

タブラーダ第二のハイク集 『花壺』をめぐって

杉 山 晃

要 旨

『花壺』(*El jarro de flores*)は、『ある日……』(*Un día...*)につづくホセ・ファン・タブラーダ(メキシコ、1871-1945)の第二のハイク集である。

明治33年(1900)に日本を訪れたタブラーダは、1919年に『ある日……』を、その3年後の1922年に『花壺』を発表した。ラテンアメリカの文学に、少なからぬ影響をあたえることになったタブラーダのハイクは、おもにこのふたつの詩集に集約される。

両者をくらべると、『ある日……』を特徴づけていた小さな生き物たちへのあたたかな眼差しや軽やかなユーモアは、『花壺』ではかげをひそめ、より内省的で哀しみを帯びた作風へと変わっていったことがわかる。また『花壺』では、いくつかのハイクの連なりが、ひとつの物語を織り上げていくようにも仕組まれており、新しい地平を開拓しつづけたこの詩人の特性がうかがえる。

『ある日……』でハイクの世界へ分け入ったタブラーダは、このこの第二のハイク集でその世界をくぐりぬけ、あらたな地平へと向かおうとするかのようなようである。

本論では、拙稿「タブラーダの最初のハイク集『ある日……』」(『清泉女子大学紀要』第48号)の続編として、『花壺』でタブラーダのハイクがどのような変化をとげていったのかを明らかにする。

El jarro de flores: segunda colección de haikus de José Juan Tablada

1. El prólogo y las dos almas mixtas

La segunda colección de haikus de Tablada, *El jarro de flores*, se publicó en Nueva York en el año 1922. Llevaba un subtítulo: “Disociaciones Líricas”. Al igual que los “Poemas Sintéticos” de *Un día...*, dicho subtítulo demuestra, en cierto modo, la idea que tenía Tablada de lo que era el haiku. Sin embargo, parece ser que, a los críticos mexicanos, les fue difícil al principio entender lo que Tablada pretendía hacer con aquellos breves poemas¹. En el prólogo a *El jarro de flores*, Tablada manifiesta su descontento hacia esa crítica: «Ni siquiera el doble fulgor estelar de los claros nombres de Basho y Shiyo [*sic* por Chiyol], inscritos en la dedicatoria, pudo alumbrar la espesa tinta en cuyo núcleo se agitan en vano los turnos calamares...»(p. 421). Y a continuación expone, por su propia cuenta, lo que es un poema sintético, y la razón por la cual decidió introducirlo en la poesía hispanoamericana:

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 (p. 421).

Aclara que los poemas sintéticos provienen de la poesía japonesa, y que su brevedad sirve para combatir la excesiva retórica de malos literatos². El prólogo se titula “Hokku”, y Tablada utiliza esta palabra alternándola con haikai, aunque, como veremos, el significado de estas dos palabras japonesas es algo diferente. A los poemas encadenados (renga) de tono ligero se les llamó *haikai no renga* cuya primera estrofa (hokku) se transformó luego en haiku. Posiblemente Tablada conocía el significado original de haikai (juego, broma, humorismo) y haya preferido titular “hokku” a su prólogo³. Como veremos más adelante, en *El jarro de flores*, el humor no es tan marcado como en el caso de *Un día...*

Si bien los críticos no se dieron cuenta de la importancia de los poemas sintéticos para la poesía hispanoamericana, no ocurrió lo mismo con algunos poetas mexicanos. Al final del prólogo, Tablada señala su alegría de que en México hayan surgido poetas interesados en «la síntesis poética». Cita como un “haikai” perfecto el poema de Carlos Gutiérrez Cruz titulado “El Alacrán”:

Surge de algún rincón
en medio de un paréntesis
y una interrogación... (p. 422)

Tablada comenta que este ingenioso poema hubiera sido «capaz de haber hecho reír con júbilo al viejo Basho del siglo XVII, alma mixta de dos poetas, Francisco Villon, el Pícaro, y Francisco de Asís, el Santo»(p. 422) . Sin embargo dicha imagen no coincide con la imagen que tenemos de Basho. Rodríguez-Izquierdo habla de un hombre “asceta”, “místico”⁴; y Octavio Paz de un poeta “medio ermitaño”, “frugal”, “silencioso”⁵. Sería, pues, que Tablada no conocía muy bien la obra y vida de Basho, o que intencionadamente utilizó el nombre de Basho, para recalcar las dos tendencias del haiku que le atraían: la imagen aguda del juego ingenioso y la visión profunda de la meditación. Es posible, más bien, que fuese Tablada mismo quien se sentía tener aquellas dos almas mixtas. Y nos atrevemos a afirmar, ya desde ahora, que justamente es eso, las dos almas mixtas del poeta, lo que más resalta en *El jarro de flores*.

