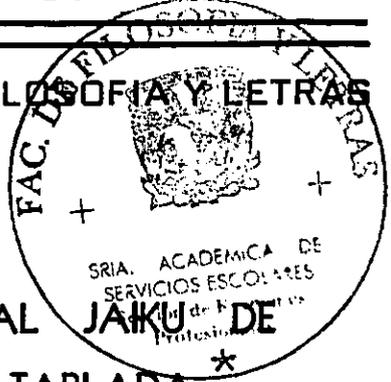




# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

## FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



COMENTARIOS AL **JAIKU DE**  
JOSE JUAN TABLADA.

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:  
**LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPANICAS**

**P R E S E N T A:**

**JACKELINE BUCIO GARCIA**

285832



ASESOR: LIC. JOSE ANTONIO MUÑOZ

2000





Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*La obra de Tablada nos invita a la vida. No a la vida heroica, ni a la vida ascética sino, simple y sencillamente, a la vida. A la aventura y al viaje. Nos invita a tener los ojos abiertos, a saber abandonar la ciudad natal y el verso que se ha convertido en una mala costumbre, nos invita a buscar nuevos cielos y nuevos amores.*

Octavio Paz

(Conferencia leída en Nueva York en agosto de 1945, un mes después de la muerte de José Juan Tablada.)

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	1
I. TABLADA Y LA CRÍTICA .....	6
Modernismo y modernidad .....	9
El <i>haiku</i> y la modernidad .....	14
José Juan Tablada, el modernismo y la modernidad .....	15
La crítica académica del <i>jaiku</i> de Tablada .....	18
II. JOSÉ JUAN TABLADA Y SU JAPONISMO .....	23
Los inicios .....	23
Primeros contactos con Japón .....	24
Los primeros <i>jaiku</i> de Tablada .....	27
Las tres etapas del japonismo de José Juan Tablada .....	28
III. EL JAIKU DE JOSÉ JUAN TABLADA .....	33
De la historia y la métrica .....	33
De lo que no se dice .....	35
De la brevedad, la metáfora y la comparación .....	38
Del tema .....	45
Del erotismo .....	47
Del modernismo en miniatura .....	64
De la escritura caligramática .....	68
Del <i>satori</i> : “iluminación” o “sorpresa” .....	73
De la traducción .....	74
Del <i>kigo</i> o palabra que define la estación .....	76
Del <i>kakekotoba</i> .....	79
Del <i>haiku</i> y las mariposas.....	82
Del <i>haiku</i> y su adaptación a lo occidental .....	83
De la vitalidad .....	87
Del título .....	89
De las onomatopeyas .....	91
De la piedad budista .....	92
CONCLUSIONES .....	94
BIBLIOGRAFÍA .....	102

## INTRODUCCIÓN

Con el movimiento de renovación *Meidji* en 1868 Japón abrió oficialmente sus puertas al resto del mundo. En el plano artístico, las primeras influencias del país nipón en Occidente se manifiestan en artistas de la talla de Monet y Rodin quienes modificaron radicalmente sus estilos creativos después del contacto con el arte japonés.

Entre los artistas influenciados por las colecciones de estampas japonesas llegadas a Europa hay que señalar a Degas, Pizarro, Van Gogh, Monet y Rodin. Las colecciones de estos dos últimos han sido estudiadas siendo la de Rodin más variada temáticamente, y la de Monet especializada en temas eróticos. ¿Cuál es el origen de sus respectivas colecciones y de su interés por el Japón? Según Octave Mirbeau, citado por Aitken y Delafond, el descubrimiento le vino a Monet de Holanda: 'He pensado frecuentemente en este viaje, en la jornada mágica en la cual Claude Monet, venido a Holanda, hace cincuenta años para pintar, encuentra, al desembalar un paquete, la primera estampa japonesa que le ha sido dado ver. Vuelto a casa, loco de alegría, Monet despliega 'sus imágenes'" [...]. Esto fue el comienzo de una colección célebre, pero sobre todo de una evolución de la pintura francesa, en el fin del siglo XIX [...] Los descubrimientos de Rodin son más intensos llegando a la relación personal, si bien se inician con descubrimientos librescos e indirectos; por ejemplo, recibe en 1896 un libro sobre Hokusai de parte de los Goncourt, donde se muestran las típicas estampas eróticas del nipón.<sup>1</sup>

Se inició entonces una serie de exposiciones internacionales organizadas en Francia a partir de esta apertura que constituyeron la manera más efectiva para los japoneses de dar a conocer su arte. A ellas asistían escritores tan importantes como Charles Baudelaire, Émile Zola y los Goncourt . Éstos últimos redactaron las biografías de dos de los grandes pintores japoneses, Outamaro y Hokusai, con la ayuda de un comerciante japonés de nombre

---

<sup>1</sup> José A. González Alcantaud, *El exotismo en las vanguardias artístico literarias*, p. 46

Tamadasa Hayashi.

En América, uno de los primeros en verse influenciado por la estética del Japón fue el norteamericano Ernest Fenollosa quien, profundamente interesado en ese país y en sus tradiciones, trabajó como maestro de filosofía en la Universidad de Tokio hacia 1880. Este escritor-investigador influyó de manera muy importante la obra de Ezra Pound.

En México, la información acerca de Japón se introdujo a través de Francia. Con respecto a la literatura, podemos hablar de antologías de la poesía japonesa tan importantes como la de Michael Revon, *Anthologie de la littérature japonaise des origines au XXe siècle*<sup>2</sup> y los trabajos de Lafcadio Hearn, el famoso folklorista inglés nacionalizado japonés.<sup>3</sup> Estos trabajos pioneros fueron bien conocidos por Tablada quien fue uno de los primeros escritores en español interesado en la cultura de Japón y en el género poético *haiku*<sup>4</sup>

Acerca de la influencia del *haiku* en la literatura mexicana Atsuko Tanabe<sup>5</sup>, con la gran ventaja de tener el conocimiento de la historia y el lenguaje del Japón, se ha encargado de investigar el japonismo en la producción literaria de Tablada. Además de su investigación se han realizado algunos trabajos de

---

<sup>2</sup> Michael Revon, *Anthologie de la littérature japonaise des origines au XXe siècle*. Paris, Librairie Delagrave, 1919. 476 pp. (Colección Pallas) La primera edición es de 1910

<sup>3</sup> Lafcadio Hearn, *Japan, an attempt at interpretation*. Tokyo, Ch. E. Tuttle, 1971. 498 pp.

<sup>4</sup> En esta investigación utilizaré *haiku* (sin acento y en cursivas) para referirme a la forma poética escrita en japonés. El idioma japonés carece de acento y la -u es particularmente débil por lo que tiende a desaparecer de la pronunciación aunque no así de la escritura. Además, la h- se pronuncia aspirada. Una pronunciación más cercana al original sería [jáik<sup>h</sup>]. Por esta razón, para castellanizar el término y referirme al *haiku* escrito en español, utilizaré /j-/ y acento grave, es decir, jaiku.

<sup>5</sup> Atsuko Tanabe, *El japonismo de José Juan Tablada*. México, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Coordinación de Letras Modernas y Arte Dramático, 1981. 176 pp. (Col. Seminarios)

tesis que han aportado antologías de jaiku y algunos estudios en publicaciones periódicas han comentado, por separado, *haiku* o jaiku. Aunque en su gran mayoría estos trabajos son de divulgación y no de investigación es gracias a las traducciones que ahí aparecen publicadas que he podido reunir material suficiente para elaborar esta tesis cuyo propósito es mostrar, por comparación, cuáles son las coincidencias y las diferencias entre los jaiku de Tablada y el *haiku*.

¿Por qué fue precisamente esta forma poética japonesa y no otra la que Tablada escogió para expresarse? El *haiku* tuvo su época de oro en Occidente a mediados del siglo XX cuando la moda de la meditación zen lo presentó como un medio para lograr un estado de iluminación, de conciencia superior. A través de la contemplación de la naturaleza el hombre puede alcanzar estados en los que es capaz de enunciar, en esta forma poética un pensamiento esencial y mínimo que contiene una revelación, un descubrimiento que acerca al individuo a un estado ideal. Hablaremos acerca de este fenómeno con mucho más detenimiento en el capítulo III. Por ahora, baste decir que ésta es sólo una faceta del *haiku*; si bien la más popular, no es la única.

La mayoría de los trabajos que revisé para realizar esta investigación basan sus comentarios en el supuesto de que el *haiku* es un tipo de poesía contemplativa que sirve exclusivamente para hablar acerca de la naturaleza y de temas espirituales. Ya explicaremos con detalle que los temas de este género poético varían considerablemente según la época y el autor, así que, hablar acerca de lo bucólico, natural y/o espiritual con que suele relacionarse al *haiku* es, actualmente, “un *cliché* que podemos poner fácilmente en

entredicho”<sup>6</sup> pues los poetas japoneses clásicos utilizan temas muy diversos, entre ellos, el erótico. Muchos jaiku de Tablada han sido criticados por usar recursos retóricos como la metáfora pues el *haiku* zen no permite el pensamiento elaborado por considerarlo artificial, Tampoco se ha hablado acerca del erotismo de otros jaiku porque se supone que la sexualidad interfiere en la concentración que el individuo necesita para la meditación. Entonces, al decir *haiku* zen quiero decir que existen otras manifestaciones del *haiku* que no son espirituales, ni buscan nuevos estados de conciencia. Hablaré de otras manifestaciones de *haiku* esencialmente literarias. El *haiku* ha pasado por diversas etapas. Una de ellas fue la del *haiku* zen. A lo largo de esta investigación mostraré *haiku* de otras facetas y, a la luz de esta nueva definición, más amplia y diversa en cuanto a temas e intenciones, podremos hacer una nueva valoración de los poemas que Tablada introdujo a Hispanoamérica.<sup>7</sup>

Mi objetivo principal es demostrar que tanto el uso de la metáfora como el tema erótico son parte del *haiku* japonés y que, por lo tanto, no podemos decir que Tablada escriba mal *haiku* por el hecho de usar estos recursos.

Comenzaré por definir qué es el movimiento modernista y qué lugar ocupa Tablada en las letras mexicanas según palabras de sus amigos y de críticos

---

<sup>6</sup> Entrevista a José Vicente Anaya hecha por José Ángel Leyva en “La Jornada Semanal”, Suplemento Cultural de *La Jornada* (11 dic. 1994)

<sup>7</sup> Aunque Tablada fue el más importante introductor, no fue el primero. Esther Hernández Palacios en su artículo titulado “José Juan Tablada: un infractor del hai-kai”, *Literatura Mexicana*, 1990 p. 401, habla de un jaiku de Alfonso Reyes publicado en 1919 en su libro *Cortesía*

“Haikai de Euclides”

Líneas paralelas

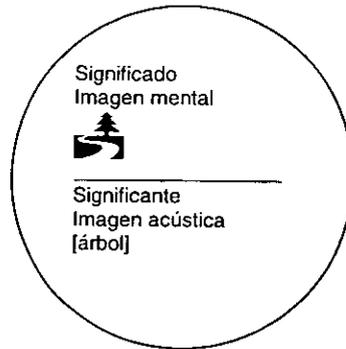
son las convergentes

que sólo se juntan en el infinito.

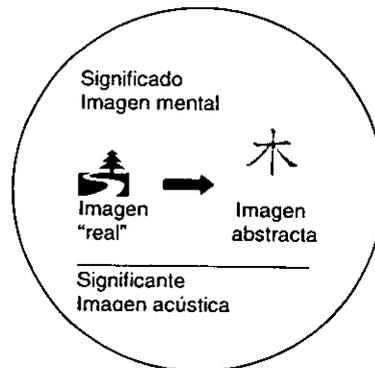
tanto de su época como contemporáneos. Después analizaré el japonismo de José Juan Tablada, cuáles son sus antecedentes, inicios, fuentes, influencias y resultados. Explicaré qué es el *haiku* y mostraré una selección de jaiku de Tablada y *haiku* japoneses que nos permitirán valorar, por comparación, la cantidad y calidad de recursos de los que se valió nuestro escritor. Esto nos llevará a hablar acerca de las dificultades lingüísticas que obviamente se encontró Tablada al intentar “leer” *haiku*, y escribir sus propias versiones.

Escribo entre comillas “leer” porque, aunque Tablada leyó la mayoría de los *haiku* que conoció en antologías escritas en francés y en inglés, en algún momento intentó acercarse a los textos originales pero su dominio del idioma japonés no fue nunca de alto nivel. Logró comprender la estructura básica de la lengua como lo demuestran algunas notas escritas “a la japonesa” en su *Diario* pero, aunque escribió un libro acerca de Hiroshigué uno de los tres pintores japoneses más importantes del Japón, aunque conocía el significado de algunos ideogramas e incluso tenía su propio sello al estilo japonés (*kankoo*) para firmar sus dibujos y documentos y aunque se dirigía en japonés a su sirviente nipón para impresionar a los visitantes de su casa en Coyoacán, Tablada no hablaba y no leía en japonés. Gracias a la ayuda de amigos japoneses pudo apreciar la complejidad de este idioma. Con términos saussureanos podríamos describir un fenómeno que seguramente fascinó a nuestro escritor. Mientras que en la mayoría de las lenguas el signo lingüístico está formado por un significante que corresponde a un significado, en lenguas cuya base son los ideogramas, el significado o imagen mental posee dos elementos como muestra el siguiente esquema:

**Signo lingüístico  
según Saussure**



**Signo lingüístico  
en lenguas ideográficas**



Una de las consecuencias de tal característica es que una imagen abstracta puede agruparse para formar uno nuevo significado. En japonés se puede saber el significado de estas palabras aunque no se conozca el significante. En japonés “árbol”, “arboleda” y “bosque”, se escriben de la siguiente manera:

木

林

森

**Árbol****Arboleda****Bosque**

Esto permite que la poesía japonesa posea una belleza pictórica además de belleza fonética.

Tablada, quien seguramente no comprendió lingüística sino intuitivamente estos conceptos, intentó reproducirlos en sus poemas ideográficos y en muchos de sus jaiku. Tablada se aventuró a crear poesía en un género apenas conocido proveniente de una cultura y una lengua muy diferentes a la suya. ¿Cómo lo hizo? ¿Por qué? ¿Cuáles fueron sus logros en el intento?

Antes de comenzar a responder a estas preguntas quisiera solamente agregar dos notas.

La primera se refiere a la utilidad que representó para la elaboración de esta tesis la publicación de la obra poética de José Juan Tablada en *Obras I. Poesía* que realizó el maestro Héctor Valdés en el Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Su trabajo me fue siempre útil y confiable. Para él, mi más sincero agradecimiento.

La segunda, que respondo con esta tesis al llamado que en 1996 hicieron Kenzaburo Óe y Octavio Paz en El Colegio de México. En aquella ocasión, en una emotiva conferencia, ambos escritores convocaban a los jóvenes investigadores de la literatura a estudiar las relaciones que entre la literatura japonesa y la escrita en español se han establecido en el último siglo a partir de la apertura de Japón al mundo a partir de 1868. Paz destacó la importancia de José Juan Tablada como el iniciador de esta relación en el ámbito literario y nos exhortó a estudiar el trabajo poético de Tablada y a revalorarlo. Esta invitación no era otra que la que ya había expresado en una conferencia anterior en la Universidad de Cambridge:

No me referiré a la influencia de la poesía japonesa en las de lengua inglesa y francesa: es una historia muy sabida y ha sido contada varias veces. La historia de esa influencia en la poesía de nuestro idioma, lo mismo en América que en España, es muchísimo menos conocida y todavía no existe un buen estudio sobre el tema. Una deficiencia, otra más, de nuestra crítica.<sup>8</sup>

Espero, con esta investigación, responder a ese llamado.

