

LITERATURA
mexicana
estudios y notas

Literatura Mexicana

ISSN: 0188-2546

litemex@unam.mx

Universidad Nacional Autónoma de

México

México

de la Fuente Ballesteros, Ricardo
En torno al orientalismo de Tablada: el haiku
Literatura Mexicana, vol. XX, núm. 1, 2009, pp. 57-77
Universidad Nacional Autónoma de México
Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=358242108003>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

En torno al orientalismo de Tablada: el *haiku*

RICARDO DE LA FUENTE BALLESTEROS
Universidad de Valladolid

RESUMEN: José Juan Tablada ha sido considerado como el introductor del *haiku* en la lírica española e hispanoamericana. En este artículo se intenta mostrar que esto no es exactamente cierto, pues existen ejemplos anteriores, y, además, lo que significó la aportación tabladiana. Como cultivador de este género, Tablada traza nuevos caminos, rompe con los convencionalismos de la poesía del momento y marca los senderos por donde discurrirá la modernidad poética. De esta forma, además de señalar sus conexiones generales con extremo Oriente, particularmente con Japón, se analizan sus *haikais*, conectándolos con el paradigma japonés; se describe su modelización y se contextualizan sus hallazgos.

ABSTRACT: José Juan Tablada has been considered as the introducer of *haiku* into Spanish and Hispanoamerican poetry. In this article the intent is to show how this is not exactly true, because previous examples are alleged. In any case, the meaning of Tablada's contribution is studied. Tablada as a cultivator of this genre marks out new inroads, breaking with the conventional ideas of current poetry, and marking the paths by which poetic modernity will flow onward. This way, aside from signalling its connections with the Far East, in particular with Japan, the *haikais* are analyzed, connecting them with the Japanese paradigm, and describing its modelization and contextualizing its discoveries.

PALABRAS CLAVE: Tablada, *haiku*, *haikai*, poesía modernista, orientalismo.

KEYWORDS: Tablada, *haiku*, *haikai*, modernist poetry, orientalismo.

El poeta mexicano José Juan Tablada (1871-1945) es un caso llamativo de orientalismo, pues durante toda su trayectoria vital muestra un profundo interés por la cultura asiática y, particularmente, por Japón y China. Textos como *En el país del sol* (1920) —libro en el que narra su experiencia en tierras japonesas— e *Hiroshigué* (1919) —dedicado al pintor nipón— son buenas muestras de su gusto por Yamato. Por otro lado, su extraordinario libro ideográfico *Li-po y otros poemas* (1920) pone de relieve su curiosidad tanto por los nuevos rumbos de la vanguardia, como por el encuentro fecundo con la escritura y cultura china y japonesa. En el presente trabajo me centraré en un tema específico del japonismo: el cultivo del *haiku* por parte de Tablada, tema que ha sido estudiado ampliamente por la crítica y que ha llevado a muchos de sus estudio-

sos a convertir en un lugar común la idea de que el escritor mexicano “introduce en lengua española el haikú japonés” (Paz, 1978: 62). Paz lo repite en varias ocasiones —por ejemplo en el prólogo a su traducción con Eikichi Hayashiya de *Sendas de Oku* de Bashoo (1957) (Paz, 1971: 235-250)—, agrega que fue Tablada el introductor del género en España, y que su visita a este país en los años veintes, tuvo una amplia repercusión entre los escritores del momento (1979: 197-208). Estos asertos serán repetidos por críticos como Carlos García Prada, G. Ceide Echevarría, Mark Cramer, Barbara Diane Cantella, Hugo Hernández Ramírez, etcétera. Pero lo cierto es que en ninguna de las dos ediciones de *Florilegio* (1899 y 1904) hay poema alguno que sea mimetización del *haiku*, sino que sólo hallamos una recreación de ambientes y temas dentro del canon modernista.¹ A pesar de todo, en este poemario hay un texto, “Musa japónica”, que ya está cerca de los “Poemas sintéticos”, por su deuda con la *tanka*. En la sección “Cantos de amor y de otoño” realiza la paráfrasis de textos de Toshi, Murasaki y Sadaie, los cuales habían aparecido por vez primera en la *Revista Moderna* en dos entregas, la primera en 1900 con el título “*Utas* japonesas. Poetas del amor”, donde ofrece traducciones de Murasaki, Sadaie, Saigio, Sandara Tosí, Saneskè y Tomono-Kodi —siempre según la transliteración de Tablada—; en el mismo año, en el mes de diciembre aparece su “Cantos de amor y de otoño. Paráfrasis de poetas japoneses del *Kokinshifu*: colección de odas antiguas y modernas”, donde traduce dos textos anónimos y otros de Asayasu, Chisato, Heñzeu, Komachi y Yoshiki —reproducidos en Valdés (259-262)—. Los errores en las grafías y en el título del libro son evidentes, asunto ya señalado por Tanabe quien, a su vez, apunta a la fuente que siguió el escritor mexicano, Chamberlain. En todo caso, lo verdaderamente importante para nosotros es que se trata del primer contacto con una forma poética japonesa y que no está muy alejada del *haiku*, pues, frente a la métrica de éste 5-7-5, la *uta* o *tanka* ofrece este esquema métrico 5-7-5-7-7. Ambos son caminos semejantes, pero parece que fue este último el primero que se ensaya a la hora de traducir textos poéticos japoneses, como muy bien lo puede mostrar la colección de Judith Gautier, *Poèmes de la libellule* (1885). También es cierto que

¹ También Hernández Palacios asegura que “Tablada, pues, no fue el introductor del hai-kai en español, aunque sí el primero que dejó huella y el primero en ahondar, en nuestra lengua, en la poética de este género” (1990: 401).

es la forma poética conocida más antigua en la literatura nipona, como recuerda Tsuru-Yuki al prologar el libro de Gautier.