2 “De camino” y el eterno peregrinaje

Un día... se dividía en cuatro secciones: la mañana, la tarde, el crepúsculo y la noche. *El jarro de flores* se divide en nueve; cada una corresponde a un tema diferente. La portada de cada sección va acompañada de una ilustración de Best Maugard. Los temas varían; los títulos de las nueve secciones no nos sorprenden, puesto que son del gusto ya conocido de Tablada: “De camino”, “En el jardín”, “Bestiario”, “Paisajes”, “Marina”, “Árboles”, “Frutos”. Como en *Un día...* la naturaleza, los animales y las plantas se encuentran presentes en el poemario. Sin embargo, dos títulos nos llaman la atención: “El reloj [sic] de sombra” y “Dramas mínimos”; nos hace sentir una notable diferencia con respecto a la colección anterior. Cada sección consta de un número diferente de poemas; la más reducida de apenas tres haikus, y la más extensa de doce. En total son 62 haikus los que forman este libro.

La primera sección se titula “De camino” y consta de doce poemas. El primero, Hotel “La Esperanza”, podría considerarse como un haiku que sirve de puente entre *Un día...* y *El jarro de flores*. Teniendo en cuenta el lugar en

que se compuso el poema (al pie del poema Tablada pone entre paréntesis, Bogotá, Colombia), nos atrevemos a pensar que es el mismo hotel que aparece en *Un día...*, el cual se titula solamente “Hotel” y dice así:

Otoño en el hotel de primavera;
en el patio de “tennis”
hay musgo y hojas secas. (p. 377)

El poema en sí parece estar un poco fuera del ambiente de los otros haikus de *Un día...*, en los cuales el humor y la ternura hacia los pequeños animales y plantas es más notable, y no aparecen palabras del tipo hotel o tennis. Solamente las referencias a las estaciones, al musgo y a las hojas secas lo vinculan a los otros poemas de la colección. Este “hotel de primavera” bien podría ser el Hotel “La Esperanza” de *El jarro de flores*. En dicho caso tendríamos que señalar que Tablada empieza su nueva colección de haikus a partir de un poema relacionado al haiku que menos encajaba en la colección anterior, demostrando así una vez más, quizá, ese espíritu de explorador de nuevos caminos que tanto lo caracterizó desde su juventud. El poema de *El jarro de flores* dice así:

HOTEL “LA ESPERANZA”
En un mar de esmeralda
buque inmóvil
con tu nombre por ancla. (p. 425)

Y es precisamente este hotel el punto de partida del recorrido que va a emprender el poeta en la primera sección. El poema nos da primero el contorno verde del lugar («En un mar de esmeralda»); luego tenemos la imagen del hotel, seguramente de estructura moderna y sólida, inmóvil como un buque anclado en aquel mar verde. El último verso, «con tu nombre por ancla» nos hace sentir con mayor fuerza (al no mencionarlo directamente), el anhelo por la esperanza que el poeta guarda en su interior. El poeta recorre la montaña (así parece estar estructurado esta sección), contemplando el remanso del río, los hongos que crecen al lado de la senda; escuchando el canto de los diversos pájaros:

REMANSO
Las espumas del río se arremansan
y entre las piedras fingen
grandes esponjas blancas...

HONGO
Parece la sombrilla
este hongo policromo
de un sapo japonista.

ATALAYA
A la víbora que cruza el camino
anuncia desde el árbol el pájaro
a tiempo que se acerca el peregrino.

LA GUACHARACA

¿Asierran un bambú en el guadual?
¿Canta la guacharaca?
Rac... Rac... Rac...

TUCUSO MONTAÑERO

Plumaje azul turquí
y largo pico, es un
gigante colibrí. (pp. 425-426)

Hasta aquí son los primeros seis haikus. El poeta penetra en la naturaleza y viaja como un peregrino (él mismo se autodefine así en “Atalaya”), contemplando y escuchando los movimientos de la naturaleza. Por ratos nos hace recordar el humor ingenioso de *Un día...*; en los poemas el “Hongo”, “La guacharaca” y “Tucuso montañero”. Sin embargo, ahora la naturaleza también tiene sus peligros: en “Atalaya” se habla de «la víbora que cruza el camino», y un poco más adelante llegará la “tormenta”.

A través de los dos siguientes haikus, podemos apreciar el poder evocativo de los versos de Tablada, quien, con habilidad pictórica, asocia las formas de las plantas con las de los animales, dándole así un dinamismo a la imagen evocada, la cual contiene a su vez la chispa que sorprenderá al lector:

RAÍCES

Ondula por el suelo y se entierra
de pronto la raíz del caucho
como una culebra...

GRAMÍNEAS

Espigas que fingen orugas
y aprendices de mariposas
al extremo de un tallo se columpian. (p. 426-427)

Esta primera sección concluye con otros cuatro haikus más. Notamos que el tono del recorrido cambia aquí, y los poemas se vuelven más íntimos, meditativos. La tormenta arrecia en un mal momento, cuando al peregrino le faltaba poco para llegar al próximo cortijo:

TORMENTA

Tormenta en el camino
¡Cuando un gallo cantaba
anunciando el ya próximo cortijo! (p. 427)

Sin embargo, el peregrino siente alivio (¿esperanza?) al oír a lo lejos los ladridos de un perro; al fin, se acerca una cabaña donde quizá pueda conseguir algún alimento:

EN CAMINO

Seis horas a pie por la montaña,
ladra un perro lejano...
¿Habrá qué comer en la cabaña? (p. 427)

