Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Facultad de Artes

Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades

Maestría en Estudios de Arte y Literatura

Orillas del viento: la presencia del haiku en la obra de José Juan Tablada y Aurelio Asiain

TESIS

que para obtener el grado de

Maestra en Estudios de Arte y Literatura

presenta

Lic. Yeni Karina Martínez Vargas

Director

Dr. Ángel Francisco Miquel Rendón

Cuernavaca, Morelos, 2025

La Maestría en Estudios de Arte y Literatura
pertenece al Sistema Nacional de Posgrados.

Agradecimientos

Mi gratitud infinita al universo que me permitió realizar esta tesis, la cual tocó mi alma a través del análisis y la lectura del haiku. Disfruté profundamente la realización de esta investigación y su término me parece uno de mis mayores logros académicos.

Deseo agradecer a la Maestría en Estudios de Arte y Literatura de la Universidad Autónoma del Estado del Morelos, y a la SECIHTI por haber acogido y apoyado este proyecto de investigación.

Mi gratitud especial a mi director de tesis, Dr. Ángel Francisco Miquel Rendón, por sus generosas lecturas y el apoyo que me ha brindado. Le agradezco que se haya tomado el tiempo de revisar una y otra vez mi trabajo, por su paciencia, dedicación comprometida, además de ser guía y luz de este sendero escriturario. Gracias a sus sugerencias, a su rigor académico y a sus observaciones logramos que esta investigación llegara a buen término. Me siento honrada de que haya recibido con cariño mi tema de mi tesis.

A mis distinguidos lectores, los doctores Eliezer Cuesta y Fernando Delmar. Ambos se tomaron el tiempo de leerme y otorgarme comentarios sobre la presente investigación; además, me alentaron en todo momento a seguir con el camino de este estudio.

Extiendo mi gratitud de corazón a mis profesores y profesoras de la maestría, su amor por la cátedra y sus enseñanzas durante los seminarios me motivaron y ayudaron también a construir esta tesis.

A mis amigas y a mi Ziggy, por su ternura y por su apoyo incondicional, por creer e inspirarme en los últimos dos años de mi vida.

Finalmente agradezco la paciencia y el cariño de los todos los vientos que soplan en estas letras a mi compañero de vida, Andrés Herrera, y a mi familia.

Índice

Introducción 5

Capítulo 1. Haiku 11

1.1 Características generales 11

1.1.1. El zen y el haiku 12

1.1.2. *Aware* 14

1.1.3. Naturaleza, sencillez y diálogo con la tradición 16

1.2 La forma 18

1.2.1. Traducción de haiku al español 20

1.3 Maestros haikuistas 21

Capítulo 2. José Juan Tablada 29

2.1 El japonismo 29

2.1.1 Primera etapa 33

2.1.2 Segunda etapa 36

2.1.3 Tercera etapa 41

2.2 La naturaleza 47

2.3 Influencia 58

Capítulo 3. Aurelio Asiain 66

3.1 Japonismo y poesía 66

3.2 ¿Cómo se hace la poesía? 68

3.3 El viento 76

3.4 La escuela moderna del haiku 83

Conclusiones 90

Bibliografía 95

Oye crecer la hierba en estas líneas

Aurelio Asiain

INTRODUCCIÓN

Sabemos que en un poema soplan muchos vientos, la presente investigación aborda a México y Japón a partir del análisis del haiku como poética que ha influenciado la literatura mexicana. Las observaciones expuestas en esta investigación se centran en dos autores fundamentales para el estudio y la compresión de dicha relación: José Juan Tablada y Aurelio Asiain. La diferencia temporal que los separa permite analizar la urdimbre literaria de escritores que los conecta con respecto a una estética japonista y muestra cómo su influencia está presente en las letras mexicanas.

Este estudio nace a partir del cuestionamiento respecto a las influencias artísticas y culturales mutuas de México y Japón, pues a lo largo de mis estudios de licenciatura encontré que la cultura japonesa estaba muy presente en las creaciones de nuestro país, coincidían en otras y, sin embargo, esto se contempla muy poco en los programas de estudios de arte. Quería saber si existían conexiones profundas, quizá en las cosmovisiones, que convergían en esas similitudes identitarias. De ahí encontré que, al compartir ambas culturas una suerte de periferia cultural al margen de Occidente y pese a que todo el planeta está siendo llevado a la homogenización, aún se conservan algunas raíces que se comunican en la profundidad con tradiciones ancestrales; una de ellas es el animismo exteriorizado en todas sus creaciones culturales. La escritura a partir de una noble relación con la naturaleza es parte de una herencia ancestral presente en la poética de ambas tradiciones.

Este cosmos natural ha sido fuente de los más vastos universos poéticos y ha tenido un fuerte impacto en México. En el caso del haiku, se incorporó a nuestra tradición literaria por un escritor que poseía una sensibilidad asombrosa, profundamente ligado a la naturaleza y con un amor a la flora y fauna presentes desde su infancia: José Juan Tablada. Viajero incansable, hasta los últimos días de su vida no dejó de fascinarse y preocuparse por la naturaleza. En una parte significativa de su obra, tanto pictórica como poética, aparecen como figuras centrales los animales.

Solamente un ser capaz de sentir a la naturaleza a partir de una conexión profunda logró trasplantar a nuestra tradición literaria otra que también surgió de un contacto intenso con el entorno. La cultura japonesa crea desde una estética animista, dándole voz a la hierba, a las aves, al alma de las plantas o los insectos. ¿Cómo se encuentra presente la influencia de Tablada en las letras mexicanas contemporáneas? Para dar respuesta a esta pregunta, se abordó una obra esencial en el estudio del haiku y de su pertinencia en las relaciones biculturales desde Tablada, *Japón en Octavio Paz,* donde Aurelio Asiain (2014) relata, entre otras cosas, cómo las memorias de Francisco Díaz Covarrubias, publicadas en 1876, sobre el *Viaje de la Comisión Astronómica Mexicana al Japón*, va más allá del mero informe astronómico. Es también, dice, un ensayo antropológico, una crónica de costumbres y contiene las primeras traducciones de poesía japonesa que haya hecho un mexicano, probablemente las primeras en lengua española. Posteriormente, Asiain aborda la importancia e influencia de Japón en la obra de Octavio Paz, analiza los orígenes del haiku japonés y el diario de viaje de Matsuo

Bashō, *Oku-No-Hosomichi*, libro fundacional en la concepción de la figura del poeta y en la compresión de la poesía colectiva para Paz.

Por su parte, Laura Torres-Rodríguez con *Orientaciones transpacíficas: la modernidad mexicana y el espectro de Asia* aportó a esta investigación la fuerza para poder plantarnos en una posición geográfica distinta de la impuesta por Europa y desde ahí mirar directamente las influencias culturales que hemos analizado. Gracias a ello, partimos con un impulso que nos permite "un girarse hacia esa espalda marítima" (Torres-Rodríguez, 2019, p. 25) y ver la importancia de analizar estos diálogos mediante contactos directos. Entre su profundo análisis de las relaciones transpacíficas de México y Asia, Torres-Rodríguez afirma que, en efecto, existe un vínculo muy profundo e íntimo que nos conecta y que, por razones sociopolíticas o de hegemonía global, vemos como ajeno.

El amor de Tablada por el país del sol naciente, reflejado en sus criticas de arte, le permitió promoverlo como ejemplo para México dentro de un proyecto modernizador, donde se pudiera retomar lo tradicional incorporado a lo moderno. Casi cincuenta años después, Octavio Paz revivió su importancia y presencia en el ámbito literario hispánico con la traducción del mencionado *Oku-No-Hosomichi*, libro canónico de Matsuo Bashō, titulado en español *Sendas de Oku* (1957). Su acción parecía novedosa y necesaria; sin embargo, ya estaba afincada en el sendero trazado por Tablada al incorporar el haiku al español.

Ese camino es por el que han transitado prácticamente todos los escritores posteriores de habla hispana, bien fuera a manera de experimentación literaria, bien por un gusto hacia los temas japoneses. Después de Tablada, diversos poetas

viajaron para estudiar la cultura japonesa; entre ellos Octavio Paz, Efrén Rebolledo y Sergio Mondragón. Más recientemente aparecen autoras como Araceli Tinajero y Cristina Rascón, quienes centran parte fundamental de su obra e investigaciones en Japón. De Tinajero resalta el estudio *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano* (2004), obra que nos permitió comprender la manera en que algunos escritores modernistas se acercaron y produjeron sus letras a partir de un imaginario elaborado con base en productos culturales de Oriente, específicamente de Japón, a veces en torno a diarios de viajes. Las preguntas que guían su investigación son: ¿cuál es la dinámica que surge del acercamiento de un "sujeto exótico" hacia otro "exótico"? Y, a partir de la mirada modernista, ¿qué y quién es "exótico"? (Tinajero, 2004, p. 10). Más que ofrecer respuestas, la autora genera vías para investigar. Al estudiar a escritores modernistas como Rubén Darío, Julián del Casal, Efrén Rebolledo, José Martí y José Juan Tablada, se cuestiona por qué hasta principios de los ochenta se consideraba a los modernistas como un reflejo de la tradición europea afrancesada, abriendo una novedosa perspectiva desde un legítimo orientalismo hispanoamericano. En particular, Tinajero aborda el trabajo de José Juan Tablada desde sus *Crónicas del país del sol* (1919), resaltando la importancia del viaje de escritor para acercar a Hispanoamérica con Oriente. Además, lo hermana con los poetas japoneses que creen en la vida desde un trasfondo sensible con todos los seres vivos, descubierto a partir de la observación de la naturaleza.

Hay también dos autoras japonesas que exploraron la relevancia de Tablada respecto a su sensibilidad para incorporar el haiku al español. Se trata de Atsuko

Tanabe Ushio con su tesis de maestría *El japonismo en la obra de José Juan Tablada* (1974), estudio que explora tres etapas dentro del japonismo poético del autor de *Un día... poemas sintéticos*, y de Seiko Ota, quien, con su libro *José Juan Tablada: su haiku y su japonismo* (2014), explora la relación de Tablada con Japón, su acercamiento al haiku, sus cantos al país del sol naciente antes de su viaje, así como su fervor a las artes visuales, especialmente respecto a los grabados *ukiyo-e* de Utagawa Hiroshige y Katsushika Hokusai.

Otros escritores mexicanos han incorporado a su trabajo poético el imaginario de este país e, incluso sin haber viajado a Japón, han podido crear obras con una profunda sensibilidad nipona. Aquí también abordamos la permanencia del japonismo y su arraigamiento en la poesía mexicana reciente hasta coincidir con la labor de traducción y creación de Aurelio Asiain. El trabajo de este poeta, traductor y ensayista fungió como guía a lo largo de la presente investigación, incluyendo sus publicaciones en diferentes medio, blogs y redes sociales como *Margen del Yodo*, *X* o *Substack*, también sus artículos y notas en diversas revistas, libros y las escasas fuentes que abordan su obra.

Así, teniendo como fin el análisis de algunos temas japonistas en la obra de Tablada y Asiain, esta tesis se divide en tres capítulos.

En el primero, se aborda el origen del haiku, sus características y la evolución de esta poética breve de origen japonés. También se presenta una biografía de los poetas canónicos de la tradición japonesa y sus aportaciones al haiku, así como su relevancia en la tradición literaria mexicana, tomando en cuenta la popularidad de este género a lo largo del siglo pasado y hasta la actualidad.

El segundo capítulo se concentra en analizar el japonismo de José Juan Tablada. Se aborda en tres etapas a partir de la propuesta de Atsuko Tanabe y se explora su acercamiento a la naturaleza proponiendo su aproximación animista como fuente de contacto y trasplantación del haiku. Se explora su vida y su poesía a partir de un gusto por las artes plásticas en general y la pintura en acuarela en particular. Hay también una breve exploración sobre la influencia de los grabadores clásicos del *ukiyo-e* sobre todo en algunas de las acuarelas que ilustraron su libro *Un día… Poemas sintéticos*.

En el tercer capítulo se expone la labor de Aurelio Asiain, así como su forma de crear haiku enmarcado en un contexto contemporáneo, quizá con una mayor comprensión y acercamiento que sus predecesores, pues se trata de un hablante pleno del idioma japonés que retoma una tradición de la escuela del haiku libre. Se abordan sus exploraciones en la traducción e incorporación de una manera de trasladar poesía de una lengua a otra, también la preeminencia del viento como metáfora de la poesía en su poética.

A lo largo de los libros de poemas analizados, se aborda su poética, primero como obra abierta, luego como búsqueda espiritual a semejanza del *haijin* (escritor de haiku) y, finalmente, como meditación sobre el entendimiento de la propia poesía. Asiain hoy en día es reconocido como uno de los autores que mejor representa las relaciones entre México y Japón, ejemplo de cómo las semillas que dejó caer Tablada sobre el campo mexicano siguen fértiles en la tierra.

CAPÍTULO 1

Haiku

1.1 Características generales

El haiku es una forma poética breve de origen japonés. Expresa en una imagen una visión intuitiva de la realidad, y surge a partir de un impacto profundo en un momento que logró conmover al poeta.

Los caracteres ideográficos que integran el término haiku (俳句) son dos. El primero, *hai* (俳) proviene de *haikai,* un estilo irreverente de poesía también relacionado con las artes escénicas; el segundo *ku* (句)*,* quiere decir verso. De acuerdo con Ricardo de la Fuente (2003, p. 13), el género proviene del haikai, poema de treinta y seis, cincuenta o cien versos, que se componía en grupo. Se reunían varios poetas; el poeta maestro —o al que se designaba como iniciador— escribía tres versos de cinco, siete y cinco sílabas, a los que se llamaba *hokku*; a partir de ahí, el siguiente componía dos versos más de siete sílabas cada uno. Así se iban engarzando regularmente los versos hasta llegar al final del poema. Para Aurelio Asiain, este tipo de composición grupal podría relacionarse con una esfera más amplia, ya que en “el mito cosmogónico japonés, la creación es una obra colectiva, y en una de sus variantes esa creación es un poema”. (2014, p. 51).

El zen y el haiku

Independientemente de su origen, suelen reconocerse en el haiku puntos de contacto con tradiciones filosóficas o religiosas; en particular, con el budismo zen. En realidad, no hay aspectos de la cultura japonesa que no hayan sufrido la influencia budista, pues en todas las etapas del desarrollo cultural se puede reconocer su penetrante fuerza. Daisetz T. Suzuki apunta que, si quisiéramos hacernos una idea de hasta qué punto el budismo penetró en la historia y en la vida del pueblo japonés, imaginemos que todos los templos resultaran completamente destruidos. Sentiríamos entonces Japón como un lugar desolado, a pesar de sus bellezas naturales y la amable disposición de sus gentes. El país se parecería a una casa desierta, sin muebles ni cuadros, ni tabiques, ni esculturas, ni tapices, ni jardines, ni arreglos de flores, ni obras *Nó*, ni arte del té, etc. (2022, p. 289).

Uno de los conceptos propios del budismo zen es el de *satori*, un momento de no-mente y de presencia absoluta que puede asimilarse también al haiku. El principio del *satori* aplicado a la práctica escrituraria del haiku funge como un medio hacia la comprensión de un mundo intuitivo, donde, a través de un cúmulo de experiencias, sensaciones y emociones, es posible escribir el poema. Esto permite conocer la verdad por medio de la realidad, más allá de los conceptos, pues dentro de la filosofía zen los conceptos nos hacen conocedores de un sentido, pero son sólo materia muerta en tanto no se vuelvan algo práctico o real. Es decir, se resta importancia a la idea frente a la práctica y, por eso, la experiencia del poeta se resuelve en la escritura del haiku.

En consonancia con esta asociación, Fernando Rodríguez-Izquierdo nos dice que el haiku llega a ser símbolo de una visión intuitiva de la realidad y que en ocasiones comporta valoraciones religiosas o éticas. Pone por ejemplo el caso de Bashō, el mayor poeta del haiku, cuya obra tiene una fuerte relación con el zen (2007, p. 26). Bashō aprendió del zen lo importante del tiempo presente y cómo, gracias al acto de estar con todos los sentidos abiertos, es posible capturar el instante a través de la intuición. Ésta se genera desde un cúmulo de experiencias. Dice R. H. Blyth, citado por Suzuki (2022, p. 299), que “el haiku es la expresión de una iluminación transitoria, en la que vemos en profundidad la vida de las cosas”.

Al abandonar las abstracciones intelectuales, el momento creativo se concreta en una imagen sentida hondamente. Este momento se puede señalar como esa iluminación religiosa (*satori*) que retrata la eternidad del momento. El zen y el haiku comparten lo espiritual, contemplativo y la visión de este mundo con incertidumbre y misterio, para ambos todas las cosas son divinas y su trascendencia está en la intuición del poeta, hombre iluminado:

> Una mota de polvo contiene la tierra entera;
> cuando una flor se abre,
> todo el mundo viene a nacer.
>
> (Rodríguez-Izquierdo, 2007, p. 43).

Es importante, sin embargo, hacer mención de un poeta posterior, Shiki, quien procuró alejarse de Bashō en términos religiosos debido a su agnosticismo.

Él quería depurar el haiku de todo tipo de conceptos religiosos. En su escuela, Shiki mostró el camino de la belleza, pero limpiándola de misticismo, religión o zen. Incentivó la naturalidad creativa y la espontaneidad, las contrapuso a la fe religiosa y serena de Bashō. Otra de las enseñanzas que mostró a los poetas de su escuela fue “lee a los antiguos y recuerda que en ellos encontrarás buenos y malos poemas a la vez”. Por supuesto, Shiki y su método fueron muy polémicos en su época, porque, aunque Shiki admiraba a Bashō, no predicó por su camino religioso, pero pocos años después Taneda Santōka retomará sus enseñanzas sobre la libertad creativa del haiku.

En ese sentido, se puede comprender al haiku como un género que muestra, al menos en algunas de sus vertientes, un camino de crecimiento espiritual. Vicente Haya apunta por eso que “escribir haiku es una Vía” (2006, p. 7).

Aware

Todo lo que merece ser capturado en un haiku está fuera del “yo”. La descripción que se logra en un poema deriva de una impresión profunda de la vida y luego se da al mundo para que los demás la sientan. Esto puede ocurrir en primer lugar gracias al poder momentáneo del poeta de abandonar el “yo” y del asombro derivado de estar presente con los sentidos ingenuos al *aquí y ahora*. Esta emoción, denominada *aware,* involucra la conciencia de que este momento de la experiencia no se repetirá, no habrá una escena igual, y lo que sea que ocurra tiene importancia porque no habrá otra oportunidad de que se repita, ni volverá a percibirse lo mismo

con la misma intensidad. Por ser el estado de apertura en el que se percibe la cualidad única de la experiencia, a veces se traduce *aware* como nostalgia o tristeza, un momento que evoca el casi desvanecimiento del mundo, es el eco (Haya, 1994, p.221).