Hay que esperar hasta *Un día...* (1919) para que encontremos plenamente la primera muestra de la imitación *haikuista*. Frente a esto, en la propia poesía mexicana y en el mismo 1919 Alfonso Reyes publica “Hai-kai de Euclides” en su libro *Cortesías* (Hernández Palacios, 1990: 401); pero también en la poesía española ya había muestras, chispazos niponistas de autores como Díez-Canedo o Antonio Machado, en fechas anteriores a las citadas (Aullón de Haro 1985 y Fuente Ballesteros 1990).² Díez-Canedo, por ejemplo, en *Del cercado ajeno*, de 1907, adapta el siguiente *haiku* de Arakida Moritake:

¿Otra vez en el tallo se posa
la flor desprendida? ¡Virtud milagrosa!
Pero no es una flor: es una mariposa.
(Díez-Canedo: 152)

Esta recreación y/o traducciones de *haikus* va a ser una práctica muy común en autores como Octavio Paz y José Emilio Pacheco.

Por lo que se refiere a Antonio Machado, ya desde la segunda edición de *Soledades. Galerías y otros poemas* (1907), se pueden rastrear ejemplos de *haikus* incrustados en el cuerpo de un poema (Fuente Ballesteros, 1990: 396-397), si bien el apogeo japonista será posterior, como muestra su libro *Nuevas canciones*, lo que hizo que Díez-Canedo motejase a Machado de “poeta japonés”. Evidentemente, no se puede estar de acuerdo —viendo estos ejemplos y los que a continuación se van a citar— con la idea de Paz de que el fenómeno *haikuista* sea posterior en España a lo que sucede en México (1971: 248).

Tampoco podemos olvidar a un mediador en este proceso, Gómez Carrillo, que desde su tribuna en *El Nuevo Mercurio* habló de este género (en el número 4 de 1907), y quien mantuvo una estrecha relación con los Machado, a tal grado que llega a alojarlos en su casa en París (Sesé 42-43 y 47). Esta relación puede estar en el origen del interés de éstos por este tipo de composición, que en esas fechas empieza a divulgarse en Francia. En la revista citada Gómez Carrillo publica el artículo

² Este poeta en *Versos de las horas* (1906) nos ofrece una japonería basada en una *tanka* de Murasaki —antes traducida al francés por Judith Gautier—, que no es más que una variación sobre el tema, un primer contacto con la cultura exótica (81-82).

titulado “El sentimiento poético japonés” —en ese mismo año incorporado a su libro *El alma japonesa*— donde se ocupa de los “epigramas líricos del Japón”, un tipo de poesía que tiene gran “poder de sugestión” y que compara con los cantares tradicionales; traduce tres de ellos y claramente señala el interés que estos poemas pueden despertar en la lírica modernista: “Lo que [...] interesa es sugerir o evocar mucho con pocas palabras” (453), es decir, lo mismo que propugna la nueva lírica, a la vez que se conecta esto con la teoría sugestionista mallarmeana (451).

El hecho de que Tablada no sea el primero en ensayar esta forma poética no quita que su importancia como cultor de la misma sea de primera magnitud, como ha sido señalado por la crítica y afirmado por su principal valedor, Octavio Paz: “Su innovación es algo más que una simple importación literaria. Esa forma dio libertad a la imagen y la rescató del poema con argumento, en el que se ahogaba. [...] Años más tarde otros poetas descubrirán el valor de la imagen, aislada de la rima y de la lógica del poema” (1978: 62). Y más adelante: “Los poetas jóvenes descubrieron en el haikú de Tablada el humor y la imagen, dos elementos centrales de la poesía moderna. [Asimismo] [...] la economía verbal y la objetividad” (62).

El interés de Tablada por lo oriental y, en particular, por Japón, nace desde sus primeros pasos como lírico y como lector de los parnasianos y simbolistas franceses: los Goncourt, Pierre Loti, Mendès, Gautier, José María de Heredia —traducido por el propio Tablada—, etcétera.³ A lo que se podría añadir toda una larga lista de viajeros, estudiosos y literatos que conforman la imagen singular de fin de siglo frente al imaginario japonés (Chamberlain, P. Lowell, Kipling, Hearn, Fenollosa, Aston, Arnold, Dixon, Gómez Carrillo, etcétera).⁴ En 1900 Tablada recalca en Japón como enviado de la *Revista Moderna*, y desde este país envía sus artículos titulados “Desde el país del sol”. Aunque se llegó a decir que no realizó este viaje o que lo hizo dos veces (Henríquez Ureña 475), hay que atender a testimonios como los de su amigo Valenzuela (4-5) que no lo pone en duda (Tanabe 1981: 44). Por si fuese poco, el exotismo modernista recrea

³ Para un planteamiento general del la presencia de lo oriental en Tablada deben consultarse los trabajos de Atsuko Tanabe; al igual que para una valoración global del poema japonés se debe tener en cuenta la tesis de Lin Sheng-Bin.

⁴ W. G. Aston publica su *Japanese Literature* en 1900 y Basil H. Chamberlain su *Bashô and the Japanese Literature* en 1902.

una y otra vez el ambiente de Yamato, según puede comprobarse en textos de Casal, Martí, Darío y otros muchos. Como señala Litvak:

El interés artístico por el Japón se puede datar desde las Exposiciones Internacionales de Londres en 1862, París en 1876 y 1878 y Barcelona en 1888 que ofrecieron ya al público mayoritario la ocasión de ver objetos artísticos del lejano país. La repercusión de estas exposiciones empieza a dar fruto en España desde 1880. Apeles Mestre cambia por entonces el estilo de sus dibujos, olvidando los cardos espinosos del goticismo por las flores, insectos y pájaros del japonismo (1984: 213).

El Tablada modernista se sumerge como sus contemporáneos en los tópicos orientales en los poemas: “Kwan-on” (1893), “Crisantema” (1896), “Noche de opio” (1897), “Japón” (1897), “El despertar de musmé” —poema en prosa publicado en la *Revista Azul* en 1894—, “Elección de vestido” —poema en prosa publicado en la *Revista Moderna* en 1899—, y en la importante nueva salida de *El florilegio* (1904): a la sección “poemas exóticos” se añaden ahora “Musa japónica”, “Nox”, “La venus china” y paráfrasis de cantos japoneses. Hay que recordar las palabras de Tablada sobre estas versiones:

Todas las pequeñas poesías que aquí figuran traducidas de poetas nipones se conocen en el Japón con el nombre de *utas* y pueden compararse con las seguidillas castellanas, los *lieder* alemanes o los *lays* franceses del tiempo de Carlos de Orléans. El *uta* es generalmente el vehículo de la poesía popular, aunque muchos grandes poetas se hayan servido de él para expresar sus ideas (Tablada, 1991: I, 240).