Los últimos dos haikus muestran al poeta-peregrino avanzando por las sendas de la montaña, tanto de día como de noche. En el penúltimo poema es de día, y el poeta sigue su trayecto sintiendo una plenitud espiritual, aunque llueva o haga sol. Para él las piedras del camino, se han convertido en «arroyos de plata». Es una sensación personal, íntima, por lo cual va expresada intencionadamente en primera persona con la palabra «A mis pies»:

PEDREGAL

A mis pies arroyos de plata;
brillan bajo el sol y lluvia
las piedras del camino de la montaña. (p. 427)

En el último poema, el día ha oscurecido y es de noche; Tablada dice «sendas nocturnas». Quizás Tablada, al igual que Basho, piense en un peregrinaje constante entre el campo y la ciudad. Como hombre contemporáneo y de la ciudad, no se sumerge plenamente dentro de la naturaleza, sino que peregrina por las fronteras de estos dos mundos. Es por eso que en *Un día...* aparece aquel algo extraño haiku del hotel con canchas de “tennis”, y en este último, nada menos que un automóvil:

... ? ...
Doble fulgor apenas móvil
en la senda nocturna. ¿Acaso un búho?
¿Acaso un automóvil? (p. 428)

El viaje de Tablada no termina en este último poema. El poeta está «de camino»; su peregrinaje ha de seguir (de por vida). Ahora aguarda en la oscuridad, solitario pero satisfecho, tal vez tratando de sentir la totalidad, los detalles de los mundos opuestos: el tiempo y el espacio, el día y la noche, la vida y la muerte, el hotel y el mar esmeralda, el búho y el automóvil.

3 “El reló de Sombra” y la doble estructura

Los doce poemas del primer grupo, “De camino”, además de ser cada uno independiente, están ordenados, como acabamos de ver, de una manera sistemática, para que en su conjunto también funcionen como una obra. Es un método original de Tablada, que lo vuelve a emplear en la sexta sección “El relò de Sombra”.

“El reló de Sombra” consta de siete haikus. El primero es de tres versos y el segundo de dos. Su estructura es simétrica puesto que los últimos dos haikus también son de dos y tres versos respectivamente (los tres restantes, del centro, son de tres). Los dos primeros poemas dicen así:

Ha plegado sus hojas
sobre el cielo de nácar
la mimosa.

La golondrina con su breve grito
traza en el cielo signos de infinito. (p. 447)

Curioso e interesante es el título de estos haikus: ambos se titulan 6 P.M. Y los otros también se parecen, pero no del todo: 6.30 P.M., 7 P.M., 8 P.M., 10 P.M., 12 P.M. El título determina una hora, y el poema concuerda con ella. El tiempo avanza y al mismo paso el mundo también se transforma. Los dos primeros haikus (de un mismo título: 6.30 P.M.) captan pues, el final del día: la mimosa pliega sus hojas, y la golondrina vuela dibujando un laberinto de líneas. Los protagonistas son una planta y un pájaro (como queriendo evocar a la naturaleza entera). En los demás poemas los movimientos de pequeños animales también es observado con cuidado. Al anochecer, a las seis y media, las mariposas nocturnas, emprenden su vuelo; a las siete, las ranas empiezan su croar; a las ocho, el sapo le canta a las estrellas; a las diez, los mochuelos y las lechuzas lanzan sus gritos discordes; y a las doce el ratón se asoma moviendo sus largos bigotes como minutereros:

6.30 P.M.

Nocturnas mariposas
se desprenden de las paredes,
grises como la hora.

7 P.M.

De las ranas palúdicas
revienta a flor de agua
la musical burbuja...

8 P.M.

Canta un responso el sapo
a las pobres estrellas
caídas en su charco.

10 P.M.

Lanza el torvo mochuelo su carcajada
a la bruja lechuza volando al sábbat.

12 P.M.

Parece roer el reló
la medianoche y ser su eco
el minuterero del ratón... (pp. 447-448)

Cada uno de los siete haikus es un poema independiente; pero también todos ellos forman un solo poema. El método es aquí mucho más visible que en el caso de la primera sección, «De camino», puesto que el reloj va ordenando y encadenando a los haikus uno tras otro según el decurso del tiempo. Esta estructura no sólo le da un ritmo al grupo de poemas sino que también un argumento (una historia); vemos cómo avanza la noche, y cómo se va mudando la naturaleza. Cabe decir que la imagen de estos haikus no es alegre ni risueña; tampoco sentimos el humor de los haikus de *Un día...*. Tal vez esto se deba a la hora en que se desarrollan los poemas: del anochecer a medianoche. Las mariposas nocturnas que se desprenden de las paredes son «grises como la hora». El sapo canta «un responso» a las «pobres estrellas caídas» en un charco. Así como los poemas de la primera sección («De camino») terminaban en una senda nocturna, éstos concluyen en el silencio de

la medianoche. El sonido del reloj «parece roer» la oscuridad, al igual que en el poema de Basho, el canto de la cigarra «taladra las rocas», intensificando aún más el silencio del lugar⁶.

