigua *phantasia*, obedece a una lógica restrictiva,

³⁶ En este punto podemos apreciar ya la pertinencia de las disputas entre Russell y Meinong, así como la relevancia de los planteamientos de la teoría de la ficción, pues el espacio de lo imaginario no compete únicamente a lo artístico, sino también a secciones de la matemática que no se pueden demostrar físicamente, tales como la paradoja de Banach-Tarski. Si bien la liga entre estas secciones de las matemáticas que generan objetos contraintuitivos y el símbolo en su uso humanístico no se ha llevado a cabo, el puente establecido entre la teoría de la ficción y la lógica permite observar que lo que se disputa es un sentido de la verdad, es decir, una lectura unívoca de la realidad que la propia noción de símbolo desafía.

sobre el modelo de las reglas semánticas y sintácticas de los hechos del lenguaje, reforzada por raíces neurobiológicas y componentes afectivos (Wunenburger en Durand 2000, 10).

Por lo tanto, el símbolo posee su propio campo de significación, que no es arbitrario, sino que su motivación radica en el sentido de la experiencia del mundo y no se limita al proceso de designación de las cosas. Como puede apreciarse, el grado representacional entre el signo —particularmente el signo lingüístico— y el símbolo se enlaza con los estudios derivados del llamado giro lingüístico al plantearse como una categoría que aborda un nivel de significación en el que lo metafísico tiene preponderancia: “El símbolo es, pues, una representación que hace aparecer un sentido secreto; es la epifanía de un misterio” (Durand 2007, 15).

Si conservamos esta definición, está claro que un tratamiento de lo simbólico como imaginario no es sino una reducción, la circulación de una serie de imágenes —simbólicas o no— que componen un conjunto según un ámbito concreto. Como reconoce Blanca Solares, el término *imaginario* se confunde en ocasiones con el de *ficción*, aunque claramente tiende a relacionarse con el espacio de lo trascendental, como ensoñación o mito (Solares 2006, 130; Wunenburger en Durand 2000, 13).

Es necesario precisar la noción de *imaginario*, pues se usa indistintamente para hablar de una serie de ideas e imágenes que funcionan a nivel cultural, en formaciones sociales amplias o cerradas, e incluso a nivel individual (p. ej., “el imaginario de Carlos Fuentes”). Constituye, entonces, una categoría amplia y relevante para el estudio propuesto, pero sujeta a usos laxos o contradictorios, sobre todo cuando ronda lo simbólico, pues no toda imagen es símbolo. Sin embargo, los trabajos de la escuela de Grenoble, en la que se inscriben los autores citados en líneas anteriores, permiten deslindar un factor central que no aparece necesariamente en el símbolo, me refiero al encadenamiento:

El imaginario remite tanto al aspecto representativo y verbalizado de una expresión como al aspecto emocional y afectivo más íntimo de ésta. Expresiones enraizadas en las percepciones y emociones que afectan al hombre de modo

más próximo que las concepciones abstractas de la intelección analítica que inhiben su afectividad. El imaginario, pues, nos vincula en principio con un conjunto de imágenes y símbolos que, al formar una totalidad coherente en el proceso de su encadenamiento, producen un sentido distinto al inmediato o momentáneo aludiendo, así, a la “prodigiosa facultad visionaria nacida de la meditación” afín, por ejemplo, a la mística medieval pero también común a las cosmovisiones tradicionales (Solares 2006, 130).

De tal suerte, el imaginario se concreta en estos conjuntos de significación vinculados intrincadamente en una red cuyos componentes se aprecian con mayor detalle en sociedades antiguas, en las que la imagen está por encima del concepto. Con todo, la noción no se restringe a sociedades con cosmovisiones míticas, pues estas estructuras también permean en las sociedades actuales, que se apoyan decididamente en imágenes antiguas para articular nuevas.³⁷

Una vez definidos *ficción* y *representación*, es posible ubicar *símbolo* en el extremo de una escala semántica que va de lo más verificable (escritos sobre lo real) a lo imposible de verificar (textos míticos, literatura antigua, maravillosa o fantástica). Con este esquema gradual se puede asumir una postura en torno a los procesos de estructuración que pueden incidir en la ficción literaria como parte de las representaciones con las que se estructura una sociedad. Lefebvre se pregunta:

¿Las representaciones pueden distinguirse de los recuerdos, de los símbolos, de los mitos y relatos legendarios, de lo imaginario, de las ilusiones y de los errores? Sin duda alguna; pero la distinción debe provenir de ellas mismas y no

³⁷ Al discutir la relación entre mito y ficción, Thomas Pavel afirma de manera arriesgada que “El culto y la ficción difieren simplemente por la fuerza del universo secundario y, por tanto, si se canaliza la energía suficiente en el acto mimético, éste puede dejar el plano de la ficción y atravesar el umbral de lo existente” (1995, 78). En ese caso, el conjunto de significados cobra una relevancia tal que da como resultado una representación en el sentido de sustitución, de ahí que ciertas figuras u objetos sean considerados sagrados.

de una clasificación arbitraria. Pronto veremos que no se distinguen en verdaderas y falsas, sino en estables y móviles, en reactivas y superables, en alegorías —figuras redundantes y repetitivas, tópicos— y en estereotipos incorporados de manera sólida en espacios e instituciones. Lo cual las acerca a la ideología. Las representaciones no pueden reducirse ni a su vehículo lingüístico (hecho de lenguaje) ni a sus soportes sociales (1983, 24).

El símbolo sería la categoría más alejada de lo concreto, desde el punto de vista tanto de Durand como de la propia representación, pues engloba aquellos sentidos que son casi imposibles de comprobar o presentar ante los sentidos. Por lo tanto, en primera instancia, el símbolo constituye un grado de presentación complejo al concentrar una serie de sentidos en una simultaneidad que solo puede representarse parcialmente. Las imágenes simbólicas son aquellas que logran esa concentración de sentido, al grado de que deben ser interpretadas y, si se acompañan de otros símbolos, adquieren un grado de codificación tal que es necesario poseer una formación previa para descifrarlas.³⁸

³⁸ En este punto me es imposible evitar la referencia al esoterismo y, en especial, al papel que tuvo en la formación del orientalismo (y viceversa). Como tendremos ocasión de corroborar un poco más adelante, los ejes que la hegemonía económica, política y comercial europea impuso en las empresas colonialistas asiáticas inician con el proyecto de evangelización. Dentro de este, evidentemente, se articula qué es y qué no es parte del dogma católico o cristiano, y los primeros contactos de los misioneros en Asia, de modo similar que en América, tenderán a interpretar las religiones y espiritualidades de Asia como “errores” o “engaños” del demonio, que combatía con la Iglesia llevando al error a los pueblos no catequizados (App 2012). El fenómeno del esoterismo aporta datos muy interesantes en relación con los propios resquicios dentro de la espiritualidad europea, y tiende lazos fuertes con la interpretación de las religiones asiáticas, desde el siglo XVI hasta el XIX, momento en el que la irrupción de la ciencia se conjuga con el impulso orientalista para dar forma a escuelas y movimientos ocultistas, como el mesmerismo o la teosofía moderna. Así, la interpretación simbólica, la alusión a las religiones asiáticas y la ciencia van de la mano a finales del siglo XIX (Chaves 2013; 2020), y marcan un cauce que seguirá particularmente Pablo Soler Frost.

En segundo término, la representación se liga con el hacer, de modo que se enlaza semánticamente con la actividad humana, con generar “productos” y en particular con el arte en tanto genera una *obra*:

Digamos provisionalmente que la obra tiene una presencia, que no se sitúa entre la presencia y la ausencia sino que las reúne haciendo don de su presencia, colmando un vacío o sea una virtualidad: una ausencia. Mientras el producto permanece en medio de las representaciones, la obra se sitúa más allá de las representaciones [...] Las representaciones circulan, pero en torno a fijeza: las instituciones, los símbolos, los arquetipos. Interpretan la vivencia y la práctica; intervienen en ellas sin por ello conocerlas ni dominarlas. Forman parte de ellas, solo las distingue el análisis (Lefebvre 1983, 28).

En tanto problema de la teoría literaria, la representación se posiciona como un camino hacia lo imaginario y lo simbólico. Ya sea por la gradación de la mimesis en relación con el mundo referencial (mimesis de acciones, objetos o personajes), o por su injerencia en la formación de los géneros literarios (mimesis de un discurso), distintos teóricos han decidido apartar el verbo *representar* del análisis narratológico (Genette 1998, 31; Pimentel 1998, 18) y lo sustituyen por *significar*. Desde su punto de vista, no se representa (mime-tiza) en la literatura, sino que se *significa*, se expresa “información narrativa”.

Esta diferencia conceptual resuena en la distinción planteada por Durand: representar implica un problema de actualidad, de presencia que puede solucionarse en un nivel diegético y verídico. El término *silla* puede presenciarse, con cierto esfuerzo y bajo ciertas condiciones, pero esto no es posible con los signos alegóricos y aun menos con lo simbólico. Entonces, la ficción literaria es un ejercicio extendido de significación, en el que el pacto de inteligibilidad radica en enunciar una serie de elementos cuya presencia puede representarse, y otros elementos no verificables, ya sean creados para la ficción o retomados del mundo referencial, aunque inaccesibles por pertenecer al pasado:

Por tanto, las fronteras de la ficción la separan por un lado del mito, por otro, de la realidad. A estos bordes deberíamos añadir la línea que aísla el espacio

representado de la ficción respecto a los espectadores y los lectores. Entonces, la ficción está rodeada por bordes sagrados, por bordes de existencia y por bordes de representación. La frontera sagrada y la de la representación no solo rodean a la ficción, ya que lo profano también se distingue de lo sagrado, y los bordes de la representación nos excluyen también de los dominios que no son de ficción (Pavel 1995, 102).

La cuestión de los bordes no solo tiene que ver con regímenes delimitados por la presencia (posible o no) de un objeto, sino que, en términos literarios, también se asocia con ciertos géneros. Un dominio no ficcional, como la historia, aunque tienda a la veracidad, no puede verificarse completamente; una orden militar tiene un objetivo práctico que debe cumplirse a la brevedad, pero una obra literaria abre un espacio-tiempo distintos, nunca “falsos”, sino parciales. En el fondo, la teoría de la ficción y los mundos posibles no busca exclusivamente una definición compleja; antes que nada, aspira a deslindar los términos *falso* y *verdadero* más allá de los usos coloquiales o de la práctica de la ficción.

Si esa valoración, a todas luces moral (verdad/engaño), aparece siempre que se busca denigrar a la literatura en relación con la lógica matemática u otros modos de pensamiento que se restringen a la racionalidad, es fácil esperar un ataque directo y más visceral contra el símbolo y la imaginación. Dicho ataque constituye una de las grandes polémicas del siglo xx en términos epistemológicos y seculares, pues moldea una visión rancia e infantilizadora de todo aquello que no sea verificable, en lugar de proponer modelos de comprensión de estas manifestaciones culturales; a su vez, estas posturas agresivas dan forma a respuestas tradicionales que rescatan la estructura de sociedades del pasado y alimentan discursos igualmente rancios, como el del mito del eterno retorno o la repetición de la historia.

Al definir estas herramientas teóricas —símbolo, representación y ficción—, el fondo del análisis de las imágenes y textos japoneses en la narrativa mexicana adquiere una gradación e intensidad perceptible según la incursión propuesta por cada autor. No se trata solo de destacar cómo se proyectan literariamente algunos elementos exóticos de las culturas asiáticas, como en la

versión decimonónica del orientalismo, sino de dar cuenta de la compleja red de intercambios entre la definición dentro de esas propias culturas, los aspectos que exportan y la forma en que se entrelazan con expectativas o necesidades de la cultura receptora.

Como se ha podido observar y como lo constataremos en las próximas páginas, la autodefinición del pueblo japonés en torno a la difusión de doctrinas religiosas como el budismo zen y su popularización en países europeos primero, hispanoamericanos después, aunado al creciente interés en su literatura, ha resultado en un crisol de textos e ideas que se integran o empatan con los intereses estéticos de los autores mexicanos. Explorar la riqueza de la representación literaria, que supone un diálogo intercultural rastreable y hasta ahora no afrontado a cabalidad, es el objeto de este estudio.

Tender el puente entre el estudio de lo imaginario, el japonismo y la ficción es una tarea meticulosa, pero de ninguna manera descabellada, como lo reconoce Jean-Jacques Wunenburger al caracterizar al imaginario:

como un instrumento hermenéutico que permite a culturas orientales o latinoamericanas analizarse mejor, y comprenderse. Prueba de que la teoría antropológica de lo imaginario da la espalda a cualquier etnocentrismo o desvela al contrario su valor universalizante, a diferencia de muchos modelos cognitivos o epistemológicos que reivindican sin embargo su pertenencia a una racionalidad de identidad (en Durand 2000, 14).

Aquí, tanto la cuestión de la racionalidad, como exportación europea que amalgama el término *Occidente*, como la difusión de un etnocentrismo vinculado a ciertas jerarquías en los procesos de globalización se oponen a lo imaginario, concebido como un espacio en el que culturas en principio “ajenas” al tipo de racionalidad europea encuentran una forma de articular sus propias epistemologías. El salto es peligroso, pues ronda una serie de actitudes que también se asocian con el imaginario de cada nación y que, en el caso de Japón y México, pueden ejemplificarse con la interpretación que José Luis Ontiveros daba a los vínculos entre ambos países en su antología *Aproximaciones a Yamato*.

Más allá de estas polémicas por revisarse, pensar en ejemplos de procedimientos de lectura y de significación de la cultura y la narrativa japonesa en escritores mexicanos que han puesto su atención en ellas, con distintas intenciones e intensidades, es una manera concreta de conocer los procesos de representación. El tipo de inmersión que realizan los poetas y narradores mexicanos a partir de 1945 ya no depende de los estereotipos ni se ajusta a la visión europea —con lo cual hablaríamos de un nivel de representación social— sino que da paso a la simbolización en torno a “lo japonés” con base en la imagen trascendental del país; es decir, con uno de sus elementos *menos representables*. Como veremos, solo cuando se busca desafiar lo simbólico —la imagen trascendental de Japón—, tal como lo hace Bellatin, aparece la figura del monje para someterla a situaciones en las que se resienten sus múltiples significados.

Entonces, el análisis del japonismo parte de considerarlo un fenómeno de representación con múltiples dimensiones que aún lidia con estereotipos, pero que puede replantearse con la inclusión consciente de categorías como el lugar de enunciación, la ficción, la representación y el imaginario, así como lo simbólico en la producción literaria de una región concreta en una época delimitada. Dentro de esos vínculos específicos entre países, el de Japón y México ha pasado siempre por lo literario, por lo artístico, en busca de modelos de escritura e ideas “exóticas” en un primer momento, para dar paso a un interés cada vez más centrado en la literatura y en la espiritualidad. A partir de ello se genera una visión ecléctica y atractiva por ser un contrapunto espiritual en momentos de franca crisis.

La visión sincrética de la religión japonesa junto con las posibilidades expresivas del haikú son los pilares sobre los que se erige la indagación sobre la cultura nipona hasta 1990. A partir de esa década, la participación de la narrativa en este fenómeno intercultural tendrá como protagonista la exploración de lo trascendental, amoldada a la poética de cada autor en un espectro de formas y representaciones espirituales coincidentes con las búsquedas de la narrativa mexicana de fines del siglo xx. La ficción tiene muchas caras, y en la lógica de aprehensión de un referente difuso el japonismo encuentra un

lugar,³⁹ no para la mistificación, sino para engarzar una diversidad de textos, tradiciones espirituales, nociones estéticas, espacios y personajes que resuenan en un bagaje literario cada vez más accesible para los escritores.

De tal suerte, es posible apreciar cómo el símbolo —enlazado con imágenes cuya presencia es constante en el proceso de contacto entre la literatura mexicana y Japón— guía un imaginario, no solo con la mención de términos en otra lengua, sino con descripciones de situaciones o ideas, así como con personajes o figuras que representan, en una compleja red de elementos, esos sentidos que ayudaron a definir al *otro*, sobre todo en el modernismo.

En el panorama de la segunda fase del japonismo, la fascinación que ha ejercido el budismo zen constituye un elemento sumamente atractivo —tanto para los propios japoneses como para el extranjero—, ya sea que se trate de un aspecto conveniente que se debía explotar para la propia idiosincrasia o bien que suscite interés por razones políticas o religiosas ajenas a Japón. Enseguida veremos cómo la recepción general del budismo zen en México contiene muchas de estas huellas y que, a pesar de ellas, encuentra vías de representación ficcional cuyas variables enriquecen el fenómeno, dentro de los límites del zen como símbolo de lo japonés, y se extienden a una visión general de la espiritualidad y sus posibilidades en nuestro contexto sociocultural.

³⁹ Fludernik argumenta sobre el peso semántico de la referencialidad realista que: “[Aun] en este marco se mantiene la noción de ficcionalidad. En la medida en que la narrativa describe estados psicológicos, es ficticia, ya que dichos estados no pueden ser representados sino mediante las técnicas de la ficción. La psicología es fundamental para la narratividad: la experiencialidad y la conciencia se condicionan mutuamente. Desde esta perspectiva, está claro que la historia académica no es narrativa, sino argumentativa, ya que elabora argumentos a partir de las fuentes existentes y no describe la experiencia humana. (El énfasis aquí es en lo académico: gran parte de la escritura histórica es bastante novelesca en su estructura y tono)” (2009, 58).

EL ZEN Y EL VACÍO

IMPORTACIONES CAPITALES DE LA CULTURA JAPONESA

Mucho se ha escrito acerca del zen en general, de su historia, de su sincretismo con el tao en China, así como de su expansión en la sociedad japonesa de finales del siglo XII y principios del XIII, a pesar de tener presencia en el archipiélago desde el siglo VI (Heisig, Kasulis y Maraldo 2011, 43). El zen, conocido en China como *ch'an*, es una forma de budismo que se caracteriza por la vuelta a la meditación, la formulación de preguntas y respuestas que desafían la lógica y el sentido común, así como por una marcada desconfianza de las escrituras budistas como objeto de apego o autoridad.

Estas prácticas se enfocan en producir una experiencia directa del vacío, *śūnyatā* o *kū* (空), cuestión que separa a esta de otras formas de budismo que se dieron en Japón, como la devocional, encarnada en el budismo de la tierra pura o amitabismo,⁴⁰ o escuelas más rituales, como la tendai o la shingon. Estas últimas fueron en realidad las primeras en un sentido cronológico y hegemónico, pues fueron escuelas budistas institucionalizadas y altamente participativas en la sociedad japonesa, sobre todo en la corte Heian, desde el siglo XI hasta el XII. La shingon tuvo un papel muy relevante en el establecimiento de una perspectiva “esotérica” que enfatizaba el carácter ritual de la práctica, incluyendo cuerpo y mente para lograr una conexión con un “cuerpo búdico universal”:

⁴⁰ La otra gran vertiente del budismo, contemporánea al zen, es el *jōdō* (浄土), también conocido como amitabismo, esto debido a que es una escuela enfocada en la salvación individual mediante el rezo del mantra “Namu amida butsu”. Dirigido al buda Amitābha, este rezo debe ser repetido incesantemente y con mucho fervor, con lo cual se genera suficiente karma positivo para conseguir que el devoto renazca en alguno de los paraísos de Buda en su siguiente vida; esta secta es la más difundida hoy en día. Vale apuntar que, en cuanto a escuelas dentro del budismo se refiere, el término *secta* se usa como sinónimo, mas no implica una valoración peyorativa ni alude a ningún fanatismo.

Más que indagar en las reglas para adquirir el conocimiento, la gran mayoría de los pensadores budistas japoneses trataron de explicar el significado de lo que conocemos o hemos recibido. Así, sus escritos tienden a ser de tono hermenéutico o estético, ofreciendo esperanza en medio de la presunta teoría del declive histórico. Kūkai (774-835), el fundador del budismo shingon, fue el primero en introducir el pensamiento esotérico o “Vajrayana” en Japón de forma sistemática. Su enfoque en el poder del ritual ha tenido un impacto sostenido en Japón hasta nuestros días. Kūkai fue también un poeta y calígrafo de primer orden, y fue especialmente capaz de explicar el complicado uso del lenguaje simbólico característico de esta forma de budismo (Heisig, Kasulis y Maraldo 2011, 47).

Por otro lado, la escuela tendai inicia casi de forma paralela a la shingon. Fundada por Saichō (767-822), ostentaba un ideal pluralista conveniente para el desarrollo de sectas dentro de la escuela. Además, el budismo tendai en conjunto fue muy cercano a la aristocracia de la era Heian, cuestión que se constata con la presencia de múltiples templos de esta filiación en los montes que circundan Kioto. Es a partir de la posición sociopolítica del tendai que el budismo se reorganiza y surgen nuevas escuelas tras la caída de la corte y el ascenso de los samurái al poder en 1185. Entre las vertientes budistas que toman el relevo del tendai se encuentra el zen:

Todas estas nuevas formas de pensamiento y práctica surgen de líneas de herencia religiosa dentro de la escuela tendai, y todas ellas continúan los legados anteriores de universalidad y sectarismo. Los historiadores tienden a centrarse en su huella institucional, pero desde el punto de vista filosófico todas ellas encarnan algunas formas de la doctrina *tathāgatagarbha* que se encuentra en los textos Mahayana del periodo medio en la India. El término *tathāgatagarbha* significa literalmente “vientre de buda” y se refiere a dos principios clave: los seres vivos poseen la semilla de la budeidad en lo más profundo de su ser, y los seres vivos son abrazados dentro de un vientre metafórico de budas “que miran a sus hijos” (Heisig, Kasulis y Maraldo 2011, 48).

El *tathāgatagarbha* plantea la idea de “naturaleza búdica” y se observa plenamente en el primer *kōan* [公案] del *Mumonkan*,⁴¹ una de las colecciones clásicas más recurridas de estos breves diálogos (*mondō*) [問答] dentro de la vertiente Rinzai del zen: “Un monje preguntó a Zhàozhōu: ‘¿Tiene el perro naturaleza búdica?’ / Zhàozhōu dijo: ‘Mu’”.⁴²

La respuesta a este *kōan* es “*mu*” [無], término japonés para “nada”. Con esta única palabra se aspira a suscitar en el practicante la experiencia súbita del vacío, al replantear de golpe no solo la pregunta —que ya implica una visión jerárquica entre hombre y animal—, sino la mera posibilidad de que el maestro provea una respuesta racional y que esta funja como guía única hacia la comprensión profunda de la naturaleza cambiante del mundo. Como se explica tras leer el *kōan*, se debe buscar ese despertar como si la vida dependiera de ello (Dumoulin 1995, 70; Fujiwara 1998, xvi). Trascender las limitaciones mundanas no depende del resguardo de la autoridad: monje, maestro o escrituras. No son despreciables (Suzuki 1973, 5; Heisig, Kasulis y Maraldo 2011, 136), pero solo constituyen apoyos en la consecución del *satori* (悟) o despertar súbito a la realidad del mundo.

La otra forma de obtener el *satori* es la meditación, acaso la actividad más difundida a nivel mundial gracias al budismo y al yoga. La meditación en el budismo zen se denomina *zazen* (座禪), que quiere decir “meditación sentada”,

⁴¹ El trabajo de Dumoulin es útil para situar el texto: “Destinado más a un uso práctico, ha cumplido con creces su propósito. Los maestros zen japoneses estiman y prefieren los koan del *Mumonkan* precisamente por su sencillez y concisión. Desde la era Meiji (1868-1912), han aparecido unas veinte obras de explicación y continuamente se publican nuevos comentarios sobre el *Mumonkan*. Wu-men Hui-kai (1184-1260), el compilador de estos cuarenta y ocho koan, fue un destacado maestro de la rama Yang-chi de la escuela Rinzai y principal representante del Zen durante los últimos años de la dinastía Song del Sur”. Es posible consultar una versión del *Mumonkan* en japonés en el siguiente enlace: <https://www.sets.ne.jp/~zen-homepage/mumonkan1.html>.

⁴² La traducción se basa en el texto en línea y es mía. En japonés, el contexto del mensaje es relevante y en este caso no se hace énfasis en el original sobre quién es el interlocutor de Zhao ni en qué circunstancias se conocieron, solo se refiere el diálogo.

y tiene por objeto dejar que los pensamientos y las emociones fluyan con base en una postura específica (la posición del loto completo, idealmente), de manera que se parta de bases propicias para experimentar la vacuidad:

Con referencia a la postura, baste decir por ahora que la inmovilidad del cuerpo engendra la inmovilidad de la mente. La inmovilidad es un requisito básico. Tradicionalmente, y por buenas razones, nos sentamos a practicar, debido (entre otras razones) a que en esta posición podemos mantener quieto el cuerpo pero despierta la mente [...] De la inmovilidad resulta una disminución de los estímulos que alcanzan el cerebro, hasta que por fin casi desaparecen. Ello causará a su debido tiempo un estado en el que uno deja de ser consciente de la posición corporal (Sekida 1991, 31).⁴³

El énfasis en *zazen* o en la reflexión sobre el *kōan* obedece a la distinción de prácticas de las dos escuelas principales del zen: la rinzai, fundada en Japón por el monje Eisai (1141-1215), y la sōtō, cuyo fundador no es otro que el multicitado Eihei Dōgen:

Para complementar la meditación sentada, rinzai enfatizaba los gritos, los golpes y las pruebas con “kōan”. Estos métodos agresivos generaban en los estudiantes una crisis tan grande que solo una ruptura repentina en la que pudieran “ver su propia naturaleza” les proporcionaría alivio. Por el contrario, el sōtō zen, aunque no excluye necesariamente los métodos rinzai más coercitivos, se centraba más en estar atento al flujo incesante de experiencias como forma de tomar conciencia de la propia naturaleza. En consecuencia, la meditación sentada siguió siendo su práctica paradigmática (Heisig, Kasulis y Maraldo 2011, 136).

⁴³ Me permito describir *zazen* en palabras de Sekida porque su libro está enfocado en la práctica, no solo en la especulación metafísica, a la que se abocan los demás autores citados en este capítulo y, sobre todo, porque aspira a fundamentar la práctica de la meditación desde un punto de vista racional que concuerda con los circuitos secularizados en los que se practica hoy en día.

Durante casi cuatrocientos años, el zen mantuvo su presencia en la cultura japonesa y se integró poco a poco a prácticas como la construcción de jardines o el arreglo de flores, y le otorgó un carácter espiritual y altamente ritual a la ceremonia del té (García Gutiérrez 1998, 63).⁴⁴ Con el cambio hacia la paz del periodo Tokugawa (1603-1868), el zen se enfoca en la institucionalización de sus ramas y, a causa de la paz del periodo Edo y la ausencia de actividades militares para los múltiples clanes de samurái, los antaño temerarios guerreros pasaron a engrosar las filas de los monasterios zen (Heisig 2011, 138). El resurgimiento del confucianismo como modo ideal para la estabilidad política en este periodo confina a los monjes a los templos y solo se observan algunas figuras excepcionales durante el *sakoku* o aislamiento japonés del extranjero, desde inicios del siglo XVII hasta mediados del siglo XIX.

Tras la caída del último shogun Tokugawa y la Restauración Meiji (1868), el zen vuelve a ser del interés de la sociedad japonesa, sobre todo en el círculo intelectual de la escuela de Kioto, fundada por los trabajos de Nishida Kitaro (1870-1945), quien retomaba las reflexiones de Eihei Dōgen, patriarca del sōtō zen, a la vez que ampliaba el panorama del pensamiento japonés hacia el horizonte recién descubierto de los sistemas filosóficos europeos, sobre todo del idealismo alemán.

Este es un panorama general del zen en Japón; no obstante, ¿cómo llega a Europa y se integra como parte de un “imaginario japonés” en otros países

⁴⁴ Suzuki opina que la relación entre arte y zen tiene que ver con la apreciación del significado de la vida y sus misterios. Con una marcada tendencia mística, el arte que alcanza un estado similar al que proporciona el *satori* se ve imbuido por esa *otra* realidad: “Por tanto, cuando el arte presenta esos misterios de la manera más profunda y creativa, nos mueve hasta lo más profundo de nuestro ser; el arte se convierte entonces en una obra divina. Las más grandes producciones del arte, ya sea pintura, música, escultura o poesía, tienen invariablemente esta cualidad: algo que se aproxima a la obra de Dios. El artista, en el momento en que su creatividad está en su apogeo, se transforma en un agente del creador. Este momento supremo en la vida de un artista, expresado en términos zen, es la experiencia del *satori*. Experimentar el *satori* es tomar conciencia del inconsciente (*mushin*, no mente), psicológicamente hablando. El arte siempre tiene algo de inconsciente” (1973, 219-220).

de su esfera de influencia? La historia es larga y se remonta no al orientalismo y la forzada apertura de Japón en la segunda mitad del siglo XIX, sino al siglo XVI. Al respecto, los trabajos de Urs App y Carmelo Lisón Tolosana rastrean las peripecias de los padres jesuitas Francisco Javier, Cosme de Torre y Alessandro Valignano. Sus interacciones cotidianas frente a la cultura japonesa, así como las interpretaciones accidentadas y de orden religioso en su afán de comprender la que consideran es la religión nativa de Japón (el budismo zen), son una muestra temprana de los procesos interpretativos de las culturas asiáticas (App 2012, 31; Lisón Tolosana 2005). Dichos procesos no son sino fricciones entre términos que integran sistemas de pensamiento: el choque no es entre personas, en especial en este contexto de comprensión sin ejercicio de violencia, el choque es entre marcos referenciales.

Ambos estudios son fascinantes; sin embargo, el de App va un poco más allá de las coordenadas de la evangelización jesuita y muestra cómo las interpretaciones vertidas en cartas, reportes y catecismos para japoneses acerca del zen empatarán posteriormente con el rastreo de la filosofía perenne que emprendió otro jesuita y esoterista: Athanasius Kircher (1602-1680), quien veía en la concepción del vacío un engaño del demonio y lo ligaba con la tergiversación de la sabiduría perenne en una vertiente nihilista (App 2012, 116-117, 121).

Este flujo de información sobre Japón reinterpretada a la luz de la doctrina cristiana y su competencia con distintos esoterismos conforma uno de los pilares del próximo orientalismo de finales del siglo XVIII, y marcará la pauta en relación con la lectura espiritual de las culturas asiáticas.

Otro trabajo que muestra la continuidad del zen y el vacío como elementos de representación de la cultura japonesa es *Le culte du néant* (1997), de Roger-Pol Droit, más conocido en su versión inglesa (*The cult of nothingness. The philosophers and the Buddha* 2003). En ese libro se rastrea la noción del vacío en la impresión que los filósofos europeos tienen acerca del budismo como filosofía nihilista; es decir, una extensión de la interpretación básica aportada por los jesuitas en su encuentro con el zen desde 1542 hasta el establecimiento del *sakoku*.

Tras el proceso de modernización de Japón, Heinrich Dumoulin identifica cinco vías principales de la difusión del zen en Europa; todas, de alguna u otra forma, se relacionan con un estado específico de la percepción que la propia civilización occidental tenía de su espiritualidad. De particular interés son dos de las vías mencionadas por Dumoulin, pues derivan del trabajo de dos reconocidos estudiosos de las religiones. El primero es Rudolf Otto (1839-1937), autor del famoso libro *Lo santo (Das Heilige)*, 1917), en el que desarrolla categorías como “lo numinoso” y el “sentimiento de creatura” para referirse a experiencias religiosas de absoluto, entre las que se encuentra el *satori* del zen, al cual se acercó gracias a los ensayos del segundo estudioso relevante: Suzuki (Teitaro) Daisetsu (1870-1966) (Dumoulin 1995, 7).

Este personaje histórico surge sin mucho esfuerzo en una búsqueda sobre el budismo en general, pues fue pionero en la difusión de la religiosidad japonesa y lo hace desde su cercanía con el zen,⁴⁵ pues para él constituye uno de los elementos definitorios de su cultura. No obstante, como sucede con la escuela de Kioto, hay un nivel de mediación intercultural que parte de la comprensión que el propio Suzuki tiene del horizonte cultural europeo:

Al transmitir las enseñanzas, naturalmente, Suzuki las interpreta y las adapta a las formas de pensamiento occidental porque estaba familiarizado con ellas. Inconscientemente, acentuaba ciertos aspectos de la literatura zen mientras desarrollaba sus propias ideas con sumo cuidado. La característica más obvia de las interpretaciones tempranas de Suzuki sobre el zen es su inclinación predominantemente psicológica. Sus ensayos articulan las categorías descriptivas que William James desarrolló en *Las variedades de la experiencia religiosa* (Dumoulin 1995, 5).

⁴⁵ Suzuki fue compañero de escuela del padre de la escuela de Kioto, Nishida Kitaro, y estuvo en contacto con el zen desde su etapa como estudiante universitario en la Universidad Imperial de Tokio. Ya graduado, practicó con el maestro zen Shaku Sōen (Heisig, Kasulis y Maraldo 2011, 214; Dumoulin 1995, 4). El propio Dumoulin señala, además, que el zen que presenta Suzuki es más cercano a la secta rinzai que a la sōtō, así que no se involucra en el trabajo especulativo que gran parte de los miembros de la escuela de Kioto desarrollan en torno a la obra de Dōgen.

La mención de James, como muchas otras que encontraremos en las siguientes páginas, se integra en un panorama de recepción de la espiritualidad japonesa en Europa cuyo rasgo principal es la apertura a ritos, creencias, tradiciones de largo aliento (esoterismos, mística y perennialismo) que critican a la modernidad y moldearán la forma en que el zen funge como uno de los símbolos de la cultura japonesa. Así, la posición privilegiada del zen tiene que ver tanto con la intensa difusión llevada a cabo por Suzuki, otros autores europeos y la escuela de Kioto, así como por la secularización parcial de la meditación a partir de los sesenta, gracias al *new age* y la contracultura, como con un efecto de retroalimentación producido por el desconocimiento general de otras escuelas del budismo japonés. De ahí la percepción de que el zen es la vertiente budista por antonomasia en Japón.⁴⁶

En el caso de la “periferia occidental” en la que se encuentra México, el zen se difunde paulatinamente por dos vías. Una es la religiosa y, de acuerdo con Fujiwara Eiko, inicia en 1957 con la celebración del “Congreso sobre budismo zen y psicoanálisis” en Cuernavaca.⁴⁷ A este primer contacto sigue el

⁴⁶ El propio Suzuki favorece esta percepción al destacar ciertas “desventajas” de las demás escuelas budistas en Japón: “El tendai, el shingon y el *jōdō* contribuyeron en gran medida a imbuir a los japoneses del espíritu del budismo y, a través de su iconografía, a desarrollar sus instintos artísticos para la escultura, la pintura de colores, la arquitectura, los tejidos textiles y la metalurgia. Pero la filosofía del tendai es demasiado abstracta y abstrusa para ser entendida por las masas; el ritualismo del shingon es demasiado elaborado y complicado y, en consecuencia, demasiado caro para ser popular” (Suzuki 1973, 28). Si bien no deja de desatacar la producción de objetos apreciados en la cultura japonesa, Suzuki pone de relieve una cierta practicidad y simpleza que resultan en una “mayor pervivencia” del zen.

⁴⁷ La referencia al trabajo de Fujiwara tiene el objeto de reforzar cierta información, como la función del *kōan* en el zen. Los datos que presenta no se encuentran en otros trabajos y, hasta donde alcanza mi conocimiento, no existen más obras que ahonden en la historia del budismo zen en México. Este apunte es necesario porque, al igual que con Ontiveros, a quien abordaré más adelante, el trabajo de Fujiwara parte de la creencia de un estado sociohistórico en Occidente ante el cual el zen se presenta como una cura o algo predestinado. Esto puede apreciarse en la valoración, un tanto hiperbólica, no solo del trabajo sino de la vida de Suzuki: “En

establecimiento de centros de meditación a partir de 1980 (la década final del periodo japonista analizado en este trabajo), con la llegada de maestros zen de Estados Unidos y la posterior fundación del Centro Zen de México (CZM):

En estas condiciones, la juventud en México ve como alternativa al zen y por voluntad propia inicia su práctica, satisfaciendo su búsqueda. La segunda etapa del zen en México se estaba gestando (1981); llegan a México, procedentes del Centro Zen de los Ángeles, otros maestros del zen: Rôshi Maezumi Taizan y sus discípulos norteamericanos Gempô, Shishshin, Tesshin, invitados por los mexicanos. En 1983 por fin se unen el grupo del Rôshi Maezumi Taizan y el grupo de psicólogos estableciendo el Centro Zen de México. Sin embargo, el regionalismo, llamado más bien “egoísmo”, no permitió que el antiguo CZM durara ni un año, abriéndose una brecha en el zen en 1984 (Fujiwara 1998, 6).⁴⁸

A este “tropiezo” de institucionalización sigue el surgimiento de grupos de meditación dispersos en Guanajuato y Veracruz. En su conciso repaso del budismo en México, uno de los datos más interesantes aportados por esta historiadora es la reacción de la Iglesia católica ante el crecimiento del zen, al cual no pueden distinguir de otras formas de espiritualidad:

En un comunicado en enero de 1996, el arzobispo primado de México condena abiertamente (previniendo a los fieles) a las “sectas raras” producto de disciplinas tradicionales antiguas como el zen. ¿No sería todo esto precisamente como el famoso kôan SEKISHU NO KOE (sonido de una sola mano aplaudiendo) del

realidad, con la estancia del doctor Suzuki T. Daisetz a partir de 1897 se vislumbra el primer contacto definido y a largo plazo para el mundo occidental, la nueva concepción del ser humano y el Universo. Esta nueva visión fue adoptada como una estrategia para atenuar la depresión existencial que se produjo tras el periodo de crisis mundial que afectó al capitalismo occidental (La Gran Depresión de 1873 a 1895)” (Fujiwara 1998, 2).

⁴⁸ La institución parece haber retomado sus actividades unos años después: “Ya bajo la guía de Tesshin, el CZM se estableció en Coyoacán. En 1991 Maezumi Roshii nombró a Tesshin maestro zen y sucesor del Dharma” (Centro Zen de México).

maestro zen japonés Hakuin?: “Remueve y muestra frente a ellos su infierno interior latente en el fondo de la vida cotidiana; despierta al bebé inocente que está dormido quietamente y sana sus viejas heridas” (Fujiwara 1998, 7).

Esta liga con el *new age* y algunas “sectas” (en su sentido peyorativo) habla de la competencia espiritual que implica la introducción de prácticas como el zen y la yoga, que no necesariamente emergen cargadas de sus tradiciones textuales ni como instituciones confiables y de larga data.

La otra gran vía del ingreso del zen en México es intelectual y literaria: esta se puede rastrear con relativa facilidad en la obra de los poetas mexicanos que escribieron y tradujeron literatura japonesa, sobre todo poesía, desde 1945 hasta 1990. Un breve repaso por sus trabajos de traducción y algunos de sus poemas expresan una noción aproximada de la relevancia del zen y su “forma poética predilecta” (el haikú) como medios para la representación de lo japonés en el ámbito poético.

LA PERSISTENCIA DEL VACÍO: EL ZEN COMO SÍMBOLO DE LO JAPONÉS EN LA POESÍA

En la segunda etapa del japonismo en México, la intención de profundizar en la cultura japonesa por parte de los poetas se desarrolla gracias a los crecientes vínculos y diálogos literarios con otros países. La relación con Japón aparece de dos maneras principales: la primera es mediante la presencia de imágenes, figuras o símbolos de la cultura japonesa en sus poemas, y constituye un fenómeno intertextual en tanto estos elementos se toman de otros textos (no necesariamente literarios, como es el caso del zen). Esta primera vía se retroalimenta por una cuestión relevante para la representación de lo japonés: la mayoría de los poetas que escriben sobre Japón hasta finales de los ochenta efectivamente viajaron al archipiélago. Sus viajes ya no constituyen el contacto definitivo a partir del cual se eleva la presencia de la cultura japonesa en sus textos, sino que lo realizan con un contexto previo: tanto para Paz como para Sergio Mondragón y José Vicente Anaya, el antecedente de Tablada y el filtro

de los beatniks se conjuga en un crisol de lecturas que no pueden obviarse. Lo cierto es que, en algunos casos, el contraste con la poesía japonesa supone un parteaguas en sus prácticas literarias.

Por lo tanto, la segunda manera de establecer contacto con Japón es por medio de la tradición poética japonesa, ya sea adaptando algunas de sus formas o volcándose en la traducción, casi siempre, acompañados por agentes culturales japoneses, o *nikkei*, que se incorporaron al ámbito intelectual mexicano (como los mencionados casos de Tanabe y Sakai).

En cuanto al haikú y el zen, vale decir que hay opiniones encontradas respecto a la influencia espiritual en la forma poética. Donald Keene aseguraba en 1953 que:

Si la “percepción de la verdad” es realmente el tema del poema [haikú], en él podemos reconocer la filosofía del budismo zen, que enseñó entre otras cosas que la iluminación ha de alcanzarse por medio de un relámpago súbito de intuición más bien que por el estudio de doctos libros de teología o la observación estricta de las austeridades monásticas (1987, 56).

Este reconocimiento es de fondo, pues los poemas no evocan cuestiones dogmáticas ni se hace alusión a la experiencia del *satori* propiamente dicha, como sucede en la poesía mística cristiana, sino que el haikú mantiene una forma de percepción ligada a la tradición poética japonesa entre el *u-shin* (con mente) de la poesía *waka* de la era Heian, y el *mu-shin* del haikú (Izutsu e Izutsu 1981, 63); aunque en ambas formas la naturaleza cumple un papel esencial al ser la depositaria de una subjetividad apenas sugerida (Carrillo Juárez 2008, 204). Toshihiko y Toyo Izutsu argumentan que:

La dinámica del haikú no solo se basa en la transitoriedad reconocida objetivamente en el mundo exterior, sino también en la transitoriedad del sujeto cognoscente. O más exactamente, es un impulso actualizado en un encuentro fugaz entre la transitoriedad del objeto conocido. Y el encuentro tiene lugar en la actualidad fenoménica como manifestación de la Nada, el todo no articulado que es la fuente tanto del sujeto cognoscente como del objeto cognoscido,

siendo cada uno activo en términos exactamente iguales, en la misma capacidad de una fenomenalidad manifiesta del todo (Izutsu e Izutsu 1981, 67).