De la misma manera, formas populares como el epigrama y la seguidilla fueron puestas, desde el principio, en parangón con el *haiku*. Así lo hacen Gómez Carrillo, Díez-Canedo, Antonio Machado e incluso los poetas del 27, que si incorporan la forma japonesa en sus composiciones es, justamente, por este carácter que se ajusta con el impulso neopopular que anima sus textos. Por otra parte, el postsimbolismo privilegia el poema breve, desde el ultraísmo y el creacionismo hasta los años 30, por lo que el *haiku* encuentra un perfecto acomodo dentro de este canon (Geist, 1980: 142-145).

En suma, estos textos ya prefiguran, parcialmente, la veta *haikuista* del mexicano. Hay una relativa plasmación del modelo imaginista que

desarrollará más tarde. Dos simples estrofas incrustadas en el cuerpo extenso de un poema, muestran todas las potencialidades de la nueva sensibilidad:

Llegué al jardín; en las rosas
 juntaban las mariposas
 sus alitas temblorosas
 Una garza cruza el cielo,
 tiende sobre el sol un velo,
 junto al lago posa el vuelo
 (1991: 234-235)

Todavía no hay eliminación de nexos, ni se ha conseguido huir del exceso verbal. El ropaje del poema está todavía abotonado. Lo que define estos ejemplos es la descripción y el sometimiento a visiones naturales que, eso sí, pueden tener el carácter de instantaneidad.

Otro ejemplo es el siguiente caso, peculiar, final de estrofa, que mimetiza la forma en que terminan muchos *haikus* a través del *kireji* —o palabra que “corta” y da un énfasis especial a la palabra o sintagma que afecta—:⁵ “Que en un blanco pavo real / Abre su cola, triunfal / Abanico de cristal!” (236).

El interés de Tablada por Japón no cesa. Después de un largo silencio, publica sucesivamente “El poema de Okusai” —escrito en 1910 y publicado en 1918, incluido en *Al sol y bajo la luna*, y donde hay un texto excelente que anuncia los hallazgos posteriores: “¡Mi alma es una / —negra laguna— / que te retrata, / loto de plata, / como a la luna!” (Tablada, 1918: 175)—; en 1914 termina *Hiroshigué*, en 1919 *Un día...* y la crónica de Japón *En el país del sol*, en 1920 su libro ideográfico *Li-po y otros poemas* y en 1992 *El jarro de flores*.

Un día... tendrá una larga significación en la historia de la literatura hispánica por varias razones: se trata del primer libro de *haikus* escrito

⁵ Sobre esta característica del haiku dice Giroux: “Kireji, as the name implies, are used to cut the poem, that is, to indicate a pause or a final stop” (1974: 131). Todos los que han tratado el tema con profundidad —Fernando Rodríguez Izquierdo, Antonio Cabezas, Harold Henderson (187), Kenneth Yasuda (60), etcétera— dan una información más o menos extensa sobre algo que se debe contrastar con las traducciones que se hacen de estos textos, pues hay soluciones diferentes. Compárense, por ejemplo, las de Issa Kobayashi y *Haijin* con las de Cabezas o Rodríguez Izquierdo.

en lengua castellana, es decir, todos los poemas que lo componen siguen ese patrón; ya no son chispazos, interpolaciones, sino una sistemática imitación de estos “epigramas líricos” —como se les acostumbraba llamar en aquellas calendas—. El éxito de esta mimesis se puede valorar por el influjo de estos poemillas tabladianos en contemporáneos como Rafael Lozano, Francisco Monterde, Jaime Torres Bodet, José Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Leopoldo Lugones, Jorge Carrera Andrade e incluso en Jorge Luis Borges, entre otros muchos. Este influjo, por otro lado, se prolonga hasta el momento actual con ejemplos tan cimeros como el de Octavio Paz. El canon poético en el que se inscribe este libro no tiene nada que ver con el decadentismo finisecular de antaño, sino que el vanguardismo es la nueva seña de identidad, con sus claves de rechazo de la sentimentalidad, desconexión del referente con el poema, eliminación de lo discursivo, de lo ornamental y potenciación de la capacidad de sugerencia del texto (Carnero: 64-83).

Tablada está dentro de un contexto europeo con esta entrega poética, pues por esos años se publican las obras de Paul Louis Couchoud (*Épigrammes lyriques du Japon*, 1906), Michel Revon (*Anthologie de la littérature japonaise*, 1910), Kuni Matsuo y Stenilber-Oberlin (*Les haïkaïs de Kikakon*, 1917) y Georges Bonneau (*Rythmes japonais*, 1933; *Le haïku*, 1935 y *Le problème de la poésie japonaise: technique et traduction*, 1938), amén de la colección de *haikus* franceses llevada a cabo por el anteriormente citado Couchoud en 1905 *Aux fil de l'eau*, y poemarios como los de A. Neuville, *Haïkaï et tankas: Épigrammes à la japonaise* (1908), M. A. Guégan, *Trois petits tours et puis s'en vont* (1924), M. Heim, *Haikai d'Occident* (1925), R. Maublanc, *Cent haikai* (1924), etcétera.⁶

Por otro lado, el escritor mexicano es muy consciente de lo que es el *haiku* y de la poética que atesora, como se puede ver en su:

ELOGIO DEL BUEN HAIJIN
 El *haijin* es el poeta del *haikai*,
 que en todo “vierte su amor,