El poeta o *haijin* logra así una atención plena sobre un aspecto del mundo, sin los prejuicios, las expectativas y la vanidad que suelen depositarse en la mirada, pero este sentimiento implica también la responsabilidad de hacer llegar tal emoción a otros. Uno de los rasgos de la cultura japonesa tradicional propone que, si no trascendemos todos, nadie trasciende. Al no ser compartida esa experiencia de vida, nadie más sabrá de ella, lo que significa que nunca existió para el resto del mundo y el conocimiento de ese instante de realidad se perdió para siempre. Por eso, de acuerdo con Elías Rovira Gil (2020) en su conferencia para Fundación Japón en España, tras tener la experiencia *aware*, un *haijin* continúa con el boceto (o *shasei*) de lo que ha experimentado. Esta descripción se realiza con honestidad y responsabilidad, modesta y silenciosamente; como dice Chantal Maillard, “el poeta no haría ningún ruido. Abriría la mano tan sólo para el poema”. (Maillard, 2014, p. 13). Y también lo hace con palabras simples, sin conceptualizaciones abstractas. Como afirma Haya, en este segundo paso, el poeta también actúa sobre sí:

> El objetivo del haiku es doble. Por una parte, reflejar lo más fielmente ese instante en el que algo logró conmovernos hasta la entraña; en la certeza de que ese algo se nos ha mostrado para que se lo contáramos a los demás y lográramos que también ellos participasen de la misma emoción. Pero, por

> otra parte, en el proceso en que tratamos de eliminar todos los elementos artificiales y prescindibles de nuestra expresión verbal del asombro, de lo que vamos depurándonos es de nosotros mismos. Es decir, tratando de contar el *aware* de que hemos sido objeto vamos asombrosamente aniquilando nuestro "yo" y ayudando a que el lector aniquile el suyo. (Haya, 2014, p. 38)

Continuando con las ideas de Haya, entendemos que el *aware* implica que el haiku debe escribirse con humildad, a conciencia de que lo efímero genera un goce estético. Así también debe leerse. Un lector encuentra en él la imagen de un fragmento de la vida, que es a la vez la extensión material y sagrada del mundo. Y ese encuentro, de la misma forma que al *haijin*, lo obliga a hacerse presente en el aquí y ahora, y a depurarse, en su interior, de sí mismo.

Naturaleza, sencillez y diálogo con la tradición

Para la cultura japonesa, la estética es una parte muy importante de la vida y normalmente se rige por los marcados cambios de las estaciones. Entonces, cambian los colores de prácticamente todo, por lo que incluso la ropa tradicional o la comida se ajustan a este rasgo. Desde el inicio de la tradición poética japonesa, los cambios de estaciones también son un elemento del que se han nutrido artistas y escritores. Para el momento en el que nace el haiku, ya había una asociación de ciertas palabras con las estaciones. Por ejemplo, se relacionaba a la luna con el otoño y a la flor de cerezo con la primavera, entre otras convenciones clásicas. Y

siguen utilizándose palabras evocativas de los distintos momentos del año llamadas *kigo*.

También la sencillez es una de las características del haiku. No puede haber nada superfluo en él debido a su brevedad, que obliga al poeta a significar mucho diciendo lo mínimo. Al respecto, De la Fuente apunta que un poeta "se limita a entregarnos unos cuantos elementos, los suficientes para encender la chispa" (2003, p.14); es decir, la chispa de la imaginación de quienes, al leerlo, lo completan, y también se completan, pues, como dice el mismo autor, el haiku "resuelve lo que hay en mí".

Estos pequeños poemas también encierran un mundo de correspondencias y ecos que se tocan con otros poemas y poetas, manteniendo un diálogo con la tradición a la que pertenecen. Esa tradición, como se verá más adelante, inicia con Matsuo Bashō (1644-1694) y llega hasta la actualidad. Al respecto, dice Asiain:

> «haiku es lo que ocurre aquí y ahora». Sí, pero lo que nos ocurre aquí y ahora son también los recuerdos y la imaginación. El pasado y el futuro de que está cruzando el presente son también materia del haiku. El presente instantáneo de la escritura es real pero solo como eco de la lectura. (2014, p. 119)

Esto podría interpretarse como si la creación de haiku tuviera en cuenta la inserción de la nueva obra en una tradición. Seiko Ota (2003, p. 314) señala por eso que el haiku es un saludo que se hace glosando o quizá repitiendo una imagen de

algún maestro anterior, y así se continúa con ese diálogo, esa sensibilidad que logra el nuevo poema.

Por su parte, Haya sintetiza los rasgos del género en las siguientes categorías: la gracia, el misterio, la tranquilidad, la simplicidad, el sentido de soledad, la brevedad. (2006, p.12)

1.2 La forma

Si bien es cierto que hay actualmente haiku de ritmo libre y que el género se ha convertido en una corriente popular y masiva en la cultura japonesa, en su forma tradicional tiene las siguientes características: incorpora palabras de estación o referencia temporal *kigo* (季語); tiene una cesura o pausa gramatical, de carácter cortante, sorpresivo *kireji* (切字), y consta de una métrica fija diecisiete sílabas o moras *teikei* (定型) (Belaúnde, 2024, p.18). Otras características tradicionales son: no hay título, no hay rimas, no hay signos de puntuación, hay ecos fonéticos y juegos visuales entre los caracteres.

Ota apunta que, desde el punto de vista de su contenido, el haiku puede dividirse en dos secciones:

> Una da la condición general y la ubicación temporal y espacial del poema (otoño o primavera, mediodía o atardecer, un árbol o una roca, la luna, un ruiseñor); la otra, relampagueante, debe contener un elemento activo. Una es descriptiva y casi enunciativa; la otra, inesperada. La percepción poética surge del choque de ambas. (Paz, 2014, p. 207)

Como resumen de lo dicho hasta aquí, el haiku genera una estética a partir de una vía espiritual concretada en diecisiete sílabas. Propone al boceto como una obra con capacidad de comunicar una impresión que recoge las sensaciones inmediatas de la naturaleza, con una suerte de profundidad repentina, la reconquista del instante. Puede tener una o dos imágenes, pero debe mostrar el cambio, una yuxtaposición visual siempre dinámica. Presenta un cambio de sentido en lo que se ve o se escucha, iniciado por una palabra cortante. Principalmente, trata sobre la naturaleza, aunque algunas veces puede hablar del ser humano, pero siempre lleva una palabra clave de estación. El tiempo, es decir, el momento y su contexto de enunciación, es muy importante porque lo que sucede es una revelación o el anuncio del despertar del poeta. Normalmente, hay un final sorpresivo que estimula esa revelación y se da gracias al contraste con el inicio. El tiempo y espacio cristalizan en su centro una imagen intuida, ahí encontraremos la esencia de lo poético.

Traducción de haiku al español

Como parte importante de la modernización de Japón, el gobierno de la época Meiji (1868-1911) contrató más de quinientos profesores extranjeros para instruir a estudiantes japoneses en la modernidad occidental, a la vez que difundir la cultura japonesa en el mundo; para mencionar algunos de los más destacados: Basil Hall Chamberlain, Lafcadio Hearn y Ernest Fenollosa. Los tres estudiaron lengua y literatura japonesa, y realizaron una gran cantidad de publicaciones difundiendo el arte y la literatura del país.[1] En cuanto a la difusión de éstas hacia los países hispanoamericanos, Tanabe (1974, p. 20) informa que se realizó principalmente a través de fuentes francesas, anglosajonas y germánicas. Como veremos en el siguiente capítulo, el escritor mexicano José Juan Tablada fue uno de los primeros en adoptar *el japonismo* en su obra creativa, incluyendo la escritura de haikus.

El haiku japonés tiene una estructura muy diferente a la tradición poética occidental, pues se presenta en una sola línea, no tiene títulos, no hay puntos, no hay comas y muestra una suerte de separación a partir de segmentos rítmicos que se escuchan. En cambio, en español se presenta en tres líneas de 5-7-5 sílabas, y algunas veces tienen títulos y signos de puntuación. En realidad, la traducción

[1] Chamberlain fue un académico británico y uno de los primeros traductores de haiku al inglés.

El estadunidense Fenollosa dedicó gran parte de su obra a preservar y difundir el arte tradicional japonés.

Hearn, profesor, escritor y académico británico nacido en Grecia, también fue traductor del japonés.

depende en gran medida de las elecciones de los traductores. Rodríguez Izquierdo afirma, por ejemplo:

> No pretendemos comunicar con nuestra traducción un mensaje equivalente al que el poeta de haiku quiso dirigir a su público. En el haiku escrito en japonés para japoneses está operando, como base de connotaciones poéticas, la misma lengua. En el caso de nuestra traducción se ha tratado de preservar cierta equivalencia semántica con el enunciado original, considerando cada haiku como un gran signo lingüístico. Quiere esto decir que la equivalencia se ha perseguido por referencia a la situación no intuición que concebimos como poética. (2007: p. 188)

Cristina Rascón (2023) menciona, por su parte, que incorpora elementos de dibujo para no perder la visualidad que caracteriza a los ideogramas originales, generalmente se traducen únicamente de manera verbal. Para esta autora, traducir es trasmitir una experiencia poética y en este sentido sus aportaciones son “poesía dibujada”.

1.3 Maestros haikuistas

Matsuo Bashō (1644-1694). La figura más importante del haiku clásico japonés. Fue quien le dio trascendencia. Bashō es su último nombre, pues el de nacimiento

fue Kinsaku. La historia del término Bashō, es peculiar, pues, cuando ya se había consagrado como poeta, uno de sus admiradores adinerados, de nombre Sampu, le obsequió una casa cerca del río Sumida mientras que un discípulo le dio una planta de plátano, en japonés: bashō. El poeta le dio ese nombre a su hogar y posteriormente lo usó para firmar su obra.

Bashō nació y se educó como samurái, en una familia de bajos recursos, por lo cual trabajó como ayudante de un joven casi de su edad, pero de una familia con mucho dinero. Con Yoshitada, su "señor", se hizo un lazo de amistad, y es en su compañía que comienza a estudiar poesía con Kitamura Kigin, alumno de un poeta de gran renombre en su época, Teitoku. Tras la muerte prematura de Yoshitada, Bashō se retiró a Kyoto para estudiar poesía clásica china y japonesa. En 1672 llegó a Tokio y en 1675 se integró a la escuela Danrin. En 1681 conoció a un monje que tendría gran influencia sobre él:

> Después de conocer al Maestro Zen Buccho y debido a su profundización en el Zen, se dio cuenta de que la poesía era algo más que belleza o moralidad, intelectualidad o ingenio verbal. A partir de entonces busca una nueva trascendencia en su poesía y hace del haiku la expresión humana de la iluminación Zen. Por eso no utilizó el *waka* que era la forma poética más literaria, sino que eligió el haiku. El *waka* se centraba en la belleza, en lo lírico (Fernández, 1984, p. 5).

El género *waka* estaba relacionado con la nobleza, el lirismo sentimental y lo pasional a través de un lenguaje elegante. Bashō, quien provenía de una familia humilde, propuso utilizar otro género para poner atención a los elementos de la naturaleza que no son grandiosos, sino a lo pequeño o insignificante. Llevó a mirar hacia abajo, a lo ligero, a lo que está sucediendo, como el viento que atraviesa o el sonido de las manos al tocar. Planteó el haiku como una forma poética cercana al pueblo. Por otro lado:

> Por sus estudios de Zen, Bashoo se dio cuenta de que la poesía no es meramente belleza como aparece en el *waka*, o moralidad como en el *dooka* (poema didáctico), o intelectualidad e ingenio verbal como en haikai. Bashoo buscará entonces una mayor trascendencia para su poesía, qué consistirá simplemente en cantar lo ordinario y lo inmediato, pero en comunión de vida con el poeta mediante una intuición de la naturaleza de objeto y sujeto. Será como una iluminación budista. Y surge el haiku como una expresión humana de esta experiencia. (Rodríguez- Izquierdo, 1972, p. 68)

Hasta el final de sus días, Bashō llamó haikai a sus poemas (como veremos más abajo, fue el poeta Masaoka Shiki quien forjó posteriormente el término haiku En 1683 publicó su primer diario de viaje y en 1689 inició la peregrinación de donde nació el libro *Oku no hosomichi* (o *Sendas de Oku*). Luego, en 1694, inició su última excursión a Nara y Osaka. En esta última peregrinación enfermó y murió a los cincuenta años. Sus restos yacen a la orilla del lago Biwa en la prefectura de Shiga.

Bashō inició el trazo de un camino por donde andar, un sendero sobre la visión intuitiva de la realidad. Enseñó que la literatura es una intensa búsqueda interior. Por otro lado, fue un poeta exitoso, que publicó en vida diversas antologías y tuvo un gran número de seguidores. Su máxima aportación fue la renovación de la poesía japonesa, que a su vez influyó a Occidente.

> Bashō sabía que en los seres inanimados, en la naturaleza, iba a encontrar fórmulas de intensa piedad poética. Y prefirió asociarse a todo lo sensible o inanimado que pasaba a su lado, para luego integrarlo a su poesía. (Svascini, 2008, p.21)

Si pensamos el haiku como la poética del errar, debemos replantearlo no sólo como género poético, sino que será además el único rastro que deja quien viaja sin destino final. Esta idea la ejemplifica el gran Maestro Bashō, “el extraño sembrador de poesía”, lo nombró Paz. A través de sus diarios de viaje, nos dejó uno de los libros más importantes de haiku, *Oku no hosomichi*, el testimonio de la peregrinación que inició en 1689 y que duró dos años y medio.

> *Oku no hosomichi* es un diario de viaje que es asimismo una lección de desprendimiento. Viajar no es “morir un poco” sino ejercitarse en el arte de despedirse para así, ya ligeros, aprender a recibir. Desprendimientos: aprendizajes. (Asiain, 2003, p. 89)

El nombre es leve:

viento entre pino, tréboles

viento entre juncos

(Paz- Hayashiya, 2016, p. 148)

Yosa Buson (1714-1784). Es considerado uno de los principales maestros del haiku. Siguió los pasos de Bashō y recorrió algunos de los caminos por los que el maestro pasó. Al pintar sus recorridos, es un *haijin* de las sensaciones visuales. Una de sus principales aportaciones son sus haikus ilustrados con acuarela (*sumi-e*). De la realidad desprovista de apoyos filosóficos, fue el pintor-poeta que observó con detenimiento la realidad y, de acuerdo con lo que ocurre en ella, se caracterizó por dar pequeñas y rápidas pinceladas. Destacan dos rasgos muy pictóricos en la poesía de Buson: la perspectiva y el color. Además de contrastes de colores, hay en su obra una oposición semántica hablando de tamaño o posición, igual que cierta disparidad de sentimientos como la dualidad soledad/felicidad. Es el *haijin* que capta la sensibilidad de la luz. Como Rodríguez-Izquierdo apunta (2017, p.11), también resultan muy expresivos en él los juegos onomatopéyicos logrados mediante aliteraciones o repeticiones de sonidos.

Kobayashi Issa (1763-1827). Estudió en la escuela de Kastushika, fundada por Sodoo Yamaguchi, discípulo de Bashō. Su maestro fue Chiya Nirokuan. Al igual que Bashō, Issa emprendió a los 29 años un viaje para adquirir experiencia y escribir poesía, que terminó siete años después. Es fácil identificar a este poeta por la

sencillez con la que nombra a los insectos, las piedras, incluso el hedor a humedad, y por los personajes que le interesan: los que sufren o que pertenecen a las clases bajas, con las que siempre se identificó. Isaa puso atención especial en las cosas minúsculas del mundo y en animales poco convencionales en la poesía, así como en asuntos desagradables. Además de la espontaneidad, otra de sus aportaciones fue el empleo del lenguaje formal. Issa no tuvo una pretensión religiosa.

Masaoka Shiki (1867-1902). Considerado el cuarto *haijin*, fue un prolífico escritor, poeta, novelista y crítico. Escribió desde muy joven. Fue conocido como el "poeta doliente" debido a una larga y dolorosa tuberculosis. Uno de los objetivos de Shiki fue crear una escuela como Bashō y Buson. Quería expandir el estudio del haiku y propuso algunas bases del género moderno. Entre sus propuestas estaban no aferrarse a valores tradicionales. Basó su teoría en el llamado *shasei*, el "esbozo" derivado de la impresión honesta del poeta sobre lo breve, liviano, las cosas que van y vienen. Sus haikus también se han interpretado como dibujos simples. Una de sus mayores aportaciones es haber transformado el término *hokku* en el de *haiku*.
F. Rodríguez-Izquierdo explica:

> Shiki realizó un cruce de dos palabras, haikai y hokku, apoyándose en la expresión "haikai no hokku" 'el verso (o estrofa, diríamos) inicial de una ronda de haikai', y tomando la primera parte de la primera palabra y la segunda de la última, realizó la síncopa: haikai – hokku = haiku. Así inventó el término que ahora se usa. (En Ota y Gallego, 2013, p. 19)

Chiyo-ni (1703-1775) y otras mujeres haikuistas. Es muy difícil encontrar información sobre las escritoras de haiku debido a que, durante largos periodos, las mujeres en Japón fueron prácticamente invisibilizadas. Como sucedía en prácticamente todo el mundo, no podían ir a la escuela ni aprender oficios más allá de los que sirvieran al cuidado del hogar. Aún en nuestros días es muy complicado acceder a la obra de las primeras haikuistas, sobre todo por la falta de compilación de su obra y menos aún en su traducción al español.