Ahora bien, si el día es el momento del humor, la noche es el de la meditación. Esta serie de poemas (“El reló de Sombra”), se podría también interpretar como el momento en que aquella otra alma de Tablada despierta y se pone a trabajar: es el mundo de las mariposas nocturnas, las ranas, los sapos, los mochuelos, las lechuzas, los ratones. Allí el espíritu no busca lo ingenioso, sino que ahonda en la oscuridad del ser, al igual que aquel breve grito de la golondrina, o la carcajada de la bruja lechuza; lo cual nos recuerda un haiku de Basho:

Un relámpago
y el grito de la garza,
hondo en lo oscuro.⁷

4 Del humor a la tristeza

En *El jarro de flores* podemos encontrar haikus que nos hacen recordar el tono de humor y frescura de los poemas de *Un día...*. Por ejemplo éste que se titula “Sandía”:

¡Del verano, roja y fría
carcajada,
rebanada
de sandía! (p. 456)

O este otro que evoca con cierta gracia la forma y el olor de la flor del narciso:

Brinda el narciso al florecer
diminutos platos y tazas
de oro y marfil... ¡Y olor de té! (p. 431)

Esta ingeniosa descripción de la forma de las plantas y animales era una de las principales características de la colección *Un día....* Recordemos, por ejemplo aquella de las cigarras con sonajas:

Las cigarras agitan
sus menudas sonajas
llenas de piedrecitas... (p. 376)

O ésta de la tortuga:

Aunque jamás se muda,
a tumbos, como carro de mudanzas,
va por la senda la tortuga. (p. 376)

Tablada en *Un día...* describe las características de diversos insectos, plantas y animales, utilizando imágenes metafóricas y expresiones ingeniosas, que le dan una marcado poder evocativo al poema. Dichos haikus

también transmiten la simpatía y el cariño que el poeta siente hacia aquellos seres pequeños. Sin embargo, en el caso de *El jarro de flores* el interés de Tablada es diferente; por ejemplo en el siguiente poema titulado “Pelícanos”, Tablada no trata de mostrarnos una imagen graciosa de aquella ave:

Suicidas como los humanos,
clavan los grandes picos en las rocas
y se dejan morir los pelícanos. (p. 443)

Nos da, más bien, una imagen triste, trágica, en la cual, además del pelícano, entramos nosotros también en juego: «Suicidas como los humanos». Lo mismo se puede decir de este siguiente haiku: el pequeño mono se nos asemeja, o nosotros nos asemejamos a él. Sentimos que nuestra mente también se entrecorta como la de aquel mono. Nosotros también experimentamos no pocas veces aquel desconcierto ante el mundo:

El pequeño mono me mira...
¡Quisiera decirme
algo que se le olvida! (p. 436)

La libélula, en *El jarro de flores*, tampoco es solamente aquel caballo del diablo de *Un día...* que se parece a un «clavo de vidrio con alas de talco»⁸. En *El jarro de flores*, la libélula está batallando, porfiando, por posarse en una rama desnuda. La libélula no es aquí un clavo de vidrio sino «una cruz transparente»; la rama además de estar desnuda, también oscila trémula:

Porfía la libélula
por prender su cruz transparente
en la rama desnuda y trémula. (p. 431)

No solamente los pequeños animales sino las plantas también parecen vivir sus propias angustias, inquietudes. En *Un día...* el saúz era tierno, «Tierno saúz / casi oro, casi ámbar, / casi luz...» cantaba el poeta (p. 370). En *El jarro de flores* el saúz es un saúz llorón, afligido, agobiado:

Romántico saúz, lloraste tanto
que agobiado, en el río te reflejas
como en tu propio llanto... (p. 451)

En resumen, podríamos decir que el brillo, la frescura, el humor y el optimismo de los primeros haikus de *Un día...*, ceden terreno aquí a un sentimiento de tristeza y melancolía. La mirada de Tablada sigue puesta en los animalitos y plantas, pero ahora más bien ve reflejada en ellos la parte dura de la vida. En esta segunda colección de haikus, Tablada logra darle a sus poemas un tono introspectivo, quizá de mayor hondura espiritual que la anterior.

Por otra parte, Atsuko Tanabe opina que en *El jarro de flores* «hay una inclinación por la sofisticación y una técnica más complicada»⁹. Si bien, dicho criterio es cierto, no por ello podríamos afirmar que sean superiores a los haikus de *Un día...*. De las dos almas que hablaba Tablada en el prólogo, una se refleja más en *Un día...*, y la otra se hace más patente en *El jarro de flores*.

Esto tal vez también se deba a los bruscos cambios de vida que le tocó experimentar a Tablada por aquella época. Cuando compuso los haikus de *Un día...* Tablada acababa de casarse y los viajes a Bogotá y Caracas, con un cargo diplomático, coincidieron con su viaje de luna de miel. Tres años después publica *El jarro de flores*, pero para aquella época, ya había renunciado a su cargo diplomático y vuelto a Nueva York, donde abre una librería (Librería de los Latinos) que, diríamos, no marcha muy bien. El 2 de agosto de 1922 (año de la publicación de *El jarro de flores*), Tablada escribe una carta a Rafael López, por la que podemos deducir que ni su situación económica, ni sus ánimos de trabajo se encontraban en buen estado. Es muy posible, pues, que dicha situación penosa haya influido en el aire melancólico de sus haikus de aquellos años. La carta dice:

Yo trabajo horrendamente para vivir y comer, tanto que mi novela La Noche Mexicana camina lentamente. Mudé la Librería a local menos costoso y espero, no sé lo que espero, ni si la vida me ira esperando...¹⁰ .