Por lo tanto, desde un punto de vista más filosófico, no se trata de observar una influencia directa, como si se tratara de *ver* el zen, sino de una cierta lógica que se enlaza con él en la *actualidad* del momento descrito. Esto se liga con el vacío en tanto rompe con lo causal y su disposición jerárquica, algo que, como veremos, interesa a los poetas mexicanos. No obstante, es posible encontrar cierta oposición a estas dos visiones, por ejemplo, en el crítico literario Shūichi Katō, quien se refiere a la poesía y actitud de Bashō, como modelo del poeta dedicado al haikú, para cuestionar la presencia del zen:

Los poetas trataron de abandonar el “mundo vulgar” tanto de los *chōnin* como de los samurái, y este escape fue visto casi como un acto religioso. Esto no significa, sin embargo, que se retiraran a la religión; el registro de Bashō de su retiro a su casa de campo Bashōan no menciona el budismo, solo el retiro del mundo. De hecho, es difícil encontrar una influencia budista sólida en sus escritos. Su actitud es más bien la de un defensor de la literatura como medio para escapar de la agitación y la tosquedad de la vida cotidiana; era, en cierto sentido, el arte por el arte. Esto era lo que Bashō llamaba “el camino de la elegancia” (*fūga no michi*); su vida estaba “atravesada por el único hilo” del arte; la pasó “sin seguir ninguna ley religiosa, sin observar ninguna costumbre popular” (Katō 1983, 96).

La actitud de retiro es en realidad una actitud estética, y Kato la relaciona más con “el arte por el arte” que con la negación del zen de toda autoridad; sin embargo, lo que él argumenta es la ausencia de una filiación clara, mientras que el contexto en el que el haikú florece está ya intervenido por diversas manifestaciones artísticas a las que el zen aportó una base metafísica. Así, la relación entre el haikú y el zen se construye, por la coincidencia de elementos, como la imagen de simultaneidad debido a su versificación concisa, la cual antecede al periodo de mayor influencia del zen, pero a partir del siglo xvi se convierte en un espacio para la síntesis sujeto-objeto, el vaciamiento de sentido y la percepción de un instante que alude a lo trascendente en lo cotidiano.

Estas características en disputa destacan en tanto constituyen esa lectura que pone de relieve una dimensión trascendente del haikú, incluso desde el punto de vista de los poetas mexicanos, y se repetirán en el enfoque global de José Luis Ontiveros, con el que cierra esta etapa del japonismo en México.⁴⁹

El poeta que toma la batuta de Tablada indudablemente es Octavio Paz (1914-1988), quien se dio a la tarea de releer al modernista tras su muerte en 1945 e incluso escribe unas páginas para despedirlo (Aisain 2014, 13-14). A partir de ese año, la poesía japonesa se convertirá en uno de sus intereses literarios, pero su relación con Asia no fue exclusivamente literaria, pues después de estar en la India viajó en misión diplomática a Tokio, donde debía establecer la embajada mexicana, con mucho trabajo y pocos recursos:

Si hubiera pasado más tiempo en Japón, Paz habría seguramente matizado las últimas frases [sobre el carácter japonés]. No hay, en efecto, pueblo más cortés que el japonés; pero quizá no haya tampoco ninguno más impenetrable y más celoso de su intimidad. Cuando volvió, treinta años después, le escribió al poeta español Pere Gimferrer una carta en la que observa: “Japón no es ‘el imperio de los signos’, como dijo Barthes: es el imperio de las formas”. El

⁴⁹ En el caso de Paz, hay muchos aspectos interesantes derivados del estudio que Aurelio Asiain (2014) le dedicó y es imposible explotarlos a cabalidad en un apartado que pretende dar una visión panorámica del zen en la poesía mexicana. En cuanto al caso de Mondragón, vale consultar mi trabajo previo para evaluar el posible vínculo entre el zen y una definición amplia de la mística (Saldaña Moncada 2018); la lectura a caballo entre ambas manifestaciones espirituales se desarrolla ahí con mayor detalle, de modo que no retomaré poemas específicos de estos poetas. Los casos de José Emilio Pacheco y José Vicente Anaya, si bien menos estudiados, también requieren un estudio detenido. Como veremos hacia el final de este apartado, Ontiveros (1989) omitió algunos casos de la segunda fase del japonismo mexicano, al igual que Mario Bogarín Quintana (2014) veinte años después, y esas omisiones ponen a prueba sus planteamientos generales. En aras de no incurrir en la trampa de una visión totalizadora y en el establecimiento de hipótesis cerradas sobre un fenómeno tan amplio, optó por una visión provisional de conjunto.

imperio de esas formas, en el trato social, define con precisión los límites y las fronteras (Asiain 2014, 26).

Paz sigue entonces la línea de escritores que viajaron a Japón y hablaron de su cultura con cierto conocimiento de ella. Además, cuestiones como su amistad con Donald Keene, la propuesta de retomar el *renga* con autores europeos, así como el hecho de ser el primer poeta mexicano en incursionar en la traducción completa de un libro, *Sendas de Oku* (*Oku no hosomichi*), en 1957, lo posicionan como un referente en el tema. Con la traducción del libro de Matsuo Bashō, la atención del lector hispanoamericano se sitúa en el haikú y en el zen:

Aunque durante su estancia en Japón Paz naturalmente leyó literatura japonesa —hay registro en su correspondencia— sus traducciones y ensayos sobre Japón no se iniciaron en esos meses de aridez y asfixia sino a la vuelta de México, en 1954, y gracias en buena medida al encuentro providencial con un aliado de primera importancia. Una misión diplomática había llegado dos años antes a reabrir la presentación japonesa, y con ella un funcionario muy joven: Eikichi Hayashiya, un segundo secretario que, además de conocer bien la lengua española, tenía una sólida cultura e intereses literarios (Asiain 2014, 33).

La confluencia con Hayashiya es también uno de los rasgos más relevantes de esta segunda fase del japonismo. Es justamente en compañía de este intermediario cultural que Paz puede profundizar en sus intereses sobre Japón y en un conocimiento sistemático que ya no tiene por objeto la evocación de un país lejano y exótico, sino el conocimiento de una cultura por medio de sus textos literarios y la exploración de su sensibilidad. La liga de Paz con Japón excede lo expuesto en sus ensayos, conferencias y cartas, pues ha dejado una huella en su poesía. De acuerdo con Tamara Martínez (2020, 9) y Virginia Rodríguez-Cerdá (2007, 153), el poemario de Paz donde se aprecia con mayor detalle la labor de incorporación del haikú es “Piedras sueltas”, incluido en el libro *Libertad bajo palabra* (1960). En estos poemas no existen referencias a Japón, sino la voluntad de retomar el procedimiento que planteaban Toshihiko y Toyo Izutsu: la confrontación inmediata con la naturaleza en la que se efectúa

un cambio respecto de la expresión concebida en la poesía en lenguas europeas (Martínez 2020, 9; Rodríguez-Cerdá 2007, 154).

Las interpretaciones que proponen ambas autoras, una insistiendo en la posibilidad de leer un cambio poético a partir del haikú, la otra reconociéndolo, pero alejando “el asunto japonés” como una representación poco clara, son dos formas de lidiar con esa incorporación a todas luces definitiva de la concepción poética de Paz (Asiain 2014, 13). Con todo, no fue la poesía de tendencia japonesa de Paz sino la traducción conjunta de Bashō lo que tuvo una repercusión más amplia. Como afirma Aurelio Asiain, la prevalencia de *Sendas de Oku* responde al mismo contexto de la llegada del zen a México como práctica religiosa enmarcada en las búsquedas espirituales de los sesenta en Estados Unidos y Europa:

Una influencia tal vez más honda que extensa y que se debe a las cualidades intrínsecas de la obra en su resurrección española —prosa de claridad vertiginosa y versos como el relámpago o el viento— pero también al momento de su aparición. Es el año en que se publica *On the Road* de Kerouac, Gery Sneider había comenzado su práctica zen poco antes, acababan de aparecer las primeras versiones japonesas de Rexroth y el interés de los poetas occidentales por el espiritualismo y las prácticas ascéticas del extremo Oriente se intensificaría mucho en los años inmediatos (Asiain 2014, 36).

Así, a partir de esos años no solo se percibe el incremento de referentes de la cultura japonesa en la literatura mexicana, sino que se configura un contexto más abierto y complejo. En este ambiente surge la figura de Sergio Mondragón. Si bien este poeta morelense convive con Paz y sigue las líneas que este trazó, la presencia de elementos japoneses en su poesía es decididamente más relevante, como puede notarse en el poemario *Pasión por el oxígeno y la luna* (1982), en el que aparece el poema “Mú”, una clara alusión al citado *kōan* de Zhào zhōu, pero con un desarrollo poético que emula un *mantra* (Saldaña Moncada 2018, 211). Además, figuras como Amaterasu, la diosa del sol en el shintoísmo, así como Buda o los cerezos, aparecen en sus poemas compartiendo espacio y significación con elementos de las culturas prehispánicas.

En el campo de la traducción, Mondragón trabajó en la poesía y publicó junto con Atsuko Tanabe —aludida en el primer capítulo— *Un rebaño bajo el sol. Antología de poesía japonesa moderna* (1988). La dupla fue muy productiva, pues editaron una segunda antología, mencionada en pocas ocasiones, que lleva por nombre *Viento venido de la ensenada* (1994) y reúne poemas de Kazuko Shiraishi, escritora nacida en Vancouver, Canadá, en 1951. En ambas traducciones se amplía el panorama de la poesía japonesa, pues las obras reunidas no incursionan únicamente en el haikú, sino que en ocasiones se le oponen directamente.

Otro gran poeta que trabajó en la traducción de poesía japonesa fue José Emilio Pacheco (1939-2014), quien antologó, antes que Mondragón y Tanabe, a quince poetisas japonesas como una muestra de la labor de la mujer en este género literario. Este grupo de poetisas se inserta en *Aproximaciones* (1984), donde se incluyen poemas diversos que van desde indígenas norteamericanos hasta textos de Omar Khayam, Lêdo Ivo y Czeslaw Milosz. Lo relevante de la traducción de Pacheco es que las quince autoras antologadas no se limitan a la práctica del haikú, pues la selección se extiende desde el periodo Nara (710-794) hasta la época moderna, lo cual aporta una visión diversa no solo de la práctica poética en sí, sino de las distintas sensibilidades de la historia literaria japonesa en la pluma de sus poetisas, quienes gozaban de gran prestigio, a pesar de que el canon se defina desde la visión masculina.⁵⁰ Pero la labor de Pacheco no se reduce a esta antología, puesto que data de unos años antes y se extiende hasta una década después:

⁵⁰ La posibilidad de una lectura feminista del canon de la literatura japonesa se ha teorizado de forma constante desde la década de los noventa con académicas como Ueno Chizuko, Tomioka Taeko y Ogura Chikako (Long 2009, 2). Este tipo de reflexiones no solo eran necesarias, sino que significaban un rezago en relación con el reconocimiento de autoras clásicas como Murasaki Shikibu, Sei Shōnagon o la dama Izumi, además del reconocimiento de autoras del siglo xx desplazadas por la difusión de autores traducidos al inglés.

El haikú es una forma poética que interesa a Pacheco de tal manera que dedica un “Homenaje al haikú” en la selección de “Aproximaciones” del poemario *Desde entonces* (1980) y lo integra a esta sección en *Tarde o temprano* (1980), posteriormente traduce cuarenta haikú más que formarán parte de *Aproximaciones* (1984) y, recientemente, publica un libro entero dedicado a la recreación de estos poemas breves titulado *Bajo la luz del haikú* (1997). Este es una antología de poemas japoneses que contó con un tiraje de solo setecientos ejemplares. Dedicó toda una parte de esta antología a cada uno de los tres poetas clásicos japoneses —Basho, Buson e Issa— e intercala entre esas partes dos más de haikú de poetas diversos (Carrillo Juárez 2008, 209).

De forma consistente, los poetas mexicanos crean una relación con la poesía japonesa cada vez más completa, mapeando autoras y autores de distintas épocas, pero con una clara concentración en torno al fenómeno del haikú, amén de las búsquedas poéticas que identifican con un proceso necesario para ratificar la poesía como medio de expresión de dimensiones de la realidad imposibles de percibirse en otros géneros y, en ocasiones, suscriben la utilidad del haikú para aproximarse a una dimensión francamente trascendente.

Para corroborar la tendencia y observar que la voluntad de profundización en las culturas asiáticas no siempre liga el zen con lo japonés, es necesario referir la labor de traducción de José Vicente Anaya (1947-2020). El trabajo del poeta chihuahuense se enmarca en el mismo contexto de Mondragón: influido por la literatura beatnik, se acercará a las culturas prehispánicas, sobre todo a la *wixárika* y sus ritos con el peyote, plasmados en *Híkuri* (1987). En cuanto a su primer acercamiento visible con Japón, se da en 1981, cuando tradujo *Reflexiones sobre la muerte de Mishima*, de Henry Miller, escritor norteamericano precursor de la contracultura. En 1989 traduce junto con Atsuko Tanabe la *Antología de la narrativa japonesa de posguerra*, en la cual se incluyen textos de autores tan distintos entre sí como Ishihara Shintarō (1932), Matsumoto Seicho (1909-1992) e Inoue Hisashi (1934-2010).⁵¹ Al año siguiente, Anaya

⁵¹ El interés de Anaya por el cuento en las culturas del este de Asia se extenderá hasta la siguiente década con dos antologías más: *Los más breves cuentos chinos* (1993) y

publica *Breve destello intenso. El haiku clásico del Japón*, antología que reúne a los exponentes más famosos del género y que no se limita al canon inaugurado por Bashō durante el periodo Edo, pues incluye a autores del periodo Meiji, como Masaoka Shiki (1867-1902).

En su poemario *Peregrino* (1980), Anaya abre con un epígrafe tomado del budismo *ch'an* que reza: “Ser el viento que sopla / hacia donde quiere; y / el sonido que oímos, pero / que no sabemos de dónde / viene ni a dónde va” (27), en una clara alusión al cese del yo que se integra a la naturaleza. En el poemario aparecen destellos del budismo, como “la franca carcajada del Buda” (27), en un recorrido lírico por paisajes mexicanos. A pesar de estas menciones, la presencia del zen es en realidad la presencia del *ch'an* y el horizonte del taoísmo chino (39-42), de modo que está ligado a Japón en tanto se refiere un tipo de budismo compartido con China, mas no hay una exploración clara de lo japonés.

Como se ha podido observar, la herencia clara de la cultura y filosofía japonesas, concentrada en el zen, ha probado ser altamente productiva en la poesía mexicana. La labor de traducción del haikú, así como la aparición constante del vacío, la inmediatez y la alusión a una realidad no expresable en palabras constituyen una unidad relativamente adaptable a los intereses de cada poeta, aunque no siempre se refleje con términos claros en los versos de los propios escritores, ya sean japoneses o mexicanos, pero sí con la forma de un fondo, o una presencia en la ausencia, como decía Lefebvre acerca de la representación. A todas luces, lo que se intenta aludir aquí es algo que no tiene un correlato físico: una concepción trascendental que funge como símbolo del pensamiento japonés.

Bajo los condicionantes que planteé en el apartado anterior, la visión que se tiene del zen está marcada por una lectura mística, tanto en los planteamientos de Suzuki y de Otto, como a partir de las búsquedas espirituales de los años sesenta, que rondan el uso de drogas y la inmersión en las formas espirituales de Asia. En algunos casos, los propios estudiosos, como Suzuki, han sido abordados por miembros de ramas del esoterismo, ya sean institucionalizadas

Cuentos breves de Japón (1996), las cuales constatan el interés compartido que tuvo por ambos países.

(como es el caso del círculo Eranos, al que el filósofo japonés pertenecía), ya mediante invitaciones directas a participar en estos grupos, las cuales no siempre fueron bien recibidas (Dumoulin 1995, 9).⁵²

El contexto beatnik es la puerta de entrada de las filosofías asiáticas en México, y seguramente también es extensible a América Latina en alguna medida. Los poetas comparten entonces un impulso por conocer de primera mano los textos japoneses. No se quedan en la figura del samurái, la geisha o los budas sonrientes y deciden ir más allá del japonismo modernista para sumergirse en fuentes directas, cada vez más accesibles gracias, en buena medida, a ellos mismos y a sus colegas japoneses radicados en México.

El complejo panorama trazado hasta aquí define la segunda etapa de esta renovada incursión en la cultura japonesa (1946-1989), la cual cierra con la aparición de una antología más. Paradójicamente, este texto establecerá un trasfondo místico-mítico de las relaciones interculturales al recuperar a los poetas mexicanos, con lo que lleva el proceso histórico de sus obras al terreno ahistórico de una *sabiduría perenne* escondida tras las coincidencias particulares de naciones, lenguas y manifestaciones artísticas.

EL SAMURÁI Y EL GUERRERO ÁGUILA ONTIVEROS EN BUSCA DE UN PUENTE FIRME

¿Cómo agrupar textos tan variados en tono, profundización, género literario y manejo de fuentes directas? La afirmación de las etapas del japonismo mexicano propuestas en este libro parte de la crítica a la interpretación del fenómeno que José Luis Ontiveros plasmó en la antología *Aproximaciones a Yamato: los escritores mexicanos y Japón* (1989). Los nombres que aparecen

⁵² Se podría profundizar en la relación de los difusores del zen con estas “alternativas espirituales de Occidente” durante el siglo xx. Otro autor miembro del grupo Eranos que se acerca a espiritualidades alternativas y sigue los pasos de Suzuki es Shizuteru Ueda (1926), quien encontró en Meister Eckhart (1260-1328) un contrapunto para establecer un diálogo con la filosofía occidental a través de la mística renana.

catalogados son casi los mismos que han surgido hasta ahora; claro, con el límite impuesto por el año de publicación.

Es precisamente este año, que coincide con el trabajo de traducción de José Vicente Anaya, lo que me permite considerar que la segunda etapa encuentra un fin simbólico con esta antología de los escritores atraídos por Japón. Nadie antes de Ontiveros tuvo el interés y la visión para integrar ensayos que dieran cuenta de las aproximaciones y consideraciones de los mexicanos sobre la literatura japonesa. Y nadie antes que él reflejó con tanta claridad el fondo místico de la recepción del zen, con el añadido de mostrar una tendencia ideológica coincidente con lo que se ha dado en llamar *perennialismo*.

La antología de Ontiveros inicia con un prólogo que desarrolla los presupuestos ideológicos con los que el compilador emprendió su trabajo. La apuesta por la cronología es un acierto y a la vez la manera adecuada para situar sus primeras impresiones acerca de la confluencia literaria de México y Japón en el modernismo:

Esa preocupación japonista se dará en el marco de la cultura occidental, transformada ya en esa época por la planetarización de la técnica, en occidentalismo, es decir, es un modelo único de existencia que perseguirá la homologación de todas las culturas nacionales a un único código de valores. Es la época en que el orientalismo se presenta como una puerta neoespiritualista cuando “Dios ha muerto” y el “desierto crece”. Occidente luego de haber destruido sus altares tratará de encontrar el misterio perdido en otros dioses (Ontiveros 1989, 7).

Es interesante destacar que, de entrada, sitúa a México como parte integral de Occidente, como un país absolutamente absorto en la misma dinámica de secularización que “ha dañado” a los países europeos. Esta forma de contextualizar recuerda mucho a la de Said, al asumir que los constructos *Oriente* y *Occidente* implican ya situaciones ontológicas contrapuestas. Desde este punto de vista, el orientalismo, y en particular el japonismo de la poesía modernista, no procede en general del entrecruce de costumbres, sistemas políticos y económicos o corrientes artísticas, sino de la pérdida de una brújula espiritual.⁵³

⁵³ Vale reconocer aquí la crítica a la noción de *orientalismo* de Abdel Malek que citamos (ver nota 2), en tanto esa división ontológica de la mira orientalista implica

No obstante, como mostramos al hablar de la recepción del zen en Europa, estos contactos se remontan a las misiones jesuitas en China y Japón, y son interpretados en el marco del catolicismo imperante en España, Portugal e Italia, donde se les explica como doctrinas falsas. Las propias culturas prehispanicas fueron tratadas en términos similares, aunque su presencia se integró con ciertas particularidades y matices producidos por el periodo colonial. Y es justamente esa lectura, que podríamos denominar *perennialista* —en el cruce entre la sabiduría de “Oriente” encarnada en el zen y el “estado deplorable” de la espiritualidad en la modernidad occidental—, lo que salta a la vista.

Mark Sedgwick rastrea el paso del tradicionalismo, vertiente del pensamiento europeo que aboga por el regreso a valores “tradicionales inmortales” al perennialismo, sobre todo con la figura de René Guénon (1886-1951), quien comparó otras corrientes espirituales de finales del siglo XIX para plantear una visión alejada de la ciencia y los valores europeos modernos a favor de un conjunto de verdades universales, supuestamente comunes a todas las culturas:

El tradicionalismo tiene sus primeros orígenes directos en el martinismo y la teosofía, pero su desarrollo fue muy diferente. Mientras que el martinismo y la teosofía eran organizaciones masivas de gran éxito, cuya popularidad se derivaba en parte de su carácter inclusivo, el tradicionalismo nunca fue inclusivo y nunca aspiró a tener un seguimiento masivo, aunque intentara influir en las masas. Otra diferencia importante entre el tradicionalismo y sus orígenes del siglo XIX fue la total ausencia de su optimismo evolutivo (Sedgwick 2004, 50).

Como bien señala Sedgwick, hay una actitud de desprecio hacia la modernidad, la cual es un legado del Renacimiento y es considerada como una desviación en la transmisión de una sabiduría que conecta a la humanidad, pero esta visión es rechazada por la mayoría de las personas. La negación de esa sabiduría lleva a los tradicionalistas a posicionarse como parias, depositarios de la verdad única y olvidada. El complemento de esta visión es el estudio de las “filosofías orientales”, en las que, se presume, la tradición de sabiduría persiste, y su interés por estas culturas apunta más a sus creencias

ya la existencia de una esencia metafísica, como la rastreada en los trabajos de App y Lisón Tolosana (ver página 80).

que a la profundización en los procesos históricos y los cambios en sus sistemas filosóficos y metafísicos (Sedgwick 2004, 21-22).

El rastreo de las posturas de estos autores europeos arroja resultados concretos: la formación de un primer tradicionalismo pronto deriva en el surgimiento de pensadores que se asumen alternativos en su intención de regresar a valores de corte conservador, como el honor y la figura militar elogiada en calidad de “la versión más acabada de una espiritualidad”, ajena a la lógica de la modernidad europea. Como heredero de estas concepciones, Ontiveros plantea que los vínculos entre la cultura japonesa y la mexicana están en el ámbito espiritual, no en el literario:

Por principio tanto la cultura japonesa como la mexicana no pertenecen a Occidente, pese a que actualmente vivan dentro de sus coordenadas. Amateratsu-Omikami y la divina Coatlicue, mujer-águila, las tierras míticas de Aztlán y de Yamato, el honor guerrero y la ascesis de la acción marcan una convergencia secreta entre ambas culturas que ya había sido objeto de la atención de José Juan Tablada, y mejor, entre la raza del espíritu de los dos pueblos. Por otra parte, ha sido la etiqueta un valor compartido por Japón y por México (1989, 7).

No es que Tablada no hablara en estos términos, sino que su propio contexto es paralelo al del surgimiento del perennialismo guénoniano. Ya se ha apuntado el papel que tiene la teosofía en la obra del introductor del haikú en México, particularmente en *La resurrección de los ídolos*, novela publicada en 1924, que desarrolla esta reinterpretación de las deidades aztecas como punto de partida para la comprensión y mejoramiento de la sociedad mexicana (Chaves 2013, 143-144).

La lectura de Ontiveros nos conduce a este ámbito de “descubrimiento de coincidencias trascendentales”, que se manifiestan como interacciones sociales encarnadas en la hospitalidad mexicana y la cortesía japonesa. Esta afirmación es acaso una de las más claras deformaciones en la interpretación de Ontiveros, pues son pocas las lenguas que, como la nipona, llegan a articular las formas de cortesía *gramaticalmente* e incluso con variaciones léxicas para

verbos.⁵⁴ A expensas de una comparación lingüística más precisa, lo cierto es que existe la intención de plantear vínculos extraliterarios entre Japón y México:

En esta circunstancia se realizará el primer acercamiento estético entre la cultura japonesa y la mexicana. Sin embargo, esa aproximación si bien dada por el estímulo esteticista hacia lo exótico, en los valores implícitos del etnocentrismo, “borrachera de rareza” es la expresión precisa de Efrén Rebolledo, *tendrá como fundamentos la correspondencia solar y guerrera de sus culturas, y por otra parte, la afinidad esencial y simbólica de la etiqueta* en las relaciones entre México y Japón (Ontiveros 1989, 7, cursivas del autor).

La perspectiva de Ontiveros no es una ocurrencia de corte panteísta, sino que puede rastrearse en fuentes perennialistas y en las de los llamados “religionistas” o miembros del Círculo Eranos (Hanegraaff 2012, 295-314). Aunque leídos en clave perennialista, Ontiveros acude a renombrados autores de este grupo de estudios para afirmar la pervivencia de una tradición espiritual cuya manifestación y reencuentro resultó ser literaria:

⁵⁴ Fenómeno fácil de detectar en las clasificaciones de la formalidad en el discurso japonés. Para poner un ejemplo básico, me centraré en un verbo: la forma plana, más neutra, es el *teineigo* (丁寧語), en la que el verbo “mirar” (*miru*; 見る) se conjuga en la llamada forma formal (*mimasu*; 見ます). Pero hay variantes jerarquizadas que modifican la palabra por completo o añaden inflexiones generales. Así, para dirigirse a las acciones de los superiores está el *sonkeigo* (尊敬語), en el que *miru* es sustituido por *goranninaru* (ご覧になる; solo se conserva una alusión al kanji de *miru*); mientras que para referir nuestras acciones frente a alguien superior se usa el *kenjōgo* (謙讓語) y el verbo cambia a *haikensuru* (拝見する). Ya que estas marcas lingüísticas de interacciones culturales no se encuentran en el español hablado en México (es más: son tan ajenas que representan uno de los elementos más complejos para cualquier estudiante hispano de japonés), la interpretación de Ontiveros pierde sustento al aludir a este supuesto rasgo compartido.

Ya Mircea Eliade se ha referido a la muy distinta concepción del arte de las sociedades tradicionales, y el ejemplo de la permanencia de un modelo literario con distintos matices (tanka, renga, haikú) expresa el mismo espíritu de emulación y actualización del acto original que el de la práctica del budo (artes marciales), en que existe una forma que debe ser animada por el no yo, *por el vacío plétórico, en que la acción brota espontáneamente, como el samurái que sin proponérselo es el espíritu de su espada* (Ontiveros 1989, 9; cursivas del autor).

Eliade fue relacionado en su juventud con Guénon y ello le valió ser señalado como partidario del antisemitismo (Sedgwick 2004, 15). En cuanto a la aparición del haikú y las artes marciales, ya tuvimos ocasión de corroborar, en el apartado dedicado al zen, que la práctica de las artes marciales antecede a la difusión de esta escuela budista en Japón y, más aún, el zen no les otorga una base trascendental sino hasta el siglo xvi. El vacío surge una vez más como la categoría central. La imagen de la nada, ya sea en kanji, ya en abstracción o en vivencia, desata sus sentidos al dotar de autoridad espiritual a las prácticas artísticas y marciales japonesas, pero en realidad puede extenderse a toda práctica humana en la que se descubra un sentido trascendental opuesto a la automatización de la lógica de la modernidad.

Ese “carácter único” de lo japonés, que resuena no en la idiosincrasia mexicana sino en un posible regreso a su inspiración guerrera azteca, se propone entonces como una vía adecuada para revertir lo que se formula incluso como una enfermedad: la de la modernidad. La postura “antimoderna” constata el dogma compartido entre Ontiveros y otros autores que siguieron la escuela perennialista:

Sin embargo, distintos estudiosos de las religiones y los símbolos como Antonio Medrano en una polémica con Claudio Mutti, han sustentado como un “valor positivo”, por decirlo así, la virtualidad tradicional de la cultura japonesa en su expresión zen para *un Occidente postrado, bronceado al sol de la decadencia, y trasmisor por excelencia del virus occidentalista*. El zen está más allá de las estructuras religiosas formales y burocráticas, y de acuerdo a cierta tonalidad occidental, tradición perdida centrada en la existencia, el valor caballeresco de

la acción y el valor de la experiencia. La acción vuelta no acción para rescatar a Occidente de su propia cultura enferma y destructora (Ontiveros 1989, 12; cursivas del autor).

La referencia a Claudio Mutti y Antonio Medrano es fundamental. Ambos son continuadores de la línea de pensamiento iniciada por Guénon y los dos citan a autores europeos enfocados en la reinterpretación del sufismo, como Martin Lings (1909-2005), y del zen, como Julius Evola (1898-1974)⁵⁵ —este último cercano a redes fascistas—, pero también aluden a partidarios del militarismo japonés, como Yasutani Roshi (1885-1973).⁵⁶ Lo que conecta a estas figuras es el carácter mesiánico que otorgan a las filosofías y religiones asiáticas, destinadas a salvar al “mundo occidental” de su autodestrucción.

En ese sentido, la visión de Ontiveros es una muestra de cómo la trascendencia, ya ubicada como un río subterráneo que recorre la selección poética traducida desde México, desemboca en una teoría antropológica cuyos cimientos suponen un esencialismo de tintes orientalistas, pues conciben la “sabiduría de Oriente” como una unidad no corrompida por el pensamiento

⁵⁵ Evola es mencionado por Antonio Medrano en su libro *La lucha con el dragón: la tiranía del ego y la gesta heroica interior* (1999); Claudio Mutti era partidario de uno de los seguidores más radicales de Evola, Franco Fedra, líder fascista de un grupo de choque (Sedgwick 2004, 12).

⁵⁶ La polémica en torno a este maestro zen inició con el libro de Bryan D. Victoria *Zen at War* (1997; segunda edición en 2006), que ofrece una visión centrada en la inclusión de preceptos budistas en el estamento militar japonés. En el capítulo 10, Victoria rastrea el trabajo de Ichikawa Hakugen, maestro zen de la escuela rinzai (también involucrada con el militarismo), quien propone revisar el papel del budismo e incluso la labor de personajes como Suzuki Daisetsu en relación con las acciones del Imperio japonés en Asia continental. Entre los partidarios del militarismo nipón, Hakugen señala a Yasutani Roshi, educado en la rama Sōtō. Este tema es uno de los más sensibles en la cultura japonesa y, si bien no es el espacio para abordarlo, es necesario señalar que existen estas propuestas de revisión por parte de distintos actores religiosos e intelectuales (el propio Mishima es mencionado líneas después) para mostrar la consistencia de estas interpretaciones metafísicas con posturas políticas extremistas.

racional y la modernidad y, por lo tanto, como una forma de evitar el avance decadente del malentendido “progreso”. A falta de sistematización y en aras de mostrar contactos que en la época se percibían como fenómenos relevantes aunque dispersos, Ontiveros entiende el intercambio cultural y literario como la “consecuencia natural” de un encuentro “periférico” y “verdadero” que alza la voz contra la globalización.⁵⁷

Así, la antología de Ontiveros agrupa a los escritores mexicanos para situarlos como la manifestación esperada de estas confluencias alternativas a la modernidad. La antología, de suyo valiosa por reunir a los exponentes de un tema relevante para la historia de la literatura mexicana, se distancia del estudio propiamente literario y de la pretensión de objetividad para reforzar la visión del japonismo en tanto manifestación orientalista, en la que lo importante es cómo la esencia de esas culturas resolverá la confusión del mundo actual.

Para salir de las coordenadas impuestas por Ontiveros, me gustaría retomar el trabajo de Manuel Cisneros Castro “La influencia de México en la literatura de Ōe Kenzaburō” (en Pitarch Fernández 2020, 199-222), como un reverso de la moneda (Japón-México, complejidad-esencialismo), en el cual se expone la presencia de nuestro país en diversos textos del nobel japonés y se discute la posibilidad del diálogo y la representación intercultural en la literatura.

Lo que Cisneros define como el periodo mexicano en la obra de Ōe está fuera del horizonte derivado de las obras traducidas al inglés: constituye un fenómeno de “retraso y actualización” con respecto al mercado editorial anglosajón, de modo que esa visión eurocentrista del canon japonés, y en particular de este escritor, constata la dependencia hasta finales del siglo xx de traducciones mediadas (Cisneros en Pitarch Fernández 2020, 199-200). Acaso la traducción y difusión de la obra de Ōe hubiera significado un contrapunto

⁵⁷ El libro de Ontiveros que constata sus creencias lleva por título *Apología de la barbarie* (1987), publicado antes de *Aproximaciones a Yamato*, y en este comenta la obra y vida de tres escritores cercanos a esa visión conservadora de antiguos valores que se han ligado en algún momento con el fascismo. Volveremos a encontrar a dos de los autores que comenta Ontiveros: Ernst Jünger y Mishima Yukio. El tercero es Ezra Pound, a quien ya se ha ubicado en relación con el pensamiento de derechas.

a la lectura trascendentalista de Ontiveros, toda vez que el narrador japonés evita exotizar a México, aunque exista la tendencia a representar el espacio mexicano como ajeno.

La falta de difusión y las condiciones en las que recibimos ciertas obras, aun dentro de la producción de una sola autora o autor, suponen la presencia o ausencia de otros temas, como el mexicano y su representación en la obra de Ōe. Su visión de México no es la del país tropical y exótico, sino un espacio periférico del centro europeo en el cual se generan alternativas sociales y se plantean utopías, sin caer en la interpretación perennialista. Siguiendo al antropólogo Yamaguchi Masao (1931-2013), Ōe plasma algunos rasgos de México, pero lo destaca como un espacio de posibilidades frente a la hegemonía del centro, sin enlazar esencias de ambos pueblos (Cisneros en Pitarch Fernández 2020, 206). Se podría establecer que la crítica en general de Ōe y Ontiveros a la dinámica de la modernidad tardía es coincidente, mas no sus puntos de partida ni sus conclusiones.

Tanto Ontiveros por México como Ōe por Japón concuerdan en la encrucijada de la representación del otro. El mexicano acude cargado con una fuerte ideología de *reencantamiento del mundo*, desde la cual efectúa lecturas centradas en conectar, a fuerza de comparaciones, a dos pueblos cuyas coincidencias llaman poderosamente la atención y se muestran como vías espirituales alternas y soluciones políticas radicales a un “estado de decadencia”.

En el lado contrario, con una ideología de izquierda y consistentemente crítica de los referentes que más destaca Ontiveros, Ōe apuesta por ese bagaje de apertura y búsqueda, mas no de deducción inmediata, con vasos comunicantes entre culturas y espacios relegados, no esenciales para la hegemonía cultural.⁵⁸ La potencialidad de la periferia se abre paso por un camino tortuoso

⁵⁸ Es notable que el propio Ōe dio un giro hacia novelas de corte más espiritual, no solo a partir de la novela comentada por Cisneros Castro y en su obra más extensa *Moeagaru midori no ki* 「燃えあがる緑の木」 (Gabriel 2006, 132), sino a partir de los ataques con gas sarín en el metro de Tokio en 1995, realizados por la secta Aum Shinrikyo. Este grupo rendía culto a la personalidad de su fundador, Shōkō Asahara, y proponía una lectura sincrética del yoga, el cristianismo y profecías apocalípticas.

a proyectos utópicos que no están asentados en ninguna sabiduría antigua, ni en la posibilidad de la violencia como solución radical ante el dominio de la modernidad.⁵⁹

La lectura efectuada por Ontiveros sobre el fenómeno intertextual del japonismo mexicano arroja luz sobre las condiciones en que la recepción de una literatura siempre articula un doble rasero, ya sea político, económico, social o religioso, que expande esa supuesta autonomía de las formas literarias propuesta por ciertas teorías de la literatura. En cuanto a lo japonés en la poesía mexicana, la presencia y conservación del haikú o de un canon que discute la modernidad desde la dicotomía con la tradición antes que, por ejemplo, el acceso a novelas

Lo que más llama la atención de esta nueva etapa de Ōe no es el posible sensacionalismo sobre el tema del ataque terrorista, sino la exploración espiritual y ficcional del líder de un grupo como este, tema que desarrolla en la novela *Chugaeri*「宙返り」, en 1999. Lo trascendente en esta obra queda como un fondo sobre el que se perfilan las necesidades espirituales en la sociedad actual, el rol de los grupos religiosos y su posible radicalización.

⁵⁹ El caso de *Dōjidai gēmu*「同時代ゲム」, de 1984, novela no traducida al español y que Cisneros traduce como *Juegos contemporáneos*, es un caso ejemplar para observar cómo los mecanismos de representación no son absolutos y en realidad tienden a estancarse en estereotipos parciales, o a abrirse a una representación intrincada pero más atenta de los elementos que constituyen esas supuestas identidades perdidas: “Ōe quiso representar, simultáneamente, la historia de Japón y de su aldea en esta novela. Pero, al mismo tiempo, quería deconstruir la historia oficial nacional, retratando a la misma altura que esta, la historia local, poniendo las grandes gestas nacionales junto a las gestas de los héroes locales. Para lograr esto echó mano también del lenguaje, pues revierte el orden jerárquico y vertical que normalmente subordina el dialecto regional a la lengua estándar (es decir, el dialecto de Tokio). Todo lo anterior es con el objetivo expreso de descolonizar a Japón de su propio proceso interno de colonización, llevado a cabo desde el centro a partir del último tercio del siglo XIX, en pos de la modernidad” (Cisneros en Pitarch Fernández 2020, 210). A diferencia de Ontiveros, que decide emprender una defensa de carácter pseudofacista (*Apología de la barbarie*), Ōe está plenamente consciente de los recursos que dicha ideología emplea para deformar o reformar la Historia.

de corte social como la literatura proletaria japonesa de inicios del siglo xx, crea una tendencia que permite la formulación clara de ese doble rasero.

Al final, la visión de Ontiveros es una entre muchas posibilidades de interpretar las búsquedas espirituales en los países que heredaron los modelos socioeconómicos europeos, los cuales se perciben sin rumbo metafísico y conducen a refugiarse en la tradición de la antigua sabiduría venida de Asia. Sin embargo, su visión no se agota en *Aproximaciones a Yamato*, sino que será aludida en estudios posteriores que aspiran al análisis literario sistemático.

EL INFLUJO DEL PERENNIALISMO EN LA ACADEMIA MEXICANA

Una premisa redactada con convicción y con una retórica seductora siempre encuentra algún eco, incluso en formas escriturales que se orientan hacia la búsqueda de la objetividad antes que hacia el desarrollo de afirmaciones basadas en creencias personales o subjetivas. El caso del libro *Elogio de lo inacabado: el imaginario sobre Japón en la literatura mexicana* (2014), de Mario Bogarín Quintana, es un ejemplo de cómo la inercia de la búsqueda espiritual se extiende a todo tipo de géneros discursivos.

Ya he comentado algunos aspectos del trabajo emprendido por el estudio californiano (ver nota 25), y uno de los más problemáticos es justamente la falta de rigor en la delimitación del corpus, los géneros y la teoría con la que construye el análisis: al abarcar un siglo de literatura mexicana, la ausencia de reflexiones detalladas sobre la cuestión del orientalismo y los géneros que abordará, así como la propia noción de imaginario, impiden una apreciación clara del panorama literario en el que se inscriben las representaciones japonesas:

El propósito central es la caracterización de un imaginario sobre la cultura japonesa en la obra de autores mexicanos del siglo XX, tomando como eje central su desarrollo (hasta el momento), detallado y fino en la obra de Mario Bellatin, escritor nacido en México en 1960 y autor de decenas de novelas, de las que tres formarán parte esencial de nuestro corpus de análisis [...] Se

intentará dar cuenta de la transformación de un discurso respecto a la lejanía de una cultura concebida en literatura como diametralmente opuesta a la matriz occidental de valores y estéticas/poéticas de nuestros escritores (Bogarín Quintana 2014, 8).

Al situar a Bellatin como paradigma de las relaciones literarias entre México y Japón, Bogarín Quintana omite el desarrollo de la narrativa mexicana desde finales de la década de los ochenta hasta un estado en el que la formación de la perspectiva japonista de Bellatin cobra un valor específico. Los rasgos de la obra del autor mexicano-peruano se extienden anacrónicamente hacia los textos modernistas, a poéticas distintas, como las de Garibay y Gil, e incluso a la poesía de Asaiin.

Por otro lado, la alusión a temas japoneses se presenta como un mero artificio literario, con lo cual se puede pensar que su noción de japonismo no dista de la del modernismo, en un sentido “preciosista”:

Se trata, pues, de la construcción de una ambientación, una transformación, una transformación de una atmósfera en donde, gracias al buen oficio del autor, pero también a la organización correcta de elementos estructurales, podemos lograr ese ‘traslado’ hacia el espacio-tiempo de la narración” (Bogarín Quintana 2014, 12).

En cuanto a la dimensión ficcional de los textos narrativos que aborda, no se encuentra una definición clara ni mayor referencia a textos con los cuales se pueda suscribir qué tipo de distinciones habría entre una crónica, un ensayo o una novela, más allá de las diferencias convencionales entre géneros: “En esta investigación partiremos del principio de que la obra literaria, de ficción o no, no es una lista de acontecimientos que suceden, sino un viaje a dimensiones de realidad y simbolización no existentes que componen en su conjunto una noción de ‘realidad virtual’” (Bogarín Quintana 2014, 16). En esa misma línea, parece considerar que *símbolo* implica algo no existente, mas no un referente conceptual, y que la simbolización lleva a una “realidad virtual”, una noción mucho más relacionada con el empleo de tecnologías digitales. Y si bien estas

omisiones o imprecisiones afectan el análisis emprendido, lo que más llama la atención es la forma en la que aborda la antología de Ontiveros:

En el caso del interés nacional por la cultura japonesa, regresamos al enfoque modernista que inaugura la literatura contemporánea en nuestro país para recoger similitudes en ambas sensibilidades que no se suelen considerar en la actualidad. Debemos de recordar, junto con José Luis Ontiveros, que estamos pensando en dimensiones perceptivas que de origen no corresponden a la tradición occidental. Son naciones que provienen de cosmogonías que encajarían con los objetivos de la búsqueda exotista tanto de lo que fue el modernismo como el espiritualismo-esoterismo de la segunda mitad del siglo pasado (Bogarín Quintana 2014, 31).

