



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LITERATURA Y LINGÜÍSTICA HISPÁNICA

FUNCIÓN DE LOS JAPONISMOS EN LA POESÍA MEXICANA

TESIS PARA OBTAR POR EL GRADO DE

MAESTRÍA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

PRESENTA: EDGAR DANIEL GUILLAUMIN ROJO

DIRECTOR: DR. MARIO CALDERÓN HERNÁNDEZ

ASESOR: DR. ALEJANDRO PALMA CASTRO

ASESOR: DR. ALÍ CALDERÓN FARFÁN

OCTUBRE 2019

Índice

Índice	1
Introducción	4
Capítulo 1	6
1 La poesía, vínculo entre Este y Oeste desde de la Literatura Comparada	6
2 Orientalismo, un sistema para conocer Oriente.....	8
3 Japonismo, corriente estética.....	10
4 La llegada del Japonismo a México: Las dos vías	12
5 Japonismo en la poesía mexicana.....	16
6 Ocho poetas mexicanos en Japón.....	21
6.1 Tablada, el Garcilaso mexicano	21
6.2 Efrén Rebolledo, un habitante de Japón	24
6.3 Octavio Paz, la erudición de lo japonés.....	26
6.4 Maples Arce, la vanguardia mexicana libre de japonismos	29
6.5 Sergio Mondragón, la espiritualidad japonesa	30
6.6 Aurelio Asiain, diálogo entre dos tradiciones	31
6.7 Cristina Rascón, haiku y su aproximación al náhuatl.....	32
6.8 Daniela Camacho, poesía y danza Butoh	34
Capítulo 2	37
1 Tematología: Hacia la construcción del tema japonés	37
2 Tablada y Rebolledo. El inicio del japonismo en la poesía mexicana.....	41
3 Tres poemas japonistas.....	48
3.1 Cristina Rascón: La diversidad de los mecanismos transtextuales dentro del poema <i>Metrópolis</i>	48
3.2 Aurelio Asiain, la utilización de japonismos como metatextos en la construcción poética	52
3.3 Mario Bojórquez y el hipertexto japonés	53
4 La función de los japonismos en dos poemarios: <i>Me llamo Hokusai (2014)</i> de Christian Peña y <i>Kamikaze[sic] (2017)</i> de Herson Barona.	58
4.1 <i>Me llamo Hokusai (2014)</i> : Alusión al concepto de tradición poética a través de la intertextualidad	58
4.1.1 <i>La gran ola de Kanagawa</i> : Elemento japonista para la construcción poética.....	65
4.1.2 <i>Me llamo Hokusai</i> y el mecanismo de la transdiegetización.....	67

4.2 <i>Kamikaze [sic]</i> : japonismo como paratexto y trasposición en la construcción poética.....	70
Capítulo 3	76
1 Alusiones estructurales y aproximaciones a los géneros japoneses	76
1.1 Tablada. Aproximaciones al haikai y al <i>senryu</i> japonés.	79
1.2 Octavio Paz y «Basho- an» El haiku didáctico a través del estadio secuencial	87
1.3 Francisco Hernández y Raúl Renán. Aproximación al tanka y renga japonés	90
1.4 <i>Cámara negra</i> de Jorge Valdés Díaz-Vélez, poemario construido a partir de las estructuras métricas correspondientes al haiku y <i>tanka</i>	93
1.5 «Sentencia de Hiroshima» de Juan Bañuelos. Caligrama como alusión estructural.	97
Conclusión.....	98
Referencias	102

Introducción

Dentro de la tradición poética mexicana puede identificarse la influencia de diversas tradiciones como la anglosajona o la francesa, sin embargo, no son las únicas; esta tesis pretende señalar la relación con la cultura japonesa dentro de la poesía mexicana. La cultura japonesa fue de gran interés para los artistas franceses¹ de mediados del siglo XIX, esto provocó la incorporación de elementos japonistas a sus obras, probablemente Tablada se inspiró en estos artistas y de esta manera comenzó su acercamiento a la cultura japonesa, después de Tablada varios poetas hicieron estancias en Japón en las que pudieron estudiar la cultura y asimilar elementos que posteriormente incorporaron a su creación poética. También hubo una serie de poetas que sin visitar al país oriental se vieron atraídos por distintos elementos; ya sea temáticos o manifestaciones particulares como el haiku. Esta tesis señala la función de los japonismos dentro de las manifestaciones poéticas, de esta manera, puede apreciarse cómo la función ha ido modificándose dentro de la construcción poética desde principios del siglo XX hasta los comienzos del siglo XXI. La investigación consistió en entender al japonismo como una corriente estética, si bien, a través del orientalismo se han realizado diversos estudios, esta tesis está enfocada en ahondar y delimitar en el conocimiento de un hecho particular: los japonismos.

Si bien la hipótesis respecto a la influencia japonista puede comprobarse a través del estudio del corpus, al enmarcar esta investigación dentro del campo de la literatura comparada y analizar mediante la teoría de la transtextualidad de Genette, se pretende identificar las aportaciones a la

¹ Si bien el origen del término Japonismo es impreciso, algunos lo atribuyen a Baudelaire, otros al crítico de arte Burty, mientras que otros lo asocian con Zola (Fernández 329). Podemos apreciar que el interés por Japón surgió, en los artistas franceses, a partir del descubrimiento de la estampa japonesa, además de la influencia de la literatura de viajes. En esta tesis se dedica un punto al acercamiento de los artistas mexicanos al japonismo, a través de Francia. Si bien el acercamiento de los artistas europeos parte de un espíritu romántico que no siempre pudo reflejar a un Japón fidedigno, este punto es estudiado a profundidad por Edward Said al analizar el acercamiento del mundo europeo con culturas orientales y de medio oriente.

tradición poética mexicana. El primer capítulo se conforma a través de una revisión historiográfica en la que se destacan los primeros contactos entre México y Japón, para después abordar a los poetas que visitaron el país japonés y señalar algunas de sus perspectivas o aportaciones respecto a los japonismos. El segundo capítulo consiste en el análisis de distintos poemas en los que los japonismos funcionan a través de la temática, aquí podemos identificar poemas contruidos a partir de intertextualidades, hipertextos, paratextos, transdiegetizaciones o metatextos; en algunos casos no sólo encontraremos poemas aislados sino la construcción de poemarios íntegros donde el japonismo funciona como elemento temático para lograr efectos estéticos. En el tercer capítulo se analiza la función de los japonismos a partir de alusiones estructurales, por ejemplo, el haiku, el *senryu*, el *tanka*, el *renga* y el caligrama.

El análisis de esta investigación se centra en resaltar la presencia y la continuidad de los japonismos dentro de la poesía mexicana; si bien por cuestiones de extensión las descripciones incorporadas a esta tesis no han podido ser tan exhaustas, sí queda claro que cada elemento utilizado en el corpus puede desplegarse en investigaciones independientes que en trabajos posteriores se pretenden desarrollar.

Capítulo 1

1 La poesía, vínculo entre Este y Oeste desde de la Literatura comparada

Esta investigación se puede enmarcar, según el enfoque de Pimentel, dentro de los estudios referentes a la literatura comparada, específicamente en aquellos que tengan que ver con los vínculos poéticos entre Este y Oriente. Cabe subrayar que los intereses de esta investigación recaen en las relaciones establecidas entre la poesía mexicana y Japón. El campo de estudio que abordaré se origina a partir de un interés individual hacia la poesía, pero también a través de las características propias de la misma. Claudio Guillén menciona algunas de ellas y explica su interés por el estudio de la poesía desde la Literatura Comparada:

Si la poesía es tentativa por reunir lo que fue escindido, el estudio de las literaturas es un intento segundo, una metatentativa, por congregar, descubrir o confrontar las creaciones producidas en los más dispares y dispersos lugares y momentos: lo uno y lo diverso (Guillen 37).

(...) bajo el signo de la poesía se expresará de distintas maneras la sed de integración de un mundo descoyuntado, fracturado por el saber histórico y la conciencia de las nacionalidades (Guillen 47).

Una de las ramas de la literatura comparada, relevante a esta investigación, es la tematología, Luz Aurora Pimentel la define de la siguiente manera:

La tematología (...) estudia aquella dimensión abstracta de la literatura que son los materiales de que esté hecha, así como sus transformaciones y actualizaciones; estudia, en otras palabras, los temas y motivos que, como filtros, seleccionan, orientan e informan el proceso de producción de los textos literarios (Pimentel, *Constelaciones I* 255).

Dentro de la tematología, esta investigación corresponde al área orientalista y en específico al japonismo que explicaré más adelante. Claudio Guillen coloca entre los más adelantados dentro de la literatura comparada a aquellos que se dedican a examinar las literaturas de Este y Oeste:

Entre los adelantados hoy por hoy en literatura comparada, quienes cultivan hace años estos “estudios de Este/Oeste” son probablemente los más audaces, sobre todo desde un punto de vista teórico. Más adelante veremos y comentaremos algunos ejemplos. Baste por ahora con anotar que semejante apertura a las literaturas orientales, no para traducirlas o para especializarse en ellas, o mejor dicho, en un solo interrogar, supone un verdadero cambio cualitativo. Los estudiosos de Este/Oriente –eje horizontal de civilizaciones distantes y distintas- examinan conjuntamente las literaturas de Europa y América, por un lado, y por otro lado las de Asia y África- la árabe, las de India, la China y el Japón (Guillen 29).

Aunque la anterior aseveración de Guillen data de su libro *Lo uno y lo diverso* (1985) y, aparentemente, podría parecer sin vigencia para 2018, no sucede así debido a la ausencia de estudios, por lo menos en lo que respecta a México, en esta área.

2 Orientalismo, un sistema para conocer Oriente

A través de varios siglos el Orientalismo ha sido elemento recurrente en Europa, especialmente en Gran Bretaña y Francia. Mientras que en el área académica el Orientalismo se consolida mediante la publicación del libro *Orientalism* en 1978 por Edward Said, el libro se enfoca geográficamente en Medio Oriente, haciendo referencias a las influencias europeas desde el Magreb hasta los antiguos dominios del Imperio Otomano. Said entiende al Orientalismo como:

Un estilo de pensamiento que se basa en la distinción ontológica y epistemológica que se establece entre Oriente y –la mayor parte de las veces- Occidente. Así pues, una gran cantidad de escritores – entre ellos, poetas, novelistas, filósofos, políticos, economistas y administradores del Imperio- han aceptado esta diferencia básica entre Oriente y Occidente como un punto de partida para elaborar teorías, epopeyas, novelas, descripciones sociales e informes políticos relacionados con Oriente, sus gentes, sus costumbres, su mentalidad, su destino, etc. Este tipo de orientalismo se puede encontrar en Esquilo, Víctor Hugo, Dante y Karl Marx (...) en resumen, el orientalismo es un estilo occidental que pretende dominar, reestructurar y tener autoridad sobre Oriente (Said 21).

Me parece que el entendimiento de Oriente como un discurso elaborado por Occidente no siempre puede ser válido. Ciertamente Oriente es un discurso, pero un discurso en constante cambio, ya podremos comprobarlo más adelante. Araceli Tinajero en su libro *El orientalismo en Hispanoamérica* (1962) se aleja del Orientalismo de Said, enfocado en las representaciones de los

discursos anglo-franceses en el Medio Oriente, para observar al Lejano Oriente, es decir: China, Corea, India, Japón, Singapur o Vietnam, entre otros. Esta preocupación por cambiar la perspectiva acerca del Orientalismo es el primer objetivo de Tinajero. El segundo consiste en aproximarse a autores que escriben sobre Oriente, pero no viajaron a él, perspectiva que también interesa a la presente investigación y que abordaré paulatinamente. Otra consideración importante sobre el Orientalismo la aporta Quartucci al distinguir la adjetivación constante sobre Oriente, elemento que no ocurre al referirnos a Occidente:

En el discurso orientalista Occidente no está adjetivado, ni tiene ninguna marca de lo particular porque es universal, es la medida de la civilización y el progreso en todas las esferas del desarrollo humano (Quartucci 4).

Los estudios orientalistas surgen del entendimiento de una dicotomía, es decir Oriente-Occidente, los conceptos que han enmarcado esta dicotomía se han modificado a través de décadas. Si bien al principio de los estudios orientales pareciera que Occidente sólo consistía en Europa y lo que hoy conocemos como Medio oriente, ahora tienen que abrir esta dicotomía al continente americano y a los territorios asiáticos. Tal vez Julia Kushigian y Araceli Tinajero son de los primeros académicos en detenerse en estos aspectos.

A través de las diferencias entre Said, Tinajero, Quartucci, Kushigian y otros investigadores podemos darnos cuenta de las ramificaciones y cambios de perspectiva sobre dicho concepto. Said ya intuía el constante proceso evolutivo del Orientalismo al entenderlo, más allá de un discurso elaborado por Occidente, como un sistema para conocer Oriente:

El orientalismo, pues, no es una fantasía que creó Europa acerca de Oriente, sino un cuerpo de teoría y práctica en el que, durante muchas generaciones, se ha realizado una inversión considerable. Debido a esta continua inversión, el orientalismo ha llegado a ser un sistema para conocer Oriente (Said 26).

En la presente investigación partiré del entendimiento del Orientalismo como un sistema de conocimiento.

3 Japonismo, corriente estética

La rama orientalista en la que se centrará esta investigación es el japonismo que demuestran diversos poetas al incorporar elementos japoneses a sus obras artísticas:

El origen del término Japonismo es impreciso, algunos lo atribuyen a Baudelaire, otros al crítico de arte Burty, mientras que otros lo asocian con Zola (Fernández 329).

Las relaciones con Japón se debieron a razones mercantiles, esto propició que los primeros textos orientalistas fueran los diarios de viaje; el espíritu expedicionario francés resucitó a partir de la conquista de Egipto a cargo de Napoleón. Un aliciente para que aventureros quisieran ir a Japón consistía en la esperanza de conseguir fortuna, recordemos que, desde los viajes de Cristóbal Colón,

o incluso antes, se asociaba la idea de riqueza a Oriente, así fue como Colón creyó haber llegado a Cipango, nombre para referirse al actual Japón.

La ideología que permeaba en las diversas corrientes estéticas y filosóficas también fue de gran importancia para propiciar el acercamiento europeo a Japón. Posiblemente el romanticismo fue uno de los factores que alentaron el interés por Oriente, aquí podemos encontrar la llamada construcción de oriente a cargo de occidente que menciona E. Said, al asociar lugares idílicos o espirituales con la India o China. El interés por estos imaginarios puede encontrarse si contraponemos el romanticismo a las ideas positivistas que poco a poco permeaban y se ponían en boga durante la última parte del siglo XIX. En esta investigación se entenderá Japonismo desde la perspectiva de Guillermo Quartucci, como corriente estética:

(...) japonismo, corriente estética que surgió en Francia en el Siglo XIX y que alcanzó gran difusión entre los autores modernistas latinoamericanos, como ya se ha mencionado. El japonismo, sin embargo, a pesar de su aparente valoración positiva del “otro” constituido en este caso por Japón (7).

(...) el japonismo latinoamericano, como ya se ha mencionado, el discurso sobre Japón rescata los aspectos exóticos, el color local y el repertorio de “japonerías” elaborado en Francia, dejando de lado, casi siempre, la valoración ética a favor de lo estético (Quartucci 13).

Siguiendo la reflexión de Claudio Guillen sobre los textos de Earl Miner podemos inferir que el japonismo como corriente estética dentro de la poesía se origina debido a la necesidad de enriquecer, renovar y quebrar los esquemas de una tradición poética:

(...) como toda otra creación literaria que pueda tenerse por verdaderamente importante, la poesía ligada del Japón supone un doble requerimiento: la semejanza y la diferencia. Pide semejanza por diferencia por cuanto nos ofrece una índole valiosa de conocimiento de nosotros mismos y de nuestro mundo que es comparable ostensiblemente al que nos proporcionan otras obras literarias importantes. Pide diferencia por cuanto el conocimiento que nos da, se encuentra determinado y apreciado por su precisa manera de darlo...En todo asunto literario importante buscamos la semejanza, la importancia valiosa o dejaríamos de buscar. Pero no la encontramos sino mediante la diferencia (Miner citado en Guillen 156).

4 La llegada del Japonismo a México: Las dos vías

El Japonismo en México tuvo dos vías, la primera es histórica y directa, la segunda es indirecta proveniente de la cercanía cultural con Francia. Las relaciones entre México y Japón datan de más de cuatrocientos años, esto significa que comienzan en la Nueva España, según la *Historia de la relación bilateral* de la Secretaría mexicana de Relaciones Exteriores, el naufragio del Galeón San Francisco fue el primer contacto entre ambas culturas:

Los primeros contactos de amistad entre México y Japón se dieron con el

naufragio del Galeón San Francisco frente a las costas de Iwawada (hoy Onjuku) en su camino de regreso de las Filipinas a la Nueva España el 30 de septiembre de 1609, cuando los tripulantes del galeón recibieron ayuda de la población de esa localidad japonesa. Gracias a esta acción, se salvaron 317 tripulantes, de 376 que viajaban en la nave. El gobernante japonés de la época, el shogún Tokugawa Ieyasu, ordenó a un ex marino inglés, William Adams, que facilitara a los novohispanos una nueva embarcación, que se llamó el San Buenaventura, en la que lograron retornar a la Nueva España casi un año después, el 23 de octubre de 1610 (Embajada, Política Bilateral).

Antes de entrar en el siglo XX se registran siete acercamientos oficiales entre ambas naciones, aquí algunos de los más relevantes:

1610 Primer viaje marítimo de Japón a México

1614 Arriba a Acapulco la expedición de 60 samuráis y 130 comerciantes encabezados por el enviado del Shogun, Tsunenaga Hasekura a la Nueva España y a Europa.

1638 Japón prohíbe los contactos con el exterior y cierra sus fronteras a los extranjeros.

1874 Llega a Japón un grupo de científicos mexicanos para la observación de Venus, encabezado por Francisco Díaz Covarrubias quien publica un informe sobre Japón y la conveniencia de establecer relaciones diplomáticas y comerciales.

1888 México y Japón establecen relaciones diplomáticas el 30 de noviembre, firman en Washington un Tratado de Amistad, Comercio y Navegación que fue el primero suscrito por Japón en “términos de igualdad”.

1897 El primer grupo de migrantes japoneses parte del puerto de Yokohama rumbo a México para establecer una compañía productora de café en Acacoyagua, Chiapas

1898 El emperador Meiji concede a México un terreno de 5,000 metros cuadrados para la sede de la misión diplomática en la mejor zona de Tokio. En Nagata Cho, junto a los principales edificios públicos (Embajada, Política Bilateral).

Entre el listado de contactos entre ambos países es relevante a esta investigación dos acontecimientos por considerarlos antecedentes de las relaciones culturales entre ambos países: primero el viaje de Covarrubias para apreciar el transcurso de Venus y segundo el *Tratado de amistad* firmado en condiciones igualitarias.

El viaje a Japón realizado por Covarrubias bajo el gobierno de Sebastián Lerdo de Tejada es un intento por colocar a México entre las naciones más avanzadas del mundo, inicialmente el viaje contemplaba llegar hasta Pekín, China y ahí colocar el observatorio mexicano, pero por cuestiones de tiempo no pudieron llegar hasta allá, modificando los planes y consiguiendo las cartas y permisos correspondientes para asentarse en Yokohama, Japón. Este acercamiento científico-cultural derivó en el *Tratado de Amistad* firmado entre ambas naciones, siendo importante para Japón por ser el primer tratado en condiciones igualitarias, recordemos que en 1868 es obligado a abrir sus fronteras a los extranjeros, bajo amenaza de ser atacado. Este tratado simbolizó el retorno de la autonomía japonesa e inició la presencia de Japón en el panorama mundial.