5 Nuevamente hacia otros rumbos

La última sección de *El jarro de flores* se titula “Dramas mínimos”. Son doce los poemas que forman esta sección; es decir, un número idéntico al de la sección que abre el libro. El título del primer poema (“Heroísmo”) harto difiere de los anteriores (que en su mayoría eran nombres de plantas y animales); pero su contenido no nos sorprende, puesto que la imagen del perrito que cree estar ahuyentando a un tren es de una gracia típica del Tablada de buen humor.

Triunfaste al fin, perrillo fiel,
y ahuyentado por tu ladrido
huye veloz el tren... (p. 459)

Nos parece que podría haber economizado algunas palabras para que el poema se pareciera más a un haiku japonés, pero quizá a Tablada ya no le importaba reducir a lo mínimo el número de palabras¹¹. En el siguiente poema, “Kindergarten”, si bien el contenido produce una ligera sonrisa, notamos que el choque de los elementos opuestos que haría surgir lo maravilloso no se da, o es sumamente débil:

Desde su jaula un pájaro cantó:
¿por qué los niños están libres
y nosotros no?... (p. 459)

El segundo y tercer verso fluye corrido sin aquella acentuación típica del haiku japonés en cada uno de los tres versos. Algo similar ocurre también en el tercer poema titulado “Luciérnaga”:

La inocente luciérnaga se oculta
de su perseguidor, no entre las sombras
sino en la luz más clara de la luna... (p. 459)

Si bien el poema es relativamente corto y consta de tres versos, aparte de ello, muy poco se asemeja a un haiku japonés. Nos atreveríamos a pensar que después de publicarse *Un día...*, en 1919, Tablada empieza ya a dirigir su poesía a otros rumbos. *El jarro de flores* es, pues, la colección de aquellos intentos de encontrar otros horizontes en el haiku en castellano. En algunos casos, como en las secciones “De camino” y “El reló de Sombra”, logra encontrar unas formas nuevas que le permite ensanchar las posibilidades del haiku. En otros casos se aleja ya bastante del haiku hasta convertirlo en una forma, por qué no decirlo, sin los encantos propios del haiku japonés. Y es precisamente en esta última sección donde más se nota el espíritu renovador de Tablada. Octavio Paz en un ensayo escrito un mes después de la muerte de Tablada, en 1945, dice:

Su espíritu curioso siempre estaba al acecho de lo que iba a llegar, siempre en espera de lo inesperado. Su poesía tiende a lo inminente. En esta sensibilidad tan ávida para lo temporal reside, quizá, el secreto de la juventud de su obra y, también, una de sus más obvias limitaciones. Siempre dispuesto a tomar el tren, Tablada es el poeta pasajero, el poeta de lo pasajero¹².

En la última sección, tenemos, pues, al «poeta pasajero» que busca el tren para dirigirse a otros rumbos. No solamente en lo que se refiere a la forma del haiku, sino también en los temas se percibe aquel afán de cambio. No hay duda que los haikus más logrados de Tablada son aquellos que tratan sobre pequeños animales, insectos, pájaros, flores, plantas; pero en estos “Dramas mínimos”, vemos que Tablada se aventura por temas completamente insólitos en el haiku japonés: “La carta”, “A un crítico”, “Identidad:

LA CARTA

Busco en vano en la carta
de adiós irremediable,
la huella de una lágrima

A UN CRÍTICO

Crítico de Bogotá:
¿qué sabe la rana del pozo
del cielo y del mar

IDENTIDAD

Lágrimas que vertía
la prostituta negra,
blancas..., ¡como las mías...! (pp. 460-461)

Pero parece que la forma breve del haiku no era propicia para los temas y preocupaciones que Tablada tenía que afrontar por aquellos días en los Estados Unidos. En una carta con fecha de 19 de marzo de 1921, Tablada dice: «Escribo mucho en periódicos de México, Sud América, Cuba y sobre todo aquí, en español y en inglés. El próximo invierno daré una conferencia en Columbia University, repitiéndola después en Boston y Chicago»¹³. Tablada empezaba una ardua labor para dar a conocer la cultura mexicana en los Estados Unidos¹⁴. Además de los artículos periodísticos, y las

conferencias universitarias, Tablada organizó varias exposiciones de arte mexicana en diversos locales, presentando al público estadounidense las pinturas de artistas mexicanos como José Clemente Orozco, Miguel Covarrubias, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros. Héctor Valdés señala que la preocupación de Tablada da un giro esencial por aquellos días: «El objeto original del haikú va cediendo paulatinamente a una renovada preocupación del poeta por sus sentimientos, por el sentido de la vida, por México»¹⁵.