Como decía, la falta de definición respecto de una temporalidad tan amplia juega en contra de sus afirmaciones al invocar el término ambiguo *contemporáneo*. Esto conduce al lector a otra asunción: la de que efectivamente se encuentra en un terreno ajeno a la “tradición occidental”, a la cual México pertenece al menos de forma parcial y tensa, pero en la que apenas se rescatan esas “cosmogonías” buscadas desde el exotismo del “espiritualismo-esoterismo”.

La cuestión de la espiritualidad es un campo que también resiente la falta de definiciones concisas. Al referirse al esoterismo aparecerá la teosofía, pero no se explicita ningún texto que muestre qué tipo de horizonte aportaba a cada autor (se mencionan, sobre todo, Tablada y Rebolledo). Parte de la indefinición se debe a la recurrencia de los planteamientos de Ontiveros, que parecen asumirse sin más:

En el planteamiento general del Modernismo aparece también un área de interés neoespiritualista. Existe disposición hacia otras deificaciones y misterios ofrecidos por otras culturas. Desde finales del siglo XIX, con el auge de la teosofía, se alimentará esta inquietud con los mismos rudimentos de la visión del mundo desde las condiciones del mundo nuevo de la técnica y la ciencia.

De entrada, nos lo recuerda José Luis Ontiveros, la mexicana y la japonesa son culturas conectadas por un origen común: son ajenas a la tradición occidental. Las evocaciones de la lejanía pueden encontrarse desde la certeza de un pasado ancestral, milenario, fundacional en la representación de la cultura (Bogarín Quintana 2014, 28, cursivas del autor).

Así, a partir de la idea “neoespiritualista”,⁶⁰ Bogarín suscribe la interpretación de Ontiveros de las similitudes entre los samurái y los guerreros águila, mas no necesariamente sus tendencias ideológicas. Según estas posturas, la auténtica cultura mexicana no es la mestiza sino la de las culturas prehispánicas, en las que reside un pasado ancestral de valor superior. Lo imaginal y lo simbólico no son categorías con las que se puedan analizar los procesos de representación de la cultura japonesa en la poesía y la narrativa mexicana, sino concepciones que llevan la expresión artística al linde con la creencia:

En el sistema imaginal que nos interesa estudiar aquí tienen especial importancia la incompleción [sic] (insuficiencia, ausencia) como un ejemplo alegórico de la personalidad humana (la vida del alma) a través de la posesión de objetos pero también, como funciona en la presente inducción en la unidad de lectura, de espíritus y ambientes. En este punto empieza a dibujarse la necesidad de generar una atmósfera, como connotativamente queda expresado, como un complemento de la panorámica de un esquema tradicional en donde discurre la existencia (Bogarín Quintana 2014, 116).

⁶⁰ Este término, que Bogarín Quintana menciona sin definir, no se usaba en la época a la que se refiere. La teosofía (fundada por Madame Blavatsky a finales del siglo XIX) era entendida como perteneciente a las ciencias ocultas: “De la ciencia, el ocultismo rechazaba su enfoque materialista, no su exploración sistemática del mundo, la que buscaba incorporar en su propio modus operandi. De aquí que surgieran expresiones como ‘ciencias ocultas’, esto es, el ocultismo queriéndose apropiarse del paradigma científico pero aplicado a campos en los que la ciencia positivista no intervenía (por incredulidad o por incapacidad)” (Chaves 2013, 27).

Como hemos visto, es cierto que en la poesía mexicana hay un afán de búsqueda espiritual y expresiva que se apoya en la propia herencia europea (mística y esoterismo) para enlazarse con ciertos aspectos del budismo zen. En este punto, Bogarín Quintana se arriesgó con una hipótesis cuyo sustento es la forma asociativa libre de los historiadores de las religiones en las primeras décadas del siglo xx, en particular de los citados perennialistas, que comparten la creencia en una sabiduría trascendental de largo calado. En las bases de la propuesta del estudioso californiano se infiltra un discurso que, con énfasis en el “carácter especial” de la “sabiduría oriental”, vuelve al orientalismo, a la mistificación de estas culturas y a su encasillamiento.

A la luz de lo comentado por Urs App y la compleja posición de Japón y el zen frente a la modernidad, el gran estereotipo espiritual se sitúa como una espada de doble filo: es un puente para conocer al otro y a la vez puede ser una desviación en la que se corre el riesgo de alimentar otro tipo de intereses. Por tal razón, el estudio diacrónico de un tema requiere cierto nivel de transversalidad que diversifique las posturas y, aun así, desde los propios estudios literarios se debe buscar la contextualización de los fenómenos de influencia entre literaturas de distintas lenguas a partir de una base intertextual.⁶¹ De ahí que sea necesario acudir a la narrativa para destacar otras formas del japonismo que no necesariamente sean susceptibles de esta lectura, o que aporten otras visiones, ya porque algún autor transita por vías distintas en su vínculo

⁶¹ Una de las afirmaciones más inusitadas de Bogarín Quintana tiene que ver con el rastreo de las fuentes para la representación literaria de lo japonés, pues considera que los viajes ya no son un factor tan determinante para la escritura en la que he definido como la segunda etapa del japonismo mexicano: “Sin caer en un estudio de intertextualidad, el fenómeno que encontramos aquí fortalece nuestra hipótesis de la necesidad de pensar en la actitud hacia Japón desde el sistema de simbolismos conceptualizado en la noción de imaginario literario, en el pasado de la literatura, en la relación con otras literaturas y los filtros que la literatura japonesa, muchas veces pasando por el tamiz de traducciones inglesas o francesas no siempre excelentes, ha impuesto a nuestros autores (Bogarín Quintana 2014, 56)”. Sin embargo, Bogarín Quintana tampoco comenta el problema de la traducción a profundidad y a todas luces está hablando de un flujo intertextual.

con la literatura japonesa, porque se reconoce en la visión de Ontiveros o porque descrea de la representación ficcional en sí.

El carácter representacional de la narrativa no está completo sin una noción de ficción que opere en el discurso crítico. Asumir sin más cuestiones comprobables o no, comentadas por los propios japoneses sobre su cultura o por extranjeros, no es la mejor manera de lograr un saber lo más integral posible, en el que se consideren no solo aspectos positivos o negativos de tal o cual tradición, sino el proceso mismo de pervivencia o rechazo de dichos aspectos.

Como he intentado mostrar, el panorama de los discursos orientalistas y de la posibilidad de estudiar un japonismo literario de manera crítica no es tan sencillo como para reducirlo a una serie de coincidencias estructurales o a la inclusión de ciertas figuras o temas. El flujo de información entre escuelas, concepciones e intereses espirituales de los escritores mexicanos constituye un crisol en el que las culturas de Asia funcionan como un punto de fuga, un elemento en el contexto mexicano que resignifica las posibles alusiones a sus sistemas metafísicos, al tiempo que aporta un sentido individual para cada escritor: ya sea al situar el arte como centro móvil en el que el erotismo revela una dimensión profunda de la realidad, a la manera de García Ponce; ya suscribiendo el símbolo como una forma de acercarse a esa dimensión trascendental, animada por el perennialismo que condiciona el diálogo intercultural, como lo hace Soler Frost, o tomando estas figuras y experiencias límite para cuestionar las posibilidades del lenguaje y la ficción literaria, como propone Bellatin. La idea del vacío y el complejo contexto de su recepción en México marcará la pauta de la narrativa desde 1980 hasta la segunda década del siglo XXI.

¿Cómo lidia la narrativa con este cauce revuelto de fuentes, apreciaciones y disputas políticas y espirituales? En el próximo capítulo veremos cómo la obra literaria de Juan García Ponce, aparentemente cerrada en sus propias concepciones artísticas y con la vista puesta sobre el arte europeo, se permite una apertura con lo japonés que resulta estrictamente intertextual: su interés por la literatura japonesa es ese punto de fuga en el que la inercia de la exploración erótica reverbera entre culturas como un vaso comunicante con marcados tintes espirituales.

Un instante de disolución García Ponce y Japón como *otra* realidad

La línea que sigue la narrativa mexicana para la representación de la cultura japonesa también se apoya en la espiritualidad. A diferencia de la poesía, donde la traducción del haikú o de poetas japoneses amplía el panorama del género poético con el zen como trasfondo espiritual, en las obras narrativas de ficción no se tematiza el budismo ni se destaca especialmente lo japonés con términos de esta cultura o con la adaptación de una forma literaria asociada a la captación instantánea del vacío. Lo que proponen Juan García Ponce, Pablo Soler Frost y Mario Bellatin es una alternativa representacional altamente dialógica, con bases intertextuales que no pueden ser obviadas porque denotan una progresión en la que los autores se nutren de las condiciones de búsqueda espiritual generalizada en los sesenta, para explorarla en las dos siguientes décadas y cuestionarla a partir del año 2000.

El paso inicial lo da Juan García Ponce, reconocido escritor de la llamada generación del medio siglo en México. El interés de García Ponce por Japón suele situarse como una cuestión periférica en su obra, pues se remite por antonomasia a una declaración intertextual: la presencia de *La llave* (1956), de Tanizaki Jun'ichirō, en *De anima* (1984). Esta es una muestra de su sinceridad literaria y de su interés por manifestar cuáles son los artistas que reconoce en su misma línea intelectual. Dicha mención remite a un proyecto escritural que se ofrece desde el inicio a la mirada del lector para hacerlo cómplice del proceso

de escritura, que es un proceso interpretativo de la realidad. En las obras de García Ponce:

El sujeto, para lograr superar el primer punto de referencia existencial —el de su propia soledad— no se abre solo al otro, sino a todo un nuevo mundo. El mundo se intensifica y se manifiesta ahora como un mundo del deseo. El deseo establece una nueva relación, una relación que primeramente muestra la falta de ser en el sujeto. Esta falta de ser se presenta veladamente a través de la presencia de la libido. El deseo, una de las funciones centrales de toda la experiencia humana, es deseo de nada en específico en un principio. Y ese deseo es lo que al mismo tiempo está en la fuente de todo principio de animación (Peña 2003, 30).

La senda para la exploración de la realidad no es otra que la del erotismo: García Ponce concibe lo erótico como una cualidad intrínseca del ser humano que lo liga con una realidad *otra*, trascendental y distanciada de la cotidianidad o de las reglas sociales. Estas consideraciones permiten experimentar el erotismo más allá de los tabúes impuestos por la sociedad, en un momento específico del siglo xx en el que la contracultura y la liberación sexual impactan en un México, ya se sabe, sumamente conservador.⁶²

La visión de Juan García Ponce, sin embargo, no puede considerarse como un “buen ejemplo” del tratamiento de lo erótico en el ámbito literario mexicano. Por el contrario, es muy particular, pues articula una visión fenomenológica de la sexualidad. Centrado en la mirada y en lo sensorial, García Ponce estructura mundos cerrados, de carácter realista, que apuestan por el factor intelectual en el erotismo antes que por la mera satisfacción del deseo. Así, la forma en que se explora el contacto erótico no tendrá como fin la mera expresión lírica del encuentro, sino la ampliación o descubrimiento de una realidad *otra* gracias a este contacto.

⁶² La cuestión del erotismo es tratada en la mayoría de los escritores de la generación del medio siglo con desgarbo (Jorge Ibargüengoitia), afirmando la experiencia femenina (Inés Arredondo) o explorando sus límites, perversión y desplazamiento de valores sociales, estéticos e incluso espaciotemporales (Salvador Elizondo).

Las distintas intensidades del contacto son una forma de entender el vínculo de García Ponce con la cultura japonesa, pues no entra de lleno a la representación de lo japonés ni se limita al tema erótico; en cambio, tendrá al menos tres modos de relacionarse con la literatura japonesa y, a partir de estos contactos, su interpretación y representación de dicha cultura se integrará cada vez más en su obra. Por lo tanto, antes de entrar al análisis de *De anima* y su liga erótico-mística con *La llave*, es necesario abordar los contactos previos de García Ponce con Japón, en aras de completar una visión global de su japonismo. Como podrá observarse, estas muestras no son suficientes para plantear un interés exacerbado, pero sí permiten reconsiderar la existencia de un horizonte de expectativas sobre Japón y su literatura, construido paulatinamente a medida que el autor mexicano se siente cada vez más confiado e informado, al grado de encontrar un interlocutor en uno de los más grandes novelistas de la otra tradición literaria.

AKUTAGAWA Y “ESA OTRA REALIDAD”: ACERCAMIENTOS INICIALES

El ensayo “Akutagawa y su literatura”, publicado en *Entrada en materia* en 1968, representa el primer acercamiento de García Ponce a la literatura japonesa del que se tiene constancia escrita. La obra de Akutagawa llegó a manos del escritor mexicano gracias a otro traductor de origen japonés, el más destacado y activo en el ámbito intelectual mexicano entre los sesenta y los ochenta: Sakai Kazuya. Sin duda, la labor de traducción y difusión que llevó a cabo Sakai fue uno de los factores que permitieron la circulación de la literatura japonesa en México. Guillermo Quartucci lo ubica en los siguientes términos:

Sakai, hijo de la numerosa colectividad japonesa instalada desde hacía décadas en el país, había sido enviado a Japón en 1934 para que fuera educado en la lengua de sus ancestros y había regresado a Argentina en 1951, dándose de inmediato a la ambiciosa tarea de difundir en lengua española los conocimientos sobre la cultura japonesa adquiridos en su prolongada ausencia, convirtiéndose así en el primer y principal artífice en América Latina de su difusión, si bien su nombre

no tenía la repercusión de un Octavio Paz o una Victoria Ocampo. Producto de esta labor pionera de Sakai en su país natal fueron varios los proyectos que lo tuvieron como figura central, de los cuales las traducciones al español de obras de la literatura japonesa fueron los pilares indiscutidos (Quartucci 2013, 10).

Su participación en las revistas *Plural* y *Vuelta* también destaca por el grado de involucramiento y la traducción intensa, sobre todo de clásicos de la era Heian: fragmentos de *El libro de la almohada* (*Makura no sōshi*), de *El relato de Genji* (*Genji monogatari*) y *Diario de la vida efímera* (*Kagerō nikki*), así como piezas del teatro noh. Además, era un apasionado del jazz y pintor de arte abstracto, con exposiciones en Argentina, México, Brasil y Estados Unidos (Quartucci 2013, 14). El propio García Ponce reconoce la labor de Sakai en su ensayo (1968, 155), al tiempo que comenta el estado de la difusión, incipiente a todas luces, de la literatura japonesa en nuestro país.

Los planteamientos formales de los cuentos de Akutagawa que le interesan a García Ponce tienen que ver con un estilo que busca “la forma más castigada posible” y el planteamiento de situaciones a partir de su visión íntima de la realidad: “Los escritores del tipo de Akutagawa se vuelcan sobre la obra, no solo por la obra misma, sino porque esta representa para ellos la única realidad posible, es la realidad, no en un sentido literario, sino en otro más vital y más profundo” (García Ponce 1968, 157). Evidentemente, este estilo está mediado por Sakai, pero estaba en buenas manos, pues, a decir del propio Quartucci, durante mucho tiempo sus traducciones fueron insuperables (Quartucci 2013, 17).

Así, en el comentario del autor mexicano se perfilan algunas coordenadas de la forma en que desde México se tienden puentes con Japón: de un escritor a otro, se formula el interés en una realidad *otra*, que es trascendente en la medida en que va más allá de la vida cotidiana, y el arte se erige como la forma por excelencia para acceder a esa otra dimensión a la que se alude únicamente en términos simbólicos (Durand 2007, 15). En cuanto al carácter del arte, en específico de la ficción literaria de Akutagawa, García Ponce opina que:

Mediante ella, el autor no busca afirmar el mundo, un mundo firme e histórico, asentado en la continuidad de lo cotidiano, sino que, sistemáticamente, llevado

por un inevitable convencimiento, *niega ese mundo, para dejar en su lugar, el reino de lo posible, un reino en el que nada es porque todo puede ser y la única afirmación se encuentra en la obra misma*, que se propone mostrar el carácter ambiguo, paradójico y, para decirlo de una vez, irreal de todas las cosas (García Ponce 1968, 157; cursivas del autor).

Este fragmento es importante porque prefigura lo que García Ponce desarrollará en su exploración del erotismo como método y contenido del arte en *De anima*: la obra artística en sí se abre como un mundo posible, cuya configuración ficcional es cerrada, pero, dentro de ella, los personajes también llevan a cabo un *performance* de búsqueda artística en el que la realidad es superada con atisbos de trascendencia erótica y estética. Esto es así debido a que la obra “adquiere sentido finalmente en otra dirección, aquella que sus propios valores estéticos hacen posible” (1968, 157).

La negación del mundo a partir de lo posible en la ficción es una postura que el propio Akutagawa quizás hubiera suscrito. Llama la atención que el autor yucateco se haya interesado posteriormente en Tanizaki, pues este sostuvo una intensa disputa literaria con Akutagawa en relación con lo que la literatura debería reflejar. La disputa no solo confrontaba a estos dos autores, sino a las dos corrientes principales de la ficción literaria japonesa de principios del siglo xx.⁶³

El debate entre Akutagawa y Tanizaki comenzó cuando el primero señaló, en un ensayo *Bungeiteki na, amari ni bungeiteki na* (*Literario, demasiado literario*, 1927) que para él era más importante la “verdad” que la “imaginación”, puesto que el narrador corría el peligro de perderse inventando las peripecias de la trama, en lugar de concentrarse en la “verdad” personal. La expresión que condensaba su concepción del papel del escritor como narrador era *hanashi no*

⁶³ El asunto es tan relevante en términos de las nociones que están en juego para la literatura japonesa moderna, que tendremos ocasión de verlo una vez más en *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, de Bellatin, obra en la que aparecen parodiados los grupos literarios y en la que Akutagawa y Tanizaki tienen papeles determinantes.

nai shōsetsu, es decir, “una narración sin trama”, lo cual permitía que la verdad emanara de lo más profundo del ser.

Tanizaki, citando al escritor francés Stendhal (1783-1842), le respondió a Akutagawa que para él lo importante eran las “bellas mentiras” que posibilitaban la narrativa, es decir, la creación de ficciones basadas en la imaginación, por lo general más reales que la realidad misma (Quartucci 2014, 170-171).

A la luz de las ideas que animan el debate, desconocido para García Ponce, podría pensarse que su comentario es apresurado al reconocer la búsqueda de un “reino de lo posible”. Es más, la muestra disponible de la obra de Akutagawa, como el mexicano reconoce con cautela, es breve, pues los textos que analiza están contenidos en un solo libro: *El biombo del infierno y otros cuentos* (1959). Aun así, es posible afirmar que esa verdad buscada por Akutagawa no empataba necesariamente con la realidad social, sino que se enlazaba con la visión de Tanizaki en tanto este último pugnaba por una exploración ficcional que también replanteaba la concepción de la realidad. El propio Quartucci señala que quizás el punto de desencuentro entre ambos era el carácter abierto o cerrado a la internacionalización implícito en cada una de las posturas (2014, 171).

Como sea, la disputa por la realidad en la ficción llega a un nivel de detalle casi irresoluble, pero se nos aparece, gracias a la interpretación de García Ponce, como un punto de encuentro en el que el mexicano sitúa esa búsqueda del reverso trascendente de la realidad. Esto lo llevará a representar a Japón, en una ficción literaria, como un espacio al que es posible recurrir para revelar esa realidad, pero que aún resulta esquivo desde la idiosincrasia mexicana.

EL VIAJE A JAPÓN O EL ANSIA DE LA TRASCENDENCIA

En la extensa novela *Crónica de la intervención* (1982), García Ponce da un paso más en su interés por la cultura japonesa mediante una descripción del país asiático. Esta referencia se plantea como el horizonte de una realidad *otra*, tanto espiritual como física, la cual puede ser visitada y actualizada, y aun

así plantear diferencias culturales muy marcadas que desafían la apertura a lo ajeno, incluso desde la perspectiva de personajes poseedores de un nivel cultural considerable.

Esta obra articula de forma definitiva la visión del erotismo que el mexicano había desarrollado en textos como la novela corta *Unión* y la novela *El gato* (ambas de 1974),⁶⁴ como preludio a *De anima*; por ello, es notable que Japón aparezca no mediante su tradición literaria, sino como un referente lejano pero comprobable y recurrente.

Japón se presenta ante el lector como un sitio de búsqueda desde el inicio. *Crónica de la intervención* abre con el encuentro entre tres personajes: Esteban, narrador del primer capítulo y cuyo nombre se conocerá después; Anselmo, amigo íntimo de Esteban, y Mariana, amiga de Anselmo, una joven hermosa que conoce por primera vez a Esteban. El primer encuentro entre Esteban y Mariana se da en la casa de este, y resulta ser una noche doblemente memorable: por un lado, es la noche anterior al viaje que Anselmo emprenderá hacia Japón (García Ponce 2012, 10); por otro, Anselmo no presenta a Mariana con Esteban de forma convencional, sino que pasan directamente a un trío sexual que durará hasta el día siguiente. De inmediato se reconoce el estilo de García Ponce, que posiciona su perspectiva fenomenológica y trascendental en voz de sus personajes:

¿Qué es lo que quieres recuperar? Solo ese principio con Mariana. No hay más que un principio. Allí empieza y acaba todo. Imagen única. ¿De quién? De mi propio deseo. Pero ahora mi deseo es ella. El olor de esta cama y del cuarto y de la casa. Debe estar por todos lados. Este estar acostado a oscuras y si paso las manos por mi cuerpo son las de ella. Pero no me excito, sino que recuerdo. Ya todo es mental (García Ponce 2012, 10).

⁶⁴ En *Unión*, García Ponce abre el texto con un epígrafe de Meister Eckhart, y en *Crónica de la intervención* aparecerán referidas *Las moradas* de Santa Teresa de Ávila (185) como otra referencia de la mística que caracteriza esa realidad trascendental anhelada.

Esteban, impactado con esta experiencia erótica, perseguirá la imagen de Mariana por medio de sus evocaciones. Lo fugaz de los instantes eróticos se confirma en la prolongación del deseo, en ese ir y venir de sensaciones que develan lentamente una experiencia no transmisible en el momento en que se tiene y que después adquiere forma de indagación existencial. Si el erotismo recorre esta tensión entre ausencia y presencia de una persona u objeto de deseo, Japón será su correlato espacial en esa búsqueda trascendente.

El viaje de Anselmo al archipiélago asiático se alude constantemente (García Ponce 2012, 153, 192, 250, etc.), pues todos los amigos en común de Esteban y Anselmo se enteran poco a poco de esta travesía. El autor intercala en la historia principal dos cartas que Anselmo envía desde Japón a Esteban.⁶⁵ En el cuarto capítulo se presenta la primera misiva y se expone una visión global del viaje:

Antes de mantenerme en el vacío primigenio he solicitado a las apariencias. Tú sabes, es lo que hace todo turista. Recorrí lugares, lo que no equivaldría más que a decir: vi cosas. Pero aquí, aunque sea igual, todo era nuevo, todavía no se confundía con el recuerdo, no suscitaba nada, no me pertenecía en tanto pasado. Es solo ahora, mientras escribo, suponiendo que tú leerás, que empieza a organizarse como una experiencia asimilada, suponiendo con la vana pretensión que nos acompaña como nuestra propia piel, nuestro límite, que algo o alguien se asimila (García Ponce 2012, 56).

Así, lo que destaca es una travesía en busca de un *vacío primigenio*. Las impresiones se suceden, caracterizadas desde lo visual y con una especie de desplazamiento, en las expectativas del viaje:

⁶⁵ Hasta donde he podido indagar, no encuentro constancia de que García Ponce hubiera viajado a Japón. No hay una crónica o escrito que dé cuenta del viaje; sin embargo, su hermano, el pintor Fernando García Ponce, tuvo la oportunidad de visitar Osaka con motivo de la Expo Osaka 70. No es improbable que en esa ocasión lo acompañara el autor de *El gato*.

Todo es más preciso, más recogido, pero no más concentrado, sino igualmente incesante, disperso, que en todos lados [...] El final de ese maravilloso despliegue [de la naturaleza] es el inevitable y abominable merendero de siempre, con más automóviles, más autobuses estacionados en cualquier explanada abierta a costa de los pinos y poblada hasta la furia por visitantes con cámaras fotográficas y ojos rasgados que jugaban sin saberlo o habiendo interiorizado este conocimiento hasta olvidarlo, a ser occidentales y conseguían ser igualmente execrables (García Ponce 2012, 56).

La visión es casi esperable: una respuesta negativa ante el avance de la modernidad vista como una herencia propia de Occidente, que ha permeado de tal forma que los nativos de las islas parecen “jugar a ser occidentales”.⁶⁶ El recuerdo de Mariana, por quien Esteban le había preguntado en una misiva anterior, desvía a Anselmo de su presentación de Japón, que queda en un esbozo de la modernidad chocante y su contraste con una naturaleza que fascina los sentidos. Es inevitable notar en esta descripción algunos de los elementos clásicos de la mirada exotista, casi superficial, del viajero: el choque con el país asiático que, en su proceso de modernización, ha dejado en aislamiento los elementos más caros a su tradición:

Tokio tiene la fama de ser la ciudad más horrible del mundo. La merece. Vivo en la parte moderna de un hotel que es uno de los orgullos de la ciudad. La construcción original fue diseñada por Frank Lloyd Wright siguiendo no sé qué degradado sueño de lo que sería un templo en Uxmal o cualquier otra ciudad maya [...] Los monjes, los guerreros y poetas del siglo xvi deberían llegar a pie a estos lugares. Ahora llegábamos nosotros en autobuses plateados. Ya lo sabía: este país cree en el progreso. Lo ha asumido con un férvido furor religioso. Pero es doloroso comprobarlo, no en medio de los horrores de una

⁶⁶ Este tópico se repetirá en *Cartas de Tepoztlán*, como veremos en el siguiente capítulo, con motivo de la representación de lo japonés menos cosmopolita, al plantear un diálogo desde un espacio no urbano mexicano, aunque aún dependiente de ciertas concepciones y discursos europeos.

ciudad que representa minuciosamente al mundo moderno, sino en esos templos de madera rodeados del rumoroso silencio de los pinos y acosados por el estrepitoso clic de las cámaras fotográficas. Me asalta la sospecha de una civilización que si no tiene cucharas y tenedores debe achacarlo a la pobreza de su imaginación que le impidió inventarlos (García Ponce 2012, 73).

El balance es negativo: todo para Anselmo es rechazo al entrar en contacto con una cultura ajena, cuyas costumbres se ponen al servicio del progreso y optan por “negarse en apariencia” para restringir su espíritu. Este contraste es enmarcado por la mención de Akutagawa, no por su literatura, sino porque uno de sus acompañantes se lo recuerda, pues posee “la misma frente amplia, el rostro alargado, estrecho, pálido y espiritual” (73). Reconocer en las facciones del escritor japonés algo espiritual habla de la lectura que presentamos anteriormente, en la que García Ponce indagaba posibles puentes artísticos y trascendentes, en una interpretación que de suyo dejaba ver ya un “orientalismo tardío” con la búsqueda de esencias culturales.

La carta termina con una más de las continuas desviaciones de las reflexiones sobre Japón hacia la forma en que Anselmo conoció a Mariana. Esto no es ninguna evasión ni es incidental, sino que se comprenderá hasta que el lector acceda a la segunda carta, que conforma el capítulo dieciséis. En esta otra misiva, la intención de Anselmo de buscar una experiencia trascendental es muchísimo más clara y se liga directamente con su pretensión de ingresar a un monasterio budista:

Contra lo que suponía o deseaba, el único éxtasis es el del tiempo. En vez de la plenitud vacía de la que había oído hablar y que fui a buscar, una plenitud sin dueño, porque no le pertenece a nadie, en tanto pasado que se hace presente sin que podamos entrar a él pues el que lo vivió ya no existe aunque solo el hecho de poder recordarlo pretenda afirmar la continuidad del yo (García Ponce 2012, 315).

La búsqueda de lo trascendente, de un vacío impersonal, remite a Anselmo a sus propios recuerdos. Es el tiempo congelado en la memoria,

una suerte de intensificación del paso del tiempo, lo que lo motivará a visitar las ciudades sagradas de Kioto y Nara (García Ponce 2012, 216-317). Al dejar Nara, Anselmo intercala la narración de su viaje con el coqueteo de su anfitriona japonesa, ante el cual no responde. La posibilidad de un encuentro carnal en un espacio que le es ajeno hasta en lo cotidiano, como cenar en un restaurante con sus anfitriones,⁶⁷ lo remite a una reflexión abierta sobre su búsqueda:

Los místicos conocen la noche del alma y yo, que todavía creía sinceramente en la posibilidad de que mi ridícula persona encontrara el vacío, durante ese viaje en automóvil esperaba solo la noche por las licencias que la oscuridad me permite [...] No pudieron reprimir un asombro que se convirtió en risa y los llevó casi sin darse cuenta a tener una breve conversación en japonés cuando les conté que iba a recluirme en un monasterio. Puedo repetir con absoluta precisión el comentario de él. *Nobody believes in that anymore* (García Ponce 2012, 318-319).

Así, Anselmo pasa de la posibilidad de un encuentro sexual, es decir, un vínculo con la gente, a ser denostado por sus intenciones ascéticas y exóticas. La liga con la mística es innegable, pero también es cierto que el proyecto de Anselmo representa una búsqueda poco convencional, como se lo hicieron saber sus anfitriones, conscientes de las expectativas espirituales generadas fuera de su país. La búsqueda es infructuosa y debe ser repensada:

¿De dónde surgió la absurda idea de buscar ciegamente la vida fuera de la vida y tener que disimulármelo a través del atractivo de un cierto exotismo? Conté incluso con el hallazgo de Mariana para poder hacer a un lado sin ninguna dificultad ese propósito. Típicamente, al contrario, ese hallazgo me hizo empecinarme más en él [...] El yo no existe y ya lo sabía [...] Cualquier otra persona

⁶⁷ Otra de las ausencias que marca la distancia con Japón es precisamente que solo una o dos de las personas con las que interactúa tienen nombre; por lo tanto, en lugar de conocer Japón desde su gente, decide abstraer, o, en términos de Lévinas, conceptualizar un objeto, lo cual impide el conocimiento del otro.

(luego existen las personas), hubiese estado unos días en el monasterio, yo he permanecido allí varios meses. ¿Haciendo qué? Se supone que meditando para lograr dejar de meditar. Miras fijamente durante supuestamente vacías horas enteras un jardín con dibujos rayados en la arena y unas cuantas piedras que debe ser la imagen exacta de la aridez de tu pensamiento por lo menos, si no logras que sea la de su vacío. Y lo que aparece es el pasado, convertido en ese vacío o esa aridez, en presente (García Ponce 2012, 319).

Dada la descripción de su experiencia, parece que lo que buscaba Anselmo era una experiencia mística en su carácter infuso (López-Baralt y Piera 1996, 13). Pero Anselmo no es un viajero acrítico ni García Ponce un orientalista inconsciente: la representación de Japón en voz de Anselmo no es sino la decepción creada por sus propias expectativas, una manifestación de sus deseos espirituales en demérito de las nuevas condiciones culturales de Japón. Como opina Lefebvre:

El Mismo se “representa” a través del Otro —el sujeto a través del objeto— lo real a través de lo ideal, la oscura voluntad a través de las representaciones, etcétera. Esto significa que el Mismo no puede presentarse a sí mismo; no puede volverse presente a sí mismo sin pasar por la prueba del otro, de la ausencia y de la abstracción, de la nada. No puede prescindir de la representación (Lefebvre 1983, 167).

Por lo tanto, Anselmo se engaña al pensar que es lo exterior, el nuevo espacio japonés, lo que estorba a lo trascendente, cuando es su propia interioridad lo que impide apreciar al otro. Del lado del budismo, se podría decir que estaba más preocupado por conseguir la experiencia que por entregarse a ella y que su representación de Japón se cernía sobre él como la espera de un deseo que nunca llegó a su fin. Ello se constata con el comentario final sobre Japón y la mística, al abordar a un estudioso del fenómeno religioso ya mencionado: Rudolf Otto. Al citarlo, Anselmo remite a un diálogo entre Otto y un monje budista en el que este último no puede sino referirse a lo trascendente como “lo inefable”, una de las características básicas de todo discurso que ronde la

experiencia mística (León Vega 2014, 95).⁶⁸ Este momento límite, en el que el lenguaje no alcanza para describir lo acontecido, le parece una solución burda en la que caen todos los interesados en el tema:

Nunca caeré en la baja de defender la razón, pero tampoco puedo dejar de reparar en que debe ser fácil hacer extensos tratados sobre lo sagrado, lo inflexible, y lo numinoso para decirnos que uno solo puede referirse a ellos por comparación y se termine analizando las obvias diferencias y semejanzas entre la esfera estética y la religiosa (García Ponce 2012, 319).

Así, al volver de Asia, de entre todos sus conocidos, las tías de Esteban son las primeras en recibirlo y lo perciben decepcionado, incluso reticente a hablar. El reordenamiento de la experiencia es superficial en comparación con las cartas que ha enviado a Esteban, pero ayudan a confirmar las dos impresiones expuestas: la crítica a la modernidad japonesa en relación con su búsqueda espiritual, y la forma elusiva, a veces desesperante, de esa experiencia trascendental que se le presentó apenas en ciernes:

—Los viajeros que regresan tienen el difícil deber de contar qué han visto. Por eso siempre los he compadecido —dice Eugenia.

—Tienes razón —dice Anselmo, girando en su silla para mirar directamente a Eugenia—. Pero yo no pensaba regresar. Mi decisión era otra.

—¿Qué habías decidido? —pregunta Delia.

Fray Alberto contesta rápidamente en vez de Anselmo:

—Irse a un monasterio budista en Japón. ¡Imagínate!

—¿Es cierto? —pregunta de inmediato Eugenia.

—Sí. Desgraciadamente es cierto —contesta Anselmo (García Ponce 2012, 454).

⁶⁸ Y que se liga con los conceptos de *infinito* y *trascendencia* de Lévinas en tanto excede toda experiencia cotidiana desde el Yo (ver nota 35). La consistencia en la teorización de lo trascendente responde a las dos grandes vías para acercarse a ello: la intelectual —*metafísica* en términos de Lévinas— y la experiencial, que es la búsqueda representada en los textos de los escritores mexicanos.

Anselmo se permite postergar por un breve tiempo la narración de su travesía, que en realidad queda trunca al limitarse a una semblanza sumamente escueta y superficial en la cual afloran impresiones generales, casi como si hubiera visitado un lugar cualquiera y no uno en el que esperaba encontrar revelaciones trascendentales:

—Tokio es muy feo, peor que cualquier capital moderna; pero en cambio hay una ciudad maravillosa que se llama Kioto. Ya deben saberlo. De la gente puedo decir muy poco. No les entendía nada. Pero el paisaje es muy inesperado y vale la pena. Todo es como más chico y más recogido. Tal vez lo que importa conocer es ese paisaje y los jardines y templos, aunque sean budistas —dice dirigiéndose al final a Eugenia (García Ponce 2012, 454).

La descripción no abunda en detalles exotistas, aunque sí plantea esa distancia insalvable, una especie de desencanto, que es mucho más que la mera imposibilidad de comunicarse con fluidez. Esto es muy relevante, pues la indagación espiritual parece haberse malentendido: no se encuentra en los lugares físicos, sean estos percibidos como sagrados (la imagen estereotipada del Japón del zen ligada a Kioto) o propicios para el contacto con lo trascendente:

—Hubieras estado bien en cualquier parte. Pero no puedo imaginarte en los jardines del Palacio Real en Kioto —dice Anselmo.

—¿Cómo son? —pregunta Delia.

—Muy bellos y también extraños. En sitios así es donde uno se da cuenta, quizás, que cada quien tiene su lugar. ¿Me entiendes? Es como si los árboles fueran otros árboles y las flores otras flores. No nos corresponden a nosotros, igual que el mismo palacio. Esta casa, por ejemplo, es un lugar: Kioto no es mi lugar. Ese es el problema —contesta Anselmo (García Ponce 2012, 456).

Parece que García Ponce plantea aquí un precedente en relación con lo que explorará en *De anima*, donde confirma una posibilidad de contacto diferente: será a través del arte y del diálogo entre verdaderos artistas donde la representación de la realidad *otra* se torna posible, con una particularidad

definitiva: no será la representación de un espacio en disputa entre idiosincrasias sociales o consideraciones religiosas doctrinales, sino la exploración del espacio interior lo que llevará al contacto con lo trascendente.

Y es gracias a la escritura, a la ficción literaria,⁶⁹ que es posible configurar las condiciones ideales para explotar la sensibilidad de personajes abiertos a una percepción sagrada de las experiencias eróticas, antes que la mera satisfacción mundana del deseo carnal. Esto podrá apreciarse con mayor precisión en el contraste que García Ponce establecerá en torno a los personajes de la novela de Tanizaki, sobre todo en referencia al papel del protagonista masculino.

En *Crónica de la intervención*, un último aspecto que destaca en lo que se refiere a posibles vínculos con el horizonte cultural japonés es justamente el uso del término *vacío* en esta novela. En ocasiones se le encuentra para referir un espacio para ser llenado; en otras, como en las cartas de Anselmo, sí se remite a la significación propia del zen. No obstante, aunque se perfila una dimensión interior, esta casi nunca se liga con una experiencia determinante sino contingente: deja una huella, pero esta no modifica el carácter del personaje que la experimenta.

El uso de vocablos apenas podría enlazarse con las nociones que hemos planteado del budismo zen. El espacio japonés se presenta de forma breve y desgarrada, sin mayor relevancia más que por aquello que remite a su imagen estereotipada y, sin embargo, la insistencia del viaje de Anselmo a Japón y las confesiones a las que el lector puede acceder corroboran que la cultura japonesa funciona como un horizonte ajeno, cuya exploración no puede realizarse con una mirada exclusivamente occidental, so pena de fracasar en la interacción cultural. García Ponce volverá a referirse a Japón, particularmente a su

⁶⁹ Vale apuntar aquí cómo cobran fuerza los planteamientos de Palmer y de Fludernik (ver notas 26 y 39, respectivamente), en relación con las mentes ficcionales y la forma en que recibimos el mundo de la novela. La disposición psicológica de Anselmo —casi depresivo— en *Crónica de la intervención* dista mucho de la apertura mental de los personajes en *De anima*; además, desaparece la voluntad de representar a Japón a favor del diálogo literario.

literatura, con una postura más abierta que permite el diálogo intercultural en los términos propios de su poética erótica.

DE ANIMA: UN DIÁLOGO LITERARIO REPRESENTADO

Tras abordar la interpretación literaria de Akutagawa y la representación espacial de Japón como una posibilidad de búsqueda espiritual frustrada, García Ponce propone un intercambio directo con la obra de Tanizaki Jun'ichirō. Este diálogo explícito en la introducción a su novela funciona solo como un atisbo, como debe ser todo manejo erótico de la mirada, pues las vías de comunicación intertextual irán más allá de lo formal. En el artículo titulado “La mirada hacia el sol naciente: vínculos entre las estéticas de Juan García Ponce y Jun'ichirō Tanizaki” (Saldaña Moncada 2022) afirmé que la relación entre ambos autores no puede caracterizarse como una devoción absoluta del autor mexicano por los textos de su homólogo japonés o de esa tradición, sino como una confluencia de posturas, a veces contrapuestas, otras complementarias, en el plano de lo estético y lo erótico.⁷⁰

Como mencionamos en el primer capítulo, uno de los problemas más frecuentes al acercarse al estudio de obras que retoman a las culturas asiáticas —y en particular con la japonesa— es el grado de interacción que se da entre ellas. Una mención breve o la inclusión de una palabra en japonés no son suficientes para asegurar una relación intertextual profunda, sino que apenas constituirían un conjunto de elementos cuyo tratamiento, en el peor de los

⁷⁰ Si bien el interés previo en Akutagawa no se compara con el diálogo que el autor mexicano sostiene con los autores europeos, este se presenta como un vínculo valioso en el que el orientalismo diversifica su horizonte a pesar de la fuerte impronta europea. La interacción derivada de las lecturas de García Ponce se da en un plano estético, en el que las diferencias culturales, tal como se observó en *Crónica de la intervención*, intentan anularse. El diálogo literario propondrá un vínculo entre la mirada como luz en *De anima* y la mirada como oscuridad en *La llave*. Veremos cómo esta interpretación condiciona el acercamiento a lo trascendental y la posibilidad de la disolución o unión mística, según cada contexto.

casos superficial, redundante en una percepción estereotipada de la otra cultura, acaso una huella de algo ajeno que se ha incorporado en cierto nivel social, a veces incluso solo como indicio económico.⁷¹

De ahí que el problema del estereotipo, aun en un contexto de creciente intercomunicación como el de la época que nos hemos propuesto estudiar, sigue presente tanto por la pervivencia de discursos e ideas asociados con conjuntos identitarios como por la renuencia a diversificar y ampliar el conocimiento sobre otras culturas. Incluso García Ponce lidia con estos problemas en la interpretación literaria mediada por la labor de Sakai Kazuya, y con la extrañeza de ese otro espacio al intentar representarlo.

Frente a este panorama, la breve mención de *La llave* establece, sin embargo, un grado distinto de interacción con la literatura japonesa, en el sentido en que hay una interpretación de un texto representativo de dicha tradición literaria.⁷² En la introducción a *De anima*, García Ponce desarrolla su lectura más allá del préstamo formal al indagar vías paralelas por las que se expresa la vida en lo erótico literario:

Como las de Klossowski y Tanizaki, mi novela es una obra fundamentalmente erótica. Los diarios que se intercalan y responden uno a otro con las particulares lucubraciones de sus protagonistas constituyen un diálogo secreto que es la precisa metáfora del diálogo que se establece entre los cuerpos en toda relación erótica, *en tanto el erotismo crea para los cuerpos una posibilidad de lenguaje en el que se encierran las fuerzas esenciales de la vida* y la literatura erótica permite que sus protagonistas tengan un cuerpo de palabras que encierran y expresan las mismas fuerzas (García Ponce 1995, 9; cursivas del autor).

⁷¹ Esto recuerda el interés de los modernistas por los objetos en esos primeros versos tan recurrentes de Rubén Darío. Como ha estudiado Araceli Tinajero, desde el modernismo, son contados los escritores que se proponen llevar la relación con los objetos a un nivel de interacción cultural más dinámico que el del coleccionista exótico.

⁷² Aun Octavio Paz trabajaba durante aquellos años en este plano de la mención práctica, bajo el mismo espectro que García Ponce: la fidelidad a su propia poética, que convoca ciertos elementos y ciertos escritores antes que a otros.