Chiyo-ni es de las más conocida debido a su amplia producción. Cristina Rascón tradujo y publicó una antología de su trabajo con cincuenta haikus, *La flor del alba* (Dragón Rojo, 2017). En otro lugar, la traductora ofrece esta información:

> Fue una de las mujeres haikuistas más valoradas de Japón durante el período Edo (1603-1868). Se convirtió en monja budista, y cambió su nombre por el de Soen (lit. «jardín primigenio»). Dejó un legado de 1,700 haikus. Prologó una antología de mujeres haikuistas. Sus libros más conocidos: *Chiyonihaikusyū, Antología de haikus de Chiyo-ni,* 1764 y *Matsu no koe, La voz del pino*, 1771. (Rascón, 2018)

Chiyo-ni comenzó a escribir haiku desde niña. En su obra muestra una fuerte raíz con la naturaleza. Fue discípula de Buson y con él realizó una compilación exclusiva de poetas mujeres haikuistas. Chiyo-ni nació en Kaga y, como este pueblo se encontraba de camino a Kyoto, pudo cultivarse en las artes y la poesía. Claudia Ordóñez Alcántara (2002, p. 6) afirma que era tal la fama adquirida por el haiku en

los días de Chiyo-ni que las antologías de estos eran el segundo tipo de libro más vendido tras los textos budistas. Chiyo-ni tuvo fama como una escritora de haikus, dentro de su ciudad y con sus amistades. Busco constantemente perfeccionar su técnica, quería alcanzar el haiku revelador de una verdadera inspiración poética.

Respecto de otras haikuistas, se sabe muy poco. Rascón (2020) aborda brevemente el trabajo de las siete mujeres más representativas del género. Además de Chiyo-ni, menciona a Chigetsu-ni (1634-1718), Tagami no Ama (1644-1718), Uko (¿?-1743), Shiba Sonome (1664-1726), Enomoto Seifu-Jo (1703-1775) y Tagami Kikusha (1753-1826). También explica cómo el papel de la mujer fue fundamental en los orígenes del haiku, pues hubo quienes tuvieron comunicación de igual a igual con Bashō y con Buson, y que algunas *haijin* aportaron a la configuración del canon.

CAPÍTULO 2

José Juan Tablada

2.1 El japonismo

Atsuko Tanabe, en un profundo estudio sobre la influencia del Oriente en Hispanoamérica aborda los temas japoneses que introdujeron poetas del modernismo. La primera pieza de que hay registro con tema nipón es el poema "Pastel japonés", del cubano Julián del Casal, publicado en 1891. Ese mismo año, lo siguieron obras de su compatriota José Martí en el libro *Versos sencillos* (1891), donde aparecen estas estrofas:

> Tiene el leopardo un abrigo
> En su monte seco y pardo:
> Yo tengo más que el leopardo,
> Porque tengo un buen amigo.
>
> Duerme como en un juguete,
> La múshma en su cojinete
> De arce del Japón: yo digo:
> "No hay cojín como un amigo"
>
> (1891, p. 71)

Es probable que la palabra “múshma” se refiera a “musume” que significa en japonés muchacha joven, no casada, e incluso hija, en su uso informal. En este sentido, el poema de Martí ofrece una imagen cálida de una mujer joven, recostada en su almohadilla elaborada de arce, árbol típico de otoño. En este pequeño poema predomina la importancia de la amistad como una fuerza curativa y de protección. Si bien en estas líneas se ofrecen palabras que evocan directamente a Japón, todo el libro “en versos breves y sinceros”, como el mismo poeta nos dice en el prólogo (Martí, 1891, p. 8), refleja sentimientos provocados, al parecer, por la naturaleza; estados de ánimo fundidos con el ambiente. De sus líneas escritas en endecasílabos, surgen sonidos como rugido de una ola o el susurro de las abejas entre las flores. En se sentido, podríamos enmarcar el libro en una tradición de versos breves que atienden a la naturaleza.

A continuación, siguió Rubén Darío con su cuento “El rey burgués”, publicado en 1887, donde dice:

> ¡Japonerías! ¡Chinerías!, por lujo y nada más.
>
> Bien podría darse el placer de un salón digno del gusto de un Goncourt y de los millones de un Creso: quimeras de bronce con las fauces abiertas y las colas enroscadas, en grupos fantásticos y maravillosos; lacas de Kioto con incrustaciones de hojas y ramas de una flora monstruosa, y animales de una fauna desconocida; mariposas de raros abanicos junto a las paredes; peces y gallos de colores.

En este cuento, Darío menciona algunos elementos de Oriente como objetos exóticos que, al ser traídos de lugares lejanos, son de gran valor y por tanto únicamente la burguesía puede acceder a ellos. A manera de crítica, refleja la pérdida del valor del arte en detrimento del consumo banal de los bienes materiales, incluso los importados de los "sitios más extraños" y lejanos.

Unos años después, uno de los más destacados discípulos de Darío, Enrique Gómez-Carillo, tras sus estudios en París, publicó varios libros sobre Japón, tales como *De Marsella a Tokio, sensaciones de Egipto, la India, la China y el Japón* de 1906 (prologado por Rubén Darío), *El alma japonesa*, de 1907, y otros más con el país del sol naciente de pretexto.

Tanabe señala que todas estas apariciones de motivos orientales que denotan una impronta francesa, fueron un tanto superficiales debido; así mismo comenta que "Tendremos que esperar unas décadas más hasta que José Juan Tablada destruyese con su dedicación más meditabunda esa frivolidad del japonismo afrancesado" (Tanabe, 1974, p. 46).

José Juan Tablada nació en la Ciudad de México el primero de abril de 1871 y murió en Nueva York en 1945. Fue el primer escritor hispanohablante en encontrar en el haiku la ilustración de al menos un fragmento de su voz poética. Al abordar su obra, Tanabe señala que el poeta mexicano tuvo tres etapas en su japonismo. Ubica la primera hacia 1890, cuando comenzó a trabajar en el periódico *El Universal*, donde publicó traducciones de textos con tema japonés. La segunda etapa va desde su viaje a Japón en 1900 y hasta 1902, tras la publicación del poema "Las

máscaras".[1] La tercera inicia en 1911, cuando el escritor viaja a París y profundiza en su conocimiento de Japón gracias a la bibliografía que pudo consultar en lengua francesa, y llega hasta 1920, luego de la publicación de *Li-po y otros poemas*.

Con algunas modificaciones, se estudiará a continuación la trayectoria japonista del escritor siguiendo la propuesta de las tres etapas, pero ajustándola. Un suceso importante ocurrió durante su formación. Su segunda esposa, Nina Cabrera, cuenta en sus memorias, *José Juan Tablada en la intimidad* (1954), el niño encontró un libro ilustrado que lo dejó fascinado:

> Era entonces José Juan un niño de cinco a seis años, y andando por la casa de su hermana cierto día, descubrió de pronto, olvidado en un sillón, un libro que no se parecía a los que hasta entonces había visto. Tenía pastas flexibles color crema, con un título azul escrito en raros caracteres. Lo abrió y, como si de repente hubiera entrado en el Paraíso Terrenal, comenzó a ver, maravillado, pájaros y flores dibujadas con preciosos contornos […] El carácter, el estilo, la calidad de las estampas del libro misterioso, se quedaron grabados en su mente con tanta firmeza que, cuando tres lustros después cayó en sus manos un álbum de xilogramas japoneses, lo identificó con aquel

[1] Esto refiere al silencio escriturario que guardó Tablada después de viajar a Japón. El autor no publicó ningún poema hasta dos años después. Entonces dio muestras de haber logrado eliminar las palabras que ataviaban excesivamente el poema, disfrazando la verdadera intuición espontánea del creador. "Las máscaras" versa sobre un par de máscaras, probablemente de teatro *noh*, y cómo la luz va develando sus rostros ansiosos. Podemos ver, por ejemplo, el rostro de un *samurái* colgado e iluminado por el reflejo de la Luna.

que encantó una hora de su remota infancia. (Cabrera, 1954, p. 40)

Sobre esta narración, Amaury García dice: “Si hacemos caso de lo que Cabrera dice, y damos veracidad a los recuerdos del poeta, podemos identificarlo como un *wahon* 和本, o libro japonés, por el tipo de encuadernación que se describe. Hoy día sabemos que “el misterioso libro” al que se hace referencia era uno de los volúmenes de *Bosquejos de Hokusai* (Hokusai manga 北斎漫画, 1814-1878), el famoso libro del pintor e ilustrador Hokusai”[2] El mismo García cita enseguida un artículo de Tablada publicado en 1905 en *El Mundo Ilustrado* donde agradece a quien puso en sus manos, durante su infancia, aquel “Mangwa”. (García, 2019, p. 68)

2.1.1 Primera etapa

A ésta corresponde la trascendente influencia de los hermanos Jules y Edmond de Goncourt, quienes aportaron al japonismo en Francia los libros *Hokusai:* el *arte japonés* y *Manette Salomon,* así como obras sobre la vida de famosos artistas visuales del *Ukiyo-e*. Las afamadas monografías sobre Utamaro[3] y Hokusai, que

[2] Kastushika Hokusai (1760-1849) fue uno de los artistas visuales más prestigiosos de Japón y desde luego el más célebre en otros países.

[3] Kitagawa Utamaro (fallecido en 1806): pintor y grabador japonés uno de los principales cultivadores de la xilografía a finales del siglo XIX.

inspiraron a Tablada a escribir sobre Hiroshige…, obra que dedicó “A la venerada memoria de Edmundo de Goncourt” (Tablada, 1914). En cuanto a las traducciones de textos publicados originalmente en lengua francesa, también es probable que Tablada leyera “Una novela japonesa” de Judith Gautier traducido por Balbino Dávalos y aparecido en *El Universal* el 1 de febrero de 1891.

Si bien es cierto que Tablada desarrolló un ferviente interés por el país del sol naciente por los textos de los Goncourt, el propio escritor reconoció a Pedro de Carrere y Lembeye[4] como una de sus influencias más significativas debido a su gran conocimiento en las artes de Oriente:

> Tomando té en aquel salón o bajo el kiosco de madreselvas del jardín fui iniciado por el sabio amateur en las difíciles técnicas de las artes e industrias del extremo oriente y en las normas que lo presiden y cuando años más tarde fui al Japón, no tuve más que ratificar y confirmar las enseñanzas de mi docto amigo a quien por ello recuerdo con el afecto lleno de gratitud que se le debe a un maestro y a un mentor. (Tablada,1991, p. 210)

En esta primera etapa ya se da una manifestación en la obra creativa del autor con poemas orientalistas previos a su viaje a Japón: “Crisantema” (1892), “Nirvanah” (1893), “Sol de oriente” (1893), “Florón” (1894) y “Japón” (1896). En ellos encontramos el uso de palabras y conceptos que remiten a un imaginario todavía

[4] Pedro de Carrere y Lembeye (1847-1913): diplomático español que radicó en Coyoacán desde 1892 hasta su muerte.

exótico. En esta primera etapa, el Oriente (y en particular Japón) se muestra como un lugar fascinante, lejano. De esta época es “Venus búdica” y en sus líneas podemos ver estas referencias:

> En el kimono flotante de colores aurorales,
> donde brillan los blasones de bordados abanicos,
> cruza envuelto el caballero del palacio los umbrales.
>
> Como fuga de quimeras van las nubes en Oriente,
> y en su luz como en la seda de las negras colgaduras
> ya su máscara de oro luce el áureo Sol naciente.
>
> (1893, p. 2)

Como muestra de su admiración a su amigo, Tablada dedica el poema a Balbino Dávalos. En cuanto al texto, encontramos el uso de palabras estereotípicas sobre lo japonés como *kimono, abanico, seda, bambú, Oriente y Sol naciente*, propias de un imaginario preconcebido.

Al principio, el poema perfila a un personaje masculino vistiendo un kimono con un blasón bordado. Por medio de un hipérbaton, Tablada describe a este personaje como un guerrero portador de un traje noble entrando a un palacio. En el segundo párrafo, nos presenta el tiempo a través de las nubes que corren y la salida del sol. El poema completo evoca la llegada de este caballero, en el alba, hasta el aposento de una princesa con una representación tiritante como bambú y pálida

como los lirios. Antes de entrar, nota que su pecho carece de pulso a la vez que sonríe y palpa su espada. Entonces, la llama y está dispuesto a violentarla. En cuanto la ve, por un perjurio no aclarado en el texto, la lleva a la cama y busca someterla. Todo el poema emite una atmósfera luminosa y neblinosa a la vez; sólo que, en este ensueño, el caballero no ha logrado vencer a la princesa y ella, presentada con cautela al ritmo de sus sandalias, se fuga ruidosamente con ellas a la par que lo hace el poema.

2.1.2 Segunda etapa

Continuando con la clasificación de Tanabe, podemos afirmar que es en la segunda etapa del japonismo de Tablada, después de su viaje a Japón, cuando surge su interés por el haiku. Para Ty Hadman: “La historia del haiku en México empezó en 1900 cuando José Juan Tablada pasó en Japón unos meses, gracias a que su millonario amigo, Jesús Luján, lo financió. Tablada conoció a Okada Asataro, quien lo inició en el arte del haikú” (1987, p.11). El viaje apareció anunciado así en una nota de Rubén M. Campos:

> El lunes en la noche salió por el Ferrocarril Central, rumbo á San Francisco California el joven y distinguido literato D. José Juan Tablada, quien en aquel puerto de la vecina República, se embarcará para el Japón, en donde permanecerá algún tiempo dedicado al estudio de arte (…) El refinado autor

> de “Ónix” realiza uno de los sueños de su alta inteligencia, y mucho servirá á su cultura este viaje á Extremo Oriente. (*La Patria*, 16 de mayo de 1900, p.1)

Tablada publicó crónicas de ese viaje en la *Revista Moderna,* que fueron reunidas más adelante en el libro *En el país del sol*. Aun así, durante mucho tiempo se tuvieron dudas acerca de la veracidad de este viaje. No fue sino hasta 2014 cuando Martín Camps encontró la prueba fehaciente de que se realizó. Tras la lectura de *En el país del sol*, Camps dedujo que debía existir algún registro de su paso por Estados Unidos, si bien no de su salida, sí del regreso, ya que desde entonces había un control riguroso de los viajes. Decidió por eso acudir al Archivo Nacional de Llegada de Inmigrantes a San Francisco y ahí,

> …después de revisar miles de entradas en registros manuscritos y microfilmados (…) encontró que el pasajero 21 del buque *American Maru,* que había salido de Yokohama el 15 de diciembre para llegar el 22 del mismo mes a San Francisco, era “José Juan Tablada, 29, male, writer”. (Mata, 2019, p. 41-42)

En esta segunda etapa vamos a encontrar una primera asimilación de lo que el escritor cultivó en su viaje. Ya en 1900 había publicado en la *Revista Moderna* “Utas japonesas. Poetas del amor”. En una entrega posterior, se encuentra el subtítulo “Cantos de amor y de otoño. Paráfrasis de poetas japoneses” (Tablada, 1900, p. 373). Estas *utas,* conocidas como “canciones japonesas”, son precursoras

del acercamiento de Tablada al haiku. También escribió “La Venus china”, un soneto dedicado a Asataro[5], fechado en Yokohama en 1900, antes de volver a México, y publicado en la *Revista Moderna* en el mismo año. (Tanabe, 1974, p. 94)

Araceli Tinajero (2004, p. 42) señala que el viaje del poeta a Japón fue importantísimo porque cimentó las bases de una larga trayectoria interpretativa sobre aquel país y también fundó una de las bases esenciales del orientalismo latinoamericano. Por su parte, Tanabe plantea que en ese viaje Tablada logró asimilar uno de los rasgos principales que fundan la lírica japonesa: el *mono no aware*. (1974, p. 98) Para poner en otras palabras lo expresado al respecto en el capítulo anterior, diríamos que este término significa “sentimientos inspirados por la belleza natural de las cosas”. Es a partir de este concepto que Tablada obtiene la capacidad de entender lo importante de cada palabra puesta en el papel y cómo lograr una expresión máxima reduciendo el texto semántica y retóricamente.

La idea de esta concisión formal reside en que el poeta debe tener la capacidad de abandonar su ego por un momento y dejarse asombrar por la naturaleza; luego, este asombro posibilita la capacidad de captarlo en su máxima significación y trasmitirlo así en su brevedad y, en cierto sentido, podríamos decir incluso en su sencillez. Tablada comprendió que parte esencial de la lírica japonesa radicaba en su síntesis y en su concreción.

Por eso sabemos cómo el escritor comprendió el haiku. Aludió a este sentimiento años después, diciendo en su libro *Jarrón de flores* (2010 [1922], p. 5)

[5] Tablada lo menciona como un amigo que conoció en Japón, no hay más información sobre él.

que la introducción de la poesía breve fue una “reacción contra la zarrapastrosa retórica”. Es decir, se sentía identificado con la tradición poética japonesa desde su viaje hasta la publicación de sus primeros haikus.

Tras su viaje a Japón, Tablada pasó por diversas facetas. Continuó laborando con artículos y poemas en algunos periódicos, más por retribución económica que por necesidad creativa. Se casó en 1903. Después comenzó a trabajar en el Ministerio de Educación y dio inicio a un productivo negocio de vinos que le permitió, para 1908, tener una casa de estilo japonés en Coyoacán con casa de té, jardines y carpas koi; y en la que, incluso, era asistido por jardineros japoneses. Su estabilidad económica permitió que desarrollara su amor por lo japonés en su cotidianidad y en el coleccionismo. Públicamente se presentaba como amante de la cultura nipona. Basta hacer referencia a una famosa fotografía ataviado con *kimono* en su casa del té, aparecida en un artículo de Francisco Gándara sobre el poeta, publicado en 1913 en *Revista de Revistas*. Dicha fotografía muestra claramente a “Japón como una exterioridad íntima mediante una apropiación cultural orientalizante” (Torres-Rodríguez, 2019, pp. 53).

En estos años fue cuando Tablada incrementó su conocimiento, su devoción, su fanatismo, incluso se volvió presidente honorario de un *dojo*. Pudo coleccionar estampas japonesas y libros, y con estos productos difundió el arte japonés entre los artistas visuales de la época, proponiendo a Japón como ejemplo de un pueblo moderno, pero que no abandonaba sus raíces. A pesar de ser un término reciente

y relativo a la cultura pop, gracias a ese fanatismo por la cultura japonesa es que proponemos a José Juan Tablada como el primer *otaku*[6] mexicano.

De 1911 a 1912, viajó a París por cuestiones políticas, pero aprovechó para conseguir libros y datos sobre Hiroshige, pues ya tenía en mente realizar un libro tanto como homenaje directo al artista como a Edmond de Goncourt, quien había escrito una monografía sobre Utamaro en 1881. Ese proyecto culminó en 1914 al aparecer *Hiroshigue. El pintor de la nieve y de la lluvia, de la noche y de la luna.*

Otros datos de la trayectoria japonista de Tablada incluyen que en 1913 fue nombrado profesor de Artes Orientales en la Academia de Bellas Artes. También en 1914 recibió la distinción de la Cuarta Clase de la Orden Imperial de Meiji y la insignia del Tesoro Sagrado, condecoraciones otorgadas por el Emperador de Japón a través de su legación en México (Instituto de Investigaciones Filológicas, 2021). Y en 1915 escribió “Madrigales Ideográficos” según apunta el propio Tablada en *Li-Po y otros poemas* (Tablada, 2005, p.6).