---

<sup>8</sup> Octavio Paz, *Generaciones y semblanzas*, p. 54

## I. TABLADA Y LA CRITICA

### Modernismo y modernidad

A fines del siglo XIX surge en Hispanoamérica el movimiento artístico denominado modernismo. Su definición ha representado un gran reto para los investigadores. Uno de los primeros en tratar de señalar las características generales del modernismo fue Juan Ramón Jiménez quien escribió que el modernismo no puede ser definido como una escuela o una forma sino que se trata de una cuestión de “actitud”. Esta afirmación no nos ayuda a precisar qué es el modernismo. José Emilio Pacheco nos habla de límites temporales del movimiento:

No hay modernismo sino modernismos: los de cada poeta importante que comienza a escribir en lengua española entre 1880 y 1910 [...] El término modernismo agrupa no sólo a un grupo de poetas con características similares sino a la pluralidad de tendencias que se originaron en Hispanoamérica a fines del siglo XIX y principios del XX.<sup>1</sup>

Aunque los límites temporales son más claros, describir esta “pluralidad de tendencias” ha sido el problema de los que han intentado definir qué es el modernismo. Luis Miguel Aguilar en *La democracia de los muertos* se burla de esta situación:

De ahí que el modernismo siga definiéndose de un modo que recuerda a las adivinanzas: algo que fue una escuela, aunque no tuvo discípulos; que fue un movimiento aunque no tuvo manifiestos; una suma hecha no tanto de otras partes, sino de otras sumas, y también: una ‘parte’ de la literatura en lengua española que suma a todas las otras; menos una corriente que una atmósfera, no tanto una técnica como un estilo y no tanto un estilo como un *tono*, una serie de logros verbales irreductibles a las clasificaciones y permeables al capricho.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> José Emilio Pacheco, *Antología del modernismo, 1884-1921*, p. XI-XIII

<sup>2</sup> Luis Miguel Aguilar, *La democracia de los muertos*, p. 140

Otro intento de definición es José Emilio Pacheco basado en la propuesta de Henríquez Ureña:

durante la primera el poeta se siente desterrado de tierras americanas. Durante la segunda, desde París y Madrid, pierde las ilusiones de europeísmo, adquiere una perspectiva continental, siente que pertenece a una nacionalidad única formada por todos nuestros países. El enemigo ya no es la tradición española sino el imperialismo norteamericano. La unidad defensiva sólo es posible mediante la lengua común. Hay que afinar y perfeccionar este vínculo y de la operación el castellano sale transformado por América. Finalmente el poeta modernista comprende que las diferencias son tantas como las semejanzas y que el proyecto continental no puede lograrse a menos que parta de un estado previo de individualidad cultural en cada país. A estos periodos corresponden el erotismo y el diabolismo iniciales, la reflexión metafísica y el continentalismo después, y por último el criollismo o coloquialismo vernacular, etapa incierta que se ha dado en llamar posmodernismo, creando un vacío entre los últimos resplandores y la gran llamarada de la vanguardia.<sup>3</sup>

Según la definición de José Emilio Pacheco, podemos clasificar a Tablada como modernista porque comenzó a escribir en 1888. Sus libros de jaiku, sin embargo, se publican en 1919 y 1922 cuando el modernismo está ya en sus últimas etapas, en eso que José Emilio Pacheco llama “vacío” entre el modernismo y la vanguardia.

El investigador, Ricardo Gullón afirma que:

la tendencia simplista a reducir el modernismo a dos o tres de sus elementos más característicos, o que, sin serlo, pasan por tales, constituye uno de los males de nuestra historiografía literaria. [...] Un fenómeno tan vasto y complejo como el modernismo no puede ser reducido a esquemas rígidos. Es una conjunción de diversidades regida por signos complementarios. Tan pronto señalamos en él una tendencia, advertimos cómo, en el mismo lugar, en el mismo instante, y en el mismo poeta apunta la contraria. Quizá por eso

---

<sup>3</sup> José Emilio Pacheco, *op. cit.*, p. XVI

debemos contentarnos con trazar la línea directriz que ideológicamente parece proceder de una extraña fusión [...] La antinomia se plantea en la conciencia de cada uno de los modernistas, y de ahí la inseguridad y precariedad de las generalizaciones intentadas.<sup>4</sup>

Allen Phillips concuerda con Gullón e intenta definir al modernismo a través del replanteamiento del concepto que fue ley por muchos años: modernismo igual a superficialidad y frivolidad. Phillips anota la existencia de una ideología modernista reaccionaria al materialismo burgués:

Hay reminiscencias de todas las escuelas literarias del XIX, hasta de algunas direcciones que parecen ser antitéticas a los más aparentes ideales modernistas (naturalismo, americanismo, criollismo). Todos los *-ismos* caben en el modernismo, porque con nueva perfección formalista algunos escritores de la época hacen literatura hasta naturalista, realista o criollista con un ideal estilístico digno de la nueva literatura. [...] Todos los escritores se afanaban por el culto de la propia personalidad creadora, acentuando sus rasgos más singulares e individuales, hecho que niega la existencia de una escuela literaria. [...] Por muchos años la crítica oficial insistía en un modernismo esencialmente exotista y escapista. En una palabra, superficial. Ahora es posible hablar propiamente de una ideología modernista. Aquellos hermosos símbolos esteticistas no eran tan vacíos como antes se creían, sino que constituían armas de combate. En toda la complejidad espiritual que se evidencia en lo que llamamos modernismo, movimiento de profundo contenido ideológico, había siempre un anhelo de superar las circunstancias exteriores, creando y afirmando un mundo de eterna belleza artística incontaminado por el materialismo burgués de la época.<sup>5</sup>

Al respecto opina Gullón que:

Si volvemos por un momento a los símbolos iniciales y los analizamos en su

---

<sup>4</sup> Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo*, p. 14,39, 81-82

<sup>5</sup> Allen Phillips, *Cinco estudios sobre literatura mexicana moderna*, p. 12-13

contexto epocal y no situándolos en otro orden de realidades en una situación (la nuestra) totalmente distinta, se entenderá que el cisne y Versalles y las princesas tienen sentido. Son armas contra la vulgaridad y la chabacanería del ensobrecido burgués; no imágenes de una evasión, sino instrumentos para combatir la imagen de la realidad que se les quería imponer.<sup>6</sup>

En efecto, a Tablada le encantaba molestar los sentimientos burgueses y lo hacía frecuentemente desde su manera de vestir. Citemos aquí una definición de Tablada hecha por Rubén M. Campos en su libro *El bar*:

Pero quiero dejar la impresión del Tablada juvenil, de perfil aquilino y sangre mora, de mostachos enhiestos y perilla de mosquetero, de ingenio agudo y fulgurante que pescaba al vuelo la imagen como un tubicí una abeja de oro; de una despreocupación peregrina que le permitía andar vestido de terciopelo, americana abotonada hasta el cuello, pantalón bombacho y chambergo felpudo, todo en negro, con la nota verde de una corbata apenas perceptible bajo el cuello flojo, o bien andar como un *cowboy* de las praderas, vestido de kaki y calzado con gruesas botas ferradas, por los asfaltos de la Ciudad. Pero éste era el Tablada callejero que alardeaba de bohemio y a quien no le importaban nada los comentarios del burgués a quien asombraba; el otro era el del austero recogimiento en su taller de artista, en el vasto salón de su casa de Coyoacán, donde había atesorado todos los *bibelots* que había podido adquirir y todos los libros raros que había buscado, allí se le veía tras de su mesa de trabajo, vestido con su kimono japonés y sentado en un sillón conventual de brazos con minúsculos tibores sobre su mesa.<sup>7</sup>

Las definiciones de Phillips y Gullón nos resultan muy útiles para entender que este intento de Tablada no era un alarde de preciosismo o de exotismo. Eran esa arma, ese refugio que Tablada encontró cuando el siglo XX se vio influido por una nueva concepción del universo, por la modernidad. Marshal Berman define a la modernidad con una frase del *Manifiesto del partido comunista* de Marx: “Todo lo sólido se desvanece en el aire”:

---

<sup>6</sup> Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo*, p. 41

<sup>7</sup> Rubén M. Campos, *El bar. La vida literaria de México en 1900*, p. 166

Las afinidades entre Marx y los modernistas quedan todavía más claras si observamos la totalidad de la frase de donde hemos tomado la imagen: 'Todo lo sólido se desvanece en el aire; todo lo sagrado es profanado, y los hombres, al fin, se ven forzados a considerar serenamente sus condiciones de existencia y sus relaciones recíprocas'. La segunda cláusula de Marx, en la que proclama la destrucción de todo lo sagrado, es más compleja y más interesante que la habitual afirmación materialista del siglo XIX de que Dios no existe. Marx se mueve en la dimensión del tiempo, y trabaja para evocar el drama y trauma histórico que está ocurriendo. Dice que la aureola de lo sagrado desaparece súbitamente, y que no podemos comprendernos en lo presente hasta que no enfrentemos a lo que está ausente.<sup>8</sup>

En este contexto, tanto lo exótico como lo otro y lo extraño, son, en efecto, un escape. "Otra naturaleza, otra historia, otros hombres otros modos y usos. Lo otro permitía escapar a la vulgar y trillada realidad cotidiana, significaba un trastorno total de los valores europeos de todo tipo, religiosos, éticos, sexuales. Lo otro era más libre y verdadero."<sup>9</sup> Sin embargo, esta huida no es un querer olvidarse de la realidad, sino un medio para poder salvarla, redefinirla, entenderla. Se comprende muy bien entonces la tendencia de buscar otras divinidades, otros dioses, "el egotismo, panteísmo, culto al Dios uno y poli: poli no en cuanto a 'santidades' sino como lo oculto en sus diversas manifestaciones".<sup>10</sup>

Pero, ¿por qué escoge Tablada el *haiku* para escribir poesía después de un silencio de años en los que su producción poética se detuvo? Desde la segunda edición de *El florilegio* en 1904 y hasta la publicación de *Un día...* en 1919 no hubo novedades en cuanto a su trabajo poético. ¿Por qué regresar a escena con un tipo de poesía como el *haiku* cuando ya las chinerías y las

---

<sup>8</sup> Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, p. 83-84

<sup>9</sup> Lily Litvak, *El sendero del tigre*, p. 17

<sup>10</sup> José A. González Alcántaud, *El exotismo en las vanguardias artístico literarias*, p. 24

japonesas habían quedado a atrás y cuando el movimiento vanguardista comenzaba a manifestarse?

### El *haiku* y la modernidad

Según Barbara Diane Cantella: “el haiku se ofreció como molde adecuado para la imaginaria vanguardista. Las coincidencias estéticas entre esa antigua poesía oriental, y la que emergía en tiempos modernos en el occidente, son fundamentales.”<sup>11</sup>

Umberto Eco describe ampliamente los aspectos que influyeron en la moda zen de mediados del siglo XX en su artículo “Zen y literatura”. Para él, esta doctrina filosófica vino “como anillo al dedo” a las necesidades emocionales e ideológicas del hombre de este siglo. El *haiku*, como manifestación literaria del zen, impactó a los escritores del momento. Eco habla de este fenómeno así:

De pronto, alguien ha encontrado el Zen. Con la autoridad de su venerable edad, esta doctrina venía a enseñar que el universo, el todo, es mudable, indefinible, fugaz, paradójico: que el orden de los acontecimientos es una ilusión de nuestra inteligencia esclerotizante, que todo intento de definirlo y fijarlo en leyes está abocado al fracaso... Pero que precisamente en la plena conciencia y en la aceptación gozosa de esta condición está la máxima sabiduría, la iluminación definitiva; y que la crisis eterna del hombre no surge porque éste debe definir el mundo y no lo logra, sino porque quiere definirlo cuando no debe hacerlo.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Barbara Diane Cantella, “Del modernismo a la vanguardia, en *Revista Iberoamericana*, oct. – dic. 1974, p. 640

<sup>12</sup> Umberto Eco, *Obra abierta*, “El Zen y Occidente”, p. 254

## Tablada, el modernismo y la modernidad

Tablada descubrió muy temprano la moda del *haiku* zen que una década después se convertiría en lo que Eco describe. El viaje a Japón y la influencia japonófila vía francesa le adelantó a José Juan Tablada el gusto por el *haiku*. José Juan Tablada vive la transición del modernismo a la modernidad a través del *haiku*, de ahí que sus intentos por acercarse a la estética oriental a través de la creación literaria no fueran recibidos con facilidad por el medio artístico de la época. Se desconfió seriamente de los experimentos poéticos de Tablada aun reconociéndolo como gran poeta. López Velarde escribe de Tablada: "Mi actitud, en suma, es de espera. [...] 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."<sup>13</sup> Algunos, sin embargo, lo comparan con un "Simbad"<sup>14</sup> mientras que para otros, como Villaurrutia, es la Eva de la poesía mexicana que junto con López Velarde, el Adán, nos dieron "con su rebelión, con su pecado, una tierra nuestra de más amplios panoramas, de mayores libertades; una tierra que ver con nuestros propios ojos."<sup>15</sup> Para Antonio Castro Leal se trata de un "balance difícil."<sup>16</sup> Samuel Gordon dice: "gracias a la transferencia de tecnología japonesa, la industria poética hispanoamericana optimizó, por reducción, algunas de sus mejores expresiones vanguardistas."<sup>17</sup> "Con todo,

---

<sup>13</sup> Elena Molina Ortega, pról. y recop, Ramón López Velarde. *Poesías, cartas, documentos e iconografía*, pp. 75-77.

<sup>14</sup> Roberto Nuñez y Domínguez, "Alpha y Omega de JJT" en *Revista de Revistas*, 10 enero de 1937, s.p.

<sup>15</sup> Javier Villaurrutia, *La poesía de los jóvenes en México*, p. 12

<sup>16</sup> Antonio Castro Leal, "José Juan Tablada, Un Balance difícil" en *Excelsior*, 13 oct. 1971, pp. 7a-8a

<sup>17</sup> Samuel Gordon, "La influencia japonesa y caligramática en las formas breves hispanoamericanas" en *Universidad de México. Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*. Marzo 1995, p.61

Tablada es acaso el poeta más original de su generación y el que más cerca estuvo de los poetas jóvenes de México." <sup>18</sup> Así se expresa Ramón Xirau mientras que José Luis Martínez dice: "a pesar de la fugacidad de la moda, nuestra poesía ganó con ella una capacidad de concreción y exactitud apreciable en algunos rasgos de su desarrollo posterior." <sup>19</sup>

Atsuko Tanabe lo considera más allá de lo simplemente exótico:

En el mundo literario de México Tablada no ha sido apreciado hasta ahora por un "error político". Se ha confundido un error cometido en política, con un error artístico que, en realidad, el poeta no cometió nunca. Se le ha calificado asimismo 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. A su arte también lo han llamado "incoherente", "caprichoso", "raro" y "místico". Pero la mayor parte de los adjetivos con que se ha calificado a Tablada no tienen ninguna base sólida. En cuanto a su afán de perseguir una "nueva poesía", no encontramos ningún otro caso tan persistente, tenaz y robusto como él en la historia de la poesía mexicana. Para llegar a esta meta final, Tablada tenía que pasar por todos los "ismos" surgidos a partir de la segunda mitad del siglo pasado, hasta la primera mitad del presente en Europa, le fue necesario aplicar y experimentar varios procedimientos poéticos, uno tras otro, como vimos en los casos del *haikai* y los poemas ideográficos. <sup>20</sup>

Tenemos aquí dos puntos muy importantes que definen a Tablada, su postura política y su "cosmopolitismo. Acerca del error político, Christopher Domínguez Michael, no perdona esta "traición del poeta cuando afirma:

En defensa de su jardín del exotismo, el poeta Tablada mojó su pluma en sangre y atizó la hoguera del crimen. Desde 1910 dirigió el linchamiento periodístico del presidente Madero. En 1913, tras el asesinato, Tablada ni siquiera buscó agua clara para lavarse las manos. El coleccionista deshonró al poeta. <sup>21</sup>

<sup>18</sup> Ramón Xirau, "Del modernismo a la modernidad, González Martínez, Tablada, Reyes" en *Diálogos*, 3 may. - jun. 1974, p. 26

<sup>19</sup> José Luis Martínez, *Literatura Mexicana del siglo XX: 1910- 1949*. p.39

<sup>20</sup> Atsuko Tanabe, *El japonismo de José Juan Tablada*, p. 137-138

<sup>21</sup> Christopher Domínguez Michael, *Tiros en el concierto. Lit. Mexicana del siglo V*. n. 499

Acerca del cosmopolitismo de Tablada, Octavio Paz considera que:

Es injusto afirmar que Tablada nada más fue un “cosmopolita”. ¿Cosmopolita el hombre que asimiló y transplantó muchos cantos extranjeros sin traicionar jamás su español de mexicano? ¿Cosmopolita aquel que despertó con salvas de imágenes a los poetas jóvenes adormecidos por el simbolismo moralizante de González Martínez? Incluso en su periodo modernista, Tablada no fue ni más ni menos “afrancesado” que Gutiérrez Nájera, Nervo o Rebolledo. Más tarde, su poesía nos hizo ver directamente al paisaje y al hombre; sus imágenes nos enseñaron a considerar el poema como un todo viviente, como un organismo animado.