Llama la atención la metáfora del diálogo literario como un intercambio erótico. De ahí que la mirada, como lectura, resulte muy relevante y tenga un antecedente en el ensayo sobre Akutagawa: la interacción erótica con la literatura japonesa tiene una presencia añeja en la obra de García Ponce y culmina en este intercambio a tres voces.

Por otro lado, lo que destaca de la explicación intertextual es la creación de ese lenguaje que está hecho de gestos, de lo no dicho y apenas sugerido, de una concatenación de deseos y momentos que, según García Ponce o Tanizaki, constituyen un paradigma desde el cual se excluyen o redefinen las relaciones entre los personajes de sus novelas: mientras algunos no alcanzan a involucrarse en ese diálogo y quedan excluidos o, en el peor de los casos, mueren en la superficie del erotismo, otros adquieren un rol potente aunque se encuentren tras bambalinas.

Y es que es innegable que las fuerzas de las que habla García Ponce están íntimamente relacionadas con la vida como concentración en el acto erótico y, después de él, con la muerte en ese inevitable cese del encuentro, a la espera del siguiente contacto entre miradas que detona todo. Ya lo decía el referente por antonomasia del tema, George Bataille, cuyas reflexiones influyeron de forma decisiva en el autor mexicano:

El vínculo entre la vida y la muerte tiene múltiples aspectos. Este vínculo también se manifiesta en la experiencia sexual y en la mística [...] En su deseo de morir para sí se traduce su aspiración a la vida divina; a partir de ahí empieza una mutación perpetua, donde cada elemento se transforma sin cesar en su contrario. La muerte, que el religioso ha querido, se transforma para él en la vida divina. Se opuso al orden genital que iba en el sentido de la vida, y vuelve a encontrar la seducción bajo un aspecto que ahora tiene el sentido de la muerte. Pero la maldición o la muerte, que la tentación de la sexualidad le propone, es también la muerte considerada desde el punto de vista de la vida divina buscada en la muerte de sí. Así la tentación tiene un doble valor de muerte (Bataille 1997, 235-236).

La especulación acerca de la posición paradójica entre el sexo, el erotismo y la experiencia trascendente marca un camino que ha sido sondeado

por muchos escritores, en distintas tradiciones y culturas a lo largo de la historia, y que está definido por etapas, de las que dependerá la impresión global de esta experiencia.⁷³ Parecería arriesgado afirmar desde antes el carácter místico que alcanza el erotismo en *De anima* y *La llave*, pero no es sino un punto de referencia, dada la insistencia de los autores en lo ritual del acto sexual, así como en el lenguaje asociado con la descripción de las sensaciones. En ese sentido, la literatura de García Ponce y la de Tanizaki se vinculan claramente en lo que respecta al autodescubrimiento de los personajes a partir de la afirmación de sus percepciones.

Considerando esto, no es extraño que el autor mexicano acuda a la presencia de lo trascendente en relación con lo erótico y lo sensual. El imaginario en torno al erotismo y a la actividad sexual atrae siempre la dicotomía simbólica vida/muerte, más allá del tratamiento que decida darle cada escritor.⁷⁴ Y, en ese sentido, toda aproximación al erotismo supone una apuesta intrépida: la circularidad del acto está presente no solo como obsesión, identificada en la estética de García Ponce mediante “el gato” que reaparece en sus textos, sino como un avance desde lo físico en pos de un sentido espiritual, aunque no necesariamente religioso, de lo erótico:

⁷³ Es de tal intensidad y supone una transformación tan profunda en quienes la experimentan que ha sido objeto de definiciones o aclaraciones múltiples para distinguirla de otras vivencias cercanas o que tienden a confundirse con ella. Por ejemplo, según el zen, no es lo mismo alcanzar el *satori* que sostener el *kenshō*, una visión no mecánica de la realidad o la realidad en su “talidad” (Sekida 1991, 110). Siempre hay estadios en los que un adepto o místico experimenta distintas profundidades, de ahí que la seducción y el acto sexual sean metáforas recurridas al describir la relación entre el alma, atman o el yo, frente a Dios, el todo o un dios, o el vacío (León Vega 2014, 33). Como puede observarse, la voluntad de establecer una descripción comprensible supone una cierta tendencia a un lenguaje codificado que juega en contra de la estricta situación sociohistórica de estas espiritualidades cuando se lee como *sabiduría perenne*.

⁷⁴ En el caso de Mario Bellatin veremos que si bien aparece esta dicotomía en sus textos, no se muestra al lector bajo la perspectiva solemne de lo simbólico, sino que se trata como un paradigma, innegable pero no por ello intocable, de modo que se configura desde la parodia y la ironía.

Sin embargo, en esta novela no es solo El gato el que se vuelve sobre sí mismo y reaparece. Un ligero movimiento de la perspectiva permite que sea la misma literatura a la que sirvió originalmente la que lo convierte en un pretexto para verse a sí misma a partir de esa realidad que ahora aparece como algo existente, anterior a ella, en tanto literatura (García Ponce 1995, 9).

Lo que antecede a la literatura es la dimensión “verdadera” de la realidad, regulada por lo trascendente que se oculta en las apariencias. Por lo tanto, el carácter reflexivo del arte se conjunta con el erotismo en una reiteración de la forma y el contenido, que avanza hacia representaciones cada vez más complejas y cercanas a una noción artística de lo trascendente. Así es como se perfila la lectura de la mística en la obra del autor mexicano, evadida en ocasiones, pero ya señalada por los sugerentes ensayos de Juan Antonio Rosado.⁷⁵ Esta dimensión mística apenas es intuida en la obra de Tanizaki, pues no muestra de manera clara una vía de ascenso, sino que expone un momento de éxtasis en la agitación sexual del profesor que protagoniza su novela y que deriva en una tragedia, de manera congruente con sus criterios estéticos. Para mostrar estos detalles y elecciones narrativas, los siguientes apartados están dedicados

⁷⁵ En su ensayo “Erotismo, misticismo y arte”, Rosado escribe: “Y el misterio de la unión sexual humana quizás es el más antiguo e indescifrable, no solo por sus consecuencias en el campo de la fertilidad, sino en el mismo hecho del placer como algo cuya materialidad nos conduce a algo paradójicamente inmaterial e inefable. El misterio sigue siéndolo como absoluta inaccesibilidad, y su revelación no se hará por medios racionales; es interrogación abierta que escatima la medida y el límite: no es un problema que pueda solucionarse con la inteligencia” (2003, 101). El ensayo de Rosado es por demás interesante, ya que se da a la tarea de rastrear esas similitudes de las experiencias místicas en varias tradiciones literarias, desde la India, invocando textos como la *Gita Govinda*, hasta la España de los Siglos de Oro, con fray Luis de León, o un siglo después con la herejía contemplativa de Miguel de Molinos, todo ello con la intención de mostrar los patrones a los que aludirá García Ponce, con la salvedad de que el escritor mexicano decidió no apegarse a ningún marco referencial religioso.

al diálogo furtivo entre dos escritores que se abocaron a la exploración del deseo y confluyeron por vías intertextuales en un instante de disolución.

LA MUTABILIDAD DEL GATO: LA MIRADA DEL TERCERO

La relación de la cultura japonesa con el cuerpo, vista a través de la óptica de Tanizaki, no pudo ser sino fascinante y positiva para García Ponce, sobre todo porque hace gala de perversiones visuales y entregas subversivas del cuerpo al *otro*, y no solo a la pareja establecida, sino a un tercero que anima el erotismo con su mirada “externa”. Dicho de otra forma, el tercero, como catalizador del ofrecimiento en el acto erótico, es más un rol que una persona concreta. De ahí que la figura del gato sea recurrente en la narrativa de García Ponce y que él mismo reconozca esa presencia como una obsesión, porque es parte del rito que inaugura cada uno de sus textos y se encarna de diversas maneras.

La estética de García Ponce y la de Tanizaki caracterizan el rito erótico como la luz y la oscuridad de la mirada respectivamente.⁷⁶ Estas dicotomías

⁷⁶ Las posturas de ambos en relación con lo estético han sido comentadas más allá de la tendencia a ubicarlas como visiones esencialistas del arte literario, sobre todo en el caso de Tanizaki, puesto que su ensayo *El elogio de la sombra* (*Inèi raisan*, 1933) tiene la intención de plantear diferencias entre el pensamiento asiático (y con esto denota una visión orientalista desde Oriente) y el occidental como conjuntos homogéneos. Japón se caracteriza, según Tanizaki, por el gusto por la sombra y lo opaco, mientras que los europeos prefieren lo claro y luminoso. Ken K. Ito defiende la postura de Tanizaki ante una lectura esencialista de la cultura japonesa: “El caso de Tanizaki, sin embargo, es demasiado complejo para ser subsumido bajo tal rúbrica. Por un lado, nunca fue un patriotero al servicio de la ideología en marcha; incluso cuando estaba más inmerso en sueños de armonía tradicional, siempre siguió siendo un artista fiel a visiones privadas que incluían refracciones inesperadas de Occidente. Además, parece que experimentó otro cambio de sensibilidad después de la guerra, cuando creó mundos de ficción desordenados y cargados de sexualidad, en los que Occidente volvió a desempeñar un papel” (Ito 1991, 2). En relación con esto, es por lo menos curioso que se haya hablado de la “estética luminosa” de García Ponce. Ann Duncan refería un efecto peculiar de la mirada en la narrativa

están sumamente codificadas en la aparición de los terceros y la dirección que toman las exploraciones eróticas en cada autor. Aunque ambos autores juegan con la luz y la sombra, estos no son simples complementarios, sino que entrañan dominios específicos de significación más allá del tratamiento realista en el plano de lo ficcional (Pavel 1995, 141) establecido en sus novelas. En sus mundos no hay diferencias radicales con la experiencia cotidiana concebida como realidad referencial, pero sí hay una disposición particular: las descripciones detalladas de espacios con marcas culturales (costumbres, idiosincrasias, conflictos sociales o políticos) no tienen gran relevancia. El contexto social está presente como un conjunto de convenciones que definen los límites de la interacción sexual aceptada, pero lo cotidiano en general solo es necesario para asegurar la verosimilitud de las acciones.⁷⁷

Con este procedimiento, la potencia de la representación se desplaza hacia lo narrado, que en realidad es un mundo interior, el del diario, donde se enfatizan las constantes reflexiones sobre lo escrito, sobre una verdad asentada en lo erótico. Los narradores de los diarios masculinos son Gilberto y un profesor de la universidad de Ōsaka cuyo nombre no se menciona. Para ellos, los encuentros cobran un carácter de marcada obsesión animada por reflexiones estéticas que buscan en lo carnal una realidad trascendente (García Ponce

del escritor en los siguientes términos: “La novela pues, es un espacio vacío, en el que objetos y cuerpos adquieren una importancia tremenda, aguardando que la luz de los ojos del autor o del lector los enfoquen” (Duncan 1986, 224). Como veremos más adelante, la mirada del narrador masculino en *De anima* remite siempre a una luz que ilumina a Paloma, la protagonista femenina, no solo como si le diera forma, sino indicando que esa forma tiende a lo espiritual desde lo corporal, mientras que en Tanizaki la trama ocurre entre el engaño y las sombras.

⁷⁷ El caso de Tanizaki desafía un poco esta aseveración, pues presenta elementos representativos de la zona de Ōsaka: el barrio de Sekidencho, un cine famoso, etcétera. Todo esto, sin embargo, funciona en un nivel de manejo puntual de la occidentalización y lo moderno, que es uno de los temas de Tanizaki. No obstante, *La llave* no es una novela de corte social ni costumbrista, sino, como el mismo García Ponce apunta, una novela fundamentalmente erótica.

1995, 31), o por un deseo insaciable que confunde conocimiento de la pareja con satisfacción física (Tanizaki 2016, 9).

Caso contrario es el de las mujeres —Paloma en *De anima*, Ikuko en *La llave*—, supuestamente apegadas a este mundo verosímil y normadas por él;⁷⁸ ellas experimentarán ese grado de plenitud apenas atisbado por los hombres, a expensas de sus parejas y subvirtiendo las normas sociales, de las que están conscientes (García Ponce 1995, 23; Tanizaki 2016, 12). Estas experiencias son configuraciones psicológicas planteadas desde el discurso narrativo que elude, en ambas novelas, la focalización con un narrador omnisciente y se centra en descubrir la interioridad de las mujeres, ya sea a la luz de la mirada del lector, como en *De anima*, u ocultando las verdaderas intenciones, como en *La llave*:

En este marco se mantiene la noción de ficcionalidad. En la medida en que la narrativa describe estados psicológicos, es ficticia, ya que dichos estados no pueden ser representados sino mediante las técnicas de la ficción. La psicología es fundamental para la narratividad: la experiencialidad y la conciencia se condicionan mutuamente (Palmer 2004, 59).

⁷⁸ Aunque no es el enfoque de este estudio, no deja de llamar la atención la posición de la mujer en ambas novelas, tanto en lo que respecta a la forma en que asumen y subvierten las normas sociales, así como el papel pasivo que adquieren los hombres. Margherita Long sostiene desde una mirada feminista que la escritura perversa de Tanizaki no apunta a fortalecer el *statu quo*: “Cuando apreciamos su experiencia de la subjetividad de entreguerras como una experiencia de perversión obligatoria, comenzamos a ver cómo lo habría conducido a preguntar si es posible, incluso en un marco doméstico, experimentar una subjetividad y una sexualidad que no estuvieran pervertidas, y en las que la propia perversión no resultara reveladora, más que de una proliferación de géneros, de la total borradora de las mujeres” (Long 2009, 6). Según la estudiosa, Tanizaki muestra cómo la modernización es el verdadero fetiche antes que cualquier perversión sexual, y es uno en el que los roles de género de la tradición japonesa *sufren* cambios profundos, pues lejos de lidiar con distintas sexualidades, lidia con el trastocamiento de la autoridad, del reconocimiento de los deseos y su satisfacción (29).

En el contrapunteo de la dicotomía masculino/femenino, animado por el deseo carnal, la insatisfacción y la plenitud son sensaciones fundamentales por las que transitan las protagonistas. La insatisfacción surge como situación inicial entre parejas heterosexuales en las que no hay entendimiento: Paloma con su exesposo Armando y otra pareja, Ricardo (García Ponce 1995, 11); Ikuko con su marido (Tanizaki 2016, 13). Solo en el caso de García Ponce, Gilberto, protagonista que acompaña a Paloma en su autodescubrimiento erótico, se mantendrá abierto a ser un tercero, cediendo así el papel de pareja a otros hombres; en el caso de Tanizaki, esta apertura se percibe como una perversión de parte del profesor, nunca enfocada en apoyar la satisfacción de su esposa, Ikuko.

Así es como los personajes secundarios cumplen en un primer momento con el papel del tercero, como ajenos a la relación convencional para, en un segundo momento, ceder el lugar a los narradores de los diarios. Si estos últimos son abiertos, la contemplación de la entrega de la pareja puede dar pie a posibles experiencias de totalidad; si no, la dureza de la entrega de la mujer al amante desvirtúa el lazo de la pareja inicial. La relevancia de estos personajes secundarios en ambas obras es tal que sirven como indicadores de la dirección hacia lo trascendental que cada autor concibió adecuada en concordancia con su estética.

En *La llave*, novela que presenta los diarios de los esposos en un lapso de seis meses, Tanizaki encarga la función del tercero catalizador del erotismo a Kimura, subalterno del profesor. La interacción de Kimura con Ikuko empieza de forma poco discreta, cuando auxilia al profesor a mover y atender a su esposa desnuda tras una borrachera. Estas reuniones se volverán pronto un ritual que excederá sus límites para permitir el establecimiento de una relación directa entre Kimura e Ikuko, frente a la cual el profesor rápidamente adquirirá la función del tercero:

Hasta hoy Kimura nunca nos había hecho un regalo, y con ese gesto parece haber buscado que le invitáramos a cenar. Me pregunto qué se propone. ¿Cuál de ellas le atrae, Ikuko o Toshiko? Si yo estuviera en su lugar y hubiera de decir cuál de las dos me parece más atractiva, no tengo la menor duda de que, a pesar

de su edad, elegiría a la madre. Pero no sé qué pensará Kimura. Tal vez su verdadero propósito sea ganarse la voluntad de Toshiko. Puesto que ella no parece nada entusiasmada, puede que esté tratando de mejorar sus posibilidades congraciándose con Ikuko (Tanizaki 2016, 17).

Además, hay que recordar que Kimura es prometido de Toshiko, hija del profesor e Ikuko. Sin considerar este factor social, el profesor comienza a elucubrar sobre el deseo de su subalterno. Como parte del ritual de la borrachera, Ikuko pierde el sentido, de modo que noche tras noche el profesor solicita la ayuda de Kimura para sacarla de la bañera en la que ella pretende reducir su malestar. Esta es la primera puerta para que la mirada de Kimura se pose en el cuerpo desnudo de Ikuko y dispare los celos del profesor. La propia Ikuko cede poco a poco a su interés por Kimura:

Debió tratarse de un sueño, pero ¿es posible que un sueño fuese tan vívido, tan idéntico a la realidad? Al principio me sorprendí al alcanzar la culminación de un placer agudísimo, una clase de satisfacción sensual que iba mucho más allá de lo que podía esperar de mi marido. Pero no tardé en saber que el hombre que estaba en la cama conmigo no era mi marido, sino el señor Kimura. ¿Se había quedado a pasar la noche en casa para cuidar de mí? ¿Adónde había ido mi marido? ¿Era correcto que me comportara de una manera tan inmoral? (Tanizaki 2016, 27).

La presencia de Kimura se intensifica gracias al profesor, quien depende cada vez más del estímulo de los celos para satisfacer a su esposa. Ella, inconsciente, permite el abuso de su esposo, quien explora su cuerpo con una luz fluorescente, algo a lo que Ikuko siempre se negó. Pero el profesor no se detiene en esta dinámica, sino que la fotografía desnuda, y al contarle a Kimura las dificultades que tiene con su aparato fotográfico, este le ofrece una mejor cámara (Tanizaki 2016, 32). El profesor da el paso definitivo: le pide ayuda a Kimura para revelar las fotografías y este acepta. La idea es clara: se ha escalado en el ofrecimiento de Ikuko a la mirada de Kimura. O al menos eso es lo que el lector puede deducir en primera instancia.

En realidad, la dinámica entre los tres depende del juego que sigue Kimura, pero que establecen Ikuko y el profesor al ofrecer sus respectivos diarios entre ellos, a la vez que niegan haberlo hecho. El disimulo, el juego con las apariencias, es lo que permite generar un espacio de encubrimiento, esas sombras que Tanizaki considera parte la cultura japonesa.

Como decía, la función del tercero, siempre abierta, es revelada como otra apariencia, pues, aunque Kimura funge como tal, esto cambia al sugerir que la hija del matrimonio, Toshiko, es quien ha movido *los hilos detrás las sombras* —expresión muy adecuada para la estética de Tanizaki—. Parece que, incluso apoyada en el odio que sentía hacia su padre y no tanto por el impulso de proteger a su madre, Toshiko apremia las relaciones entre Kimura e Ikuko para agotar al padre hasta el colapso por sus esfuerzos sexuales. Hacia el final, se sugiere también, en el límite de lo moralmente aceptable —si acaso queda algo—, que es la propia hija quien pone fin a la vida del padre. Ikuko registra el 1.º de mayo en su diario cómo, tras varios días de cuidado después de sufrir una embolia, Toshiko le permite a su padre leer el diario que, desde que despertó, insistía en ver:

Empecé a comprender que mis temores no eran tan infundados como había supuesto. Tal vez debería tratar de consignar lo que Toshiko debe de haber hecho hoy. A las tres, tras conseguir librarse de mí, envió a la señorita Koike al baño público. Entonces, tanto si lo hizo instigada por mi marido como si no, buscó mi diario en el armario de la sala de estar y se lo llevó a su padre. Él observó que las anotaciones finalizan el 16 de abril, y le dijo que debía de existir otro cuaderno escondido en alguna parte... ¡Ese es el que deseaba ver! Entonces ella registró las estanterías de su estudio, lo encontró y lo llevó abajo para mostrárselo. Es posible que incluso se lo leyera (Tanizaki 2016, 102).

Tras esta revelación hay un salto temporal: el 9 de junio Ikuko retoma su diario para revelar que el profesor ha muerto, que efectivamente ella se vio con Kimura todo el tiempo, incluso durante la supuesta convalecencia del marido, y que sí cruzó la línea de la penetración —un límite fuerte que el profesor había planteado en su diario—, deshaciéndose así de toda complicidad con su

esposo para reconocerse en las sensaciones que le provocaban los encuentros con Kimura.

La turbulencia de las pasiones de los personajes recuerda esa frase de Bataille en la que, al discutir los tabúes de los padres cristianos, traía a colación la idea de que “en materia de estados místicos, la moral es lo que decide” (Bataille 1997, 233). En efecto, la posibilidad de una lectura trascendental de las sensaciones del profesor se podría explicar desde este punto de vista: la sentencia final de esa *estética de las sombras*, donde palpitan los deseos como ambiciones furtivas, resulta en una experiencia inagotable de encuentros y desgaste físico que deriva en la muerte. Es más, las apariencias y el juego subrepticio no desaparecen, ni siquiera con la muerte del profesor, pues al lector le restan dos fragmentos confesionales del diario de Ikuko:

Trataba de atraerle hacia la sombra de la muerte. Quería hacerle creer que me estaba jugando la vida, y que él debería estar dispuesto a arriesgar la suya. A partir de entonces escribí mi diario exclusivamente con esa finalidad. Pero no solo me limité a escribir, sino que en ocasiones fingía los síntomas. Hice todo cuanto pude por excitarle, por mantenerlo agitado, por lograr que su presión arterial fuese cada vez más elevada. (Incluso después de la primera apoplejía seguí haciendo travesuras para mantenerle celoso). Mucho antes, Kimura me había dado a entender que mi marido parecía al borde del desplome. Para mí, y sin duda también para Toshiko, su opinión tenía más peso que la de cualquier médico (Tanizaki 2016, 114).

La revelación reitera un proyecto de asesinato fraguado a mitad de camino entre las perversiones del profesor, el voyerismo inicial de Kimura y Toshiko, y el paulatino reconocimiento de Ikuko como una persona capaz de intrigar, mentir y disfrutar del placer carnal sin las restricciones impuestas por su educación. Al final, lo terrible de la situación no es en sí la muerte del profesor, sino que el impulso de lo oculto impreso en la adicción del profesor al sexo, así como su obsesión por ser suficiente para su esposa, guiaron a los cuatro personajes hacia un conocimiento de sí contrario a lo esperado de un momento trascendental, al menos en la trama vista como un todo.

En *De anima*, por otra parte, el erotismo no se enfoca en la mera satisfacción del placer, ni las intenciones de los personajes se limitan a lo personal. Al contrario, no solo priva un ambiente de complicidad que no requiere de reconocimiento, porque halla en su realización la prueba de que existe un intercambio claro, sino que además esa misma comunicación llevará a los personajes a una entrega en la que la perversión se despoja de toda moral y se percibe como revelación que subvierte lo aparente. La propia Paloma inicia sus reflexiones sobre su carácter al afirmar su libertad absoluta de entregarse a quien ella desee, en marcado contraste con las apariencias que Ikuko pretendía mantener:

Acabo de tener la prueba de que mi capacidad para oponerme a otra voluntad no es muy grande. Y por encima de todo mi placer actual aumenta ante la aceptación de esa circunstancia. No sé si voy a empezar de nuevo como me lo preguntaba al principio al decidirme a escribir estas líneas para ahuyentar la soledad y los contradictorios y entremezclados remordimientos; pero lo que ya hice... está en todo mi cuerpo y me sobrepasa por completo (García Ponce 1995, 16).

De forma casi opuesta a la elección de Tanizaki de presentar una pareja sólida en apariencia, García Ponce coloca a dos personajes que recurren a un lenguaje propio, completamente ajeno a las instituciones de la familia y el matrimonio. La primera vez que Gilberto y Paloma sostienen relaciones sexuales entablan una mecánica en la que la mirada es primordial, aun antes que la palabra:

También ahora retraso para mí misma el momento de contarme lo que pasó después. Gilberto se acostó en su cama sin desvestirse y en cambio me pidió a mí que me desvistiera. Lo hice y me quedé de pie junto a un sillón. *Él solo me miraba. Esa mirada. La siento ahora, junto con lo que sentí luego y con lo que no he dejado de sentir durante estos tres días.* Darse a alguien, no para una misma, sino por darse. En verdad había empezado a hacerlo en casa de Luis Enrique (García Ponce 1995, 18; cursivas del autor).

Este vínculo no dependerá del ocultamiento de la verdad o del deseo por el otro, sino de la intención de develarlo (Pereira 2019, 75). En esto, Paloma tiene un papel protagónico innegable, y parte del reconocimiento de Gilberto como mero observador radica en que solo cumple una función que puede ofrecerse a otras personas. Ello edifica pronto una exploración cuya base es la certeza de que Paloma es un fenómeno por descubrir: una existencia cuyo goce se encuentra en sí misma y es digna de admirar.⁷⁹ Desde el inicio, las reflexiones de Paloma al respecto van a la par de las cavilaciones estéticas de Gilberto:

Somos nosotras, las mujeres, las que queremos comprobar el deseo que los hombres pretenden mantener oculto o que su ingenuidad respecto a nosotras mismas los obliga a disimular. Si no tiene miedo de serlo, una mujer debe eliminar todos los obstáculos que impiden que los demás la vean como ella quiere que la vean (García Ponce 1995, 23).

Esta visión se afianzará conforme se sucedan las situaciones erótico-estéticas propuestas por Gilberto a Paloma. En un contexto especial, desligado de la mera satisfacción física y conformado por personajes “cultos”, las reflexiones de ambos cobran sentido: las fantasías se realizan y avanzan hacia estadios cada vez más complejos, pues mezclan una conciencia manifiesta sobre sus sensaciones con la noción creciente de acercarse a algo que no es Paloma en apariencia, sino su *yo verdadero*:

No tenía razón ni en mi inseguridad ni en mi enojo. Desde la segunda vez debí darme cuenta de que para él también había resultado excepcional estar conmigo. Hacemos el amor. Yo dejo que me haga el amor y de ese modo lo hacemos. *Es una exaltación más allá de lo esperado y le sorprende y desconcierta tanto*

⁷⁹ En este punto está claro que la mirada masculina de ambos autores se debate entre la apertura a otro tipo de sexualidades y prácticas que inciden en los roles de género, y una postura cercana a los criterios propios de la heteronormatividad. Esta, además, encuentra un refuerzo por medio de “lo tradicional” de los esquemas religiosos que resuenan en la búsqueda o representación de lo trascendental.

como a mí porque todo se oscurece alrededor del placer que nos damos (García Ponce 1995, 35; cursivas del autor).

El papel de los terceros aquí es mucho más claro que en *La llave*, donde las acciones de los personajes secundarios en las sombras no se muestran de golpe: su presencia es necesaria y no supone una amenaza. Muchos personajes desfilan por las páginas de *De anima* y tienen la oportunidad de mirar a Paloma, inclusive la “poseen”: su tío; su exmarido, Armando; su examante, Ricardo; pero hay otros que, desde la mirada, entablan una relación distinta con ella, pues parten de la contemplación de ese éxtasis del desapego del mundo al que se entrega ella. Por ejemplo, Nicolás Cusade, un pintor que la dibuja basado en el cuento que Gilberto escribió inspirado en ella; Mario Guerra, director de cine que prepara una película con ella como protagonista, basado en los materiales artísticos mencionados; hasta la mirada de Luis Enrique, amigo homosexual de Paloma y Gilberto, quien convoca a reuniones en su departamento; todos ellos tienen en común ser ese tercero que da cuenta de la realidad trascendental de Paloma, mientras que aquellos que solo la buscan de forma carnal son auténticamente secundarios: representan, en todo caso, al profesor de *La llave*, limitados al plano de lo aparente.

ROZAR LA CIMA DE LO TRASCENDENTE

Ahora bien, a pesar de la dinámica oculta que plantea Tanizaki y de que la aceptación erótica de Ikuko no se plantea como una vía hacia lo trascendente, existe en *La llave* un momento de disolución de la identidad. Este se construye paulatinamente, de modo que no es una “curiosidad” o un “momento aislado” del texto en términos globales. La necesidad de señalar la dirección sombría del deseo en la novela de Tanizaki obedece a la definición negativa del destino del profesor y a la posibilidad de interpretar, con una perspectiva incisiva, el final que propone el autor japonés.

La primera vez que el profesor siente este creciente desinterés por su identidad se da justo después de que Ikuko se emborracha por primera vez en el departamento de Kimura, es decir, cuando ella ha estado ya en su posesión:

En un instante la ira y los celos se han desvanecido. Ya no me importaba que estuviera dormida o despierta, que fingiera o no. *Ya ni siquiera quería distinguirme de Kimura.* En aquel momento tenía la sensación de haber *accedido bruscamente a otro mundo, había ascendido a una altura vertiginosa, al cenit del éxtasis. Aquello era la realidad, y el pasado una mera ilusión.* Estábamos solos, abrazados... *quizás lo que estaba haciendo acabaría conmigo, pero esos momentos durarían eternamente* (Tanizaki 2016, 53; cursivas del autor).

Se podría decir que, en efecto, la situación ha rebasado al profesor, con lo cual el centro del erotismo ya no es la pareja que constituye el matrimonio, sino que ahora el tercero es el profesor mismo, y cumplirá con esa función mientras los encuentros entre Kimura e Ikuko se acercan al límite impuesto por el juego de celos de la pareja: evitar el adulterio, es decir, la penetración.

No obstante, la inercia de la dinámica en las sombras arrastra al profesor a la frontera con la muerte; el paroxismo se perfila mediante términos que podrían equipararse con la experiencia mística que es clara en García Ponce: el cenit del éxtasis, una ascensión en la que domina el vértigo, la sugerencia de una realidad plena y la eterna duración de las sensaciones. Este conjunto de ideas está en la poesía mística, donde destaca la metáfora del erotismo como una vía predilecta para expresar el estado de unión con Dios, desde el marco de las grandes religiones monoteístas:

Por eso, si el amor no se dice como se lo da —en un solo sentido— y si además Dios se nombra con el mismo nombre del amor, ¿habrá que concluir que Dios ama como amamos nosotros, con el mismo amor que nosotros, de acuerdo a la única reducción erótica? [...] Él se vuelve amante, como nosotros —pasando por la vanidad (los ídolos), el pedido de que lo amen y el avance de amar primero, el juramento y el rostro (el ícono), la carne y el goce de la comunión, el dolor de nuestra suspensión y la reivindicación celosa, el nacimiento del

tercero en tránsito [...] Dios practica como nosotros, con nosotros, la lógica de la reducción erótica, según el mismo rito y siguiendo el mismo ritmo (Marion 2005, 253-254).

El esquema místico europeo depende de una figura divina que no aparece en el zen, de ahí que Tanizaki no la contemple en ese sentido. Por otro lado, la idea del cese del karma o disolución del yo pudo ser vista por García Ponce como una experiencia de absoluto análoga, cuestión que ya se ha explorado en la poesía mexicana relacionada justamente con el vacío (Saldaña Moncada 2018, 205-206). Dado que no hay en *La llave* un proceso de entrega del profesor, la renuncia a su propia identidad será fatal, pues no se realiza como una disolución o fusión del yo en una búsqueda trascendente, sino en la satisfacción de un deseo incontrolable e inmediato, basado en el miedo a la pérdida de la amante (Marion 2005, 243). Estos momentos de éxtasis quedan relegados por la recurrencia del diario de Ikuko, donde todavía se fragua su apariencia de fidelidad:

Hay otra cosa que hoy quiero dejar bien clara. Todavía no amo a Kimura, pero la verdad es que lo encuentro muy atractivo. Creo que, si me lo propusiera, podría amarle. Naturalmente, eso se debe a que casi he permitido que me sedujera, pero estoy segura de que no lo habría hecho si él no me hubiera gustado. Hasta el momento he puesto cuidado para no rebasar la línea que había trazado, aunque ahora tengo la sensación de que es muy posible que dé un paso en falso (Tanizaki 2016, 55).

Al mismo tiempo, el profesor rastrea indicios inquietantes del cambio drástico en la conducta de su esposa, los cuales derivan en ese desplazamiento espacial de los encuentros eróticos, ahora siempre a escondidas de él en el departamento de Toshiko. El profesor decide hacer caso omiso de estas señales negativas e incluso intenta sobreponerse a las intenciones de su hija:

Cuando pienso que fue Kimura quien, de la noche a la mañana, la ha convertido en una mujer tan audaz y agresiva, me acometen unos celos violentos y, al

mismo tiempo, me siento agradecido. *Quizás también debería estarle agradecido a Toshiko, la cual, irónicamente, parece desconocer por completo mi curioso estado mental. No sabe que, al intentar hacerme daño, en realidad me proporciona placer* (Tanizaki 2016, 58; cursivas del autor).

Así es como intenta redefinir su postura, a expensas de los efectos que las exigencias físicas producen en su cuerpo cada vez más disminuido. En un estado de extenuación, no solo sexual sino también mental por la euforia de los celos, y tras una de las acostumbradas sesiones sexuales con su esposa, el profesor sueña con un desdoblamiento del cuerpo de Ikuko —en el que todas las partes se duplican y los colores se intensifican—, metáfora del doble carácter de su esposa, cada vez más expuesto ante los ojos del marido. Para cerrar el fragmento, el profesor asiste en sueños a su suplantación por Kimura: “Varias horas después tuve un sueño diferente. Kimura estaba en pie ante mí, desnudo. Unas veces su cabeza se transformaba en la mía, y otras ambas cabezas surgían de un solo cuerpo. Toda la imagen estaba duplicada” (Tanizaki 2016, 58). Con ello, poco después de la mitad de la novela, el profesor ha llegado al límite, pues ha cedido su identidad a favor de una satisfacción carnal cada vez más intensa y paradójicamente elusiva. Al perseguirla, lejos de pensar en el conocimiento suyo y de su esposa, solo encontrará la muerte.

El caso del fallecimiento de Gilberto en *De anima* es coincidente. Es fácil pensar incluso en una especie de *deus ex machina* por la forma súbita en que se presenta. No es que García Ponce estimara como un buen final para el personaje masculino dejarlo morir agotado en sus pasiones, emulando a Tanizaki, sino que opta por un desprendimiento “natural”. Si bien Paloma e Ikuko comparten el reconocimiento de su yo por medio del erotismo que desafía la lógica de las normas sociales, también es cierto que la vía elegida por García Ponce es declaradamente mística y que su exploración del erotismo no se agota en lo físico, sino que apunta a una verdad estética cuya representación es la misma novela. De ahí que Gilberto, como fiel seguidor del proceso de develamiento de Paloma, cese en su función de impulso para ella y así cumple su ciclo en la historia de la joven.

Las reflexiones de Gilberto nunca abordan sentimientos, entendidos desde un criterio social, ligados a relatos como el amor, el matrimonio, la familia, etcétera, sino que instauran una fenomenología mística, pues reconoce en Paloma algo muchísimo más profundo que una relación sexual entre ambos: “Confirmando cada vez más la existencia de un sentimiento turbio que me permite contemplar la transparencia que, contradictoriamente, se muestra en Paloma a través de su propia sensualidad, de todos sus gestos y actitudes y de la belleza de su figura” (García Ponce 1995, 68).

Busca la inocencia en sus faltas y la percibe con una ingenuidad sin mácula. Esa inocencia es “Una última calidad que está más allá de la persona pero la requiere para mostrarse y no existiría si no estuviera indisolublemente unida a la realidad de su cuerpo. Se afirma en los momentos en que ella lo ignora y soy yo el que tengo que permanecer vigilante” (García Ponce 1995, 68). Lo que pone de relieve Gilberto es, sin lugar a duda, una dimensión espiritual que debe ser desarrollada en su propia lógica erótica, contemplativa y ritual:

Recrear una representación es multiplicarla, pero, como ocurre con la recreación de la realidad, esta multiplicación no es exacta e incluso puede ofrecer grandes variantes [...] El poder de repetición de la palabra de García Ponce llega a someter el orden narrativo: lo idealiza y lo ritualiza. Idealización como movimiento asegurado en la constancia del deseo donde no hay dirección lineal, sino vaivén, oleaje, ritual (Rosado 2003, 126).

El marco artístico de García Ponce tiene características propias, sumamente trabajadas, que siguen por una vía espiritual un tanto distanciada de los intereses pasionales de Tanizaki y de la representación de una vertiente religiosa específica, mas no por ello se rompe el diálogo con lo trascendente ni con la visión del autor japonés. El poder de atracción femenino en Tanizaki es peligroso para el profesor, débil y obsesionado con el placer; en García Ponce, Paloma es inaccesible para ciertos hombres, pues su poder de atracción abre las puertas de *lo invisible* a las miradas atentas:

Pero ese poder me coloca en una situación muy ambigua. Tendría que anularme o no existir para que apareciera en toda su pureza y el reconocerlo me lleva hacia ella y me hace existir con mayor intensidad que nunca a través de ella. Pero nadie es puro espejo y también existe para sí mismo y para los demás (García Ponce 1995, 68).

Gilberto intuye de inmediato la vía que ha de seguir para alcanzar esa plenitud de sí mismo, y el salto a la disolución siempre lo asusta, al grado de que no lo logra: ese ámbito está reservado a Paloma. La relación con los otros lo conflictúa, no le es posible separarse del pensamiento dual que sostiene la visión de cuerpo y espíritu como dos dimensiones que no se tocan en el mismo plano (dicho en terminología de Lévinas, ve al Otro radical desde el Yo). A Gilberto le está reservada la experiencia únicamente por intermediación del arte, de forma conceptual, y, en ese sentido, la planeación de la novela de parte de García Ponce es precisa: el hombre solo puede acercarse a lo trascendente por medio del arte, tratando de descubrir el velo de lo cotidiano en una representación que explote los rasgos más marcados de lo real; en contraste, la mujer, representada por Paloma, es el alma que emprende la ascensión mientras reconoce su propio carácter trascendente:

Lo que está en juego es siempre algo que nos pertenece tanto a él como a mí y que sentía de una manera muy aguda y extremadamente placentera en relación conmigo misma al pensar que iba a posar para Nicolás, que se crearía una situación poco común dentro de la que siendo el modelo para el personaje del cuento volvía a ser el modelo que ya había sido y gracias al cual existía ya la realidad del retrato (García Ponce 1995, 114).

Llama la atención, sin embargo, que algunos críticos de la obra del escritor mexicano insistan en la ausencia de un carácter trascendental, enfocados en ver la secularidad de las situaciones (Constante 1994, 30, 33) y no la evidente representación ficcional de lo trascendente.

En ocasiones, incluso parece lícito hablar de *eternidad*, *éxtasis* y *arrebatos* ligados con lo *erótico* sin siquiera considerar un nivel de interpretación del

deseo espiritual sobre las obras en cuestión. El decidido rompimiento con un marco religioso no necesariamente implica la negación de una metafísica, sea cual sea la forma que esta adopte o la actividad con la que se relacione.

Este aspecto es muy relevante desde las hipótesis planteadas en el segundo capítulo, puesto que, a diferencia de la poesía, la narrativa constituye un espacio escritural mucho más amplio, en el cual es posible explorar la psique de los personajes. El plano de lo representacional aquí adquiere un peso semántico de primer orden: a diferencia de la forma poética, no es posible examinar ideas y sensaciones en una red de sentido concentrada, sino que lo concreto de la trama lleva lo conceptual a un encadenamiento específico de acciones con un objetivo estético singular que, en este caso, es autorreflexivo:

La contemplación nada más es auténtica cuando no ofrece ninguna seguridad sino que revela la ambigüedad inherente a todos los sucesos. El autor no debe actuar como el ser inmóvil responsable de todo movimiento, sino mostrar un movimiento dentro del que él mismo está inmerso, puesto que, a pesar de todas sus pretensiones está dentro de ese movimiento. Solo a partir de este reconocimiento he vuelto a sentir la tentación de repetir la realidad a través de una obra de ficción (García Ponce 1995, 88).

El carácter ensayístico del diario de Gilberto guía el desarrollo de lo contemplativo y místico en la obra, pues, de otra forma, el lector asistiría a una serie de acciones encadenadas sin acceso a la experiencia interior de ambos personajes: habría escenas eróticas recortadas y guiadas por una perversidad voyerística y artística extendida hasta la muerte de Gilberto. Visto así, parece la historia de otro exceso, uno estético, similar al del profesor de *La llave*. De ahí que García Ponce salve, mediante las reflexiones de Gilberto, el papel de las perversiones y, con ello, revele también esa lectura posible de la disolución de la identidad similar a la del profesor de *La llave*:

Pero cualquier supuesto libertinaje, si se asume desde su auténtica seriedad, desde su grave y perturbador poder, no es más que una tentativa de alcanzar lo imposible, de conocer lo que por lo general se supone que no existe con una

categoría independiente: *una sexualidad sin sexualidad y más allá del sexo, un deseo que no termina porque no asume la forma del deseo, una sustancia cuya forma no tiene materia, una totalidad que no nos pertenece y que está siempre afuera y por la que, sin embargo, de pronto, uno se siente totalmente rodeado*. Ese reflejo no conoce la quietud y desde su aparente ausencia está siempre vivo y le da vida al cuerpo en el que se oculta. Por eso no es más que ese cuerpo y su propio testigo. *El que lo conoce vislumbra la vida de la vida y toca la más alta experiencia* (García Ponce 1995, 103; cursivas del autor).

El error más terrible del profesor fue, teniendo a la mano la opción de dejar ser a su mujer tal cual la intuía, forzarse y forzarla a un juego en el que su falta de comunicación había condenado al fracaso toda posibilidad de crecimiento. Así, el carácter reflexivo propio del diario no toma una forma ensayística en *La llave*, sino que se concentra en reflexionar sobre la duda, en estimular el engaño y las apariencias como el verdadero juego perverso, en el que nada se revela y lo erótico se mantiene como unión potencial limitada por las sombras.