El *Tratado de Amistad* se firmó bajo el tercer mandato de Porfirio Díaz, quien estuvo interesado en fijar vínculos con Japón gracias al antecedente de Covarrubias, pero también motivado por el ideal de construir una nación grande, colocar a México al nivel de las naciones más importantes de la época. Una nación grande debía caracterizarse por vías de comunicación, industria entre otros sectores, pero era de suma importancia establecer relaciones con naciones lejanas, esto era un elemento fundamental para construir la idea de grandeza. El *Tratado de Amistad* no fue bien visto por los Estados Unidos quien vio con recelo que México comenzara a formar alianzas con otras naciones, temiendo que sus intereses se vieran amenazados.

La segunda vía de contacto con Japón fue a través de la proximidad cultural con Francia, México tuvo un afrancesamiento durante el Porfiriato pero la relación entre México y Francia antecede al gobierno de Díaz e incluso a las intervenciones francesas. Algunos sectores de la sociedad mexicana se vieron interesados en Francia, lo mismo sucedió con algunos franceses que tuvieron una atracción similar hacia Oriente. No es casualidad que uno de los alumnos del pintor August Dominic Ingres haya sido el precursor del orientalismo asiático en Francia. Ingres ya mostraba gran atracción hacia Medio Oriente, por ejemplo, en *El baño turco* (1862) o *La odalisca* (1861). Posiblemente contagió esta seducción al pintor Bracquemond quien fue uno de los primeros admiradores de las formas artísticas japonesas, dándoselas a conocer a Baudelaire, a los hermanos Goncourt, Manet, Degas y Monet. La estampa japonesa llamada Uyiko-e o pintura del «Mundo Flotante» fue de interés para los pintores franceses por el hecho de transmitir la banalidad, inconsistencia y frivolidad desde un punto de vista oriental. El mejor ejemplo de la influencia japonesa en los pintores franceses es el *Retrato de Zola* (1868) donde Manet pinta un grabado de Toyokuni siendo, posiblemente, la primera intertextualidad entre obras pictóricas francesas y japonesas.

Sobre los orígenes del japonismo en Francia, Eva Fernández del Campo hace un posible rastreo que comienza en una sociedad dedicada al estudio del orientalismo y culmina en el japonismo que después se importará a México:

(...) Habían fundado en los años 60 la Sociedad Secreta Jin Lar, que se reunía en casa de M.L. Solon. A esta sociedad secreta pertenecieron tres críticos de la prensa parisina: Philippe Burty, Zacharie Astruc y Ernest Chesneau, todos ellos publicaron en aquellos días artículos sobre el valor japonés y sobre las exposiciones Universales. Precisamente en la crítica que realiza a la Exposición Universal de 1878, Chesneau exclama refiriéndose a la pasión por lo japonés: “Ya no es moda, es una locura” A Burty se le atribuye, además, la creación del término “japonismo” y la designación de este como nuevo campo de estudio (Fernández 341).

Desde esta vía, el japonismo llegó a México como una influencia francesa, bajo la visión de los intelectuales y artistas franceses. Paulatinamente el japonismo toma una expresión propia a través del contacto directo entre poetas mexicanos y el ámbito japonés, esta vez sin intermediarios.

5 Japonismo en la poesía mexicana.

Hablar de una poesía nacional tiene sus complicaciones, principalmente si consideramos las influencias entre las distintas tradiciones estéticas. En México es sencillo identificar el lazo con las literaturas anglosajonas, francófonas, italianas o germanas pero éstas no son las únicas literaturas y culturas que han influido a la poesía escrita en nuestro país. Los poetas que conforman este corpus

de estudio tienen algún contacto con Oriente, ya sea al incorporar ideas, vocabulario o formas identificadas como japonesas.

La búsqueda de lo oriental puede encontrarse en los indicios de nuestra literatura, así lo sugiere Tinajero (74) al identificar en *Los infortunios de Alonso Ramírez* (1690) de Carlos de Sigüenza y Góngora la primera incorporación de orientalismos a nuestra naciente literatura por el hecho de narrar el viaje de Juan Francesco Gemelli Carreri desde Manila hasta Acapulco. Y si nos referimos al contacto directo entre Japón y México, debemos detenernos en uno de los primeros cronistas novohispanos, Domingo Chimalpáhin describe como los samuráis atravesaron el territorio mexicano durante el viaje de la comitiva japonesa rumbo a Europa:

El jueves 16 de diciembre de 1610, a las 5 de la tarde, llegaron y entraron a la ciudad de México 19 japoneses; los conducía un señor noble, [enviado como] embajador por el emperador del Japón (Chimalpáhin 217).

Cuando entraron a México, [se recibió] con grandes honores a aquel noble que representaba a la nobleza de los japoneses. A Chapultepec lo fue a recibir el coche del propio virrey para [en él] recorriera las calles: [el virrey] había mandado que en él fuera a recibirlos a Chapultepec un religioso descalzo, a quien habían traído de Japón como intérprete, y un oidor, para que así hicieran su entrada los japoneses. Cuando partieron de Chapultepec, venían en el coche los tres: el noble japonés, el religioso descalzo y el oidor; y cuando entraron a la ciudad de México, se hospedaron [en el convento] junto a la iglesia de San Agustín. Al día siguiente fueron a ver al señor virrey, y mientras estuvieron en México se les dio de comer por cuenta del rey (Chimalpáhin 221).

Ontiveros en *Aproximaciones a Yamato, los escritores mexicanos y Japón* (1989) establece que la atracción por Oriente se debe a que tanto México como Japón no pertenecen a un paradigma occidental:

Por principio tanto la cultura japonesa como la mexicana no pertenecen a Occidente, pese que actualmente vivan dentro de sus coordenadas. Amaterasu-Omikami y la divina Coatlicue, mujer águila, las tierras míticas de Aztlán y de Yamato, el honor guerrero y la ascesis de la acción marcan una convergencia secreta entre ambas culturas (...) El modernismo toma a Oriente pero en ese momento es entendido por la vía esteticista francesa que más tarde se sintetizarían en la expresión de Rubén Darío “¡Japonerías! ¡Chinerías!, por lujo y nada más” (Ontiveros 7).

Tinajero asevera que el interés de los modernistas hacia Oriente se debe a una nueva búsqueda de senderos temáticos:

En el modernismo hubo una búsqueda de senderos temáticos, siendo uno de éstos, la aproximación de los modernistas al Lejano Oriente. Tanto en la prosa como en la poesía, modernistas figuran múltiples temas orientales que fundan una relación específica entre el valor estético de artefactos orientales y el lugar

de su estimación en discursos sobre las artes plásticas, la literatura, la religión y la historia del Oriente en aquel fin de siglo (Tinajero 6).

Tinajero reflexiona sobre la propuesta de Henríquez Ureña al expresar que la búsqueda de inspiración en Japón y China de los modernistas se debe a la búsqueda de lo exótico, en este punto se pregunta sobre la construcción de lo exótico, e intenta comparar la perspectiva modernista de lo exótico con la perspectiva cultural de producción europea.

El japonismo como corriente artística llega a México a través del modernismo, Rubén Darío comienza a nombrar lo Oriental, por ejemplo, en *El rey Burgués*. Pero si indagamos en poesía, Tablada y después Efrén Rebolledo son los primeros en introducir elementos japonistas en la poesía mexicana. La importancia que cada poeta dio al japonismo en su obra fue de distintas magnitudes. Sólo dos poetas viajaron a Japón antes de los años cincuenta: Tablada y Rebolledo. A estos dos poetas hay que agregar seis poetas que visitaron Japón después de los cincuenta: Octavio Paz, Maples Arce, Sergio Mondragón, Aurelio Asiain, Cristina Rascón y Daniela Camacho, los últimos tres, a diferencia de los anteriores, aprendieron la lengua japonesa.

El Japonismo no sólo fue interesante para los poetas que visitaron Japón, otros poetas que nunca viajaron a Yamato incorporaron japonismos, por ejemplo, Francisco Hernández, Raúl Renán, Mario Bojórquez, Herson Barona, Jorge Valdés Díaz-Vélez y Christian Peña entre otros. Posiblemente los textos escritos por los poetas que hicieron estancias en Japón sirvieron de inspiración para las nuevas generaciones, también pudo haber sido mediante el contacto con literaturas de otras latitudes como el Imaginismo de Ezra Pound o los Beat anglosajones.

El japonismo ha alcanzado el territorio de la crítica sobre poesía, Alejandro Higashi escribe en *Derrames del ser, del tiempo y del espacio* (2014), breve ensayo para introducir la obra de Raúl Garduño, varias comparaciones entre la obra del poeta y la pintura de Yayoi Kusama:

Lo inacabado del ser (y, a la postre, del poema), lo *danzante- estuario* de nuestra experiencia del espacio ontológico conquistó un bastión privilegiado al asociar la imagen poética con técnicas modernas de organización artística que a la postre serían determinantes en el terreno de las artes plásticas, como las esculturas de acumulación, al estilo de la serie de Yayoi Kusama titulada precisamente *Accumulation* e iniciada en 1961. En sus primeras obras, Kusama realizó apiñamientos de salientes falomorfos de algodón que distribuía parasitariamente sobre piezas de mobiliario convencional(...) Para Kusama y otros artistas plásticos la acumulación fue una forma volumétrica de crítica al consumismo naciente de la década de 1960; para Garduño, fue una estructura donde las imágenes se acomodaban unas tras otras por medio de simetrías sintácticas y correspondencias semánticas que definieron la estética del poema *danzante- estuario*(...) (Higashi 43-44).

Comparar la obra de Garduño con la de Kusama es un ejemplo de la relevancia que tiene el japonismo dentro de la tradición poética mexicana, posiblemente Higashi pudo haber comparado la poesía con otro artista que cumpla algunas de las características de Kusama, por ejemplo, la acumulación, sin embargo, Higashi opta por acercarse a un japonismo.

Otro japonismo interesante es el que incorpora Alfonso Reyes a manera de alegoría para explicar el método que seguirá en *El deslinde* (1944) probablemente su libro más importante e influyente referente a teoría literaria:

Tenemos que avanzar como el samurai, con dos espadas. Nuestra atención se divide en dos series de observaciones paralelas: lo literario y lo no literario; el movimiento del espíritu, y el dato captado por ese movimiento; la noética o curso del pensar, y la noemática o ente pensado; la puntería y el blanco; la ejecución expresiva y el asunto significado (Reyes 32).

6 Ocho poetas mexicanos en Japón

En 1900 José Juan Tablada es el primer poeta mexicano en arribar a Japón, en 1905 lo hace Efrén Rebolledo, después de los años cincuenta Octavio Paz, Manuel Maples Arce y Sergio Mondragón se agregan a la lista de poetas mexicanos que visitan Japón. En las últimas décadas otros tres poetas se incorporan: Aurelio Asiain, Cristina Rascón y Daniela Camacho. Las circunstancias que los acercaron a Japón son diversas, por ejemplo, a causa del Servicio de Relaciones Exteriores Mexicano, el periodismo o el ámbito universitario. Todos ellos tuvieron distintos puntos de contacto con la cultura y la literatura japonesa, donde el grado de asimilación y la trascendencia en su obra poética cobró diferentes magnitudes.

6.1 Tablada, el Garcilaso mexicano

Tablada es posiblemente, el padre de la poesía moderna en México, es el primero en acercarse a la poesía sintética, tal vez logró esta percepción a través de los poetas franceses, pero a esto debemos

sumarle su interés por Japón. Tablada menciona que fue la esposa del poeta argentino Leopoldo Lugones la primera en hablarle sobre el arte japonés (Ota 29). En 1900 Tablada viaja a Japón gracias a su mecenas Jesús Emeterio Luján, éste le pregunta si iría a Japón, Tablada contesta afirmativamente y se embarca de inmediato (Ota 27), el periplo tiene un tono de aventura y de improvisación, esto ha despertado incredulidad sobre el viaje de Tablada a Oriente, pero las incertidumbres ya han sido disipadas en el estudio realizado por Martín Camps en su artículo *Pasajero 21, evidencia del viaje de Tablada a Japón en 1900 (2015)*:

La prueba irrefutable del viaje de Tablada se encuentra en los registros de llegada desde Japón. En efecto, una lectura detenida de los diarios de la época, para situar los navíos y fechas de llegada, así como la revisión de miles de registros de llegada de inmigrantes a San Francisco, microfilmados en el Archivo Nacional, concluye que el pasajero 21 del buque América Maru, que zarpó de Japón el 5 de diciembre y arribó a San Francisco el 22 de diciembre de 1900, fue sin lugar a dudas José Juan Tablada (Camps 2015).

La estancia de Tablada en Japón fue muy breve, tan sólo medio año, no se compara con la larga estancia de Rebolledo, pero la impresión de Japón en el espíritu de Tablada fue honda. José Juan Tablada era un hombre con dotes para la pintura, con vocación de biólogo, interesado por los insectos y, además, poeta. Si se habla de poéticas suele emparentarse a Tablada con la poética del riesgo y a Velarde con la poética del decoro, Tablada obtuvo este reconocimiento, en gran medida, mediante su vínculo con Japón. No podemos dejar de lado el hecho de que Tablada era cosmopolita,

conocía los movimientos literarios de Europa y ya había tenido una introducción al mundo japonés a través de la vía francesa. Esto no demerita en nada su hallazgo, su sensibilidad y su ingenio para incorporar japonismos a la poesía mexicana. La importancia de Japón en la obra de Tablada puede apreciarse desde la manera en la que firmaba, se diseñó un *hanko* (JJT) a la manera japonesa, compuesto por sus siglas, una letra «t» y dos letras «j» colocadas de forma ingeniosa, imitando la manera de los sellos japoneses personales que cada ciudadano poseía. Atsuko Tanabe se acerca al japonismo de Tablada y lo divide en tres etapas:

La primera que abarca el periodo que se inicia en 1890, cuando el poeta entra a colaborar en periódico *El universal* (donde inicia su contacto con el japonismo), y se termina en el verano de 1900, cuando realiza su viaje a Japón. La segunda, desde su viaje a Japón hasta el 1902, año en que publica su poema “Las máscaras”. La tercera, desde 1911, fecha de su viaje a París, ciudad dónde profundizará en el japonismo, hasta 1920, año de la publicación de *Li-po* y otros poemas (Tanabe 1).

Tal vez el aspecto más reconocido de Tablada tenga que ver con su relación con el haiku japonés que posteriormente abordaré. Este reconocimiento se debe a que Tablada hace algo similar a lo que logra Garcilaso al traer el endecasílabo de Italia a España, Tablada trae el haiku de Japón a México y a toda la comunidad hispanohablante. Tablada se adentra en el juego de las formas y en una nueva manera de producir el fenómeno poético. Tablada es el enlace con la poesía japonesa pero también con la vanguardia europea que posteriormente se desarrollará en México.

6.2 Efrén Rebolledo, un habitante de Japón

Las palabras que José Emilio Pacheco dedica a Efrén Rebolledo, uno de los padres del erotismo dentro de la poesía mexicana, por motivo de su aniversario son las siguientes:

Al cumplirse el próximo día 9 el centenario de su nacimiento, Efrén Rebolledo permanece como el autor de “los doce poemas de Caro Victrix (“Carne victoriosa”, 1916), que son los más intensos y hasta ahora (1939) mejores poemas de amor sexual de la poesía mexicana. Es entonces cuando el poema de Rebolledo no es ya como una joya, sino una joya”, en palabras de Xavier Villaurrutia (Pacheco, José Emilio).

Rebolledo llega al puerto de Yokohama en 1907 y ahí permanecerá hasta 1915. Rebolledo no ha ido «a escribir sino a trabajar como diplomático, situación que sin duda le quita tiempo precioso para descubrir los mil y un placeres que depara el país del Sol naciente» (Rebolledo 2004). A pesar de lo anterior, Octavio Paz afirma que Rebolledo logró conocer mejor la cultura japonesa que Tablada:

A pesar de que Rebolledo conoció más íntimamente el Japón que Tablada, su poesía nunca fue más allá de la retórica “modernista”: entre la cultura japonesa y su mirada se interpuso siempre la imagen estereotipada de los poetas franceses de fin de siglo y su Japón fue un exotismo parisino más que un descubrimiento hispanoamericano.

Tablada empezó como Rebolledo pero pronto descubrió en la poesía japonesa ciertos elementos- economía verbal, humor, lenguaje coloquial, amor por la imagen exacta e insólita- que lo impulsaron a abandonar el modernismo y a buscar una nueva manera (Rebolledo 25).

El japonismo en la obra de Rebolledo puede apreciarse en *Rimas Japonesas (1905)*, *Nikko(1910)* y *Hojas de Bambú(1910)*, es decir, permeó en dos obras narrativas y en una perteneciente a la lírica mientras que el japonismo de Tablada predominó en el aspecto lírico y en la crónica. La primera edición de *Rimas Japonesas* se realiza en 1905 y la segunda en 1915, ambas en Tokio, Japón. Rebolledo quita algunos poemas para la segunda edición, en los ejemplares de 1905 se aprecian 15 poemas, pero para 1915 sólo serán 7, destaca la modificación del último poema, al fragmentarlo en 6 partes, además resalta la aparición de dos figuras femeninas: Komako y Tamako

De Efrén Rebolledo podemos saber, a través de su obra en prosa, sobre su conocimiento de los hechos cotidianos japoneses, a través de su larga estancia logró asimilar el ritmo de vida japonés, conoció los centros culturalmente importantes como Nikko y se esforzó en descubrir la idiosincrasia del pueblo japonés. Si bien en un principio, su visión partió desde un paradigma occidental, con el paso del tiempo y mediante el contacto con los oriundos, en especial gracias a sus contactos amorosos, logró desarrollar un conocimiento de lo japonés.

Su conocimiento de la lengua japonesa fue muy superior al conocimiento que tuvo Tablada, sin embargo, Rebolledo no hacía ostentación de sus conocimientos, como sí lo hacía Tablada al pronunciar palabras frente a sus amigos. La vida del poeta de Actopan, Hidalgo fue cosmopolita, se adentró en culturas completamente alejadas de México, sin conocimientos previos, tomemos en

cuenta la nula información, por ejemplo, el difícil acceso a los diccionarios de japonés o noruego en esa época.

Tanto Japón como los pueblos escandinavos compartían un halo de extrañeza y desconocimiento, llama la atención que algunos de sus conocidos se lamentaban al enterarse que Rebolledo iría a Noruega porque – según ellos- las mujeres de ese país eran terriblemente feas. Rebolledo contrajo nupcias en Noruega con una mujer de apellido Thorborg, la cual murió en la miseria sin que se cumpliera la orden del presidente Emilio Portes Gil de asignarle una pensión de 10 pesos diarios (35). También Rebolledo murió en la pobreza, sus restos no regresaron a México y el 15 de julio de 1940 fueron arrojados a la fosa común en Madrid. Su linaje poético continúa, no sólo por haberse convertido en uno de los padres del erotismo literario en México; debido a que su nieto Efrén Rebolledo Padersen es un poeta reconocido tanto en Noruega como en el contexto poético internacional.