⁶ No parece que Tablada fuese capaz de traducir directamente del japonés, si bien tenía nociones de esta lengua: además de leer y escribir algún ideograma podía manejar el haragana —habla de su maestro de japonés Ohéra Keitaro (Tablada 1913)—. También en su *Diario* hay una referencia del 8 de mayo de 1923 a un tal Shimoda con el que estaba traduciendo un libro de *haikais*. En todo caso, según Ota “es indudable que

sabiendo [...] que el alma universal no tiene fin
fuera de Asís si no fuera de Budha;
la esencia del Logos, el *haijin* lo sabe”

(16-17)

Y al igual que el clásico *haiku* de Bashô se produce a través de un viaje —como el famoso y paradigmático citado *Sendas de Oku*—, “el buen *haijin* es itinerante / canta la gloria del instante” (17), su lema es “*maxima in minima*” (19); para este poeta no hay nada trivial, todo cabe “en un grito” y el propio Tablada nos ofrece ese todo en esta imagen *haikuista*:

[...] la serpiente es un infinito
y Psiquis [...] una mariposa!,
Su talismán es la ironía,
platónica potestad,
forma jovial de la piedad
y flor de la sabiduría

(1923: 20)

No se podría decir mejor que en estos versos la capacidad que esta breve composición tiene para incorporar los elementos contrarios, al igual que el chispazo cómico que muchos textos clásicos presentan, esas bromas poéticas (*haikai*) habituales en los orígenes del género; y, a la vez, la piedad, que nos remite a la cita del franciscanismo y del budismo, esencia de la forma nipónica y elemento configurador de la poética tabladiana, que conecta, a su vez, con su actitud personal ante los animales y la naturaleza, como se puede comprobar en sus memorias.⁷ Uno de los elementos fundamentales asociado a la forma japonesa y puesto de relieve por varios autores, particularmente Paz, es su conexión con el budismo *zen*, a la vez que su actitud frente al tiempo. Podemos resumir brevemente que la poesía, para la sensibilidad *zen*, es una forma de vislumbrar el significado

Tablada conoció el haikú no directamente del japonés sino a través de los libros sobre haikú traducidos en francés, que hablaba perfectamente, o del inglés” (1937: 136).

⁷ Cuando se refiere a los insectos lo hace como “los hermanos inocentes del hombre” (Tablada, 1937: 72-73). Y en “La feria” dice: “En el amor hacia los animales: *El sapo*, *Los pijiles*, *El gallo habanero* y uno que otro mínimo *jaikai*, es ya evidente la solidaridad teosófica con todo lo creado” (1991: 465).

de las cosas, una forma de llegar a la iluminación (*satori*), de descubrir el sentido del ilógico mundo fenoménico y de la falsedad de nuestro yo, cómo somos un universo de universos y cómo formamos parte de una comunidad con la naturaleza, en el instante de los instantes que es la forma nirvánica de abolir el tiempo y trascender el ser. Como dice Paz:

la ambivalencia del poema no proviene de la historia, entendida como una realidad unitaria y total que engloba todas las obras, sino que es consecuencia de la naturaleza dual del poema. El conflicto no está en la historia sino en la entraña del poema y consiste en el doble movimiento de la operación poética: transmutación del tiempo histórico en arquetípico y encarnación de ese arquetipo en un ahora determinado e histórico (1983: 188-189).

Por otro lado, hay que recordar que el interés por el budismo forma parte del espiritualismo finisecular y de su búsqueda de trascendencia, siendo un elemento importante del panteísmo tabladiano y sus búsquedas teosóficas.⁸

Un día... se subtitula “poemas sintéticos” y está dedicado “A las sombras amadas / de la poetisa / Shijo / y del poeta / Bashô”. La primera de las cinco estrofas del “Prólogo” es un *haiku* que subraya la intención del libro: “Arte, con tu áureo alfiler / las mariposas del instante / quise clavar en la pared” (Tablada, 1991: 365). Y la estrofa que cierra el prólogo contiene una imagen de lo que es esta forma poética, algo insignificante, pero que deja ver, cuando se pone atención, imprevisibles sonidos y asociaciones, como en el caracol, donde se reúne todo el sonido del mar: “¡parvo caracol del mar / invisible sobre la playa / y sonoro de inmensidad” (365).

Un día... se divide en cuatro partes, que son como una reminiscencia de las cuatro estaciones del *haiku* japonés: “La mañana”, “La tarde”, “El crepúsculo” y “La noche”. Los 37 *haikus* que componen el conjunto no son idénticos a los japoneses —lo cual también ha sido señalado por Paz y Hernández Palacios (“Un infractor”)—. Por otra parte, esto es habitual en el trasvase occidental de este género. No cumplen la regla del *kigo* (el poema debe estar sujeto a una de las cuatro estaciones) —aunque en japonés los hay también sin esa obligada referencia—,

⁸ Cantella lo señala en *From Modernism to Vanguard* al conectar el pensamiento de Tablada con la filosofía de las cuatro dimensiones de Ouspensky (114).

tampoco cumplen con la métrica: 5-7-5 —si bien los *haijin* a veces escribían *haikus ziamari*, es decir, irregulares—. Básicamente son una o varias imágenes encadenadas que están íntimamente conectadas con el *flash* intuitivo de un momento en la naturaleza. Así aparecen poemas con reminiscencias de Bashô:

LAS CIGARRAS

Las cigarras agitan
sus menudas sonajas
llenas de piedrecitas.

(1991: 376)⁹

Y los versos se llenan se plantas, flores, frutas y animales:

LOS ZOPILOTES

Llovió toda la noche
y no acaban de peinar sus plumas
al sol, los zopilotes.

(369)

Un sistema constructivo propio de estos *haikus* es la rima asonante, que viene a paliar los pobres juegos onomatopéyicos de nuestra lengua en comparación con los textos japoneses:

LA LUNA

Es mar la noche negra;
la nube es una concha;
la luna es una perla.

(388)

Como vemos, siempre esta asonancia se da en los versos primero y tercero —como en las tradicionales canciones populares españolas—. Éste, además, es un caso prototípico. Tres ideas, tres imágenes, en estimicia y entrelazadas, concatenadas.