Si algo destaca en las decisiones narrativas tomadas por García Ponce es esa necesidad de mostrar la luz de lo erótico, de replantearse la existencia de la diversidad de la realidad a partir de la sexualidad en contraposición a la norma social, la cual reprime la vida y el gozo por desconocer la plenitud a la que puede acercarnos lo sagrado de lo erótico. El papel del arte, entonces, es mostrarnos las posibilidades desde la ficción, es decir, desde un espacio imaginario en el que ideas, costumbres y sensaciones confluyen hacia un instante como al que aspira Gilberto:

Las obras de ficción combinan con más o menos dramatismo estructuras de mundos incompatibles, juegan con lo imposible y hablan sin cesar de lo inefable. Y, no obstante, se presentan frecuentemente como textos lingüísticamente coherentes que obedecen dócilmente las convenciones genéricas y estilísticas, y el que logremos juntar conjuntos heterogéneos de mundos de ficción en textos unificados y bellamente barnizados y encontremos sentidos en la tensión entre textos y mundos resulta una hazaña nada despreciable (Pavel 1995, 80).

En este sentido, quizás el límite de la experiencia en *La llave* es que el marco referencial japonés no contempla la ascensión por la vía erótica, al menos no en las tendencias generales de la poesía asociada con la mística.⁸⁰ Por lo tanto, se podría decir que, a pesar de la renuencia de ambos autores por incluir aspectos sociales relevantes en sus textos, el marco cultural sigue funcionando como un contexto dentro del cual confluyen lo social y lo trascendente en franca tensión.

El salto entre este modelo de vinculación con la literatura japonesa y el que plantea la poesía se da entre el nivel intertextual y la concepción de los mundos en los que aparece referido lo japonés. La liga de García Ponce con ello agrega un modelo distinto al de la aparición de figuras japonesas o imágenes de templos y una naturaleza casi sagrada, como lo había manifestado en *Crónica de la intervención*; los nexos entre *De anima* y *La llave* prueban que la relación intertextual con la literatura japonesa puede partir de lo genérico para extenderse a un diálogo artístico que, en este caso, se enfoca en la forma de explorar el erotismo con sus matices culturales pero tomándolo a la vez como un campo propicio para la búsqueda espiritual. Así, Japón adquiere visos de ser una entrada o un vaso comunicante hacia una dimensión trascendental no teísta.

Como veremos en el siguiente capítulo, el fenómeno de la visión japonista trascendental en la literatura mexicana tendrá un nuevo marco en la década de 1990: la libertad de los escritores mexicanos en torno a las referencias de la cultura japonesa se percibe en la creación de personajes propiamente japoneses. Sin abandonar el bagaje libresco, se ficcionalizarán situaciones diversas y símbolos que, en última instancia, modelan mundos fragmentados, alternativas al Japón histórico que representan un diálogo literario cada vez más recurrente.

⁸⁰ El referente más recurrido de este tema en el ámbito hispanohablante de los últimos años es la poesía de Dōgen Eihei, quien escribió versos dedicados al despertar budista. Cabe señalar que hace falta un estudio amplio que aborde este problema, en aras de destacar o afirmar la presencia de una modalidad erótica espiritual en la poesía japonesa.

Cartas de Tepoztlán o el espacio sagrado en el diálogo México-Japón

CONFLUENCIAS LITERARIAS

LA TERCERA ETAPA DEL JAPONISMO EN MÉXICO

La década de 1990 es el periodo en el que la narrativa japonista en México eclosiona. Las novelas abiertas a la representación de esta cultura se caracterizan por integrar situaciones tanto históricas como ficcionales y personajes inventados, sin limitarse a un diálogo literario o artístico. La ampliación del fenómeno en el panorama narrativo contrasta con su contracción en el ámbito poético, pues en estos años solo figura la labor de traducción de José Vicente Anaya, y solo me ha sido posible rastrear a otro poeta que se acerca al zen: Luis Cortés Bargalló (1952), sobre todo en su poemario *La soledad del polo*, de 1990.

Esta situación coincide con la disminución del trabajo de Tanabe Atsuko como traductora; además, desde 1977 Sakai Kazuya decidió residir en Dallas, Estados Unidos, y, si bien aparece hasta 1982 como integrante del comité de redacción de la revista *Vuelta* (Quartucci 2013, 14), lo cierto es que sus traducciones dejaron de aparecer en revistas mexicanas hacia finales de los setenta. De todo lo anterior se puede inferir que la poesía mexicana dedicada al tema de Japón entró en un momento de reorientación ante la pérdida o disminución de la presencia de colegas japoneses en quienes apoyarse para seguir difundiendo la literatura nipona.

No obstante, el lapso de silencio poético fue solventado por la aparición de tres novelas dedicadas a la representación de lo japonés. El primer texto es de Ricardo Garibay (1923-1999) y lleva por título *Kaoru-Kai*, una novela corta incluida en el libro *Trío*, de 1993 (recuperada en Garibay 2002). En esta obra se presenta el que es, a mi juicio, el primer personaje japonés plenamente ficcional:⁸¹ Kaoru-Kai, una mujer con la que el narrador en primera persona —un actor arrogante y vicioso— sostiene una relación amorosa entre sus visitas a Tokio y su residencia en México.⁸²

Dos años después de la novela de Garibay, Víctor Manuel Camposeco publica *Correo de Hiroshima* (1995), obra que también supone un hito en la representación de la cultura japonesa, puesto que es el primer texto ficcional mexicano en abordar la catástrofe de los ataques nucleares en Hiroshima y

⁸¹ Esta afirmación es absolutamente contingente. Aún podríamos considerar a los japoneses de las crónicas de Rebolledo como personajes literarios en tanto están inscritos en crónicas, no en libros que se presuman verídicos, y, por lo tanto, representados en un nivel ficcional básico: el de lo escrito que intenta reconstruir un suceso del pasado. Sin embargo, la ficcionalidad de estos personajes modernistas es mucho menos declarada que la de la japonesa escindida en dos personalidades que aparece en la novela de Garibay. La investigación literaria siempre nos sorprende y, hasta este momento, salvo por los casos que mencionaré, este es uno de los primeros intentos por representar al individuo japonés en la literatura mexicana, con claros rasgos estereotípicos, tal como en los personajes brevemente perfilados en *Crónica de la intervención*. Ricardo Garibay es el primero en estructurar un texto completo en torno a Kaoru-Kai y, al hacerlo, se inserta en la tradición del japonismo por una vía que no es necesariamente la de la búsqueda espiritual, aunque sí en continuidad con el tema del erotismo.

⁸² Desde Perú, Mario Bellatin publica su primera novela con influencia de la literatura japonesa, *Salón de belleza*, un año después de *Kaoru-Kai*, en 1994. Vale adelantar que, como veremos en el siguiente capítulo, la intención de Bellatin era comenzar con un programa narrativo en el que la intertextualidad saturará tanto de significados al texto literario que se difuminará la *veracidad* de los referentes. Este proyecto de extrañamiento y resignificación de lo japonés se integrará al ámbito intelectual mexicano seis años después con la publicación de *El jardín de la señora Murakami* (*Oto no Murakami*), en 2000, y *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, en 2001.

Nagasaki. *Correo de Hiroshima* continúa en la línea de Garibay con la creación de personajes japoneses, pero realiza un desplazamiento espacial relevante: la trama no se desarrolla en las grandes ciudades, sino entre Chiapas e Hiroshima. La protagonista es Angélica Toyomoto, descendiente de migrantes japoneses en México, representada como un símbolo de sucesos históricos (la migración japonesa en Hispanoamérica y los ataques nucleares) que le permite a Camposeco crear contrapuntos para problematizar la identidad japonesa y, en consecuencia, el papel de Japón en la Segunda Guerra Mundial.

Bajo la hipótesis de la lectura trascendental de Japón que guía este análisis, los textos de Garibay y Camposeco no constituyen muestras de la propensión a una búsqueda espiritual, pero son los primeros acercamientos representacionales a las múltiples caras de la cultura japonesa, cuyo papel en la Historia, aunado a su creciente presencia en la cultura de masas, conduce a indagar nuevas vías en la narrativa mexicana japonista de esta época.

Con la publicación de *Cartas de Tepoztlán* (1997), de Pablo Soler Frost, se completa un panorama en el que la representación de Japón ya no es una excentricidad, sino que se convierte en un horizonte cultural sumamente atractivo para algunos escritores mexicanos. El texto podría considerarse una novela epistolar, pues está conformado por diez cartas: ocho de ellas (primera y segunda, cuarta a séptima, novena y décima) las escribe un personaje llamado Pablo, presumiblemente *alter ego* del autor, y las dirige a un amigo, quien firma solo dos de las misivas (tercera y octava) como el “amigo de las islas”. Lo que Soler Frost intenta en esta obra, con fuertes rasgos ensayísticos, es apostar por la inmersión en lo simbólico, sin ocultar las fuentes de las que extrae información, para situarlas en el centro de un debate espiritual que busca tender puentes interculturales.

EPÍSTOLAS DESDE “LAS ISLAS”: EL DIÁLOGO MÉXICO-JAPÓN

La obra de Soler Frost entraña una forma distinta de presentar a un personaje japonés, en comparación con las de Garibay y Camposeco. Por un lado, muestra una continuidad con el marco centrado en la exploración de la

espiritualidad japonesa; por otro, dicha búsqueda todavía mantiene el uso del término *Oriente* con una ambigüedad que oscila entre la conveniencia de su uso homologador y la oportunidad para cuestionar la injerencia de la modernidad en regiones consideradas “marginales” frente a un centro europeo-moderno. La cultura japonesa y la mexicana serán tratadas como parte de esos márgenes, revelando un procedimiento de reducción a ciertos componentes o momentos determinantes, que complican el uso de dicotomías como centro/periferia, Oriente/Occidente, tradicional/moderno.

En relación con estas dualidades, el primer aspecto relevante por abordar es el esbozo de la identidad de los amigos que se cartean, pues aparecen desde la primera misiva, pero nunca se determina claramente quiénes son, aunque sí se delinean sus filiaciones culturales. Por el lado mexicano está Pablo, un apasionado de los símbolos que reside en La Santísima, un barrio del pueblo de Tepoztlán, Morelos. No se menciona su edad ni queda clara su profesión o cualquier otro interés, salvo su preocupación por el pueblo que habita y las cuestiones simbólicas ligadas a una visión trascendental de la naturaleza. Por otra parte, la identidad del interlocutor es una incógnita: no hay un nombre o apellido, tampoco una región a la que pertenezca, solo se muestran indicios que lo perfilan como un individuo japonés cuyo interés por el símbolo de la montaña y la literatura lo vincula con Pablo. Este último escribe en la primera carta, refiriéndose a la sierra de Tepoztlán:

Todos cortados, son cerros de mucho relieve: esconden cuevas y galerías. No está de más recordar que “los símbolos de la montaña y de la caverna tienen uno y otro su razón de ser y que hay entre ellos una verdadera complementariedad”, como establece el *I Ching*, libro que uno ha consultado varias veces para el cruce de las grandes aguas (Soler Frost 1997, 14).

¿Cuáles son las “grandes aguas” que ha cruzado Pablo? Es claro que se refiere a océanos, pero desde el principio opera una “orientación” (orientalización) con la clara mención del *I Ching*, antiguo libro chino de adivinación.⁸³

⁸³ Un tema adicional, que desplaza la atención de Japón en *Cartas de Tepoztlán*, es la constante aparición de China, ya sea por medio del *I Ching*, ya por sus montañas.

Está claro que su interlocutor lo conoce, pues Pablo no lo presenta ni describe su uso, sino que lo recuerda. Enseguida, amplía:

Cada distinta hora del día o de la noche y según sea tiempo de aguas o tiempo de secas, luces y sombras cambian las figuras que se animan en sus farallones. De modo que aunque inmóviles, los cerros parecen moverse. *Así escribió Carlos Pellicer, que usted sabe aquí vivió muchos años y fue muy querido, en su poema “Tempestad y calma en honor de Morelos”* (Soler Frost 1997, 14; cursivas del autor).

Esto último es desconcertante ¿por qué un interlocutor allende el Pacífico conocería a Pellicer? Está claro que lo que Soler Frost construye con estas dos referencias es un terreno común para el diálogo, cuyo rasgo principal es la cultura letrada. Y aún más: esa intelectualidad no se limita al conocimiento somero de la cultura del otro, sino que se invocan textos y autores de un lado y otro, en constante triangulación con fuentes europeas. Así pues, Pablo se cartea con una persona culta de algún país asiático, pero esa indeterminación en el espacio del este de Asia pronto se circunscribe a un coto más reducido: “Me gustaría invitarle *desde su lejana isla* para que viera estos cerros que se elevan seiscientos metros arriba del pueblo, hasta una altura de dos mil cien metros sobre el nivel del mar en la costa pacífica” (Soler Frost 1997, 12; cursivas del autor).

La isla es un elemento crucial en la alusión a ese espacio de otredad desde el que se plantearán problemas sociales y cotidianos junto con las primeras asociaciones simbólicas de la montaña:

El agua se vuelve un problema para todas las casas sin cisterna: hay también muchos pozos clandestinos. Me imagino que eso puede haber o pudo haber habido, por allá, en su tierra de usted: de seguro que, siendo sus cultivos tan dependientes del agua, debe haber muchas regulaciones y maneras de evitarlas. *Espero que en su país de usted estén los cerezos cargados de flores, y disfrute usted*

Además, un lector versado podrá reconocer ecos de *Farabeuf o la crónica de un instante*, de Salvador Elizondo, pues en *Cartas de Tepoztlán* el libro chino mantiene un halo de misterio, una forma oculta de acceder a sentidos que definen la forma de actuar.

más que nunca tan hermosa tradición como es el contemplarlos. ¿Cómo siguen sus estudios? Me acordé ayer mucho de usted y de su luminoso ensayo sobre Jünger, ese centenario de oriente. Primero Dios y tuviéramos oportunidad de bebernos unas maltas a su salud. Prometo escribirle pronto. Su amigo afectísimo, Pablo (Soler Frost 1997, 18; cursivas del autor).

Entre cuestiones cotidianas se perfila un país de cultivos de arroz, cerezos en flor y la tradición de contemplarlas. A estas alturas, es obvia la configuración de un espacio reconocible como Japón. Así, la ambigüedad del interlocutor se constriñe a una cultura específica, aunque se mantenga en el anonimato la identidad del japonés, que resuena en la indeterminación de Pablo como puerta a una lectura ficcional.⁸⁴

Además, hacia el final de las cartas siempre se presenta un tono cordial y coloquial, en el que el respeto y la confianza permiten confesar lecturas, proyectos y la esperanza de volver a coincidir —entre las lecturas destaca la primera mención de una fuente de información europea: Ernst Jünger (1895-1998)—.⁸⁵ En la segunda carta, ya libre de la definición de su interlocutor, Pablo declara qué lugares ha visitado en Japón:

⁸⁴ Si Soler Frost buscaba confirmar el carácter ensayístico de *Cartas de Tepoztlán*, bastaba con asumir la identidad completa de Pablo al firmar con su nombre completo. Por otro lado, no tendría sentido ocultar la identidad del amigo japonés, pues sería más interesante, en términos verídicos, conocer a ese interlocutor tan letrado. No obstante, estos rasgos de indefinición evitan, en primer lugar, la identificación clara de Pablo con el autor; en el caso del japonés, permite moldear a un personaje *ad hoc* para la discusión del símbolo de la montaña que el autor ha definido como centro de un texto ficcional.

⁸⁵ Filósofo, novelista e historiador alemán convencido de la importancia de cultivar una espiritualidad individual, Jünger fue uno de los primeros escritores europeos en transmitir una experiencia psicodélica en su novela *Visita a Godenholm (Besuch auf Godenholm, 1952)*; aunque no es cercano al grupo Eranos o a los perennialistas, también se interesó por experiencias psíquicas que rayan en la mística. Esto, por supuesto, se conjuga con una crítica acérrima de la técnica y la modernidad, como reconoce Enrique Ocaña: “A juicio de Jünger, el nihilismo se manifiesta como malestar planetario de una cultura tecnificada en la que se han perfeccionado métodos

Cercan los bancos y los autocares a la virgen de Montserrat; *al santuario de Ise, el más santo de todo el Imperio del Sol*, lo rodean estacionamientos y tiendas de helados y amuletos; *Asakusa, un popular templo de Tokio en donde se venera a la bodhisattva Kannon (Avalokiteshvara)*, está cercado de casas de entretenimiento desde el siglo XVIII (Soler Frost 1997, 21; cursivas del autor).

La visita a estos lugares religiosos se da en el contexto de la modernización creciente. Estos templos y santuarios son famosos y concurridos, de modo que no permiten evaluar qué tan profundo es el conocimiento de Pablo acerca de Japón, de manera análoga a lo que sucedió con Anselmo en *Crónica de la intervención*. También se recuerdan otros viajes, en los que el lazo entre los amigos se forjaba como una especie de peregrinaje constante:

Ir a uno de estos lugares sagrados se vuelve difícil para el que busca el sosiego de Dios, o de los kami, que un lugar así puede proporcionarle [...] Ir a un lugar sagrado debe representar un esfuerzo, me dijo usted, ¿se acuerda?, cuando íbamos a Kamakura. En este sentido las montañas y las cumbres, de cuyo pilares entre el cielo y la tierra, permanecen como lugares de poder (Soler Frost 1997, 22-23).

La presentación del japonés en las dos primeras cartas por parte del mexicano es apenas un esbozo que ya no se detallará más, salvo por la breve mención del amigo como un “reverenciado *sempai*” (Soler Frost 1997, 32). De tal suerte, el autor mexicano no aspira a mostrar a este amigo japonés de una forma clásica, sino que le permite al personaje expresarse con dos cartas. Así establece una coherencia necesaria entre lo que Pablo recuerda de él y lo que el personaje suscribe y perfila de sí mismo, sobre todo con su pasión por las

de dominación de la naturaleza e institucionalizado diversas formas de control y exterminio de individuos y masas [...] En este contexto Jünger reconoce la ausencia de panaceas o arcanos. No cabe universalizar métodos de superación del nihilismo ni predicar soluciones salvíficas. Siguiendo a Gottfried Benn, Jünger considera que lo decisivo es lo que cada individuo hace de su propio nihilismo” (1993, 19).

montañas y ese sentido simbólico que evocan, como puede apreciarse en las cartas tercera y octava.

La tercera misiva, fechada el 23 de abril de 1995, se emite desde “Las Islas” y no se dirige a Pablo, sino que inicia con corchetes, lo cual da a entender que no se presenta completa, sino como un fragmento cuidadosamente seleccionado. Además, inicia con un tono ensayístico, retomando alguna carta anterior: “La montaña, escribe usted, *y espero traducirlo bien*, ha sido simbolizada de diversas maneras: como escalera; como poder; como iracundia; como quietud; como pilar” (Soler Frost 1997, 25; cursivas del autor). La declaración del amigo japonés, preocupado por haber traducido correctamente lo que Pablo expresa —en ocasiones con términos muy mexicanos y coloquiales—, da a entender que el interlocutor no solo sabe español, sino que posee cierta soltura para entender la región que Pablo trata de presentarle entre oyameles, zacate y tepetate. El problema de la traducción se incluye para dotar de veracidad lo narrado, para hacer posible y verosímil el diálogo ficcional.⁸⁶

En conjunción con el perfil trazado en las primeras cartas, el japonés profundizará en su tradición cultural en contraste directo con ciertas manifestaciones de la modernidad europea (la cita de los templos rodeados de edificios remitía ya a la modernización), al aludir a Okakura Kakuzō, uno de los autores japoneses que ya hemos revisado en el complejo asunto de definición de lo japonés frente al Asia continental y los países europeos.⁸⁷

⁸⁶ Este es un ejemplo preciso de aquello que Palmer consideraba “inferencias indirectas sobre las mentes ficticias” (ver página 53). Estos personajes son conocidos únicamente por sus intereses intelectuales en el símbolo, que aparecen mezclados con sus creencias. Es imposible representar el símbolo de la montaña más allá de ciertos conceptos como *ascensión*, *eje del mundo*, etcétera, pero este bagaje cumple además con la idea de *desviación mínima* (ver página 56), en tanto estas concepciones son tomadas directamente del ámbito y estudio de lo sagrado.

⁸⁷ No es extraño que Soler Frost acuda constantemente a los términos *Oriente* y *Occidente*, si consideramos que sus fuentes se escriben durante la época de conformación y exportación de lo japonés, en reiterada comparación con las potencias europeas y Estados Unidos (ver nota 22).

En el occidente estas cimas no fueron holladas sino por los eremitas y por los ejércitos. En oriente, profetas, santos, poetas, vagabundos y, por fin, comunidades enteras dedicadas a la adoración y al sacrificio a lo numinoso se retiraron a las montañas. Tal vez quien ha a mi juicio expresado mejor esta diferencia entre oriente y occidente —aquí nos referiremos únicamente a la percepción del paisaje y, más que del paisaje, de la montaña—, haya sido el muy sabio Okakura Kakuzo, conocido en su país sobre todo por su *Libro del té*. Escribe Okakura que la herencia de todo asiático es “un amplio amor por lo Último y lo Universal...”, amor que los distingue de los pueblos marítimos europeos, “quienes aman lo Particular, y buscan los medios, y no el fin de la vida”. *¿Qué opina usted de ello? ¿Cree que es cierto?* (la cita está en las primeras páginas del libro *The ideals of the East with Special Reference to the Art of Japan*) (Soler Frost 1997, 25-26; cursivas del autor).

Este párrafo articula las preocupaciones de ambos personajes, a la vez que expone una reflexión con ciertos visos críticos porque, a pesar del tono afirmativo, aparece una pregunta dirigida al interlocutor. Estas inquietudes cobran forma en el contraste intercultural desde las categorías clásicas de *Oriente y Occidente*: por un lado, las cimas son patrimonio de ascetas o invasores en Occidente; en Oriente, son patrimonio de comunidades enteras que respetan lo sagrado.

El perfil trascendental de las culturas asiáticas como aquellas que se abocan al desarrollo espiritual está presente y se ampara en la mención de Okakura. La referencia es cierta (Okakura 2018, 39) y se toma como un argumento inmejorable para plantear la existencia de “esencias” culturales diferentes. Ello es posible porque las propias indagaciones de Okakura, escritas a finales del siglo XIX y principios del XX, remiten a una época en la que el programa ideológico de Japón atravesaba un momento de consolidación de la identidad japonesa, asimilando rasgos de la modernidad europea y efectuando una lectura universalista de su cultura que articulará una forma de “orientalismo oriental”:

No obstante, a diferencia del orientalismo europeo, en el caso japonés se planteaba un dilema ineludible: aunque las disciplinas y técnicas empleadas en la

representación de Asia se estructurasen en torno a Japón —convirtiéndolo en un sujeto trascendente que observaba, dominaba y mantenía todo ese mundo— resultaba imposible negar el hecho mismo de que su identidad formaba parte del *topos* de Asia (que no dejaba de ser un representante o incluso un “yo escondido” de Japón) y conseguir así la identidad y fuerza necesarias para entablar un diálogo de igual a igual con Occidente, que hiciese de este último su “Otro dialógico” (Kang en Guarné 2017, 155-156).

El proceso de autodefinición pasa necesariamente por la clasificación y ordenamiento de saberes, instituciones y prácticas para constituir una imagen global de la cultura, a la vez que se la presenta como “restituida”, asentada en la “tradicción”. Es por lo menos sintomático que en la cuarta misiva Pablo retome la cuestión de “lo oriental” como un todo. No es que el término se haya caracterizado con suficiencia a partir de la cita de Okakura, sino que en realidad la definición se mantiene en la ambigüedad, sobre todo porque se maneja como un rasgo reubicable que virtualmente puede formar parte de *cualquier periferia de Occidente*, incluido México:

El gran “Algo” hace sagrados recintos espirituales como al Bernalejo (San Luis Potosí) o a la Ayers Rock australiana. Y ese “algo”, que usted nota, y *que tan de oriental hay en México*. Usted sabe que muchos intelectuales de los primeros años de la era Showa se preguntaron si acaso los mexicanos no seríamos de allá (Soler Frost 1997, 31; cursivas del autor).

¿Qué es *lo oriental* aquí? Como mencioné al abordar la cuestión del orientalismo en torno a Japón, siempre surge la duda de qué tan orientalista se puede ser desde Hispanoamérica con una nación que impuso modelos coloniales al estilo europeo sobre Asia. La mera idea de que Japón es periférico en relación con Europa confunde a cualquier lector, debido a su posición protagónica en las primeras décadas del siglo xx. Por lo tanto, en la formulación de un “México oriental” Pablo introduce un elemento disruptivo: la manera esencialista de lidiar con la tradición, uno de los pilares del orientalismo, y

genera el mismo problema que los intelectuales japoneses de aquellas décadas intentaron conciliar.

Cuando Soler Frost invoca esa posibilidad del “ser mexicano oriental”, en realidad no cambia el punto de partida, el lugar de enunciación, para redefinir las coordenadas y las relaciones entre ambos países, y establecer un espacio ajeno a la modernidad europea. Se busca esa posibilidad, eso está claro, pero “lo oriental” recobra en la definición de Okakura un carácter universalista que el pensador japonés fundamentó con una equivalencia entre el hinduismo advaita (no dualista) y el budismo kegon:

Esta visión Keron del universo, en la que todas las cosas están expuestas mutuamente, en la que el todo se refleja en las partes y al mismo tiempo las partes son poseídas por el todo, cambia libremente según el contexto. Para Okakura, esta ideología del “uno” se convierte en una metáfora de toda Asia, mientras que en Coomaraswamy puede verse como la clave de la unificación india (Shigemi 2012, 45).

Al recurrir al esencialismo se refrenda la propensión a lo universal en las culturas asiáticas. Con ello, es inevitable que la mención, en voz del amigo japonés, conecte con los ejes que configuraban el prólogo de Ontiveros: una búsqueda espiritual y cultural en las “antípodas de Occidente”, con el regreso a una tradición olvidada y vinculada entre culturas antiguas. El problema es que ello implica una fuerte carga política, una revisión del discurso eurocentrista desde fuentes que no pugnaban por la objetividad y el reconocimiento de los pueblos, sino que aspiraban a ser parte de esa solución espiritual y definitiva al “problema de Occidente”.⁸⁸ Ya en la segunda carta, Pablo había escrito: “Hasta aquí llega la rebaba de la caída de occidente”, en referencia a una actitud descreída frente a los espacios sagrados (Soler Frost 1997, 22). Y

⁸⁸ En este punto se puede notar la presencia de la *prisca theologia* que App rastreaba en la lectura kircheriana de la labor evangélica en Japón (ver página 80), sumada al horizonte de expectativas espirituales de los perennialistas, que rescatan la idea de esa sabiduría para incorporarla en su lucha por conservar valores tradicionales.

el origen de ese descreimiento se ubica en la matriz europea con la invasión española, que viene a modificar la relación sagrada entre la naturaleza y los pueblos prehispánicos: “Para los hombres de Cortés, en la montaña ya no hay ese ‘algo’ que aún espantaba a los tlaxcaltecas, para quienes las cimas seguían conservando su carácter numinoso” (Soler Frost 1997, 39).

Con dicha categoría, Soler Frost regresa a Rudolf Otto para perfilar un *otro radical*, divino, en el que la antigua cultura japonesa y la prehispánica reconocen una verdad que está más allá de la lógica del progreso, con lo que resisten a los procesos de modernización. Queda claro que *Oriente y Occidente* son solo dos formas de denominar actitudes homogeneizadoras frente al mundo, y aunque los argumentos universalistas y trascendentales de Pablo y de su amigo de las islas no son definitivos ante la complejidad de la conformación de identidades culturales, será paradójicamente en el tema de la espiritualidad donde encontrarán la verdadera interculturalidad.

De momento, cabe mencionar que en la octava carta, fechada el 20 de septiembre de 1995 y explícitamente dedicada a Pablo, es posible apreciar cómo el interlocutor japonés profundizará aún más en las ideas de Otto sobre el “misterio tremendo” experimentado en la montaña, que lleva a “la embriaguez, al arrobo, al éxtasis. [Y] Se presenta en formas feroces y demoniacas” (Soler Frost 1997, 69). El desplazamiento irrevocable hacia el ámbito espiritual es lógico, pues una lectura desde las fuentes perennialistas citadas buscará difundir una verdad transhistórica y transcultural que desdibuja las diferencias y formula coincidencias absolutas. De ahí que se establezca la discusión en torno a ese “otro, es decir, Dios, a quien buscamos, [quien] deja sentir su presencia en las montañas” (Soler Frost 1997, 70).

En este contexto, el personaje japonés cita algunas apreciaciones de Suzuki Daisetsu con la intención de corroborar esa búsqueda trascendental en la montaña y, a la vez, especificar el papel de Japón ante las dicotomías tradición/modernidad y Oriente/Occidente:

Por supuesto, en Japón, desde tiempo inmemorial subimos al monte Fuji: pero nuestro propósito no es “conquistarlo”, sino impresionarnos con su majestad, con su grandeza, con su belleza [...] Algunas de las grandes montañas del

Japón, que han sido siempre populares, ahora tienen un teleférico y sus cimas son fácilmente alcanzables. El utilitarismo materialista de la vida moderna exige estas necesidades, y tal vez no exista escapatoria a todas ellas; incluso yo los he utilizado, por ejemplo, para subir al monte Hiei en Kioto (Soler Frost 1997, 71).

Con las palabras de Suzuki se cierra la participación del personaje japonés en *Cartas de Tepoztlán*. No es un gesto menor, pues Soler Frost alinea a su interlocutor con la opinión del más reconocido difusor del zen en Europa y América. Las presencias de Suzuki y Okakura no son solo un problema de fuentes bibliográficas a las que se recurre para trazar la opinión erudita de un japonés aficionado a los símbolos: en el plano ficcional es él quien los cita, quien los incluye en contraste con las fuentes que, como se aprecia con las menciones de Jünger y Otto, constituyen un bagaje compartido con Pablo. Este último esgrimirá otros nombres de europeos, en concordancia con su “pertenencia a Occidente”, y muy a pesar de los márgenes en los que pretende ubicarse.

Así, a primera vista parece que el debate se limita a un intercambio cultural entre dos representantes de México y Japón; sin embargo, la profundización en las condiciones propias de Tepoztlán, como pueblo heredero de costumbres prehispánicas, suscita una tensión interesante entre las fuentes de los estudios religiosos y del símbolo y las fuentes orales de leyendas sobre el rey Tepozteco, que añaden un doble rasero al lugar de enunciación: lo muestran como espacio de resistencia ante el “progreso” y de resistencia de lo sagrado ante lo secular, pero tomando aún ese sentido trascendente de la “orientalización de los espacios”.

DEL TEPOZTECO AL FUJI

En *Cartas de Tepoztlán*, el imaginario simbólico articula tanto la visión centro/periferia del pueblo frente a los embates de la modernización como la proyección de identidades generales asociadas a categorías homogéneas. Desde la primera carta, Pablo invita a su interlocutor japonés a Tepoztlán para que

experimente no la cultura del pueblo en términos turísticos, sino una experiencia trascendental que responde al avance modernizador:

Déjeme decirle que creo que quienquiera que contemple Tepoztlán se siente maravillado por la altura, por la extensión y amplitud, y lo intrincado de sus cerros, aunque conozco gente a la que los cerros la agobian o la sofocan, porque siente o le parece que se le van a venir encima. No es raro este arrobó, ni tampoco el verdadero temor que siente la gente. Las montañas han inspirado siempre sagrado respeto si no es que horror y temor a los hombres de cualquier cultura. *Y aún nuestra civilización, que no se distingue, como la suya, por su amor prístino por la naturaleza, posee multitud de usos y costumbres de y para la montaña. Las cimas esconden poderes extraordinarios. Son lugares de acecho del Creador de todas las cosas* (Soler Frost 1997, 12-13; cursivas del autor).

Soler Frost proyecta los dos ejes para la representación de Japón y la posibilidad de diálogo que hay entre dos culturas alejadas en torno a esa *otredad radical* que es la divinidad: muestra a la japonesa como una civilización cuyo rasgo principal es el amor prístino por lo natural, al tiempo que reconoce en México la persistencia de ciertos ritos sagrados que se dirigen a las montañas; de ahí que inmediatamente el sentimiento de temor lo lleve a citar el “misterio tremendo” de Otto. El sentimiento se describe como “ese pavor o ese éxtasis frente al Ser que se cierce sobre sus creaturas, ese Dios al que ‘la creación entera lanza un gemido universal’ (Rom. 8, 22)” (Soler Frost 1997, 13). Es por lo menos curioso que al momento de exponer por primera vez la posibilidad de pervivencia de lo sagrado en las comunidades de herencia prehispánica, ligadas con la espiritualidad de la naturaleza en Japón, el autor concluya la descripción de una experiencia espiritual y universal refiriendo la Biblia.

De alguna manera, el discurso que desarrolla Soler Frost en relación con lo simbólico intenta articular un punto de apoyo para resignificar la lógica de las sociedades actuales, pero esto solo gira en torno a lo social. Hay un “gran fondo” espiritual que subyace en la experiencia humana, al que se puede acceder encontrándose con el símbolo o al experimentarlo directamente en un espacio sagrado, sin importar el bagaje o creencia religiosa con la que se cuente.

Para argumentar su postura y convencer a su lector de la recurrencia de estos sitios en el imaginario simbólico de la humanidad, el autor mexicano retomará una serie de textos reales enfocados en el estudio de la mística, como es el caso de Otto, o bien el de *El mito del eterno retorno*, de Mircea Eliade. El rasgo más destacado de estas últimas fuentes es, de nueva cuenta, su tendencia a enlazarse con la corriente perennialista, que, como se ha podido constatar, surge una y otra vez para proponer una visión comparativa con la que se pueden sortear las diferencias históricas y culturales desde la creencia en una “sabiduría perenne”.

Esta cuestión es central, dado que la geografía de Tepoztlán será comparada con la de Japón, no en términos de sus rasgos físicos, sino mediante un horizonte interpretativo simbólico que irrumpe con toda su fuerza polisémica. Se mencionan otras cumbres cercanas a Tepoztlán como espacios depositarios de una tradición previa al contacto con Europa (Malinalco, Chalma, Chalcatzingo), los cuales pueden vincularse con una experiencia de la naturaleza similar a la que se da en la cultura japonesa. En ese sentido, el espacio simbólico sugiere el tránsito a otro orden:

Subir al Tlahuiltépetl de pronto se vuelve denso y claro como un sueño en el cual hubieran anidado vagos presentimientos, o como una visión conjurada que augurase las siguientes verdades. Dios habita en la montaña. Cuánto esto se ha olvidado en los vaivenes de las cosas. Ir subiendo es ir respirando. Y cada vez más, hasta llegar a los círculos de rocas que parecen arreglados para una ceremonia que no hemos contemplado, y hasta hollar laderas que parecen nunca perturbadas (Soler Frost 1997, 16).

La referencia a Otto con la que inicia la caracterización trascendental de este tránsito no es necesariamente perennialista, pues el alemán indaga en una experiencia humana que se toma como universal, pero que debe explicarse fuera del mero señalamiento de lo irracional (Otto 2005, 84-85). El verdadero perennialismo irrumpe siempre con un discurso de protesta ante la modernidad, lo cual se nota más en las consideraciones de Pablo sobre Occidente al calificarlo como “proceso en picada” (Soler Frost 1997, 22); esa frase estaba

precedida por una cita de René Guénon que fortalece la diferencia entre lo profano y lo sagrado:

Que el mundo en sí es profano; que es un lugar de profanación está escrito y sería inútil abundar en ello; pero a lo anterior se sigue que en este mundo hay lugares numinosos, es decir, lugares en donde Lo Sacro se manifiesta [...] Tiene usted razón al considerar que las montañas que desde antiguo se han considerado sagradas son esencialmente distintas del resto de las montañas de la tierra en su configuración física, por supuesto, pero es evidente que también en su configuración metafísica. Estos que hemos vivido son siglos oscuros: máxime, “el periodo actual es una fase de oscurantismo y de confusión...”, a decir de Guénon [...] *Occidente mismo es ya un cárcamo vacío, un sepulcro blanqueado, un repetido ritual sin brillo ni significado, a excepción de ciertas cimas.* Como usted me hizo notar, una vez, en Nikko: se ha vuelto común que el camino a un sitio de religión esté sembrado de cosas y de enseres profanos (Soler Frost 1997, 20; cursivas del autor).

Nikko es la primera mención de un espacio japonés en el que se reconoce la presencia de lo espiritual, pues es un santuario de peregrinaje muy popular que ya había llamado la atención de los escritores mexicanos, particularmente de Rebolledo, con ese sentido de búsqueda espiritual (Tinajero 2004, 50; Cisneros 2002, 103). Al hablar de la irrupción de lo moderno en torno a los templos, Soler Frost no puede evitar un comentario acerca del *new age* (Soler Frost 1997, 21) o la presencia en Tepoztlán de “pseudodisciplinas esotéricas lo mismo que de alguna disciplina esotérica venida de afuera. Ambas curiosamente, tienden a mezclarse con prácticas propias del pueblo” (Soler Frost 1997, 22). Este peculiar contexto de espiritualidades en pugna no volverá a ser mencionado, pero destaca porque se interpreta como un estado que remarca la tendencia utilitarista de lo sagrado.

Dicho de otra forma, la secularización no solo reduce el espacio de lo sagrado, sino que además permite la entrada de nuevas espiritualidades, de modo que la dicotomía verdadero/falso entra en juego, y no como en la ficción, donde se articulan espacios de interpretación, sino en un sentido de

disputa por una autoridad espiritual. De ahí que en las cartas redactadas por Pablo aparezcan una y otra vez fuentes escritas que aportan seriedad a la presentación de lo religioso, como Robert Graves (1895-1985) y Mircea Eliade (1907-1986), quienes fueron contemporáneos de los perennialistas (Soler Frost 1997, 34).

Esta necesidad de documentación redundante en la forma ensayística del texto, que permite al autor abordar la riqueza de la montaña tanto simbólica como históricamente. En un movimiento que quizás no es tan consciente, la referencia a lo histórico desdibuja la tesis del perennialismo de forma paradójica: Soler Frost cita directamente mitos de ambos lados, en los que se notan más los rasgos propios de cada cultura, en detrimento de los posibles parecidos estructurales:

Muchas montañas han encerrado su poderío numinoso en un dios particular. Esta es una elaboración devocional de la seguridad con que la intuición hace de la montaña polo y centro del mundo o de una nación como ocurre en su país, el país del estilo Fujisama. Dios tiene también, como usted dice (aquí copio parte de su carta, de modo que pueda elaborar mi argumento), “el monte Nantai, en el Japón central, de quien se cuenta una temible derrota a manos de los escorpiones del dios del monte Akagi, hasta que, con ayuda de un Arquero Dorado, de fama mítica, logra una gran victoria en contra de las alimañas y del dios del monte Akagi. Esto fue en la planicie de Senjoogahara. Está cerca de Nikko” (Soler Frost 1997, 43-44).

Aquí resaltan dos cuestiones. La primera es que el fragmento en realidad es una parte de una carta previa del japonés que el lector no conoce. La segunda es que la referencia a la leyenda no tiene fuente, a diferencia de las múltiples alusiones a lo numinoso y la montaña en Occidente. Me fue posible rastrear la historia que transcribe Soler Frost, buscando sobre todo los escorpiones en antologías de *yōkai*;⁸⁹ sin embargo, la alusión general es a un dios

⁸⁹ Los *yōkai* son un conjunto amplísimo de creaturas pertenecientes al folclore japonés. La mención de este cuento es elusiva y breve en *Japandemonium illustrated. The*

ciempiés, y el episodio no transcurre en las montañas circundantes a Nikko, al norte de Tokio entre las prefecturas actuales de Gunma y Tochigi, sino en el lago Biwa, cercano a Kioto. El texto, como suele suceder en los casos de transmisión oral (parece que se ubica en el periodo Heian), seguramente tiene variantes, pero el más conocido, y que sucede en Kioto, tiene por protagonista a Fujiwara no Hidesato y lleva por nombre “Tawara Tōda Monogatari”, fue traducido al inglés por Basil Chamberlain como “My Lord Bag-O’-Rice” y se encuentra en varias antologías y formatos.⁹⁰

Tras este pasaje crítico, Soler Frost se permitirá transcribir *in extenso* la leyenda del dios-rey que mora en las cumbres de Tepoztlán, el rey Tepozteco, al más puro estilo del cuento folclórico, presuntamente recogido de voz de un poblador llamado Urbano Bello:

En aquel tiempo, hace cuatro, cinco siglos, había reyes. Eran reyes muy poderosos, como hoy decir un presidente. Y había un rey en Cuernavaca, y un rey en Tlayacapan, y un rey en Cuautla. No había enfermedades en ese tiempo, entonces. La gente duraba trescientos años, quinientos años. Y como no había enfermedad, la gente, para morir, se la llevaban a Xochicalco, a dársela de comer al *xochicácatl*, y la fiera se la devoraba. Y diremos que había un rey, que tenía por hija a una princesa: esa princesa estaba bonita, estaba simpática. Por esa razón la seguían príncipes de esos reinos y de afuera. No quería casarse: pero el aire la embarazó cuando se bañaba. No la embarazó hombre: la embarazó el aire (Soler Frost 1997, 47).

Yokai Encyclopedias of Toriyama Sekien (2016), donde se refiere al Dodomeki (百々目鬼) o “Demonio de cien ojos”, una de cuyas variantes remite al protagonista del cuento aludido y a un ciempiés gigante (Alt y Yoda 2016, 141).

⁹⁰ Es posible consultar una versión en línea del cuento, la que Yei Theodora Ozaki incluyó en su libro *Japanese Fairy Tales* (2014, 7-14), publicado originalmente en 1908 y que sigue la traducción de Chamberlain: <https://etc.usf.edu/lit2go/72/japanese-fairy-tales/4846/my-lord-bag-of-rice/>. De igual forma, se puede acceder a uno de los pergaminos narrativos u *otogi-zōshi* del periodo Kamakura que representan el cuento, este sí, con un escorpión saliendo del monte y con Hidesato como el arquero mítico: https://viewer.cbl.ie/viewer/object/J_1164_1/15/LOG_0000/.

La estructura de la narración es mítica, tal como lo reconoce Fernando Horcasitas (1970, 182-183), con un nacimiento divino (del dios del viento Ehécatl) en vientre humano, la crianza con padres adoptivos y la consecución de una serie de hazañas, entre las que se encuentra el asesinato de la serpiente de Xochicalco, mencionada como “fiera” en la cita anterior. Como toda figura protectora de una comunidad, desaparece y se anuncia una profecía de su retorno “cuando sea el fin del mundo” (Soler Frost 1997, 51).