Tablada aprendió teoría sobre el haiku en *A History of Japanese Literature* de William George Aston (1899) y en *Anthologie de la Littérature Japonaise des origines au XXe siècle* (1910) que publicó Michel Revon porque, como bien apunta Seiko Ota (2014, p. 45), antes de que publicara *Hiroshigue...,* casi no había libros sobre el estudio del arte y literaturas japoneses o los que había no eran asequibles. Es probable que también aprendiera de *Épigrammes poétiques du Japon* de la revista *Les Lettres*, que fue incluido en el libro *Sages et poétes d´Asie por* Paul-

[6] *Otaku* es entendido aquí como “fanático de la cultura popular japonesa”.

Louis Couchoud (1917). Evidentemente, también tuvo conocimiento del trabajo de Basil Hall Chamberlain, *Basho and Japanese Poetical Epigrams*; sin embargo, esto no ocurrió sino hasta 1921, después de publicar sus libros de haikus.

2.1.3 Tercera etapa

Con estos antecedentes pasamos al siguiente periodo del japonismo de Tablada, que, como el anterior, modifica ligeramente el propuesto por Tanabe. Comienza después del año 1910, cuando el poeta decide romper el silencio que se había impuesto por casi una década después del viaje a Japón, la construcción de su casa en Coyoacán y la creación de su colección de arte y literatura japonesas. Tanabe refiere que en esta etapa culmina su preocupación artística por la poesía y la pintura. Y es entonces cuando aparece el poema “Okusai”, en el que, a lo largo de treinta y siete cuartetas con rimas consonantes, se invita al lector a valorar la obra del artista del *ukiyo-e.* El poema da fe de la admiración de Tablada por el grabador. Afirma que su mirada era tan amplia que le permitió admirar desde la belleza de los insectos hasta la de la Vía Láctea. Además, su técnica era tan grande que pudo retratar a Dios igual que a un bambú o un caracol:

> Desde el Dios hasta el samurai,
> desde el águila hasta el bambú,

todo lo dibujó Okusai

en la “Mangua” y en el “Guafú”

(Instituto de Investigaciones Filológicas, 2021)

La experiencia estética que nos brinda el pintor permite olvidar el miedo a la muerte y elevar el espíritu al universo (“recoge tu alma en una flor / y la dispersa en una estrella”) porque su habilidad logra capturar lo inasible. Los últimos versos de esa pieza llaman a los poetas a tener como ejemplo al pintor japonés, al proponer que la labor del artista es crear “desde el triste lodo / y en los ampos de las estrellas”.

En 1917 aparece el poema "Lawn Tennis" en *Al sol y bajo la luna*, que puede considerarse como una novedosa propuesta de “espacialidad visual”, ubicable dentro de una poética vanguardista, y en la que el juego de estrofas en la página emula el ir y venir de una pelota en la cancha de tenis. Si bien este poema no es una expresión directa del japonismo de Tablada, sí ilustra el desprendimiento de la estructura formal con la que solía trabajar, derivada de su aproximación al Oriente, así como su iniciación en la idea de jugar de manera visual con el espacio poético, pensando en cómo se vería el espacio blanco a la hora de estar impreso.

En 1919, Tablada publicó en Caracas *Un día... poemas sintéticos*, cuando “este género de origen japonés era prácticamente desconocido en el medio literario hispanoamericano” (Mata, 2008, p.7). El libro está dedicado “A las sombras amadas de la poetisa Shiyo y del poeta Basho” e inicia con un prólogo al que acompaña una ilustración en acuarela con forma circular, con un sello, a la manera japonesa, y con

las iniciales del autor: JJT. El prólogo nos da un esbozo de lo que significa el género para el autor:

> En breve verso hacer lucir
> Como la gota del rocío
> Todas las rosas del jardín.
>
> (2008 [1919], p.9)

El libro contiene un recorrido poético por un día. Inicia en la mañana, atraviesa la tarde, sigue con el crepúsculo y finaliza en la noche. El escritor muestra la experiencia de esa jornada dividida en treinta y siete haikus. En un epílogo, nos invita a continuar con el día siguiente.

Como apunta Mata (2008, p.7), Tablada inició con este libro pionero una ya larga tradición poética mexicana, a partir de la apreciación, el entendimiento y la creación del haiku. Al leerlo, sentimos al poeta unido a la naturaleza y, al trascurrir el tiempo, somos partícipes de su capacidad para capturar el momento en que su mirada se detiene para atrapar lo efímero y trasmitirlo en su brevedad; vemos sus páginas como estampas suspendidas.

Hay una corriente de investigación que cuestiona la autenticidad del acercamiento de Tablada al haiku, quien no leyó directamente fuentes en idioma japonés. Sin embargo, podemos decir que su estética japonista se renovó gracias a su viaje a Japón, dando un vuelco a sus primeas influencias de origen europeo. Se debe considerar si en realidad Tablada conoció el haiku con su amigo Asataro

como afirma Ty Hadman (1987, p. 11), aunque no se han encontrado otras fuentes que confirmen dicha información; también, si fue por su acercamiento en Japón al libro del *Manyōshū*, si lo leyó, de acuerdo con sus crónicas, pese a que se refiere a él con el nombre de *Mañiefushifú*. Es Tanabe quien señala que lógicamente se refiere al *Manyōshū* porque Tablada complementa el título como "'el haz de la mirada de las hojas', el joyero en que el Japón poético, durante varios siglos, atesora su lírica pedrería" (Tablada, 1916, p. 162).

Sí le creemos a Tablada y Hadman e incluso a Tanabe, pareciera que, al menos en lo que respecta al género poético del haiku, el poeta tuvo un contacto "sincero" que parte de amistad con Asataro; es decir, podemos plantearnos un horizonte donde la estética de Tablada se configura como directa del Japón y, en ese sentido, más auténtica, a partir de vislumbrar la "esencia de lo japonés" estando por fin en ese país en 1900.

Aunque es cierto que en su primera etapa hubo una influencia de lo que Tanabe señala como la frivolidad francesa, para Tablada hubo una clara ruptura después de su contacto con el país del sol naciente. Y en algún momento cambió su perspectiva a partir de lo japonés, por estar en esas tierras, por el mencionado *Manyōshū* y por conocer a Asataro, más que por el idioma del cual conocía muy poco, además de que los diccionarios eran de difícil acceso y las traducciones directas eran nulas. Recordemos en este punto su profundo amor por Japón desde su infancia y su marcado desarrollo en la adolescencia.

Claro que existen poemas que son similares a otros poetas que hicieron traducciones, tal es el caso de Chamberlain; sin embargo, la propia Tanabe afirma

que “Tablada captó con precisión el contenido original” (Tanabe, 1974, p.112) que incluso en algunas de sus paráfrasis ofrece mayores sensaciones de colores y movimientos.

> Tablada fue el primer mexicano –y aun hispanoamericano– que tuviera interés serio por el Japón en nuestra era; el primero en hacer esfuerzos para establecer una imagen del Japón no torcida en favor del gusto exotista; el primero en aproximarse al dominio de un legítimo japonólogo con profundización erudita. Podemos fácilmente imaginar que sus obras japonistas son resultado de no poco esfuerzo, realizadas en tiempos en que todavía no existían ni siquiera buenos diccionarios como los que tenemos hoy en día; en que no había abundante información sobre el país, ni medios de comunicación. (Tanabe, 1974, p. 189)

El poeta figuró como uno de los intelectuales con un alto conocimiento sobre Japón en el mundo de habla hispana. Debido a su devoción profunda, fue el primero en tejer similitudes culturales y puntos de contacto entre México y Japón, sobre todo respecto a la contemplación y asimilación del paisaje. Esto se nota de manera muy clara en la influencia japonesa de Tablada sobre algunos pintores.

Como subraya Laura González (2008), se dio un fructífero encuentro entre el escritor y el pintor Félix Bernardelli; en el taller de éste en Guadalajara existía una influencia japonista y con sus alumnos Tablada vio la posibilidad de perfilar un arte moderno en el país.



Autor no identificado

Adela Vázquez Schiaffo posando como japonesa en el taller de Félix Bernardelli ca. 1900 (Rius Caso 2019, p. 111)

Luis Rius Caso establece que Tablada entablaría una relación con varios discípulos de Bernardelli,

> …señeros en la modernidad artística que planteó como critico e historiador: Roberto Montenegro, Rafael Ponce de León, Gerardo Murillo, y Jorge Enciso […] Ponce de León, quien, como Enciso, solía plasmar su firma en un monograma japonés. En el caso de Montenegro, la gran admiración por la cultura japonesa y por pintores como Hokusai sí provino directamente de Tablada. (2019, pp. 107-111)

También dice Rius que el escritor alcanzó un punto de madurez después de la realización del libro *Hiroshigué...* y el efecto de este bagaje conceptual fue su

construcción como crítico, probablemente, también gracias a la confluencia de puntos de vista culturales inspirados en el pueblo japonés.

2.2 La naturaleza

Tablada poseía la capacidad de capturar la vida en la naturaleza. Desde su infancia se detenía a observar con detalle la flora y la fauna circundantes. Ponía atención a las cosas pequeñas y fue ampliando su sensibilidad gracias a esa capacidad de observación profunda y contemplativa. Ese acercamiento a la naturaleza es señalado por Seiko Ota, quien comenta como un logro de otro nivel la sensibilidad de Tablada; al respecto, abre una cita de Torahiko Terada:

> Los occidentales tienen una actitud materialista y cientificista ante la naturaleza, enfrentándose con ella; los japoneses, en cambio, tratan de verla como un cuerpo orgánico, juntándose con ella. Aquéllos hacen desarrollar la ciencia, y éstos el haiku. (Tereda en Ota, 2014, p. 53)

En una de sus crónicas enviada a la *Revista Moderna* durante su viaje a Japón y posteriormente publicada en su libro *En el país del sol,* Tablada nos permite vislumbrar su sensibilidad creadora tras la contemplación de la naturaleza:

> ¿Cuándo podrá el poeta, el artista o quien se precie de serlo, vivir incondicionalmente su vida? ¿Cuándo en el áureo anzuelo de la gloria se clavará un laurel en lugar de un pedazo de pan? ¿Cuándo el poeta podrá ser poeta como el loto florece, como la abeja melifica, como la cigarra que canta? (Tablada, 2005, p. 63)

Aquí vemos el retrato de uno de los valores fundamentales de la cultura japonesa, que muestra al ser humano unido a ella, formando parte del entorno. Como se afirma en la cita de Tereda, para esta concepción el ser humano no somete a la naturaleza, sino que la acompaña, vive con ella y esta convivencia pasa por todos los sentidos y conecta con el *mono no aware*, entendido como la melancolía que provoca el paso del tiempo porque nos hace conscientes del dinamismo de la vida, donde todo es fugaz.

Es en esta igualdad que se funda la tradición del haiku como un retrato del paso del tiempo a través de las estaciones. El haiku, visto como vía de trasmisión, expresa el instante e ilustra la voz de la naturaleza. Logra capturar lo efímero del entorno. En ese momento suspendido, el poeta consigue percibir su enlace con el universo, por lo que tiene el deber de trasmitirlo. Esta teoría pertenece a la escuela de Matsuo Bashō, que influenció a Tablada. No olvidemos que, como ya se mencionó, su libro *Un día*… es dedicado “a las sombras amadas de la poetisa Shiyo y del poeta Bashō”. A este respecto Seiko Ota afirma:

> Los haikus tabladinos nacieron captando en vivo la naturaleza, contemplándola, escuchándola bien, pero a la vez crearon un mundo tan bello que tal vez a los japoneses nos parezca ficticio, aunque en realidad no lo sea. (2004, p. 130)

Retomando uno de los temas tratados más arriba, la veneración por la naturaleza se comprende asociada a la capacidad de abandonar el ego. Debido a esa conexión entre la tradición del haiku y el vínculo con la naturaleza, fue posible que Tablada lograra una revolución en la lírica española, a través de Japón como fuente de inspiración.

Uno de los motivos más importantes que vinculan la obra de Tablada con la naturaleza es el del bambú. Tablada recopiló *En el país del sol* una crónica titulada "La gloria del bambú", donde describe una particular forma de observar la naturaleza, abarcando lo poco apreciado:

> Soy el bambú, como los de Occidente me llaman; "Take" […] Cantan los poetas las supremas vanidades, el rayo del astro, la espuma de la ola, ¡la mirada de la mujer! Cantan a lo que me rodea, al pino longevo, al colorido arce, al ciruelo flor de un día!...Y no me cantan a mí que soy hermosura, fragancia vigor y omnipotencia! (Tablada, 2005, p.165)

Esta planta es venerada por el escritor. La mira como una deidad omnipresente, llena de gloria, con la cual incluso puede hablar, pero no en el sentido

de tener una alucinación auditiva, sino en el de que el poeta ha cobrado conciencia de la expresión silenciosa del bambú. Bajo la sombra de un grupo de bambúes, por cierto, Tablada dice haber leído el *Manyōshū*, la antología de las diez mil hojas, de la época Nara, compilada a mitad del siglo VIII.[7] (Tablada, 2005, p.162)

Por otra parte, en el libro *Un día*… se incluye "El bambú", una pieza poética fundamental para entender el amor de Tablada por la naturaleza. El texto nos remite a la ensoñación de que un bambú pueda llegar al espacio, pero se doblegue en su intento y caiga deshaciéndose en finas y afiladas hojas como lluvia de esmeraldas. Como ocurre con los otros haikus de ese libro, el poema es acompañado por una ilustración del autor. De hecho, Tablada encontró ahí una forma de crear haiku dando a la imagen la misma importancia que a la palabra, proceso que evoca a la escuela tradicional japonesa de los afamados haikus de Yosa Busón.

Es bien sabido que, como primera opción vocacional, Tablada iba a estudiar pintura. Su padre veía que tenía talento para ello y es probable que, si no hubiera fallecido antes de su ingreso en el Colegio Militar, lo hubiera enviado a Europa a estudiar artes visuales. Según su propio testimonio, a Tablada le encantaba prestar

[7] Sobre la importancia del *Manyōshū* para la cultura japonesa Aurelio Asiain apunta lo siguiente: "Aunque a lo largo de esta antología se advierte la herencia simbólica y metafórica china (por ejemplo, en la preeminencia del árbol del ciruelo sobre el del cerezo), los poemas que contienen alternan sin excepción y exclusivamente versos blancos de cinco y siete sílabas, como hará prácticamente toda la poesía japonesa, desde entonces hasta finales del siglo XIX. Salvo un puñado de poemas un poco más extensos, además todos tienen o debieran tener treinta y un silabas, distribuidas en cinco segmentos de cinco, siete, cinco, siete y siete silabas. Es lo que se llama *waka*, poema japonés (por oposición al poema chino), o tanka poema corto (por oposición a *chooka*, poema largo). […] los poetas japoneses no practicaron otra forma desde siglo VIII hasta finales del siglo XV, cuando, suprimiendo los dos versos finales de la estrofa, desarrollaron lo que hoy llamamos *haiku*." (2005, p. 70)

atención a los insectos y estudió dibujo con modelos de animales vivos, sobre todo aves; en sus memorias apuntó cómo su tío Pancho le enseñó técnicas para dibujar chupamirtos.

> Atribuyo en gran parte al tío Pancho el interés hacia los animales que más tarde había de desarrollarse en mí […] También el principio del amor a la pintura y a las artes plásticas en general que han dominado en mi vida. Por el tío supe de las principales escuelas de pintura del mundo. (Tablada, 1991, p. 59)

Más tarde, en su adolescencia, Tablada mejoró su técnica de dibujo y pudo desarrollar sus bocetos y catalogarlos. El gusto por los insectos fue estimulado durante sus estudios en el Colegio Militar, que se ubicaba en el castillo de Chapultepec. En el bosque circundante podía observar, estudiar e ilustrar minuciosamente a los animales. También en esa misma época aumentó su afinidad por las artes visuales porque fue entonces cuando conoció a su amigo Julio Ruelas, quien lo introdujo a las artes de otros países. Es probable que en esta etapa se acercara a las artes orientales como plantea Atsuko Tanabe (1974, p. 4).

Otro recurso sobre su progreso pictórico lo encontramos en el archivo grafico *José Juan Tablada, vida, letra e imagen*, donde se menciona que realizó una copia de una acuarela japonesa en 1893 en un biombo del mobiliario de su amigo Pedro de Carrere y Lembeye. (Instituto de Investigaciones Filológicas, 2021) Era una copia

“De un biombo de la Antigua Escuela de Kano”[8]. Esta información es asequible gracias a que el poeta dejó una nota con la fecha en la parte trasera de la obra, según consta en una foto que se conserva. En ese mismo año publicó “Ónix” y “Musa japónica”, poemas en los que, de acuerdo con lo visto más arriba, emerge su gusto por lo oriental.

En junio de 1894, Tablada publicó en la *Revista Azul* "El despertar de la Musmé (Acuarela de Kunisada)". Hasta ahora no se ha podido identificar la pieza que generó esta detallada écfrasis, sin embargo, podemos leer en su título y en su desarrollo que se refiere a una acuarela japonesa:

> ¡Pronto “Musmé”! ¡Las pagodas de Nikko están de fiesta! Ve a perfumar los corazones con el ámbar de tu hermosura, a hacer bonzos sacrílegos, a pedir más bellezas a Bentén. (Tablada, 2005 [1919], p.169)

Durante su viaje a Mazatlán en octubre del mismo año de 1894, pintó su acuarela “Mazatlán desde el cerro del faro”. En este paisaje del mar con algunas montañas al fondo apenas tocadas por el pigmento, las barcas poco delineadas y el pueblo al centro del mar y de la composición, Tablada retrata el horizonte con una destacable habilidad compositiva. Hay diversas diagonales que sugieren por dónde debe ir jugando la vista al asomarse a la imagen. Cual si fuera un sueño, entra la luz a tocar el pigmento en el agua; el pigmento azul roza el primer plano dejando

[8] Estilo de pintura japonesa practicado entre los siglos XV y XIX.

espacios en blanco como es tradición en la técnica de agua. En este primer plano se desborda el mar hasta llegar al límite del papel.