[...]

Y continúa a la defensa diciendo:

Tablada introduce en lengua española el haikú japonés. 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. [...] Tablada es uno de los iniciadores de la vanguardia en nuestra lengua. [...] Hoy, la crítica hispanoamericana y española empieza a reconocer, aunque con lentitud, que es uno de los iniciadores de la poesía propiamente *moderna* de nuestra lengua. Un hermano menor de Huidobro. Y algo más: Tablada, gracias a unos cuantos poemas, es uno de nuestros verdaderos poetas contemporáneos. [...] El nombre de Tablada no figura en casi ninguno de los estudios sobre la vanguardia hispanoamericana ni su obra aparece en las antologías hispanoamericanas. Es lamentable. Sus pequeñas y concentradas composiciones poéticas, además de ser el primer transplante al español del haikú, fueron realmente algo nuevo en su tiempo. Lo fueron a tal punto y con tal intensidad que todavía hoy muchas entre ellas conservan intactos sus poderes de sorpresa y su frescura. ¿De cuántas obras más presuntuosas puede decirse lo mismo?<sup>22</sup>

Para Luis Miguel Aguilar:

Con Tablada se ha cometido una injusticia, surgida de la proclividad de la crítica a partir en dos a los poetas. Así, Tablada sería casi despectivamente un “modernista”, y casi únicamente, a la hora de las cuentas, un vanguardista. Tablada es uno como su luna [...] Tablada es un modernista siempre –alguien

<sup>22</sup> Octavio Paz. *Generaciones y semblanzas*, p. 26, 34-56

abierto a todos los tiempos y a todos los espacios-, y en él la vanguardia es un accidente del modernismo, vale decir, es puro modernismo<sup>23</sup>

### **La crítica académica del jaiku de Tablada.**

¿Es entonces Tablada un modernista o un moderno?

Antes de responder, hablemos brevemente acerca de los trabajos que han analizado de manera académica el jaiku de Tablada.

María Teresa Gómez Montero en su tesis de doctorado *La poesía sintética en español como reflejo de la japonesa*, hace una revisión cronológica de la influencia que la poesía sintética japonesa ha tenido en español. Después de una introducción a los antecedentes, técnica y exponentes de la poesía japonesa, dedica el capítulo V específicamente a Tablada. En él, se hacen comentarios a los poemas de *Un día...* y *El jarro de flores*. Para Gómez Montero, si bien Tablada no respeta las reglas del *haiku*, entre las cuales está el uso de la metáfora, cuestión prohibidísima, según se cree, en el *haiku*, el jaiku de Tablada vale por haber aportado:

un tipo de poesía más fino, en el que denota un íntimo sentimiento hacia lo bello, hacia lo delicado, expuesto con entusiasmo juvenil, esclavo del amor a la Belleza, que el poeta encontró lo mismo en la línea pura de los mármoles griegos, que en los finos y complejos dibujos de los pintores asiáticos.<sup>24</sup>

La tesis contiene abundantes comentarios acerca de los recursos retóricos que Tablada utiliza. Se hace énfasis en la ironía de la mayoría de sus poemas. Su conclusión es que lo que se ha hecho en Hispanoamérica no son sino

---

<sup>23</sup> Luis Miguel Aguilar, *La democracia de los muertos*, p. 292

<sup>24</sup> Ma Teresa Gomez Montero, *La poesía sintética en español como reflejo de la japonesa*, p.95

epigramas con muchas características de *haiku* o *haikai*.<sup>25</sup>

John Page en su *José Juan Tablada. Introdutor del haikai en Hispanoamérica* apunta la importancia del símil en el jaiku de Tablada:

Todos estos poemas llevan la estampa inconfundible del símil, callado o no el verbo: esto se parece a esta otra cosa. Sin embargo, un símil no hace un poema, al contrario, parece que lo deshace, Al comparar dos cosas se les circunscribe a las cualidades que encierran, y el vuelo del lenguaje poético puede encontrar en tal caso barreras infranqueables. No obstante, Tablada aporta a la mayoría de estos haikai el ingenio del buen epigramista. Su don de observador, aunado a esta chispa, produce imágenes de calidad innegable. A veces su buen humor se sobrepone a la poesía.<sup>26</sup>

Es decir, que “a pesar de usar símiles” en sus jaiku, Tablada es un buen poeta. John Page también anota que el jaiku

Guanábana  
Los senos de su amada  
El amante del trópico  
Miró en tu pulpa blanca.

es “él único de las dos colecciones que se aproxima al sensualismo”.<sup>27</sup>

Esta tesis se plantea las siguientes cuestiones:

Estoy completamente de acuerdo con Page en que el símil está presente en el jaiku de Tablada. Esto es algo que no es común reconocer porque se piensa que el *haiku* es una forma de poesía contemplativa, una poesía del paisaje y de tema generalmente bucólico que no debe permitirse el ejercicio intelectual de la comparación sino que debe de plasmar la belleza de la naturaleza lo más

<sup>25</sup> Muchas ideas y citas sin referencia de la doctora Gómez Montero provienen del libro *Microgramas* de Jorge Carrera Andrade.

<sup>26</sup> John Page, *José Juan Tablada. Introducción al haikai en Hispanoamérica*, p.63

<sup>27</sup> *Ibidem*, p.68

directamente posible. Sin embargo, y como veremos más adelante, la metáfora no destruye al jaiku de Tablada así como tampoco destruye al *haiku* japonés. Acerca del sensualismo en el jaiku de Tablada, sostengo que otros jaiku también se acercan a la sensualidad e incluso al erotismo. [Vid. Capítulo III de esta tesis]

Dice Page:

Los vestigios del modernismo en las dos colecciones son pocos. Esto es necesario desde el momento en que se reconoce que para Tablada los haikais deben inspirarse en las pequeñas manifestaciones de la naturaleza, más aun, tratándose de sus aspectos humildes. Donde había cisnes, ahora hay zopilotes, gansos, loros. Aunque persista el cisne es porque su arrogante cuello de antaño semeja un signo de interrogación. Elementos orientales, antiguamente motivo de exotismo, el bambú, el pavo real, se abordan como fenómenos de la naturaleza que son: y este último hasta aparece en el gallinero. Sin embargo, de repente hay plata, perlas, nácar, oro, esmeraldas, aunque no sean más que símiles. Si los motivos ya nos son clásicos, de belleza altiva, nobles, el lenguaje no puede ser más. Es sencillo, directo, llano; conceptos no necesariamente reñidos con el modernismo, pero dejando atrás la elegancia.<sup>28</sup>

En el siguiente capítulo analizaremos cuáles son los elementos modernistas que permanecen en el jaiku de Tablada y qué modificaciones pueden notarse en comparación con su primera producción poética.

Para Page, el principal mérito de Tablada es haber introducido el *haiku* en Hispanoamérica, y haberlo hecho con tanto atino. Sin embargo, él opina que Tablada usó temas japoneses para sus jaiku en español, lo cual no le parece tan meritorio. También deja señalado que Tablada adquirió el conocimiento del jaiku a través del francés y no directamente del japonés.

Otra tesis es la de Young Howard quien presenta un muestrario general del trabajo de José Juan Tablada como escritor.

La tesis de Gloria Ceide-Echevarría, *El haikai en la lírica mexicana*, hace

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, pp.71-72

una clasificación y un análisis de los dos libros de jaiku de Tablada. Para la doctora, el segundo, *El jarro de flores*, es mucho más maduro porque hay una mayor variedad de temas. Su tesis cita y analiza poetas mexicanos que siguieron trabajando con esta forma poética. Su análisis da muchas luces en cuanto a cuestiones formales de métrica. Clasifica los jaiku atendiendo a su versificación, vocabulario, rima. Destaca el uso de los sentidos visual y auditivo de los poemas. Uno de los capítulos de su tesis está dedicado a Tablada y a los antecedentes del *haiku*. Aporta el término de “imágenes yuxtapuestas” que se enlazan en la mente del lector. Y dice: “El verdadero adelanto de este libro [*El jarro de flores*] sobre *Un día...* es el de haber incorporado el ser humano a los haikais, no ya como observador, sino como figura central que vive una experiencia íntima en relación con su mundo. No obstante, apenas desarrolla este nuevo aspecto.”<sup>29</sup> Ella piensa que Tablada adapta a la realidad americana el paisaje del jaiku y que éste es su mérito. Estas imágenes yuxtapuestas no son otra cosa que metáforas aunque no se les nombre así.

Como hemos podido observar, el jaiku de José Juan Tablada ha sido objeto de comentarios muy contradictorios. En los próximos capítulos intentaremos analizar las siguientes interrogantes:

¿Realmente Tablada no respeta las reglas del *haiku*?

¿Lo que se ha hecho en Hispanoamérica son epigramas con muchas características de *haiku* o *haikai*?

¿“A pesar” de usar símiles en sus jaiku, Tablada es un buen poeta?

¿Es “Guanábanas” el único poema de las dos colecciones que se aproxima al

<sup>29</sup> Gloria Ceide-Echeverría, *El haikai en la lírica mexicana*, p.51

sensualismo?

¿El principal mérito de Tablada es haber introducido esta forma a Hispanoamérica?

¿Usó Tablada temas japoneses para sus jaiku en español?

¿Adquirió Tablada el conocimiento del jaiku a través del francés y no directamente del japonés?

¿Tablada adaptó a la realidad americana el paisaje del jaiku?

¿Debemos considerar a Tablada y a sus experimentos como “exotismo” y “frivolidad modernista” o como intentos modernos, de vanguardia, serios de acercarse a una forma poética diferente?

¿Es el jaiku de Tablada resultado del modernismo o de la modernidad?

## II. JOSÉ JUAN TABLADA Y SU JAPONISMO

### Los inicios

José Juan de Aguilar Tablada Acuña y Osuna nació el 3 de abril de 1871 en la Ciudad de México. En 1888, a los 18 años publicó su primer poema llamado "A..." en *La Patria Ilustrada*. A los 20 años, en 1890, asumió el cargo de redactor de la sección literaria de *El Universal* y dirigió la misma sección de *El País* donde, el 8 de enero de 1893, se publicó "Misa negra". El poema provocó un escándalo por la mezcla de erotismo y religión:

Y allá en el lecho do reposa  
tu cuerpo blanco, reverbera  
como custodia esplendorosa  
tu desatada cabellera.

Toma el aspecto triste y frío  
de la enlutada religiosa  
y con el traje más sombrío  
viste tu carne voluptuosa. <sup>1</sup>

Cuando Doña Carmelita Romero Rubio de Díaz leyó este poema, aconsejada por un "amigo" de Tablada, utilizó sus influencias para que éste dejara de escribir en ese periódico.<sup>2</sup> Tablada renunció con la firme intención de crear un espacio donde pudiera publicar este tipo de poesía.

A los 23 años, en 1894, se publicó su poema "Onix" que ha sido considerado el poema que refleja en un solo verso la desesperanza y soledad

<sup>1</sup> José Juan Tablada, "Misa negra", recopilado en *Obras I Poesía*, p. 270

<sup>2</sup> Este amigo actuó en venganza por un "lío de faldas" entre él y Tablada. Tal parece que Tablada obtuvo de una mujer extranjera una cita antes que él y ésta fue una excelente oportunidad para cobrarse la afrenta. Gracias a Yolanda Bache Cortés sé que el nombre de este amigo era Rosendo Pineda quien trabajaba en el gabinete del presidente Porfirio Díaz.

del siglo: " no hay un Dios, ni un amor, ni una bandera!"<sup>3</sup> En este mismo año viajó a Mazatlán y allí colaboró en el periódico *El Correo de la Tarde*. El año siguiente, en 1896, se reintegró a la redacción de *El Universal*.

Ya para este entonces, la personalidad de Tablada era característica entre sus compañeros poetas. Rubén M. Campos lo recuerda de la siguiente manera:

José Juan Tablada lleva el estandarte de la nueva escuela literaria, aunque por sus veleidades de muchacho consentido, en cualquier grupo de intelectuales en que se le escuche, quiera imponer sus criterios por la conciencia que tiene de su superioridad intelectual: y eso le resta las simpatías que se había ganado con su cortesanía innata, con sus maneras distinguidas, con su facilidad de hablar y con su aspecto de mosquitero de la reina, tipo del que conserva el bigote enhiesto, la perrilla a flor de labio y la cabellera negra y lacia bajo el sombrero de anchas alas que perfila su ceñuda frente, en las que se unen y, se pliegan las cejas encrespadas sobre dos profundos ojos negros y alucinados, ensombrecidos por unas ojeras que acusan la vigilia perpetua en que vive el locuaz pensador, en cuyo rostro blasonado por una nariz de águila se refleja toda la inquietud de un pensamiento siempre en combustión.<sup>4</sup>

Siempre a la vanguardia, siempre carismático e inteligente pero también siempre con la intención de demostrar la superioridad de su ingenio. Esta actitud contribuyó a la opinión desfavorable que se tuvo de sus experimentos poéticos como se vio en el los comentarios al trabajo de Tablada en el capítulo I de esta tesis.

### **Primeros contactos con Japón**

El primero de julio de 1898, cinco años después de "Misa negra" aparece el primer número de la *Revista Moderna* gracias al mecenazgo de Jesús

---

<sup>3</sup> José Juan Tablada, *Obras I. Poesía*, p. 273

<sup>4</sup> Rubén M. Campos, *El Bar. La vida literaria de México en 1900*, p. 38

Emeterio Luján y Estabillo y de Jesús E. Valenzuela <sup>5</sup> El modernismo logró con esta revista un espacio para expresarse. Un año después, en 1899 apareció el primer libro de poemas de Tablada: *El florilegio*. El 10 de junio de 1900, gracias al inesperado patrocinio de Jesús Luján, Tablada, de 29 años, partió a San Francisco, California donde abordó el buque que lo llevó al puerto de Yokohama.<sup>6</sup> Envió desde allá <sup>7</sup> las crónicas de “En el país del sol” que no tuvieron la calidad esperada. Los frutos de este viaje no se vieron con la rapidez que todos, incluso él mismo, hubieran deseado. Tablada regresó a México en octubre del mismo año.

La segunda edición de *El florilegio* (1904) incluyó, como resultado de su

<sup>5</sup> El relato de las reuniones de este grupo y del ambiente cultural de la época pueden verse muy bien en el libro de Rubén M. Campos. *Op. cit. supra*

<sup>6</sup> El mecenazgo de Jesús Luján también benefició a Julio Ruelas quien recibió de aquel una beca para estudiar en París. El viaje a Japón de Tablada se concretó de la siguiente manera según su diario:

Hoy en la noche, en torno de la mesa de Genin estábamos Valenzuela, Ruelas, Peza otros más, y cortando la entusiasta verbosidad de alguna de mis apologías japonesas, Luján, de pronto, con su sonrisa irónica, me interrogó:

- Bueno Tablada, ¿Usted se iría al Japón?
- ¡Al momento! – contesté sin vacilar, pero temiendo una broma que resultaría cruel... Pero Luján hablaba en serio, como yo, y en diez minutos quedó arreglado el viaje, condiciones, fecha, ante mi felicidad delirante y el asombro de mis camaradas. Saldré esta misma semana para Estados Unidos. Me embarcaré en San Francisco.  
(en José Juan Tablada. *Obras IV. Diario (1900-1944)*, p. 22

<sup>7</sup> Hay versiones que afirman que Tablada nunca llegó a Japón y que escribió estas crónicas desde California. Hadman Ty en su *Breve historia y antología del haiku en la lírica mexicana*, afirma que Tablada estuvo en el país del Sol Naciente:

Tablada conoció a Okada Asataro, quien lo inició en el arte del haikú. En los *Jardines Escarpados* de Yokohama, durante el otoño de ese año, hizo una secuencia de haikús, sus primeros intentos, que publicó en la segunda edición del libro de *El florilegio*, en 1904, con el título de *Musa japonesa*. [...] Tablada hizo un segundo viaje a Japón en 1910 y al año siguiente a París. p. 11

Hay dos imprecisiones en este párrafo que hacen dudar de la confiabilidad de su aseveración. La primera es que Tablada no publicó ningún haiku en “Musa japonesa” de la segunda edición de *El florilegio*. Podemos encontrar *waka* o *utas*, que además no escribió sino que tradujo, pero no *haiku*. La segunda es afirmar que la sección donde estos primeros intentos fueron publicados se llama “Musa japonesa” cuando en realidad se titula “Musa japónica”. (Tal vez, esta título corresponde a la versión en español y es responsabilidad de los traductores aunque es un título que debió de estar citado siempre en español) Tal vez Hadman Ty se refiere a un poema en tercetos que Tablada escribió con el título de “Musa japónica”. Al final del poema el mismo Tablada escribe: “Jardines del Bluff, Yokohama, Otoño de 1900.” Lo único que tiene que ver este poema con el *haiku* es que está compuesto por tercetos y, esto no es, en absoluto, *haiku*, como se explica ampliamente en el capítulo III de esta tesis.

viaje a Japón, en la sección “Musa japónica”, algunos de sus primeros intentos de poesía con tema japonés: “Japón”, “Crisantema”, “Musa japónica”, “Noche de opio”, “Cantos de amor y de otoño (Paráfrasis de poetas japoneses)”, “Utas japonesas”, “El Daimio”, “El samurai”. A esto, le sigue un largo silencio de 10 años,<sup>8</sup> después de los cuales Tablada publicó, en 1914, *Hiroshigué*.<sup>9</sup> Desde fines de 1911 y hasta febrero del siguiente año Tablada vivió en París. Desde allí envió las crónicas “Los días y las noches de París” que se publicaron en *Revista de Revistas*. A su regreso fue nombrado jefe de redacción de *El Imparcial*.