6.3 Octavio Paz, la erudición de lo japonés

En el libro *Japón en Octavio Paz* (2014) podemos leer las siguientes palabras del premio nobel mexicano: «Estoy tan excitado que escribo casi sin pensar lo que digo [...] Le escribiré del Japón (¡qué raro suena!)» (Asiain 19). Estas son las palabras que Octavio Paz escribe a Alfonso Reyes a diez días para zarpar rumbo a Oriente. En 1951 Paz viaja como encargado de negocios a la embajada mexicana en Tokio; debido a que México y Japón reanudan sus relaciones, después de haber sido suspendidas a causa de la segunda guerra mundial.

Octavio Paz no va en las mismas circunstancias que sus antecesores, él, gracias a ellos, tiene cierto panorama fidedigno sobre la cultura japonesa. Paz no se cansa de elogiar y defender a Tablada de aquellos que lo acusan por mantener un «orientalismo descabellado» (Tanabe 137).

Atsuko Tanabe enlista algunos de los constantes ataques que el mundo literario en México realizaba hacia Tablada y se une a Paz para poder lograr una plena apreciación de Tablada y de lo japonés:

Se le ha calificado con diversos adjetivos tales como “exótico”, “ave de paraíso”, “aristócrata”, “decadente”, “japonófilo”, palabras más bien peyorativas, debido a que siempre buscara su poesía en ámbitos fuera de lo cotidiano. Tablada resulta vanidoso y frívolo sólo para los ojos de quienes no son capaces de analizar sus obras con penetración y juzgan con criterios superficiales (Tanabe 137).

Siguiendo esta tónica, a Paz se le deben varios aportes a las letras mexicanas, la primera consiste en la revaloración de Tablada y la segunda en el estudio sobre la literatura japonesa, esto puede corroborarse a través de los distintos ensayos que escribió, por ejemplo: *Tres momentos de la literatura japonesa* (1954), *Vida de Matsuo Basho* (1954), *Literatura japonesa* (1957), *La tradición del haiku* (1970), *El sentimiento de las cosas (mono no aware)* y *Centro Móvil* (1970), todos los anteriores se encuentran compilados por Aurelio Asiain en *Japón en Octavio Paz* (2014). En la introducción Aurelio Asiain muestra el testimonio dado a Tetsuji Yamamoto y Yumio Awa, en una entrevista para la revista Ichigo, el primer contacto de Octavio Paz con Japón:

Mi primer contacto con Japón fue a través del arte de la jardinería. Yo viví de niño en una casa con un vasto jardín. Mi abuelo era un admirador de los japoneses y el jardín de su casa había sido diseñado por un jardinero japonés (Asiain, *Japón en Octavio Paz* 9).

Es decir, el primer contacto de Paz con Japón es a causa de un paisaje, en este sentido se justifica el título que Guillermo Sheridan asignó a los ensayos sobre Paz como *Poeta con paisaje* (2004), tal vez el paisaje fue un elemento detonante en su producción poética, pero esto no pertenece al estudio principal que interesa a esta tesis. Paz no sólo se interesó en el estudio de la literatura japonesa, también se interesó en la experimentación de los procesos creativos procedentes de la lírica, por ejemplo, intentó escribir un *renga* japonés, es decir, un poema colectivo en colaboración con el italiano Edoardo Sanguinetti, el inglés Charles Tomlison y el francés Jacques Roubaud, se ajustaron a la métrica y escribieron veintisiete sonetos. Si bien el *renga* japonés buscaba expresar un pensamiento colectivo, el experimento de Octavio Paz va más allá al intentar plasmar cuatro voces procedentes de distintas lenguas, de distintos imaginarios, de distintas cosmovisiones. Es decir, el *renga* de Octavio Paz busca una síntesis poética que fusione las limitaciones producidas al presentar una lengua frente a otra.

Sobre el experimento que hace Paz, Claudio Guillen encuentra un valioso acercamiento a las similitudes poéticas entre diversas lenguas a través de sus diferencias para lograr un entorno polifónico y polémico en el que se entabla un diálogo a manera de debate entre las voces poéticas:

(...) Diferencia tan sugestiva, en realidad, la de este ejemplo japonés, que cuatro poetas de hoy se enclaustran durante una semana en un hotel de París para escribir: Paz, Roubaud, Sanguinetti y Tomlison, que juntos componen *Renga* (París, 1971). “También la semejanza suele ser sutil desempeño de un misterio o reparo”, anotaba Gracián (*Agudeza y arte del ingenio* cap. 13) ¿Qué no pensar de una semejanza y un modelo de escritura que inspira algunos de los versos mejores de

Octavio Paz? Sin olvidar, en París del colectivo “*Cadavre Exquis*” de los surrealistas (156).

(...) sea como fuere, los ejemplos más puros de poesía polifónica, escrita en secuencia por varios se da en el Mediodía de Francia y en el Japón. Acerca del *renga*, el estudio del Earl Miner demuestra claramente la originalidad incomparable de esta tradición poética japonesa. (...) ¿qué pueden tener en común dos artes tan dispares? Yo diría que una extraordinaria tensión formal. La poesía polémica, como la polifónica puede manifestar una inclinación satírica; o didáctica; pero también formal, y en grado sumo. Todo se deduce de la conciencia de unas reglas de composición, compartidas por varios escritores, de las exigencias de un arte minucioso, y de la dificultad desemejante desafío. (Guillen 162).

6.4 Maples Arce, la vanguardia mexicana libre de japonismos

Maples Arce representa la construcción de una vanguardia mexicana. El estridentismo fundado por Maples Arce junto a German Liz Arzubide y Arqueles Vela entre otros, es un movimiento que se inserta cronológicamente con las vanguardias europeas y paradójicamente, representa una queja contra un grupo poético: *Los Contemporáneos*. En palabras de Benjamín Valdivia: «Maples Arce se ha comprometido con la aventura; sus opuestos, con el decoro» (448).

Maples Arce se desempeña por cuatro años como embajador en Japón, su obra más representativa es *Ensayos Japoneses* (1959). Maples Arce no insertó japonismos en su poesía, ni en lo temático, ni estructuralmente, la influencia del japonismo en Maples Arce consistió en el

desarrollo ensayístico. Limitándose a hacer comparaciones culturales, con sus respectivas precauciones, como entre la tragedia griega y el Noh japonés.

6.5 Sergio Mondragón, la espiritualidad japonesa

Miguel Ángel Flores entrevista a Sergio Mondragón (2017) y le pregunta si Japón influyó en su obra, Mondragón responde que no. Lo cierto es que al revisar la obra de Sergio Mondragón podemos encontrar poemas como «Amaterasu Oomikami», fundadora de la casa Imperial o el poema «Mobi dick» con alusiones a temas japoneses. Además, junto con Atsuko Tanabe, se dedicó a la traducción y difusión de la literatura japonesa en México.

Escribe el prólogo titulado *Un rebaño de sol* (1988) para la antología que lleva el mismo nombre, donde aparecen distintos poetas japoneses traducidos al español. El título se inspira en la antología de poetas franceses titulada *Un rebaño de la luna* (1925) compilada por el japonés Daigaku Horiguchi. Si Paz se dedica a identificar el concepto y el simbolismo del haiku, rastreándolo hasta las figuras fundacionales del género japonés, Mondragón se adentra en la poesía japonesa del siglo XX.

Sergio Mondragón llega a Japón en los años setentas como corresponsal del periódico *Excélsior*, viaja por el país y se incorpora durante dos años a un monasterio budista Zen bajo la tutela de Mumon Yamada. Posiblemente, Mondragón tuvo una mayor influencia japonista a través de los poetas Beat norteamericanos, en comparación a los mexicanos que le antecedieron en Japón. Uno de los mayores aportes de Mondragón a la literatura mexicana, además de ser difusor de literatura japonesa, fue la creación de la revista bilingüe el *Corno emplumado*. Tal vez el japonismo que más

ha influido en Sergio Mondragón es la cosmovisión zen, aspecto religioso y espiritual que se encuentra en ámbitos cotidianos de la cultura japonesa.

6.6 Aurelio Asiain, diálogo entre dos tradiciones

Aurelio Asiain es un punto de referencia en la relación poética de México y Japón, debido a su conocimiento de la lengua japonesa y a las traducciones que ha realizado. Actualmente es profesor de la Universidad de Kansai Gaidai en la prefectura de Osaka. Asiain ha colaborado en el acercamiento de ambas tradiciones, prueba de ello es la traducción de *Hyakunin Isshu Centena de cien poetas* (百人一首) reunidos por Fujiwara no Teika, estos poemas son parte de la formación de los japoneses, es frecuente encontrar concursos a nivel secundaria donde los jóvenes memorizan cada uno de los cien poemas. Esta colección de poemas data de principios del siglo XI. Cada poema tiene cierta dificultad por lo cual Asiain agrega una nota explicativa al final de cada uno. Dicha traducción es publicada por primera vez en México por la Universidad Veracruzana en 2015.

Ya en el aspecto poético, fragmentos de su obra muestran una clara influencia de la cultura japonesa. Además, Asiain se ha adentrado en otras manifestaciones artísticas, específicamente en la fotografía, en *Lo que hay es la luz* (2014) acompaña a sus poemas de una serie de fotografías que muestran paisajes japoneses.

Aurelio Asiain fue cercano a Octavio Paz, esto le permitió ahondar en la relación del nobel mexicano con la cultura japonesa, prueba de ello es la publicación de *Japón en Octavio Paz* (2014) donde compila los ensayos y poemas que Paz dedicó a Japón, además de diversas entrevistas y cartas que permiten acercarnos a la visión y al conocimiento que Octavio Paz tenía sobre la

literatura japonesa. Aurelio Asiain es un poeta que ha aprovechado las redes sociales como métodos de producción artística, en Instagram son constantes las publicaciones de fotos o breves videos sobre paisajes y naturaleza japonesa, en Twitter publica frecuentemente, pareciera que la brevedad de esta plataforma le inspira acercarse al aforismo e incluso plantear ideas sobre el acto de escritura:

2. Se puede estar en Twitter sin escribir, leyendo a otros, o escribiendo, sin leer a otros. En cualquier caso debe haber escritura. (Asiain 2010)

Tal vez Asiain sea el más importante traductor mexicano de poesía japonesa, no sólo ha traído poesía japonesa a la tradición mexicana, en 2004 publicó *現代メキシコ詩集* (Gendai Mekishiko Shi-shu), *Antología de la Poesía Mexicana contemporánea* (2004)² haciendo llegar poesía mexicana a los lectores japoneses.

6.7 Cristina Rascón, haiku y su aproximación al náhuatl

² Los poetas antologados son los siguientes: Alí Chumacero, Rubén Bonifaz Nuño, Jaime Sabines, Tomas Segovia, Eduardo Lizalde, Ulalume González de León, Marco Antonio Montes de Oca, Gabriel Zaid, Gerardo Deniz, José Carlos Becerra, Sergio Mondragón, Alberto Blanco, José Luis Rivas, Manuel Ulacia, Fabio Morábito, Jaime Moreno Villarreal, Carmen Boullosa, Jorge Esquinca, Francisco Segovia, Tedi López Mills, Malva Flores, Aurelio Asiain, Ana Belén López, Eduardo Vázquez Martín, Luis Ignacio Helguera Lizalde, Julio Trujillo, Luigi Amara y María Baranda.

Cristina Rascón se ha convertido en una de las principales difusoras de literatura japonesa en México, son frecuentes sus cursos y conferencias respecto a este tema. Ha sido una de las primeras poetas en relacionar la escritura sintética del haiku con versos prehispánicos, por ejemplo, en Facebook agrega una imagen de donde puede leerse un poema de Nezahualcóyotl, al que agrega dos preguntas:

¿Haiku mexicano? ¿Tanka?

Quin oc ca tlamati noyollo

yehua niccaqui in cuicatl

nic itta in xochitli

ma ca in cuetlahuiya

Por fin lo comprende mi corazón:

escucho un canto,

contemplo una flor:

¡ojalá no se marchiten! (Rascón 2017).

Si bien esta aseveración no tiene un tono del todo formal por el hecho de ser una publicación de Facebook, sí demuestra el interés de Cristina Rascón en los posibles vínculos entre la poesía

mexicana y la japonesa. Además, en el aspecto creativo se ha interesado por el cuento, por la narrativa breve y por la poesía, en los que frecuentemente suele insertar elementos japoneses. Ha publicado *Zoológico de palabritas, haiku para niños* (2017) y *Hanami* (2009), en ambos es evidente desde el título la influencia japonesa. Además, ha traducido *Sin conocer el mundo* (2007) y *Dos mil millones de años luz de soledad* (2013) del poeta Shuntaro Tanikawa. Otra traducción relevante es el libro de *Flor de Alba* (2017), publicación trilingüe en japonés, náhuatl y español, donde aparecen los haiku de Chiyo-ni (1703-1775), monja japonesa. Además, tradujo, junto con Eiko Minami, *Agend'ars* (2015) del poeta Keijiro Suga.

6.8 Daniela Camacho, poesía y danza Butoh

La poesía de Daniela Camacho es el ejemplo más reciente de la utilización de japonismos para configurar una obra poética, cabe resaltar que la elección de estos japonismos concernientes a la danza, son en sí mismos ya una innovación. Poetas anteriores se habían detenido en el teatro Noh, por ejemplo, pero no en formas artísticas tan contemporáneas como la danza Butoh, originada al finalizar la segunda guerra mundial.

Experiencia Butoh (2017) fue ganador del premio Joaquín Xirau Icaza 2018, otorgado por el Colegio de México. En este poemario puede apreciarse un vínculo entre la danza tradicional japonesa: Butoh y la escritura poética. Darío Zalgade entrevista a Daniela Camacho sobre la construcción de este poemario:

¿Por qué elegiste específicamente una danza tan cargada de simbolismo como la *Butoh* para darle forma a este recorrido poético?

Estaba tomada por ciertas cosas: el cuerpo, los estados meditativos, el movimiento, la conexión con la tierra, la idea del nacimiento, la infancia, la derrota... y fue entonces que vino la escritura. Comencé sin saber a dónde iba, no me preocupaba, tampoco. Pero había presencias, deslumbramientos. Y hubo, sobre todo, una intuición, algo que me recordaba el estar maravillada. Volví entonces a Japón, por dos meses. Ahí comprendí que había estado escribiendo sobre mi *Experiencia Butoh*, que nace con la danza, pero la trasciende. Me abrieron las puertas del Archivo Hijikata en la Universidad de Keio para terminar una investigación y entonces me di cuenta de que el libro estaba decidiendo conmigo. Butoh puede ser el camino de toda una vida, hay cuerpo y hay espíritu, sí. Hay terror, erotismo, resistencia, reivindicación de los cuerpos negados, violencia. Pero hay también un diálogo con los del más allá, a la manera de quien extiende una mano a los muertos, como quería Kazuo Ohno. Hay silencio, liberación de energía, naturaleza, transformación. Es un universo fascinante, una manifestación del cuerpo que permite poner en escena también el espíritu. Elegirlo fue ser elegida (2017).

Dicho poemario muestra una asimilación de los japonismos debido, entre otros aspectos, al conocimiento del idioma, recordemos que Daniela Camacho traduce a Hiromi Ito. Anterior a *Experiencia Butoh* (2017), Daniela Camacho publica *[Imperia]* (2013), en él que se puede encontrar el apartado “Islísima” con poemas que aluden a Japón desde el título, por ejemplo: Tokio,

Ishinomaki, Onagawa y Fukushima. El poemario está inspirado en el terremoto-tsunami que la misma autora experimentó durante su estancia en Japón.

Capítulo 2

1 Tematología: Hacia la construcción del tema japonés

El área que interesa a esta investigación corresponde al japonismo, en el primer capítulo señalé que el japonismo forma parte del orientalismo, a su vez, ambos pueden estudiarse desde la literatura comparada. En este segundo capítulo abordaré al japonismo conforme a la rama de la literatura comparada que permite acercarnos a la construcción del mismo, es decir: la tematología. Ésta presenta una serie de métodos y problemas que paulatinamente trataré de ir desarrollando. Siguiendo a Pimentel, la tematología investiga:

(...)la evolución de los temas con un enfoque esencialmente histórico (Pimentel, *Qué es la literatura comparada* 51).

Así la tematología se presenta como un fenómeno textual y pretextual que va de la mano de la historia de las ideas, al servir como molde de expresión del pensamiento de una época (Pimentel, *Qué es la literatura comparada* 101).

Este enfoque histórico servirá para definir las variaciones sobre los temas que conforman el japonismo, así como en la elaboración de un panorama sobre los distintos acercamientos realizados por los poetas. Esto, según Claudio Guillen, corresponde a las tareas principales de la literatura comparada, es decir «la investigación y ordenación de estructuras diacrónicas y supranacionales» (408). No me detendré en las diferencias entre tema y motivo producidas por las distintas corrientes de análisis. Tampoco me adentraré en la división de temas, macrotemas u otras determinantes, considerando lo siguiente:

El criterio cuantitativo es sin duda aplicable: pero su utilidad no pasa de ser descriptiva ¿microtemas, macrotemas, minimotivos? Lo curioso del caso es que la aparición de un color – como decía Borges- de una flor, de un árbol, del más pequeño objeto, pueda ser tan importante, tan reveladora, desde el punto de vista de su función, como el argumento entero de la obra. En poesía como en las demás artes, lo poco es lo mucho (Guillen 253-254).

Pimentel logra identificar claramente dos cualidades de la tematología. El primero consiste en rastrear y el segundo en operar una reagrupación, ambos desde la perspectiva temática:

Rastrear pistas en la jungla de las interpretaciones de un tema en el marco de la historia de las ideas, eso es de lo que trata la tematología (Pimentel, *Tematología y transtextualidad* 228).

La tematología opera, una especie de reagrupación de los textos literarios desde una perspectiva temática (Pimentel, *Tematología y transtextualidad* 216).

Al enfocarnos en tematología, Guillen (32) supone que tres cosas permiten caracterizar una clase de investigación: los temas, los métodos y los problemas. Así entendemos al japonismo como una corriente estética pero también como un tema construido por distintos elementos que por sí solos también pueden ser un tema. La primera situación, según Guillen, que caracteriza a una investigación suele determinarse a través de las relaciones internacionales y están en cercana relación con un sistema cultural, recordemos la noción sobre cultura, que nos brinda Helena Beristáin:

Cada cultura construye un aparato simbólico que la caracteriza, hecho a partir de símbolos lingüísticos y no lingüísticos: el mapa de México, la figura de Tláloc, los bailes regionales, la comida típica, las rondas infantiles, serían una muestra de lo que puede formar parte de este aparato para un niño mexicano, por ejemplo (Beristáin 127).

A partir de lo anterior se puede entender con mayor claridad lo que Guillen intenta transmitir al referirse a las relaciones internacionales como un «interés humano, complejo vivo, hasta doloroso, para más de un país y de una época» (307). Regresando a la noción de tema, Pimentel entiende que el tema no es sólo una elección por parte del escritor sino una construcción por parte del lector (4). El tema es una construcción en distintos sentidos textuales y transtextuales. Mediante el aspecto diacrónico se alcanza un desplazamiento de carga temática que permite mostrar la historia y la evolución de un tema dentro de un contexto, en este caso el japonismo en la poesía mexicana. Aquí puede apreciarse la característica polisémica del tema; Pimentel expresa esta situación retomando a Harry Levin quien observa dichos desplazamientos en la carga temática con un fuerte valor ideológico (42). Sobre la polivalencia de un tema Pimentel retoma las palabras de Harry Levin, un tema «es por ello una avenida para la circulación de las ideas (...), pues los temas como los símbolos, son polisémicos; es decir, que pueden ser investidos con diversos significados en diversas situaciones» (23).