Tablada retrató sobre todo la naturaleza: insectos, flores, aves y plantas. Pero su impulso incontenible por la representación visual dio lugar también a otro tipo de obras, en las que se muestra soledad y desesperación. Por ejemplo, la acuarela "Camisa de fuerza en San Hipólito" es un autorretrato que trasmite la tristeza y desesperación de transitar por ese lugar. El personaje, marchito, solo, mira el infinito. La destreza del artista se observa en la selección de color, así como también en la forma en que juega con el movimiento de las manos para demostrar que el personaje representado está atado a una camisa de fuerza. El fondo está pintado con manchas rápidas, donde únicamente se muestran dos líneas para dividir el espacio de la pared de algo que sostiene al personaje. Con este fondo, fija la imagen para no dar la impresión de que flota. De esta misma época también encontramos la acuarela "Patio del jardín de San Hipólito[9]", que tiene colores más cálidos, pero igualmente trasmite tristeza y desolación. debido a la población habitante del hospital, sobre todo la que padecía enfermedades mentales.

Ya rumbo a su viaje a Japón encontramos otra obra de paisaje urbano, "La casa de José Juan Tablada en San Francisco, California", fechada el 15 de julio de 1900. En esta acuarela vemos la fachada de un hotel con dos entradas divididas por colores diferentes; hay muchas ventanas abiertas y, en una, hay una persona

[9] Primer Hospital Psiquiátrico de América y uno de los primeros manicomios del mundo.

que se asoma. Es evidente que Tablada intentó capturar la mayor cantidad posible de detalles de esa residencia pasajera.

En el mismo año y durante su viaje, el artista elabora sus paisajes japoneses. Fechada en Yokohama el 26 de agosto de 1900, tenemos la representación de una calle. Sobre esta acuarela Tablada comenta que las calles japonesas son propicias para el espíritu de un pintor ("las calles pictóricas del Japón"). De esta misma época es su dibujo "The Shammon", al parecer la fachada de un templo; así como "Koro", una detallada y sofisticada representación de un pebetero budista. Sobre sus obras con temas japoneses, aunque difíciles de fechar, tenemos las realistas tintas chinas "Príncipe japonés", "Noble japonés", "Estudios para un abanico" y "Procesión de personajes japoneses", entre otras.

En 1904 el poeta retoma las clases de pintura en la Academia de San Carlos. De ese año existe una fotografía de Antonio Fabrés y sus discípulos, en la que aparece Tablada. En su diario fechado el 12 de enero escribe: "Fui por primera vez a dibujar con un modelo vivo en la clase del profesor Antonio Fabrés[10]" (Archivo gráfico de Tablada). En 1905, inicia sus colaboraciones en *El Mundo Ilustrado*, donde aborda temas orientalistas y del mundo prehispánico relativos a las artes visuales; esas colaboraciones seguirán hasta 1908 y, después, de forma intermitente hasta 1914. Algunos de los artistas de quienes escribe son sus contemporáneos Julio Ruelas, Roberto Montenegro y Rafael Ponce de León.

[10] Antonio Fabrés: Pintor y escultor, uno de los más destacados orientalistas españoles.

En 1912 aparece una de sus más destacadas obras: “Hermafroditismo de los tlaconetes en la cópula”. Esta obra en tinta china evidencia la capacidad de observar y capturar con fidelidad una imagen naturalista. La cópula de estos animales impresionó a Tablada y logró transmitirla con sutiles líneas. Esta imagen lo impresionó tanto que escribió un haiku sobre los tlaconetes en 1924 y posteriormente también poetizó sobre el hermafroditismo en 1935.

A lo largo de la vida de Tablada encontramos las huellas de esta fascinación por los animales que surge durante su infancia y se hará presente durante su madurez en su obra visual y poética. Como hemos visto más arriba, en *Un día…poemas sintéticos*, libro de 1919, capturó la esencia de la flora y fauna circundantes. El poeta dividió un día, igual que un ciclo anular, en cuatro partes: la mañana, la tarde, el crepúsculo y la noche, y al término del ciclo nos invita a continuar con un nuevo día. Pero cada uno de los poemas de este libro fueron acompañados por dibujos, imágenes simples de la naturaleza que el artista probablemente asimiló de la contemplación de sus libros de estampas japonesas.

Los dibujos que acompañan a los haikus se distinguen por la sutileza. Son humildes y simples, representados con una delicadeza basada en la economía de medios y la sencillez en el trazo del pincel. Los contornos son delineados con trazos firmes y ligeros. El formato redondo y pequeño, casi como sello o exlibris, es una evocación de lo oriental. En ciertas imágenes podemos ver la paciente observación naturalista y la influencia directa de la pintura japonesa.

En “La pajarera”, por ejemplo, observamos elementos sintéticos como el uso de líneas verticales para abstraer una jaula; esta economía de los medios y la

sencillez juguetona en el trazo, recuerdan a la pintura oriental, breve y concreta igual que el haiku.

En “Chirimoyo” el dibujo remite al yin-yang, el símbolo del taoísmo que refiere al incesante movimiento del todo y al proceso de fluir hacia el destino; a la vez, la pareja de loros verdes hereda el movimiento de “La ola” de Hokusai.



EL chirimoyo

José Juan Tablada, Archivo gráfico "Cronología de la vida y obra de José Juan Tablada en el portal Letra e Imagen."



La gran ola de Kanagawa

Hokusai Katsushika

Museo Sumida Hokusai

Finalmente, el dibujo de la “Garza” muestra la asimilación de los años de estudio y colección de estampas japonesas; en ella, el ave que vuela es similar a las de Hokusai.



La garza

José Juan Tablada, Archivo gráfico "Cronología de la vida y obra de José Juan Tablada en el portal Letra e Imagen."



Hortensia y golondrina

Hokusai Katsushika

katsushikahokusai.org

2.3 Influencias

La historia del haiku en México es muy amplia gracias a la introducción por José Juan Tablada de este género poético a las letras hispánicas. Los escritores mexicanos vieron un nuevo germen de dónde nutrir sus letras, buscaron la innovación poética, sumarse a la vanguardia literaria mundial y quizá experimentar, como Tablada, con la forma y el sentido del ritmo en “breve verso”. Así es como se fue afincando una tradición que ha permanecido en la poesía en México. Hoy en día, el haiku se mantiene vivo, buscando nuevos caminos desde los cuales manifestarse, pero siempre retomando la tradición de donde surgió.

“Tablada devolvió el regocijo a la poesía castellana, que sufría sobreabundancia de sentimentalismo y de melancolía” (Mata, 2005, p. 11). Tras la publicación de su segundo libro de haikus, *El jarro de flores* en 1922, el haiku se volvió popular. El autor menciona en su introducción a dos poetas que se habían iniciado por su mismo andar, Rafael Lozano y Carlos Gutiérrez Cruz, incluso, alude como perfecto el haiku “Alacrán” de Gutiérrez Cruz, quien había publicado con anterioridad varios haikus en el periódico *El informador de Guadalajara* en 1919 y, para 1920, contaba con un libro de 56 poemas breves sobre animales, además experimentó el haiku sobre temas de política y de protesta.

Es enorme la cantidad de autores en México y en Latinoamérica que tuvieron algún acercamiento al haiku. También hay otros que lo han difundido, traducido y musicalizado. A continuación, se mencionará a varios escritores que redactaron artículos, ensayos, crearon revistas y realizaron concursos para promover el interés

en esta forma poética; sin embargo, nos centraremos en quienes practicaron su escritura.

Rafael Lozano publicó en Madrid *La alondra encandilada* (1921), libro que en su quinta sección cuenta con cuarenta y ocho haikus con el subtítulo “Libro de estampas” y que cuenta con poemas sueltos en otras partes. Llama la atención que Lozano respeta la estructura de diecisiete sílabas y tres versos en casi todos sus haikus porque no era lo más común en los escritores de esta época. Un año después, escribió un libro llamado *Haikais*, escrito en francés, que publicó en París. Pasaron poco más de treinta años cuando, en 1953, escribió un artículo sobre el haiku y el tanka japonés. Con esto dio fin a su faceta japonista.

En 1922, José Rubén Romero publicó su libro de haikus titulado *Tacámbaro*, obra que contiene sesenta y seis haikus y pretende rendir homenaje al lugar donde nació. En ella predomina un escenario rural, retratando el devenir cotidiano de su pueblo.

> Con esta obra tiene ingreso en los haikus mexicanos los temas locales e independientes de los japoneses. Con este libro no sólo Tacámbaro entró en la poesía, sino muchos otros pueblos del país, dado que los personajes que retrata son personajes tipos, clave para la vida de toda localidad. (Arellano, 2021, p.9)

Francisco Monterde publicó el libro *Itinerario contemplativo. Elogio de José Juan Tablada* (1923). Fue uno de los autores que mejor asimiló el haiku tabladino, pues

el libro está compuesto por una serie de estampas poéticas que describen sus viajes, ilustrando su trascurso del camino de México a Veracruz, es decir, paisajes. En su obra poética, retomó el género con *Netsuke*, libro de 1962. Se puede apreciar que demoró casi cuarenta años para publicar otra colección de haikus. Un año después, escribió su último libro del género: *Sakura* (1963). Las tres versan sobre viajes; el primero en México y los otros dos en Japón.

> Los poemas de Monterde son poemas reducidos a su mínima expresión que con ágil hermetismo describen el camino férreo entre la entonces Ciudad de México y el pintoresco pueblo de Orizaba. Aquella atmósfera, en la que el ferrocarril asoma por en medio de los cerros del cuadro Citlaltépetl de José María Velasco, es la misma que le tocó apreciar a Monterde. Los cerros, las vías del tren, las plantas, los animales, los campesinos, son elementos constantes en esta primera parte. (*Periódico de poesía*, 2018)

Para 1928, Tablada presentó su obra *La feria. Poemas mexicanos,* ahí incluyó sus últimos haikus. En 1929 se publicó *Rocío* de Agustín Haro y Tamariz, y en 1938 José Villalobos imprimió su libro *Amor* de manera privada.

El libro de Romero, junto a los dos de Tablada, los tres de Monterde y el libro de estampas de Lozano son los mejores ejemplos de haiku mexicano de la década de los años 20.

En 1933, el compositor Luis Sandi Meneses escribió un libro de partituras para piano donde musicalizaba haikus de Tablada, titulado *Diez Haikais para canto*

y piano "…pequeña obra maestra en la que la pequeñez de la forma, llevada al máximo, lejos de significar reducción de problemas implica mucho mayores, por la necesidad de hacer una síntesis extrema". (Chávez en Magaña, 2019, p. 130)

Después se abrió un paréntesis:

> El interés entre los poetas mexicanos por el haikú decreció considerablemente, hasta que después de la Segunda Guerra Mundial se produjo vigorosa resurrección. Resulta irónico que los dos períodos más importantes de la historia del haikú y de su desarrollo en México coincidan con la conclusión de las dos guerras mundiales, y que José Juan Tablada muriera con al final de la última el 2 de agosto de 1945. (Hadman, 1987, p. 18)

Parte del nuevo impulso provino de Puebla, donde germinó el grupo literario Cauce. Sus fundadores fueron Juan Manuel Brito Velázquez, Antonio Esparza Soriano, Salvador Medina, Augusto Martínez Gil y Juan Porras Sánchez. Se integrarían luego a la revista Gastón García Cantú, Ignacio Ibarra Mazari y Francisco Ciófalo Zúñiga. Esparza Soriano y Porras Sánchez fueron los animadores principales del grupo. Conformado por jóvenes estudiantes, proponían "alejarse de cánones literarios y buscar nuevos horizontes". Con su revista del mismo nombre, *Cauce* (1945-1946), querían devolver la juventud a las letras poblanas. Fue la primera revista en publicar haiku en México, así como en promover su creación a partir de un concurso premiado con dinero propio. El grupo también publicó *Pajaritas*

de Hierba y *Genética del hai-kai* (1946) colección de haikus, ensayo de Juan Porras Sánchez.

Después vendrán poetas como Arturo González Cosío con *El pequeño bestiario ilustrado*, colección de haikus y tankas, libro por el cual obtuvo en 1984 el premio Xavier Villaurrutia. En él evoca a un *haijin* clásico, Issa Kobayashi, amante de los insectos, las cosas pequeñas y sencillas. González Cosío ha sido uno de los escritores mexicanos que exploró a profundidad la poesía japonesa, coleccionando libros de escritores japoneses, además de hacer investigaciones sobre el haiku. Sus publicaciones incluyen *Otras mutaciones del I Ching* de 1994, *Trece poemas y cuatro haikus de amor* del 2004, así como *88 haikús y los elementos* publicados en el 2011.

> El interés de González Cosío por el Oriente es mucho más que estético o meramente anecdótico; hay en él una total entrega a la búsqueda de su particular sabiduría. Sólo quizás el Oriente lo remite a los horizontes infinitos que le dan al hombre respiración espiritual. (Volkow, 2014, p. 84)

Los autores arriba mencionados lograron una experiencia vinculada a los elementos de su entorno, a la naturaleza circundante y a su propia investigación; por ello, su creación es una auténtica expresión del haiku. En ella, permiten al lector recorrer los paisajes poéticos, con los ojos de los poetas, ya sea por el cambio del tiempo o de horizontes, incluso en la evocación de festividades o experiencias románticas. En general, lograron trasmitir una significativa intuición de la realidad.

Sin embargo, el que llevó el género a un punto de mayor elevación fue Octavio Paz. Heredero de una tradición cultivada por los poetas mencionados, Paz sembró, igual que Tablada, una raíz profunda respecto a las relaciones México - Japón, con la traducción de *Oku no Hosomichi (Sendas de Oku)* de Matsuo Bashō en 1957, "primera versión occidental de una obra maestra que nos basta describir como un libro clásico japonés". (Asiain, 2014, p.35) Con ella revitalizó, a la vez que ahondó, en la tradición mexicana e hispánica, incluso occidental, del haiku. Por tanto, se convirtió probablemente en el segundo momento más importante para las letras hispánicas en lo que refiere a las relaciones de las lenguas española y japonesa (la primera fue la introducción del haiku por Tablada). Como bien apuntó Aurelio Asiain, "nadie lee mejor que un traductor" (2014, p.12).

> La literatura japonesa ocupó un lugar privilegiado en la atención de Octavio Paz. Escribió mucho más sobre los escritores de Japón que sobre los de Cuba o Puerto Rico, islas más cercanas a México; entre sus traducciones de poesía son más numerosas las de los poetas japoneses que las de ingleses o italianos; y en toda su vida, en una larga y fervorosa carrera de traductor; el único libro completo que tradujo fue un libro japonés: *Sendas de Oku*. En sus reflexiones sobre al amor la obra de Murasaki Shikibu aparece indefectiblemente, y Mastuo Bashō –el autor del libro que acabamos de mencionar– fue para él, además del autor de poemas memorables, una figura emblemática de lo que podía ser el destino del poeta. (Asiain, 2014, p.12)

Es bien sabido que Paz fue el impulsor de que se retomara la figura de Tablada y preponderara la importancia de este escritor en la historia literaria mexicana. Escribió:

> Mi pasión por la poesía china y japonesa es anterior a mi primer viaje a Oriente. Comenzó a fines de 1945, en Nueva York. Fui a la biblioteca de Nueva York, pedí sus libros y volví a leerlo. El ejemplo de Tablada me llevó a explorar por mi cuenta la literatura japonesa. (Paz, 2014, p.14)

Como menciona Aurelio Asiain, el discurso luctuoso que ofreció el único mexicano ganador del premio Nobel de literatura a Tablada significa la entrada del *haijin* mexicano al canon contemporáneo del país.

> El haikú de Tablada tuvo muchos imitadores. Hubo toda una escuela, una manera que se prolonga hasta nuestros días. Su importancia verdadera no radica, quizá, en esos ecos sino en esto: las experiencias de Tablada contribuyeron a darnos conciencia del valor de la imagen y del poder de concentración de la palabra. (2014, p.14)

Pocas mujeres aparecieron hasta entonces en la historia del haiku en México. El caso más visible lo encontramos en Gabriela Rábago Palafox, quien obtuvo el Premio Nacional de Cuento Infantil “Juan de la Cabada” en 1977, siendo su debut literario, con lo cual inauguró la valía de su obra por venir. Cultivadora de múltiples

géneros literarios, en 1980 publicó su libro *Haikús*. En él muestra una sensibilidad profunda hacia la naturaleza desde una mirada melancólica.

Por la misma época, Francisco Hernández ganó el Premio de Poesía Aguascalientes, en 1982, con su libro *Mar de fondo*, publicado en 1983, obra iniciada con una sección de haikus.

> Entre la década de 1990 y 2000, el fenómeno de la cultura pop japonesa desvía la atención hacia otros medios, como la televisión y el cine que, enfocados en lo visual, remiten al público a una dinámica distinta de la que motivó el interés de Paz y Mondragón, pero que, de alguna forma, implican también un regreso a la voluntad de conocimiento incipiente sobre las culturas asiáticas que profesaron los primeros modernistas, actualizada como fenómeno de masas. En este cambio de paradigma encontramos a Aurelio Asiain cuya trayectoria destaca por inscribirse en el ambiente intelectual mexicano. (Saldaña, 2019, p. 219)

CAPÍTULO 3

Aurelio Asiain

3.1 Japonismo y poesía

De acuerdo con David I. Saldaña (2019, pp. 211-212) y el *Catálogo biobibliográfico de la literatura en México* del INBA (2020, s.p.), Aurelio Asiain nació en la Ciudad de México el 29 de octubre de 1960. Es escritor, traductor y crítico literario. En 1978, obtuvo la Beca Salvador Novo a los dieciocho años. De 1994 a 1996 perteneció al Sistema Nacional de Creadores de Arte del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Con su primer libro, *República de viento*, ganó en 1990 el premio Internacional de Poesía Fundación Loewe a la Creación Joven. Fue secretario de redacción y editor responsable de la revista *Vuelta*, dirigida por Octavio Paz, donde fungió como el principal traductor. Ahí también entabló amistad con el autor de *Águila o sol*, un afecto que influiría en su labor escrituraria.

En 1998, fundó la revista *Paréntesis*, que dirigió de 1999 a 2001. También fue editor de poesía y es miembro del consejo editorial de la revista *Letras Libres*. Se desempeñó como agregado cultural de la Embajada de México en Japón de marzo de 2002 a marzo de 2007. Después se incorporó como académico en la Universidad de Kansai Gendai. Su obra poética se compone de *República de viento* (1990), *Edición de Autor* (2004), *¿Has visto el viento?* (2008), *Estrofa* (2010), *Urdimbre* (2012) y *La fronda* (2013). Además, ha publicado los libros de ensayos

Julio Ruelas (1987*), Los pueblos de antes* (1991), *Caracteres de imprenta* (1996), *Vida y muerte en la obra de Juan Soriano* (1997) y *El Japón de Octavio Paz* (2014).