Su desaparición es el resultado de la desobediencia del pueblo, una transgresión a las indicaciones del personaje mítico, al final de un ciclo en el que el rey se esfuerza por convivir con la llegada del catolicismo, incluso colaborando en el levantamiento de la campana de la catedral en la Ciudad de México. Tras el relato, Soler Frost recurre a Jünger para argumentar la persistencia de las leyendas como historias que tienen una función a largo plazo en un sentido más espiritual que histórico. De igual forma, Durand afirma que:

El mito ni razona ni describe: intenta persuadir repitiendo una relación a través de todos los matices (las “derivaciones”, diría un sociólogo) posibles. La contrapartida de esta particularidad es que cada mitema —o cada acto ritual— es portador de la misma verdad que la totalidad del mito o del rito (Durand 2000, 106).

Precisamente, uno de los pasajes más interesantes en relación con la compleja negociación y convivencia entre lo prehispánico y la civilización moderna tiene que ver con la irrupción del mito en el plano social. Soler Frost narra un episodio de protesta en Tepoztlán ante la invasión de la modernidad, y el rey Tepozteco aparece ante los ojos de gente externa al pueblo:

Se cuenta una nueva hazaña del rey Tepozteco. No sé si le había contado que este hijo de Ehécatl gusta de presentarse como un niño indígena, a veces vestido de calzón de manta y camisa blanca, llevando un sombrero y una flauta, a veces en formas más arcaicas. Hubo aquí, en una de las entradas, un zafarrancho. No todos en el pueblo estaban en contra de la construcción del club [...] Pero se dice que justo iba a comenzar la refriega, y avanzaban los granaderos, que son policías antimotines, en contra de la gente enardecida por la invasión

a su pueblo por parte de la fuerza pública. La gente bloqueaba las calles y, de pronto, los intrusos se detuvieron [...] Apareció de pronto, bailando frente a los granaderos, un niño indígena, bailando apareció, tocado con plumas, armado de un arquito y en él una flecha con su punta de obsidiana. El niño los amenazó con sus armas, y los policías sintieron debilidad, malestar, miedo. Allí bailó frente a ellos (Soler Frost 1997, 56).

¿Leyenda, ficción, realidad?, quizás, como menciona Thomas Pavel (1995, 78), el paso de la ficción al mito y la posibilidad de encontrarlo en la realidad sea una mera cuestión de intensidad, de la energía humana que se centra en esa realidad no constatable y que, a veces, se filtra entre las estructuras culturales de carácter espiritual en su pugna con el discurso racionalista, para ofrecer narraciones desafiantes ante los poderes fácticos.

El contrapunteo con Japón apoya la actualización de las leyendas, la recuperación de la tradición oral y las jerarquías espaciotemporales de lo sagrado, que se oponen a la secularización. El balance final del texto es la confirmación de la literatura como un espacio homólogo al del símbolo, en el que se puede representar una búsqueda de vínculos profundos, pero que no deja de hablar más del lugar de enunciación que del *otro* representado.

Japón aparece con sus espacios sagrados y habla mediante un personaje desconocido, un erudito que puede vincularse con un escritor y simbólogo mexicano gracias a que comparten el interés en un lenguaje secreto, en el cual lo trascendente hermana a las culturas y dispone a los individuos a una comprensión que, sin este reconocimiento de la verdadera otredad de lo divino, se limita a meros contrastes de diferencias nacionalistas o a pretendidas homogeneidades sociales.

Lo simbólico como ecuménico tiende un puente distinto con la búsqueda espiritual, pues permite encontrar en espacios específicos y distantes la misma entrada a esa *realidad otra*, aunque no necesariamente afirma su sentido universal. De ahí que para Soler Frost no sea obligatorio situar a sus personajes en una secuencia de acciones que los aproximen a esa búsqueda, sino que ya han estado en ella, tanto de forma física, visitando las montañas de México, Japón y China, como intelectual a través de la recopilación de múltiples fuentes que

apuntan a lo trascendente. La cima que todo lo iguala es la propensión a la mística en lo numinoso, en la que no cabe la charlatanería asociada a nuevas espiritualidades, ni politiquerías radicales fascistas como las que postularon perennialistas como Evola, Mutti y Ontiveros.

LA CUESTIÓN COSMOPOLITA

KIOTO Y TEPOZTLÁN COMO PERIFERIAS

La discusión en torno a un espacio referencial comprobable (Tepoztlán, Kioto, Taishan) es el punto de partida para aludir al sentido sagrado, simbólico y no comprobable salvo por la experiencia directa. Los espacios sagrados, como los de la montaña, son resquicios cuyo sentido primordial aún se conserva y se postulan a manera de resistencia contra la modernidad. Soler Frost acude al plano ficcional para novelar el intercambio con un interlocutor japonés cuya identidad es difusa, tanto como lo serán las referencias japonesas de Bellatin en sus primeras novelas.

La intención de desvanecer una presencia específica resulta paradójica ante los indicios que apuntan a su identidad y a la documentación que subyace en el intercambio de cartas. En este planteamiento inicial de cómo configurar un interlocutor hay ya una dimensión simbólica, un ocultamiento en el que se sitúan múltiples sentidos y que se concretan en la concepción de Japón como puente con las culturas asiáticas desde México, en la “periferia occidental”.

Así, la dicotomía sagrado/profano, que apunta a la de tradición/modernidad, se enlaza con la de Oriente/Occidente. A pesar de la carga homogeneizadora de estas categorías, Soler Frost crea un espacio abierto a la interpretación: el texto se mantiene al borde del ensayo y linda con la novela, pues los dos locutores tienen un espacio para expresar sus opiniones y, aunque la representación del personaje japonés esté presente, ello no significa que sea una imagen estable y estereotipada. La posición intermedia de los espacios aludidos también confronta los conceptos que subyacen en la obra, lo cual remite a un *in-between*, como lo teoriza Homi Bhabha:

La representación de la diferencia no debe ser leída apresuradamente como el reflejo de rasgos étnicos o culturales ya dados en las tablas fijas de la tradición. La articulación social de la diferencia, desde la perspectiva de la minoría, es una compleja negociación en marcha que busca autorizar los híbridos culturales que emergen en momentos de transformación histórica. El “derecho” a significar desde la periferia del poder autorizado y el privilegio no depende de la persistencia de la tradición; recurre al poder de la tradición para reinscribirse mediante las condiciones de contingencia y contradictoriedad que están al servicio de los que están en la “minoría”. El reconocimiento que otorga la tradición es una forma parcial de identificación (2002, 18-19).

Y es que si bien se asumen las dicotomías, el texto de Soler Frost reubica lo sagrado como parte de una lucha social, de una respuesta posible a los problemas contemporáneos; de modo que las dicotomías pierden la fuerza de lo fijo: la crítica al mundo moderno va en un sentido tradicional, perenne, pero convoca una serie de cuestiones complejas que no pueden obviarse y que, es cierto, están más centradas en la experiencia de resistencia de los pueblos indígenas en México que en la intrincada manifestación de lo moderno y lo tradicional en Japón.

Así pues, la trama, si la hay, narra las indagaciones de dos apasionados de los símbolos, en especial del símbolo de la montaña como ascenso y entrada al espacio de lo sagrado. La experiencia de ascensión, la vida al pie del cerro del Tepozteco o recorriendo montañas legendarias, así como reflexiones en torno a estudiosos volcados sobre la espiritualidad, son transmitidas de un interlocutor a otro en una correspondencia que abarca casi un año (marzo de 1995 a enero de 1996). En ella se sabe poco de los personajes, salvo por sus intereses intelectuales, de ahí que la forma ensayística cobre relevancia.

La temporalidad del mundo ficcional narrado es relativamente breve y enmarca un momento crucial en la comunidad de Tepoztlán ante el avance del “progreso” y la modernización. Soler Frost asume la ficción literaria como un espacio en el que se perfila Tepoztlán como un lugar de enunciación que desplaza el cosmopolitismo necesario para el discurso orientalista. En este, el elemento cosmopolita fungía como un punto de partida para el contacto con

otras culturas, claro, con la jerarquía implícita de la modernidad y el progreso frente a lo *otro*:

No obstante, a pesar de la extendida y poderosa mentalidad de un pensamiento basado en la diferencia, recientemente ha habido importantes intentos de promover otros conceptos de “mundo” no violentos, integradores y epistémicos: Enrique Dussel, por ejemplo, propone un “pluriverso transmoderno” como posicionamiento discursivo (Dussel 2009: 512, 514; también López-Calvo 2012). Kwame Appiah (2006) aboga a su vez por un “cosmopolitismo” crítico, señalando la posibilidad de realizar diálogos no violentos y epistémicamente abiertos. Breckenridge postula una agencia cosmopolita en términos de un “proceso de traducción de la interinidad de la cultura” (Breckenridge/Pollock/Bhabha/Chakrabarty 2002: 6) más allá de las concepciones occidentales de la modernidad (Klengel y Ortiz 2010, 12).

El primer paso de la crítica posorientalista ha sido el dismantelamiento de los componentes que sostenían la jerarquía de nociones como *lo cosmopolita*, que tenía como base una apertura al otro aparentemente benéfica, desde las grandes ciudades. Pero esa supuesta inclusión del *otro* estaba encerrada en gestos superficiales y un conocimiento estereotipado de su cultura (Ortiz Wallner 2018, 100). El lugar de enunciación de *Cartas de Tepoztlán* puede interpretarse como la crítica de un centro y sus interacciones culturales, rasgo que se enlaza con García Ponce: si bien Soler Frost marca una distancia considerable con la obra del escritor del medio siglo, a la vez que muestra una forma distinta de relacionarse con Japón y lo japonés, se vincula con la estética de García Ponce en tanto postula vías alternas de experiencias en el mundo.

En ese sentido, vale recordar que la contracultura, que enmarcaba la obra de García Ponce, proponía una visión libre de la sexualidad y de la espiritualidad (Marcuse 1983, 193), de modo que se anulaba la separación del goce corporal y el plano trascendente, los cuales se convertían en posibilidades por explorar, sobre todo en el arte. Entonces, la experiencia llana de lo real pierde importancia frente al erotismo y el arte (236), actividades humanas que dotan

de sentido nuestra existencia con “mayor plenitud”, de una forma menos mecánica y burda que las convenciones sociales.

El perfil periférico de Tepoztlán, un pueblo relativamente cercano a la capital del país, se establece desde la primera carta, en la que se plasman las coordenadas específicas del lugar al tiempo que se describen su topografía, clima y flora (Soler Frost 1997, 11). Pero este espacio no es un mero conjunto de datos geográficos, sino que arroja una experiencia humana del mundo en la que destaca la espiritualidad cotidiana; de ahí que la referencia a las condiciones sociales de la comunidad al pie del cerro también aparezca de inmediato:

Son cerros todos tajados que culminan en precipicios. A esto se aúna el misterio de la variedad de sus formas y la singular especie por como han sido cinceladas por el viento y por las aguas, poderes grandes, y por la magia misma del rey Tepozteco, si nos atenemos a lo que saben los lugareños, porque este es un pueblo prehispánico, unido por lazos de sangre y tradiciones fáciles para quien está adentro y difíciles para el fueraño (Soler Frost 1997, 13).

El énfasis puesto en el “adentro” y “afuera” denota el tránsito en un espacio con una lógica distinta, en la que el imaginario mitológico y el simbólico definen la dinámica cotidiana. Tiempo y espacio tienden a homologarse en relación con fechas que marcan ritos, y aunque estos se comparten con otras zonas del país, la interacción no siempre es fácil si se visita la zona con una mirada citadina.

A pesar de la fuerte presencia de bibliografía europea en el texto, Soler Frost logra desplazar este elemento cosmopolita propio del orientalismo hacia una región en la que el sincretismo conserva los valores trascendentales de otra época. En ese sentido, la representación del personaje japonés funciona como un contrapunto de lo mexicano y no al revés, aunque cabría inquirir: ¿cuáles son los alcances de la representación de lo japonés en Soler Frost? Dado que los personajes solo se muestran a través de sus especulaciones metafísicas, en realidad la representación ficcional dibuja un marco en el que entran en pugna las dicotomías revisadas, pero también la propia discursividad que ha nutrido la discusión sobre lo japonés, lo prehispánico y las respuestas espirituales que

redundan en el fortalecimiento de las dicotomías. Este movimiento paradójico caracteriza *Cartas de Tepoztlán* como una muestra de la transición hacia un manejo más arriesgado de las fuentes japonesas.

El símbolo es un puente universal y las fuentes de Soler Frost coinciden en una lectura perennialista que dota el discurso sobre Japón de un bagaje trascendental en el cual las particularidades culturales están en un segundo plano, en relación con esa experiencia plena y natural accesible a todo ser humano. Pero esta representación no solo afecta a Japón por su lejanía y sus particularidades culturales: Tepoztlán también se caracteriza como un pueblo que se mantiene al margen de la modernidad europea. Es lógico que lo mismo pueda decirse de Japón si se le piensa únicamente desde su tradición antigua, pero ambos lugares son espacios en los que se disputan las representaciones sociales y espirituales con esa complejidad. Frente a este panorama, en el que se respeta lo trascendente e incluso se propone como una respuesta solemne a los problemas coyunturales de México y Japón, la narrativa de los próximos años implementará una visión mucho más crítica y desencantada de la “herencia espiritual de Oriente”.

Mario Bellatin
Versiones y ficciones de Japón y su literatura

Como vimos, la obra de Pablo Soler Frost tiende a explorar lo ensayístico en aras de proponer un estudio y una presentación de lo simbólico apoyado en textos académicos y en el marco de una correspondencia ficcional. Con base en el símbolo, se estructura un marco de referencia trascendental, el cual rescata leyendas de la cultura japonesa y de Tepoztlán en un ejercicio comparativo que aísla las diferencias culturales en favor del vínculo universal. Así es como la forma ensayística estructura la ficción literaria para manifestar un contenido que no podría ser transmitido de otra forma, sin caer en el cliché de restricciones de escuelas “secretas”, organizaciones antiguas o intereses entre individuos que constituyen ejemplos de grupos o personas sujetos al estereotipo de lo oculto, de un conocimiento perdido, seductor e inalcanzable a la vez.

Si bien esta lectura perenne está presente en el texto de Soler Frost, desde la revisión de las categorías de lo imaginario y lo simbólico es posible repensar de forma crítica aquello que excede los criterios de lo verificable y “productivo” en relación con la inercia que ejerce la vertiente pragmática de la racionalidad europea. En ese sentido, la ficción literaria y el imaginario constituyen espacios en los que el pensamiento puede sondear alternativas espirituales, posibilidades metafísicas e incluso recuperar sentidos ligados con cuestiones medulares en la concepción vital de otras culturas o épocas.

A pesar de esta vertiente simbólica recurrente, la inclusión literaria de referentes japoneses a inicios del siglo XXI tomó vías múltiples: tras la exploración

en la narrativa de los noventa, de la cual no necesariamente se tenía conciencia en el ámbito intelectual de los 2000, se dio paso a una conjunción de recursos intertextuales y representativos de la cultura japonesa para construir visiones críticas alejadas del rechazo y la extrañeza observados en *Crónica de la intervención*, y menos centradas en una búsqueda espiritual *a priori*, como en *Cartas de Tepoztlán*. De este modo, a partir del año 2000, la narrativa mexicana entablará un contacto con la cultura japonesa más documentado, sin acudir de forma obligatoria al tema de lo trascendental.

Como ejemplo de estas afirmaciones destacan las dos publicaciones que abren el “ciclo japonés” de la narrativa de Mario Bellatin: *El jardín de la señora Murakami* (*Oto no Murakami*), de 2000 (publicada en México por Tusquets), y *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, de 2001 (reunidas en Bellatin [2011]).⁹¹ Ambas muestran un mundo reconocible como japonés, pero tan parcial y discontinuo que la crítica reconoció en esas primeras representaciones una especie de exotismo que, al explotar la univocidad de lo fragmentario, animaba una relectura del orientalismo. No obstante, el proceso escritural de Bellatin —y es que eso es su obra en general: un proceso—, no depende de representaciones estables ni de una visión realista de la ficción literaria, sino de un marco construido de forma contingente para retomar otros discursos, personajes históricos y experiencias, que se situarán en mundos similares, ambiguos y abiertos a la reconstrucción activa del lector.⁹²

A este banderazo de salida en el japonismo mexicano del siglo XXI se suma una novela que ha recibido poca atención, quizás por el círculo intelectual

⁹¹ En adelante me referiré a ellas como *El jardín...* y *Shiki Nagaoka...*, y solo desataré los títulos para mostrar algunas de sus peculiaridades, que Bellatin dispuso como elementos de la construcción de una percepción más exacerbada de lo japonés. Todas las citas están tomadas de los volúmenes de *Obras completas*.

⁹² Por lo tanto, toda lectura que trate de ubicar un supuesto “exotismo” como “intención del autor” no hace sino reforzar el criterio de lo verdadero frente a lo ficcional como realidad parcial y contingente, como apuntaba Pavel (ver nota 28). El exotismo solo es posible si se busca una visión estable del otro, y la dinámica fragmentaria en los textos de Bellatin apunta, como veremos, más a una crítica de la representación literaria que a una definición estereotipada de otras culturas.

al que pertenece su autora. Me refiero a *El amante japonés* (2002), de Fabienne Bradu, académica adscrita al Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. De origen francés y nacionalizada mexicana, Bradu ha escrito solo una obra de ficción, así que resulta curioso que haya elegido narrar un viaje a Japón y que el eje de ese viaje sea una relación erótica con un japonés. En esta novela se conjugan entonces el motivo del viaje con la voz de una mujer que experimenta con cierta cautela su vínculo intercultural con un personaje ficcional llamado Hiromi; además, esa conexión será erótica y, como en García Ponce, perfilará una dimensión tanto trascendental como intrínseca a la cultura japonesa y a las dinámicas sociales que la caracterizan. No obstante, la narradora de la novela desafía esa interpretación y resuelve la trama remitiendo lo trascendente a lo cotidiano e individual.⁹³

A partir de estos años, el fenómeno no se detendrá, y serán las escritoras mexicanas quienes levantarán la mano desde distintas trincheras con una serie de textos generalmente apegados a la crónica de viajes: Cristina Rascón Castro publica *Hanami*, en 2009; le sigue Araceli Tinajero con *Kokoro: una mexicana en Japón*, en 2012; unos años después, Cecilia Reyes Estrada publica *La gallina azul: historia de una familia japonesa en México durante la Segunda Guerra Mundial*, en 2014; el ciclo femenino narrativo cierra hasta ahora con Fernanda Ballesteros y su libro experimental *Arigatou goza-y-más*, de 2019. Con esta última crónica, que se distancia de la centralidad del zen y apuesta por el juego con la materialidad de la palabra, se da paso a otro momento en la representación literaria de lo japonés en México. Si bien es cierto que aún continúan publicándose textos que rondan Japón y su cultura, lo cierto es que no todos responden a la articulación en torno al zen. Hay que reconocerlo: los textos producidos por estas escritoras implican una diversidad de enfoques,

⁹³ En esta obra se representa a un personaje japonés con ciertos rasgos exotistas y también se sigue la dicotomía tradición/modernidad con una visita rápida a Tokio y una estancia prolongada en Kioto, donde se busca al Japón profundo; en esta ciudad tienen lugar la mayoría de las escenas eróticas y es ahí donde la narradora tiene un encuentro con un monje zen.

géneros literarios e intereses por Japón que exceden la hipótesis central y el espacio de este trabajo, por lo tanto, requieren un lugar y análisis exclusivos.

Para apreciar con claridad la presencia de Japón en la literatura mexicana en este periodo, hay que señalar que la poesía recobró el importante papel que había desempeñado hasta la década anterior. Más de doce años median entre el poemario *La soledad del polo* de Cortés Bargalló (1990) y el destacado trabajo de Aurelio Asiain, cuya labor se ubica en el mismo nivel de relevancia que la de Paz y Mondragón, no solo por ser discípulo del primero, sino porque siguió los pasos que marcaba la tradición de los poetas japonistas mexicanos: en 2002 viajó a Japón como agregado cultural y desde 2007 imparte cursos en la Universidad Kansai Gaidai.

La labor de traducción de Asiain es capital porque es el primer escritor que traduce poesía mexicana al japonés en la *Antología de la poesía mexicana contemporánea (Gendai Mekishiko Shi-shu)*, de 2004, que incluye poemas de Rubén Bonifaz Nuño, Jaime Sabines, Alí Chumacero, Tomás Segovia, Carmen Boullosa, Eduardo Lizalde y otros tantos autores. Del japonés al español ha traducido *Ikkyu Sojun (1394-1481). Un puñado de poemas* (2010), una compilación de lírica del monje que da título al libro y que fue uno de los más polémicos practicantes del zen; también destaca la traducción de *Centena de cien poetas (Hyakunin Isshu)*, 2015 de Fujiwara no Teika, célebre poeta y compilador del siglo XII. Algunos de los poemarios del propio Asiain muestran una intención clara de dialogar con la poesía japonesa de manera tanto formal como semántica, sobre todo en *Edición de autor*, de 2007, y en *¿Has visto el viento?*, de 2008 (Saldaña Moncada 2019).

A la luz de este panorama, resulta interesante ubicar la narrativa de Mario Bellatin en relación con la crítica que se ha centrado en sus “novelas japonesas”. En primer lugar, es notable que bien pronto los estudiosos hayan señalado un cierto coqueteo subrepticio de las obras del escritor mexicano-peruano con tradiciones religiosas no ortodoxas, más allá de los múltiples recursos formales que despliega su narrativa. Diana Palaversich lo menciona en su ya clásico “Apuntes para una lectura de Mario Bellatin”, donde exploró los posibles sistemas o perspectivas para acercarse a los textos de este autor.

Al referirse a una de las primeras novelas, *Poeta ciego* (1998), afirma que ahí se perfila “el texto secreto del libro místico [...] que forma cimientos de una sociedad mística y totalitaria” (Palaversich 2003, 32), y vincula esta mística con el ideograma intraducible de *Shiki Nagaoka...* (2001). No obstante, también alude a *Salón de belleza* con motivo del famoso “estilo frío” de la narrativa bellatiniana, para relacionarla con *Farabeuf o la crónica de un instante* —ya mencionada en el capítulo sobre García Ponce—⁹⁴ y mostrar el giro que Bellatin le da al erotismo y la posible vinculación con lo trascendente:

La carencia completa de deseo constituye la diferencia principal entre la escritura de Bellatin y la de Elizondo. En este, como en George Bataille, el momento de la muerte y el éxtasis crítico, del dolor y el orgasmo se confunden y constituyen instantes singulares en los cuales se disuelven las convenciones de sujeto, tiempo y lenguaje, así que la representación se torna imposible. Estas singularidades orgásmicas nunca se dan en Bellatin. Parecido a Borges, este autor pinta un universo vacío de placer sexual y de orgasmo, en él no hay erotismo ni juegos sexuales, pero sí hay acoplamientos homo y heterosexuales, rutinarios y desinteresados, carentes de sensualidad o pasión. La sexualidad parece ser una actividad que se ejerce por inercia (2003, 34).

A pesar o quizás debido a estos apuntes de Palaversich, la crítica académica no ha propuesto lecturas que exploren lo trascendente que se percibe en gran parte de la obra de Bellatin. La forma narrativa que despliega su literatura

⁹⁴ *Salón de belleza* es la primera novela en la que Bellatin sugiere un nexo con la cultura japonesa mediante un epígrafe tomado de *La casa de las bellas durmientes* (*Nemureru Bijo*, 1961) de Kawabata Yasunari, y con un procedimiento similar al de García Ponce en torno a la muerte y el erotismo, como veremos más adelante (Saldaña Moncada 2022b, 112-115). En relación con el trasfondo místico y la idea del lenguaje que reorganiza la experiencia del tiempo en *Farabeuf*, puede consultarse el texto de Gloria Josephine Hiroko Ito Sugiyama, “*Farabeuf* de Elizondo (literatura desde una perspectiva foucaultiana)”. La recurrencia de Bataille indica una predisposición a la concepción mística del erotismo, pues, como vimos en el caso de García Ponce, tiende a una lectura trascendental a partir del encuentro carnal (ver páginas 134-135).

—identificada como posmoderna y ligada a otras formas artísticas, como el *performance*, lo intermedial y el teatro— ha marcado una pauta interpretativa demasiado fuerte, clara y suficiente para problematizar cuestiones actuales y así atraer la atención de la mayoría de los estudiosos al tiempo que la aleja de otros aspectos.

Otra posibilidad es, como se ha planteado en capítulos anteriores, que los elementos religiosos o trascendentales suscitan cierta displicencia, sobre todo cuando —como sucede en la obra de Bellatin y otros autores— solo se insinúan y no se articulan como un tema central expuesto a los ojos del lector. Se presentan, sí, pero apenas como una mención precisa que apunta en una dirección distinta, alejada de los experimentos formales. Mejor dicho, estos cobran un cariz diferente a la luz de esas posibilidades que señalan un “más allá”, algo que trasciende la experiencia humana cotidiana, pero que, como veremos, no siempre se trata con la solemnidad propia de García Ponce o Soler Frost.

En el caso de Bellatin, esta solemnidad se convertirá en descreimiento y parodia, añadiendo así un elemento importante a la manifestación histórico-literaria de lo espiritual ligado a la cultura japonesa: la ironía, una visión desenfadada respecto de lo trascendente, que se instala con ambigüedad entre el discurso solemne y el discurso crítico, a veces desde la incredulidad o la burla; otras, desde la *inaccesibilidad* de esas experiencias, esa que tanto molestaba a Anselmo en *Crónica de la intervención*.

Los ejes escriturales de Bellatin marcan etapas intertextuales japonesas más o menos ubicables. Su primera etapa es la más clara, la que más tinta ha hecho correr y va desde 1994 a 2001; la segunda, menos comentada, inicia con la publicación de “Bola negra”, en 2005, se extiende hasta 2011 y en ella lo experimental trastoca la cronología escritural de Bellatin, de tal suerte que solo queda la marca del año de publicación para fundamentar hipótesis e interpretaciones.

En este último capítulo me centraré en el rastreo de nociones de lo trascendental, insinuadas pero entreveradas con los argumentos principales de las obras de Bellatin. Estas nociones no son abstractas, sino que cobran una forma discursiva, ya sea con textos de autores japoneses, ya con la figura del monje que “dice haber tenido” una experiencia trascendental.

El análisis parte de la primera etapa hacia los textos japonistas posteriores a 2005, los cuales no han dejado de rondar una representación que podría tildarse de orientalista, aunque también es cierto que acuden a otros recursos representacionales. Me interesa destacar sobre todo cómo se fue forjando la alusión a estas referencias trascendentales, pues coincide con un tratamiento cada vez más seguro y crítico de lo japonés en su literatura. Para mostrar el camino que siguió Bellatin, es necesario iniciar con un recorrido puntual de los “momentos trascendentales” en las obras que constituyen la primera etapa bellatiniana de referentes japoneses: *Salón de belleza* (1994), *El jardín...* (2000) y *Shiki Nagaoka...* (2001).

DE LA ALUSIÓN TÍMIDA A LA FICCIÓN JAPONESA REFLEXIVA

¿Qué más se podría decir de estas novelas? Han sido analizadas con mucho detalle por los críticos, incluso se observa una tendencia clara a examinar de forma conjunta *Shiki Nagaoka...* y *El jardín...*, dejando el análisis de *Salón de belleza* aparte.⁹⁵ Sin embargo, aún hay aspectos inexplorados que permiten la constante escritura en torno a las obras, y estos representan la oportunidad de reordenar temas y criterios de la literatura bellatiniana según el horizonte de expectativas de cada lector. De tal suerte, las nuevas perspectivas ayudan a problematizar rasgos ya tratados y a intentar una sistematización de efectos estéticos no considerados anteriormente.

⁹⁵ Y no son solo los artículos los que arrojan luz sobre los vínculos de *Salón de belleza* con la literatura de Kawabata (Cherri en Jaimes), sino también trabajos como el de Raggio Miranda (2014, 215-216), que abordan esta obra de Bellatin como un ejemplo fundamental de la exploración de la corporalidad y “lo desechable” en la literatura latinoamericana. El caso de *El jardín...* transita un camino similar al de *Salón de belleza*, seguido por *Shiki Nagaoka...*, asediados continuamente por estudios que aceptan el desafío referencial formulado en los textos. Es justo este rasgo compartido, en el que la alusión crea un espacio para la investigación y la búsqueda de referentes, lo que motiva a lecturas cada vez más complejas y renovadas.

Por ello, *Salón de belleza*, en particular, marca un momento clave en la poética de Bellatin: presenta al lector un narrador principal en una situación de extrema vulnerabilidad frente a la enfermedad y la muerte (Delgado 2011, 72-73), en un estado de abandono social que además incluye una relación especial con el cuerpo (Raggio Miranda 2014, 220). En este texto, el autor avanzó en la articulación de temas que se volverán recurrentes y adquirirán un peso semántico definitivo en su obra en general.⁹⁶

Bellatin recuerda el origen de *Salón de belleza*, en un artículo publicado en 2015, tratando de situar el primer intertexto japonés que incluyó en una novela: “Cualquier clase de inhumanidad se convierte, con el tiempo, en humana” (Bellatin 2011, 9), epígrafe tomado de *La casa de las bellas durmientes*, del nobel japonés Kawabata Yasunari. Esta referencia marca una guía sobre las formas intertextuales que se desarrollarán en toda obra relacionada con Japón:

La novela —en realidad una suerte de tratado sobre los tristes lazos que existen entre la juventud y la vejez— transcurre durante cinco noches. El narrador no necesita más que una discreta casa en los suburbios y un discurso monocorde expresado en primera persona para construir una metáfora de la existencia. A través de las impresiones de un cliente que está en el punto previo a la vejez se abren al infinito inmensas y misteriosas preguntas. Similares quizá a los cuestionamientos que se presentan en el libro *Salón de belleza*: las posibles relaciones entre la belleza y la muerte (Bellatin 2015, párr. 20).

Al ser la primera tentativa de vincularse con la literatura japonesa, la relación intertextual se restringió aparentemente al modelo clásico definido por Genette (1989), con los términos *hipotexto-hipertexto*; es decir, *La casa de*

⁹⁶ Palaversich ya señalaba la representación de sectas con tintes místicos y la alusión a un saber trascendente en novelas anteriores o contemporáneas a *Salón de belleza*, como en *Efecto invernal* (1992), donde destaca una alusión a la cábala judía, a la vez que se trata el problema del cuerpo. Esta constante referencia a grupos religiosos, sectas y creencias secretas crea un trasfondo constante en la obra de Bellatin.

las bellas durmientes aporta patrones para la escritura de *Salón de belleza*.⁹⁷ No obstante, no se trató de una transformación genérica clásica, pues Bellatin buscaba ya su propia voz, por lo cual existen muchos elementos divergentes: en *La casa...* hay un narrador en tercera persona que enfoca las acciones de Eguchi, un viejo que duerme con jóvenes narcotizadas en un establecimiento con ese servicio ofrecido exclusivamente a personas mayores; en el texto de Bellatin, un personaje narra en primera persona los problemas de su salón de belleza —el famoso Moridero—, convertido en un espacio para gente moribunda que padece una enfermedad sin nombre e implacable. Los contextos sociales son distintos: se perfilan algunas costumbres y actitudes, aunque ambas comparten la intención de no indicar un espacio concreto.

Lo coincidente entre las novelas está en la relación entre la vida y la muerte. En ese límite, Bellatin encuentra un puente con la estética de Kawabata: la enfermedad y la vejez redefinen las condiciones corporales de los narradores, es más, son centrales en la medida en que se contrastan con otras formas vitales: los cuerpos narcotizados de las jóvenes hermosas, los peces de colores intensos en las peceras del Moridero. Ambos elementos, sin embargo, también lindan con la muerte. De ahí que la lectura de Palaversich no esté desencaminada, muy a pesar del “estilo frío” y la ausencia de un episodio de arrebato místico, que hubiera posicionado el texto muy cerca de *Farabeuf*. Aun así, en *Salón belleza* encontramos ya un fragmento de delirio por la cercanía con la muerte, en uno de los huéspedes, el único con el que el narrador intima sexualmente:

Incluso un par de veces estuve en una situación íntima con aquel cuerpo deshecho. No me importaron las costillas protuberantes, la piel seca, ni siquiera esos ojos desquiciados en los que curiosamente había aún lugar para el placer [...] No tardó en morir. En su caso, la decadencia final vino por el cerebro. Comenzó con un largo discurso delirante, que solo interrumpía durante las horas en que era vencido por el sueño. En algunas ocasiones el tono de su voz se alzaba más

⁹⁷ Para una explicación más detallada del supuesto origen de la novela y los juegos escriturales de Bellatin, ver Saldaña Moncada (2002b, 118-120).

de lo adecuado, y opacaba con sus palabras exaltadas las quejas de los demás (Bellatin 2011, 17-18).

Los adjetivos se acercan a la descripción del éxtasis que caracteriza a las experiencias místicas, y no es casualidad que se refiera un *discurso*. Tanto el éxtasis como el lenguaje-discurso aparecerán en las obras siguientes, y sus matices dependerán de la exploración estética global que Bellatin proponga: serán una posibilidad “real”, un rumor o una confusión, pero aparecerá la huella de un momento en el que algún personaje experimenta, si no un éxtasis en forma, sí una especie de disolución de la identidad, ligada a una idea de lo trascendente cuyo modelo referencial, además, suele estar configurado mediante alusiones o interpretaciones ficcionales de doctrinas reales. Con todo, la presencia de la dualidad simbólica vida/muerte posee en sí misma suficiente carga semántica en la historia de la humanidad como para pensar que no cumple con la tendencia, solo por no estar referida a alguna religión o cosmovisión específica. Como menciona Durand:

El símbolo no solamente posee un doble sentido: uno concreto, propio, y el otro alusivo y figurado [...] el símbolo no solo es un doble, ya que se clasifica en dos grandes categorías, sino que incluso las herramientas hermenéuticas son dobles [...] la imaginación simbólica es negación vital de manera dinámica, negación de la nada de la muerte y del tiempo (2007, 124).

En cualquier caso, la primera aparición del orientalismo —después será un declarado japonismo ficcional— en la obra de Bellatin se caracteriza por la mención de este tipo de experiencias límite. La visión de la muerte se retomará como un rasgo particular de esa “cultura oriental”, reconocible como japonesa, en *El jardín...* Los estudios en torno a esta novela son tan abundantes como en el caso de *Shiki Nagaoka...* pues, como mencioné antes, en general se estudian juntas o resulta inevitable relacionarlas.⁹⁸ El análisis de este fenómeno

⁹⁸ Prueba de ello son los textos de López-Calvo, Arrieta Domínguez, Carlsen y Schmukler. Tal parece que la fuerza centrífuga entre ambos textos arrastra a los

no es gratuito: en ambas se conforma un “Japón alternativo” o una “cultura espejo”, construida con base en textos, personajes históricos, retazos de la lengua japonesa y costumbres verificables en el Japón real o inventadas; incluso comparten personajes, como la maestra Takagashi o algunos sucesos que se mencionan en una u otra obra y parecen ser complementarios, así como el énfasis en la dicotomía tradición/modernidad, reflejada en la introducción de lo occidental en esta “cultura oriental”:

A raíz del nacimiento de Shiki, vemos enfrentadas dos posiciones respecto a la introducción de ideas occidentales en Japón, que, a su vez, se corresponden con dos metáforas opuestas: en primer lugar la posición del pueblo, los eclesiásticos y la casta militar [en contraste con otro grupo...] que a nivel académico y artístico estaban representados por los Tradicionalistas radicales, presididos por la diminuta maestra Takagashi, que acusa a los opositores de traición a la patria (Arrieta 2015, 233).

A la vez, el plano referencial japonés de *Shiki Nagaoka...* y *El jardín...* motiva una lectura realista en la que se vuelve complejo desligar lo real de lo ficcional. De modo que ese Japón alternativo aparece “pervertido” por “engaños” y “falsedades” que afectan todo lo referencial: en el plano social hay sucesos que no se muestran tal cual están en la historia de Japón, como el asunto de las bombas nucleares o la referencia al *mundo flotante* (Saldaña Moncada 2021, 58); en cuanto a la lengua, hay vocablos inventados que describen costumbres imaginarias (Arrieta Domínguez 2017, 34), muchas de ellas, decíamos, alineadas con una percepción exacerbada de la muerte, el sueño y los rituales relacionados con estos:

críticos a referirse a ellas como si, en efecto, se diera por sentado que ocurren en el mismo mundo y, casi podría decirse, al mismo tiempo. Esa lectura es factible en términos de las alusiones y regímenes ficcionales en ambos textos, pues la ausencia de Shiki en el ámbito artístico “japonés” descrito en *El jardín...* podría justificarse por su renuencia a encajar en las tendencias literarias de su época.

Antes de acostarse Izu debía rezar las oraciones del monje Magetsu, del que su padre y toda su familia eran devotos. Según la leyenda, Magetsu fue el iniciador del juego de las tres piedras blancas contra tres piedras negras, que durante siglos se practicó furtivamente (Bellatin 2011, 142).

La aparición del monje Magetsu encarna la representación de un personaje con trazas japonesas y tendencias místicas. En nota a pie de página, Bellatin explica: “Monje fundamentalista que afirmaba no haber tenido una, sino muchas muertes. En cada uno de estos decesos lanzó alarmantes profecías que aún están por cumplirse. Su culto está muy difundido sobre todo en las regiones montañosas” (Bellatin 2011, 142). La idea de las múltiples muertes es una clara alusión al *samsāra* o rueda de la reencarnación budista; el budismo no es particularmente una religión profética, aunque es cierto que dentro del *jōdō* se espera la llegada de Maitreya, el buda que verá el final del budismo como se conoce (Heisig, Kasulis y Maraldo 2011, 78, 1257). Por último, las montañas constituyen un tópico regular de lo salvaje y desconocido en Japón. Además, Magetsu aparece como el guía espiritual de un juego clandestino, de modo que todos sus rasgos se configuran en torno a algo oculto, trascendente y, en concreto, aluden a una forma de espiritualidad ajena a la “occidental”⁹⁹

Así, *El jardín de la señora Murakami* representa un momento de experimentación paratextual e intertextual de tal magnitud que carece de una visión trascendental rectora, pues el autor recurre a muchos aspectos relacionados con lo japonés: objetos, costumbres, textos y autores reales, con sus pares inventados, cuyo sustento se ubica en el uso de un aparato crítico autodestructivo (Arrieta Domínguez 2017, 35; Carlsen 2015, 71). Lo que Bellatin edifica y desmonta en este texto es un marco social, un mundo ficcional que se ampliará, no sin ciertas contradicciones, conforme se publiquen nuevos

⁹⁹ Y puede apreciarse cómo Bellatin recurre a la ficción para configurar un halo de misterio que se enlaza con la exotización de costumbres acompañadas de rasgos culturales japoneses. Esto permite considerar a la novela como orientalista, pero es menos un sesgo del autor que un efecto buscado a partir de la lectura atenta de los ejes interpretativos de la cultura japonesa y los estereotipos que la rondan.

textos japonistas. La referencia a Magetsu puede parecer circunstancial, pero el monje aparecerá una vez más, con mayor desarrollo, tendiendo un puente con “Bola negra”.

Ahora bien, el pináculo del entramado referencial y la estructura social como representación de fondo del Japón ficcional está en *Shiki Nagaoka...* —y por ello la considero el cierre de esta primera etapa—. Si bien en esta novela se abandona el aparato crítico como método para apuntalar la verosimilitud de lo narrado, Bellatin refina esa intención última de cuestionar lo escrito y lo lleva performativamente al interior de la novela desde una estructura ficcional altamente reflexiva: basa a Nagaoka Shiki en el tipo del escritor de la novela del yo o *shishōsetsu* (Saldaña Moncada 2021, 60-61), con el añadido irónico de una descripción física —algo a lo que la narrativa japonista mexicana no era muy proclive.

No solo se trata de un problema de referencias y modelos de construcción de un personaje con una “nariz descomunal”, sino que se repiten ciertos procedimientos en la representación de lo japonés. En el caso de *Shiki Nagaoka...*, la dicotomía modernidad/tradición, así como la de Oriente/Occidente, conforman el contexto en el que sitúa al personaje nipón en una especie de *parodia contextual* (Hutcheon 2000, 34). Una vez más, el uso de vocablos de una lengua que emula el japonés será uno de los instrumentos dedicados a enturbiar la relación entre la realidad y la ficción. Estos introducen de inmediato la idea de una literatura ligada a la traducción, es decir, al cambio en el canal por el que se transmite un mensaje:

Redactaba entonces sus textos literarios en inglés o francés para luego pasarlos a su lengua materna. De ese modo consiguió que todo lo que saliera de su pluma pareciera una traducción. Años más tarde logró poner por escrito las ideas que sustentaron ese ejercicio. En su ensayo *Tratado de la lengua vigilada*, aparecido tardíamente el año de 1962 en Fuguya Press, afirma que únicamente por medio de la lectura de textos traducidos puede hacerse evidente la real esencia de lo literario que, de ninguna manera, como algunos estudiosos afirman, está en el lenguaje (Bellatin 2011, 200).

El problema del lenguaje o discurso se retomará más adelante, justamente como un punto de unión con la mística. Antes de llegar a ello, Japón se desdobra ante los ojos del lector, pues no solo se desarrolla el problema del sentido entre una lengua y otra (como en el caso de Soler Frost y su interlocutor misterioso), sino que finalmente se debe acudir a la sección de fotografías, que conforma la otra mitad del libro para buscar una respuesta a la indefinición de Shiki (oriental/occidental). En esta sección, el lector corrobora la generalidad de sus sospechas, esto es, que la cultura a la que se adscribe el autor en cuestión es y no es la japonesa:

En cambio, Shiki Nagaoka —como otras obras del autor— participa en el trazado de un eje geocultural Este-Oeste, al mismo tiempo que perturba las expectativas del lector respecto a esta división Este-Oeste y su papel en el planteamiento de cuestiones de diferencia corporal y autenticidad en la representación. Aunque el texto evoca ciertamente una historia de coleccionismo orientalista, como parte de la práctica colonialista occidental generalizada de enmarcar la alteridad, la novela de Bellatin también apunta a una historia de construcciones japonesas del cuerpo occidental (no japonés). Y a través de una combinación de referencias reales e imaginarias, el texto se inserta en una trayectoria de conocimiento e intercambio cultural entre América Latina y Asia Oriental, trastornando así las convenciones de la díada Oriente-Occidente más familiar y eurocéntrica (Antebi 2009, 143).