Al identificar el primer aspecto que menciona Guillen podemos señalar los métodos de la tematología, aquí es donde se encuentra una relación estrecha con la intertextualidad, aludiendo al término acuñado por Kristeva, derivado de la lectura que hace de Bajtín, y formalizado por Genette.

Para los comparativistas el concepto de intertextualidad, desarrollado hace unos quince años a esta parte, es especialmente beneficioso. He aquí por fin un medio, pensamos, con que disipar tanta ambigüedad, tanto equivoco como la noción de influencia traía consigo (Guillen 309).

Al abordar a los estudios intertextuales como métodos de la tematología se puede alcanzar, evidentemente, el análisis del tema, pero también el de las estructuras que a través de un proceso diacrónico han derivado en temas, este aspecto lo abordaré en el tercer capítulo. Guillen encuentra en el *topoi* o lugares comunes un vínculo entre distintas literaturas:

Los *topoi*- tópicos, lugares comunes, expresiones formularias, giros recibidos, imágenes o representaciones breves- suelen connotar tradiciones perturbables, recuerdos prestigiosos, *longues dureés*, de muy desigual importancia (275).

Entonces el *topoi* no interesa como realidad textual, acaso banal y socorrida, sino como signo: es decir, como reconocimiento de un conjunto cultural, de una *longue durée*, con la que el escritor enlaza activamente y se declara solidario (276).

Al entrar en el terreno de los problemas señalados por Guillen, nos enfrentamos al multilingüismo y a la traducción (305). Posiblemente el multilingüismo sea el menos abordado, pero en algunos autores contemporáneos que abordaré es un tema constante en sus obras.

Ese otro idioma que el poeta no domina como el propio, pero con el cual dialoga, que un día se incorporó al crecimiento de su espíritu, no implica el grado de

exterioridad o de separación propio de la historia y del ámbito de los modernos estados nacionales (...) (327).

Siguiendo con los métodos para abordar a la tematología, Pimentel señala lo siguiente:

Los grados de presencia de un texto en otro, así como los grados de textualidad que puedan darse en esta relación son tan variados que justifican a Genette en su propuesta de una teoría de la *transtextualidad* (Pimentel, *Qué es la literatura comparada* 223).

Los siguientes textos poéticos serán analizados desde la tematología que, siguiendo a Pimentel, recurre a la transtextualidad para poder analizar los elementos que constituyen el tema del texto poético, recordemos que este tema puede estar construido a partir de otros temas o motivos, alcanzados a través de los distintos niveles de alusión.

2 Tablada y Rebolledo. El inicio del japonismo en la poesía mexicana

El inicio de los japonismos en México va aunado a dos poetas: Tablada y Efrén Rebolledo, ellos fueron los primeros en interesarse por Japón y en incorporar elementos orientalistas a su proceso creativo. A continuación, trataré de encontrar los aciertos y las ambigüedades que cometieron ambos poetas, en cuanto a Tablada no ahondaré en su relación con el haiku y la poesía breve porque esto lo abordaré en el tercer capítulo. Me delimitaré a analizar un poema de cada escritor: «Exégesis» de Tablada y «Dai butsu» de Efrén Rebolledo.

Antes de comenzar el análisis me detengo en algunos poemas que cumplen una función paratextual, a través de los títulos intentan generar una atmósfera japonesa, por ejemplo: «El poema de okusai», «Musa japónica» de Tablada y «Dai butsu», «Samurai», «Fuji no yama» o «paisaje de Nipón» de Efrén Rebolledo. A partir del siguiente paratexto podemos identificar que el conocimiento de la lengua japonesa era limitado; Tablada escribe «El poema de Okusai» refiriéndose al pintor Hokusai. Tablada omite la letra «h», si bien en el español su propiedad consiste en la ausencia de sonido, en lengua japonesa no es así. La sílaba «ho» tiene un sonido similar al «jo» en español. Esto no impide que gradualmente Tablada obtenga una asimilación de la cultura japonesa que posteriormente se trasluce en el advenimiento del haiku. En Tablada y Rebolledo, posiblemente por confusión y desconocimiento, existe una gran mezcla de orientalismos en sus poemas, orientalismos que ellos intentan presentar como japonismos. Esto puede ser a causa de la asimilación del orientalismo francés en el que frecuentemente no existía una especificación entre un elemento proveniente del oriente medio a uno proveniente de Japón, todo se concentraba en el concepto de Orientalismo.

El análisis de los siguientes dos poemas muestra las semejanzas poéticas, conceptuales, las influencias estilísticas e incluso las impresiones culturales. Estos elementos modernistas u occidentales aparecen en toda la obra con tema japonista de Efrén Rebolledo, mientras que en Tablada sólo son visibles en sus primeros textos. El siguiente poema fue escrito por Efrén Rebolledo:

D A I B U T S U

A Luis G. Urbina

Con tu dulce mirada que divisa

hacia adentro, y sentado en áureo loto,

me haces pensar en un Edén remoto
que más allá del mundo se precisa.

Resplandece en tu rostro una indecisa
felicidad, la luz de un sol ignoto,
y por más que te miro nunca agoto
la benéfica miel de tu sonrisa.

Los siglos se sumergen en la obscura
noche del infinito, la doliente
humanidad, gimiendo de amargura,

se arrastra o trepa en triste caravana,
y tú sueñas, Dai Butsu, eternamente,
gozando del reposo del Nirvana (101).

«Dai butsu» es un soneto con rima consonante ABBA,ABBA,CDC,EDE, consta de ocho tipos diferentes de endecasílabos. El poema contiene distintos encadenamientos, casi uno por estrofa. Aparece la aliteración en algunos versos, por ejemplo, en /Con tu dulce mirada que divisa/. También aparecen hipérboles como «edén remoto», pleonasmos como «la obscura/noche» y metáforas como «/la benéfica miel de tu sonrisa/». La figura retórica que concluye el poema es una prosopopeya, se escribe «tú sueñas» refiriéndose a la estatua de buda y no a buda. «Dai butsu» de Efrén Rebolledo es parte del poemario *Rimas Japonesas*, publicado en 1907 y una segunda edición en 1915, ambas en Tokio por la editorial *The Shimbi Shoin*. La estructura del poema se construye

conforme la métrica occidental pero la temática se aproxima a oriente, en específico a Japón. Lo anterior puede apreciarse desde el título «Dai butsu», expresión japonesa que significa «gran buda», probablemente aludiendo al Buda de Kamakura en Tokio o al Buda de Nara cerca de Kioto. El poema trata una experiencia cultural a la que incorpora vocabulario oriental (japonés y sánscrito). Indirectamente intenta exponer conceptos budistas desde la visión occidental, es decir, desde la estructura métrica y desde las analogías que emparentan lo oriental con lo occidental, por ejemplo, la comparación de «Dai butsu» con un «edén remoto». En cuanto a Tablada me referiré el siguiente poema:

EXÉGESIS

Es de México y Asia mi alma un jeroglífico.

.....

¡Quizás mi madre cuando me llevó en sus entrañas
miró mucho a los Budas, los lotos, el magnífico
arte nipón y todo cuanto las naos extrañas
volcaron en las playas del Pacífico!

Por eso los jades, la piedra esmaragdina,
el verdegay Chalchihuitl, por su doble misterio,
pues ornó a los monarcas de Anáhuac y de China
y sólo nace en México y en el Celeste Imperio.

Envuelto en los suntuosos brocados de la Sérica
y exornado de jades, mi numen es de América,

y en el vaso de ónix que es mi corazón,
 infundiendo a mi sangre su virtud esotérica,

 ¡florece un milagroso
 cerezo del Japón! (Tablada 125).

El poema tiene estructura irregular, comienza con un verso a manera de sentencia, de tono casi axiomático que se enfatiza gráficamente a través de una línea punteada. Continúa con tres estrofas compuestas por versos de arte mayor, predominan los alejandrinos, pero concluye con dos heptasílabos. El aspecto que más me interesa en este poema es la intertextualidad, por lo tanto, no atenderé al plano de la expresión. El primer verso se acerca a las poéticas de la brevedad, tal vez su efecto poético se debe al hecho de estar estructurado mediante un hipérbaton que causa desconcierto y ambigüedad. Si tratamos de darle un sentido lógico, según el orden canónico de la oración, pudiéramos leerlo de la siguiente manera: Mi alma es un jeroglífico de México y Asia.

El título puede ayudar a corroborar la intención del poema, explicar la relación entre su interés por lo mexicano y por lo asiático. Esta explicación consiste en dar ejemplos, paralelismos y analogías, no argumentos. El sujeto enunciator intenta explicar mediante orientalismos, por ejemplo: *jeroglífico, Budas, lotos y arte nipón*. A lo largo del poema, específicamente en la segunda estrofa, continúa con el mismo procedimiento explicativo pero esta vez nombra elementos mexicanos como *chalchíhuitl* o jade.

Al igual que en el poema «Dai butsu» de Efrén Rebolledo el sujeto enunciator hace una contraposición al final del texto, si bien en «Dai butsu» era la tranquilidad contra la intranquilidad representada por la estatua de Buda, en «Exégesis» se contraponen lo esotérico contra lo exotérico. Lo esotérico es decir el numen o la inspiración pertenece a América y es representado por su

corazón: «el vaso de ónix que es mi corazón». Mientras que lo exotérico es represando mediante un cerezo de Japón.

Mediante los anteriores versos se establece una relación entre la forma y el contenido. Es decir, el recipiente o florero es mexicano y la flor es japonesa, además en el poema se alude a la flor más importante para la cultura japonesa, el cerezo es uno de sus símbolos más significativos porque representa la larga espera, casi un año, para lograr el florecimiento en comparación a la brevedad de la flor que no tarda más de algunos días en marchitarse.

«Exégesis» marca una clara intención por relacionar los temas mexicanos con los orientales, intentando profundizar en los últimos, sin embargo, todavía puede apreciarse ambigüedad y confusión entre lo japonés y los elementos provenientes de otras culturas, por ejemplo, la china o la egipcia. En conclusión, ambos poemas se acercan al japonismo pero la función que éste cumple dentro del poema consiste en intentar generar una atmósfera japonesa. Tanto Tablada como Rebolledo se acercan al japonismo a través de mecanismos occidentales como el soneto, la métrica y elementos retóricos.

Pimentel señala distintos mecanismos en la construcción de los temas: “Estas formas narrativas y/o figurativas aparecen en distintos grados de abstracción que podríamos clasificar de la siguiente manera: e) topos: cristalización verbal de la idea (locus amoenus, 'mundo como teatro', 'la vida es sueño')” (Pimentel, *Tematología y Transtextualidad*). Siguiendo lo anterior, podemos identificar que los dos poemas anteriores generan formas narrativas a partir de ciertos topos, por ejemplo: la figura de Buda, el nirvana y otros. Sin embargo, estas figuras no tienen un orden geográfico e incluso temático en el sentido estricto. Recordemos que Pimentel, también señala que la construcción del tema se realiza a partir del lector, entonces, al realizar la lectura de los poemas puede encontrarse una secuencia narrativa orientalista que bien puede producir una

lectura no clara semánticamente. Así se retomaría una de las características del primer orientalismo, al ser utilizado para producir una ambigüedad dentro del texto poético.

Si bien la estructura del texto pertenece a modelos occidentales, el tema orientalista se construye a partir de la ambigüedad léxica, los elementos exteriores al texto son los que permiten al lector acercarse al tema japonista, es decir, el lector puede jerarquizar el tema orientalista y el japonista, sin que por esto haya una confusión con otras culturas como la hindú o la egipcia. El lector, al construir el tema y saber del interés de ambos autores por Japón, puede percatarse del uso de topos pertenecientes a otras culturas ajenas a la japonesa no tiene como finalidad ahondar en ellas, sino en construir el tema japonés a partir de una atmósfera orientalista.

El japonismo, en estos poemas, funciona como una poética construida desde las alusiones, no se especifica, lo japonés sólo se le sugiere. En poemas pertenecientes autores contemporáneos, puede apreciarse un cambio en esta poética, ahondando en el tema japonés y principalmente, mostrando elementos definidos sobre lo japonés sin realizar mezclas. Esto puede deberse al espíritu de la época, así como elementos de acceso a la información. A principios del siglo XX, la información sobre la cultura japonesa era limitada en tanto investigadores y materiales bibliográficos, esto contrasta con las últimas décadas en la que los poetas pueden acceder a libros, diccionarios, viajes, conocimiento de la lengua entre otros factores que permiten que la creación poética, por lo menos en el aspecto temático, busque mostrar situaciones específicas y no sólo aludir elementos.

3 Tres poemas japonistas

3.1 Cristina Rascón: La diversidad de los mecanismos transtextuales dentro del poema

Metrópolis

El tema del poema plantea un alejamiento desde que se enuncia la experiencia de estar en una cultura diferente (en este caso se refiere a la japonesa): Esto se expresa con enunciados bastantes concretos como «no encajo. No encajo (...)» (53), así introduce una reflexión o queja que retóricamente se establece por medio de la anáfora. Después continúa con esta problemática, pero plantea que el alejamiento o extrañamiento también se encuentra dentro de su misma cultura (se entiende que la cultura del sujeto enunciador es la mexicana): «(...) en el lugar que se/ llama *Backhome*, allá el lugar no encajaba conmigo.» (53).

El sujeto enunciador se encuentra dentro de un tren e intenta plasmar este ambiente a través del uso de onomatopeyas para generar el sonido de los vagones sobre la vía: «Traca traca traca» (53), en este fragmento sólo una vez se emplea la onomatopeya, pero en el poema completo reiteradamente aparecen. En el poema se hace uso de distintos japonismos, incluso traslada frases completas del japonés al poema a través de la transcripción fonética.

Mediante la utilización de mayúsculas introduce otro sujeto enunciador, un enunciador no humano, un enunciador electrónico, es decir, los anuncios que indican el trayecto del tren aparecen dentro del poema. Algunos de estos sufren una transformación y eventualmente son traducidos al español: «/EN UNOS MINUTOS EL TREN ARRIBARÁ A/ TAKARATSUKA ÚLTIMA ESTACIÓN/» (54). El multilingüismo es una constante en este poema.

El sujeto enunciador describe otros seres dentro de sí mismo, es decir, es un sujeto con tres personalidades, utiliza una transvocalización, una de ellas es un psicólogo que él mismo califica como imaginario: «A veces creo que mi psicólogo imaginario tiene/ razón». El sujeto cita al

psicólogo imaginario: «(...) Tarántula, esa mascotita de la que tanto me/ habla... debe de ser su alter-ego/» (54). Otra personalidad es una mascota, una tarántula que según el psicólogo imaginario es el alter ego del sujeto lírico.

Culturalmente opone tres sociedades: la japonesa, la europea y la mexicana, esto lo hace cuando enuncia: «en el lugar que se/llama *Backhome*, allá el lugar no encajaba conmigo/» (53). La referencia europea aparece de manera muy concreta al imaginarse, a través de una pregunta, «/Si se pudiera viajar en metro hasta Europa/ ¿Cuánto tardaría un *shinkansen* subacuático? (...)» (53). (nuevamente aparece el multilingüismo: *shinkansen* significa tren bala).

El sujeto lírico pregunta ¿qué es un ser humano?, lo pregunta en japonés: «Ningen wa nanni?» (54). Si bien en la primera estrofa se pregunta sobre cuál es el hogar del sujeto lírico y su sensación de extrañamiento. En la última estrofa concreta el tema que se desarrolla en el poema entero: la relación entre lo humano y la tecnología. Esto ocurre al fabricar una prosopopeya del tren donde las puertas actúan como bocas gigantes en las que una niña entra y se aferra al interior de un ser tecnológico.

En *Metrópolis* se hacen uso distintos mecanismos transtextuales que utilizan japonismos, por ejemplo: la translación espacial³ (Japón-México, fauces de una bestia-el interior del tren japonés),

³ Se entiende a la translación espacial como parte, según Genette, de la transposición diegética: “la transposición diegética es un movimiento de translación (temporal, geográfica, social” (Genette 387).

la transvocalización⁴, la transposición⁵(a través de la transcripción fonética de frases en japonés) e incluso la prolongación al hacer uso del título *Metrópolis* como paratexto que simultáneamente cumple con la función de alusión intertextual con la película de Fritz Lang de 1927, esto se enfatiza con la translación espacial, es decir, el tema poético se desarrolla en uno de los países con mayor avance tecnológico: Japón. A continuación, un fragmento del poema:

Metrópolis

(...) No encajo. En este lugar no encajo. Me pica tanto
orden y perfeccionismo. Pero allá, en el lugar que se
llama *Backhome*, allá el lugar no encajaba conmigo.
entonces la pregunta es Dónde, ¿o es el Dónde
precisamente el obstáculo?

⁴ La transvocalización puede, pues, adoptar dos formas elementales antitéticas: la vocalización, o paso de la tercera a la primera persona, y la desvocalización, o paso inverso de la primera a la tercera; y una forma sintética, o transvocalización propiamente dicha, que es la sustitución de una «primera persona» por otra (Genette 370).

⁵ La transformación seria, o *transposición*, es sin ninguna duda la más importante de todas las prácticas hipertextuales (Genette 262) La forma de transposición más atractiva, y con seguridad la más extendida, consiste en un texto de una lengua a otra: se trata, claro está, de la *traducción* (Genette 264).

Si se pudiera viajar en metro hasta Europa...

en *shinkansen* subacuático, ¿cuánto tardaríamos en
llegar? ¿Valdría la pena cambiar de metro, de puertas
gigantes, de boletos rosas o boletos azules?

Tarántula se despertaría.

A Tarántula no le gusta viajar en tren. No le gusta.

Le gusta la naturaleza, *hanami*, caminar por las
montañas, por la arena del mar...

A veces creo que mi psicólogo imaginario tiene
razón “Tarántula, esa mascotita de la que tanto me
habla... Debe de ser su alter-ego”...

Ningen wa nanni?

TSUGI WA MEFU-JINJA DESU MEFU-JINJA DESU

EN UNOS MINUTOS EL TREN ARRIBARÁ A

TAKARATSUKA ÚLTIMA ESTACIÓN

Las bocas gigantes se abren, el aire coquetea con
mis pulmones, estiro el brazo y no, no frenan las
puertas. A punto están de cerrarse cuando una niña

con uniforme escolar corre y toca con su pie el acero

exterior. Entonces se abren de nuevo las bocas

(todas las bocas) gigantes y la niña entra y prende su

Mano de una argolla colgante.

¿Qué es un ser humano?

Traca traca traca (Rascón 53-54).

3.2 Aurelio Asían, la utilización de japonismos como metatextos en la construcción poética

El poema se compone de ocho versos irregulares, el núcleo del poema se encuentra en la temática metatextual, el título, a manera de architexto, indica cuál es el aspecto más relevante: la poesía. El poema atiende a la tradición metapoética al tratar de reflexionar sobre sí mismo. En los primeros versos no dice qué es la poesía, pero sí enuncia qué es lo que produce, llama la atención que la consecuencia se da a conocer por medio de otro enunciatario, al que alude a través de la intertextualidad; Basho es quien se lamenta al enunciar que la poesía «/cierra las puertas/ de la iluminación/» (53). El poema se divide en dos estrofas. Si la primera estrofa termina enunciando que la poesía es el llamado al mundo, la segunda explica qué es el mundo y qué es la poesía: «/es aquello que se va y no regresa/» (53). Es decir, el tema es de tono reflexivo, al comparar la inmutabilidad representada por la iluminación espiritual con la mutabilidad de la poesía. Basho funciona como un japonismo que introduce una serie de semas al poema, esto provoca que a pesar

de la brevedad (sólo dos estrofas) tenga un amplio contenido semántico que permite reflexionar ontológicamente sobre el poema:

La poesía

La poesía,

se lamentaba Basho,

cierra las puertas

de la iluminación

al llamarnos al mundo.