⁹ Otra irregularidad es darle título al *haiku*, lo cual no implica que no se dé en japonés de vez en vez. Al parecer, Tablada lo hizo por consejo de José María de Mendoza, a fin de clarificar el contenido del poema.

Los grandes *haijin* están presentes en este libro, en especial Buson, Bashô y Moritake, como ya señaló Ceide Echevarría, a los que habría que añadir Issa. De un famoso *haiku* de Moritake, Tablada ofrece una nueva versión:

MARIPOSA NOCTURNA
Devuelve a la desnuda rama,
nocturna mariposa
las hojas secas de tus alas.
(383)

En 1922 vuelve a aparecer otra colección de *haikus* en el libro *El jarro de flores*. En el prólogo de este texto Tablada rememora el mal entendimiento que tuvo su libro anterior (a pesar de amables críticas como las de Enrique González Martínez, Genaro Estrada, Rafael López y Ramón López de Velarde), además justifica y enmarca su intento:

Los Poemas sintéticos, así como estas *Disociaciones líricas*, no son sino poemas al modo de los *hokku* o *haikai* japoneses, que me complace el 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. [...] Recientemente, Paul Fort reconoce el interés que la poesía del Japón despierta entre notorios escritores en Francia y nota la aparición en esa lírica de una primavera de haikais. Esto, con los escritos en inglés por poetas anglosajones, prueba que la síntesis poética que me sedujera hace tiempo, ha sido digna de universalizarse (421-422).

Efectivamente, Tablada podía sentirse orgulloso de estar a la moda, perfectamente anclado en las novedades, como promotor de las mismas, y con las mismas lecturas que los imaginistas ingleses y norteamericanos William Anderson, Louis Aubert, Aston, Chamberlain, Hearn, Gillot, O'Brian Sexton; como se puede ver en su libro *Hiroshigué*.

El contenido de *El jarro de flores* es idéntico a *Un día...: naturaleza, sensibilidad zen*, ranas, burros, peces, sandías, etcétera:

VUELOS

Juntos en la tarde tranquila
vuelan notas del Angelus,
murciélagos y golondrinas.

(432)

Un ejemplo magnífico por la calidad de la metáfora es el que sigue:

PECES VOLADORES

Al golpe del oro solar
estalla en astillas el vidrio del mar.

(444)

La curiosidad poética de Tablada, su vanguardismo notorio, no queda satisfecha con los haikais, por lo que, alejándose del *haiku*, en 1920 publica un libro sin par, *Li-po y otros poemas*, donde da rienda suelta a sus veleidades ideográficas, las cuales le parecen la forma de depurar aún más su estilo. En “Carta a López Velarde” escrita por Tablada y publicada en *El Universal* el 13 de noviembre de 1919 —y a la que volveré a referirme— señala las potencialidades de la escritura china en búsqueda de la poesía pura.

Es decir, a través del *kanji* nipón (los *caracteres* de la escritura ideográfica china) y después de bucear en las potencialidades de la escritura ideográfica y el estudio de la poesía china, alumbró este texto verdaderamente revolucionario, siempre conectado con los caligramas de Apollinaire.¹⁰

Valorando la importancia de estos experimentos del mexicano dice Roggiano:

Con Tablada se inicia en lengua española un nuevo tipo de expresión poética: la del poema-objeto, y no sólo objetivado, como unidad espacial e ideológica: el ideograma, o mejor, yo diría, el pictograma, cuyo origen debe ser buscado en formas de poesía primitiva o de culturas con escrituras no alfabetizadas, como las prehispánicas, por ejemplo. Tablada utilizó tres de las formas más comunes de la poesía universal del siglo xx: la imagen libre, la disposición espacial del poema y la ironía, que refleja la disolución del ser y del mundo en desequilibrio (Roggiano, 1987: 51).

¹⁰ En todo caso, también se han analizado las fuentes orientales en sendos trabajos de Minnemann y García de Aldridge.

Otros *haikus* de Tablada fueron recogidos por Young en su tesis doctoral y están fechados entre 1904 y 1937. Muchos de ellos se alejan del modelo natural que hemos visto hasta aquí, y tal vez fuese esa la razón de que quedaran inéditos:

ESPEJO CONVEXO
El tiempo es curvo y el Destino
o junta cuna y ataúd.
Medita, oh Brumel, la eterna virtud
De vivir el Principio del Fin.

(566)

El *haiku* en Tablada es, como he señalado, un proceso depurativo, dentro del canon vanguardista. Es decir, eliminación de lo anecdótico, lo descriptivo, “el poema queda reducido a una sucesión de anotaciones, una presentación de estados de ánimo, sin visible enlace casual” (Guillermo de Torre 1971: 240). El elemento generador de las relaciones es la analogía; lo que importa es la emoción que está detrás de la imagen:

6,30 P.M.
Nocturnas mariposas
se desprenden de las paredes,
grises como las horas.

(447)

Buen ejemplo también éste de lo que se ha denominado comparación interna, que es una de las construcciones retóricas más significativas de estos poemas japoneses.

La sintaxis se simplifica, se eliminan los nexos, los conectores, con la finalidad de depuración y de amplificación de los significados latentes: “Rocío, flor / cocuyo [...] / plural fulgor.”

Veamos otro ejemplo:

SANDÍA
¡Del verano, roja y fría
carcajada,
rebanada
de sandía!

(456)

Estos dos últimos poemas muestran también la tendencia a suprimir los verbos de la lírica vanguardista, dentro del fragmentarismo que caracteriza a esta poesía, con la contrapartida del contenido nominal como eje del poema (Friedrich 199-202). Precisamente ésta es una de las características más acusadas del *haiku* japonés: la ausencia de verbos y el predominio de sustantivos —de aquí también las tremendas dificultades que tiene su traducción—. Un buen ejemplo de nominalismo sería:

LUCIÉRNAGAS
 Luciérnagas en el árbol [...]
 ¿Navidad en verano?
 (387)

Por otro lado, este poema, entre otros, muestra la última razón del interés por el *haiku*: su instantaneidad, que conecta al género con la pintura —algo que sabía Tablada muy bien como coleccionista y conocedor de las *sumie* (*haiku* y representación pictórica a la vez)—¹¹ y con la captación de la impresión (impresionismo):¹² imagen de un instante. Algo que, precisamente, remite a las tesis mallarmeanas sobre el lenguaje esencial, la palabra que hace desaparecer la materialidad de las cosas y que podemos conectar con el “momento *haiku*”, la intuición (o iluminación) que apresa mágicamente esa esencialidad:

A quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant; si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure.