Con respecto a su vida personal podemos decir que Tablada descubrió muy joven el paraíso de las drogas y se hizo adicto a ellas. En 1895 sufrió una de sus primeras crisis producto del uso de estupefacientes. El 7 de enero de 1903, Tablada se casó con Lily Sierra, sobrina de Jesús Luján y de Justo Sierra, en Coyoacán. Después de diez años de matrimonio en los que Lily convivió con los vicios, las infidelidades y la agitada vida de Tablada, el divorcio, a pesar de los esfuerzos de la familia Sierra por evitarlo, se consumó en 1913.

Por haber apoyado a Victoriano Huerta, cuando éste es derrocado, Tablada se ve obligado a viajar, en calidad de exiliado a Nueva York en 1914. En ese mismo año, durante su estancia en Nueva York, Tablada conoció a la cubana Nina Cabrera de quien fue maestro de francés y con quien contrajo matrimonio en 1918. En este año, Carranza lo indultó y lo nombró secretario

---

<sup>8</sup> Entre el trabajo de importación de vinos, alguna que otra crisis y la construcción de “El Buen Retiro”, su casa en Coyoacán al estilo japonés en la esquina de las calles Eleuterio Méndez y Héroes del 47 (donde actualmente se encuentra el Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli), se fueron casi 10 años de su vida. Aunque escribió algunas crónicas y artículos, su producción se vio seriamente disminuida. Entre estas producciones se encuentran los “Tiros al blanco” sátiras contra-revolucionarias publicadas en *El Imparcial* y que se editan en 1910, además de la obra de teatro con el mismo tono, *Madame Chantecler*, en 1909.

<sup>9</sup> Tablada intenta completar con esta obra la serie que inicia Edmond de Goncourt con las monografías de Utamaro y Hokusai: los otros dos grandes pintores japoneses.

de la legación mexicana en Venezuela y Colombia. Sin embargo, una vez muerto Carranza, él y Nina se vieron obligados a regresar a Nueva York.

Mientras Tablada está ausente de México, los rebeldes zapatistas destruyeron su casa de Coyoacán y con ella el manuscrito de su novela "La nao de China" además de muchos otros objetos de colección que Tablada poseía. A fines de 1918, cuando Tablada es perdonado, él y Nina emprendieron un viaje a Sudamérica.

### **Los primeros jaiku de Tablada**

En 1919 se publicó en Caracas *Un día...* su primer libro de poemas sintéticos. También se publicó *En el país del Sol*, glosario de su viaje a Japón y *Al sol y bajo la luna*, libro de versos prologado por Leopoldo Lugones.

En 1920, en Nueva York, publicó *Li-po y otros poemas* y, dos años más tarde, en 1922 *El jarro de flores*.

En 1923 es nombrado en Nueva York poeta representativo de la juventud. La librería que abrió en Nueva York llamada "José Juan Tablada & Co. Librería de los Latinos" no tuvo el éxito que esperaba y tuvo que venderla pocos meses después.

En 1924 publicó la novela *La resurrección de los ídolos*, novela de amor donde cada personaje simboliza una forma de amor desde el sensual hasta lo más altamente espiritual.<sup>10</sup>

En 1927 apareció su *Historia del arte en México* y, en 1928, publicó mil ejemplares de *La feria* en Nueva York.

Los intereses de Tablada fueron muchos y muy diversos como bien lo explica Guillermo Sheridan:

---

<sup>10</sup> Christopher Domínguez afirma en sus *Tiros en el concierto* que fue publicada en 1922 y no en 1924. También afirma que Tablada acusó a D.H. Lawrence de haber plagiado el argumento de esta novela para hacer *La serpiente emplumada*.

Tablada se revela manager de box, jugador de frontón, sibarita, hipocondríaco, traficante de vinos, de arte prehispánico y moderno, teórico de la jardinería, pintor, carpintero, dandy. Estudia el futurismo en 1912, lee a Freud en 1920, colabora con Edgar Varese en 1926, es bibliómano, cartógrafo, etnólogo, entomólogo, ornitólogo, micólogo.<sup>11</sup>

En 1936 regresó a México y en 1937 publicó *La feria de la vida*, su primer volumen de memorias. En 1939, Tablada viajó de regreso a Nueva York como visecónsul y publicó *Del humorismo a la carcajada*. También dirigió la revista ilustrada *Mexican Art & Life*. No alcanzó a publicar “La Babilonia de Hierro” que pretendía ser un espejo de la vida neoyorquina.

José Juan Tablada murió el 2 de agosto de 1945 víctima de un infarto.<sup>12</sup>

### Las etapas del japonismo de José Juan Tablada

Atsuko Tanabe habla de tres etapas del japonismo de José Juan Tablada:

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

<sup>11</sup> Guillermo Sheridan, pról. de *Obras IV. Diario (1900-1944)*, p. 9

<sup>12</sup> Dice la maestra Tanabe: “José Juan Tablada murió el 2 de agosto de 1945. Diez días después, el ‘Imperio del Sol Naciente’ sufría la dolorosa derrota de la Segunda Guerra Mundial. Muere el poeta mexicano, como evitando ser testigo de la tragedia en que el Japón estuvo a punto de romper su vida tradicional por primera vez en la historia.”

A finales de julio de 1945, Tablada recibió el nombramiento de tercer secretario de Servicio Exterior adscrito al consulado general de México en Nueva York, sin embargo, ya no pudo asumir el cargo, pues falleció el 2 de agosto de 1945 a las 4:55 p.m. en el Hospital Saint Claire, habiendo sido incinerados sus restos dos días más tarde, el 4 de agosto, en el cementerio Saint Michel. Poco más de un año después, en octubre de 1946, sus cenizas fueron repatriadas a México y depositadas en la Rotonda de los Hombres Ilustres del Panteón de Dolores. Debo estos datos a la maestra Esperanza Velázquez.

Esta división se justifica porque al analizar su obra se perciben grandes diferencias entre las tres etapas. Además observamos un largo y enigmático silencio de cerca de diez años entre la segunda y la tercera etapas, donde cabe imaginar variadas causas. En la primera etapa de su japonismo hay una atracción por imágenes exóticas que provienen del arte japonés, introducidas previamente a Hispanoamérica por vía francesa; en la segunda, su japonismo cobra, gracias a su viaje, matices más concretos, aunque en algunos aspectos todavía se observa una oscilación entre un japonismo europeizante y un japonismo auténtico; y en la tercera vemos un cambio radical: ruptura con el tema erótico y un acercamiento serio a la estética japonesa, logrado, quizá, por medio del haiku.<sup>13</sup>

La división que plantea la maestra Tanabe nos permite observar la evolución que Tablada sufre a largo de su vida y cómo el interés por el Japón tomó cada vez más fuerza e importancia en su vida. Gracias a las antologías de la literatura japonesa que se publican en francés e inglés Tablada pudo conocer más detalladamente el jaiku. Los primeros que le interesaron fueron los poemas llamados *waka*.<sup>14</sup> Sus primeras traducciones de este género, publicadas en la *Revista Moderna*<sup>15</sup> en 1900, siguen directamente las traducciones inglesas. Una buena prueba de esto son las comparaciones que Atsuko Tanabe nos presenta en su libro. Veamos el siguiente ejemplo de una *waka* japonesa que aparece traducida en la antología de poesía japonesa *The classical poetry of the japanese* (1880) de Chamberlain:

Japonés:	Traducción literal:
Kino koso	Apenas ayer
Sanae torishika	Recogimos los retoños de arroz
Itsuno mani	Y sin saber desde cuando ya,
Inaba soyoguite	Sobre los arrozales susurrantes
Akikaze no fuku	Va pasando una brisa otoñal

<sup>13</sup> Atsuko Tanabe, *El haiku de José Juan Tablada*, p. 1-2

<sup>14</sup> Composición poética japonesa de cinco versos, generalmente de 5-7-5-7-7 sílabas

<sup>15</sup> José Juan Tablada, "Utas japonesas. Poetas del amor" en *Revista Moderna*, (1ª. quincena oct. 1900) p. 298 recogido en *Obras I. Poesía*, p.241

Chamberlain:

Can I be dreaming? Twas but yesterday  
 We planted out each tender ahoot again;  
 And now the autumn breeze sighs o'er the plain,  
 Where fields of yellow rice confess its sway.<sup>16</sup>

Tablada:

¿Estoy soñando acaso?... Ayer en Primavera  
 Miramos la esmeralda temprana del retoño  
 Y ya una triste brisa suspira en la pradera  
 Entre los anillos arrozales del otoño!...<sup>17</sup>

Se puede ver claramente cómo Tablada se apega a la traducción que hace Chamberlain. El interés por el jaiku viene después. No hay mención a este tipo de poesía sino hasta la publicación de su libro *Hiroshigué* (1914)<sup>18</sup> donde cita un conocido *haiku* de Basho (1664-1694):<sup>19</sup>

Una nube de flores!

<sup>16</sup> Atsuko Tanabe, *El japonismo de José Juan Tablada*, p. 61

<sup>17</sup> *Idem*.

<sup>18</sup> Aunque esta es la primera mención que Tablada hace del *haiku*, el estudioso español del jaiku Fernando Rodríguez Izquierdo afirma que fue el poeta francés Paul Louis Couchoud quien había publicado en Francia, en el año de 1905 *Aux fils de l'eau* y *Les epigrammes lyriques du Japon* y que viajaba por tierras niponas en la misma época que Tablada, quien lo inicia en el arte del *haiku*. Otros investigadores como Hadman Ty y Atsuko Tanabe afirman que fue Okada Asataro a quien también conoció en Japón, quien lo introdujo.

<sup>19</sup> Matsuo Basho (1644-1694). Antes de llamarse Basho que significa "plátano" utilizó el seudónimo de Tosei cuyo significado es "melocotón verde". A partir de él y hasta la llegada del poeta Buson a mediados del siglo XVIII, el *haiku* tiene su época de florecimiento. Buson (1716-1783) vive el fin del apogeo y el principio de la decadencia que corresponde plenamente al último de los grandes creadores del *haiku*, Issa Kobayashi (1763-1828).

Es la campana de Ueno  
O la de Asakusa? <sup>20</sup>

Para este entonces, a Tablada ya no le interesa parafrasear las traducciones del inglés o del francés. Veamos la traducción del siguiente *haiku* recopilado en inglés por Blyth y en francés por Michael Revon, traducido también por Maples Arce. El original es de Moritake (1472-1549)

Caída flor rama a  
Volver así si veo  
mariposa (admiración)  
(Traducción literal)  
Moritake

A fallen flower  
returning to de branch?  
It was a butterfly.  
Blyth

Une fleur tombe, a su branche  
comme je le vois revenir  
c'est un papillon.  
Revon

Creía que las flores caídas  
retornaban a sus ramas  
Las mariposas...!  
Maples Arce

Devuelve a la desnuda rama  
nocturna mariposa  
las hojas secas de tus alas.  
Tablada<sup>21</sup>

<sup>20</sup> José Juan Tablada, *Hiroshigué*, pp. 37-38

<sup>21</sup> Apud John Page, *José Juan Tablada, Introd. del haikai en Hispanoamérica*, p.77

Mientras los tres primeros intentan seguir al original en todo lo posible, Tablada toma la idea y hace su propio poema.

Dentro de las tres etapas que Atsuko Tanabe nos presenta es la última la que más nos interesa pues es donde Tablada incursiona realmente como creador, donde realmente experimenta con la estética japonesa en su trabajo poético.

### III. Comentarios al jaiku de José Juan Tablada

#### De la historia y la métrica

Para comenzar a analizar el jaiku de Tablada debemos hablar acerca de qué es el *haiku*. El *haiku* es una composición poética de tres versos, cada uno de los cuales está formado por 5-7-5 sílabas respectivamente. Es muy importante precisar la diferencia entre los términos *haiku* y *haikai* que se usan indistintamente para nombrar a este tipo de poesía. Esto tiene su explicación en las siguientes razones, una de orden métrico y la otra de orden temático. En el *Manyoshu*,<sup>1</sup> antología de antologías de la poesía japonesa, anterior al año 759, se recopilaron tres formas métricas: la *sedoká*, dos estrofas de tres versos de 5-7-5 sílabas; la *choka* o poema largo, número no fijo de pentámetros y heptámetros alternados que siempre concluyen con un heptámetro, y la *tanka*, dos estrofas cada una con cinco versos de 5-7-5-7-7 sílabas. Los versos 5-7-5 o *hokku* eran compuestos por el maestro, los alumnos debían completar el poema con dos versos de 7-7. Dos *tanka* encadenados o más forman lo que se conoce como *haikai no renga*. Lentamente<sup>2</sup> el *hokku* se separó del *haikai* y por una confusión de términos tan similares HAIkai HoKKU resultó "*haiku*" como una estrofa de tres versos de 5-7-5 sílabas. La confusión actual de los términos *haiku* y *haikai* se debe a que, formalmente, el 5-7-5 recibió el nombre de *haiku* pero años después, para diferenciar al *haiku* clásico, serio y espiritual, del burlesco y satírico que surgió, se le denominó a éste, *haikai*.

<sup>1</sup> El japonés carece de la categoría gramatical artículo. En este trabajo uso un artículo de género masculino para los términos en japonés -e, -i, -o y -u y femenino para los -a.

<sup>2</sup> Vid. Francisco Rodríguez Izquierdo, *El haiku japonés*, pp. 47-48 para más información de este proceso.

*Sedoka*

5-7-5 5-7-5

*Choka*

5-7-5-5-7-5-7-5-7-5...7

*Tanka*

5-7-5-7-7 5-7-5-7-7

*Hokku*

*Waka*

*Haikai no renga*

5-7-5-7-7-5-7-5-7-7-5-7-5-7-7-5-7-7-5-7-7-5-7-7...

¿Qué fue entonces lo que escribió Tablada? ¿*Haiku* o *haikai*?