Entre las compilaciones realizadas por Asiain encontramos *Gendai Mekishiko Shi-shuu. Antología de poesía mexicana contemporánea*, editada junto con Tadashi Tsuzumi y Yutaka Ozono (2004), donde se reflejó su interés por promover las letras mexicanas en el país donde vive desde hace veintitrés años. Por otra parte, ha traducido al español *Veintitantos poemas japoneses* (2005), *Luna en la Hierba. Medio centenar de poemas japoneses* (2007),[1] *Ikkyu Sojum. Un puñado de poemas (*2015) y *Centena de cien poetas: Hyaku nin Isshu* (2015). En todos ellos ha mostrado su interés por aprender, asimilar y trasladar una parte significativa de esa antiquísima tradición literaria, que incluye a autores como Fujiwara no Teika, Bunya Yasuhide, Ono no Komachi. Enriquece con ellas el bajo número de traducciones directas en ambas lenguas. Sobre este aspecto del trabajo de Asiain, dice Guillermo Sheridan:

> El trabajo como traductor y comentarista de Aurelio me deslumbra: destila, con crepúsculo y exigencia, el zumo del correspondido amor que le tiene a Japón y el que le tiene a su poesía, es decir, a la poesía. Cada poema se halla traducido con regocijo y cálculo, con el esmero de quien conoce no sólo las dos lenguas en juego, sino sus retóricas y poéticas. (Sheridan, 2007, s.p.)

[1] En este libro se incluye el *Haku Rakuten*, pieza del antiguo teatro *noh* chino escrita dentro de la influencia del país nipón.

Lector y traductor «bien entrenado», como él mismo ha comentado: «lector literalmente y en todos los sentidos» (Asiain, 2024), poeta viajero a través de idiomas, libros y países, ha cultivado un enorme equipaje intelectual para nutrir las raíces comunes a México y Japón. Ha estudiado y trabajado fervientemente en construir y mantener el puente transpacífico sobre las relaciones bilaterales culturales y artísticas. Dice Sheridan (2007, s.p.) que «es el hombre de letras originario de México que más ha vivido en Japón». La huella de esta relación es por ello muy profunda en su literatura. De hecho, sin renunciar a sus raíces mexicanas, conserva un estilo japonista en su poesía. Muestra de ello es la presencia de los paisajes naturales en su obra, a veces a manera de postal y otras de reflexión o sinestesia.

Este capítulo pretende demostrar cómo la poética del autor mexicano hace una reflexión sobre la propia poesía, en torno a elementos animistas de la naturaleza donde confluyen dos culturas, la japonesa y la mexicana. Para ello se analizan sus libros de poesía *República de viento*, *Edición de autor, ¿Has visto el viento?* y *Urdimbre*.

3.2 ¿Cómo se hace la poesía?

En su obra, igual que en su trabajo como traductor, mediante el contacto de ambas tradiciones, así como en la selección de poetas y obras, vemos su interés por la creación poética en sí misma. Dice Fernando García Ramírez (2022) que:

> Asiain no es un poeta del amor (aunque tiene un par de poemas), ni del tiempo, ni de la amistad o el paisaje, no es un poeta político. Su tema es la poesía. Puede hablar de la luz, del viento, del agua, del árbol, pero al hacerlo habla de la poesía o del poema. Y lo hace con evidente amor a la forma.

Al respecto, el autor ha mencionado cómo su «amor a la forma» en realidad es una obsesión, un tipo de neurosis, más que una entrega total (Asiain, 2024). Es relevante que haya echado raíces en la cultura japonesa, pues ésta también es creyente de que al hacer las cosas se debe poner pleno cuidado en todo momento en las formas.

> En la cultura japonesa es de primordial importancia la forma de hacer las cosas: lo mismo en la ceremonia del té que en las artes marciales, en la caligrafía que, en el intercambio de saludos en la calle, la forma tiene preminencia sobre el fondo, la intención o el sentido. Mejor dicho: se confunde con ellos. La poesía, como idea abstracta, como noción general, cómo género literario, no se concibe en Japón antes del encuentro con Occidente. Cuando Ki no Tsurayuki declara, ¿en el prólogo al Kokin waka shu?, que “La poesía japonesa tiene el corazón del hombre por semilla y miríadas de palabras como hojas”, no habla en términos generales: se refiere al waka, las series de líneas de cinco y siete versos. Matsuo Basho, seis siglos más tarde, hablará siempre de haiku, no de poesía. (Asiain, 2005, p.70)

En la obra de Asiain, podemos dar cuenta de cómo admite la influencia oriental en su brevedad, orden, ritmo, tono, contrastes y cómo juega con estos elementos y los transfigura a una especie de búsqueda ontológica por el poema. Sus imágenes y motivos no se escapan de un admirador de la belleza natural, cual paisajista del *ukiyo-e*. Creador de imágenes, a la par se ejercita en la fotografía, quizá producto de su admiración por el trabajo de su maestro y amigo, también influenciado por una estética japonista, Manuel Álvarez Bravo.[2] En algunos poemas, encontramos el cauce de su voz a través de la búsqueda por la forma en que se escriben los poemas a partir de cuidados versos breves que remiten a convenciones propias de esta tradición.

Es el caso de su libro *¿Has visto el viento?,* obra que alude al país del sol naciente. Se nota ya desde la portada ilustrada con el *kanji* de viento «kaze» (風), pintado al estilo *shodo* (書道). Hay varios tankas en sus páginas, pero, de las cuatro secciones en que se divide el libro, una es específicamente de haikus y otra de tankas. Varios poemas intitulados y los haikus de la sección «Con o sin luna» se presentan con una viñeta, que es el *kanji* «mu» (無), «silencio/nada». Además, está ilustrado con fotografías en alto contraste sobre algunas tradiciones japonesas.

[2] En el número 38 de la revista *Letras Libres* (febrero de 2002), hay una nota donde Aurelio Asiain comparte anécdotas sobre la amistad que tuvo con Manuel Álvarez Bravo (pp. 64-66).

El título interpela al lector. Nos invita a observar profundamente la esencia del vacío a través de una pregunta. Ésta se vuelve campo de cultivo fértil para proporcionar una relación íntima con el lector, al incitarnos a ser partícipes de la contemplación. La pregunta que da título a la obra –¿has visto el viento?– se amplía y forma un haiku, que podemos leer completo justo al centro del libro y que, como veremos más adelante, había aparecido antes en *Edición de autor.*

¿Has visto al viento
sobre los arrozales
quedarse quieto?

La respuesta, tanto en la versión reducida de la pregunta, el título, como en su versión ampliada, el haiku, queda del lado de quien lee y es a la vez ese silencio aludido por la acción –vuelta estatismo– del viento. El acto poético y el poema surgen en un momento de contemplación que podemos identificar con el *satori*. Esto se relaciona directamente con una pregunta fundamental para el autor: ¿de qué modo se escriben los poemas? La cual es, por cierto, el título de otro de sus textos. Y es que es muy patente su preocupación por la forma y la materia de la poesía. Ya desde *República de viento*, su primer libro, aparece la figura del viento en «Sintaxis», el poema inicial, como un ser capaz de jugar con las letras y las hojas –naturales o de papel–. Como poética, esto influyó en su obra posterior al insertar un mismo poema con ligeras modificaciones en libros subsecuentes, al modificar el

orden de los poemas, agregar una dedicatoria e incluso al incluir imágenes, «removiendo/ sombras en la memoria», igual que si fueran arrastradas por el aire.

El trabajo poético de Asiain es una impávida reflexión sobre la esencia de la poesía, además de replicar poemas, economiza las palabras, juegos poéticos que evocan a Bashō, quien se complacía de jugar con las mismas palabras «con las que creía elevar la dignidad del haiku» (Suzuki, 1996, p. 302). Usa las palabras como dispuestas en un tablero, el cual después va a ofrecer en forma de libro, pero siempre con la posibilidad de cambiarlo, de borrar o agregarle cosas. Quizá es su «neurosis» por mejorar la obra en su siguiente libro, quizá toda su obra sea un solo libro en permanente construcción, tal vez es una forma de resistencia expresiva o quizá es sólo un tipo de aventura creativa.

Podríamos comenzar por mencionar en primera instancia el tiempo que demora entre la publicación de sus libros. De su primer libro al segundo, de 1990 a 2004, hay catorce años de diferencia. Así como incluye los mismos poemas en diferentes libros, algunos con ligeras variaciones, a manera de «reciclaje» o como si quisiera decirnos «vuelve a leer este poema, que es mi favorito», también repite constantemente palabras y temas. Dicha reelaboración podemos interpretarla como la búsqueda de «mejorar» su obra, lo que lo vuelve un creador al margen de la hiperproducción reinante. Nos habla de alguien que no se encuentra interesado en un constante, e incluso capitalista, ritmo de trabajo, sino que guarda su energía, se toma su tiempo de contemplación para cada uno de sus tejidos poéticos.

Su tercer libro, *¿Has visto el viento?* (2008), es la reelaboración del segundo, *Edición de autor* (2004). Ajustado a una hechura que evoca mucho más a Japón,

¿Has visto el viento? se publicó cuatro años después agregando fotografías, dedicatorias y con cambios en la sección «Con y sin luna», donde el cuarto haiku pasa de:

> Qué delicada
> cierra el paso al jardín
> la telaraña

a:

> Cosa de nada
> cierra el paso al jardín
> la telaraña

Estos ligeros cambios bastaron para darle un concepto distinto al nuevo libro. A pesar de que, como él mismo declara en el «Prólogo»:

> Tampoco lo he alterado mayormente ahora, al recogerlos aquí, aunque he eliminado un par de poemas, rehecho enteramente dos más y corregido aquí y allá otros pocos. La división en secciones es nueva, lo mismo que las viñetas, realizadas *ex profeso...* (2008, p. 6)

Le faltó mencionar que, al final, agregó algunas notas sobre definiciones japonesas que nos ayudan a conceptualizar el libro en la cultura nipona. Esta sección no aparece en *Edición de autor.* Por ello, podemos afirmar que efectivamente en su tercer libro tiene toda la intención de referir con mayor acierto al país del sol naciente, aunque en esencia repitiera el contenido. Además de haikus, hay una sección con tankas que igualmente aparece con algunas modificaciones en tres de los cuatro libros que analizamos. En el tercero de ellos, *Urdimbre* (2012), vemos cómo concreta una obra con los hilos con los que tejió sus libros anteriores. Como dice Elizabeth Castañeda (2012, s.p.):

> Un poema es un tejido. El verso, cual trama luminosa, se encadena a través de la urdimbre que es el tiempo; así trama y urdimbre resuenan simultáneamente, cada línea un hilo, cada imagen un trazo. Un poemario, a su vez otro tejido, una copresencia de lazos, de nudos de lenguaje.

En este libro, la nueva organización de textos ya publicados permite una lectura mucho más fluida. Los ojos recorren las hojas con suavidad en cada verso y cada página, como un camino donde transitan sus muchos años de experiencia y lecturas. En este libro, un poema sigue al otro como si estuvieran «conectados» por una pista que quedó pendiente en otra obra. El poeta parece notar la fuerza de su obra en conjunto y los presenta así más contundentes.

Por ejemplo, los poemas con los que abre son «De qué modo se escriben los poemas» y «De qué modo me escuchas». Ambos habían aparecido en

publicaciones distintas, el primero en *República de viento* (1990) y el segundo en el número 174 de la revista *Vuelta* (1991), reaparecido luego en su número 261 (1998). Ahora vienen uno tras otro, dando la impresión de continuidad temática. Es curioso que, aunque fueron publicados en la misma época (1990-1991) y la unidad temática es obvia desde el título, no aparecen juntos sino hasta 2012, veintiún años después.

En su primer libro escribió los versos «al disiparse me llamaba, urdimbre/ de mi lumbre saciada...». ¿Serían la anticipación del futuro libro? Y es que a Asiain le gusta jugar a reciclar sus palabras. Así es como «De qué modo me escuchas», al menos en cuanto al contenido, es desarrollado en una versión reducida en «Te digo todo esto a ti que escuchas» en *Edición de autor* y *¿Has visto el viento?*, pero también forma parte de *Urdimbre*. Este reciclaje no se da sólo en los versos, sino también entre éstos y los títulos de los libros, como ya vimos.

Igualmente reaparecen otros textos, pero sobresale nuevamente la sección de haikus «Con y sin luna», la cual ya había sufrido una pequeña variación entre *Edición de autor* y *¿Has visto el viento?* Sin embargo, el poeta propone aquí una tercera versión, minúscula, con la cual logra una mejor lectura del conjunto, que le da más unidad y, con ella, se afina la posibilidad de leerlo como un solo poema largo. ¿Habrá llegado a su versión final?

3.3 El viento

El viento, definido por el *Diccionario de la lengua española*, es la corriente de aire producida en la atmósfera por causas naturales, como diferencias de presión o temperatura**.** El viento en la poesía se asocia con la libertad, con la transformación; el viento es también un puente con lo divino, lleva consigo la posibilidad de comunicarnos, de enviar mensajes. Además, existen diferentes tipos de viento: fuerte o suave, cálido o frío, viciado o renovador.

En la poesía, sin embargo, es asimismo posibilidad, materialidad; el viento tiene ojos, labios, cuerpo, manos, voz, posee una forma de mostrarse y sentirse, lleva consigo intenciones. El viento nos habla y nos entrega su lírica. Ehécatl, dios azteca del viento, se relaciona con la respiración y con la vitalidad. Así figura el viento en los versos «Ramas sin marzo, sin viento/ metálicas, más de la luna/ que de árbol, casi de alma», de Gilberto Owen (1979, p,56.), quien también lo trata como ser lastimoso, que puede gradarse, en otro poema: «Ya no va a dolerme el viento, / porque conocí la brisa» (1979, p. 76.). Gorostiza (2016, p. 126) le da voz al decir «Nunca sabremos si cantaba el mástil/ o el viento mismo atardeció sonoro». De entre su generación, Pellicer (1957, p. 240) tiene una imagen semejante a la de Asiain sobre los arrozales: «El amarillo seco se encamina, / ya entre la milpa vieja que el viento papelea». Años después, podremos ver cómo el viento se volvió un elemento fundamental en la poesía de Rosario Castellanos, ella nos hace conscientes, entre otras muchas cosas, de que «el dueño de los árboles, no es su sombra, es el viento» (2004, p. 58).

En tres haikus japoneses podemos ponderar la presencia del viento:

Brisa del alba: asoma
soplando en la pelambre
de una oruga. (Buson, 2017, p.123)

Sueños sin rumbo;
en páramos quemados,
la voz del viento. (Onitsura en Rodríguez-Izquierdo, 1972, p. 306)

El rumor de las hojas del bambú
con el viento...
Echo de menos a la gente. (Santōka en Haya, 2018, p. 43)

Sin saber si Asiain leyó éstas de tantas otras líneas que hay sobre el viento, sí sabemos que es un elemento constantemente tratado en la poesía de ambas tradiciones, a menudo con una visión animista. Dice uno de sus haikus:

Da el viento al río
pétalos, y esta hoja
que va en camino.

Por lo regular, son los poetas que habitan en entornos rodeados de árboles y plantas quienes desarrollan el tema y logran expresarlo desde la naturaleza circundante.

> Ya que oímos la voz del ruiseñor [ugúisu] cantando entre las flores; de la rana que vive en el agua, entre todos los seres vivientes, ¿acaso hay alguno que no componga poemas? Aquello que sin esfuerzo moviliza el cielo y la tierra, conmueve a espíritus y dioses invisibles, suaviza las relaciones entre hombre y mujeres, y consuela los corazones de valientes guerreros, es la poesía. (Kino Tsurayuki en Melchy, p. 87, 2025)

El viento como representación de la poesía es uno de los rasgos más singulares en la poética de Asiain. El empleo de esta palabra es protagonista en el título de dos de sus libros, además de estar presente como metáfora de la poesía. En búsqueda por atrapar lo inasible, en el citado «¿Has visto el viento...?» nos pregunta el autor si hemos asistido al momento poético, como ya se dijo.

Este haiku, bordado con hilos japoneses, nos incita a contemplar el viento sobre los campos de arroz. Para llevarnos al antes referido *satori*, nos acerca a la eternidad de un momento, cuando surge el poema, mientras que el viento no traspasa, sino que se detiene en medio del campo, lugar fértil para la cosecha y el haiku. Estas tres líneas ofrecen una postal sobre el instante creativo en que nace el poema. Es el tiempo en el que el espectador silencioso observa, absorbe y se vuelve uno con el entorno. Recordemos las palabras de Daisetz Suzuki (1996) «haiku es

la expresión de una iluminación transitoria, en la que vemos en profundidad la vida de las cosas».

Por otro lado, esta imagen metapoética es la exploración filosófica del quehacer literario. Como hemos venido asumiendo, la idea del viento detenido respecto del fértil campo de arroz es la evocación del lugar óptimo para observar el nacimiento de la poesía o el canto, pero el viento es ya un canto en sí mismo, así que es eso y mucho más: es donde se detiene, donde se hace presente y se nos da, es donde podemos sentirlo, escucharlo y, sinestésicamente –puesto que el viento es, en esencia, transparente–, donde podemos verlo. Tenemos el siguiente haiku de Matsuo Bashō:

Al plantar el arroz
cantan: primer encuentro
con la poesía

Es otra idea del campo como sitio idóneo para el surgimiento de la poesía como canto. La evoca el haiku de Octavio Paz también cuando escribió:

Hecho de aire
entre pino y rocas
brota el poema.

Paz se refiere al poema compuesto de aire, es decir, de viento como materia prima de la poesía. Asiain escribió sobre cómo estos versos le recuerdan otro poema de Paz, donde, haciendo una variación de las líneas iniciales de un poema de *El canto errante* de Rubén Darío, el viento aparece también como sinónimo del acto poético (Asiain, 2014, p. 342).

> EN MALLORCA
>
> A Rubén Darío
>
> Aquí, frente al mar latino,
> palpo lo que soy:
> entre la roca y el pino
> una exhalación. (Paz, 1987, p. 108)

La poesía de Asiain, igual que los presentes poemas breves de Paz, ofrece escenarios para la contemplación del ejercicio poético, invitándonos a imaginar el tejido de toda su urdimbre literaria. El segundo poema de *República de viento*, «El viento», inicia con la siguiente estrofa:

> El viento ligerísimo, ese viento
> que es viento apenas por coquetería,
> mueve una hoja y dice no quería,
> cambia sus letras y dice lo siento.