Su siguiente colección de poemas, *La feria*, aparecerá seis años después, en 1928, y el tema central será naturalmente México¹⁶. Hojeando sus páginas encontramos sólo cuatro haikus, bajo el título de “Jaikais de la feria”. El ingenio, el humor, la mirada juguetona son nuevamente los ingredientes de estos haikus. Uno de ellos titulado “Microcosmos” dice así:

Aviadoras abejas arriba;
abajo, el hormiguero
cuartel de infantería.¹⁷ (p. 479)

Después de *La feria*, Tablada se aleja de la poesía¹⁸. Tal como señala Héctor Valdés «la poesía de Tablada se esconde otra vez en favor de la prosa»¹⁹. Se dedica a escribir sus memorias, y los haikus que publica son apenas unos cuantos, que muy esporádicamente aparecen en alguna revista o diario²⁰. Podemos afirmar, pues, que Tablada, prácticamente cierra su ciclo de haikus con *El jarro de flores*. Sin embargo, como era de suponer, su influencia crece por aquellos años tanto en México como en otros países. Como vimos arriba, Tablada mismo menciona en el prólogo de *El jarro de flores* que «jóvenes poetas mexicanos» han empezado a escribir “haikais”.

En una carta del 19 de marzo del año 1925, Tablada escribe que editará «un libro sobre haikin muy bien ilustrado», y en otra, del 10 de octubre del mismo año, que en una antología de poetas modernos piensa incluir «un pequeño capítulo sobre jaiyines (es decir poetas de haiku) de México»²¹. Esto nos hace deducir que, los poemas sintéticos de Tablada tuvieron una repercusión bastante grande e inmediata entre los poetas jóvenes de su país. Octavio Paz señala que dicha influencia se debe a que «los poetas jóvenes descubrieron en el haikú de Tablada el humor y la imagen, dos elementos centrales de la poesía moderna»²². Paz nombra a los poetas que tuvieron éxito en seguir sus pasos: Carlos Pellicer, Xavier Villaurrutia, José Gorostiza. En el mismo ensayo Paz también se pregunta si en España, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado y García Lorca no habrían leído los poemas de Tablada. Su respuesta es «Parece imposible que los ignorasen»²³.

En otros países de Hispanoamérica, igualmente podríamos encontrar muchos nombres más, por ejemplo, en Ecuador a Jorge Carrera de Andrade, en Perú a Alberto Guillén, en Argentina a Leopoldo Lugones...²⁴. Entre las nuevas generaciones también existen no pocos poetas que se ven atraídos por el haiku²⁵. Pero rastrear todo esto ya sería otro trabajo que aquí no viene al caso. Por lo pronto, será suficiente señalar que el influjo de los poemas sintéticos de Tablada perdura hasta nuestros días («las experiencias de Tablada contribuyeron a darnos conciencia del valor de la imagen y del poder de concentración de la palabra»²⁶, y que, aquel grito de guerra: combatir la «zarrapastrosa retórica», no podrá extinguirse todavía mientras continúen las falsas palabras de malos literatos y otros.

Para concluir este capítulo citaremos dos haikus de dos célebres

escritores hispanoamericanos, que tanto en sus ensayos como en sus cuentos, han sabido hacer suya la bandera de Tablada, creando un lenguaje preciso y conciso:

«Gusano»
Un diminuto ingeniero
que va midiendo en el día
las longitudes del suelo.
(Octavio Paz)²⁷

¿Es un imperio
esa luz que se apaga
o una luciérnaga?
(Jorge Luis Borges)²⁸

(Este trabajo fue presentado a la Universidad Nacional de Educación a Distancia, con sede en Madrid, en Septiembre de 1977 como el sexto capítulo de “El derrotero japonés de José Juan Tablada”).

NOTAS

- 1 Véase José Juan TABLADA, *Obras I: Poesía*, p. 421. (En adelante cuando citemos de este libro, sólo indicamos la página correspondiente.) La crítica de Tablada se dirige a dos frentes: «La crítica mexicana ejercida generosa y sutilmente por Enrique González Martínez, Genaro Estrada, Rafael López, y Ramón López Velarde, no estableció el carácter de aquellos poemas. La otra crítica, la que juzga pero no comprende, lucubró, a mi intención, sobre poesía china y aun sobre epigramas alejandrinos...».
- 2 Octavio Paz “La tradición del haiku, p. 27, comenta algo similar al respecto; que «El haikú fue una crítica de la explicación y la reiteración, esas enfermedades de la poesía».
- 3 Atsuko TANABE, *El japonismo de José Juan Tablada*, p. 109, señala que Tablada “naturalmente” conocía los significados de la palabra haikai. Y agrega que: «Es por ello que muchos de sus haikais tienen por esencia un choque final, humorístico e ingenioso».
- 4 Véase Fernando RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, *El haiku japonés*, pp. 79 y 94.
- 5 Véase Octavio PAZ, “La tradición del haiku”, pp. 39 y 51.
- 6 Es uno de los haikus más conocidos de Basho, aparece en su *Sendas de Oku*, p.87. Traducido literalmente sería:

Tranquilidad	Shizukasa ya
penetra en las rocas	iwa ni shmiiru
la voz de la cigarra	semi no koe.

La versión de Octavio Paz es la siguiente:

Tregua de vidrio:
el son de la cigarra
taladra rocas.

Al poema precede un texto en prosa; en sus primeras líneas se refiere al silencio del lugar: «En el señorío de Yamagara hay un templo en la montaña llamado Ryusyaku. Lo fundó el gran maestro Jikaku y es un lugar famoso por su silencio» (p. 87).