Je dis une fleur! et, hors l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absence de tous bouquets” (Mallarmé, 1945: 368).¹³

¹¹ Tampoco debemos olvidar su especial relación con la pintura desde niño. Esther Hernández Palacios (106) señala que en 1905 toma clases de pintura con Antonio Fabrés y Costa, además de la importante colección de libros de pintura que ahora se custodia en el “Fondo Especial de la Biblioteca México”.

¹² Maples Arce también lo percibe: “En una palabra, el haikai es una poesía impresionista, cuya fuente principal está en la contemplación y apreciación de la naturaleza toda, inclusive la vida humana. Lo que lo caracteriza es que sugiere en vez de describir, contiene la impresión en vez de la representación de ella” (1959: 26).

¹³ Bueno para la maravilla de transponer un hecho de la naturaleza en su casi desaparición vibratoria, según el juego de la palabra, sin embargo; si esto no es para que irradie, sin el genio de un próximo o concreto recuerdo, la noción pura. ¡Yo digo mi flor! Y, fuera

El origen mallarmeano de la poética de Tablada se puede comprobar en lo que dice en una carta a López Velarde, en relación con su interés por la escritura china:

La ideografía tiene, a mi modo de ver, la fuerza de una expresión simultáneamente lírica y gráfica, a reserva de conservar el secular carácter ideofónico. Además, la parte gráfica sustituye ventajosamente la discursiva o explicativa de la antigua poesía, dejando los temas literarios en calidad de poesía pura, como lo quería Mallarmé. Mi preocupación actual es la síntesis, en primer lugar porque sólo sintetizando creo poder expresar la vida en su dinamismo y complejidad (Pacheco, 1970: 61-62).

Roggiano (48 y 50) recuerda la conexión entre *Un coup des dés* y su carácter visual y los ideogramas líricos de Apollinaire, así como la realización del ideal de poesía pura del escritor francés en su poema:

LAS DE L'AMER REPOS...
 Imiter le Chinois au coeur limpide et fin
 De qui l'extase pure est de peindre la fin
 Sur ses tasses de beige à la lune ravie
 D'une bizarre fleur qui parfume sa vie
 Transparente, la fleur qu'il a sentie, enfant,
 Au filigrane blue de l'âme se greffant.
 (Mallarmé 36)¹⁴

Es decir, Mallarmé está en el origen del divagar de la escritura tanto de Apollinaire como del mexicano, y lo que está siempre en su intención es la síntesis, llegar a la poesía pura. Es lo que apunta Tablada en la carta anteriormente citada: "síntesis sugestiva de los temas líricos puros y discontinuos" (Pacheco 62), ello concede el carácter circunstancial de su aventura ideográfica, pues regresa a la fuente común de ambos poetas,

del olvido donde mi voz relega cualquier contorno, como algo distinto de las cálices, musicalmente se levanta, idea misma suave, la ausencia de todos los ramos de flores (la traducción es mía).

¹⁴ "Cansado del amargo reposo / Imitar el chino con el corazón límpido y fino / Cuyo puro éxtasis está en pintar en fin, / Sobre sus tazas de nieve de una luna radiante / De una extraña flor que perfuma su vida / Transparente, la flor que ha sentido, niño, / En la filigrana azul del alma que se injerta." (La traducción es mía).

posiblemente convencido por el magisterio de López Velarde que en una carta le había comentado:

Llegando al punto de su poesía ideográfica, quiero hablarle con absoluta sinceridad... Hasta hoy, lo ideográfico me interesa, más que por sí mismo, por usted que lo cultiva. Desde que conocí lo de Apollinaire, se me quedó la impresión de algo convencional [...]. Hoy por hoy, dudo con duda grave de que la poesía ideográfica se halle investida de las condiciones serias del arte fundamental. La he visto como una humorada, capaz, es claro, de rendir excelentes frutos si la ejercita un hombre de la jerarquía estética de usted (López Velarde 1952: 76).

La poética tabladiana se encuentra dentro de la *episteme* del momento, es la misma que la imaginista y particularmente la de Pound (Hernández Palacios 2001: 109), lo cual comparte con otros cultores de la forma japonesa como Juan Ramón Jiménez. Poética que se resume en estos puntos:

1. Tratar de la cosa directamente, ya fuese [de manera] subjetiva u objetiva.
2. Prescindir de toda palabra que no contribuyera a la representación.
3. En cuanto al ritmo: componer siguiendo una secuencia análoga a la de la frase musical, y no en una secuencia de metrónomo (Pound 1986: 7).¹⁵

De manera que *haikus* como:

GARZA
Garza, en la sombra
es mármol tu plumón,
móvil nieve en el viento
y nácar en el sol
(Tablada, 1991: 381)

¹⁵ Esta poética tiene también un origen mallarmeano, los elementos claves son la síntesis y la capacidad de sugestión: “We cannot exhibit the wealth of nature by mere summation, by the piling of sentences. Poetic thought works by suggestion, crowding maximun meaning into the single phrase pregnant, charged and luminous from within” (Pound, 1969: 383). [No podemos exhibir la riqueza de la naturaleza sumando, amontonando frases. El pensamiento poético trabaja con la sugerencia, acumulando el significado máximo en una sola frase preñada, cargada y luminosa desde dentro] (la traducción es mía).

EL SAÚZ
 Tierno saúz
 casi oro, casi ámbar
 casi luz.

(370)

EL PAVO REAL
 Pavo real, largo fulgor,
 por el gallinero demócrata
 pasas como procesión.