En estos versos el autor retrata la nostalgia del viento como el impulso capaz de modificar lo dicho, ya que trata sobre la memoria. Todo el tiempo sus dudas del andar poético, sus reflexiones y sus deseos dejan espacio para lo que le rodea. Es así también un activo usuario de redes sociales. En *Urdimbre* incluyó «Lo que hay es la luz», el cual tiene la peculiaridad de ser un poema nacido en Twitter, que repite seis palabras en todo el poema al azar y donde nos invita a escuchar el viento.

Como el viento tu voz.
Con dos sílabas: higo.
Un fruto que da un árbol.
Que lo planta en la luz.
Escúchalo en silencio.
Te convido a ser piedra.

Queremos terminar esta sección con un haiku donde la precipitación del viento se hace muy patente en diversos niveles discursivos del poema:

Me haría aire
ahora, aura,
iría
raudo hacia ti.

En este haiku, la voz poética nos sugiere que podría volverse aire, está tentada a

ser brisa para correr precipitadamente. El primer verso establece la premisa, el segundo utiliza la aliteración con la vocal «a» y el uso de la «r» en las tres palabras para crear un efecto fonético, en el verso final, la repetición toma velocidad con la palabra «raudo», tanto en su sonido como en su significado.

Así es como podemos dar cuenta de lo que Saldaña (2019) afirma cuando dice que «los versos de Asiain manifiestan la expresión de lo cambiante y la modificación de la percepción del sujeto a partir de una experiencia estética que apunta a un desarrollo espiritual como visión poética de lo cotidiano». Y es que, por ejemplo, en el segundo verso, «ahora, aura, iría», además del juego fonético hay también una aceleración debida al significado de las palabras elegidas por el autor. Sucesivamente refieren un estado temporal, algo metafísico y el movimiento.

En *Urdimbre* también hay un concepto japonés sobre el viento, (青嵐) *aoarashi*, que literalmente significa «viento verde». Se llama así al viento que baja de la montaña al entrar el verano: anuncia la tormenta al tiempo que refresca, según comenta el propio Asiain en una nota al pie (2012, p. 56) sobre el poema que lleva ese nombre por título.

AOARASHI
Viento verde bajo el tropel de nubes:
oleaje de frondas en el valle.
El mar que lame la montaña es aire;
aire las formas que en el aire suben.

3.4 La escuela moderna del haiku

David Saldaña (2019) escribe que «No hay marca más representativa de la influencia de la literatura japonesa en la tradición literaria mexicana que la difusión del haiku». La labor de Asiain se desarrolla dentro de la vertiente del haiku moderno. Esta escuela, si bien inaugurada por el cuarto de los cuatro *haijin* clásicos, Masaoka Shiki (1867-1902), con el concepto de *shasei* (boceto), no fue sino hasta el trabajo de Taneda Santōka (1882-1940)[3] que logró afincar las bases sobre la posibilidad del haiku de ritmo libre. En él prepondera la subjetividad sobre la imagen presente y objetiva del mundo exterior.

> El concepto de shasei *(* 写生) puede traducirse literalmente como “copia de vida” o “reflejo de vida”. Sin embargo, su significado se vincula sobre todo a la idea de un esbozo, boceto o bosquejo, debido a las raíces artísticas del concepto. De manera general, cuando se habla de shasei en japonés, se entiende como “boceto” en un sentido artístico; esto es, como un trazado rápido de un objeto o escena que hace un artista partiendo de la observación real. (Belaúnde, 2024, p. 52)

[3] Taneda Santōka, nacido en 1982 en Yamaguchi, fue un *haijin* errante considerado el renovador del haiku moderno de ritmo libre, por abandonar la forma y métrica tradicionales, y utilizar la presencia subjetiva del «yo». Únicamente publicó libros de haiku.

Santōka abandonó los recursos tradicionales del haiku, como la palabra *kigo*, el *kireji*, incluso la métrica *teikei*, e incorporó lo personal, sensorial, lo interior, así como conceptos como memoria e imaginación. Asiain también ha escrito haikus sobre su persona y la experiencia subjetiva de lo que está viviendo, así como poemas breves que, sin contener sus elementos formales, esencialmente son haikus. Sobre lo subjetivo, él mismo nos dice (2007, p. 120):

> A más de un lector le revoloteará la famosa definición de Bashô: «haiku es lo que ocurre aquí y ahora». Sí, pero lo que nos ocurre aquí y ahora son también los recuerdos y la imaginación. El pasado y el futuro de que está cruzado el presente son también materia del haiku.

Considerando esto y retomando brevemente algunas ideas anteriores, podemos afirmar que Asiain pertenece a la escuela del haiku moderno porque abandonó muchas veces la métrica y algunos elementos tradicionales de su composición, pero no desdeña su distribución ni el contenido, menos la brevedad escrituraria. En su estudio sobre la presencia del vacío en la obra de Santōka, Alonso Belaúnde nos dice que:

> Hagiwara argumenta, según Baker, que “un haiku bien construido no se limita a captar “la realidad de la naturaleza”, sino que se ocupa de “cantar sentimientos y sensaciones subjetivas mediante la descripción de objetos naturales””. Por ello, es imposible que un haiku sea completamente objetivo,

y Hagiwara incluso señala cómo los haikus magistrales de Bashō y Buson presentan “objetos teñidos de sentimientos subjetivos” (2024, p. 39)

El trabajo de Asiain, como ya se señaló, está compuesto por versos breves y desde su inicio como escritor destacan los temas sobre el viento, la naturaleza y la creación poética en sí. Podemos, asimismo, ver la influencia de la escuela tradicional del haiku en español absorbida a través de Octavio Paz. Un ejemplo de ello es el siguiente poema, aparecido en *Edición de autor*, *¿Has visto el viento?* y *Urdimbre*:

BASHO -AN SEKIGUCHI
Verdes o azules,
donde estuvo tu choza
altos bambúes.
El estanque aún glosa
ocurrencias de nubes.

Este poema, construido a manera de tanka, trae la presencia de Paz, cuando en 1984 visitó la cabaña de su admirado Bashō, mismo que fungió como una especie de «figura emblemática de lo que podía ser el destino del poeta. Una figura moral, más que un modelo literario» (Asiain, 2014, p.12). En *Árbol adentro* (1984), Paz escribió, tras visitar la pequeña choza de Matsuo:

BASHO-AN

El mundo cabe

en diecisiete sílabas:

tú en esta choza.

(…)

Eso que digo

son apenas tres líneas:

choza de sílabas.

Estos versos hablan de la hechura poética. Paz alude a la brevedad con la que se puede trabajar la escritura y con ello la fuerza que debe contener el poema para que despierte el alma, «pocas sílabas capaces de contener un universo» (Paz, 2014, p. 13). Por su parte, Asiain también se va a referir a la forma de escribir haiku al colocar la palabra «glosa», ya que uno de los elementos fundamentales del haiku -y del tanka- es su escritura como parte de una creación colectiva, resultado del diálogo entre un poeta y otro, que contesta o amplía a través de un haiku otro anterior, igual que el estanque en el texto «sigue glosando». Este hecho hace que los *haijin* tejan ecos entre sus voces, que viajan por el tiempo.

También afinca sus temas de lo cotidiano japonés en poemas breves, más extensos que el haiku, que sin embargo nos lo recuerdan a cada línea. Vuelve a repetir su poema «Ryoanji», del cual explicó en sus notas finales de *¿Has visto el viento?* que «Es el más famoso de los jardines de arena de Japón»:

Rocas en un rectángulo de arena:
figuran entre nubes altos montes,
este archipiélago, o constelaciones.
Son estanques de luz lunar refleja.

Tomando en cuenta su formación escrituraria en México, podríamos plantear que el acercamiento de Aurelio Asiain al haiku surgió desde una visión amplia influida en primer momento por José Juan Tablada, figura que retoma Paz después del homenaje póstumo, probablemente también Asiain se acercó a Japón mediante él. Luego, su vena orientalista se recalcó bajo la tutela y amistad de Octavio Paz. Pero todas sus lecturas, a diferencia de sus mentores mexicanos, fueron directamente del japonés, con una proximidad más personal y, por lo tanto, subjetiva. Es ésta su aportación primordial a dicha tradición mexicano-japonesa, pues ni Tablada ni Paz no fueron hablantes, lectores ni traductores plenos del japonés.

Más recientemente, el estudio comparativo de la ecopoética del haiku propuesta por Yaxkin Melchy indaga en el significado de escribir bajo la contemplación, la constancia y el aprendizaje inmersivo de la naturaleza, así como de las conexiones entre la estética japonesa y mexicana. Asiain es un antecedente obligado de esta perspectiva. Cultiva la poesía japonesa en el sentido de retomar lo simple, las formas de la naturaleza en su expresión sutil, dentro de sus haikus otros seres vivos cobran voz. Digamos que encontró su motivo en la poesía japonesa, mostrando una congruencia entre forma y contenido, un lenguaje a partir de sus

lecturas y traducciones, aunque para él no son tal cual haikus o tankas, sino un acercamiento. Así lo señala en el «Prólogo» de *¿Has visto el viento?*:

> El lector advertirá que, con una excepción, los de la tercera sección, “Con o sin luna”, imitan la forma del *haiku*, con tres versos de cinco, siete y cinco sílabas, y los de la cuarta, con una excepción, “Sólo un trecho”, la del *tanka*, que añade dos versos de siete sílabas a esa estrofa. Tampoco le será difícil notar que los poemas anteriores reproducen con frecuencia esas formas deudoras de la tradición japonesa o se les aproximan.

En el libro mencionado, así como en la repetida sección que señala, la intención de crear haikus es bien marcada. Sin embargo, hay en *Urdimbre* una sección llamada «Algunas nubes», compuesta de poemas breves, no todos de tres versos, menos aun con cinco, siete y cinco sílabas, pero que bien encajan en dicha tradición. Veamos un par de ellos:

> FORMA
> Eres como el contorno de las nubes:
> sólo existes en el cielo de los ojos.
>
> ESPEJO
> Iba corriendo y tuve
> que brincar una nube.

En este libro además presenta varios haikus dispersos, por ejemplo:

ALGARABÍA
Andan los árboles
con la cabeza a pájaros
perdiendo piso.

Cuando Tablada trasladó y popularizó el haiku en la poesía mexicana, muchos de sus continuadores, como Salvador Novo o José Rubén Romero, hicieron haikus o «poemas sintéticos» que tampoco cumplían la estructura típicamente señalada como «tradicional» del género. Sin embargo, esto fue así por falta de conocimiento. Un siglo después, Asiain ha logrado absorber esta tradición desde México, luego la ha conocido a profundidad en Japón y la ha enriquecido y ampliado así para nuestra tradición poética; finalmente, a partir de su conocimiento directo, la asimiló como parte de una poética personal, donde la llamada «estructura tradicional del haiku» no tiene relevancia estricta. Por eso afirmamos que, si Tablada apenas logró tocar la orilla de esa poética por la que sintió tanto amor, Asiain se empapó en ella y nos deslumbró. Asiain paisajista de la palabra expresa cómo la poesía se escapa de los límites del espacio y del tiempo.

Ciruelos secos.
En diciembre florecen
dentro del pecho.

CONCLUSIONES

En la primera parte se abordaron los orígenes del haiku, los elementos que lo integran, así como los temas y formas como se ha trabajado y estudiado tradicionalmente. Sus modificaciones y adaptaciones modernas y contemporáneas nos permiten concluir que el haiku sigue latiendo con fuerza en las letras mexicanas, las cuales renovó. La literatura mexicana descubrió en esta tradición poética, además de un encuentro en estado puro con la naturaleza, una forma de hacer poesía expresando la fuerza contenida en la menor cantidad de palabras, exaltando el poder de la imagen poética.

Vimos entonces cómo el haiku en México pasó por diferentes momentos. Inicialmente, buscó adaptarse a la métrica tradicional por pretender enmarcarse a la perfección conservando su raíz en la lengua de acogida, actualmente sabemos que se compone de mucho más que tres versos de cinco, siete y cinco sílabas, y tenemos al alcance más herramientas en español para su conocimiento. En nuestra tradición, esta forma poética de origen japonés que ha permeado en la literatura poética breve debe gran parte de esa aproximación a José Juan Tablada, a quien, teniendo entonces más de cincuenta años, Salvador Novo (1924, p.82) reivindicó como “quien merece más un lugar entre los jóvenes, ya que lo es más que muchos en el sentido poético”, precisamente por su influencia en la renovación de la poesía latinoamericana durante varias generaciones.

A través del acercamiento de José Juan Tablada, quedó impregnada la

cultura japonesa para siempre en la tradición poética mexicana. Hubo otros escritores contemporáneos que tuvieron este encuentro con Japón, pero Tablada echó raíces profundas. Fue el escritor de hablahispana responsable de las bases del japonismo latinoamericano porque logró desprenderse de la influencia y la mediación europea para pasar, parafraseando a Tanabe (1974), a un acercamiento menos estereotipado y mucho más meditativo y profundo.

Este hecho se debió en gran medida al amor que tenía Tablada por la naturaleza, descubierto en su infancia. Cuando se acercó a la cultura nipona, apreció cómo el pueblo japonés se relacionaba con la naturaleza y la enaltecía en sus bellas artes partiendo de bases animistas. Así, la concepción de la naturaleza y la visión del mundo "de ese pueblo enamorado de la naturaleza, y gran cultor de lo bello, que se llama Japón" (Tablada, 2005, p. 127), alimentada por las tradiciones budista zen y sintoísta, lo impactaron enormemente. Tras su viaje a Japón, se convirtió en un devoto de esa cultura. Y es que, como escribió Octavio Paz en 1945:

> ¿Y cómo olvidar que este poeta, que todos juzgan tan afectado y literario, fue el único entre nosotros, hasta la aparición de Carlos Pellicer, que se atreve a ver con ojos limpios a la naturaleza, sin convertirla en símbolo o en decoración? (p.58)

El autor de "El saúz" se deslumbró y comenzó a traer esa tradición a la nuestra. Encontró que el animismo japonés no estaba muy alejado de nuestra cosmovisión. También pensó que podía ilustrar parte de su voz poética y trasladar

un poco de esa cultura a nuestro entorno, dando inicio así a un largo bordado de influencia literaria y cultural transpacífica. A pesar de que, para entonces, el haiku en su propia tierra ya había evolucionado y maestros como Shiki o Santōka habían liberado su creación poética de una base religiosa, de fondo conservan los valores de una cultura en contacto con la naturaleza. Ese canto a las flores y los animales es lo que supo trasplantar y cultivar Tablada a partir de un sentido plástico pictórico que tenía debido a su simpatía por las artes visuales, descubrió y aporto a la literatura el efecto estético que puede producir una versificación simple pero que expresa la capacidad de concentración del poeta, al tomar una imagen y transportarnos a ese momento de eternidad.

Por tanto, podemos afirmar que el estudio de José Juan Tablada, su acercamiento y práctica del haiku, se originaron debido a su profunda sensibilidad por la naturaleza. Sí tuvo su principio en la niñez, pero incluso en los últimos momentos de su vida no dejó de preocuparse por los animales y la vegetación de los lugares donde habitó. Mediante una influencia japonista, supo expresar esas emociones en su obra. En sus composiciones encontramos naturaleza unida a la literatura, lo mismo en su trabajo pictórico, hecho en técnicas de agua.

Lo que conocemos hoy en día como haiku en México ha cambiado. En su proceso evolutivo, su influencia abarca desde una forma tradicional con cinco, siete y cinco sílabas sin palabra de temporada (*kigo*) ni marca de cesura (*kireji*), hasta poemas del tipo imágenes de paisajes o escenarios, como *Tacámbaro* de José Rubén Romero, y breves textos como los *Poemínimos* de Efraín Huerta, pasando por las *Canciones...* de Gorostiza. Todas esas formas se han incluido en esta

tradición y han permeado las letras en México. Dicha práctica ha llegado al punto donde hoy se enmarca el trabajo de escritores como Aurelio Asiain.

Actualmente, hay una comprensión más amplia de la poesía japonesa y vivimos en un mundo hipertecnologizado, donde las fuentes son más asequibles y ya encontramos trabajos japonistas de poetas mexicanos como la *Ecopoética del haiku*, trabajo teórico y crítico sobre el quehacer poético, de Yaxkin Melchy, o el diccionario de palabras *kigo* en línea de Cristina Rascón, herramienta para escritura de haiku con adaptación a la vegetación de este lado del mundo. Aurelio Asiain es un escritor mexicano radicado en Japón, que habla y traduce entre ambas lenguas. Con él, hemos aprendido que el haiku es esencialmente la escritura de la brevedad y el asombro por los seres vivos, a partir de un lenguaje directo y sencillo. Sin embargo, si captura el aquí y ahora, eso incluye al interior tanto como al exterior, es decir, lo que expresa como estética breve y concisa contiene el momento interno por el cual atraviesa quien aprecia al mundo y lo escribe.

Lo que atravesó un siglo de poesía mexicana en tradición de breves versos, va más allá de la representación de la presencia del haiku. Aurelio Asiain propone un haiku que también se escribe desde la subjetividad y con la plena conciencia, apoyada en los cimientos orientalistas de Octavio Paz, de que el haiku, implica muchas dificultades al tratarse de trasladar una tradición poética a otra lengua y cultura. Sin embargo, él ha logrado brindarnos diversas traducciones que nos permiten aproximarnos enormemente y comprender un poco más esa otra tradición, mirándola desde la proximidad cultural más allá de relegarla a una lejanía geográfica.

Podemos afirmar que el tratamiento poético de este género se encuentra vivo

dentro de la poética mexicana demostrando que es la huella más profunda de contacto literario sobre las relaciones transpacíficas entre México y Japón. Después de más de cien años de la introducción del haiku a las letras hispánicas, y gracias a la influencia de José Juan Tablada, este diálogo literario bilateral sigue vigente en la obra de Aurelio Asiain, a quien consideramos ya como parte medular de esta tradición.

BIBLIOGRAFÍA

Alberti, Rafael y León, María Teresa. *Poesía china*. Madrid: Visor de poesía, 1960.

Aldunate Flores, Pedro. *Breve introducción a la métrica del haiku en español. Taller de Literatura.* Universidad Austral de Chile. Subido por Andrea Vera, 26 de noviembre de 2021 en *Scribd*. Recuperado el 20 de junio de 2025 de https://bit.ly/4lP9XxM.