- 7 La versión es de Octavio Paz. Véase “La poesía de Matsuo Basho”, pp. 49-50. Comentando el poema Paz dice que «La poesía de Basho no es simbólica: la noche es la noche y nada más. Al mismo tiempo, sí es algo más pero es un algo que, rebelde a la definición, se rehusa a ser nombrado. Si el poeta lo nombrase, se evaporaría».
- 8 El haiku sobre el caballo del diablo que aparece en *Un día...* es el siguiente:
Caballo del diablo
clavo de vidrio

con alas de talco. (p. 371)

- 9 Atsuko Tanabe, *El japonismo de José Juan Tablada*, p.118.
- 10 Nina Cabrera, *José Juan Tablada en la intimidad*, p.176.
- 11 Tablada hubiera podido haberlo hecho más compacto el poema, eliminando algunas palabras que podrían haber sido sugeridas por el ritmo, o por el texto mismo. Un ejemplo podría ser la siguiente versión:

Triunfaste, perrillo:
con tu ladrido
huye el tren.

- 12 Octavio PAZ, “Estela de José Juan Tablada”, p. 61.
- 13 Nina Cabrera, *op.cit.* p.197.
- 14 *Ibidem*, p.133. En una carta con fecha de 13 de abril de 1923, Tablada le comenta a Genaro Estrada que en los Estados Unidos se conoce muy poco, y de una manera equivocada la cultura mexicana: «Además, los americanos, en la mayor parte de los casos tienen ideas absolutamente superficiales y profundamente erróneas sobre las cosas nuestras».
- 15 Héctor VALDÉS, “Prólogo”, p. 22.
- 16 Su labor en los Estados Unidos revive en Tablada aquel México de provincia, vivido en su niñez y recobrado en el extranjero con nostalgia. Véase Octavio PAZ, “Estela de José Juan Tablada”, p.65. (Paz comenta que aquel México de Tablada «no es una patria íntima y sonámbula, sino externa y decorativa. México de alarido y de color, barroco y popular, de 15 de Septiembre y de piñata de posada. México indio y mestizo, enmascarado como un sacerdote azteca, delirante como el borracho y el cohete, esos gemelos del mitote. México de ballet».
- 17 Los otros tres haikus de “Jaikai de la feria” son también del mismo corte; es decir que aquellas tentativas de *El jarro de flores*, en cuanto a nuevas formas y temas, no prosiguen en las creaciones futuras. Los haikus de Tablada son atractivos especialmente cuando se trata de pequeños animales y plantas, como es el caso de los haikus de *La feria*. Los protagonistas de los otros tres haikus son el chapulín, la culebra y el gorrión:

CHAPULÍN

Atrio en la aldea cálida
chapulín volador:
abanico y matraca.

CULEBRA

¿Adivina mi teosofía
la culebra que se asolea
y no huye y en mí confía?...

GORRIÓN

¿Al gorrión que revuela atolondrado
le fingen un arbusto
los cuernos del venado...? (p. 479)

- 18 Significativo es el “Epílogo” de *La feria*, que dice en sus primeras estrofas:

¿A qué obstinarse en seguirla en vano...?
Ya terminó la Feria de la Vida,
A la paz y el estudio me convida
Una luz al crepúsculo encendida
En el viejo Convento franciscano...

¡La plaza esta desierta
y es triste la partida

sobre el cruzir de la hojarasca yerta
al terminar la Feria de la Vida! (p. 506)

- 19 Héctor Valdés, "Prólogo", p.24. Tablada se dedica a escribir sus memorias que años después serán publicadas en dos libros: *La feria de la vida* y *Las sombras largas*. Inicialmente estas memorias se publicaron en el diario *El Universal*, una vez por semana, entre el 4 de marzo de 1926 y el 12 de julio de 1928. Véase la "Nota del Editor" en José Juan TABLADA, *Las sombras largas*, *op.cit.* p. 13.
- 20 En José Juan TABLADA, *Obras I: Poesía*, aparecen algunos haikus que fueron publicados en periódicos y revistas, pero que no fueron incluidas en ningún poemario; y otros que se mantuvieron sin publicar hasta muchos años después de la muerte de Tablada. Cronológicamente uno de los últimos sería el que aparece con la nota Cuernavaca México, puesto que los últimos años de su vida lo pasó en esta ciudad (a la que llegó en los últimos meses del año 1936). El poema dice:

La estrella con su luz
rompe la nube
y el jardín la tiniebla
con su perfume. (p. 595)