(371)

Son buenos ejemplos de la importancia de la preeminencia de las imágenes; la yuxtaposición de las mismas, en el segundo caso,¹⁶ es una técnica habitual de mimesis *haikuista*.¹⁷ Como dice Octavio Paz:

Esa forma [el haiku] dio libertad a la imagen y la rescató del poema con argumento, en el que se ahogaba [...] Años más tarde otros poetas descubrirían el valor de la imagen, aislada de la rima y de la lógica del poema [...] Para Tablada cada imagen era un poema en sí y cada poema un mundo de relaciones imprevistas, profundo y límpido a la vez (1988: 316).

El horizonte de expectativas de *Un día...* y *El jarro de flores* es el del creacionismo huidobriano, el ultraísmo de Borges, el estridentismo de Manuel Maples Arce, de los que es contemporáneo y en ocasiones precursor. Sus *haikus* se difunden pronto y se convierten en una auténtica escuela de vanguardia —como se señaló antes, si bien la nómina se puede ampliar: José Rubén Romero, Francisco Monterde, Carlos Pellicer,

¹⁶ Comenta este *haiku* Xirau: “El poema, constituido por tres versos, repite tres veces la palabra casi, un casi matizador que a la vez define y libera la imaginación para que cada quien perciba a su manera el carácter definido indefinido de la imagen... Ciertamente en *El saúz* Tablada logra lo que deseaba: *el arte que con su áureo alfiler clava las mariposas del instante*. Pero este definir es también un sugerir, un connotar, un modo de abrir, por así decirlo, la misma definición que se emplea. *El saúz*, en efecto, es casi lo que el poema nos dice. Es algo más que este casi: universo abierto a la imagen” (79).

¹⁷ Cramer se empeña en hablar de la transgresión del *haiku* por parte de Tablada, pero es algo habitual en los cultivadores de este tipo de poema en español, y ya señalé anteriormente que la irregularidad se da también dentro de la historia del género en Japón.

José Gorostiza, etcétera—. De todas formas, como es bien conocido por los yamatólogos, la excesiva sencillez del *haiku* tiene en sí el germen de la banalidad, de manera que su práctica en castellano no se puede liberar de esta sevicia, de este pesado lastre, que afecta tanto a Tablada, como en especial a sus muchos discípulos —en muchas ocasiones porque el poema se convierte en una moda y no en algo interiorizado, siendo la imitación de esta forma una reiteración que desconoce los mecanismos y el espíritu de los poemas nipones; o, más elementalmente y con frecuencia, porque el poema es de bajos quilates estéticos.

En fin, Tablada no fue el primer cultor del japonismo en nuestras letras, ni en la veta modernista ni en la mimesis de esta breve forma estrófica, pero su influjo se ha dejado sentir profundamente, no sólo en la poesía mexicana, como acabo de subrayar, sino a nivel continental: Jorge Luis Borges, Leopoldo Lugones, Bufano, José Umaña Bernal, Jorge Carrera Andrade, Nicolás Guillén, José Lezama Lima, y peninsular: Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, Federico García Lorca, Gerardo Diego, Juan José Domenchina, entre otros. La renovación poética que opera el *haiku* en la lírica de Tablada rompe con los convencionalismos de la poesía del momento y marca los senderos por donde discurrirá la modernidad poética.

BIBLIOGRAFÍA

- AULLÓN DE HARO, PEDRO. *El jaiku en España*. Madrid: Playor, 1985.
- CABEZAS, ANTONIO. *Jaikús inmortales*. Madrid: Hiperión, 1989.
- CANTELLA, BARBARA DIANE. “Del modernismo a la vanguardia: la estética del haikú” en *Revista Iberoamericana*, XL-89. Pittsburg: University of Pittsburg (1974): 639-649.
- . *From Modernism to Vanguard: The Aesthetics of Haiku in Hispanic Poetry*. Austin: University of Texas at Austin, 1975.
- CARNERO, GUILLERMO. “El tránsito del modernismo a la vanguardia en José Juan Tablada: del Japón exótico al haikú” en *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*. Barcelona: Anthropos, 1989: 64-83.
- CEIDE ECHEVARRÍA, G. *El haikái en la lírica mexicana*. México: De Andrea, 1967.
- CRAMER, MARK. “José Juan Tablada and the haiku tradition” en *Romance Notes*, XVI-2. Chapel Hill, Nc: The University of North Carolina at Chapel Hill (1975): 530- 535.

- DE LA FUENTE BALLESTEROS, RICARDO. "El haiku en Antonio Machado" en *Antonio Machado hoy*. Sevilla: Alfar, 1990: 393-403.
- . "Octavio Paz y la poesía japonesa" en *Ínsula*, 532-533. Madrid: Espasa-Calpe (1991): 33-34.
- DÍEZ-CANEDO, ENRIQUE. *Versos de las horas*. Madrid: Imprenta Ibérica, 1906.
- . *Del cercado ajeno. Versiones poéticas*. Madrid: M. Pérez Villavicencio Editor, 1907.
- FRIEDRICH, HUGO. *La estructura de lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- GARCÍA DE ALDRIDGE, A. "Las fuentes chinas de José Juan Tablada" en *BHS*, LX. Liverpool: University of Liverpool (1983): 109-119.
- GARCÍA PRADA, C. "La poesía imaginista y el hai-kái" en *Letras hispanoamericanas*. Madrid: Ediciones Iberoamericanas, 1963: 86-110.
- GAUTIER, JUDITH. *Poèmes de la libellule*. París: Impr. Gillot, 1885. Versión literal M. Saionzi. Ilustraciones Yamamoto. Prefacio Tsoura-Youki.
- GEIST, ANTHONY LEO. *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*. Madrid: Guadarrama, 1980.
- GIROUX, JEAN. *The haiku form*. Rutland, VE: Charles E. Tuttle Company, 1974.
- GÓMEZ CARRILLO, ENRIQUE. "El sentimiento poético japonés" en *El Nuevo Mercurio*. Barcelona: s.e. (abril de 1907): 444-459.
- HENDERSON, HAROLD G. *An Introduction to Haiku*. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1958.
- HENRÍQUEZ UREÑA, MAX. *Breve historia del modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.
- HERNÁNDEZ PALACIOS, ESTHER. "José Juan Tablada: un infractor del hai-kai" en *Literatura mexicana*, 1.2. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios (1990): 393-420.
- . "José Juan Tablada: tradición y modernidad" en *Texto crítico*, 9. Xalapa: Universidad Veracruzana (2001): 103-117.
- HERNÁNDEZ RAMÍREZ, HUGO. "La afinidad poética de Lugones y Tablada" en *Revista Iberoamericana*, 148-149. Pittsburg: University of Pittsburgh (1989): 1059-1069.
- KOBAYASHI, ISSA. *Cincuenta haikus de Issa Kobayashi*. Trad. Shinjiro Horosaki y Ricardo de la Fuente. Introd. y notas Ricardo de la Fuente. Madrid: Hiperión, 1986.
- LITVAK, LILY. "Desde el país donde florecen los cerezos. Influencia del japonismo en el tratamiento modernista de los motivos de la naturaleza" en *Estudios en honor a Ricardo Gullón*. Luis T. González del Valle y Darío Villanueva (eds.). Lincoln: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1984: 211-227.
- LÓPEZ VELARDE, RAMÓN. *Poesías: cartas, documentos e iconografía*. Elena Molina Ortega (ed.). México: Imprenta Universitaria, 1952.