Esto que pasa

y se va y no regresa

es el poema (*Lo que hay es la luz* 52).

3.3 Mario Bojórquez y el hipertexto ⁶japonés

⁶ La *hipertextualidad* describe una relación de *derivación* de un texto, o *hipertexto*, con respecto a otro anterior, o *hipotexto*. El tipo de derivación en esta relación no es, sin embargo, una relación de comentario crítico —como en la metatextual— sino una *operación de transformación*. El hipertexto no puede existir cabalmente sin el hipotexto, pero no sólo habla de él o lo cita, sino que lo transforma para construir un nuevo texto con propiedades literarias. Así, la *Eneida* y el *Ulises* son ambos hipertextos de un mismo hipotexto: la *Odisea* (Pimentel, *Tematología y Transtextualidad*).

El poema «Gorin no sho, El libro del vacío de Miyamoto Musashi» que aparece en el suplemento cultural *Confabulario* (2014) utiliza un epígrafe a manera de hipertexto para acercarse al discurso japonista, mediante la alusión a vocabulario (*sensei*) e incluso evocando un nombre propio japonés (Isokichi Tsuzuki).

A la gloria de mi Sensei,

el que ha recorrido el camino,

Isokichi Tsuzuki (Bojórquez).

Después de dicho paratexto, continúa y a través de cuarenta y dos versos el poema «Gorin no sho, El libro del vacío de Miyamoto Musashi» desarrolla una alegoría en la que se recrea el final de la vida de un guerrero japonés, al mismo tiempo expresa las ideas desarrolladas por Miyamoto Musashi. Este poema funciona como un hipotexto generado a partir del libro de *Los cinco anillos* (Gorin no sho) de Miyamoto Musashi, el título del poema alude al título del libro escrito en su transcripción fonética, después realiza una intertextualidad con el capítulo número cinco de dicho libro, titulado «El libro del vacío». El título también es un paratexto que mediante una alusión intertextual alude al escritor y guerrero japonés Miyamoto Musashi, así podemos notar que esta serie de intertextualidades y paratextos funcionan con objetivos estéticos, al asociar distintos elementos que bien podemos identificar como japonismos.

Respecto al vocabulario, el poema se conforma de varios japonismos: ronin, *Niten Ichi Ryu* y katana. Llama la atención una modificación morfológica en el verso número siete, escribe la palabra «katanas», es decir, adapta una palabra japonesa a la gramática española al añadir la

desinencia «s» para indicar plural. La lengua japonesa no distingue entre plural y singular por medio de la declinación morfológica sino a través de la relación semántica.

Además de las ideas escatológicas desarrolladas en varios versos, el poema denota un conocimiento de las costumbres propias de los guerreros de la época como el hecho de escribir un poema antes de su muerte: «/Mi cabeza pensaba en la caligrafía de mi poema de muerte/», o la tradición de algunos guerreros de llevar dos espadas, una corta y otra larga: «/Y el codo izquierdo tocando el mango de la espada corta/». El poema no sólo realiza una intertextualidad con el libro de *Gorin no sho* sino que desarrolla una prolongación de los temas principales escritos en este libro. La ilusión como tema es fundamental para Miyamoto Musashi y en el poema se desarrolla concretamente a través en los siguientes versos: «/Nuestras filosas katanas eran sólo una ilusión/» «/Tuve el relámpago en mis manos y se fue desvaneciendo como un soplo/» «/Los combatientes también éramos una ilusión/» «/Las manos donde vibra el sable también eran ilusión/». Todas estas ideas correspondientes al *bushido* japonés, así como los elementos que aparecen en el poema corresponden, aproximadamente, al Japón del siglo XVII. El sujeto lírico se sitúa sobre el campo de batalla y desde ahí poetiza sobre sus últimos momentos. El poema radica en la dicotomía vida/muerte, la vida se relaciona como lo ilusorio mientras que la muerte se acerca a la verdad, en este caso la verdad es vacío: «/ Todo se llenó de un enorme y profundo vacío/».

Los últimos dos versos ya no corresponden a la ilusión, tampoco a la muerte, sino a una confusión que aparentemente no le permite saber si sigue combatiendo o si se disipa como brisa: «/No sé si sigo combatiendo bajo el encendido sol/ O si brisa me disipo en la arena enfebrecida por la luz del mediodía/». La confusión puede entenderse como un estado de conciencia superior por el hecho de entender que la vida y la muerte interactúan en un mismo momento, esto puede inferirse a través del siguiente verso: «/La gran imagen del mundo vacío y la plétora/». La imagen del mundo

vacío la consigue después de la sentencia: «/Había alcanzado el momento en que ya no hay visión ni sueño/», sentencia que hace referencia a la muerte del guerrero. A continuación, cito fragmentos del poema:

Gorin no sho, el libro del vacío de Miyamoto Musashi

(...) Morir a manos del mejor Samurai

La hirviente arena se fundió hasta formar cristales de hielo ámbar

El tiempo se petrificaba en la inacción suspensa de la mente

Moriría el primero quien desfalleciera en la menguante voluntad

Lo mismo un corte curvo del filo sobre la carne que estrecharse en un abrazo

(...) A este camino se le llama “los dos cielos como uno” Niten Ichi Ryu

Es el arte de la espada donde el dragón se encoge en la masa del agua

Mi cabeza pensaba en la caligrafía de mi poema de muerte

Mis ojos voltearon hacia la brillante katana en mi mano

Y ya no había ni brillante katana ni férrea mano

(...) Tomé la vía recta del corazón

Me convertí en la brisa del río que envolvía el rostro de mi adversario

Había alcanzado el momento en que ya no hay visión ni sueño

La gran imagen del mundo vacío y la plétora

No sé si sigo combatiendo bajo el encendido sol

O si brisa me disipo en la arena enfebrecida por la luz del mediodía (Bojórquez).

Este hipertexto poético es una muestra de la época contemporánea en la que latitudes y épocas confluyen con el objetivo de manifestarse en la obra poética. Si bien aquí el japonismo corresponde a una alusión tópica, siguiendo a Pimentel, en el sentido que un hecho histórico correspondiente a Japón motiva el poema, generando actualidad de la situación y traslación de la época. Este hipertexto incorpora otra función del japonismo a la tradición mexicana, si bien en otros poemas el japonismo consistía en señalar lugares o léxico japonés, en este poema hipertextualidad no da lejanía, como otras funciones del japonismo, acerca el hecho histórico, dándole contemporaneidad, es decir, este ejercicio hipertextual, genera una temporalidad no ajena a lo japonés, se traslada a la época y lugares actuales. El hipertexto intenta volver universal lo particular, incluso intenta eliminar la ambigüedad léxica al intentar hispanizar palabras japonesas, dándoles número a ciertos sustantivos. Aunque si bien, este hipertexto intenta traer un acontecimiento pasado a la actualidad, no significa que pretenda reflexionar desde ella, como si lo harán poemas posteriores. Además, este hipertexto no intenta construir un poemario, a diferencia de otros ejemplos posteriores de japonismos. Este poema se desarrolla a partir de un lirismo, genera imágenes y usa ampliamente tropos retóricos, contrastando con otros textos posteriores que también presentan japonismos, pero buscan un tono ensayístico o la prosa poética.

4 La función de los japonismos en dos poemarios: *Me llamo Hokusai* (2014) de Christian Peña y *Kamikaze[sic]* (2017) de Herson Barona.

Ambos poemarios utilizan japonismos en los títulos, pero ambos presentan intereses diversos, que van más allá de menciones japonistas, sin embargo, a los japonismos se añan diversos mecanismos como la trasposición, la alusión estructural, la intertextualidad o la transdiegetización para generar una propuesta lírica. Estos poemarios se enmarcan en un contexto contemporáneo, la primera publicación de ambos se debe a la obtención del Premio Bellas Artes de Poesía Aguascalientes 2014, en el caso de *Me llamo Hokusai*, y del premio Certamen Internacional de Literatura Sor Juana Inés de la Cruz (2016), en el caso de *Kamikase [sic]*. Lo anterior muestra la actualidad de los japonismos dentro de la poesía mexicana.

4.1 *Me llamo Hokusai* (2014): Alusión al concepto de tradición poética a través de la intertextualidad

En el poemario *Me llamo Hokusai*, la alusión intertextual al pintor japonés Hokusai (1760-1849), aparece no sólo como personaje histórico, sino como núcleo desde el que se parte hacia la reflexión de distintos temas. Al principio del poemario se enuncia: «Quizá me llamo Hokusai» (24). Pareciera que hay una duda sobre el yo que enuncia y el yo que crea. En el capítulo dos se personifica a Hokusai como el artista vinculado con otros artistas que tienen atracción por los mismos elementos para realizar su obra creativa, así se nombra al director de cine Kurosawa, aludiendo al hecho que tanto él como Hokusai tuvieron una perspectiva sobre el Monte Fuji que trasladaron al arte. Pareciera que Hokusai tiene una función de eje móvil para trasladarse hacia otros intereses. Hokusai se convierte en un elemento japonista para la construcción del poemario.

Por ejemplo, en el poemario se hace referencia a la pintura *El sueño de la esposa del pescador* (1814) de Hokusai y a través de ella alude al pulpo presente en esta obra, y desde ahí realiza otras intertextualidades. En este capítulo se enuncia que los pulpos tienen tres corazones: «Los pulpos tienen tres corazones. /Cada uno guarda su versión de la historia/» (41).

Los versos anteriores sirven de justificación para enunciar distintas versiones o ideas sobre un tema a través de una relación alegórica entre la cantidad de corazones y la cantidad de versiones sobre un mismo hecho; da un ejemplo al elaborar de manera fictiva una historia para generar un argumento a la pintura *El sueño de la esposa del pescador*. Sin embargo, aunque la historia es fictiva, el enunciador le otorga verosimilitud a través de introducirla en el poemario en el formato de una cita, este mecanismo es una alusión estructural que simultáneamente funciona como hipertexto generado a partir del hipotexto pictórico *El sueño de la esposa del pescador*:

Katsushika Hokusai dibujó “el sueño de la esposa del pescador” en 1814, a partir de la leyenda de Nakatomi no Kamatari. Nakatomi, fundador del clan Fujiwara, se hizo pasar por plebeyo para contraer nupcias con una campesina anónima y diestra en el buceo. Fingió pobreza, quién sabe si fingió amor. Urdió un plan en el que su esposa lo amaría lo suficiente como para hacer cualquier cosa por ese amor, luego le revelaría sus verdaderas intenciones; quería recuperar la joya que el Rey Dragón del Mar había hurtado a las tropas del emperador Taizong durante la construcción del Templo de Kofuku. Taizong era esposo de la hija menor de Nakatomi, y esa joya robada (...) Quizás tuvo de amante a un pulpo. Quizás la buceadora abría los ojos bajo el agua o se dejaba guiar por las caricias de los moluscos. Quizás por la mentira se abrió el pecho. Fue infiel bajo las olas. Hokusai la dibujó con un pulpo succionándole el sexo y otro besándole la boca. (42).

Nuevamente hay una aproximación a lo ficcional, al describir cómo Hokusai pintaba a las buceadoras y esposas de los pescadores: «solían trabajar desnudas en la playa. Se dice que Hokusai pagaba por verlas trabajar» (44). A lo siguiente, la voz del sujeto enunciador agrega un tono reflexivo: «Todas las imágenes cuestan. Todo el amor» (44). Es decir, genera una visión de tono metatextual, al reflexionar sobre el texto que el mismo sujeto enunciador imagina, una especie de aforismo generado a partir de una diégesis ficcional.

En el capítulo IV se sigue utilizando a Hokusai para aludir, en primera instancia, a un fantasma japonés: Kohada Koheiji. Mediante este japonismo se intentan desarrollar distintas ideas como la de muerte, la noción de lo faltante o de prótesis. Estas reflexiones, incluso, entablan una alusión a hechos actuales, se alude a los muertos que han aparecido en México en condiciones terribles, muchas veces a causa del narcotráfico: «Los miembros cercenados terminan en bolsas de plástico dentro de los contenedores de basura de los hospitales; anónimos, muertos a la intemperie» (53). En términos de Genette (377-378) este mecanismo se aproxima a una transdiegetización⁷. La transdiegetización en este poemario comienza con la alusión intertextual al fantasma japonés,

⁷ Genette entiende, en *Palimpsestos* (1989), a la transdiegetización de la siguiente manera: «Ficticia o histórica, la acción de un relato o de una pieza dramática ocurre, como se dice bien, generalmente en un marco espacio-temporal más o menos precisamente determinado». «En este marco histórico-geográfico es lo que yo llamo la diégesis, igual es suyo, espero, puede ser transportada de una diégesis a otra, por ejemplo, de una época a otra o de un lugar a otro, o ambas cosas a la vez. Tal transposición diégetica o, para decirlo más brevemente (sin no más bellamente), transdiegetización, no puede realizarse sin, al menos, algunas modificaciones de la acción en sí misma» (377-378).

después genera una analogía entre un miembro faltante del cuerpo humano y el ente fantasmagórico; para concluir con la translación espacial al referirse a los muertos que ha generado la violencia en México.

A través de la polisemia se sigue desarrollando el tema del fantasma, pero también se abordan otros, por ejemplo: los miembros amputados y la aparición de un «miembro fantasma» (54); sin embargo, el tema central, es decir, el de la tradición, se continúa preparando y después se aludirá claramente, por ejemplo, en: «Las cosas tienen la edad de quien las toca» (54). Todo lo anterior se agrupa al enunciar la figura de Hokusai:

Hokusai decidió pintar cien historias de fantasmas; allí apareció intempestivamente frente a sus ojos Kohada Koheiji.

Un fantasma masculino con el rostro y las manos descarnadas, observando a su mujer.

Una mano arrancada volverá siempre al lugar que ocupaba.

Una mano como la de Hokusai.

Hokusai dibujó fantasmas.

Tuvo una mano invisible.

Hokusai tomó un pincel con esa mano para dar cuerpo y forma a lo que no tiene.

El cuadro de Kohada Koheiji es el testamento escrito por una mano fantasma, arrancada del tiempo y su lugar de origen.

Una mano que se encuentra, de pronto, en medio de la nada (56).

En el texto anterior puede observarse cómo utiliza un japonismo para introducir la idea de testamento (56) y así aludir al concepto de tradición; una mano invisible que une artistas de distintas

generaciones y de distintas latitudes en el acto creativo. Pareciera que en los primeros cuatro capítulos del poemario se construyeron a partir de alusiones intertextuales, con el objetivo de generar vínculos entre diversos poetas o artistas y así poder aludir al acto creativo. Esto parece más claro en el título del capítulo quinto que funciona a manera de paratexto:

ME LLAMO HOKUSAI PERO TAMBIÉN ME LLAMO KATSUSHIKA
 PORQUE ASÍ SE LLAMA EL PUEBLO DONDE NACÍ Y ME LLAMO LITSU
 QUE SIGNIFICA EL VIEJO LOCO POR EL DIBUJO Y ME LLAMAN LOCO
 PORQUE DIBUJO LEONES Y ADEMÁS ME LLAMAN EDWARD LORENZ
 QUIEN FORMULÓ LA TEORÍA DEL EFECTO MARIPOSA (61).

En lo anterior se puede apreciar cómo la intertextualidad funciona a manera de eje en la construcción del poemario, a partir de ésta, elabora la idea de tradición poética latente en poetas que nunca se conocieron personalmente. Así, vincula lugares y épocas lejanas, por ejemplo, cuando se enuncia, a manera de translación espacial: «Puerto Vallarta es Yokohama» (42). Si bien el poema no se construye sólo basándose en japonismos, sí son ellos los que predominan en el poemario.

El quinto capítulo es una concatenación de simbolismos utilizados en el poemario, aquí la construcción de la figura paterna, la ola, el fantasma, los ancestros se unen en la figura de Hokusai:

Me llamo Hokusai desde el inicio, sólo que con pequeñas, incalculables variantes.

No son máscaras, son rostros.

No son heterónimos, son sobrenombres.

Apodos, por ejemplo.

Los nombres que no me dio mi padre.

Me llamo Hokusai.

Te llamas.

Nos llamamos.

Eso es un nombre, un llamado; la forma que inventamos para unirnos.

El significado sonoro al que atendemos.

(...) Me llamo Hokusai y son míos su nombre y sus acentos

Porque un nombre es la voz que lo pronuncia (69).

Aquí la voz como expresión del acto creativo alude tanto al lector como al sujeto enunciadador que dialoga con poetas de distintas épocas, esto se observa claramente en el sexto apartado del poemario, titulado: «Nota». Al nombrarlo así, el enunciado ocupa una función architextual, el apartado VI es una serie de intertextualidades que funcionan como paratextos:

Me llamo Hokusai y en algunos versos en cursiva de este libro también me llamo Dante, Lucian Blaga, Gottfried Benn, Anne Carson, Paul Celan (...) y como quieran llamarme (75).

Antes de concluir esta unificación entre la voz del enunciadador y otras voces relevantes en la tradición poética, el enunciadador se reconoce en la obra a través del discurso autobiográfico:

Me llamo C... porque así se llama el pueblo en que nací. Tengo los ojos azules, herencia de mi abuelo paterno. Tengo los ojos de mi padre, por eso miro de esta forma. Pierdo el cabello a mechones. No tengo colmillos de león, mis dientes se han vuelto amarillos por el humo del cigarro (...) (68).

En el poemario se puede notar que nunca se enuncian las palabras «tradición poética», sin embargo, se puede llegar a este concepto a través de la alusión. El tema principal del texto es una alusión en sí misma, construido a través de una intensa elaboración intertextual. El poemario entabla, a través de la intertextualidad y otros mecanismos transtextuales, un diálogo, no sólo con poetas, sino también con creadores de otras artes; así, las alusiones a la poesía y a la pintura son parte de los motivos del poemario que ayudan a construir el tema principal, un tema aludido, es decir, la tradición artística.

En el poemario se realiza una aproximación a la poesía y a la pintura para poder reflexionar sobre el acto creativo, sin importar la disciplina artística, el lugar en el que se desarrolle el artista o la época en la que haya vivido. El poeta, el pintor y otros artistas son parte de una tradición creativa que si bien, sólo es aludida, podemos entender que se refiere al hecho de compartir impulsos, vocación, deseo o necesidad por crear, estudio de una técnica u otros elementos que confluyen en el quehacer creativo sin importar la disciplina.

Respecto al uso de japonismos, mediante al uso de trasposiciones espaciales o intertextualidades, podemos entender que funcionan a manera de andamio para transmitir lejanía espacial y temporal. Es posible que el autor utilice a los japonismos para este propósito, debido al contexto cultural mexicano, por ende, al ser un poemario publicado en México, sería leído, en primera instancia, por críticos y lectores mexicanos, así, el japonismo funciona como artefacto idóneo debido a que una de sus características es la trasmisión del sema de lejanía.

Al yo enunciadador no le interesa poetizar sobre Hokusai u otros elementos japoneses; le interesa construir, o tal vez en algunos momentos diluir, espacio y tiempo. De esta manera se puede aludir a una tradición creativa que funciona como una categoría con múltiples accidentes (diversidad de

disciplinas artísticas, tiempo y espacio), pero por medio de la alusión podemos acercarnos a la tradición poética, debido a que el poemario en sí mismo funciona como un architexto, en el sentido que toda la enunciación es presentada editorialmente al lector como un poemario, no como ningún otro género.