- 21 Nina CABRERA DE TABLADA, *op.cit.* p. 166-167.
- 22 Octavio PAZ, "La tradición del haiku", p. 24.
- 23 *Ibidem*, p. 26
- 24 Véase la tesis doctoral de Lin SHENG-BIN, *José Juan Tablada y el haiku hispanoamericano*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1993. En la segunda mitad se cataloga un buen número de poetas latinoamericanos; aunque la mayoría de México.
- 25 Véase Javier SOLOGUREN, *Gravitaciones & Tangencias*, Lima, Editorial Colmillo Blanco, 1988, "Proyección hispanoamericana de la poesía clásica japonesa" pp. 48-54. Sologuren da a conocer brevemente la influencia del haiku en los poetas peruanos. Entre los contemporáneos se encuentran Washington Delgado, José Watanabe, Ricardo Silva-Santisteban y otros más.
- 26 Octavio PAZ, "Estela de José Juan Tablada", p. 63.
- 27 Citado por Fernando RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, *op.cit.* p. 210.
- 28 Véase María KODAMA, "Oriental Influences in Borges' Poetry: The Nature of the Haiku and Western Literature" en Carlos CORTÍNEZ (Ed.), *Borges the Poet*, Arkansas, The University of Arkansas Press, 1986, pp. 170-181. Borges compuso 17 haikus que corresponden a las 17 sílabas del haiku japonés. Además respetó las reglas del original, ajustándose al ritmo de tres versos de 5,7,5 sílabas:

La luna nueva.
Ella también la mira
desde otra puerta.

La vieja mano
sigue trazando versos
para el olvido.

BIBLIOGRAFIA

- BASHO, Matsuo. *Sendas de Oku*. Trad. Octavio Paz y Eikichi Hayashiya. 1957. Barcelona: Barral Editores, 1970.
- BLYTH, Reginald Horace. *Haiku*. vol 1-4. Tokio: The Hokuseido Press, 1949-1952.
- CABEZAS, Antonio. *La literatura japonesa*. Madrid: Hiperión, 1990.
- CABRERA DE TABLADA, Nina. *José Juan Tablada en la intimidad*. México: Imprenta Universitaria, 1954.
- CORTÍNEZ, Carlos (Ed.), *Borges the Poet*, Arkansas, The University of Arkansas Press, 1986
- FUENTE, Ricardo de la, y HIROSAKI, Shinjiro, *Issa Kobayashi Cincuenta haikus*, Madrid, Hiperión, 1986 (Introducción y notas de Ricardo de la Fuente).
- KEENE, Donald. *La literatura japonesa*. 1956.(título original *Japanese Literature*, 1953). Trad. Jesús Bal y Gay. México: Fondo de Cultura Económica, 1969.
- . *World within walls. Japanese Literature of the Pre-modern Era*, 1600-1867. Tokio: Charles E. Tuttle, 1978.
- . *La literatura japonesa entre Oriente y Occidente*. México: El Colegio de México, 1969
- KODAMA, María, "Oriental Influences in Borges' Poetry: The Nature of the Haiku and Western Literature" en Carlos CORTÍNEZ (Ed.), *Borges the Poet*, Arkansas, The University of Arkansas Press, 1986
- MANZANO Alberto, TAKAGI, Tsutomu. *Haiku de las estaciones*. Barcelona: Ediciones Teorema, 1985.
- NUÑEZ Y DOMINGUEZ, José de J. *José Juan Tablada* México: Editorial Galatea, 1951 (Discurso leído ante la Academia Mexicana, correspondiente de la española, el día 28 de enero de 1946).
- PAZ, Octavio. "La tradición del haiku" en *Sendas de Oku* (Matsuo Basho). 7-28.
- . "Vida de Matsuo Basho" 1954, en *Sendas de Oku* (Matsuo Basho). 33-34.
- . "La poesía de Matsuo Basho" 1954, en *Sendas de Oku* (Matsuo Basho). 35-51.
- . "Centro móvil", 1969. Prólogo a *Renga* (poema colectivo en cuatro lenguas).(Jacques Roubaud, Edoardo Sanguineti, Charles Tomlinson, Octavio Paz.) Paris: Gallimard, 1971; Mexico: Joaquín Mortiz, 1972. Ahora en *El signo y el garabato* (Octavio Paz). 135-145.
- . *Las peras del olmo*. (1957). Barcelona: Seix Barral, 1971.
- . *El signo y el garabato*. 1973. Mexico: Joaquín Mortiz, 1983
- RODRIGUEZ-IZQUIERDO, Fernando. *El haiku japonés*. Madrid: Publicaciones de la Fundación March, 1972.
- SHENG-BIN, Lin, *José Juan Tablada y el haiku hispanoamericano*, Madrid, Tesis, 1993, Universidad Complutense de Madrid.
- SOLOGUREN, Javier, *Gravitaciones & Tangencias*, Lima, Editorial Colmillo Blanco, 1988,
- SUZUKI, T. Daisetz, *El zen y la cultura japonesa*, Barcelona, Editorial Paidós, 1996. (traducido del inglés: *Zen and Japanese Culture*, Princeton UP.; la versión original es en japonés y se publicó en 1938.)
- TABLADA, José Juan. *En el país del sol*. Nueva York, Londres: D. Appleton y Compañía 1919.
- . *La feria de la vida*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991 (Primera edición: México, Ediciones Botas, 1937).
- . *Los mejores poemas* México: Universidad Autónoma de México, 1971.
- . *Obras I: Poesía* México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1971 (primera reimpresión 1991).
- . *Las sombras largas*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.
- TANABE, Atsuko. El japonismo de José Juan Tablada. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1981
- VALDES, Héctor. "Prólogo" en *Obras Completas I: Poesía* de José Juan Tablada, 1971. 11-24.
- . "Presentación" en *Los mejores poemas* de José Juan Tablada, 1971. v-xii.