Arellano Aguirre, Diana Cristina. *Aproximación a la naturaleza del haiku mexicano en su primera década de existencia (1919-1926).* Tesis de maestría. Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado el 20 de junio de 2025 de https://bit.ly/40RgQ9t.

Asiain, Aurelio. *República de viento*. Madrid: Visor Libros, 1990.

---. *Edición de Autor*. Tokio: Imprenta JFE NET Corporation, 2004.

---. "Poesía clásica japonesa". *Revista de la Universidad de México*. No. 19, (septiembre de 2005), pp. 70-76.

---. *Luna en la hierba.* España: Hiperión, 2007.

---. *¿Has visto el viento?* México: Ediciones Ermitaño, 2008.

---. *Urdimbre,* México: FCE, 2012.

---. *Japón en Octavio Paz.* México: FCE, 2014.

---. *El blog de Aurelio Asiain.* Sitio web. https://bit.ly/4eKZLnz

---. "Manuel Álvarez Bravo". *Letras Libres*, no. 38 (febrero de 2002), pp. 64-66. Recuperado el 20 de junio de 2025 de https://bit.ly/44ptmiP

---. "La posibilidad del haiku". En *Actas del I Congreso Internacional sobre el español y la cultura hispánica del Instituto Cervantes de Tokio (2013)*. Centro Virtual Cervantes, pp. 117-123. Recuperado el 20 de junio de 2025 de https://bit.ly/4nErYAl

Basho, Matsuo. *Sendas de Oku.* Trads. Octavio Paz y Eikichi Hayashiya. Barcelona: Atalanta, 2016.

Belaúnde Degregori, Alonso. *La subjetividad en la poética del haiku de Taneda Santoka*. Tesis de maestría. El Colegio de México, 2024.

Buson, Yosa. *Flores del Buda.* España: Satori, 2017.

Cabrera de Tablada, Nina. *José Juan Tablada en la intimidad*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1954.

Cantoral, Adriana. "Itinerario contemplativo*", Periódico de poesía*, no. 20 (enero de 2009). Recuperado el 20 de junio de 2025 de https://bit.ly/44I1iWW

Casallas Reinel, Javier Felipe. *La apropiación del haiku en América Latina*. Tesis de maestría. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura, 2019. Recuperado el 20 de junio de 2025 de https://bit.ly/4lIlE94.

Castañeda, Elizabeth. “Urdimbre (reseña)”. *Periódico de poesía*, no. 75 (diciembre 2014-enero de 2015). Recuperado el 20 de junio de 2025 de https://bit.ly/4ktGNDa.

Castellanos, Rosario. *Poesía no eres tú*. México: FCE, 2017.

Darío, Rubén. *Azul*. México: UNAM, 2021.

García Ramírez, Fernando. “Aurelio Asiain: amor a la forma”. *Letras Libres*. 1 de abril de 2022). Recuperado el 20 de junio de 2025 de https://bit.ly/4lkMSD9.

García Rodríguez, Amaury A., Rius Caso, Luis y Mata, Rodolfo. *Pasajero 21. El Japón de Tablada.* México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2019.

Gorostiza, José. *Gorostiza para niños*. México: CONACULTA, 2001.

Gutiérrez Cervantes, Emmanuel. “Matsuo Bashuo y el origen del haiku”. *Círculo de Poesía*. 5 de marzo de 2013. Recuperado el 20 de junio de 2025 de https://bit.ly/46vDlEE.

Hadman, Ty. *Breve historia y antología del haiku en la lírica mexicana.* México: Dómes, 1987.

Haya, Vicente. *AWARE. Iniciación al haiku japonés.* Barcelona: Kairós, 2014.

---. *Haiku-dô. El haiku como camino espiritual.* Barcelona: Kairós, 2006.

Kobayashi, Issa. *Cincuenta haikus.* Trad. Ricardo de la Fuente y Shinjiro Hirosaki. Madrid: Hiperión, 2003.

Magaña Cailly, Mariana Catherine. *La naturaleza en la poesía de la canción de arte.* Tesis de licenciatura. Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.

Maillard, Chantal. *La baba del caracol.* Madrid: Vaso Roto Ediciones, 2014.

Maples Arce, Manuel. *Recordación de José Juan Tablada.* Tokio: Fraternidad Mundial, 1956.

Mata Sandoval, Rodolfo y Enríquez Hernández, Gabriel (coordinadores generales). *José Juan Tablada. Vida, letra e imagen*. Sitio web. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas, 2021. Recuperado el 20 de junio de 2025 de https://bit.ly/3TyFEiF.

Melchy Ramos, Yaxkin. *Cómo habitar en el planeta tierra: La visión ecológica de la poesía de Nanao Sakaki*. Tesis de maestría. El Colegio de México, 2017. Recuperado el 20 de junio de 2025 de https://bit.ly/3GCe1lM.

Ota, Seiko. *José Juan Tablada: su haiku y su japonismo.* México: FCE, 2014.

Owen, Gilberto. *Obras*. México: FCE, 1979.

Paz, Octavio. *Árbol adentro*. Barcelona: Seix Barral, 1987.

---. *Las peras del olmo*. México: Booket, 2023.

Pellicer, Carlos. *Obras.* México: FCE, 1986.

Rascón, Cristina (traductora). “Siete haikus”. *Periódico de Poesía*, 10 de diciembre de 2018. Recuperado el 20 de junio de 2025 de https://bit.ly/40ct8ZP.

Rascón, Cristina. “Clase de Haiku”. *YouTube*, subido por JapanEmb_Mexico, 7 de agosto de 2023. Recuperado el 20 de junio de 2025 de https://bit.ly/46EQf34.

Rodríguez Izquierdo, Fernando. *El haiku japonés: Historia y traducción*. Madrid: Fundación Juan March, 1972.

Saldaña Moncada, David. “El vacío de la forma: una interpretación mística de la influencia japonesa en la poesía de Aurelio Asiain”. En León Vega, Margarita (editora). *Atisbos a lo inefable (guía para una lectura de la poesía desde la óptica mística)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019, pp. 211-258.

Sheridan, Guillermo. *Los contemporáneos ayer.* México: FCE, 1993.

Suzuki, Daisetz T. *El zen y la cultura japonesa.* México: Paidós, 2022.

Svanscini, Osvaldo. *Tres maestros del haiku*. Caracas: Fundación Editorial El perro y la rana, 2008.

Tablada, José Juan. *La feria de la vida*. México: Lecturas Mexicanas (tercera serie) CONACULTA, 1991.

---. *Li-po y otros poemas*. México: CONACULTA, 2005.

---. *Un día…poemas sintéticos.* México: Ábside, 2008.

---. *El jarrón de flores*. México: CONACULTA, 2010.

Tanabe, Atsuko. *El japonismo en la obra de José Juan Tablada*. Tesis de maestría. Universidad Nacional Autónoma de México, 1974. Recuperado el 20 de junio de 2025 de https://bit.ly/4nwlnrE.

Tinajero, Araceli. *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano*. Indiana: Purdue University Press, 2003.

Torres-Rodríguez Laura. *Orientaciones transpacíficas: La modernidad mexicana y el espectro de Asia*. University Of North Carolina Press, 2019.

Volkow, Verónica. "Más haikus de Arturo González Cosío", *Revista de la Universidad de México*, no. 138 (agosto de 2015), pp. 82-84. Recuperado el 20 de junio de 2025 de https://bit.ly/4nRdT2P.

Cuernavaca, Morelos; a 10 de octubre de 2025

Mtra. Juana Bahena Ortiz
Encargada de Despacho de la Dirección de la Facultad de Artes
Universidad Autónoma del Estado de Morelos PRESENTE

Estimada Maestra Bahena:

Por medio de la presente, le envío las observaciones y el dictamen de la tesis que lleva por título **Orillas del viento: la presencia del haiku en la obra de José Juan Tablada y Aurelio Asiain,** que presenta la estudiante Yeni Karina Martínez Vargas para optar por el grado de Maestra en Estudios de Arte y Literatura**.**

Observaciones

La presente investigación examina con profundidad la **presencia del haiku japonés en la literatura mexicana**, a partir del análisis comparado de las obras de **José Juan Tablada** y **Aurelio Asiain**, dos poetas que representan distintos momentos del japonismo literario en México. La autora indaga cómo la poética del haiku —marcada por la brevedad, la contemplación y la intuición de lo efímero— se adapta al idioma español y al contexto cultural mexicano, generando un diálogo poético entre Oriente y Occidente.

La tesis se sustenta en una **revisión teórica interdisciplinaria y rigurosa**, que abarca desde los estudios de estética japonesa y filosofía zen hasta la teoría de la traducción y la crítica literaria moderna. A través de un cuidadoso análisis textual, la autora demuestra cómo tanto Tablada como Asiain incorporan la

esencia del haiku no solo como estructura métrica, sino como una forma de percepción del mundo, donde el instante se vuelve expresión de lo trascendente.

Este trabajo destaca por su **coherencia metodológica, claridad expositiva y aportación crítica** al campo de los estudios comparados. Su mirada sobre la apropiación cultural del haiku ofrece nuevas perspectivas para comprender los procesos de mestizaje estético y la sensibilidad oriental en la poesía mexicana contemporánea.

Dictamen

Por la pertinencia del tema, la solidez teórica, la claridad analítica y la **contribución al estudio de los vínculos entre literatura japonesa y mexicana**, doy mi **VOTO APROBATORIO** para que la Lic. Yeni Karina Martínez Vargas proceda a la defensa de la misma y continúe con el proceso de titulación.

Sin más por el momento, quedo de usted enviándole un cordial saludo.

Atentamente,

Mtra. María Alejandra Atala Rodríguez
(Profesora de Tiempo Completo del IIHCS- UAEM)

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANÓ INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

MARIA ALEJANDRA ATALA RODRIGUEZ | Fecha:2025-10-17 10:36:59 | FIRMANTE

ic5aMW9vHADn/w+5AnL0Mlppb1KfXqDctRnRHti4WXSjvNwm83n76wzRf0AfiCeAVWQDirb8/lQXeNrASUBtYEdP5ZzTeTFhpScLRVWz87yyngZEexdXIrYNF6zgUNkzio20jZw4k
UaKmLehXVG6f5JpBRXgpzHu6TQpNGxNmLo4LpQLyiJKJtRm+hGRvuAl0jyTIVgnxz2ohmEdvSQbCBavfwHrkLBXqbJJu5DIuFiT57JO8GE+aCl4EeKwcekSc0otygvcD+cY9un6P
lPn621kKZ2ZaXr+hjDVNWixfv0ZC2/HmHj9D9micSDB5Dll7Ugl3zLRmzAqWgSSF7qL0A==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:

pe3jEW8UP

https://efirma.uaem.mx/noRepudio/NusTA1N21CPAIeg4ph9fvs4TAQ5Tyohr

Cuernavaca, Morelos, a 27 de septiembre de 2025

Mtra. Juana Bahena Ortiz
Encargada de Despacho de la Dirección de la Facultad de Artes
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Estimada Maestra Bahena:

Tengo el gusto de informarle que otorgo mi voto **aprobatorio** para la tesis titulada **Orillas del viento: la presencia del haiku en la obra de José Juan Tablada y Aurelio Asiain**, que presenta **Yeni Karina Martínez Vargas** para optar por el grado de maestro en Estudios de Arte y Literatura. Baso esta decisión en las siguientes consideraciones:

Karina Martínez ofrece una muy útil y didática aproximación panorámica al haiku mexicano, lo que de entrada comporta un valor académico esencial a este trabajo de investigación; por otro lado, el análisis comparativo realizado en particular con respecto de la relación entre José Juan Tablada y Aurelio Asiain aporta una reflexión que contribuye de manera significativa a la discusión contemparánea de este género poético.

Atentamente,



Dr. Ismael Antonio Borunda Magallanes

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANÓ INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

ISMAEL ANTONIO BORUNDA MAGALLANES | Fecha:2025-10-15 12:06:47 | FIRMANTE

nFTynqFz/97djLlEENmRn6tO3HEIC9zU5/MQrfRUmCg+abX4QRAxjr1yei0xbHpp4RGJ+SVGCx0Y/BbZSiRKsQ9USJ51ONXyDKlEzYBHB9FieeQO5f8xLsyo+HpPBQtHCmmiT+oOFPfR8D5Z3TDZia8SNPQFqU4PA+Ca8UnGKn0GvVdQomb7m8UXanPBdkfJoP45DbhI+V2Flpi2eer1QsHrUEQcPBy/yoCoo9ng7vIFywxUsRPYmVRnWbKBFbDPBM1ZDE/Ual32pctN3gI9sXhiJ8unQmban1TRPx+2tOBny1F/vspfuQjulioLA9wlJnS7g4lRSxwHALexXxXNDQ==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:

GpMTQOE13

https://efirma.uaem.mx/noRepudio/SH4DPd8nDP4e9Sl95hJI6n3qm1kqqFyw

Cuernavaca, Morelos, a 11 de septiembre de 2025

Mtra. Juana Bahena Ortiz
Encargada de Despacho de la Dirección de la Facultad de Artes
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Estimada Maestra Bahena:

Tengo el gusto de informarle que otorgo mi voto **aprobatorio** para la tesis titulada **Orillas del viento: la presencia del haiku en la obra de José Juan Tablada y Aurelio Asiain** que presenta **Yeni Karina Martínez Vargas** para optar por el grado de maestro en Estudios de Arte y Literatura. Baso esta decisión en las siguientes consideraciones:

La tesis se encuentra bien estructurada y argumentada en tres capítulos, además de un apartado de conclusiones. En estos se distribuye, primero, una introducción al haiku, sus características, orígenes y principales exponentes. Segundo, un acercamiento a la obra de José Juan Tablada y su relación con la cultura japonesa, destacando su visión animista de la naturaleza como un punto clave para la asimilación de esta forma poética. Tercero, el análisis de la obra de Aurelio Asiain, su labor como traductor y su papel en la continuación y renovación de la tradición del haiku en México.

En su análisis, la tesista logra exponer con claridad cómo la influencia del haiku ha permeado la literatura mexicana, partiendo de la figura fundamental de José Juan Tablada hasta llegar a autores contemporáneos como Aurelio Asiain. Se destaca la investigación sobre las conexiones culturales y artísticas entre México y Japón, demostrando que el haiku no fue una simple

moda exótica, sino una forma poética que encontró un terreno fértil en la sensibilidad de los poetas mexicanos hacia la naturaleza.

A la relevancia de la investigación, inscrita en el estudio de las influencias transpacíficas en la literatura mexicana, se le suman su estructuración, argumentación y bibliografía sólidas que dan cuenta de un trabajo de investigación riguroso y actualizado.

Por las razones expuestas, doy mi voto aprobatorio.

Sin más por el momento, quedo de usted.

Atentamente,

Dr. Eliezer Cuesta Gómez
(se anexa firma electrónica)

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANÓ INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

ELIEZER CUESTA GOMEZ | Fecha:2025-11-05 12:10:41 | FIRMANTE

eC02bPMepkBTU3FWm9QiROE7DO3J7Qu7FzhxZ+jvHKGNUeLY1+hX4ep55pj3oLNTKhyeaLKlXoQd/WBJjuuEK1roEuPKDfq4LIMxla47TlbvBV9qWlNLOGP79J09EIZOz4dh6CLQODNSv5NIPoJW5ZuGkZBIOtNyz06nGYoBsRrrAaZu4uhFZfxfNw80NB7loYgDHMjvRZHVcdQ6MSwL7kt+p0Pq+4VEA1mNEhm+3yysy7f8bjPOZn9kMGBOnW2TuEUQjeV1QCoCXvjHLCxpWYfNMg0X52eYTpDrb4/DcLbSoghRdLNt1sHnQKZfrDmjm/0+mhOmTJbTK0GncaJIfQ==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:

9fdhQbAYO

https://efirma.uaem.mx/noRepudio/JrFhiy7JC3YP4OJm0bnLsOd4LtoitjMv

Cuernavaca, Morelos, a 11 de agosto de 2025

Mtra. Juana Bahena Ortiz
Encargada de Despacho de la Dirección de la Facultad de Artes
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Estimada Maestra Bahena:

Tengo el gusto de informarle que otorgo mi voto **aprobatorio** para la tesis titulada **Orillas del viento: la presencia del haiku en la obra de José Juan Tablada y Aurelio Asiain** que presenta **Yeni Karina Martínez Vargas** para optar por el grado de maestra en Estudios de Arte y Literatura. Baso esta decisión en las siguientes consideraciones: En mi calidad de director de la tesis le comunico que ésta ha sido terminada y consta de tres capítulos. En el primero, la autora hace una presentación general del tema a estudiar, exponiendo los conceptos y parámetros con los que se entenderán los dos siguientes. En éstos, ofrece una interesante aproximación hacia la obra japonista de los poetas mexicanos José Juan Tablada y Aurelio Asiain. El enfoque es original, las fuentes utilizadas son pertinentes y actualizadas, y la escritura es clara y bien organizada. Además, se trata de una tesis en la que, como suele ocurrir en las de esta maestría, se hacen reflexiones que involucran a distintos medios, en este caso la escritura y la pintura.

Atentamente,

Dr. Ángel Francisco Miquel Rendón
Profesor-investigador de la Facultad de Artes
(se anexa firma electrónica)

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANÓ INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

ANGEL FRANCISCO MIQUEL RENDON | Fecha:2025-10-16 12:59:19 | FIRMANTE

uHe3l6iwDfIfIuF32K8AayYw2H3bMrRUvAdjX9fLZKOiCc6M28yS6th16qri0IBQd3+SnCiLG+D4XFjC5/jQxlISXdKUTr4Amp5eDdBSBLtse8bOf7/qTik+HD+/8KOH8tkLZ3QcR4kn2GUcViNkyH5CM+G+X7rQ0Ok3ooCnmBrxc1FGMBYuwgQEQAks0kj9s+mexet5iykkrDmGEPYo8sfB8DMtsnJ4kozrqtosVp2SE66V/ZYQFXcIpjQwA1d6p2a06yWbAc/0UpbEFODfpJQcsPCWJuk+jyt6Q0pnCWCFOnvSC9+XbbZXSZx+OcQcybtCHeOVSlM6r6lCRG1yA==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:

1XIDcjRmq

https://efirma.uaem.mx/noRepudio/FtvqYjmtwfGdqgRSTdL6c0vfpsXbwTtV