4.1.1 *La gran ola de Kanagawa*: Elemento japonista para la construcción poética.

En el primer capítulo se desarrollan varios temas, por ejemplo, la figura del padre, los miedos, las agallas y la muerte. Estas ideas las aborda y desarrolla a partir de símbolos (por ejemplo, la ola o el mar) que van sumando semas a través de la aglomeración de imágenes para generar conceptos. Por ejemplo, al analizar la construcción que se realiza a partir de la ola, podemos notar que se relaciona con la figura paterna, así enuncia:

(...) Hay olas que devienen en gritos y arrasan con todo lo que tocan. Hay olas que devienen en muerte”

Hay padres como olas que arrasan todo a su paso, padres como catástrofes naturales cuya lección es sobrevivirles.

Hay padres que dicen sólo una vez cosa con voz tromba y moridero (17).

La asociación entre ola y padre es evidente a través del adverbio de comparación «como». Después, introduce una contraposición entre las agallas y el miedo, es interesante la construcción asociativa que realiza gracias al campo semántico. El yo lírico enuncia: «El miedo te entrega a la deriva» (18). Sobre las agallas, el yo lírico las encuentra como un elemento indispensable para llegar lejos, aquí el adjetivo «lejos» es una metáfora para aludir a algún sitio, ideal u objetivo distante. Destaco esto

porque la noción de lejanía alcanzable o reductible es constante en el poemario. Así quedan enunciados casi aforísticos. Este tono aforístico intenta representar el tono paternal: (...) «Cualquier cosa es fácil si se tienen agallas» (18).

La metáfora de lejanía es importante porque así se alude a una figura paterna alejada en el tiempo. Posteriormente, se regresa al símbolo de la ola (pareciera un encadenamiento de símbolos, el padre, la ola, flotar, nadar), pero esta vez se le agrega otro sema de lejanía a través de la referencialidad a la *Gran ola de Kanagawa*, japonismo que funciona dentro del poemario para aludir a una lejanía cultural pero además pictórica. Es decir, una ola proveniente de otra cultura, proveniente de siglos atrás, perteneciente a un movimiento artístico llamado Uyiko-e o pinturas del mundo flotante. Anteriormente se hizo la asociación de la ola con la figura paterna, entonces el japonismo hace alusión a un padre, una influencia cultural. Se puede observar como los japonismos son eje en la construcción de este poemario, primeramente, por la noción de lejanía presente en la misma estética del japonismo. En segundo lugar, podemos apreciar a los japonismos como enlaces con otros elementos que a través de la polisemia suscitan una reflexión. No es casualidad la mención del Mundo flotante, el japonismo de La gran ola de Kanagawa funciona a manera de trasposición temática. El poemario toma en varios momentos a la profundidad del agua representada por el mar o incluso por una alberca para contraponer dos conceptos: la vida y la muerte. Así construye la alegoría entre flotar/vivir o el ahogarse/morir que el padre enuncia:

(...) le temes a lo que no conoces. Míralo bien. Si te da miedo, dibújalo. Pinta una ola tan grande como la que temes.

Recuerda ese paisaje con el Monte Fuji al fondo, Cerca de Kanagawa. Sólo una vez has visto esa imagen y no la olvidas. Pinta una embarcación o algo que siga a flote a pesar de las olas. El Uyiko-e son las pinturas del mundo flotante. No hay

casualidad en esto. Los que flotan son los muertos, pero primero deben hundirse para después flotar y después, otra vez hundirse (19).

4.1.2 *Me llamo Hokusai* y el mecanismo de la transdiegetización

El sujeto enunciator expresa su angustia respecto a su enfermedad a través del uso de la metáfora «tengo un volcán en mi pecho» (30). Después establece un deíctico: afuera del Hospital de oncología con los estudios y placas en la mano. Esta situación la emplea para desarrollar una analogía entre las placas (estudios médicos) y las placas tectónicas que «provocan la ira de todos los volcanes» (31). Más adelante se establece que «Un cigarro me ha vuelto un volcán en estado de alerta, una planta nuclear en etapa de riesgo, un diagnóstico, una catástrofe» (31). La anterior metáfora expresa la mezcla de sensaciones y pensamientos que el sujeto tiene al ver sus placas y confrontarse con la enfermedad:

(...) ¿Cómo escribir un tosido?

¿Cómo escribir el primer síntoma elemental, insignificante y por completo extraño?

Enfermedad significa estar al margen.

Cáncer: palabra áspera, grave, acentuada.

Tengo un volcán que crece lentamente en mis pulmones o simplemente una mancha en medio de una placa, eso pienso afuera del Hospital de Oncología, mientras sostengo en la mano mis estudios, mis placas del pecho y de la espalda como placas tectónicas que se mueven, estremecen el suelo, hacen temblar el piso y provocan la ira de todos los volcanes.

Movimiento de placas que provoca la colisión de los continentes.

Intoxicado de humo de cigarro, de fábricas, de camión, de mí mismo,

Intoxicado de gases.

Un cigarro me ha vuelto un volcán en estado de alerta, una planta nuclear en etapa de riesgo, un diagnóstico, una catástrofe.

El cáncer: un lugar común.

Y luego el lugar del accidente:

BBC MUNDO

De la redacción

Las autoridades japonesas elevaron el nivel de alerta nuclear de la planta de Fukushima Daiichi de cuatro a cinco puntos en una escala de siete puntos que mide la peligrosidad de los accidentes atómicos.

El anuncio deja a la crisis desatada en la central dos niveles por debajo del desastre en la central nuclear ucraniana de Chernobil, ocurrido en 1986.

El director del Organismo Internacional de Energía Atómica (OIEA), Yukiya Amano, pidió este viernes al gobierno japonés más información sobre la crisis de la planta de Fukushima Dai ichi.

Mientras tanto en el terreno, ingenieros lograron restablecer el fluido eléctrico en la central nuclear para detener el sobrecalentamiento de las barras de combustible en los reactores de la planta, situación que podría llevar a una fusión generalizada del núcleo de los mismos y a emisiones catastróficas de radiación (Peña 30-31).

Este mecanismo lo logra a través de la transdiegetización, mezcla dos historias: la primera consiste en un personaje (que corresponde al sujeto enunciator) con cáncer y la segunda es el accidente nuclear en Fukushima, Japón. A continuación, trataré de ahondar en la función del japonismo en el procedimiento poético.

El texto poético establece una relación entre el accidente nuclear en Fukushima, Japón (accidente que en el poemario funciona como japonismo) y el cáncer que aqueja al sujeto lírico, esto lo logra, primeramente, a través la intertextualidad con la noticia escrita por la *BBC*, estableciendo una analogía entre su enfermedad y la catástrofe. La noticia que aparece en el texto se compone de distintas publicaciones reales que el autor reúne y edita, tomando los puntos álgidos de cada texto periodístico. La noticia de la *BBC* aparece a manera de cita, así se logra cierta verosimilitud, debido a que la cita funciona como una alusión estructural. En el anterior fragmento se mezcla el género poético con el género periodístico para resignificar ambos textos. Los ubica en márgenes distintos a los originales, provoca intersecciones entre los márgenes de cada género. Tal vez esto se explica en las primeras líneas de este fragmento, cuando el sujeto enunciator define la enfermedad: «la enfermedad es estar al margen» (30). La estructura en la construcción del texto comulga con el aspecto semántico. ¿Cómo establecer el discurso de un enfermo, si por enfermedad se entiende estar al margen? Posiblemente la respuesta sea: contraponiendo dos tipos de textos, de esta manera los márgenes se cruzan, el margen poético con el margen periodístico. Los acercamientos al texto periodístico son una constante en el poemario, además de su alusión a la *BBC*, también alude a *La Jornada*.

El enunciator comienza a expresar su enfermedad con tono irónico: «Cáncer, palabra áspera, grave, acentuada». El aspecto morfológico de la palabra cáncer lo relaciona con la enfermedad. La palabra cáncer es grave, la enfermedad es grave y pareciera que el hecho de estar acentuada, aunque ya es palabra grave, fuera una hipérbole para resaltar esta enfermedad de otras. El hecho de

relacionar sucesos que ocurren en México con otros en Japón, además de vincular hechos temporalmente diferidos se logra gracias a la translación espacial que posteriormente deriva en la transdiegetización temática a la que se hace referencia desde el título del segundo capítulo que funciona a manera de paratexto:

EL MONTE FUJI ROJO ES UN VOLCÁN QUE HACE ERUPCIÓN EN LAS PESADILLAS DE UN DIRECTOR DE CINE JAPONÉS Y TAMBIÉN EL PRESAGIO DEL ACCIDENTE NUCLEAR DE FUKUSHIMA EN EL 2011 Y EL MISMO QUE DESPIERTA EN LAS FIBRAS DE MI PULMÓN IZQUIERDO Y AL QUE LOS MÉDICOS INSISTEN EN LLAMARLE CORDIALMENTE ADENOCARCINOMA (27).

4.2 *Kamikaze [sic]*: japonismo como paratexto y trasposición en la construcción poética.

Si bien, los japonismos no sólo aparecen a manera de paratextos en *Kamikaze [sic]*, sí son predominantes. Ahondaré sobre ellos y señalaré otras funciones de los japonismos. El poemario evoca, a través de la alusión intertextual, a la figura del *Kamikaze* japonés, a su vez esta figura evoca a una época y a un acontecimiento histórico: la segunda guerra mundial. Esto no significa que el tema del poemario sólo esté ligado a una poesía documental, en una primera lectura esto podría deducirse debido a la referencia que hace sobre la guerra. Sin embargo, una lectura atenta podrá apreciar el interés encaminado hacia la reflexión del lenguaje, esto se puede aseverar a través de los epígrafes que anteceden al poemario, uno de ellos funciona como japonismo al hacer alusión al escritor Junichiro Tanizaki:

He escrito esto porque quería plantear la cuestión de saber si existía alguna vía, por ejemplo, en la literatura o en las artes, con la que se pudiera compensar los desperfectos. En lo que a mí respecta, me gustaría, resucitar, al menos en el ámbito de la literatura, ese universo de sombra que estamos disipando. JUNICHIRO TANIZAKI (8).

Todos los poemas terminan igual.

Hechos pedazos contra un cerro oscuro
que no estaba en las cartas.

Luego halla los restos: el fuselaje,
la cola como siempre, intacta,
el olor a cosa quemada consumida por el fuego.

Pero ninguna palabra sobrevive. MARIO MONTALBETTI (10).

Estos dos paratextos introducen al poemario y a la reflexión sobre el acto de creación poética. La alusión a Tanizaki no sólo funciona como paratexto sino como metatexto. El siguiente poema: «Metonimia», también tiene una función metapoética al reflexionar sobre el uso de la metonimia dentro del mismo poema, esto lo construye a través de japonismos al enunciar a la flor de cerezo.

Metonimia (fragmento)

Se trata de ver
una cosa

donde hay otra:

no pienses en un símbolo

patrio, piensa

en los símbolos: esto

no es una bandera,

es un sol naciente,

una noción

del porvenir

-acaso el porvenir

de una nación-;

si ves una flor

de cerezo

no veas una flor,

reemplaza el cerezo

por la idea

de lo efímero, de la crueldad

de la belleza

de la crueldad;

si observas

la caída de los pétalos
de una flor de un cerezo
piensa en un haiku
y no en la muerte.

Se trata de una metonimia,
un ligero movimiento: nada
es nada: un desplazamiento
del sentido (20-21).

En cuanto a los paratextos, once de los diez poemas que conforman el segundo capítulo son japorismos que funcionan como paratextos, lo mismo sucede con dos poemas del primer capítulo y tres poemas del tercer capítulo. Tomo como ejemplo un fragmento del poema «Genta Uemura, 14 de julio de 1943»:

Genta Uemura, 14 de julio de 1943

Estudiaba economía,
tenía veinticuatro años,
no volvió a casa.

Cuatro o cinco años más
aquí antes
de regresar a la idea de regresar
a casa. Aunque la idea

De una casa
 con una madre que me espera
 hacen que espere cuatro
 o cinco años más.

Pasé el examen y lloré.
 entré al ejercito
 y lloré cuatro o cinco años
 más todavía (...) (43).

Al paratexto del título también se le agrega un architexto que funciona a manera de deíctico: se le agrega la fecha «14 de julio de 1943» (43) nos sitúa a dos años del final de la segunda guerra mundial. El poema agrega otro paratexto a través de una alusión estructural al epígrafe, en esta manera introduce información paratextual, sin embargo, ésta es fictiva pero toma cierta verosimilitud al presentarse como epígrafe.

En el poema titulado «*神風*, revisionismo» (34), agrega otro japonismo, escribe la palabra *kamikaze* pero con Kanji, es decir, letra china. Después, en el poema explica el significado de esta palabra: «Kami quiere decir dios, espíritu/ o divinidad, kaze significa viento» (34). El título escrito en kanji funciona como architexto, nos introduce al tema japonista. En este poema el acercamiento a la traducción es mínimo pero concreto, una palabra hace la transposición por otra, por ejemplo: *kaze*/viento. En el poema «Intento de traducción de un poema de Yeats (cfr. “An Irish airman foresees his death”»(88) la transposición no es tan sencilla, en él se puede observar,

probablemente, el tema principal del poemario: reflexionar sobre el lenguaje y sobre la traducción, no sólo sobre la traducción textual, sino sobre la traducción de hechos históricos e incluso sentimientos. En este poema el título funciona como architexto «Intento de traducción», sin embargo, veremos que el poema no es una traducción del poema de Yeats, quien es aludido intertextualmente desde el architexto del título. Genette se refiere a la traducción como el ejemplo más común de trasposición de una lengua a otra (264), sin duda este poema está construido a través de una trasposición, sin embargo, también utiliza una prolongación, es decir, nuevamente siguiendo a Genette, aquella que «cumple una función por otra, que consiste en generar, explotar el éxito de una obra, a menudo considerada como acabada, haciéndola surgir con nuevas peripecias» (201-202). El sujeto lírico, realiza una prolongación del poema de Yeats, pero agrega una transdiegetización para relacionar el japonismo introducido desde el comienzo del poemario: la figura de Kamikaze, con la muerte de un piloto irlandés, en este punto el poema se acerca al metatexto al reflexionar sobre los alcances de la traducción desde el mismo poema:

(si traducir significa trasladar
de una lengua a otra, también podríamos
traducir los acontecimientos de un tiempo
a otro, de otro lugar hasta aquí (89).

Las reflexiones del sujeto enunciador sobre los límites de la traducción quedan claras en los últimos dos versos: «/¿Con qué palabra se traduce una vida/ en el lenguaje de la muerte?/» (91).

Capítulo 3

1 Alusiones estructurales y aproximaciones a los géneros japoneses

En esta última parte de la investigación me acercaré, siguiendo a Genette, a señalar algunas alusiones estructurales mediante las cuales se genera el fenómeno de la intertextualidad. Algunas de las alusiones que abordaré serán el haiku, el *tanka*, el *renga* y el caligrama. La alusión como relación transtextual se manifiesta a través de formas, géneros y temas que Genette engloba con el término de estructuras diacrónicas, en ellas centraremos este último capítulo:

Cualquier género, cualquier forma, cualquier tema (...) puede considerarse y analizarse como estructura diacrónica (...) son tres las pruebas que el tema bajo estudio ha de superar: la cultural, la histórica y la estructural. Una vez identificado el género, la forma o el tema que se nos aparece como estructura diacrónica supranacional, no podemos eludir la necesidad de investigar aquellas opciones, relaciones, espacios semánticos y formales, que abarcan o enlazan los diferentes periodos y lugares: las estructuras que sin coincidir del todo con un periodo o un lugar – con tal término de una opción, tal componente sobresaliente de una relación – subsumen, o mejor, resumen la multiplicidad de los hechos. La estructura es el desiderátum conceptual, el proyecto historiográfico que concilia lo uno con lo diverso. La estructura diacrónica no es ni lo uno solamente, ni tampoco lo diverso, sino un complejo interhistórico (Genette 409).

Debo acotar que al referirme al concepto «estructura», no me refiero al aspecto métrico o técnico de manera aislada. El concepto de «estructura» engloba la perspectiva temática, métrica y técnica entre otras. Así, al hablar de estructuras diacrónicas, se pretende explicar la preponderancia de cierto aspecto dentro de la estructura, aspecto que varía en cada época y por supuesto, en cada obra

poética. El objeto de este capítulo es analizar las estructuras diacronías japonesas dentro nuestra tradición poética.

Intentaré no sólo señalar la función del japonismo en la lírica mexicana, sino realizar un acercamiento reflexivo sobre estos géneros, sus matices y problemáticas al integrarse a la poesía nacional. El haiku, en Japón, no sólo es una forma métrica, sino un género con diversos señalamientos. En lengua española, frecuentemente, se entiende al haiku sólo desde la perspectiva métrica, incluso la *Real Academia Española* también lo hace de esta manera:

Haiku. Tb. haikú.

Del ingl. haiku, y este del jap. haiku.

1. m. Métr. Composición poética de origen japonés que consta de tres versos de cinco, siete y cinco sílabas respectivamente ("Real Academia Española").

Lo anterior podría justificar que muchos poetas hispanoamericanos hayan decidido incursionar en este género sólo desde la métrica correspondiente de las diecisiete sílabas. Sin embargo, hubo no pocos poetas que dedicaron estudio e investigación para adentrarse en algunos aspectos del haiku japonés. Me interesa mostrar en este estudio algunas de las maneras en las que el haiku, el *tanka* o el *renga* se encuentran presentes en nuestra tradición mediante alusiones estructurales. No es el propósito de este estudio establecer qué autores o poemas se encuentran en mayor cercanía al haiku japonés sino establecer las formas en las que los géneros japoneses han producido influencia dentro de la poesía mexicana. En México, gran cantidad de poetas se han acercado a la tradición japonesa, si bien el primero de ellos fue Tablada, a partir de él surge una ola de poetas que experimentan con el haiku u otras variantes en su obra poética, por ejemplo, Rafael Lorenzo, Francisco Monterde, Raúl Ortiz Ávila, Armando Duvalier, Emilio Uribe Romo, Alfredo Boni de la Vega, Juan Porras

Sánchez, Elías Nandino, Xavier Villaurrutia entre muchos otros. En este apartado me centraré en Tablada, Paz, Valdés Díaz-Vélez, Francisco Hernández, Raúl Renán y Juan Bañuelos. La elección del corpus se establece con base en su importancia histórica dentro de la tradición poética mexicana, tomando en cuenta las innovaciones o licencias que tomaron, así como su influencia posterior en otros poetas. Posiblemente el tratado en español de mayor profundidad acerca del haiku es el que realiza Fernando Rodríguez-Izquierdo, él adjudica la creciente asimilación del haiku en Hispanoamérica a la existencia de varias formas breves en nuestra tradición literaria:

La forma del haiku no caía, sin embargo, fuera de nuestra tradición literaria, ya que el epigrama, la adivinanza, la seguidilla (esta última con sus versos alternantes de siete y cinco sílabas)... eran formas breves que garantizaban una posible buena acogida para el haiku (199).