Antebi subraya cómo la serie de fotografías apela a una disposición de museo, es decir, que tienen un aire de colección sobre Oriente que recuerda a la intención decimonónica de mostrar lo representativo, de delinear una cultura; delinear una figura sería alegorizar al japonés, así como la nariz de Shiki lo liga con Occidente. Las dicotomías adentro/afuera, vista desde lo nacional y lo extranjero, así como la de lo ficcional/lo real, están dirigidas a subvertir las vías por las que transitaría este supuesto gesto orientalista, pues, desde el punto de vista de la periferia:

Al apuntar al mundo real en el lenguaje de Occidente, la novela histórica está obligada a contar una historia que suena a otras historiografías occidentales de

la época. Bellatin escribe una novela de Japón desde México, y al hacerlo, se apropia de una historia ajena y habla por el otro, en este caso, el pueblo derrotado de Japón, y este acto participa en las constantes negociaciones de la literatura latinoamericana poscolonial (Carlsen 2015, 75).

La interpretación de Carlsen, enfocada en corroborar la representación realista del ambiente de posguerra, propone que solo desde un lugar fuera de Europa, o periférico a ella, se puede dar voz a la gente de Japón. Esto implicaría pensar que al representar fragmentariamente una cultura se sigue negando la voz a los propios japoneses, aunque su tradición literaria se ha encargado de explorar las secuelas de la derrota en la guerra del Pacífico. El momento en el que Bellatin escribe sobre Japón desde México ha superado los vicios nacionalistas y lo cosmopolita, pues va más allá de ambientar novelas en otros países o de representar personajes japoneses que cuadren con una visión general de dicha cultura: al contrario, su literatura permite la formulación de problemas interculturales que han llevado a la crítica al uso de todo tipo de categorías —desterritorialización, descentralización, literatura mundo, literatura fuera de la lengua materna e incluso transmedialidades— desde las que la idea de lo cosmopolita, relacionada con la de la identidad, es fuertemente cuestionada:

El cosmopolitismo se muestra en el texto a través de la mirada transnacional de la narrativa desde una perspectiva no occidental sobre otra, al tiempo que sostiene las tendencias hegemónicas de las prácticas culturales occidentales para su análisis. Parece una reivindicación de la periferia el que la influencia de Shiki Nagaoka se extienda a Europa y América Latina (Carlsen 2015, 75).

El propio Carlsen lo reconoce y, sin embargo, la cuestión apremiante es la solución del problema referencial. Ahora bien, Bellatin no recurre a la parodia como una forma de sustentar la fragmentariedad de este “mundo ficcional japonés”, sino que en ella está ya una mirada profundamente irónica de *todo* lo que pasa por el discurso. Así, las dicotomías culturales se combinan en un episodio breve pero muy relevante en la vida de Shiki, justo porque en él experimenta un delirio trascendental como experiencia corporal y a partir de ahí

se exagera esa búsqueda en la traducción como expresión artística genuina. Y es que la presencia de la parodia y la ironía prepara el terreno para la manifestación de una metaficcionalidad extrema en la que la representación de la cultura japonesa se proyecta entre lo real y lo ficcional, y arrastra consigo la alusión a lo espiritual, de forma parecida al caso de *La llave*: en un breve instante de éxtasis, ahora disimulado por la recreación ficcional de intertextos.

SOBRE ESCRITORES, SABIOS Y MÍSTICOS CIRCUNSTANCIALES

Los efectos estéticos, ya identificados por la crítica con la caracterización posmoderna de la narrativa bellatiniana, están ligados al discurso sobre Oriente en general y sobre Japón en particular, lo cual motiva preguntas acerca de la representación de las culturas asiáticas y, por ende, complejiza la posible interpretación orientalista al igual que la posición de América Latina frente a esta.

En *Shiki Nagaoka...*, y en general en la literatura de Bellatin, se evita explicar *in extenso*: basta recordar la aversión del propio Shiki a escribir algo tan profuso como *En busca del tiempo perdido* o *El relato de Genji* (Bellatin 2011, 203). Los estudios críticos enfocados en el realismo dejan de lado el carácter metaficcional de la novela, el cual desafía su lectura automática. Se podría decir que mientras más culto sea el lector, más fácil puede caer en una serie de identificaciones que acercan a Nagaoka Shiki y a su entorno a la equiparación casi total con el Japón histórico. No es Bellatin quien pone a Japón ante los ojos del lector: este elige dar por hecho que lee la biografía de un autor japonés revalorizado. Siguiendo una interpretación que desarrollé en un trabajo previo (Saldaña Moncada 2021), el caso de Naoya Shiga como modelo del escritor japonés moderno muestra que:

Mientras que la obra declaradamente autobiográfica de muchos escritores, sobre todo en Occidente, demuestra que incluso una literatura muy personal (en la que un narrador-héroe elocuente expresa con entusiasmo sus sentimientos y dramatiza los acontecimientos significativos de su vida) puede comunicarse fácilmente a un público amplio, la obra de Shiga provoca tarde o temprano la

pregunta: ¿hasta qué punto puede un autor hacer su ficción y seguir atrayendo a sus lectores? De hecho, ¿hasta qué punto puede ser privada la escritura y seguir llamándose ficción? (Fowler 1988, 189).

La comparación puede sustentarse porque la pregunta de Fowler es análoga a una que ensaya Bellatin con su escritor ficcional, y podría formularse así: ¿se le puede llamar ficción a una obra que se refiere tan cercanamente a la historia? O mejor aún: ¿puede pasar por verdad una obra que conjunta fragmentariamente una serie de referentes históricos? Esta última pregunta ha sido abordada en otros ámbitos,¹⁰⁰ así que la primera es más productiva aquí, no solo por el orden de los elementos, sino porque pone en cuestión la ficcionalidad desde sus propios estereotipos: el de la mentira, el engaño y la falsedad. Al respecto, Fowler señala cómo, paradójica e irónicamente, la propia vida de Naoya Shiga ha sido rastreada en los acontecimientos narrados en su obra como si se trasladara sin alteraciones el carácter literario a la indagación histórica sobre la persona:

En el apogeo del *bundan* en la era Taishō, cuando la *shosetsu* [novela] y la *shisho-setsu* [novela del yo] eran prácticamente sinónimos entre los escritores de *junbungaku* [literatura pura], Shiga era la deidad reinante de la “ficción” en prosa, una reputación que se ganó escribiendo historias que en su mayor parte son tan puramente autobiográficas que los críticos se basan en ellas en gran medida al relatar su biografía. Sin embargo, como personaje de sus relatos, el autor es una figura sorprendentemente esquiva. Shiga se inclina realmente por registrar la experiencia personal, pero se resiste a revelarla con todo detalle (Fowler 1988, 189).

Pero ¿qué sucede con la experiencia personal cuando la visión crítica de Shiga se superpone a la de Bellatin? Bajo este entrecruce, no solo versiones

¹⁰⁰ Los estudios de la novela histórica, así como los de la novela autobiográfica, ponen de relieve este problema de la escritura frente al de la referencialidad y resultan esclarecedores. En definitiva, es una cuestión irresoluble si lo que se busca es precisamente subvertir esa doble faz de la palabra escrita.

ficcionales de Tanizaki y Akutagawa pueden convivir con el recién descubierto Shiki Nagaoka, sino que el lector puede avanzar en la construcción imaginaria de su propio mundo japonés, incluyendo o elidiendo tantos personajes como guste. Esta posibilidad no es sino consecuencia de la selección precisa de información de la cultura japonesa efectuada por Bellatin: él mismo se “autoriza” para intervenir elementos significativos del contexto social —la bomba, el mundo flotante, la dicotomía tradición/modernidad, el impulso colonialista de Japón desde inicios del periodo Taishō, entre otros— y con ello interpela al lector para sugerirle un juego con los referentes.

Llama la atención que los estudiosos que defienden la filiación realista, desde la más estricta posible hasta la más laxa, no hayan caído en cuenta de esta omisión tan relevante: la selección de Bellatin parece arbitraria, pero en realidad apunta a destacar, casi aislar, elementos culturales para explotarlos en torno a los ejes que la propia crítica ya ha reconocido, como la escritura, la identidad, la corporalidad y la otredad. La cultura japonesa podría considerarse un eje en sí mismo de la literatura de Bellatin, pero el autor se empeña en mostrarlo como un pretexto para abordar la otredad y, desde ahí, vincular los demás aspectos. Curiosamente, Fowler tiene en alta estima un rasgo similar de la obra de Naoya Shiga:

Hay que añadir que la naturaleza precisa de esta influencia tiene tanto interés como su alcance. Incluso más que a las cuestiones de estilo y de tema, la gran contribución de Shiga ha sido la de definir la relación del autor con su escritura. Esta relación ambivalente, que revela un impulso contradictorio hacia la autoexpresión y el anonimato [...] debe aclararse si queremos entender cómo la literatura de Shiga puede ser tan cándida y a la vez tan taciturna (Fowler 1988, 190).

Por lo tanto, mostrar a Shiki como un representante olvidado de las letras japonesas es presentar no un personaje clásico, sino un destilado del contexto intelectual japonés a inicios del siglo xx. La siguiente pregunta sería ¿tiene sentido hablar de Japón como si fuera un conjunto de aspectos y no como un conjunto dinámico que habla por sí mismo? Es por esta pregunta que, desde mi punto de vista, no tiene sentido hablar de estereotipos o, en todo caso, se

debe precisar que estos fungen como una herramienta primaria en una escritura crítica: si los vemos es porque deberíamos saber que la cultura japonesa —en realidad cualquier cultura— no es solo eso que se describe, sino que tiene su propia voz. Y la tradición literaria japonesa suele ser muy crítica de sus propias condiciones de producción, como lo señalé al referirme a Tsubouchi Shōyō o a las polémicas entre Akutagawa y Tanizaki.¹⁰¹

Shiga fue, sin duda, el más exitoso de todos los escritores del siglo xx en su papel de *autor-sabio*. Buena parte de su éxito radicó en su capacidad para despojar a su personaje de cualquier cualidad inapropiada para ese papel. Es importante entender que el principal requisito del papel se consideraba de naturaleza ética, no artística. No bastaba con ser un estilista fácil; el escritor tenía que ser, sobre todo, un ser humano moral. El propio Shiga articuló este credo en un manuscrito inédito, escrito al principio de su carrera, que rebaja el arte de la ficción y afirma la primacía del crecimiento moral (Fowler 1988, 192; cursivas del autor).

Al final, no importa la teoría de escritura de Naoya Shiga de forma global tanto como la posibilidad de editar su carácter para presentarlo ante el lector. Esto no es exclusivo de Naoya o de los escritores de la *shishōsetsu* japonesa, es más, podría decirse que es un procedimiento casi “natural” de toda voluntad de ficcionalización y de la creación de una figura autoral. Lo interesante es que, aunque Naoya Shiga se permitiera adaptar la ficción para ser respetado dentro de la jerarquía social de corte confuciano, al convertirse como narrador en una especie de sabio, genera una duda, una vacilación entre una versión alternativa del sí mismo y de la “verdad”. En otras palabras, se ficcionalizó bajo un esquema de mimesis muy cercano a la realidad, con modificaciones completamente pragmáticas que tuvieron un gran efecto estético.

Aquí surge un problema esencial en relación con la identidad y lo representacional: que el Japón al que Bellatin tiene acceso es el discursivo y literario, pues no ha estado nunca en aquel país. Esto lleva la cuestión del referente a esa dualidad literaria señalada por Tinajero (2003, 11), entre la experiencia del

¹⁰¹ Ver página 41 (nota 17) y página 113, respectivamente.

viaje o la discursividad como “escape de la realidad”. Entonces, la mimesis que efectúa Bellatin alude primero a un modelo de escritor que es parodiado en su dimensión ética con el asunto escabroso del asesinato del amante-sirviente, situado en un contexto literario polarizado por la influencia de la literatura extranjera y con una referencia a los límites del lenguaje mediante un pasaje de apariencia mística.

Así, la cuestión de lo trascendente también aparece y desaparece sin problemas del espectro de la narrativa de Bellatin: funge como un elemento cultural adscrito a esta misma dualidad, en la que la reflexión sobre el lenguaje y la representación ha ocupado muchas veces un lugar privilegiado ante el testimonio experiencial. Es fundamental recordar el pasaje que liga a Naoya Shiga con Nagaoka Shiki en este punto, pues si bien es posible indagar en las reflexiones sobre la práctica literaria, destiladas por Bellatin y Naoya en sus obras, también es cierto que la etapa de Shiki como monje sigue la línea de lo trascendente, parodiando la figura del autor-sabio. En un primer momento se baraja el tema entre las razones de Shiki para recluirse en Ike-no-wo:

Solo su hermana, que como se verá más adelante fue el único miembro de la familia que no lo repudió públicamente, contempló la idea de que después de haber estado obsesionado por el tema de la nariz —que le permitió crear en pocos años una obra que a muchos les hubiera tomado una vida entera realizar— necesitaba un *espacio místico que le produjera la sensación de un nuevo nacimiento* (Bellatin 2011, 201; cursivas del autor).

Poco después se menciona el rumor de las razones del escritor para haber quemado sus textos (el rechazo a un texto extenso como los de Proust y Murasaki), en lo que parecía un episodio de desequilibrio mental, y que Bellatin enlaza con el tópico de la traducción y el del esfuerzo de Shiki por librarse de la influencia de la literatura occidental:

En sus delirios nocturnos aseguró haber visto, flotando juntos en la oscuridad de su celda, ideogramas orientales y letras de Occidente. *El clímax llegaba cuando las letras formaban ideas y los ideogramas descripciones*. Aquel estado

cesó después de arrojar los manuscritos a la hoguera, que al extenderse por acción del viento amenazó con destruir los bosques que rodeaban el monasterio (Bellatin 2011, 204; cursivas del autor).¹⁰²

Así se amplía la relación entre Naoya Shiga y Nagaoka Shiki, pues si bien el primero no tuvo una experiencia de este tipo, sí articuló una visión de sí mismo en torno a la idea del sabio de elevada moral, en aras de desligarse del estigma de ser visto como un escritor de ficción que estaba muy por debajo del erudito moralizador, único modelo de escritor aceptado por el esquema social neoconfuciano de la era Tokugawa y de las siguientes.

Sin embargo, lo que acontece en *Shiki Nagaoka*... es el descarte de la posibilidad de ser un sabio, limitada antes que nada por la desacralización del monasterio budista, que Bellatin elige acentuar, pues ya se encontraba presente en sus intertextos: un cuento anónimo del siglo XIII y el cuento de Akutagawa “La nariz” (Arrieta Domínguez 2015, 244; Saldaña Moncada 2021, 59). La perspectiva humorística de los intertextos se liga con ese profundo rechazo de Shiki hacia cualquier cosa externa que influya en sus escritos, de modo que la dicotomía Oriente/Occidente encarnada en su nariz alcanza el paroxismo en un breve fragmento que gira una vez más —no podría ser de otra manera— en torno a la palabra. La exploración de Bellatin sobre el lenguaje escrito y la representación es profunda en una obra corta. Recordemos que uno de los elementos más caros a la mística es la cuestión de lo inexpresable, lo limitado de la lengua humana para verter una experiencia total de lo trascendente, como menciona Michael A. Sells al referirse a los planteamientos de Eckhart:

¹⁰² Llama la atención que esta parte en específico haya sido re trabajada en relación con la primera edición para lograr un efecto más contundente en la síntesis de sistemas de escritura: “En *su delirio nocturno* aseguró haber visto, flotando [juntos] en la oscuridad de su celda, ideogramas orientales y letras de Occidente. El clímax llegaba cuando *con* las letras *se* formaban ideas y *con* los ideogramas descripciones. Aquel estado cesó *cuando* arrojó los manuscritos a la hoguera, que al extenderse por acción del viento amenazó con destruir los bosques que rodeaban el monasterio” (Bellatin 2001, 19; cursivas del autor).

Ese modo de discurso comienza con la aporía —el dilema irresoluble— de la trascendencia. Lo trascendente debe estar más allá de los nombres, ser inefable. Sin embargo, para afirmar que lo trascendente está más allá de los nombres, debo darle un nombre, “lo trascendente”. Cualquier afirmación de inefabilidad, “X está más allá de los nombres”, genera la aporía de que el sujeto de la afirmación debe ser nombrado (como X) para que podamos afirmar que está más allá de los nombres (Sells 1994, 2).¹⁰³

Quizás la referencia más directa para Bellatin acerca de este asunto sea la famosa numeración secuencial que ensaya Borges en “El aleph”, ejemplo latinoamericano por excelencia de la circulación de la mística en la narrativa de los países hispanohablantes. Pero, por otro lado, el episodio de Shiki en su celda recuerda al narrador de “La escritura de Dios”, en donde se le revela al protagonista un lenguaje divino y secreto. De manera análoga, para Nagaoka Shiki, la única opción expresiva se encuentra en la invención de un lenguaje. Por ello, tras varios años trabajando en su ópera magna, Shiki produce el texto *Ō*, cuyo significado se ha discutido seriamente (Arrieta Domínguez 2015, 247), tal como lo sugería la ficción (Bellatin 2011, 216). El hecho de que se lleve a cabo en el mundo referencial algo que ha sido prefigurado por un texto ficcional solo puede explicarse desde la metaficción, y ello modifica de inicio cualquier lectura realista y, por ende, estereotípica de esta primera serie de textos japonistas. La base del truco metaficcional está además íntimamente ligada con Soler Frost, como veremos a continuación.

¹⁰³ Luce López-Baralt ha estudiado el tópico en la obra de Borges, que no se limita a “El aleph” y está intensamente ligado a las culturas asiáticas, en particular al sufismo islámico en textos como “El acercamiento a Almotásim”, donde la autora identifica el fenómeno: “El bātin apunta al Dios innombrable del éxtasis, al que accedemos cuando se ‘descorre la cortina’ separadora y des-vela al fin Su rostro. Es decir, cuando nos ilumina ya sin intermediarios ni imágenes, quedando inmediateamente al margen de la posibilidad de ser articulado por la palabra humana” (en León 2014, 254).

JAPÓN Y LA METAFICCIÓN: PUNTOS DE FUGA

Como se ha observado, tanto las dicotomías estructurantes como la referencia trascendental constituyen una mezcla de nociones preexistentes, interpretaciones y datos históricos sobre Japón. Bellatin los usa para crear un entramado simbólico, el cual refiere grandes ámbitos de significación en los que distintas lecturas pueden contraponerse. Como también mencioné, quizás la dupla que mayor polarización genera es la de la *verdad* enfrentada con la *mentira*, análoga a la de la prevalencia de la realidad factual sobre la realidad ficcional, como expone López-Calvo:

Todos [los textos de Bellatin] coquetean con el absurdo y presentan una tensión lúdica entre la fantasía, el realismo mágico o la ficción: narices gigantes, hombres sin cabeza, fantasmas, textos apócrifos o inexistentes, falsas atribuciones de textos a autores; y la realidad: los autores reales José María Arguedas, Juan Rulfo, Pablo Soler Frost, así como referencias autobiográficas (2013, 341).

El orientalismo, tal como lo suscribía Said, no pretende ser ficción, todo lo contrario: para los países bajo la influencia europea implica un fuerte sentido de autoridad desde el que se controla qué es y qué se dice de Asia: despoja de voz propia a las culturas que estudia, las aclara y define según sus parámetros, todo esto en el plano discursivo (Said 2008, 24).

En cierto sentido, la tesis de López-Calvo, en cuanto a la elección de la cultura japonesa como polo de una supuesta cultura occidental asumida por Bellatin (2013, 340), es útil para manejar los vacíos de información altamente explotables, pero se desdice, paradójicamente, al ser esa misma “polaridad” entre lo real y lo falso lo que obliga al lector a dar por sentado un nivel de representación en la línea del orientalismo, pues se interpreta como directa y realista. En otras palabras: es inútil decir que o todo es falso o todo es verdadero, porque lo metaficcional surge en la representación de momentos históricos relevantes para perturbar ambas nociones con un espíritu crítico y mordaz (Alter 1975, 139).

En relación con esto, el problema fundamental en el orientalismo estudiado en obras literarias artísticas es que si bien este se encuentra en un contexto de fuerte disputa sobre la verdad en la arena social y política, con las conocidas implicaciones colonialistas, en las obras de ficción se torna complejo debido a múltiples factores: las intenciones estéticas, la pretensión de representar actitudes o valores, la necesaria construcción de un mundo dependiente de una subjetividad —la del autor—, por mencionar algunos. Con todo ello, hablar de una “verdad” o una “mentira” —ya ni siquiera de simulacro— en franca contraposición añade fuerza al orientalismo y omite cómo *Shiki Nagaoka...* inicia con enunciados autorreflexivos que ponen en duda todo lo escrito.

No es que Bellatin “orientalice” Japón, es que la historia japonesa se ha articulado desde ciertos ejes que la han marcado ostensiblemente con discusiones literarias e identitarias y, si aún se insiste en la incompletud de ese Japón representado para hablar de “superficialidad” o “estereotipos”, desde el juego metaficcional dicha lectura se ve disminuida, puesto que el mundo de Shiki rechaza la autoridad absoluta del referente, y Bellatin mismo ha insistido en esa superposición conflictiva al mencionar que su “lugar japonés” es otro, que Japón está presente, pero sigue siendo un lugar *distinto* al que acoge a sus personajes:¹⁰⁴

Esto de los libros japoneses, por llamarlos de alguna manera, es sencillamente un pretexto. No es un punto de llegada. No es que yo tenga interés personal o particular por la literatura japonesa u oriental con ese de *La escuela del dolor*

¹⁰⁴ Quizás el problema sea la insistencia en remarcar la diferencia entre la representación, los referentes japoneses reales y el contraste cultural entre Japón y la tradición de la modernidad europea. Klengel y Ortiz-Wallner recomendaban cierta precaución ante la “diferencia colonial” (ver página 35), pues el empeño en distinguir una cultura de otra a través del contraste conduce peligrosamente a las categorías canónicas, de ahí que aún se remita a una perspectiva orientalista en ciertos análisis. Al incluir a Rulfo y Arguedas a la par de Tanizaki y Akutagawa, Bellatin evita deliberadamente el canal europeo y propone no un contraste, sino un interés común en un mismo problema: la escritura bicéfala de Shiki.

humano de Sechuán. Pero no es un punto de llegada, sino es un punto de camino, de tránsito de estos no-tiempos y no-espacios (Hind 2004, 198).

Si es cierto que se reconoce la presencia de silencios narrativos importantes, ¿por qué no se ha puesto atención a las dos últimas secciones de la biografía de Shiki, “Algunas obras del autor” y “Algunas obras sobre el autor”? En estas breves secciones la metaficcionalidad se dispara en retrospectiva: en primer lugar, la proporción de textos ficcionales (la obra de Shiki y el libro de su hermana, las actas del congreso de nagaokistas, las obras atribuidas a Donald Keene y a Soler Frost) avasalla a la de autores reales (Soler Frost y Keene), y estos terminan “contaminados” por la supuesta presencia de Shiki en ellos. Es un proceso referencial que acerca la ficción al límite con lo factual mediante la autoridad de lo escrito, y lo hace aparentando exhaustividad con ese inventario de nagaokistas inventados, sean estos sujetos reales o ficcionales.

En este juego en particular, la mención de Soler Frost es de suma relevancia, pues Bellatin conoce su obra e incluso menciona a Tepoztlán, así como el papel de investigador de símbolos de Soler Frost:

En las cercanías de la Ciudad de México existe un poblado llamado Tepoztlán, pequeño villorrio rodeado de altas montañas. En ese lugar cierto escritor mexicano suele pasar largas temporadas de retiro, analizando textos de extrañas procedencias. Hace algunos días lanzó al mundo la noticia de que había hallado la clave del libro intraducible de Nagaoka Shiki. Según el investigador, en aquel texto está consignado el asesinato del deforme sirviente. Se describe la naturaleza de sus sentimientos y el rol que jugó cuando *Nagaoka Shiki iba creando sus teorías acerca de la relación entre defectos físicos y escritura, el valor metafísico del lenguaje, la importancia de traducir y retraducir textos* (Bellatin 2011, 217; cursivas del autor).

El hecho de que Bellatin atribuya a este escritor la “verdadera” interpretación del indescifrable símbolo  solo refuerza la voluntad humorística de la novela, pues reduce su mayor secreto a la confesión de un crimen. Cuando uno nota que Nagaoka Shiki es un ente limitado a la discursividad acerca del

mundo literario japonés de inicios del siglo xx, cuando descaradamente se le ubica como influencia de dos de los más reconocidos escritores de México y Perú —la elección de países es todo menos inocente, pues encarnan las dos nacionalidades de Bellatin—, cuando aparece un escritor llamado Jun'ichirō Tanizaki, el juego pasa de ser meramente textual a ser metaficcional, con todo lo que esto implica: una performatividad intensa no solo en el nivel del tratamiento del lenguaje, sino también en el intercambio entre lo que consideramos real y lo que, siendo ficcional, lucha por insertarse en un marco que no le corresponde, al igual que Bellatin pugna por incorporarse a la tradición literaria japonesa.

Como menciona Patricia Waugh: “La metaficción contemporánea llama la atención sobre el hecho de que la vida, al igual que las novelas, se construye a través de fotogramas, y que finalmente es imposible saber dónde acaba un fotograma y empieza otro” (1984, 29). De ahí que, para reforzar aún más la ambigüedad de este conjunto ontológico ficcional, la segunda mitad del libro se componga de fotografías que intentan fungir como elementos verídicos de la vida de Shiki. En esa última sección, el texto detona una serie de conexiones que afianzan la representación parcial de lo japonés y, con ello, se aparta la atención del lector del breve pasaje místico y la liga simbólica con Soler Frost.

SEGUNDA ETAPA: LA PERSISTENCIA DE PROFETAS Y ESCRITORES INVEROSÍMILES

En una especie de momento de transición en los experimentos intertextuales japoneses, Bellatin publica “Bola negra” (2005) dentro del primer volumen de su *Obra reunida*. Esta es una narración breve protagonizada por el entomólogo Endo Hiroshi. Desde el nombre, Bellatin pone otra vez en circulación referencias para quienes conocen la literatura japonesa. Un lector avezado puede identificar el nombre con el del escritor Endō Shūsaku (1923-1996), uno de los autores contemporáneos más peculiares, pues plasma sus creencias cristianas en textos como *Silencio* (*Chinmoku*, 1966) o *El samurái* (1980). La aparición de la religión como elemento estructurante de la vida cotidiana será

determinante en “Bola negra”, así que no es descabellado pensar que, como en *Shiki Nagaoka...*, Bellatin recurre a los escritores japoneses para construir nombres y perfiles de sus personajes con base en sus obras o personalidades.

De manera consistente con las novelas anteriores, el entramado intertextual de “Bola negra” no es sencillo ni unidireccional. En este texto se establece una relación muy productiva con la literatura de Abe Kōbō; la referencia más fácil de rastrear es que el personaje principal de *La mujer de la arena* (*Suna no onna*, 1962), Jumpei, comparte profesión con Endo Hiroshi: son entomólogos. Sin embargo, la diferencia radical entre ambos personajes es que el protagonista en el texto de Abe entra poco a poco en un mundo en el que la gente y su entorno se distancian de la realidad “normal”, es más, se podría decir que entra en un mundo fantástico; por otra parte, el personaje de Bellatin aparece *in medias res* y de lleno en un mundo que se presenta como extraño a través de las costumbres de una sociedad que está muchísimo menos referenciada a la japonesa que la de *Shiki Nagaoka...* o la de *El jardín...*, razón por la cual el autor opta por retomar de esta última novela el sistema de notas a pie para explicar (cuando no robustecer lo ambiguo) ciertos pasajes, actitudes o datos “culturales”:

El entomólogo Endo Hiroshi decidió cierta mañana dejar de comer todo aquello que pudiera parecerle saludable al resto de las personas. Tomó la decisión luego de la noche de insomnio —provocado quizás por el recuerdo de la vieja cocinera de la casa partiendo hacia la Caravana de los Seres Desdentados— que siguió al banquete de bodas de sus padres (Bellatin 2011, 189).

Todo es confuso: un entomólogo decide dejar de comer cosas sanas tras no dormir por el recuerdo de una vieja que emprende un viaje sin retorno después del banquete los padres ¿de quién?, ¿del entomólogo?, ¿de la vieja? De inmediato Bellatin juega con la lógica causal (matrimonio = hijos), que se ve alterada y disminuida por una nota que explica en qué consiste la Caravana (un desfile de despedida para los ancianos). En conjunción con la voluntad de desorientar al lector, Bellatin configura referencias temáticas coincidentes con las de las obras de Kōbō Abe y no se limita a un solo texto, sino que mezcla

personajes y situaciones de cuentos como “El huevo de plomo” o “El grupo de petición anticanimalista y los tres caballeros” (Abe 2011). En estos prima el tema de la alimentación y una jerarquía entre la calidad del ser determinada por valores sociales o evolutivos, basados en qué es lo que se come y quién se come a quién. En “Bola negra” todo comienza con un sueño:

Durante aquella noche había sentido, entre dormido y despierto, la desaparición de sus brazos y piernas provocada por la voracidad descontrolada de su estómago. Fue tal la agresividad que mostró aquel órgano, que Endo Hiroshi con las primeras luces del alba ya se sentía miembro del bando de aquellos que comen solo para estropearlo. De los que pretenden transformarlos en órganos casi inservibles (Bellatin 2011, 189).

Al explorar las historias escuchadas por Hiroshi sobre las razones para dejar de comer, surge de nuevo el tema del desamor (como el de Nagaoka Shiki y su sirviente), así como la contraposición con Occidente, pero, a diferencia de los textos anteriores, introduce enseguida la posibilidad trascendental como matiz de la renuncia a comer:

Por el contrario, sabía también de hombres y mujeres que comían hasta hartarse, *mostrando en sus corpulentos cuerpos la imposibilidad de abstraerse al desenfrenado deseo de representar, dentro de sí mismos, el universo entero*. En su familia, en más de una ocasión se habían dado las dos situaciones opuestas. Incluso se presentó el caso de unos primos, mellizos, en el que la hermana se consumió producto de la anorexia, y el hermano se convirtió en un destacado luchador de *sumo* (Bellatin 2011, 189; cursivas del autor).

Con el ayuno se evita la autofagia predicha en el sueño; así, lo trascendente es visto con el lente del humor. La idea de que una persona glotona emule la creación se sustenta con una nota al pie donde se liga esta creencia con los asirios. Una vez más, el referente no cae ni en lo falso ni en lo verdadero, pues la equiparación entre hombre y cosmos es una noción presente en muchas religiones y culturas del mundo, y es imposible dejar de pensar en una especie de

alusión soterrada a los textos perennialistas. De tal suerte, la primera referencia transparente a la cultura japonesa está en la identificación de un grupo social “obeso”, el de los *sumō*, acompañado de otra breve nota explicativa acerca de dicho deporte japonés, en la que añade otro elemento trascendente ficcional, pues menciona que estos juegos se rigen por un calendario solar, en oposición al calendario lunar que rige a la mayoría de las culturas asiáticas.

La concentración de autorreferencias y las alusiones a Japón continúan: Endo Hiroshi recuerda una guerra (el lector puede fácilmente asignar una) y la hambruna que dejó, luego de afectar el consumo de platillos como el sushi y el mijo, a partir de los cuales Hiroshi desarrolla una relación especial con la comida, al grado de cuestionarse un discurso foráneo sobre la gastronomía de su pueblo:

Por esa razón nunca estuvo de acuerdo con aquella expresión extranjera, que afirmaba que la cocina de su nación parecía estar hecha más para la apreciación visual que para ser consumida. En casa de sus abuelos, donde pasó parte de su infancia porque a sus padres les estaba prohibido vivir juntos, no se acostumbraba desperdiciar ningún comestible. Incluso muchas veces —basados principalmente en *El libro de enseñanzas* del profeta Magetsu— se implementó una peculiar manera de preparar los alimentos, que consistía en enterrar los ingredientes varias horas seguidas en medio de piedras con leña o carbón. El profeta Magetsu, monje del que se dice no tuvo una sino muchas muertes, concebía la creación del universo como un obsequio de la madre tierra a los elementos constitutivos del cosmos, entre los que estaba incluido, por supuesto, el ser humano (Bellatin 2011, 206).

Con esto, Bellatin vuelve al procedimiento de insertar cuestiones de cultura general sobre Japón en un texto literario, produciendo así un efecto estereotipado, cuando no *kitsch*, de la mirada extranjera.¹⁰⁵ Se aprecia además

¹⁰⁵ Vale la pena destacar que la gastronomía japonesa es uno de los canales del *soft power* más efectivos de las últimas décadas, al grado que se ha posicionado como una opción alimentaria a nivel mundial. En lo que toca a la obra de Bellatin, no se apreciaba este tema desde *El jardín de la señora Murakami*.

una reglamentación ritual para no desperdiciar en la que se alude otra vez al “monje Magetsu”, quien también reglamentaba ciertas prácticas en la sociedad de *El jardín...* Ahora, Bellatin no habla de la leyenda de Magetsu, sino que refiere un libro sagrado (ficcional) y una doctrina que apuntan una vez más al desarrollo de una visión totalizadora trascendental. La simbiosis entre el ser humano y la naturaleza muestra la interdependencia de los seres y abre la posibilidad a que los alimentos simbolicen un flujo vital constante; esto, al fin y al cabo, es una cuestión solemne, vulnerable a la parodia.

Tras este pasaje, la exploración del vínculo de Hiroshi con la comida se desplaza a un viaje por África como miembro de una sociedad de entomólogos. Quizás no parezca relevante, pero es una analogía con el pueblo arenoso de la novela de Abe Kōbō (aunque África no sea exclusivamente arena). De este viaje destaca la persistencia por mantener la tradición, y Hiroshi debe realizar acciones extrañas, como hervir agua para hidratar versiones de sus platillos autóctonos, así como establecer un horario regular para tomar té.

Un pasaje curioso surge de inmediato: mientras Hiroshi intenta apegarse a su dieta, sus compañeros entomólogos le sugieren probar los insectos de la región, a cuál más “exótico”, como una araña de patas azules y relleno nutritivo. Aquí la estrategia de insertar información “erudita” que sustente el texto excede el espacio de las notas a pie y se integra directamente en la narración (Bellatin 2011, 191). De este viaje resulta el hallazgo, realizado por Hiroshi, de una variante de un insecto que se creía extinto. Hiroshi elige no decir nada a sus colegas y lo lleva de regreso consigo.

Ya en casa de sus “padres futuros”, Hiroshi examina el insecto. El oxímoron no es un error, pues Bellatin explica en nota a pie que, por la doctrina de Magetsu, los padres no se casan hasta que la más vieja de las ancianas del servicio pierde su último diente, aunque eso no les impida tener hijos y reunirse a rezar a Magetsu en una casa principal. Al abrir la caja para estudiar al insecto, saboreando anticipadamente la posibilidad de ver su nombre latinizado en el de la especie, encuentra que el bicho no está y en su lugar se halla una diminuta bola negra que le da nombre al cuento (Bellatin 2011, 192).

El narrador describe la caja de plástico, su procedencia y disposición especial para resguardar insectos, así que se descarta que el espécimen huyera.

Hiroshi recuerda las veces que corroboró su presencia desde Nairobi hasta su país natal. Entre las inquisiciones de Hiroshi para saber qué ocurrió con su insecto, sus padres entran en escena para rezar. Una vez más, el narrador introduce información sobre Magetsu y las prácticas que estipula su culto, las cuales atraen a Hiroshi a un ritual en el que se consume solo arroz y que se extiende hacia la descripción de su origen en la ascesis practicada por Magetsu:

Como los viejos monjes, incluso como el mismo profeta Magetsu, un cuenco de arroz diario era comida suficiente para atravesar la vida entera. Respecto a esta idea, se dice que una de las muertes del profeta Magetsu, *al parecer la definitiva, ocurrió cuando el Profeta decidió permitir que su cuerpo fuera alimento de su propio cuerpo*. Para dejar huella del proceso, en el que su carne desapareció gradualmente para, curiosamente, convertirse en una huella de su misma carne, contó con la presencia de su discípulo, Oshiro, quien escribió en un gran pergamino de papel de arroz disponible actualmente para quien quiera consultarlo las palabras que su maestro le fue dictando durante el proceso. Cada día el maestro se limitó a pronunciar una palabra. Curiosamente, la última puede ser traducida como *paz*. Resulta extraño que un ser de la altura espiritual del profeta Magetsu, al final de un proceso de muerte tan complejo como el que llevó a cabo hubiese pronunciado una palabra cuyo sentido para muchos puede resultar más que obvio (Bellatin 2011, 193; cursivas del autor).

Antes mencioné que hay elementos que ligan a Magestu con Buda, sobre todo por las múltiples muertes, reverso de los múltiples nacimientos, pero todo el texto está articulado en torno al comer y en este caso se describe una forma de ascesis, una vez más relacionada con lo escrito, que lleva a la autofagia. Por otra parte, la decepción ante las revelaciones de los sacerdotes, monjes o líderes espirituales se liga con la que se obtenía del *Libro de las cosas imposibles* en *Poeta ciego* (ver página 175), así como con el desciframiento de Soler Frost sobre el libro intraducible de Nagaoka Shiki, en el que, después de crear un aura de misterio, seguía hablando de su nariz y confesaba el plan de matar al amante que lo humilló, es decir, aportaba una revelación más escabrosa que sagrada o trascendental. La frustración de las expectativas espirituales está signada por

la potencia de la formulación irónica y humorística, en la que ningún discurso puede ser tomado como verdadero sin arriesgarse al equívoco, y cualquier verdad trascendental debe lidiar con lo prosaico o cotidiano de la vida humana.

Después de ello, se describe con precisión en qué consiste el ritual de los dientes de la sirvienta, con el cual se da paso a la boda de los padres. Endo Hiroshi se encuentra consternado por la desaparición del insecto, por lo cual no se concentra en la oración y se esfuerza por disimular. La anciana no está, se esconde, la buscan y confirman que ya no tienen la última muela. Y aquí, en medio del júbilo por la boda de sus padres y el miedo de la vieja a morir, Endo Hiroshi realiza un movimiento interpretativo que es casi un salto de fe:

Entendió que la minúscula bola que había hallado en lugar del exótico ejemplar se trataba de una especie de estómago del insecto. Esto es una forma de decir. En realidad, parecía ser nada más que el bicho deglutido por sí mismo. No podía serle extraña una teoría semejante. No en vano había pasado casi toda su vida, exactamente todos los momentos que le dejaba libre su profesión de entomólogo, adorando al monje Magetsu. Se había repetido en su pequeña caja el proceso por el que había transitado el monje antes de morir de manera definitiva (Bellatin 2011, 194).

En un país muy muy lejano, de extrañas costumbres dictadas por un profeta desconocido, un insecto africano desaparece de la caja de plástico en la que lo capturó un entomólogo “japonés”, y deja en su lugar una bola negra. Ya es de suyo extraño el mundo ficcional del texto (no hay alusiones a otras obras, salvo por los procedimientos y el estilo identificables), por lo cual es sintomático —desde el punto de vista de la lectura trascendental que he planteado en este estudio— que la fe, lo espiritual, resalte tanto en un texto de transición después de lo planteado en *Shiki Nagaoka...*, sobre todo por el esbozo de una cosmovisión con rituales vigentes y la figura clara de un guía espiritual.

Tras esto, el narrador vuelve al asunto de la boda de los padres, con los preparativos para el ansiado rito, entre los que se describe una comida llamada el “besugo fantasma”, una costumbre ficcional que se relaciona con el dolor, pues consiste en desollar un pez sin matarlo, arrojarlo a una pecera y que los

recién casados lo coman antes de fallecer el pez, para asegurar un buen matrimonio. Se añaden otros rituales, como que las mujeres se pinten los dientes de negro (efectivamente una costumbre iniciada en el Japón de la era Heian) o que los hombres se retiren la parte delantera de la dentadura (ficcional).

Para cerrar, el entomólogo reflexiona sobre otras prácticas culinarias extremas, como la atrofia hepática de los gansos para el *foie gras*, y decide dejar de comer para dominar su estómago. El texto termina al día siguiente del descubrimiento de la bola negra, cuando Hiroshi decide comerla y aparentemente iniciar una dieta basada en insectos, acompañado por el recuerdo de un traje para la cacería de orugas, usado por última vez en compañía de su prima anoréxica y su primo luchador de sumo, es decir, entre las actitudes con las que esta cultura respondía a la llegada de una influencia occidental poco caracterizada, casi un *leitmotiv* de su narrativa japonista.

En conclusión, “Bola negra” conjunta dos procedimientos referenciales: el primero deriva de un vínculo tenue pero verificable con la literatura de Abe Kōbō, de la que Bellatin retoma ese ambiente extraño y desafiante tan característico de la narrativa del japonés. Por otro lado, una vez más, recurre a la ficcionalización de costumbres y al uso de términos japoneses para edificar un mundo ficcional muy cercano al del país del sol naciente en algunos aspectos, y decididamente ajeno de él en otros. “Bola negra” resulta un ejercicio escritural extremo por su brevedad y por su liga directa con la narrativa de Abe, una de las más reconocidas en Japón por sus escenarios distópicos, extravagantes o fantásticos, que acaso refuerzan la ambigüedad y extrañeza referencial del estilo bellatiniano. Con ese halo metafísico y simbólico que impregna el texto, la representación de lo trascendental cobra mayor presencia, pero pierde en solemnidad, en una tendencia ya verificable en la obra de Bellatin.

LA DISOLUCIÓN DEFINITIVA DE LOS REFERENTES REESCRITURAS DE MISHIMA YUKIO Y MURASAKI SHIKIBU

Para concluir este capítulo, vale la pena realizar un apunte sobre los dos últimos textos de la serie japonista de Bellatin: *Biografía ilustrada de Mishima*

(2009) y *El pasante de notario Murasaki Shikibu* (2011). Ambos textos despliegan los recursos ya enumerados con motivo de los análisis de “Bola negra” y las obras que la anteceden. Bellatin propone desde el inicio la descripción de un espacio que se aproxima a lo que se concibe en general como japonés: en *Biografía ilustrada de Mishima* presenta un espacio escolar, con la alusión inmediata a lo trascendente:

Dan la impresión de encontrarse muy contentos. Algunos parecen haber llegado a cierto grado de éxtasis, que Mishima no está seguro de si habrá sido conseguido por alguna sustancia en particular. Intuye que para lograrlo se deben haber realizado una serie de ejercicios espirituales. Rutinas de la religión shintoísta principalmente (Bellatin 2011, 515).