Tablada llamó siempre a sus poemas *haikai* y no, como es ahora costumbre, *haikú*. En el fondo, según se verá, no le faltaba razón. Sus breves composiciones, aunque dispuestas generalmente en secuencias temáticas, pueden considerarse como poemas sueltos y en este sentido son haikús; al mismo tiempo, por su construcción ingeniosa, su ironía y su amor por la imagen brillante, son haikais<sup>3</sup>

Es decir, formalmente Tablada escribe *haiku* aunque temáticamente este *haiku* se subdivide en *haiku* y *haikai*. Hablaremos aquí de *haiku* para el género poético en general aunque, según el tema, Tablada escribió tanto *haiku*

<sup>3</sup> Octavio Paz, *Generaciones y semblanzas*, p. 56

como *haikai*. Veamos ejemplos:

[*Haikai*]

“La tortuga”

Aunque jamás se muda,  
a tumbos, como carro de mudanzas,  
va por la senda la tortuga.<sup>4</sup>

[*Haiku*]

“El saúz”

Tierno saúz  
Casi oro, casi ámbar,  
casi luz...<sup>5</sup>

### De lo que no se dice

Dice Roland Barthes: "Sin describir ni definir, el haiku [...]se adelgaza hasta la pura y sola designación. Esto es así, dice el haiku, es tal. O mejor todavía: Tal!"<sup>6</sup> En el *haiku* lo más importante no es lo que se dice sino lo que no se dice. Sin embargo, esta afirmación puede considerarse una condición general de la poesía. El jaiku “La araña” ayuda a clarificar:

“La araña”

Recorriendo su tela  
esta luna clarísima

<sup>4</sup> “La tortuga”, *Un día*, recogido en *Obras I. Poesía*, p. 376 De aquí en adelante, los poemas citados sin autor pertenecen a José Juan Tablada y la paginación pertenece esta edición.

<sup>5</sup> “El saúz”, *Un día...*, p.370

<sup>6</sup> Roland Barthes, *El imperio de los signos*, p. 111-115

tiene a la araña en vela.<sup>7</sup>

El sujeto del poema es quien está observando a la araña quien tampoco puede dormir. Este es un recurso muy frecuente el *haiku*, el sujeto se funde con algún elemento de la naturaleza para expresar su condición, Veamos los siguientes ejemplos de Issa Kobayashi

Vosotras también, pulgas,  
¡Noche larga tendréis  
Y soledad...!<sup>8</sup>

Para el mosquito  
también la noche es larga,  
larga y sola.<sup>9</sup>

Este es un *haiku* de Basho:

¿Con qué voz cantarás  
Y qué canto, araña,  
En la brisa de otoño?<sup>10</sup>  
Basho

El poeta está hablando, en efecto, del insecto en la naturaleza pero, ese insecto nos habla del poeta mismo. El mosquito tampoco puede dormir y el por qué, se deja a la imaginación. Lo importante es la identificación entre el insomnio del mosquito y el del poeta.

Según Page, en el jaiku de Tablada:

<sup>7</sup> "La araña", *Un día...*, p.388

<sup>8</sup> *Apud.* Fernando Rodríguez Izquierdo, *El haiku japonés*, p. 129

<sup>9</sup> *Apud.* Octavio Paz, *Generaciones y semblanzas*, p. 53

El reflejo de la telaraña pierde su efecto al sugerir que la araña, como al ser humano, le molesta el exceso de luz. El sentimiento de Tablada hacia el reino animal, parece instarlo siempre a humanizar a sus integrantes.<sup>11</sup>

En realidad no es la araña quien está en vela sino el poeta o el lector y es, justamente este proceso de humanización del mundo natural una característica del *haiku*. Esto nos remite a que, en general, el *haiku* tiende a eliminar en lo posible la mención directa del sujeto. Makoto Ooka dice:

Sabemos que las particularidades de una lengua reflejan el sentido del lenguaje del pueblo que la habla. La característica del japonés: la ausencia de marca precisa del sujeto en la frase, que sin embargo no presenta obstáculos, en la mayor parte de los casos, a la conversación, nos conduce pues a la comprobación siguiente: al parecer, esta vaguedad en la expresión prueba que para el pueblo japonés el concepto mismo de "sujeto" sigue siendo extremadamente vago.<sup>12</sup>

Octavio Paz narra otra anécdota referente a las enseñanzas de Basho:

Un día Kyorai [otro discípulo de Basho] le mostró este haiku a su maestro:

Cima de la peña:  
allá también hay otro  
huésped de la luna.

"¿En qué pensaba cuando lo escribí?", le preguntó Basho. Contestó Kyorai: "Una noche, mientras caminaba en la colina bajo la luna de verano, tratando de componer un poema, descubrí en lo alto de una roca a otro poeta, probablemente también pensando en un poema." Basho movió la cabeza: "Hubiera sido mucho más interesante sí las líneas: 'allá también hay otro

<sup>10</sup> Matsuo Basho. *Haikú de las cuatro estaciones*, p. 65

<sup>11</sup> John Page, *José Juan Tablada. Introdutor del haikai en Hispanamérica*, p.69

<sup>12</sup> Makoto Ooka, "La poesía del paisaje: ¿por qué la poesía japonesa es tan contenida en su expresión de la subjetividad?" en *Vuelta*, ago. de 1996, p. 22

huésped de la luna' se refiriesen no a otro sino a usted mismo." El tema de ese poema debería ser usted, lector.<sup>13</sup>

## De la brevedad, la metáfora y la comparación en el *haiku*

La brevedad es una de las características más importantes del *haiku*.<sup>14</sup> Este tipo de poesía de carácter popular alcanzó a su auge en el siglo XVI gracias al monje zen Matsuo Basho. Las reglas del budismo zen para elaborar un *haiku* prohíben al poeta escribir acerca de sus sentimientos. El *haiku* debe de versar acerca temas de la naturaleza, de la contemplación del paisaje. El ejercicio de meditación que representaba este tipo de poesía para los monjes zen justifica, para ellos, esta característica como indispensable para el buen *haiku*. Sin embargo, el *haiku* no ha sido visto exclusivamente como forma de expresión espiritual. Tanto el *haiku* como la *waka* fueron usados, durante la

<sup>13</sup> Octavio Paz, *Generaciones y semblanzas*, pp.63

<sup>14</sup> La simetría es algo que los japoneses rechazan en todo. Los números impares como el 5 y el 7 según se ve en el recuadro, son muy característicos de la poesía japonesa. Las 17 sílabas del *haiku* son los 17 golpes de iluminación que un monje zen tiene que recibir para poder ingresar a otro nivel del plano espiritual. Tiene mucho sentido entonces que las diecisiete sílabas representen los diecisiete pasos que llevarán al monje a un estado superior del espíritu:

According to the Abhidhamma, or metaphysical section of the Pali Canon, the longest process of consciousness caused by sense perception consist of seventeen thought-instants (citakkhana) each briefer than a lightning-flash. Is it not significant in the light of this that a haiku should be composed of exactly seventeen syllables?

Harold Stewart, *A net of fireflies, Japanese haiku and haiku paintings*, p. 123

Otra explicación acerca de la brevedad del *haiku*:

La leyenda japonesa atribuye a Izanagi-Mikoto, genio celeste de las dinastías fabulosas, y a su esposo Izanami, el origen de la poesía:

Quando Izanami tuvo ante sí al joven genio, a quién había dejado de ver por largo tiempo, experimentó una extraordinaria alegría, y con una exclamación ensalzó su belleza. Descontento Izanagi porque una mujer hubiera osado hablar a un hombre-dios, se retiró de ella, y ambos, por largo tiempo, estuvieron girando en torno de una gruesa columna de cobre, hasta que se encontraron de nuevo frente a frente, y entonces fue Izanagi quién exclamó: ¡Oh, qué, gentil doncella! ¡Qué alegría encontrarla de nuevo!" Y de estos dos encuentros, que simbolizan la apreciación de lo bello, surgió la poesía.

Gabriel Martínez Montes de Oca, *Apuntes de poesía japonesa*, p. 7-8

La poesía es el resultado de un breve momento en el que, sorpresivamente se tiene frente a frente la belleza.

era *Meidji* (1868-1912), como una forma de cortejo. La correspondencia de amor que se escondía en un poema aparentemente contemplativo era perfecta para esconder deseos y sentimientos entre los amantes. En muchos casos los simbolismos eran tan personales que sólo la pareja los podía entender. La elegancia en la escritura y el ingenio para componer eran cualidades que favorecían el enamoramiento. Uno de los mejores ejemplos de esto se encuentra en la novela que es para los japoneses lo que *El Quijote* para nosotros: *Genji Monogatari (La historia de Genji)*. Estos *haiku* y estas *waka* no fueron producto de la meditación que lleva a la revelación. Fueron hechos específicamente para cifrar los sentimientos de los amantes. El poder codificar y descifrar los símbolos que entrañan estos *haiku* no es deshacerlos sino entenderlos doblemente. Aún más, aunque los *haiku* espirituales quisieran no ser interpretados es posible hacerlo puesto que obedecen a la visión de un ser humano que, necesariamente, será subjetiva. Hablemos entonces de otra de las características importantes del *haiku*: la metáfora y la comparación.

En un reciente artículo publicado por la revista *Vuelta*, Makoto Ooka, dice:

la evocación de un paisaje exterior resulta ya el símbolo de la vida interior del poeta. [...] en la poesía lírica japonesa, *waka* y *haiku*, es frecuente que las descripciones del mundo exterior se fundan con la expresión de la interioridad. Esa tendencia, si no es sistemática, no deja de ser fuertemente marcada. [...] Y es así como muy naturalmente, en el *waka* y el *haiku*, esa técnica poética original que consiste en jugar con la confusión entre objeto y sujeto, haciendo de los fenómenos visibles del mundo exterior las metáforas o los símbolos de un universo interior caótico. Un perfecto dominio de esta técnica permite, a despecho de la brevedad manifiesta de las formas poéticas en las que se aplica, crear un lenguaje que, caracterizándose por su profundidad y su riqueza semántica, está dotado de una fuerte carga emocional. [...] De aquí que el *kaketoba*<sup>15</sup> posea una importancia fundamental en este aspecto. Multiplica las

---

<sup>15</sup> *Kaketoba*: "Palabra pivote" Vid. página 79

posibilidades del poema.<sup>16</sup>

Vale la pena citar el ejemplo de Ooka:

Sin una huella  
 las hierbas del jardín,  
 como ahogada  
 en perlas de rocío,  
 la aguda voz del grillo  
 Shokushi Naishino

El poema evoca aparentemente al grillo que canta con voz ahogada en un rincón del jardín abandonado, en otoño, como si hubiera desaparecido bajo las hierbas mojadas de rocío. Pero va desde luego mucho más lejos que esta simple evocación. El primer verso, "Sin una huella", que puede entenderse en el sentido de "no más visitas", nos sugiere en efecto que la heroína de este waka es una mujer que ha dejado de recibir visitas del hombre al que ama. Detrás de la significación aparente del poema se filtra pues la pena de esa mujer abandonada. El grillo, "matsumushi" en japonés, literalmente "el insecto que vive en los pinos" se caracteriza por su canto delicado, que se oye resonar sin interrupción en los jardines del país en el otoño. Ahora bien: la palabra "matsu", el "pino" que aparece aquí en "matsumushi", tiene un homófono, el verbo "matsu", que quiere decir "esperar".

Así, gracias a esa homofonía, el grillo de nuestro poema, el "matsumushi", resulta "el insecto que espera", y de ahí un asociación muy natural con la imagen de la mujer que suspira por el hombre que ama. Por otra parte, la forma verbal "musuboore", empleada para hablar del rocío que se posa, significa igualmente "tener el corazón oprimido por la melancolía". Es sabido, en fin, que en Japón, en el lenguaje poético, el término "tsuyu", el rocío, se emplea comúnmente para sugerir la imagen de las "lágrimas".

En resumen, este poema que aparentemente evoca, en los hierbajos de un jardín otoñal abandonado, el canto a la vez débil y gracioso de un grillo empapado de rocío, nos habla también de la destreza de una mujer hermosa cuya gracia se asemeja a la del grillo y que, esperando aún secretamente una visita de aquel al que ama, llora lágrimas silenciosas.<sup>17</sup>

En el mismo artículo Ooka se refiere también al *haiku* escrito por Basho:

<sup>16</sup> Makoto Ooka, "La poesía del paisaje: ¿por qué la poesía japonesa es tan contenida en su expresión de la subjetividad?", en *Vuelta*, ago. de 1996, p.19

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 17

Viento de otoño:  
más blanco que tus piedras,  
Monte de Rocas.

### Análisis:

Este haiku figura en el célebre diario de viaje poético de Matsuo Basho, *Oku no Hosomichi* (*Sendas de Oku*). El poeta, visitando un viejo templo campesino cuyo recinto estaba sembrado de montones de rocas de extrañas formas, fue inspirado por una extensión de terreno de aspecto sin embargo trivial. Ahora bien, el contenido de este poema se sale de lo común. En lugar de celebrar las construcciones o los árboles que pueden verse en ese templo, se limita a evocar la "blancura del viento de otoño que sopla en la soledad del jardín de piedra. Basho dice que el viento de otoño es aun más incoloro que las piedras, ellas mismas sin color de la colina. Y esa simple observación basta para hacer un poema. A través de él, implícitamente, Basho nos hace comprender que sus paisajes predilectos son los que más se acercan, por así decirlo, al mundo de la "nada". Subyace pues en este haiku un principio análogo al que he constatado en el waka de Shokushi Naishino: la evocación de un paisaje exterior resulta ya el símbolo de la vida interior del poeta." <sup>18</sup>

Hacia la edad contemporánea esta tendencia marcada por Ooka ha devenido en una simplificación paisajista y realista en la poesía. Un paisaje es real y únicamente un paisaje. En la era *Meidji* fue el *waka* y en la época de *Edo* (1603-1868) el *haiku* los que mostraron estas especiales características de subjetividad. Más tarde el haiku se volvió mas realista, paisajista. La intención de los poetas cambió. Menos subjetividad y más paisaje. Lo importante de este artículo es señalar que el *haiku* ha pasado por diferentes evoluciones de las cuales nosotros solamente conocemos la que la moda zen privilegió a mediados de siglo por las razones que ya se expusieron en el capítulo I de esta tesis. En las antologías de poesía japonesa en francés había *haiku* de diferentes épocas. En Occidente, todos fueron leídos como poesía contemplativa sin buscar un segundo significado por temor a cometer el error

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.19

de interpretar y entonces deshacer el encanto.

El interés que el *haiku* ha despertado en los poetas de Occidente se ha hecho cada día más popular y, con los actuales recursos tecnológicos con los que ahora contamos, específicamente, la red de internet, hoy pueden encontrarse páginas y páginas electrónicas que nos hablan acerca de lo que es un *haiku* y de cómo hacerlo. Una de estas páginas es la de Jane Reichhold quien nos proporciona una extensa lista de más de sesenta características que un poema debe de tener para ser considerado como *haiku*. En el número cuarenta de dicha lista podemos leer lo siguiente: “40. *Mixing humans and nature in a haiku by relating a human feeling to an aspect of nature.*”<sup>19</sup> Es decir, el *haiku* toma de la naturaleza un elemento que le sirve para describir a través de una metáfora o de una comparación, la condición humana.<sup>20</sup>

Jane Reichhold afirma el *haiku* no es “alérgico” ni a la metáfora ni al uso de elementos de la naturaleza para hablar de sentimientos humanos. El mismo monje zen, Basho, utilizó estos recursos. Veamos un ejemplo:

Sobre la rama seca  
Se ha parado un cuervo  
Tarde de otoño<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Jane Reichhold, “Haiku rules that have come and gone”, (página de internet) p.3

<sup>20</sup> Un excelente ejemplo de lo callado y la subjetividad de lenguas como la japonesa y la china se encuentra en la novela de Pearl S. Buck llamada *Viento del Este, viento del Oeste*. La mujer de una pareja de recién casados chinos, expresa amor a su marido de la siguiente manera:

Durante las horas que paso a solas, ocupada en bordar, pienso en muchas cosas bellas y delicadas que le diría. Por ejemplo, lo mucho que le quiero. No, tenlo en cuenta, con las expresiones groseras copiadas del Oeste, rapaz sino con expresiones veladas como éstas:  
Mi señor, ¿has visto el amanecer esta mañana? Se hubiera dicho que la tierra saltaba al encuentro del sol. Al principio, todo era oscuridad; luego surgió la luz como una nota musical.  
Mi señor, yo soy tu pobre tierra que espera.  
Pearl S. Buck, *Viento del Este, Viento del Oeste*, p. 13

<sup>21</sup> *Apud.*, Fernando Rodríguez-Izquierdo, *El haiku japonés*, p. 275

## Basho

kareda ni	4
karasu no tomarikeri	9
aki no kure <sup>22</sup>	5

Let us dare to rewrite his famous “on a bare branch/ a crow settles/ autumn dusk” into: the heavy way a crow settles on a bare branch is just like the way dusk comes in late autumn. Given this, the reader’s mind says yes, both are dark, autumn dusk is similar to heavy feathers that suddenly descend through the empty tree filling it with darkness. Yes, the black crow is the harbinger of death, the time of rest in nature and in life. If you’ve ever been near where a crow suddenly lands you’ve felt this fear folded under its wings, the surprise it is so black, so large, so threatening, so cold - just as late autumn is. [...]My premise is that metaphor IS one of the valuable components of haiku writing. What is different though, is the way the metaphor is written into the haiku. In haiku the two portions of the metaphor/simile are usually not connected with “like” or “as” (although in several Basho’s haiku he does use these expression, usually in juxtaposition tied together by a verb or third image.<sup>23</sup>

El propio Basho usa conceptos que para los japoneses tienen un significado sin poder evitarlo. Son signos que están en la cultura de cualquier pueblo. Es perfectamente comprensible que el lector occidental no perciba la metáfora porque esta hecha con base en signos que pertenecen a la cultura del pueblo japonés. Entonces, interpretamos este poema de manera monosémica y coincidimos o no con el poeta en su apreciación de esta imagen de la naturaleza que nos presenta. También podemos notar que la métrica del *haiku*

<sup>22</sup> Incluyo una transcripción del original japonés cuando me ha sido posible encontrarla y el número de sílabas de cada verso. Esto nos permite observar la regularidad del 5-7-5.