El haiku y otros géneros japoneses tienen ciertas particularidades, Rodríguez-Izquierdo enfatiza que «la poesía no significa lo mismo en el mundo occidental que en el Japón» (124) pareciera algo evidente pero no lo es así. Frecuentemente el acercamiento occidental al haiku se hace desde una perspectiva occidental, provocando que no se puedan apreciar los matices de estos géneros. Un hecho que puede ayudarnos a dilucidar las raíces del haiku es que actualmente existe una palabra para designar al poeta (詩人 «shijin») y otra para designar al que escribe haiku (俳人 «haijin»), lo anterior no significa que el haiku u otras formas no sean poesía. Sin embargo, muestra las complejidades que pueden presentarse al acercarse a estos géneros. Primeramente, por la gran cantidad de conceptos que frecuentemente se confunden, por ejemplo, haiku (俳句), haikai (俳諧), hokku (発句); no son pocas las publicaciones que utilizan estas palabras sin ahondar en sus

significados. Si bien el haiku es el género que más ha interesado a los occidentales, hubiera sido imposible llegar a él si no se hubiera desarrollado el *renga* japonés, siendo este género el parteaguas para el *tanka* (短歌), el haikai o el haiku. El *renga* (連歌) se escribe a partir de distintos autores, frecuente con cierta repetición métrica. Las líneas iniciales solían llamarse hokku, y servían a manera de introducción. Estas líneas introductorias del *renga* solían ajustarse a la métrica 5-7-5 por tal motivo, a través del devenir del tiempo, llegó a entenderse a hokku como sinónimo de haiku. Mientras que la forma haikai indica un tono irónico y más lírico, Rodríguez-Izquierdo (53) apunta lo siguiente sobre el haikai: ««Haikai» era una palabra que ya había aparecido en la antología *Kokinshu* (905) para calificar los versos cómicos y significa «lo divertido»». Respecto al haiku occidental señala que «tiene que dar nacimiento a su propia estética. Parece que un factor esencial debería ser cierto sabor de naturaleza, en sentido equivalente a la palabra de estación en el haiku japonés» (13). Si bien hay muchas características que pueden discutirse al tratar de establecer una estética, posiblemente un factor que no estaría a discusión sería la brevedad del género, sin que por esto se reduzca a juegos de palabras o chispas de ingenio.

1.1 Tablada. Aproximaciones al haikai y al *senryu* japonés.

En el contexto de lengua hispana, Tablada es el primero en acercarse al haiku. Si bien trata de retomar ciertos aspectos japoneses, también desarrolla algunas modificaciones. Aurelio Asiain no considera que haya sido el primer poeta de lengua española en escribir haiku, pero sí considera que fue el primero en comprenderlo, tal vez esta comprensión fue lo que provocó la aceptación entre varios poetas mexicanos y extranjeros. En el siguiente fragmento Asiain explica detalladamente:

La afirmación de que Tablada “introduce en lengua española el haiku japonés “es por lo menos discutible y sin duda matizable. No fue el poeta mexicano el primero en escribir haikus originales en nuestra lengua: antes que él lo hicieron Machado y otros. Sí fue, en cambio, el primero en comprender el sentido del género en el contexto de la tradición hispánica y los alcances que significaba su incorporación; el primero, en otras palabras, en entender o intuir su verdadera singularidad frente a las formas españolas tradicionales. Tablada vio que el haiku, asimilable formalmente a la seguidilla y el epigrama, era menos una forma que un género poético, más una aventura espiritual que un ejercicio de estilo (Asiain 15).

Mientras que Rodríguez-Izquierdo (199) considera a Tablada como «el poeta que por primera vez introduce el haikai en la poesía hispanoamericana, resultando a la vez el primer cultivador de esta forma (conocida y practicada ya en Francia, Alemania e Inglaterra) en lengua castellana». Tablada conoce este género a través de los franceses, en específico, Couchoud pudo haber sido quien lo introdujo al haiku. Tablada publica *Un día... Poemas sintéticos* en 1919, poemario que se divide en seis partes: Prólogo, Mañana, Tarde, Crepúsculo, Noche y Epílogo. Introduce el poemario con una dedicatoria que funciona a manera de paratexto, dirigida a Basho y a Shiyo:

A LAS SOMBRAS AMADAS

DE LA POETISA

SHIYO

Y DEL POETA BASHO.

J.J.T (3).

El libro se publicó en Caracas y sólo se imprimieron doscientos ejemplares. La primera alusión estructural que quiero resaltar radica en el hecho que Tablada acompañó a cada poema con una pintura. Considero que esta es una alusión estructural por el hecho que Tablada alude al procedimiento japonés denominado Haiga (俳画). Tablada (recordemos su vocación pictórica) sigue a los haijin japoneses como Basho o Buson quienes también acompañaban con pinturas sus haiku. Rodríguez-Izquierdo explica la relación entre escritura y pintura en el ámbito japonés:

En japonés «escribir» y «pintar» son conceptos que se expresan mediante el mismo verbo: «koku», aunque en la escritura se expresan mediante distintos «kanji» (carácter chino). El artista que compone haiku, por lo general, es capaz de escribirlo bellamente con pincel y hasta de añadirle un pequeño dibujo con la misma tinta, a veces añadiendo algunos toques de acuarela (147).

Tablada utiliza otro paratexto en la portada, él escribe «Poemas sintéticos», no escribe haiku, él es consciente de que no escribe haiku, sino que retoma elementos del haiku y los incorpora a sus poemas, el elemento más evidente es la brevedad, lo sintético. Sin embargo, esto no significa que siempre se ajuste a la métrica de las diecisiete sílabas, Tablada se toma la libertad de agregar sílabas e incluso las acomoda a manera de título:

EL BAMBÚ

Cohete de larga vara

El bambú apenas sube se doblega

En lluvia de menudas esmeraldas (29).

Sobre esta licencia, Rodríguez-Izquierdo no se muestra a favor en lo que respecta al haiku, según él, a través de las tres líneas debe completarse el sentido:

Se debe tender a que el haiku pueda entenderse sin título; o dicho con otras palabras, el haiku debe ambientarse en sí mismo, y no depender para su encuadre de una titulación que más bien valdría desterrar (214).

En *El jarro de flores disociaciones líricas* (1922) Tablada comienza titulado al primer texto como «hokku», éste funciona a manera de paratexto, indica que su intención es realizar una especie de introducción o prólogo, recordemos que *hokku* refiere a los primeros versos que introducen en el *renga* japonés. Así que desde el título quiere expresar una alusión a los géneros japoneses que posteriormente será explícita. Si en *Un día...* no hace la denominación de haiku, en *El jarro de flores* sí lo hace, aquí designa a su obra como haikai:

Los “poemas sintéticos”, así como estas “disociaciones Líricas” no son sino poemas al modo de los “hokku” o “haikai” japoneses, que me complace haber introducido a la lírica castellana, aunque no fuese sino como una reacción contra la zarrapastrosa retórica, que sólo ante el ojo de vidrio de Clemencia Isaura puede hacer pasar como poetas a los bembudos generales de Haití.

El “Haikai” de floral desnudez, no necesita búcaros. Por esencia es justo vehículo del pensamiento moderno; tema lírico puro, adámico como la sorpresa y sabio como la ironía (5).

En el texto podemos apreciar que Tablada ya se reconoce como el precursor del haikai (俳諧) en la lírica castellana y acepta que sus intenciones son de renovación estética. Tablada toma otra licencia, no se atiene a la estructura métrica 5-7-5, sin embargo, sí se mantiene cercano. Rodríguez-Izquierdo considera que no atenerse a la métrica es una licencia al escribir en español debido a las diferencias gramaticales con el japonés. El español tiene artículos y conjugaciones morfológicas que impiden aproximarse a una escritura sintética si se compara con el japonés. Considera que el elemento fundamental, más allá de la estructura métrica, consiste en la existencia de una unidad en el mundo del haiku:

La silábica de 5-7-5, tomada con ciertas licencias que la hacen aproximativa, es básica y necesaria para que exista cierta unidad en el mundo del haiku. De lo contrario sólo se producirán pequeños trozos de prosa (214).

El haiku tiene muchos matices y reglas, por ejemplo, la palabra estacional o kigo (季語) de la que muchos autores han hablado y no me detendré aquí, sólo mencionaré que Tablada frecuentemente centró su atención en el *kigo*, sus creaciones están ligadas, en su mayoría a la naturaleza, así que es un elemento de la lírica japonesa del que Tablada era consciente. Sin embargo, aunque utilizaba *kigo*, buscaba impregnar esa estacionalidad en el tiempo, por esta razón en su poemario *Un día...* realiza una división que va desde la mañana hasta la noche. Mientras que en *El jarro de flores* titula algunos poemas con horas específicas:

12.p.m.

Parece roer el reló

La medianoche y ser su eco

El minuterero del ratón... (61).

En el ejemplo anterior, Tablada utiliza el título a manera de *kigo*, aunque debo apuntar que el *kigo* japonés sólo se limita a ubicar el hecho en alguna de las cuatro estaciones. Parece que Tablada quiere utilizar la noción del *kigo* para determinar un momento del día y no sólo un momento anual. En este sentido, la transformación del *kigo* puede apreciarse como una alusión estructural al adaptar un elemento de la lírica japonesa a la lírica en español, pero además agregando nuevas significaciones.

Hay un fenómeno interesante que ocurre y se repite en muchos de los autores que se acercaron a la escritura de haiku en lo posterior. Si bien ya mencionamos el *kigo*, este no es el único elemento característico del haiku, existen varios, por ejemplo, el *kireji* (切れ字) que podría explicarse si lo relacionamos al término de cesura en la lírica occidental. Me detendré en una de las características principales del haiku, ésta consiste en no tratar directamente acciones concernientes a los humanos, la tradición japonesa tiene otro género para hablar de los hechos humanos denominado Senryu (川柳), así que muchos de los primeros en escribir haiku, frecuentemente no escribieron haiku sino senryu, de este hecho se da cuenta Higginson y Harter en *The haiku handbook* (1985):

Early Haiku in the West, might well be called senryu:

The train was coming;

I had a kiss all ready:

The train left...

Jean Baucomont

Among her twenty rouges

She searches for a full pot:

Turned to stone.

Rainer Maria Rilke

Examples abound of senryu-like poems written by Westerns who thought they were writing haiku (232).

Además, el senryu tiene una situación humorística:

To some purists only the absence of season words and kireji divides senryu from haiku- although the “lightning/ gouges” poem above has both season word and kireji. Others note that senryu tend to focus on the humor in a situation, and do not always speak of the specific here and now, while haiku usually do. Human concerns, though not absent from haiku, dominate senryu (229).

A partir de lo anterior podemos entender que tanto Tablada como otros poetas escribieron senryu sin ser conscientes de ello. En el siguiente texto, extraído del *Jarro de flores*, Tablada ironiza acerca de la figura del crítico, considero que este texto bien podría denominarse como senryu:

A un crítico.

Crítico de Bogotá:

¿Qué sabe la rana del pozo

Del cielo y del mar? (84).

Lo anterior no demerita a Tablada, lo coloca como uno de los iniciadores del haiku y de senryu en la tradición hispana. Esto implica que también debe considerarse uno de los pioneros en los estudios japoneses, aunque también es cierto que mucho de su conocimiento lo obtuvo a través de la cultura francesa. Si tomamos en cuenta la visión estética de la época (modernismo) fue un adelanto poner atención en otro tipo de forma e incluso de sentimentalidad. Él mismo se da cuenta que su trabajo poético no será valorado inmediatamente, es el tamiz del tiempo el que lo revalora. Los grandes poetas mexicanos de su época no prestaron atención a sus poemas sintéticos, así lo expresa en el «Hokku» del *Jarro de flores*:

La crítica mexicana ejercida generosa y sutilmente por Enrique González Martínez, Genaro Estrada, Rafael López y Ramón López Velarde, no estableció carácter de aquellos poemas (5).

Más adelante, en el discurso de «Hokku» puede notarse como Tablada se identifica como precursor e inspirador para otros poetas franceses y mexicanos:

Un año después de la publicación de “UN DÍA”, “La Nouvelle Revue Française” (No. 84, Septiembre 1, 1920) publicó “haikais” escritos en francés por doce poetas de Francia, bellísimos algunos como el de Jean Paulhan:

“Qui te parle en souriant?

Non, c’est le ruisseau qui roule

Quelques fleurs... “

Recientemente Paul Fort, reconoce el interés que la poesía del Japón despierta entre notorios escritores de Francia y nota la aparición en esa lírica de una primavera de “haikais”. Esto, con los escritos en inglés por poetas anglo-sajones, prueba que la síntesis poética que me sedujera hace tiempo, ha sido digna de universalizarse.

Dos jóvenes poetas mexicanos, entre otros, han comenzado a escribir “haikais”.

Uno, Rafael Lozano, muestra plausible propósito de sobriedad. Otro Carlos Gutiérrez Cruz, es autor de varios poemas sintéticos, muchos buenos y uno perfecto, “El alacrán”, que dice así:

“Surge de algún rincón

En medio de un paréntesis

Y una interrogación...!” (5-6).

1.2 Octavio Paz y «Basho- an» El haiku didáctico a través del estadio secuencial

«Basho an» consta de dieciocho versos divididos en seis estrofas, cada una de ellas corresponde a la métrica del haiku japonés. El título del poema funciona a manera de paratexto, alude a Basho y a la vivienda de Basho ya que el título puede traducirse como la ermita o la choza de Basho. Rodríguez-Izquierdo explica que Basho es un nombre que adopta el poeta y que éste significa plátano: «Al comienzo Bashoo usó el pseudónimo de Toosei (melocotón verde). Más tarde lo cambió por el Bashoo-an (la ermita del plátano), en Fukagawa» (66).

El poema de Paz puede considerarse un poema construido a partir de secuencias que conservan la métrica de 5-7-5, las secuencias construyen un tono discursivo por lo tanto si alguna de las secuencias se aísla se pierde el sentido general del texto. Paz utiliza recursos occidentales como la rima o la construcción de estrofas, aun así, se establece una alusión estructural al conservar la

métrica del haiku como eje de todo el poema. Este texto presenta tanto la alusión estructural, tantas intertextualidades a través de las cuales desarrolla el tema principal, es decir el haiku: así se configura un texto con forma de haiku (5-7-5) que a su vez trata sobre el haiku. Higginson y Harter consideran que uno de los primeros acercamientos al haiku en lengua española fue el que realizó Antonio Machado en *Canciones Nuevas* (1917-1930), al aproximarse al espíritu del haiku pero todavía lo hace a través de la construcción de secuencias. El siguiente poema es utilizado en su libro *The haiku handbook* (1985) para ejemplificar este estadio del haiku en occidente:

APUNTES (fragmento)

I

Desde mi ventana,

¡campo de Baeza,

a la luna clara !

¡Montes de Cazorla,

Aznaitín y Mágina!

¡De luna y de piedra

también los cachorros

de Sierra Morena! (237).

Considero que el poema de Paz ejemplifica mejor este estadio secuencial del haiku en occidente. Paz no se preocupa por las características formales del haiku (más allá de la métrica), por ejemplo, no intenta encontrar una palabra *kigo*, utiliza la metáfora, aparece la personificación a través de los

pronombres «tú» y «yo», todo lo anterior lo aleja del haikú tradicional, sin embargo, busca una descripción de la naturaleza, e incluso algunos destellos epifánicos cercanos a la sabiduría zen, propia del haiku:

Basho An

El mundo cabe
en diecisiete sílabas:
tú en esta choza.

Troncos y paja:
por rendijas entran
budas e insectos.

Hecho de aire
entre pinos y rocas
brota el poema.

entretrejidas
vocales, consonantes:
casa del mundo.

Huesos de siglos
penas ya peñas, montes:

aquí no pesan.

Esto que digo

son apenas tres líneas:

choza de sílabas (Paz 14-15).

El principal logro de este poema consiste en que, a través de intertextualidades para construir el tema y alusiones estructurales, genera un haiku didáctico que aproxima al mundo occidental con la forma y el concepto japonés, Paz busca explicar o detallar el haiku al lector occidental. Además, el poema es un homenaje dirigido a Matsuo Basho, divulgador del haikú en el Japón del siglo XVII.

El poema desarrolla una alegoría, en la primera línea menciona la palabra choza y en la última línea también. A través de los dieciocho versos trata de construir, alegóricamente, una choza, un lugar habitable. Lo anterior puede tener cierta relación con el título del poema, a través del mito y la misma biografía de Basho podemos saber que fue un hombre de viaje, recorrió todo Kansai a pie con la intención de alimentar su espíritu poético. Esta relación entre el poeta viajero y la alegoría del poema con forma de choza -además de fines didácticos para explicar o acercarse al mundo del haikú- sugiere una lectura reflexiva sobre el objetivo de la propia poesía, Paz identifica a la poesía como un lugar, un *topos* para habitar: «Esto que digo / son apenas tres líneas:/ /choza de sílabas/».

1.3 Francisco Hernández y Raúl Renán. Aproximación al tanka y renga japonés.

A través del siguiente poema escrito por Francisco Hernández y Raúl Renán busco analizar las maneras, las funciones, las ambigüedades o problemáticas que se han generado a partir de introducir el *tanka* en la tradición poética mexicana.

Tres tankas

Dos globos de avena Raúl Renán

Van a elevarse

Y el alma se perderá. Francisco Hernández

Subiré el monte Fuji

Para verlos pasar.

Blancas cúpulas Raúl Renán

Una estrella flanquea

Que es un tesoro.

Tanto brilla el sendero Francisco Hernández

Como mi espalda

La doble luna Francisco Hernández

Que brilla al final

De tu espalda:

En doble plenilunio Raúl Renán

Se ahogará el mar (2012).

Este poema tiene un título que funciona como architexto, evoca al *tanka* (短歌), los poetas pretenden emparentarse con la tradición japonesa, para esto, además del título, utilizan diversos

mecanismos, como una cercanía métrica y la construcción a través de dos autores. Si bien, estos son elementos pertenecientes a la tradición japonesa, no son claramente representados o definidos. La métrica tradicional del *tanka* corresponde a la secuencia 5-7-5-7-7. El poema no presenta esta métrica, sin embargo, sí utiliza metros aproximados, si tomamos en cuenta la licencia que otorga Rodríguez-Izquierdo (ya referida anteriormente) no es éste un problema para la construcción del *tanka*. La composición de Renán y Hernández se ajusta a una de las características principales que señala Higginson y Harter (182) «The *tanka* was (and is) also used to express appreciation of nature- in fact this was among its first uses», una constante aproximación a la naturaleza destaca en todo el poema. Si bien, no expresa concretamente las características del *tanka*, sí lo alude y así lo introduce a la tradición mexicana para que poetas posteriores se adentren en este género. Llama la atención que el título indique «tres tankas», al estar juntos permiten que el lector pueda leerlos como uno sólo. Al hacer esta lectura, no nos acercamos al *tanka*, sino al *renga* (連歌), principalmente, por el hecho de estar construido a partir de dos autores. Si se realiza una lectura desde el entendido de que el texto es un *renga*, se ajusta a las características de esta forma japonesa, por ejemplo: «The point of *renga* writing is not to tell a story in a logical progression» (Higginson 192), además demuestra que la escritura de este poema provocó el entretenimiento de los creadores. Posiblemente ésta sería la regla que justifica la cercanía del texto con el *renga*:

Nijo Yoshimoto (1320-1388), the first of the great compilers of *renga* rules, and an important *tanka* poet, said “As *renga* has no ancient models prescribed from the beginning, it should simply be an entertainment, arousing current emotions (...) *Renga* was considered a pastime, a thing of the moment» (193).