En *El pasante...* se describe una habitación con objetos asociados a la escritura en un contexto japonés tradicional, así como un espacio sagrado en el que se comienza a experimentar la disolución de la identidad, el tiempo y el espacio:

Recuerdo cierta tarde de otoño en el estudio de Nuestra escritora. La luz entra a través de las plantas de la terraza e ilumina no solo los libros de la parte central de la biblioteca, sino también las plumas, los pinceles y algunos papeles desperdigados sobre la mesa de trabajo [...] Me dice que, quizá para comprobar esta teoría, que uno de los lugares donde se consigue de una mejor manera esta atmósfera es en la cuevas de Ajanta, ubicadas en la India (Bellatin 2014, 247-248).

Ambas novelas tienden puentes con escritores capitales: Mishima Yukio (1925-1970) y Murasaki Shikibu (978-ca 1001). Al recurrir a estas figuras del canon, Bellatin ya no tiene la supuesta voluntad de inscribirse en una tradición literaria ajena, sino de reescribirla, de probar la textualidad en un ejercicio ficcional extremo en el que realidad y ficción se permean con descaro. Y es que lo que más llama la atención de estos textos es su propensión a desaparecer toda coordenada o entidad que le aporte certezas al lector, incluso en términos de la trama.

En la primera, Mishima aparece como un cuerpo decapitado, rodeado de estudiantes con los que observa su propia vida proyectada en una pantalla. La mera posibilidad de que un cuerpo tenga consciencia de su muerte y pueda experimentar atemporalmente su vida denota ya la supremacía de la ficción como potencialidad de lo escrito. En la pantalla, Mishima asiste a su vida, encuentro con Dios —que es el momento trascendente de la obra (Bellatin 2011, 519)—, enfermedad y muerte, en una narración absolutamente cambiante que insiste en la inclusión de términos japoneses (Bellatin 2011, 516) solo para proyectar asideros temporales en la dinámica amorfa de la narración.

En el caso de Murasaki, el texto gira en torno a la mutabilidad constante de la escritora, que se transforma en pasante de notario, en una judía que vive en el Japón medieval, en la propia Murasaki Shikibu o en una mezcla de los rasgos que supuestamente “definen” a cada uno de los personajes. En esta obra, la referencia a una doctrina esotérica, trascendental, no se limita a la cuestión de las cuevas de Ajanta, sino que también alude sin tapujos a la cábala con la aparición de un gólem (Bellatin 2014, 256), en un delirante fragmento que recuerda a las películas de *kaiju* japoneses, cuando el hombre de arcilla crece sin parar y destroza una ciudad a su paso.

Una vez más, las referencias a lo trascendental se articulan de forma concisa en textos que las empaquetan en contextos irónicos o paródicos, con lo que evitan, mediante el humor que suscitan la pérdida de las coordenadas espaciotemporales y la ambigüedad identitaria, que cualquier lectura seria o que aspire a hablar de representación en términos verídicos se vea minada desde el inicio.

Con estos dos textos, Bellatin suspende las publicaciones con lo japonés como tema central. Como todo ejercicio ficcional extremo, la narración escrita tiende a devorarse a sí misma. Basta recordar a Mishima escribiendo una biografía al tiempo que el profesor que proyecta su vida niega su existencia; o el final de *El pasante...*, en el que el texto se sintetiza con una numeración de las transformaciones experimentadas por la escritora (Bellatin 2014, 261-262). La experimentación con el lejano referente japonés cerró un ciclo en 2011 y, aunque ha seguido otros derroteros, en términos literarios, Bellatin no ha vuelto al tema.

Ante una mirada crítica tan abierta y poco convencida de la posibilidad de la representación, no cabe esperar un nuevo texto que dialogue con la literatura japonesa. Bellatin ya ha expuesto sus visiones y sus versiones de Japón, como un espacio de indeterminación en el que los referentes refuerzan sus sentidos y en el que toda dependencia del significado se ve trastocada por la lógica cambiante del lenguaje. En este nivel lo espiritual se convierte una vez más en un punto de fuga que atrae la atención del lector para dotar de un sentido trascendente y “extraño” a los juegos escriturales más extremos.

Conclusiones

Símbolos y textos más allá de las fronteras

Este es el panorama de las representaciones ficcionales de Japón en México. La trayectoria de este fenómeno muestra distintas facetas. Con García Ponce, el interés en la literatura japonesa va de la mano con cierta renuencia a crear personajes japoneses. La representación del espacio japonés en *Crónica de la intervención* está ligada con una búsqueda espiritual, fructífera o no, que marca todavía una tendencia estereotipada; esta se atenuará en *De anima* gracias al diálogo literario establecido con Tanizaki y Akutagawa, a todas luces escritores influyentes y muy leídos fuera de Japón.

La década de 1990, con los textos de Garibay, Camposeco y Soler Frost, constituye el momento de una representación más robusta mediante personajes, ideas y contextos sociohistóricos, anticipados en alguna medida por García Ponce. En estos años surge la tercera etapa del japonismo en México, con una serie de publicaciones que llevan el fenómeno a su cenit a inicios del siglo XXI, claro, sin abandonar el eje de lo trascendente, con la poderosa idea del vacío que reclama un lugar entre las variadas formas de espiritualidad representadas literariamente en este periodo. Como tuvimos ocasión de confirmar, esta idea se convirtió en un horizonte en la búsqueda espiritual y erótica de los textos de García Ponce; mientras que con Soler Frost el vacío se remite a la contemplación de la naturaleza, entendida como un elemento caro a la cultura japonesa.

No obstante, con la llegada de la narrativa de Bellatin al contexto literario mexicano, la ficcionalización de lo espiritual se ve trastocada por los recursos

críticos de la ironía y la parodia. Ello deriva en un cuestionamiento intenso de la representatividad de lo escrito y su lugar como autoridad en la civilización moderna, para plantear otras formas de indagación de la realidad sin abandonar el descreimiento mordaz. La intertextualidad se convierte entonces en un sustituto del símbolo, que pierde su nexo con lo trascendental y se concentra en crear asociaciones semánticas múltiples que moldean el texto y resignifican los referentes históricos y culturales más emblemáticos de Japón.

La representación literaria de esta cultura del Este de Asia se erige entonces como una interrogante permanente, en constante cambio, ya no como un estereotipo fijo y cómodo, que muestra el largo y complejo camino a la comprensión de la dinamicidad de cualquier cultura, por medio de la crítica a la implementación de la modernidad y las dicotomías generalizadoras que la acompañan.

Para llegar a este punto tuvo que darse la confluencia entre el acceso a información cada vez más precisa y diversa sobre la cultura japonesa, la diversificación de los intereses de los escritores de ficción literaria en México y la permanencia del zen a través de la idea del vacío. Todavía inmersos en el procedimiento de contraste intercultural, los escritores mexicanos ligan ese horizonte trascendental japonés con la mística cristiana y ciertas manifestaciones del esoterismo que inciden en el ámbito intelectual. Así cobró forma un contexto intrincado en el que la jerarquía eurocentrista del primer orientalismo hispanoamericano se desdibuja: los autores citan lo mismo a perennialistas, miembros del grupo Eranos y simbólogos que a filósofos, artistas, narradores y ensayistas japoneses.

De forma consistente se alude al cauce de lo trascendental, en referencia a la *otredad radical* de lo divino, y ante ella aparecen el no decir, el éxtasis y las reflexiones que no se limitan a lo lingüístico o al ámbito literario de la poesía, sino que entra en circulación un nivel social mediante la representación ficcional de una cultura.¹⁰⁶ La extensión del sentido del zen y del vacío afecta

¹⁰⁶ Aquí me gustaría apuntar brevemente la presencia de lo trascendental en productos de consumo masivo como el anime; en particular, pienso en las referencias a la cábala judía en *Neon Genesis Evangelion*, o la síntesis y puesta en circulación de

los textos analizados, ya sea de una forma puntual, ya como un horizonte de expectativas espirituales que se nutre de fuentes diversas e incomodan la posición hegemónica del cristianismo y sus derivaciones.

Con ello no solo se explica la relevancia del zen como elemento simbólico de la cultura japonesa, al resignificar con un fondo trascendente las actividades más sencillas (como sentarse a meditar o tomar el té), sino que además la presencia del budismo en la sociedad y la literatura mexicanas cumple un papel activo que destaca los rasgos de mayor fricción con la espiritualidad católica, como se apreció en la “advertencia” de las autoridades católicas contra los grupos del *new age*, confundidos con las nacientes asociaciones de budismo zen.¹⁰⁷

En términos históricos, llama la atención que el catolicismo entra en contacto con el budismo en Japón en momentos de crisis, como durante la Contrarreforma en el siglo xvii, y en los años posteriores a las guerras mundiales, cuando el zen se difunde con mayor intensidad en Europa y América.

Como se mencionó a propósito de la lectura trascendentalista de Ontiveros y en el capítulo dedicado a García Ponce, la inminente incorporación de nuevas espiritualidades y su exploración no solo a nivel social sino también en las artes supone una forma de difusión que compite con instituciones religiosas cada vez más desprestigiadas, pero esto trae aparejadas consideraciones orientalistas, además de posturas políticas potencialmente peligrosas. Si para Fujiwara Eiko la presencia del zen en México es posible porque el país está listo para afrontar sus más complejos retos por vías alternas a las del catolicismo, para Ontiveros ese contacto bien puede presagiar la vuelta a la tradición y la caída definitiva de las falacias del progreso moderno. A expensas de la verdad de estas afirmaciones, ambas deben situarse y repensarse desde la

la filosofía europea en *Ergo Proxy*. Actualmente, es más probable llegar a dichos temas por medio de estas obras audiovisuales que por la vía clásica de la lectura, sobre todo por el estado de confrontación que se plantea desde el racionalismo y que segrega estos temas en el ámbito académico o educativo.

¹⁰⁷ Transcrita por Fujiwara Eiko, ver página 83.

búsqueda espiritual, en un momento de crisis que no ha hecho más que agravarse durante los últimos veinte años.

Desde finales de los sesenta y hasta los ochenta, la apertura gradual a nuevas formas artísticas y los contactos renovados con culturas consideradas milenarias forzaron al contexto cultural mexicano a confrontar una situación sociohistórica de creciente intercambio a nivel cultural, de desarrollo tecnológico y alternancia política, sin resolver los grandes rezagos de desigualdad económica, tal como permite verlo otra novela que se refiere a Japón: *El testigo* (2004), de Juan Villoro, o como se puede observar en la representación de lo japonés que raya en el ridículo —y es un medio para engañar— que nos presenta el cuento “El jardín japonés” (2007), del libro homónimo de Antonio Ortuño.

En ese marco, la imagen moderna y tecnológica de Japón se une decididamente a la inercia de la trascendencia que conecta culturas.¹⁰⁸ Tal como se observaba en *Cartas de Tepoztlán*, la naturaleza, el espacio de lo sagrado y la evocación de la sensibilidad y responsabilidad humanas con otros seres vivos son ejes firmes de la crítica a la tendencia homogeneizante de la globalización. La sensación de que algo está fuera de lugar en la corriente hegemónica es algo que tanto la poesía de Mondragón como la de Paz expresaban ya con la indagación de formas expresivas que se anclan en la experiencia del mundo. No son la productividad ni la eficiencia de los sistemas económicos lo que es immanente al ser humano, sino una experiencia profunda que remite a su capacidad para simbolizarse como actor en el mundo.

Esta voluntad de trazar puentes trascendentales con otras culturas no debe considerarse como el establecimiento de vínculos solidarios que eximan de la crítica sociohistórica en ambas direcciones (México-Japón, en este caso); desde mi punto de vista, estos intereses trascendentales ya no pueden ser únicamente impulsos estereotipados, pues se trata de plantear posibilidades de diálogo e interacciones más allá de los intercambios de índole comercial.

¹⁰⁸ No es que esta fusión de horizontes no existiera, sino que fue dejada de lado, tal como lo apuntaba José Ricardo Chaves al referirse a la presencia del esoterismo en las interpretaciones culturales de Tablada.

Entender los reclamos de estos vínculos es una forma de proponer temas y necesidades en común desde la propia literatura, en la que las identidades en crisis son puestas en evidencia y en la que la supremacía de lo discursivo (económico, político, racial) se ve comprometida.

En especial, la discusión y práctica de expresiones filosóficas y religiosas japonesas en México, de suyo legítimas, al apuntar a algo que está más allá de la realidad tangible —entendida esta como una construcción sensible e intelectual—, muestran alternativas posibles, incluso análogas, a otros campos espirituales: el de la paradoja central de la mística, con lo inefable como vía espiritual alejada de las instituciones y en íntima profundización individual. Acaso el diálogo artístico y espiritual puede arrojar una luz crítica sobre la confusión mediática, la celeridad de la vida cotidiana y las marcadas diferencias sociales que nos aquejan.

¿Qué queda por explorar en el ámbito literario de México? Como anticipé en la introducción y sugería al evocar la obra de las escritoras del país, el panorama de las obras narrativas mexicanas que se acercan a Japón es más amplio que lo analizado aquí. La elección consciente del zen y su horizonte espiritual como eje articulador de este estudio es solo una forma de acercarse y enfocar el fenómeno. Como en cualquier proceso de discriminación de corpus, queda claro desde el inicio que el asunto en general puede ser muy variado, y que otros textos requieren otras herramientas o demandan directamente miradas diferentes.

Ya mencioné la intensa labor que las escritoras de origen mexicano desarrollaron desde la década pasada y que se extiende con publicaciones recientes, como los poemarios *Experiencia butoh* (2017), de Daniela Camacho, y *69 haikus* (2019), de Angélica Santa Olaya. En ese sentido, se requiere la perspectiva de género para abordar corporalidades como la narrada en la crónica de viaje de Araceli Tinajero (2012); de igual forma, la concentración de sentido del libro visual de Fernanda Ballesteros (2019) necesita estudiarse desde sus propias condiciones genéricas literarias, pues muestran la posibilidad de articular nuevas lecturas de lo japonés. Todas ellas constituyen un espacio inexplorado para tomar la palabra y relacionar las cuestiones de género, frente a aspectos de la cultura japonesa, que no son enunciadas por la visión masculina.

En ese sentido, podría mencionar también la obra de Eve Gil, en la que se encuentran los primeros visos de conjunción entre el anime, el manga y la literatura, con textos como *Sho-shan y la Dama Oscura* (2013). La intertextualidad entre estos productos culturales no ha sido formulada por escritores, así que, como en la literatura de la era Heian, son las mujeres quienes proponen nuevos derroteros ante las convenciones anquilosadas de la “alta cultura”, tema que abordaré en un estudio posterior.

Con esta prospectiva, está claro que el fenómeno intertextual entre las letras mexicanas y la cultura japonesa, constante desde hace ya más de un siglo, ha sido muy fructífero. La gama de posibilidades para continuar el diálogo recurriendo a temas compartidos, momentos históricos análogos y formas de escritura sugerentes augura una larga vida al fenómeno. Ya sea por la exitosa estrategia japonesa de exportación cultural, o bien por la calidad innegable de sus autoras y autores o por nuestra particular relación bilateral, el lazo cultural entre México y Japón habrá de consolidarse desde estas obras literarias y seguramente también más allá de ellas.

Referencias bibliográficas

- Abdel-Malek, Anouar. 2000. "Orientalism in crisis". En *Orientalism. A Reader*, editado por Alexander Lyon Macfie, 47-56. Nueva York: New York University Press.
- Abe, Kōbō. 2008. *La mujer de la arena*. Traducido por Kazuya Sakai. Madrid: Siruela.
- Abe, Kōbō. 2011. *Cuentos siniestros*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Alter, Robert. 1975. *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley; Los Ángeles; Londres: University of California Press.
- Anaya, José Vicente y Atsuko Tanabe, eds. 1989. *Antología de la narrativa japonesa de posguerra*. México: Premia.
- Anaya, José Vicente. (1980) 2007. *Peregrino*. México: Conaculta; Gobierno del Estado de Chihuahua.
- Anaya, José Vicente. (1990) 1992. *Breve destello intenso. El haiku clásico del Japón*. México: UNAM.
- Anaya, José Vicente. 1987. *Híkuri y otros poemas*. México: Conaculta; Plaza y Valdés.
- Anaya, José Vicente. 1993. *Los más breves cuentos chinos*. México: Verdehago.
- Anaya, José Vicente. 1996. *Cuentos breves de Japón*. México: LunArena.
- Antebi, Susan. 2009. *Carnal Inscriptions. Spanish American Narratives of Corporeal. Difference and Disability*. Nueva York: Palgrave Macmillan.

- App, Urs. 2012. *The Cult of Emptiness. The Western Discovery of Buddhist Thought and the Invention of Oriental Philosophy*. Rorschach: UniversityMedia.
- Arrieta Domínguez, Daniel. 2015. *Intertextualidad, dialogismo y poética cognitiva en la novela contemporánea: Bernardo Carvalho, Eduardo Lago y Mario Bellatin*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- Arrieta Domínguez, Daniel. 2017. "Mrs. Murakami's Garden: An Intertextual 'Japanese' Fictional World by Mario Bellatin". *The Ritsumeikan Business Review* LV (5): 27-39.
- Asiain, Aurelio, ed. 2014. *Japón en Octavio Paz*. México: FCE.
- Ballesteros, Fernanda. 2019. *Arigatou goza-y-más*. México: Elefanta.
- Bataille, Georges. 1997. *El erotismo*. Traducido por Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin. Barcelona: Tusquets.
- Bellatin, Mario. 2001. *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*. Barcelona: Sudamericana.
- Bellatin, Mario. 2011. *Obras completas I*. Prólogo de Diana Palaversich. Alfaguara: México.
- Bellatin, Mario. 2014. *Obras completas II*. Prólogo de Diana Palaversich. Alfaguara: México.
- Bellatin, Mario. 2015. "Kawabata, la escritora, el filósofo travesti y el pez". *El Dominical. Suplemento cultural de El Comercio*, 7 de junio. <https://elcomercio.pe/eldominical/actualidad/kawabata-escritora-filosofo-travesti-pe-385128-noticia/>
- Bhabha, Homi K. 2002. *El lugar de la cultura*. Traducido por César Aira. Buenos Aires: Manantial.
- Blas Vives, Damián. 2006. "La literatura no vuelve más a Japón. Entrevista a Guillermo Quartucci". *Evaristo Cultural*, 18 de julio. <http://evaristocultural.ar/2006/07/18/la-literatura-no-vuelve-mas-a-japon-entrevista-a-guillermo-quartucci/>
- Bogarín Quintana, Mario Javier. 2014. *Elogio de lo inacabado. El imaginario sobre Japón en la literatura mexicana*. Mexicali: Universidad Autónoma de Baja California.
- Bradú, Fabienne. 2002. *El amante japonés*. México: Planeta.

- Buruma, Ian y Avishai Margalit. 2004. *Occidentalism. The West in the Eyes of its Enemies*. Nueva York: The Penguin Press.
- Camacho, Daniela. 2017. *Experiencia butoh*. Madrid: Amargord.
- Camposeco, Víctor Manuel. (1995) 2013. *Correo de Hiroshima*. México: Amaquemecan.
- Carlsen, George A. 2015. "Evoking Japan in Mario Bellatin's Cosmopolitan Novels *El jardín de la señora Murakami* and *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*". *Confluencia* 31 (1): 67-77.
- Carrera Stampa, Manuel. 1959. "La Nao de China". *Historia Mexicana* 9 (1): 97-118.
- Carrillo Juárez, Carmen Dolores. 2008. *Espacio de confluencia. Intertextualidad y apropiación en la poesía de José Emilio Pacheco*. Tesis de doctorado. El Colegio de México.
- Centro Zen de México. s. f. "MaestroLinajeHistoria". *Centro Zen de México A. R.* <https://sites.google.com/site/czenmx/home?authuser=0>
- Cisneros, Odile. 2002. "El Oriente de dos mexicanos: Japón en la obra de Tablada y Rebolledo". *Revista de Literatura Mexicana* 13 (2): 91-116.
- Constante, Alberto. 1994. *La obscenidad de lo transparente*. México: Conaculta.
- Cortés Bargalló, Luis. 1990. *La soledad del polo*. México: Toledo.
- Chaves, José Ricardo. 2013. *México heterodoxo: diversidad religiosa en las letras del siglo XIX y comienzos del XX*. México: Bonilla Artigas; UNAM.
- Chaves, José Ricardo. 2020. *Isis modernista: escritos panhispánicos sobre teosofía, espiritismo y el primer Krishnamurti (1890-1930)*. México: Bonilla Artigas; UNAM.
- Cherri, Leonel. 2019. "Experiencia y fotografía: *Shiki Nagaoka* de Mario Bellatin". *Orbis Tertius* xxiv (29). <https://doi.org/10.24215/18517811e109>.
- Dallmayr, Fred. 1996. *Beyond Orientalism. Essays on Cross-Cultural Encounter*. Albany: State University of New York Press.
- Delgado, Sergio. 2011. "Estética, política y sensación de la muerte en *Salón de belleza* de Mario Bellatin". *Revista Hispánica Moderna* 64 (1): 70-79.
- Devés-Valdés, Eduardo. 2017. *Pensamiento periférico: una tesis interpretativa global*. Santiago de Chile: Ariadna.

- Doležel, Lubomír. 1999. *Estudios de poética y teoría de la ficción*. Traducido por Joaquín Martínez Lorente. Murcia: Universidad de Murcia.
- Droit, Roger-Pol. 2003. *The Cult of Nothingness. The Philosophers and the Buddha*. Traducido por David Stright y Pamela Vohnson. Chapel Hill: North Carolina Press.
- Dumoulin, Heinrich. 1995. *Zen Enlightenment. Origins and Meaning*. Traducido por John C. Maraldo. Nueva York; Tokio: Weatherhill.
- Duncan, Ann. 1986. "La percepción visual (la 'mirada') como creadora del texto y los personajes en dos novelas de Juan García Ponce". *Bulletin Hispanique* 88 (1-2): 223-237.
- Durand, Gilbert. 2000. *Lo imaginario*. Prólogo de Jean-Jacques Wunenburger. Traducido por Carme València. Barcelona: Ediciones del Bronce.
- Durand, Gilbert. 2007. *La imaginación simbólica*. Traducido por Marta Rojzman. Buenos Aires: Amorrortu.
- Fernández del Campo, Eva. 2001. "Las fuentes y lugares del 'Japonismo'". *Anales de Historia del Arte* 11: 329-356.
- Fludernik, Monika. 2009. *An Introduction to Narratology*. Londres; Nueva York: Routledge.
- Fowler, Edward. 1988. *The Rhetoric of Confession: Shishosetsu in Early Twentieth-Century Japanese Fiction*. Berkeley: University of California Press.
- Fujiwara, Eiko. 1998. *El zen y su desarrollo en México*. México: Plaza y Valdés.
- Gabriel, Philip. 2006. *Spirit Matters. The Transcendent in Modern Japanese Literature*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- García Gutiérrez, Fernando. 1998. *El zen y el arte japonés*. Sevilla: Guadalquivir.
- García Ponce, Juan. 1968. *Entrada en materia*. México: UNAM.
- García Ponce, Juan. 1969. *Cinco ensayos*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato.
- García Ponce, Juan. (1984) 1995. *De anima*. México: Joaquín Mortiz.
- García Ponce, Juan. (1982) 2012. *Crónica de la intervención. Obras reunidas VI*. México: FCE.
- Garibay, Ricardo. (1993) 2002. *Kaoru-Kai*. En *Obras reunidas 3. Novela, dos*. México: Océano.

- Garrido Domínguez, Antonio. 1997. *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco.
- Gasquet, Axel. 2016. *El llamado de Oriente: Historia cultural del orientalismo argentino (1900-1950)*. Buenos Aires: Eudeba.
- Genette, Gerard. 1989. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Traducido por Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus.
- Genette, Gerard. 1998. *Nuevo discurso del relato*. Traducido por Marisa Rodríguez Tapia. Madrid: Cátedra.
- Gil, Eve. 2013. *Sho-shan y la Dama Oscura*. México: Punto de Lectura.
- Guarné, Blai, ed. 2017. *Antropología de Japón. Identidad, discurso y representación*. Barcelona: Bellaterra; Centro de Estudios e Investigación sobre Asia Oriental; Universidad Autónoma de Barcelona.
- Gutiérrez, León Guillermo. 2017. "Elsa Cross: creación de la identidad espiritual". *Signos Literarios* 13 (26): 94-109.
- Hanegraaff, Wouter J. 2012. *Esotericism and the Academy. Rejected Knowledge in Western Culture*. Cambridge; Nueva York: Cambridge University Press.
- Heisig, James W., Thomas P. Kasulis y John C. Maraldo. 2011. *Japanese Philosophy. A sourcebook*. Hong Kong: University of Hawai'i Press.
- Hind, Emily. 2004. "Entrevista con Mario Bellatin". *Confluencia* 20 (1): 197-204.
- Horcasitas, Fernando. 1970. "La narrativa oral náhuatl, 1920-1975". *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 13, págs. 177-209.
- Hutcheon, Linda. 2000. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Urbana; Chicago: University of Chicago Press.
- Ito K., Ken. 1991. *Visions of Desire. Tanizaki's Fictional Worlds*. Stanford: Stanford University Press.
- Izutsu, Toshihiko y Toyo Izutsu. 1981. *The Theory of Beauty in the Classical Aesthetics of Japan*. La Haya: Springer Science+Business.
- Kato, Shuichi. 1983. *A History of Japanese Literature*. Vol. 3 de *The Modern Years*. Traducido por Don Sanderson. Londres: Macmillan.
- Keene, Donald. 1987. *La literatura japonesa*. México: FCE.
- King, Richard. 1999. *Orientalism and Religion. Postcolonial Theory, India and "the mystic East"*. Londres; Nueva York: Routledge.

- Klengel, Sussane y Alexandra Ortiz Wallner, eds. 2010. "A New Poetics and Politics of Thinking Latin America-India. Sur/South and a Different Orientalism". En *Romanische Bibliographie Online*. Berlín; Boston: The Grutiere.
- Klengel, Sussane y Alexandra Ortiz Wallner, eds. 2017. *Sur/South. Poetics and Politics of Thinking Latin America/India*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert.
- Kushigian, Julia A. 1991. *Orientalism in the Hispanic Literary Tradition. In Dialogue with Borges, Paz and Sarduy*. Nuevo México: University of New Mexico Press.
- Lefebvre, Henri. 1983. *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*. México: FCE.
- León Vega, Margarita, ed. 2014. *La palabra inspirada: mística y poesía en México y en América Latina*. México: UNAM.
- Lévinas, Emmanuel. 2002. *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Sexta edición. Salamanca: Sígueme.
- Lewis, Reina. 1996. *Gendering Orientalism. Race, Femininity and Representation*. Londres; Nueva York: Routledge.
- Lisón Tolosana, Carmelo. 2005. *La fascinación de la diferencia. La adaptación de los jesuitas al Japón de los samuráis, 1549-1592*. Madrid: Akal.
- Long, Margherita. 2009. *This Perversion Called Love. Reading Tanizaki, Feminist Theory and Freud*. Stanford: Stanford University Press.
- López-Baralt, Luce y Lorenzo Piera, eds. 1996. *El sol a medianoche. La experiencia mística: tradición y actualidad*. Madrid: Trotta.
- López-Calvo, Ignacio, coord. 2007. *Alternative Orientalisms in Latin America and Beyond*. Newcastle: Cambridge Scholar Publishing.
- López-Calvo, Ignacio. 2013. "The Death of the Author through False Translation in Mario Bellatin's Orientalised Japan". *Bulletin of Latin American Research* 32 (3): 339-353.
- Lowe, Lisa. 2015. *The Intimacies of Four Continents*. Durham; Londres: Duke University Press.
- Marcuse, Herbert. 1983. *Eros y civilización*. Traducido por Juan García Ponce. Madrid: Sarpe.

- Marion, Jean-Luc. 2005. *El fenómeno erótico: seis meditaciones*. Traducido por Silvio Mattoni. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Martínez, Tamara. 2020. “Más allá del haikú: la poesía ‘japonesa’ de Octavio Paz”, *Castilla. Estudios de Literatura*, núm. 11, págs. 1-17.
- Medrano, Antonio. 1999. *La lucha con el dragón: la tiranía del ego y la gesta heroica interior*. Madrid: Yatay.
- Mondragón, Sergio. 2006. *Poesía reunida (1965-2005)*. México: UNAM.
- Mondragón, Sergio y Atsuko Tanabe, eds. 1988. *Un rebaño bajo el sol: poesía japonesa moderna*. México: UNAM.
- Nagy-Zekmi, Silvia, coord. 2008. *Moros en la costa: orientalismo en Latinoamérica*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert.
- Ocaña, Enrique. 1993. *Más allá del nihilismo: meditaciones sobre Ernst Jünger*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Okakura, Kakuzō. 2018. *Los ideales de Oriente (con especial referencia al arte japonés)*. Prólogo de Yayoi Kawamura. Traducido por Fernando Álvarez Rodríguez. Gijón: Satori.
- Ontiveros, José Luis. 1987. *Apología de la barbarie*. México: UAM.
- Ontiveros, José Luis. 1989. *Aproximaciones a Yamato: los escritores mexicanos y Japón*. México: Premia.
- Ortiz Wallner, Alexandra. 2018. “Orientalismos, canon y archivo en la ciudad letrada”. *Iberoromania* 87: 96-107. <https://doi.org/10.1515/iber-2018-0010>.
- Ortuño, Antonio. 2007. *El jardín japonés*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Ota, Seiko. 2014. *José Juan Tablada: su haikú y su japonismo*. México: FCE.
- Otto, Rudolf. 2005. *Lo santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid: Alianza.
- Pacheco, José Emilio. 1984. *Aproximaciones*. México: Penélope.
- Palacios, Héctor. 2012. “Japón y México: el inicio de sus relaciones y la inmigración japonesa durante el Porfiriato”. *México y la cuenca del Pacífico*, 1, mayo-agosto, 105-140.
- Palaversich, Diana. 2003. “Apuntes para una lectura de Mario Bellatin”. *Chasqui* 32 (1): 25-38.
- Palmer, Alan. 2004. *Fictional Minds*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Pavel, Thomas G. 1995. *Mundos de ficción*. Caracas: Monte Ávila.

- Paz, Octavio. 1995. *Libertad bajo palabra. Obra poética*. México: FCE.
- Paz, Octavio y Eikichi Hayashiya, trads. 2016. *Oku no Hosomichi (Sendas de Oku)*. Girona: Atalanta.
- Peña, María Cristina de la. 2003. *Imágenes del deseo: estética en la obra de Juan García Ponce*. México: Sello Bermejo; Conaculta.
- Pereira, Armando. 2019. "Juan García Ponce: entre el amor y el deseo". *Revista de Literatura Mexicana* 30 (2): 63-84. <http://dx.doi.org/10.19130/iifl.lit-mex.30.2.2019.1182>.
- Petersen, Gwen Boardman. 1979. *The Moon in the Water. Understanding Tanizaki, Kawabata, and Mishima*. Honolulu: The University Press of Hawaii.
- Pimentel, Luz Aurora. 1998. *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI.
- Pitarch Fernández, Pau. 2020. *Nuevas aproximaciones a la literatura japonesa*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona; Fundación Japón.
- Quartucci, Guillermo, comp. 2013. *Ave de paso: Kazuya Sakai en México*. Buenos Aires: Kaicrón.
- Quartucci, Guillermo. 2014. "Akutagawa Ryūnosuke. La cigüeña doliente". En *La narrativa japonesa: del "Genji Monogatari" al manga*, coordinado por Fernando Cid Lucas, 161-185. Madrid: Cátedra.
- Raggio Miranda, Salvador Luis. 2014. *Salón de anomalías: diez lecturas críticas acerca de la obra de Mario Bellatin*. Perú: Altazor.
- Rall, Dietrich, comp. 2001. *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*. México: UNAM.
- Rascón Castro, Cristina. 2009. *Hanami*. México: Conaculta.
- Reyes Estrada, Cecilia. 2014. *La gallina azul: historia de una familia japonesa en México durante la Segunda Guerra Mundial*. México: Ítaca.
- Rodríguez, Fermín y Mario Bellatin. 2006. "Entrevista. Mario Bellatin". *Hispanamérica* 35 (103): 63-69.
- Rodríguez Cerdá, Virginia. 2007. "La tradición del haikú en Octavio Paz". *Arrabal*, 6 (7): 151-162.
- Rodríguez Lozano, Miguel G. 2012. *Nada es lo que parece. Estudios sobre la novela mexicana, 2000-2009*. México. UNAM.

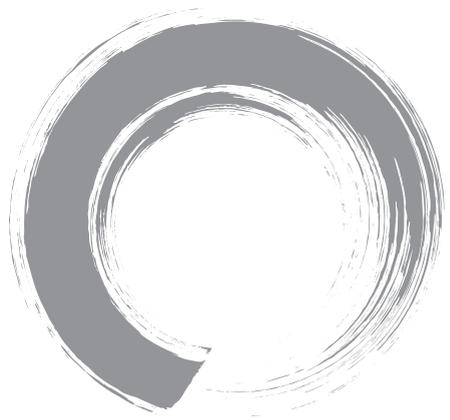
- Rodríguez Pequeño, Javier. 2008. *Géneros literarios y mundos posibles*. Madrid: Eneida.
- Rosado, Juan Antonio. 2003. *El engaño colorido*. México: Universidad de la Ciudad de México.
- Sadiq Jalal Al-'Azm. 2000 [1981]. "Orientalism and orientalism in reverse". En *Orientalism. A Reader*, editado por Alexander Macfie, 217-238. Nueva York: New York University Press.
- Said, Edward. 2008 [1975]. *Orientalismo*. Presentación de Juan Goytisolo. Traducción de María Luisa Fuentes. Barcelona: Mondadori.
- Sakai, Kazuya. 1968. *Japón: hacia una nueva literatura*. México: El Colegio de México.
- Sakai, Naoki. 1997. *Translation and Subjectivity. On "Japan" and Cultural Nationalism*. Minneapolis; Londres: University of Minnesota Press.
- Saldaña Moncada, David I. 2018. "La profundidad de la percepción: vínculos entre la mística y el budismo zen en Sergio Mondragón". En *Los ríos sonoros de la palabra (mística y poesía)*, editado por Margarita León Vega, 19-225. México: UNAM.
- Saldaña Moncada, David I. 2019. "El vacío de la forma: una interpretación mística de la influencia japonesa de Aurelio Asiain". En *Atisbos a los inefable (Guía para una lectura de la poesía desde la óptica mística)*. Editado por Margarita León Vega, 211-258. México: UNAM.
- Saldaña Moncada, David I. 2021. "El lejano referente: ficciones de Japón en *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*". *La Colmena*, núm. 110, pág. 51-66.
- Saldaña Moncada, David I. 2022a. "La mirada hacia el sol naciente: vínculos entre las estéticas de Juan García Ponce y Jun'ichirō Tanizaki". *Estudios de Asia y África* 57 (1): 95-123. <https://doi.org/10.24201/eea.v57i1.2682>.
- Saldaña Moncada, David I. 2022b. "Primeros pasos hacia Japón: nexos intertextuales entre *Salón de belleza* y *La casa de las bellas durmientes*". *Revista Valenciana. Estudios de Filosofía y Letras* 14 (29): 103-132. <https://doi.org/10.15174/rv.v14i29.574>.
- Santa Olaya, Angélica. 2019. *69 haikús*. México: La Tinta del Silencio.
- Schmukler, Enrique. 2013. "Simulacro, identidad y ficción de autor en dos textos 'japoneses' de Mario Bellatin". *Hispanamérica* 42 (125): 3-10.

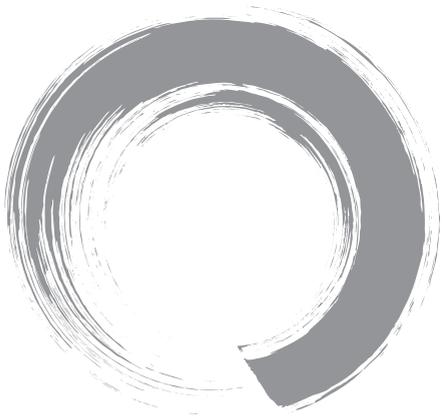
- Sedgwick, Mark. 2004. *Against the Modern World. Traditionalism and the Secret Intellectual History of the Twentieth Century*. Oxford; Nueva York: Oxford University Press.
- Sekida, Katsuki. 1991. *Za zen*. Traducido por Félix E. Prieto. Barcelona: Kairós.
- Sells, Michael A. 1994. *Mystical Languages of Unsaying*. Chicago; Londres: University of Chicago Press.
- Shigemi, Inaga. 2012. "Okakura Kakuzō and India: The Trajectory of Modern National Consciousness and Pan-Asian Ideology Across Borders". Traducido por Kevin Singleton. *Review of Japanese Culture and Society* 24: 39-57.
- Shiraishi, Kazuko. 1994. *Viento venido de la ensenada*. Traducido por Sergio Mondragón y Atsuko Tanabe. México: El Colegio de la Frontera Norte.
- Solares, Blanca. 2006. "Aproximaciones a la noción de imaginario". *Perspectivas teóricas. Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* 48 (198): 129-141.
- Soler Frost, Pablo. 1997. *Cartas de Tepoztlán*. México: Era.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 2010. *Crítica de la razón poscolonial: hacia una historia del presente evanescente*. Traducido por Marta Malo de Molina. Madrid: Akal.
- Suzuki, Teitaro Daisetsu. 1973. *Zen and Japanese Culture*. Princeton: Princeton University Press.
- Swanson, Carolyn. 2011. *Reburial of Nonexistents. Reconsidering the Meining-Russell Debate*. Ámsterdam; Nueva York: Rodopi.
- Taboada, Hernán. 1998. "Un orientalismo periférico: viajeros latinoamericanos, 1786-1920". *Estudios de Asia y África* 33 (2): 285-305. <http://estudios-deasiayafrika.colmex.mx/index.php/ea/article/view/1476>.
- Taboada, Hernán. 2007. "Oriente y mundo clásico en José Vasconcelos". *Cuyo. Anuario de Filosofía Argentina y Americana* 24: 103-119.
- Tanabe, Atsuko. 1981. *El japonismo de José Juan Tablada*. México: UNAM.
- Tanaka, Michiko, coord. 2011. *Historia mínima de Japón*. México: El Colegio de México.
- Tanizaki, Jun'ichirō. (1933) 2018. *El elogio de la sombra*. Traducido por Francisco Javier de Esteban Baquedano. Gijón: Satori.
- Tanizaki, Jun'ichirō. (1956) 2015. *Kagi* (鍵). Tokio: Kyorinsya.

- Tanizaki, Jun'ichirō. 2016. *La llave*. Traducido por Keiko Takahashi y Jordi Fibla. Barcelona: Siruela.
- Tinajero, Araceli. 2004. *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano*. Indiana: Purdue University Press.
- Tinajero, Araceli. 2012. *Kokoro: una mexicana en Japón*. Madrid: Verbum.
- Torres-Rodríguez, Laura J. 2019. *Orientaciones transpacíficas: la modernidad mexicana y el espectro de Asia*. Carolina del Norte: University of North Carolina Press.
- Tsubouchi, Shōyō. 1886. *The Essence of the Novel (Shōsetsu Shinzui)*. Traducido por Nanette Twine. Nueva York: NYU Libraries. <https://archive.nyu.edu/html/2451/14945/shoyo.htm>.
- Turner, Mark. 1996. *The Literary Mind*. Nueva York; Oxford: Oxford University Press.
- Villoro, Juan. 2004. *El testigo*. Barcelona: Anagrama.
- Warraq, Ibn. 2017. *Defending the West. A Critique of Edward Said's Orientalism*. Nueva York: Prometheus.
- Waugh, Patricia. 1984. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Londres; Nueva York: Routledge.
- Yoda, Hiroko y Matt Alt, trads. y eds. 2016. *Japandemonium Illustrated. The Yokai Encyclopedias of Toriyama Seiken*. Mineola; Nueva York: Dover.

La primera edición de *La permanencia del vacío: ficciones y símbolos japonistas en la narrativa mexicana contemporánea (1980-2015)*, de David I. Saldaña Moncada, editada por el Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias de la Universidad Nacional Autónoma de México, se terminó de imprimir el 17 de marzo de 2023 en los talleres de Litográfica Ingramex, S. A. de C. V., Centeno 162-1, Granjas Esmeralda, Iztapalapa, 09810, Ciudad de México. El tiraje consta de 200 ejemplares en papel Holmen Book Cream de 55 g los interiores y en cartulina sulfatada de 14 puntos los forros; tipo de impresión: digital; encuadernación rústica pegada. En la composición se utilizó la familia tipográfica Minion Pro. Cuidado de la edición: Mario Alberto Islas Flores; corrección de originales y lectura de pruebas: Erika Guadalupe García Díaz; diseño tipográfico, diagramación y formación: Irma G. González Béjar.

La coordinación editorial estuvo a cargo del Departamento de Publicaciones y Comunicación de las Ciencias y las Humanidades del CRIM-UNAM.







Pocos elementos de la cultura japonesa han permeado tanto en las distintas manifestaciones de la cultura “occidental” —moderna, democrática e individualista— como el budismo zen. Y dentro de esta corriente, la noción del vacío o *sūnyatā* (*mu* en japonés) es sin dudas la más comentada y adaptada en España, Estados Unidos y América Latina, con repercusiones en el campo filosófico, en el literario y en el espiritual.

En el caso de México, poco se ha dicho de las vías de influjo de Japón más allá de los trabajos dedicados a José Juan Tablada y su japonismo arquetípico. Esta obra de David Saldaña es una invitación a reencauzar la tendencia de los estudios del japonismo en el marco de lo que en México se ha denominado *orientalismo* desde finales del siglo xix, y que ha continuado en formas literarias muy variadas hasta nuestros días.

El lector encontrará en estas páginas un recorrido sucinto por los principales debates del orientalismo en la literatura mexicana, una indagación sobre la fuerte presencia cultural de Japón como un interés intelectual constante, así como un análisis puntual sobre las formas de representación ficcional de esta cultura en tres narradores contemporáneos: Juan García Ponce, Pablo Soler Frost y Mario Bellatin, que acuden a la reformulación de inquietudes espirituales permanentemente ligadas a la exploración del vacío, a la contemplación sagrada de la naturaleza y a la desconfianza del lenguaje, sea este literario o no.