- MALLARMÉ, STÉPHANE. *Oeuvres complètes*. Henri Mondor y G. Jean-Aubry / Bibliothèque de la Pléiade (eds.). París: Gallimard, 1945.
- MAPLES ARCE, MANUEL. *Ensayos japoneses*. México: Editorial Cultura, 1959.
- . “Recordación de José Juan Tablada” en *Incitaciones y valoraciones*. México: Cuadernos Americanos, 1956: 127-138.
- MÉNDEZ PLANCARTE, A. “Primor y primavera del haikái” en *Ábside*, XIV-4. México: Ábside (1950).
- MEYER-MINNEMANN, KLAUS. “Formas de escritura ideográfica en Li-po y otros poemas de José Juan Tablada” en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1. México: El Colegio de México (1988): 433-453.
- MONTERDE, FRANCISCO. “José Juan Tablada” en *Revista de la Semana*. México: s. e. (25 de abril de 1971).
- OTA, SEIKO. “José Juan Tablada. La influencia del haikú japonés en Un día...”, en *Literatura mexicana*, 16.1. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios (2005): 133-144.
- PACHECO, JOSÉ EMILIO. *Antología del modernismo (1884-1921)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1970.
- PAZ, OCTAVIO. “Estela de José Juan Tablada” en *Las peras del olmo* [2ª ed.]. Barcelona: Seix-Barral, 1978.
- . y EIKICHI HAYASHIYA. *Sendas de Oku*. Barcelona: Seix-Barral, 1970.
- . *Los signos de rotación y otros ensayos*. Madrid: Alianza Editorial, 1971.
- . “La tradición del haiku en lengua española” en *Le Mythe d’Etiemble. Hommages, études et recherches. Inédits*. A. Levi y J. Kohn-Etiemble (eds.). París: Didier, 1979: 197-208.
- . *El arco y la lira* [3ª ed.]. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- . *Generaciones y semblanzas*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- POUND, EZRA. “The Chinese Written Character” en *Instigations*. Nueva York: Books for Libraries Press, 1969.
- . *El arte de la poesía*. México: Joaquín Mortiz, 1986.
- RODRÍGUEZ IZQUIERDO, FERNANDO. *El haikú japonés*. Madrid: Fundación Juan March, 1972.
- ROGGIANO, A. “José Juan Tablada: espacialismo y vanguardia” en *Co-textes*, 13. Montpellier: CERS Université Paul Valéry (1987): 41-52.
- SESÉ, BERNARD. *Antonio Machado (1875-1939). El hombre. El poeta. El pensador*. Madrid: Gredos, 1980.
- SHENG-BIN, LIN. *José Juan Tablada y el haikú hispanoamericano*. Madrid: Universidad Complutense, 1993.
- TABLADA, JOSÉ JUAN. “El Japón habla de México” en *Revista de Revistas*. México: s.e. (16 de marzo de 1913): 1-9.
- . *Al sol y bajo la luna*. París-México: Librería de la vda. de Ch. Bouret, 1918 [preliminar de Leopoldo Lugones].

- TABLADA, JOSÉ JUAN. “Elogio del buen haijin” en *Itineario contemplativo*. Francisco Monterde García Icazbalceta (ed.). México: Imprenta Franco-Mexicana / Editorial Cultura (1923): 15-24.
- . *La feria de la vida (memorias)*. México: Botas, 1937.
- . *Obras Completas. I. Poesía*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.
- TANABE, ATSUKO. *El japonismo de J. J. Tablada*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.
- TORRE, GUILLERMO. *Historia de las literaturas de vanguardia I*. Madrid: Guadarrama, 1971.
- VALDÉS, HÉCTOR. *Índice de la Revista Moderna. Arte y Ciencia (1898-1903)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1967.
- VALENZUELA, JESÚS. “Mis recuerdos” en *Excélsior*. México (14 de enero de 1946): 4-5.s
- VARIOS AUTORES. *Haijin. Antología del haiku*. Trad. Yutaka Kawamoto y Ricardo de la Fuente. Introd. y notas Ricardo de la Fuente. Madrid: Hiperión, 1992.
- XIRAU, RAMÓN. “Del modernismo a la modernidad” en *Lecturas Ensayos sobre literatura española*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 1983: 63-79.
- YASUDA, KENNETH. *The Japanese Haiku* [17ª ed.]. Ritland, VE: Charles E. Tuttle, 1985.
- YOUNG, HOWARD THOMAS. *José Tablada: Mexican poet (1871-1945)*. Nueva York: Columbia University, 1956.

FECHA DE RECEPCIÓN: 19 de mayo de 2008.

FECHA DE ACEPTACIÓN: 10 de septiembre de 2008.