Este poema lo podemos enmarcar en un diálogo con la tradición japonesa del *renga*, principalmente si consideramos que cumple con la función de entretenimiento y despertar de las emociones desde el momento de su creación; convirtiéndose en el primer acercamiento, compuesto por mexicanos, al *renga*, posiblemente inspirados en Octavio Paz, recordemos el *renga* que construye junto a algunos poetas europeos.

1.4 *Cámara negra* de Jorge Valdés Díaz-Vélez, poemario construido a partir de las estructuras métricas correspondientes al haiku y *tanka*.

«Cámara negra» se divide en cuatro partes, las tres primeras corresponden a la métrica del haiku. Cada parte se compone de veinte poemas en la métrica de (5-7-5). La cuarta parte corresponde a nueve poemas con una estructura similar al *tanka* (5-7-5-7-7). Los poemas de las cuatro partes pueden leerse de manera independiente o en conjunto, sin embargo, no se acerca al *renga* japonés debido a que la autoría corresponde a un sólo individuo. En cuestión de características particulares, se pueden encontrar alusiones a la naturaleza, por ejemplo, al mar o a la noche; en los poemas también se puede elucidar el *kireji* o cesuras, sin embargo, debido al tono lírico, se aleja del haiku y se aproxima al *senryu* japonés por el hecho de tratar temas concernientes al carácter humano. A partir de lo anterior sería arriesgado afirmar que dichos poemas corresponden a algún género japonés, ya sea haiku, *tanka* o *senryu*, aunque se presentan características, éstas se manifiestan arbitrariamente, lo cual dificulta o imposibilita asociar el texto en su totalidad con alguna forma japonesa. El hecho por el cual incluyo este poemario en el corpus radica en que el autor decide establecer una alusión estructural como eje del poemario, así construye su obra a partir de las formas métricas japonesas, éstas funcionan a manera de columna vertebral. A partir de ellas,

desarrolla un tema erótico e incluso místico, apreciable a través de algunas estrofas y también a través del epígrafe, a manera de paratexto, en el cual se dilucida el aspecto místico:

Y sé que toda luz de ella es venida

Aunque es de noche

Juan de la Cruz (235).

Recordemos que el haiku japonés posee como una de sus características principales, una especie de meditación o misticismo proveniente del Zen. Es probable que el autor pretenda aludir al haiku a través de su estructura para así aprovechar esa atmósfera casi epifánica o develadora.

Las cuatro partes se titulan de la siguiente manera «Bruma llena», «Piel de foto», «Flor abierta» y «Luz de noche». En las cuatro, el tema erótico es recurrente, aquí algunos ejemplos:

Amanecido

Por ti, me asomo al mundo

Desde tus senos (245).

Tu cuerpo, el hambre,

La intensidad, el vivo

Deslumbramiento (254).

En el poemario se mezclan temas, así el misticismo, lo erótico o las alusiones a la cámara oscura como principio fotográfico con la finalidad de detener el instante se contienen en las formas métricas japonesas. Si tomamos en cuenta el título del poemario, pareciera que el autor pretende proyectar imágenes (que bien podrían ser recuerdos) a través de estructuras breves y definidas, yuxtaponerlas y así intentar expresar la frugalidad de una relación sexual. Si validamos esta interpretación, podríamos señalar que las formas japonesas (en su aspecto métrico) están plenamente incorporadas a este poemario, funcionando como mecanismos para alejarse del tono discursivo. Tal vez en este poemario se logra el objetivo de Tablada cuando menciona en *El jarro de flores* (1922) que quiere alejarse de «la zarrapastrosa retórica» (5) a través sus disociaciones líricas. Esta posible relación entre ambos autores no suena tan azarosa si ponemos atención en el título del poemario *Cámara negra* (2005) y lo relacionamos con el poema «Misa negra» de Tablada, ambos textos desarrollan el tema erótico. El culmen de estas disociaciones no puede ser otro que la adaptación de los temas (como el erótico o el amoroso) típicamente discursivos en nuestra tradición, a las formas breves japonesas.

Debido a la extensión del poemario sólo citaré fragmentos de la cuarta parte, titulada «Luz de noche», aquí se puede apreciar que la estructura métrica corresponde al *tanka* japonés. Si bien no hay una secuencia lógica (ya habíamos mencionado que esta carencia de secuencia lógica es una característica perteneciente al *tanka*), sí se logra transmitir sentido a través de la yuxtaposición generada por las imágenes producidas en cada estrofa:

IV: LUZ DE NOCHE (fragmentos)

*

Alguien camina
en otra habitación,
mueve las cosas
de su sitio y escucha
lo que no nos decimos.

*

Tu cuerpo vino
tierno del corazón
a mi costado.
Lo escancias en la copa
sedienta de los labios.

*

La noche duerme
bajo la superficie
iluminada
por tus ojos. Su herida
palpita con la sombra.

*

No te levantes.
Déjame contemplarme
así, en luz
tendida, al abandono
de mis pocas palabras (257-259).

1.5 «Sentencia de Hiroshima» de Juan Bañuelos. Caligrama como alusión estructural.

Este poema, escrito por Juan Bañuelos bien podría enmarcarse en los japonismos construidos a través de la temática. En primer lugar, el título funciona como paratexto para indicar el momento y lugar preciso dentro de la historia de Japón: «Sentencia de Hiroshima», Pero el caligrama tiene distintas características que hay que tomar en cuenta, primeramente, nos traslada al 6 de agosto de 1945, la bomba atómica detona en Hiroshima y el halo u hongo nuclear producido tras la explosión es una imagen que a través del devenir del tiempo se ha convertido en un ícono para aludir a las bombas que cayeron sobre Japón. Es decir, la aproximación al caligrama desde un nivel de codificación icónico permite el reconocimiento de distintos semas, en este caso remite a una circunstancia histórica. A su vez entiendo esta codificación como una alusión estructural mediante la cual se establece una intertextualidad que continúa al pasar al nivel iconográfico del caligrama, siendo éste el nivel fundamental que permite la aparición de la función poética y así considerar a la imagen como texto estético:

SENTENCIA DE HIROSHIMA

No cambia el día.
 Es la monótona égloga
 del tiempo. Un hongo
 de silencio
 que
 su
 be
 del
 abismo
 y se disuelve
 en la memoria (Bañuelos 104).

Conclusión

La presente tesis fue redactada entre el segundo semestre de 2017 y el último semestre de 2018, inicialmente con el objetivo de señalar la influencia de aspectos culturales japoneses en la tradición poética mexicana, partiendo, hipotéticamente, de la existencia de una relación entre la poesía mexicana y la cultura japonesa; sin embargo, este objetivo tuvo algunas modificaciones, dicho objetivo se fue precisando debido a la metodología empleada. En el protocolo inicial, la investigación partía de la noción de influencia presentada por el crítico norteamericano Harold Bloom y de las consideraciones respecto al concepto «cultura» de la doctora Helena Beristáin, sin embargo, a partir de las lecturas de textos pertenecientes a Claudio Guillen, Luz Aurora Pimentel, Gerard Genette, Edward Said, entre otros; se logró precisar el objetivo de la investigación. A partir de un acercamiento historiográfico, el estudio se centró en el concepto de japonismo; dicho concepto, si bien tiene algunas ambigüedades respecto a su origen, remite al interés de artistas franceses, a mediados del siglo XIX, por aspectos específicos de la cultura japonesa, por ejemplo: tradiciones, religión, pintura y géneros poéticos.

Al entender, siguiendo a Guillermo Quartucci, al japonismo como una corriente estética; y que la investigación se encuentra insertada en la literatura comparada de la cual una de sus ramas es la tematología; el japonismo también debe entenderse como un tema que a su vez deriva de otro, es decir el orientalismo (sin detenerme en las perspectivas referentes a macrotemas o microtemas). Araceli Tinajero estudia el concepto de orientalismo desarrollado por Said y agrega una perspectiva hispanoamericana; gracias a este enfoque, el orientalismo y, por ende, el japonismo; entablan una relación con manifestaciones culturales y artísticas en Hispanoamérica. La hipótesis inicial de la investigación consistió en considerar la existencia de japonismos dentro de la tradición mexicana, esta hipótesis es demostrada a partir de una serie de poemas que conforman el corpus; dicho corpus

se compone de poemas escritos en los primeros años del siglo XX, hasta manifestaciones poéticas recientes, por ejemplo, *Me llamo Hokusai* (2014), *Kamikase (sic)* (2016) y *Experiencia Butoh* (2017). Al comprobar la hipótesis anterior, el proyecto de investigación no podía detenerse en sólo señalar manifestaciones; así que el objetivo de la tesis tuvo que ampliarse. Por lo tanto, después de haber hecho la anterior revisión metodológica, el objetivo de la presente tesis radicó en identificar la función de los japonismos en la poesía mexicana.

Hasta aquí he enmarcado la investigación en la literatura comparada, específicamente en la tematología y a su vez en el japonismo; el método sugerido para el análisis del corpus, según Pimente; corresponde a la teoría de los palimpsestos expuesta por Gerard Genette. Así que los capítulos II y III estudian la construcción del texto poético desde esta perspectiva, aunque el capítulo III contiene algunas consideraciones culturales con el objetivo de contrastar e identificar los grados en los que el poema posee una relación intertextual con los géneros poéticos japoneses.

Los principales resultados de la investigación radican, primeramente, en la revisión histórica de los poetas que estuvieron en Japón, las características que ellos incorporaron a sus obras influyeron en poetas posteriores. En cuanto a los resultados del corpus, queda claro que el japonismo utilizado como dispositivo poético ha sido un mecanismo recurrente por distintos poetas, de esta manera, se construyen hipertextos, metatextos, intertextualidades y alusiones, no sólo en poemas aislados, por ejemplo, en «Basho an» de Paz, sino poemarios íntegros, tal es el caso en Peña y Barona.

El tercer resultado obtenido radica en el análisis de los géneros japoneses. Se puede apreciar, por ejemplo, cómo diversos poetas se vieron atraídos por el haiku, pero al no conocer las características intrínsecas del mismo, sus manifestaciones se emparentaron con otros géneros japoneses como el senryu o el renga. Lo anterior, aunque por desconocimiento y casi por casualidad, amplifica el vínculo no sólo entre dos culturas, sino entre dos tradiciones poéticas.

La investigación entabla un diálogo con el estado de la cuestión referente a los poetas más estudiados, pero no se detiene en ellos, intenta abordar poemas que han generado una continuidad del japonismo, específicamente me refiero a Rascón, Asiain, Peña, Barona y Camacho en los últimos veinte años. Debido a la cercanía cronológica, probablemente, todavía no se realizan, o se están realizando; estudios sobre sus manifestaciones poéticas y de su relación con los japonismos. Considero que el primer aporte de esta investigación radica en hacer una clara distinción entre orientalismos y japonismos, que si bien pueden tener puntos en común no son lo mismo. Es frecuente confundir estas dos líneas, hablar de uno como si se hablara del otro, esto basado en el desconocimiento cultural que todavía sigue permeando acerca del continente asiático, hay que considerar, por obvio que parezca, que la India, China, Corea, Japón y otros países poseen circunstancias específicas que no siempre pueden ser análogas. En este momento histórico, un estudio u antología poética sobre el lejano oriente es insuficiente, ambiguo e ingenuo. Por lo tanto, el estudio sobre la relación con cada cultura debe ser específico.

Por otro lado, la presente tesis puede ser de utilidad para aquellos que se dediquen al estudio del tema en contraposición o relación con la estructura, dentro de la construcción poética. En el corpus pueden encontrarse poemas donde el japonismo funciona como eje, pero se expresa a través de distintas formas clásicas como el soneto; en otros poemas el japonismo sólo es un recurso para dar forma al poema y construir una temática diferente, también se encuentran poemas en los que la forma se encuentra íntimamente ligada al tema, tal es el caso del haiku, *senryu* y el caligrama.

Pienso que la justificación de este estudio se ha cumplido al señalar el origen de los japonismos en México y sus primeras incorporaciones dentro de la poesía mexicana, así mismo esta tesis demuestra diacrónicamente cómo la utilización de los japonismos en la poesía mexicana ha ido modificándose. A su vez, esta investigación intenta, a partir de la literatura comparada y

específicamente con la teoría de los palimpsestos relacionar dos tradiciones poéticas que pocas veces o vagamente han sido estudiadas.

La escritura de esta tesis puede responder a una situación actual, vinculada al constante intercambio cultural a través de viajes, migraciones u otros motivos que han permitido a distintas culturas cohabitar un espacio en común. Lo anterior ha derivado en la construcción de sujetos culturales híbridos, quienes, por ende, realizan nuevas manifestaciones artísticas. Esta tesis puede dialogar con la latente necesidad por estudiar las particularidades culturales y así poder vislumbrar semejanzas, analogías o interés comunes entre culturas y tradiciones poéticas distintas.

Referencias

Asiain, Aurelio. *República de Viento*. 1er. ed. Madrid: Visor, 1990.

Japón en Octavio Paz. 1er. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.

Lo que hay es la luz. 1er ed. México: CONACULTA, 2014.

"Aurelio Asiain On Twitter." *Twitter*. N.p., 2010. Web. 17 May 2018.

Bañuelos, Juan. *Vivo eso sucede*. México. Fondo de Cultura Económica, 2012.

Barona, Herson. *Kamikase [sic]*. México. Secretaría de Educación del Gobierno del Estado de México, 2017.

Beristáin, Helena. *Diccionario retórica y poética*. México, Porrúa, 2013.

Bojórquez, Mario. "Gorin No Sho, El libro del vacío de Miyamoto Musashi | Confabulario | Suplemento Cultural." *Confabulario.eluniversal.com.mx*. N.p., 2017. Web. 1 Nov. 2017.

Camacho, Daniela, *Experiencia Butoh*. Colección Once. Amargo ediciones, 2017.

[*Imperia*]. Ministerio del Poder Popular para la Cultura Fundación Editorial El perro y la rana. Caracas, Venezuela. 2013.

Camps, Martín. *Pasajero 21 / Evidencia del Viaje de Tablada a Japón en 1900*. La Razón. N.p., 2015. Web. 4 Junio 2018.

Chimalpáhin, Domingo. *Diario*. México: CONACULTA, 2001

Embajada, La, *Cronología Bilateral*. "Cronología de la Relación Bilateral." *Embamex.sre.gob.mx*. N.p., 2018. Web. 4 Junio 2018.

Historia Bilateral. "Historia de la Relación Bilateral." *Embamex.sre.gob.mx*. N.p., 2018. Web. 4 Junio 2018.

Díaz Covarrubias, Francisco. *Viaje al Japón*. México: CONACULTA, 2008.

Fernández del Campo, Eva. "Las fuentes y lugares del Japonismo." *Anales de Historia del Arte*.
1er ed. 2011. 329-356.

Flores, Miguel Ángel. *Escritores y poetas mexicanos: Sergio Mondragón*. 2017. Web. 4 Junio
2018.

Genette, Gérard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

Guillen, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Editorial Crítica, 1985.

Haya, Vicente. *Haiku-do*. Kairós. 2007.

Henríquez Ureña, Max. *Breve historia del modernismo*. México D.F.: Fondo de Cultura
Económica, 1978.

Higashi, Alejandro. "Derrames del ser, el tiempo y el espacio." *Los Danzantes Espacios
Estatuarios*. Raúl Garduño. 1er ed. México: Malpaís, 2014. 42-43.

Higginson, William & Hartes, Perry. *The haiku handbook*. USA. Kandosha, 2013.

José Emilio, Pachecho. "Efrén Rebolledo (1877-1929) - Proceso." *Proceso*. N.p., 1977. Web. 3
Junio 2018.

Mondragón, Sergio. *Tres poemas de Sergio Mondragón*. México: Revista de la ciudad de México,
2017. Web. 3 Diciembre. 2017.

Ontiveros, José Luis. *Aproximaciones a Yamato*. 1er ed. Puebla: Premia editora, 1989. (impreso).

Ota, Seiko. *José Juan Tablada: Su haiku y su japonismo*. 1er ed. México: Fondo de cultura
económica, 2014.

Pacheco, José Emilio. "Efrén Rebolledo (1877-1929)." *Proceso* 2 Julio, 1977: *Proceso*. 05/01/2017
<https://www.proceso.com.mx/4529/efren-rebolledo-1877-1929>.

Peña, Christian. *Me llamo Hokusai*. México D.F.: FCE - Fondo de Cultura Económica, 2015.

Pimentel, Luz Aurora. *Constelaciones I: Ensayos de teoría narrativa y literatura comparada*.

México: Bonilla Artiga Editores, 2012.

Tematología y transtextualidad. Ciudad de México: N.p., 2017. Web. 7 Dic. 2017.

Qué es la literatura comparada y cómo se puede usar en la enseñanza de la literatura. Filos.unam.mx. N.p., 1990. Web. 8 Agosto. 2018.

Quartucci, Guillermo. 1er ed. México: *XI Congreso Internacional de ALADAA*, 2018. Web. 4 junio 2018.

Rascón Castro, Cristina. *Hanami*. México, D.F.: Programa Cultural Tierra Adentro, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009.

Flor del Alba. Ciudad de México. Editorial El dragón rojo. 2017.

"Cristina Rascón." *Facebook.com*. N.p., 2017. Web. 17 May 2018.

Real Academia Española." *Dle.rae.es*. N.p., 2018. Web. 12 Oct. 2018.

Rebolledo, Efrén, & Schneider, Luis Mario. *Obras Completas*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Literatura, 1968.

Renán Raúl. *Lámparas Oscuras (1976)*, en "Como fue el presagio". México. Fondo de Cultura Económica, 2012. (Edición digital)

Rodríguez-Izquierdo, Fernando. *El haiku japonés*. Madrid: Poesía Hiperión, 2010. (impreso).

Said, Edward. *Orientalismo*. España: Debolsillo, 2008.

Sánchez Guevara, Abraham . *El haiku en tres poetas contemporáneos Primera entrega Raúl*

Renán: guerrero del lápiz. Periódico de Poesía. 2019. UNAM. 2019.

Silva, Alberto. *El libro del Haiku*. Madrid: Bajo Visor. 2008

Suga, Keijirō, Cristina Rascón Castro, and Eiko Minami. *Agend'ars*. México, DF: Cuadrivio, 2015.

Tablada, José Juan. *El jarro de flores*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010.

Un día... poemas sintéticos. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes,

2008.

Tanabe, Atsuko, *El japonismo de José Juan Tablada*. México: UNAM, Facultad de Filosofía y letras, Coordinación de Letras Modernas y Arte Dramático, 1981. (impreso).

Tinajero, Araceli. *Orientalismo en el Modernismo Hispanoamericano*. Indiana, Ind.: Purdue University Press, 2003.

Valdivia, Benjamín. "Instancias De Manuel Maples Arce." *Historia Crítica De La Poesía Mexicana T.1*. Rogelio Guedea. 1st ed. Fondo de Cultura Económica, 2015. 447-448.

Vargas, Rubén. "Versos Del Sol Naciente - La Razón." *La-razon.com*. N.p., 2015. Web. 4 junio 2018.

Valdés Díaz-Vélez, Jorge. *Tiempo fuera (1988-2005)*. México: UNAM, 2007. (impreso).

Zalgade, Darío. *Daniela Camacho: «no consigo separar la poesía de la narrativa, el teatro o el ensayo. Me interesa explorar escrituras híbridas»*. Ocultalit. N.p.17 septiembre, 2017. Web 6 diciembre 2018.

Zunzunegui, Santos. *Pensar la imagen*. Madrid. Cátedra/Universidad del País Vasco, 1989.