<sup>23</sup> Jane Reichhold, “Metaphor in Basho's Haiku”, (página de internet) p. 11-12

de Basho no es exactamente de 5-7-5.

Page opina acerca de la metáfora o el símil en el jaiku de Tablada:

Otra serie de poemas también se dedica al símil, con la diferencia de que en este caso la similitud queda dentro del reino de la naturaleza. [...] estos poemas llevan la estampa inconfundible del símil callado o no el verbo: esto se parece a esta otra cosa. Sin embargo, un símil no hace un poema, al contrario, parece que lo deshace [...] No obstante, Tablada aporta a la mayoría de estos haikai el ingenio del buena [sic] epigramista.<sup>24</sup>

Para Page, Tablada es un buen escritor de *haiku* no obstante el uso de la metáfora. Para Esther Hernández Palacios ésta es la principal “infracción” que comete Tablada al intentar escribir *haiku*.

Aunque bien podemos añadir con Cramer, que la infracción más importante que los hai-kais de Tablada cometen en relación con los tradicionales japoneses es el uso de las metáforas y símiles. ‘Hemos llegado a la conclusión de que la principal característica ajena al haikú de los haikú de Tablada reside en el uso de la metáfora (y a veces el símil). Si afirmáramos que el género se determina por una visión total de la tradición haikú, entonces, los poemas metafóricos de Tablada estarían en el espíritu del haikú, pero no podrían considerarse como tales. En cambio la variación en la medida silábica de los poemas de Tablada no los descalificaría como haikús.’ Pero, también de acuerdo con el mismo autor, reconocemos que, pese a todo, esos poemas sí son hai-kais y que la digresión es, repitámoslo una vez más, voluntaria ‘[...] la metáfora innecesaria puede atribuirse a la exhuberancia de la imaginación de Tablada más que a la falta de sensibilidad hacia el haiku, ya que definitivamente el poema capta el espíritu del haikú’.<sup>25</sup>

Hemos visto que *haiku* y metáfora no son excluyentes de ninguna manera.

¿Es entonces la aparición de una metáfora o de una comparación un criterio

<sup>24</sup> John Page, *José Juan tablada. Introdutor del haikai en Hispanoamérica*, pp. 61 y 63

<sup>25</sup> Ester Hernández Palacios, “José Juan Tablada, un infractor del haikai”, *Literatura Mexicana*, 1990, pp. 409-410

para determinar la calidad del jaiku de Tablada? Considero que no.

### Del tema

Al hablar de *haiku* es común caer en la falacia de que este género de poesía solamente habla acerca de imágenes de la naturaleza. Veamos los siguientes ejemplos para ampliar el espectro temático:

Existen *haiku* de olor desagradable:

Grasiento olor.  
Sobre una planta acuática  
entrañas de una carpa<sup>26</sup>  
Basho

Sobre el cagajón del caballo  
Pétalos rojos del ciruelo  
Incandescentes<sup>27</sup>  
Basho

Koobai no	5
Ochibana moiramu	8
Uma no fun	4

*Haikai* o poema humorístico:

En mi copa de sake  
han dejado caer barro  
las golondrinas  
Basho<sup>28</sup>

<sup>26</sup> Matsuo Basho, *Haiku de cuatro estaciones*, p. 53

<sup>27</sup> Yosa Buson, *Selección de jaiku*, p. 38

## De enseñanza moral:

Sólo con su perfume  
responden los ciruelos  
a quien rompe la rama.  
Shiyo<sup>29</sup>

## De la belleza femenina:

Sobre la almohada  
Desatado el cabello  
Primavera en ondas.<sup>30</sup>  
Buson

makura suru	5
jaru no nagare ia	7
midaregami	5

## De terror:

En la alcoba hallé  
El peine de mi difunta  
Escalofrío<sup>31</sup>

Buson

Mi ni shimu ia	5
naki tsuma no kushi o	8
neia ni fumu	5

## De amor:

Por la hojarasca  
Pisadas lejanas  
Del hombre que espero<sup>32</sup>  
Basho

Machibito no 5

<sup>28</sup> Matsuo Basho, *op.cit. supra*, p. 41

<sup>29</sup> *Apud.*, José Emilio Pacheco, "Inventario", *Proceso*, 15 abr. 1996, p.58

<sup>30</sup> Yosa Buson, *op.cit. supra*, p. 31

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 98

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 109

Ashi oto tooki 7  
Ochiba kana 5

Como podemos ver, la gama de posibilidades es muchísimo más amplia de lo que generalmente se conoce. Pasemos ahora a hablar de otro de los mitos del *haiku*.

### Del erotismo en el *haiku*.

Hablar de erotismo en este género literario puede sonar sorprendente. La sorpresa radica en que los *haiku* más conocidos pertenecen, como ya se ha dicho, a la corriente del *haiku* zen. Si bien el tema no es el más popular, podemos encontrar un gran número de este tipo de poemas con este tema erótico. Veamos un par de ejemplos:

Entre un grupo  
de solo hombres  
¡qué calor el de la mujer!<sup>33</sup>

Otoko bakari no 6  
Naka ni onna no 6  
Atsusa kana 5

La pareja enturbia  
Al querer beber  
El agua de la fuente<sup>34</sup>

Futari shite 5  
Masureba nigoru 7  
Shimizu kana 5

<sup>33</sup> *Apud.* Fernando Rodríguez -Izquierdo, *El haiku japonés*, p. 385

<sup>34</sup> Yosa Buson, *Selección de jaiku*, p. 69

El verbo *musureba* tiene una fuerte carga de amor sexual. El primer ejemplo es muy directo. El segundo, un tanto velado pero inconfundible porque el verbo permite una doble interpretación. Beber el agua/beber la pasión.

Ahora, antes de hablar del erotismo en el jaiku de Tablada debemos pasar revista al erotismo en su primera producción poética. En su etapa modernista, como lo hicieron la mayoría de los poetas de esta generación, Tablada se vale del establecimiento de correspondencias entre elementos naturales y los sentimientos del poeta. El acto erótico es descrito no a través de figuras humanas sino a través de sus correspondientes elementos en la naturaleza.

Ricardo Gullón comenta acerca de los siguientes versos de Darío:

Las descripciones de la naturaleza americana intentadas por los modernistas son de tipo visionario, y no aspiran a transmitir una impresión realista, sino a reflejar con acuidad las imágenes de su visión. Los elementos del mundo natural están al servicio del éxtasis y destellan en la lírica confidencia como gemas en vestiduras recamadas:

Es la mañana trágica del encendido trópico,  
Como una gran serpiente camina el río hidrópico  
En cuyas aguas glaucas las hojas secas van.  
(*Tutecotzimi*, de *El canto errante*)

Rubén dispersa la Naturaleza viva para incorporarla al mundo de la invención y la transforma "mágicamente", convirtiéndola en presencias fabulosas: el río serpiente, la mariposa abanico, el bosque-esmeralda, el caimán hierro... sirven para abrillantar el fondo de la leyenda, respecto a la cual, como todo lo natural, son accesorios, fastuoso decorado, cuyo insistente preciosismo delata su filiación modernista.<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo*, p. 61

El poeta se convertiría así en un interprete de “voces ocultas”<sup>36</sup> y la brevedad del *haiku* es un medio de expresión idóneo para Tablada. Esta brevedad favorece el simbolismo, de modo que cada palabra cada palabra debe de contener en sí una serie de referencias que sustituyan, en la mente del lector, las palabras que no están dichas. Veamos el siguiente jaiku:

“La luna”

Es mar la noche negra;  
La nube es una concha;  
La luna es una perla...<sup>37</sup>

Lo que Tablada está describiendo en este jaiku son dos imágenes “macro” que nos conducen a una tercera “micro”. Por un lado tenemos la descripción del mar, la concha y la perla. En el extremo opuesto está la noche, la nube y la luna. La descripción de estos dos planos opuestos (mar/ cielo) con características de humedad/oscuridad repectivamente y la borradura final nos permiten pensar en un tercer plano intermedio “micro” que es donde el hombre encuentra en el cielo/mar oscuro/húmedo del sexo femenino, una concha/nube y dentro, una perla/luna.

No podemos decir que este jaiku habla únicamente acerca de dos bellos paisajes que el poeta observa. El poeta observa esos dos paisajes y los relaciona con un tercero que no se dice. Este es otra característica principal del *haiku* que lo hace diferente de otro tipo de poesía corta, por ejemplo, el epigrama. El epigrama es un poema breve cuya propósito es expresar un

---

<sup>36</sup> Porrata y Santana, *Antología comentada del modernismo*, p. XXIX

<sup>37</sup> “La luna”, *Un día...*, p. 388

pensamiento irónico, humorístico o mordaz. Un jaiku de Tablada que se acerca más al epigrama es:

“A un crítico”

Crítico de Bogotá:  
¿qué sabe la rana del pozo?  
del cielo y del mar?<sup>38</sup>

Podemos ver que, aunque también se habla de cielo y de mar, el propósito y el efecto de este jaiku es muy diferente al de “La luna”.

En el *haiku* debe de haber una pausa que separe las dos ideas expresadas. Esta pausa puede darse al final de la primera línea o de la segunda pero no en ambas y, generalmente, la línea final nos lleva al clímax del poema. En algunos poemas puede ser que el verso con mayor impacto esté en la primera línea. Veamos otro ejemplo de *haiku* erótico:

Primer amor  
junto a la linterna se aproximan  
las dos caras

hatsu koi ya        5  
tooroo ni yosuru    7  
kao to kao         5

Taigi<sup>39</sup>

El primer verso nos da el contexto. Al final de éste encontramos la pausa. Los versos finales nos describen la situación concreta. El clímax está en el verso final. Los dos últimos versos por sí solos no tendrían una carga erótica si

<sup>38</sup> “Crítico de Bogotá”, *El jarro de flores*, p. 460

no fuera por el contexto del primer verso. Tenemos entonces, dos imágenes, separadas por una pausa, que dan por resultado la evocación de una tercera que no está dicha. En "La luna" la pausa está al final del segundo verso (aunque la puntuación " ," señale un tipo de pausa ortográfica) donde se nos dan dos comparaciones que cobran un tercer sentido a partir de la lectura del tercer verso que además tiene el clímax del poema.

Otro buen ejemplo del uso de la pausa en Tablada es el siguiente:

"El bambú"

Cohete de larga vara  
El bambú apenas sube se doblega  
En lluvia de menudas esmeraldas<sup>40</sup>

En este jaiku la pausa está al final del primer verso para darnos la primera imagen. Con el segundo verso obtenemos la segunda imagen. Hasta aquí parecen no tener nada que ver el "cohete" con el "bambú". Estas imágenes se unen en la tercera para darnos un bambú que semeja el veloz ascenso de un cohete.

Regresando al erotismo en los primeros poemas de Tablada tenemos otro ejemplo en "Nupcial" (1989):

Y reciben las flores extasiadas  
el cristalino beso del rocío,  
y suspiran las ninfas abrazadas  
a los juncos flotantes en el río.<sup>41</sup>

<sup>39</sup> Apud. Fernando Rodríguez Izquierdo, *El haiku japonés*, p. 403

<sup>40</sup> "El bambú", *Un día...*, p. 371

<sup>41</sup> "Nupcial", "Poemas dispersos", p.29

El rocío aparece generalmente como un elemento masculino que corteja a las flores/mujeres con sus húmedos besos.

En el “Serenata” (1891) observamos la asociación besos/mariposas y abrazos /serpientes:

Mi serenata conmueve...  
Besos, volad! Mariposas,  
libad sus senos de nieve!  
[...]  
Mis besos en aleteos  
la rondan y mis abrazos  
la cubren de serpenteos. <sup>42</sup>

En “Flores de invernadero” (1891) Tablada vemos las asociaciones cuerpo/invernadero, ojos/flores negras, labios/nectarios, el infalible dientes/perlas, encías/corales, etc.

Tu pálido cuerpo lleno  
de fecundantes ardores  
es caliente invernadero  
de las más extrañas flores.

Flores de negra corola  
son tus ojos de pasión  
-que exhalan en vez de aroma  
hábitos de seducción.

Abiertos tus labios rojos  
en sonrisa tentadora  
son los húmedos nectarios  
de una flor provocadora.

Y como flora en los mares  
misteriosos, ignorada,  
duermen perlas y corales  
en tu boca perfumada.  
[...]  
pero en ese invernadero,

<sup>42</sup> “Serenata”, “Poemas dispersos”, p. 37-38

oh virgen inmaculada!,  
 las caricias y los besos  
 son una flor ignorada.  
 Ahora duermen en la sombra  
 pero luego, palpitantes, extenderán su corola  
 vencedoras y triunfantes!<sup>43</sup>

En “Flores de invernadero” (1891) podemos notar la relación abejas/flores y polen/amante.

La corola revienta en el capullo,  
 se desborda la luz. Cantan los pájaros,  
 van en ronda vibrantes las abejas  
 a embriagarse de miel en los nectarios.  
 Hay orgías de savia en la floresta,  
 los árboles bañados  
 de luz y de color, tienden las ramas  
 a la luz clara y al ardiente rayo.<sup>44</sup>

Hablando de la llegada de la primavera, Tablada escribe en 1892 en “Floreale”:

El polen es el voluptuoso amante  
 y la selva el serrallo  
 por donde cruza derramando besos,  
 desflorando corolas y nectarios.<sup>45</sup>

Estos ejemplos nos sirven para tener presente cuáles son algunos símbolos eróticos que Tablada maneja en sus primeros poemas considerados plenamente modernistas. Es importante revisarlos porque considero que estos símbolos continúan apareciendo en el jaiku de *Un día...* y en *El jarro de flores*. Pienso que Tablada no se desprende de estas asociaciones modernistas

<sup>43</sup> “Flores de invernadero”, “Poemas dispersos”, p.34

<sup>44</sup> *Ib.*, p. 33-34

y las sigue usando en sus jaiku. Es común la imagen del Tablada maduro que se recogió en el mundo espiritual, en la religión, en el zen y que después de haber probado los excesos literarios y terrenos, abandona los placeres de la poesía erótica en favor de la poesía de carácter más espiritual. Tal vez la intención de Tablada fue escribir poesía más espiritual pero, como veremos aquí, algunos de sus jaiku nos muestran aún rasgos erótico/modernistas.

Vale la pena citar aquí el comentario que hace Tablada en julio de 1934 en la ciudad de Nueva York a las siguientes líneas de los *Apuntes de un lugareño* de José Rubén Romero: “Las botellas de tequila oprimían la boca con su beso largo y caliente’ [...] Hoy me dio una manzana mordida por su boca. ¡Qué alegría! La fruta y la mujer se han puesto rojas de vergüenza.”<sup>46</sup> Tablada, comenta:

Cuando los símiles son justos, como los dos últimos, tienen, por su misma felicidad, además del sentido aparente, otros ocultos...

Los besos de la botella, cavila el lector, son, además de lo que el poeta dice, inebriantes, gratos primero, fatales luego; las botellas tienen perfil femenino. La manzana que se sonroja es cómplice de la mujer, como lo fue de Eva, y es símbolo de lo que todos saben...Así el símil, justo y venturoso, se queda resonando, multiplicándose en círculos concéntricos, como sobre un estanque, en nuestra conciencia conmovida...”<sup>47</sup>

Esto nos habla del tipo de interpretación que Tablada hace y que no es sino su propio estilo de escribir. Veamos el siguiente jaiku:

“La libélula”

---

<sup>45</sup> “Floreál”, “Poemas dispersos”, p. 63-64

<sup>46</sup> José Rubén Romero, *Apuntes de un lugareño*, p. 54

<sup>47</sup> “Nueva York de día y de noche. El Magazine para todos”, *El universal*, 5 de agosto de 1934, p. 3,7 recogida en José Juan Tablada, *Obras V. Crítica*, p.468

Porfía la libélula  
 por prender su cruz transparente  
 en la rama desnuda y trémula...<sup>48</sup>

Existe un *haiku* similar escrito por Basho:

La libélula  
 intenta en vano posarse  
 sobre una brizna de yerba.<sup>49</sup>

La lectura de este poema que aparenta ser de mera observación de la naturaleza (y que en Basho seguramente lo era porque pertenece a la corriente paisajista de la que ya hablamos antes en este capítulo) podría sugerirnos otra interpretación cuando leemos en el diario de Tablada la siguiente nota a propósito de una cena en un restaurante japonés: “En la atmósfera exótica el alma cubana de mi Nena es una libélula transparente y en cruz.”<sup>50</sup> No es la única vez que Tablada compara a Nina con una libélula. Además, veamos “Holocausto” de (1896) donde se habla acerca de “la cruz amante”:

Tú eres la cruz amante que abre sus brazos,  
 yo, la hiedra que tiende sus tiernos lazos  
 - esclava enamorada de tu ternura,  
 apasionada eterna de tu hermosura.  
 Así estaré en mi vida siempre a tu lado  
 y moriré en tus brazos crucificado!<sup>51</sup>

Estas ideas más la borradora final del final nos permiten leer “La libélula” como un *jaiku* donde se alude a un encuentro sexual. Así como la libélula

<sup>48</sup> “La libélula”, *El jarro de flores*, p.431

<sup>49</sup> Matsuo Basho, *Haiku de las cuatro estaciones*, p. 50

<sup>50</sup> José Juan Tablada. *Obras IV Diario*, p. 172

“porfía” en posarse en la rama, así la mujer intenta prenderse en “la rama desnuda y trémula” del amante.

Recordemos como Tablada gustaba de hacer alusiones a los actos amorosos como actos religiosos:

“Misa negra”:

Quiero en las gradas de tu lecho  
Doblar temblando la rodilla...  
Y hacer el ara de tu pecho  
Y de tu alcoba la capilla<sup>52</sup>

Ese “doblar temblando la rodilla nos describe dos actos completamente describe perfectamente dos actos de naturaleza muy distinta que Tablada une en una sola imagen. La primera es el acto de arrodillarse ante el altar y la segunda alude a una posición sexual. Notemos que para dar este doble sentido Tablada usa una borradura de la misma manera que hace en “La libélula”.

La concreción del jaiku es el elemento novedoso sin embargo, el vocabulario, las comparaciones, los recursos y las ideas guardan muchos elementos del modernismo.

Leamos el jaiku donde es más visible que en ningún otro la alusión sexual:

“Coquillage”

La ola femenina me mostró,  
carnal, en la mitad de su blancura,  
la concha que a Verlaine turbó...<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> “Holocausto”, “Poemas dispersos”, p.89

<sup>52</sup> “Misa negra”, *Al sol y bajo la luna*, p. 344-346

<sup>53</sup> “Coquillage”, *El jarro de flores*, p. 443

[Otra versión]

Femenina y carnal la ola  
Partiendo su blancura me mostró  
La caracola  
Que a Verlaine turbó.<sup>54</sup>

(La alusión al sexo femenino es muy clara y, sin embargo, John Page no toma en cuenta este poema al decir que el jaiku “Guanábanas” es el único que se aproxima al sensualismo) Esta comparación tampoco es nueva. Ya antes, en su poema “Tanagra” (1918) de *Al sol y bajo la luna*, Tablada había escrito:

De la intensa pasión todo el arcano  
Palpita en tu misterio femenino  
Parvo y rosado caracol marino  
Donde se oye gemir un océano<sup>55</sup>

Nuevamente vemos cómo el erotismo modernista continúa en el jaiku. Cuando llegamos a la sección de “Las frutas” de *El jarro de flores* encontramos más erotismo. Veamos:

“Frutas”

Sin amargura os cantará el poeta  
llevándose la mano a la cintura,  
oh frutas de mi dieta!

Hay que hacer notar que casi no existen frutas en el *haiku*. De hecho, no aparecen como tema sino como complemento del paisaje o como *kigo* o

<sup>54</sup> Versión manuscrita recogida por Héctor Valdés en nota 29 de José Juan Tablada, *Obras I. Poesía*, p. 625

palabra que indica la estación del año<sup>56</sup>:

Peral en flor  
Ella, al claro de luna  
Lee carta de amor  
Buson<sup>57</sup>

Súbitamente entre  
El olor de los ciruelos  
El sol asciende  
Basho<sup>58</sup>

Cae una fresa  
en la floresta sombría:  
el agua suena.  
Shiki<sup>59</sup>

Los campos de melones  
Aguardan a la luna  
Titubeante en el cielo.  
Sora<sup>60</sup>

En Tablada, las frutas no son incidentales, son el tema y motivo del jaiku.

La sección comienza con el siguiente jaiku:

“Frutas”

Sin amargura os cantará el poeta  
Llevándose la mano a la cintura,  
¡oh frutas de mi dieta!

Casi podríamos sustituir la palabra “frutas” por “mujeres” y leer el siguiente apartado como un mosaico que muestra de la diversidad femenina.

<sup>55</sup> “Tanagra”, *Al sol y bajo la luna*, p. 346-347

<sup>56</sup> *Vid.* p. 76 de este capítulo

<sup>57</sup> *Apud.* Nuria Parés *El haiku japonés*, p. 71

<sup>58</sup> *Apud.*, *ibidem*, p. 82

<sup>59</sup> *Apud.* *Ibid.*, p.102

<sup>60</sup> *Apud.* José Luis Martínez, *China y Japón. El mundo antiguo*, p. 236

Tablada escribió en “El viejo vestido de azul” refiriéndose a la vida llena de aventuras de un marinero:

El paternal orangután  
que despertó dentro de ti  
en el abordaje y el motín;

la voraz y locuaz cacatúa  
que entre frondas de vanos pudores,  
picó siempre la fruta madura  
en el árbol de las mujeres.<sup>61</sup>

Las mujeres son como la fruta de un árbol y el hombre escoge la fruta que desea. Podemos ver esta idea en los jaiku que escribió Tablada bajo el título de “Las frutas”. Las mujeres tenemos una fruta correspondiente en la naturaleza. Veamos el poema “Guanábana”:

“Guanábana”

Los senos de su amada  
el amante del trópico  
mira en tu pulpa blanca.<sup>62</sup>

Los senos de la amada son como guanábanas. Tablada escribió esta canción en *La feria*:

“Canción de la mulata”  
Esos “que ven claro de noche”  
¡vengan!  
¡Aquí hay candela!  
¡Mi cuerpo es una hamaca  
tropical con vaivenes de danzón;  
*mis labios tienen miel de níspero;*

<sup>61</sup> “El viejo vestido de azul”, *Los mejores poemas de José Juan Tablada*, p. 525-527

<sup>62</sup> “La guanábana”, *El jarro de flores*, p.455

*mi cuerpo es un jardín nocturno;  
mis senos dos guanábanas;  
mis ojos dos cocuyos...!*

Esos que "mascan goma", vengan,  
¡aquí hay candela!  
De la reina de Saba, Salomón  
amaba la canela;  
¡vengan; para encenderse el corazón  
aquí hay candela!<sup>63</sup>

Tablada miniaturiza esta idea en "Guanábana" sin perder el erotismo. En la "Granadita" (1922) encontramos otro de los mejores ejemplos de erotismo en el jaiku de Tablada.

"Granadita"

Brindas a la vez,  
entre albos encajes,  
copa y coctel...

Tablada ya había escrito en su "Nocturno Oriental" (1918 ) acerca de la granada:

Tu carnal boca que húmeda me besa,  
como el capullo de la plena rosa  
es la anticipación y la promesa  
de otra, invisible entre la sombra espesa,  
muda, pasiva y todopoderosa...  
[...]  
Hasta que por mi labio madurada,  
de tu huerto de amor en lo profundo,  
para mi beso ardiente y sitibundo  
desgaja tu pasión una granada!<sup>64</sup>

<sup>63</sup> "Canción de la mulata", *La feria*, pp. 479-480 La cursiva es mía.

Podemos ver que la asociación entre “granada” y “sexo femenino” está miniaturizada sin perder la carga erótica. Primero, todos los nombres de las frutas en esta sección son femeninos (excepto el plátano). El uso del diminutivo en el título como una forma cariñosa de llamar a la mujer. ¿Quién usa los albos encajes en realidad? Las mujeres ¿Qué brindan a los hombres entre ellos? La “copa” y el “coctel”. Observamos también una borradura al final del tercer verso.

Tablada se refiere también a los senos de las mujeres en “Naranja”:

“Naranja”

Dale a mi sed  
dos áureas tazas  
llenas de miel!<sup>65</sup>

En poemas anteriores Tablada había descrito los senos de las mujeres como recipientes de exquisito vino y de blancura excepcional:

Porque esta copa en tu seno  
Mi artífice debe hacer  
Y en ella hemos de beber  
¡O las hieles del veneno  
O las mieles del placer!<sup>66</sup>

Mi serenata conmueve...  
¡Besos, volad! ¡Mariposa,  
libad sus senos de nieve!<sup>67</sup>

---

<sup>64</sup> “Nocturno Oriental, *Al sol y bajo la luna*, pp.345-346

<sup>65</sup> “La naranja”, *El jarro de flores*, p. 456

<sup>66</sup> “Copa amatoria”, *El florilegio*, p. 186

<sup>67</sup> “Serenata”, “Poemas dispersos”, p. 38

De su caliente mármol, de sus cabellos de oro,  
 El ámbar de su frente tendrás todo el tesoro,  
 Has de apurar el vino de su fragante seno  
 Como el racimo de uvas los labios del sileno.<sup>68</sup>

La naranja, partida por la mitad, es como los senos que proporcionan dos “áureas tazas” como vasos o copas de oro que mitigan la “sed” del amante. La forma redondeada, el tamaño e incluso el color de la naranja corresponden muy bien con las características de los senos femeninos. A esto hay que agregar la urgencia con que el poeta necesita aliviar su sed. Por supuesto, también leemos aquí la urgencia del amante por aliviar su pasión.

Otro poema donde encontramos erotismo modernista en miniatura es “La palma”:

“La palma”

En la siesta cálida  
 ya ni sus abanicos  
 mueve la palma...<sup>69</sup>

La palma, símbolo común del cuerpo de la mujer, se encuentra en climas tropicales. El jaiku evoca la siesta morosa de la tarde. Los abanicos, instrumentos femeninos se encuentran inertes ante el calor que se respira. En este caso la pausa está al final del segundo verso. Hasta aquí podríamos pensar que el poeta está hablando de una mujer del trópico. El tercer verso nos dice que es la palma quien, bajo el calor, no mueve sus hojas. Estas dos

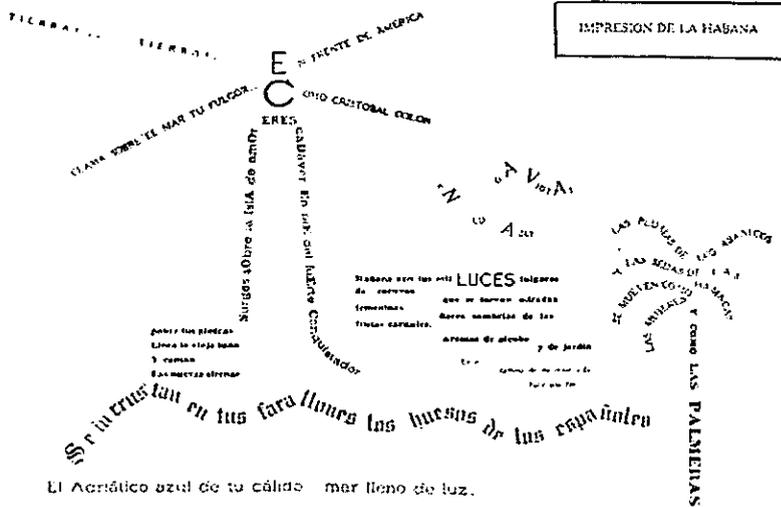
<sup>68</sup> “En el viejo parque”, *El florilegio*, *Ib.*, p. 216

imágenes se unen en la tercera que nos muestra la imagen sensual de una mujer yuxtapuesta con la imagen femenina correspondiente que es la palmera.

Dice Lily Litvak acerca de la palma:

Como en otros exotismos, hay un tipo femenino, la mujer de los trópicos, que podemos definir. Por lo general se la describe como lánguida, perezosa y sensual, sobre todo si es criolla o mestiza. Destaca su físico, su cabello negro y su piel morena, que la asocia con el calor del sol y la fertilidad de la tierra.”<sup>70</sup>

Tablada intento plasmar en un caligrama esta idea:



<sup>69</sup> "La palma", *Un día...*, p. 375

El texto dice:

“Impresión de La Habana”

Las plumas de los abanicos  
Y las sedas de las hamacas  
Se mueven como las mujeres  
Y como las palmeras.<sup>71</sup>

En este caligrama podemos observar gráficamente la idea del jaiku “La palma”. Para hablar de la escritura caligramática nos detendremos más adelante.

He hablado ya varias veces de que el jaiku es una miniaturización de modernismo usando la expresión de José Emilio Pacheco. Hablemos ahora más detenidamente acerca de este tema.

### Del “modernismo en miniatura”

Insertos en algunos de los poemas modernistas de Tablada podemos notar antecedentes de los jaiku que podemos leer en *Un día...* o en *El jarro de flores*. Ramon Xirau dice:

---

<sup>70</sup> Lyly Litvak, *El sendero del tigre*, p. 170

<sup>71</sup> “Impresión de La Habana”, *Li po y otros poemas*, p. 406

fragmentos de *El Florilegio* [...] anuncian a los poemas que Tablada llamó "sintéticos". En *Musa japónica* [...] empiezan a aparecer, con toda nitidez, los antecedentes de los haikais. [...] Está en lo cierto José Emilio Pacheco cuando afirma que los hai-kais de Tablada son una miniaturización del modernismo.<sup>72</sup>

Veamos los siguientes ejemplos. En "Odas nocturnas" (1891), leemos:

Vibra el viento plañidero  
y se estremece el espacio;  
sobre del inmenso cielo,  
*pavoroso catafalco,*  
*surge la luna y parece*  
*un cráneo de marfil blanco!*<sup>73</sup>

Los tres últimos versos bien podrían ser un *haiku*. Tenemos tres versos, las dos imágenes que nos conducen a una tercera y una pausa al final del primer verso. En el siguiente jaiku "El bambú", de inmediato notamos la aparición de palabras que caracterizaron al movimiento modernista como "esmeraldas" y el mismo "bambú" así como el ambiente exótico.

"El bambú"

Cohete de larga vara  
el bambú apenas sube se doblega  
en lluvia de menudas esmeraldas.<sup>74</sup>

La mención de piedras preciosas y *bibelots*, no es un recurso desconocido para el *haiku* pues le sirve para contrastar la belleza artificial vs la belleza de la naturaleza. Veamos los siguientes ejemplos de Buson:

<sup>72</sup> Ramón Xirau, "Del modernismo a la modernidad. González Martínez, Tablada, Reyes", en *Diálogos*, may.-jun. 1974, p. 271

<sup>73</sup> "Odas nocturnas", "Poemas dispersos", recogido en *Obras I. Poesía*, p.42 Las cursivas son mías.

<sup>74</sup> "El bambú", *Un día....*, p. 371

Junto al bisutero  
Una camelia  
Abre sus pétalos<sup>75</sup>

Tamasuri no 5  
Zaiu ni jiraku 6  
Tsubaki kana 5

El biombo dorado  
No ofusca la elegancia  
De la peonia<sup>76</sup>

Kinbioo no 4  
Kaku iaku to shite 7  
Botan kana .4

Noche fugaz  
El gusano todo  
Perlas de oro<sup>77</sup>

Miyika io ia 5  
Kemushi no ue ni 7  
Tsuiu no tama 5

Si no supiéramos que estos poemas fueron escritos a mediados del siglo XVIII en Japón sería muy fácil decir que son modernistas. Tablada escribió un poema similar. Podemos notar

“El cocuyo”

¡Pedrerías de rocío  
alumbra, cocuyo  
tu lámpara de Aladino!<sup>78</sup>

<sup>75</sup> Yosa Buson, *Selección de haikus*, p. 34

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 50

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 54

<sup>78</sup> “El cocuyo” de *Un día...*, p. 388

La imagen de Aladino al entrar a la cueva donde encuentra el tesoro de los ladrones se yuxtapone con la imagen del cocuyo alumbrando las gotas del rocío. Estas dos imágenes nos llevan a la comparación del rocío con las pedrerías. El poeta se sorprende ante la belleza de las perlas del rocío y busca una comparación justa a la belleza que observa. Este modernismo en miniatura se conjuga perfectamente con la intención del *haiku* de contrastar naturaleza/artificio. Recordemos el siguiente jaiku:

“Peces voladores”  
Al golpe del oro solar  
Estalla en astillas el vidrio del mar

Podemos notar que en esta extraña imagen el ligero y tenue rayo del sol se compara con un arma áurea que golpea al mar, lo rompe y lo hace explotar en astillas. La tranquilidad y la suavidad de los peces saltando en plácida calma a lo ancho del mar contrastan con la dureza de la imagen de Tablada. A través de sentir la dureza de la primera imagen apreciamos más la suavidad de la segunda. Veamos los siguientes jaiku:

“Los ruiseñores”  
Plata y perlas de luna hechas canciones  
Oíd...en la caja de música  
Del kiosko de los ruiseñores.<sup>79</sup>

“Pedregal”  
A mis pies arroyos de plata;  
Brillan bajo el sol y la lluvia  
Las piedras del camino de la montaña.<sup>80</sup>

<sup>79</sup> “Los ruiseñores”, *Un día...*, p. 382

<sup>80</sup> “Pedregal”, *El jarro de flores*, p. 427

Esta “miniaturización del modernismo” no es sino una feliz coincidencia entre la intención poética del *haiku* y del jaiku de Tablada, tanto en el aspecto del erotismo como en el uso de vocabulario típicamente modernista como los nombres de piedras preciosas, *bibelots*, ambiente exótico, etcétera. Todos estos elementos tienen la función de realzar, por contraste las bellezas naturales. Las joyas y los castillos tienen una función el jaiku de Tablada así como en el *haiku* y no son mero artificio como afirma Ricargo Gullón.<sup>81</sup>

### De la escritura caligramática

Los problemas con los que Tablada seguramente se enfrentó al querer crear sus propios *haiku* debieron de ser enormes por la evidente diferencia entre el idioma japonés y el español.<sup>82</sup> Como ya se dijo en la “Introducción”,

<sup>81</sup> Vid. cap. I, p. 12 de esta tesis.

<sup>82</sup> Los ideogramas japoneses o *kandji* representan palabras o ideas. Visualmente, un japonés puede saber el significado de un *kandji* aun cuando no sepa como leerlo, por ejemplo:



A continuación, un haiku escrito en japonés nos dará un ejemplo de la función de estos alfabetos:

PRONUNCIACION

Uma no ko no  
kokyo hanaruru  
aki no kase

TRADUCCIÓN

Potrillo desterrado  
desterrado de su tierra natal  
viento de otoño

VOCABULARIO

Uma= caballo, no= de, ko= niño, kokyo= tierra natal. hanaruru= alejado, separado, aki= otoño, kase= viento

aun cuando Tablada nunca dominó el idioma nipón, sí estuvo lo suficientemente cerca de él como para conocer sus reglas básicas. Tablada intentó salvar esta dificultad cuando escribió poesía ideográfica de la cual me parece un excelente ejemplo el siguiente poema que representa el ideograma chino que se pronuncia *kotobuki* y significa "longevidad", "felicitación" o "felicidad":

馬  
の  
子  
の  
故  
郷  
は  
な  
る  
る  
秋  
の  
風

(Ejemplo tomado de Ricardo de la Fuente, introd., y notas, Issa Kobayashi, *Cincuenta haikus*, p.14)

El primer kandji, leyendo de derecha a izquierda es el de "uma" o caballo. Con un poco de imaginación podemos ver en este ideograma la crin y tal vez el movimiento de las patas del animal.

馬

El siguiente signo se lee "no", es hiragana y significa nuestra preposición "de". Más abajo, encontramos el kandji "ko" que significa "niño".

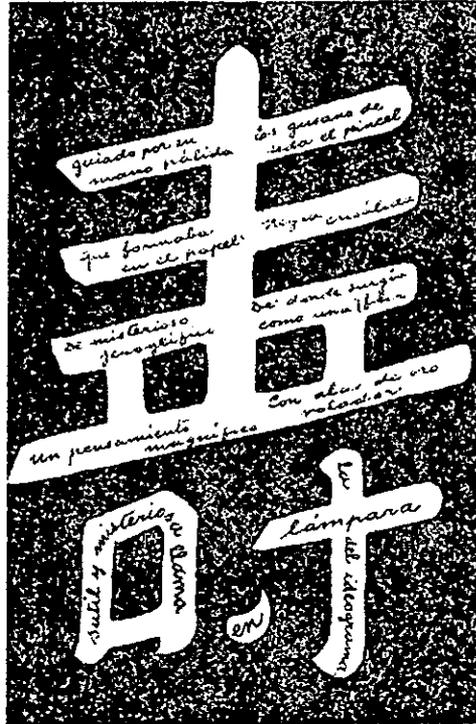
子

Resulta interesante comprender el significado de la expresión literal "caballo de niño" que aquí se traduce como "potrillo".

El kandji de "kokyo" corresponde tierra natal y el verbo aparece conjugado en hiragana y se lee "hanaruru"; significa "separado", "alejado".

El kandji "aki" significa "verano", le sigue la preposición "de" y para finalizar el kandji que significa "viento" y se pronuncia "kaze". Así, tenemos la expresión "viento de otoño":

Podemos darnos cuenta de la multiplicidad de imágenes que un lector japonés puede recibir aun sin saber cómo se lee este *haiku*, es decir que el *kandji* de "uma" evoca la imagen del equino sin necesidad de la palabra "uma". Podemos observar también la ausencia total de puntuación que en español se hace necesaria. No se nos dice por qué el potrillo fue desterrado y esa es, precisamente, la historia del poema. Nos presenta un clarísimo *kigo* y un 5-7-5 perfectamente medido. El satori nos "ilumina" un suceso del universo: la imagen de un potrillo desterrado aunada a la del viento otoñal.



Guiado por su mano pálida  
 Es gusano de seda el pincel  
 que formaba en el papel  
 Negra crisálida  
 De misteriosos jeroglífico  
 De donde surgía como una flor  
 Un pensamiento magnífico  
 Con alas de oro volador  
 Sutil y misteriosa llama  
 En la lámpara del ideograma. <sup>83</sup>

En el siguiente jaiku Tablada intentó plasmar caligramáticamente un signo modernista pleno:

“El cisne”

Al lago, al silencio, a la sombra,  
 Todo candor el cisne  
 Con el cuello interroga...<sup>84</sup>

Tablada admira la caligrafía del siguiente jaiku de Carlos Gutiérrez Cruz<sup>85</sup>:

“El alacrán”  
 Surge de algún rincón  
 en medio de un paréntesis  
 y una interrogación...!<sup>86</sup>

Acerca de este jaiku Tablada escribió lo siguiente:

Este jaikai es sencillamente magistral, tanto que en las antologías puede figurar como uno de los mejores que se hayan producido en cualquier lengua extranjera, es decir, no japonesa...  
 Es excelente por el acierto de la imagen gráfica, cabalmente evocadora y por la armoniosa forma en que entre las rimas agudas intercálase el esdrújulo.<sup>87</sup>

También escribe sobre este poeta en su prólogo a *El jarro de flores*:

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” [...] haikai definitivo, capaz de haber hecho reír con

<sup>83</sup> “Guiado por su mano pálida”, *Li-po y otros poemas*, p.398

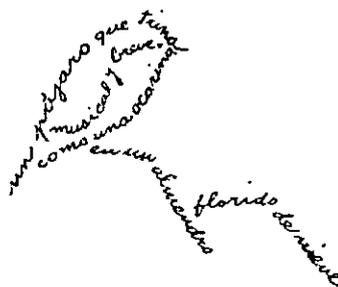
<sup>84</sup> “El cisne”, *Un día...*, p. 388

<sup>85</sup> Carlos Gutiérrez Cruz (1897-1930) nació en Guadalajara, Jalisco. Publicó sus primeros jaiku en *El informador* de Guadalajara, en 1919, entre los cuales se encontraba “El alacrán”. Si bien a Tablada este jaiku le parece excelente, el resto de los poemas que Tablada recibió de él no tuvieron la misma calidad. El poeta utilizó esta forma y a la poesía en general para hablar de ideales socialistas y esto no le gustó a Tablada. Según se puede leer en esta misma crónica.

<sup>87</sup> José Juan Tablada, “Poemas breves, gran amor”, en *El Universal*, 21 ago. 1930, recopilado en *Obras V. Crítica literaria*, p. 422-426

júbilo al viejo Bashó del siglo VII, alma mixta de dos poetas, Francisco Villon, el pícaro, y Francisco de Asís, el Santo, romero perdido en las remotas veredas niponas que hoy surge como fantasma amable y venerable, para recorrer los caminos del mundo.<sup>88</sup>

Creo, sin embargo, que la mejor aproximación de Tablada al caligrama está en *Li-po y otros poemas*:



Este poema sigue un proceso similar al meta-soneto de Lope “Un soneto me manda hacer Violante”. El texto que dice: “un pájaro que trina como una ocarina” forma el cuerpo del pájaro. La [-a] de “trina” es el pico del pájaro por donde está de hecho saliendo el trino. El texto “musical y breve” está dentro del pájaro. El punto que da fin a esta oración es el ojo del pájaro. El texto “en un almendro” es la rama del almendro y el texto “florido de nieve” es la nieve. Incluso, los puntos sobre las ies de todo el poema pueden verse como copos de nieve cayendo. Realmente un buen ejemplo de poesía ideogramática.

<sup>88</sup> José Juan Tablada, pról. *El jarro de flores*, recogido en *Obras I. Poesía*, p. 422

### Del *satori*: “iluminación” o “sorpresa”

Es necesario, además, que el *haiku* tenga el efecto de *satori*, (darse cuenta, comprender). Para el budismo zen, esta revelación significa llegar a un nivel especial de conciencia. Fuera del ámbito zen, el *satori* es algo más cercano a una sorpresa. En *El jarro de flores* tenemos un muy buen ejemplo de esta sorpresa:

“Un mono”

El pequeño mono me mira  
¡Quisiera decirme  
algo que se le olvida!<sup>89</sup>

La primera imagen pone al animal mirándonos. Una pausa, y después el contraste, no sólo nos mira, nos está hablando con la intención de decirnos algo que no puede articular. Esta humanización del pequeño mono nos hace empatizar con él. Nos hace sentir que hay una conexión, una posibilidad de comunicación entre él y nosotros y esto causa la sorpresa.

Issa tiene un poema donde podemos ver muy bien este factor sorpresa:

En esa cara  
hay algo, hay algo... ¿qué?  
Ah, sí, la víbora.<sup>90</sup>

Encontrar de pronto, en la cara de una persona la similitud con un animal produce un *satori* cuando ambas imágenes se unen. Este efecto no tiene nada que ver con la iluminación zen. Entonces, un *haiku* puede intentar iluminar, si

<sup>89</sup> “Un mono”, *El jarro de flores*, p.436

<sup>90</sup> *Apud.*, Octavio Paz, *Generaciones y semblanzas*, p. 54

es de corte zen o sorprender, si no.

### De la traducción.

El *haiku* es un género que se caracteriza por su intemporalidad. Generalmente sucede aquí y ahora. Esto se debe en gran medida a que en japonés no existe la conjugación de los verbos lo cual permite que se mencione una acción sin que se determine el tiempo. También se prefiere no usar en el *haiku* adverbios ni pronombres. En japonés no existe la categoría gramatical artículo así que tampoco se necesita señalar el género ni el número. El resultado es un tipo de poesía impersonal e intemporal que puede suceder a cualquiera y en cualquier momento y que se pierde casi invariablemente al traducir un *haiku* al español. Veamos esta traducción de un *haiku* de Taigi:

Original japonés:

Tobu hotaru	5
Are to iwan mo	6
Hitori kana	5

Traducción literal:

Volar / luciérnaga  
¡mira! -miren/ así /diría/ aunque  
solo / admiración.

Luciérnaga en vuelo  
¡Mira! iba a decir, pero  
estoy solo.<sup>91</sup>

Miren a las luciérnagas  
Me gustaría decir  
Pero estoy solo.<sup>92</sup>

<sup>91</sup> Apud., Fernando Rodríguez Izquierdo, *El haiku japonés*, p. 330

“Are” es una expresión que señala algo. Es un deíctico sin plural ni singular. Al traducir, es muy diferente dirigirse a una sola persona que a varias. El sentido cambia. La traducción depende de la interpretación del traductor.

Además de la dificultad idiomática está la barrera cultural que nos separa de estos poemas, pues existen muchos referentes obvios para el lector japonés que nos son completamente desconocidos a los lectores occidentales, como afirma Héctor Valdés:

Detrás del haiku hay siglos de cultura y disciplina, y es difícil, aun para el poeta que lo escribe, saber cuales son todas las evocaciones que el poema oculta. [...] de ahí que el lector, cuyo ánimo puede variar como el viento, la riqueza del haiku es cambiante y tiene valores múltiples.<sup>92</sup>

Esta es una de las características que Tablada no puede salvar. Sus jaiku están llenos de adjetivos y de adverbios:

“Garza”

Garza, en la sombra  
Es mármol tu plumón,  
Móvil nieve en el viento  
Y nácar en el sol...<sup>94</sup>

Esta es una característica que separa definitiva y casi insalvablemente, el ingenio no tiene límites, al *haiku* del jaiku. Tablada no puede dejar de utilizar la adjetivación. La usa siempre que puede.

---

<sup>92</sup> *Apud.*, José Emilio Pacheco en *Proceso*, 15 de abril de 1996. p. 58

<sup>93</sup> Héctor Valdés, introd.. a *Obras I. Poesía*, p.19

### Del *kigo*, la palabra que define la estación.

El *haiku* debe presentar un *kigo* (señal o signo),<sup>95</sup> es decir, una palabra que identifique y relacione la estación del año en la que se desarrolla el poema. Por ejemplo, la expresión “brisa olorosa” remite a un lector japonés al verano porque de los vientos de las cuatro estaciones, el viento de verano le es particularmente agradable al sentido del olfato. El *kigo* es válido para la cultura donde se genera el jaiku. Veamos un ejemplo:

Luna  
El grillo ha sobrevivido  
a la inundación .<sup>96</sup>

En este *haiku* de Issa Kobayashi las palabras *kigo* son “grillo” e “inundación”. Ambas se refieren al otoño. Las colecciones de *haiku* suelen estar divididas en secciones de estación: primavera , verano, otoño e invierno. Los poemas de primavera suelen ser alegres y frescos, de juventud:

El crisantemo blanco  
El ojo no encuentra  
La menor impureza.<sup>97</sup>

Los de verano hablan de la plenitud de la vida:

<sup>94</sup> “Garza”, *El jarro de flores*, p. 435

<sup>95</sup> Dado que cualquier palabra puede ser *kigo* existen diccionarios para conocer exactamente cuál es el ambiente que el autor quiso exponer. Todas las palabras, ya sean referentes a seres vivos o a objetos, tienen la posibilidad de ser *kigo*, porque sí todos los seres vivos tienen una animación o *aware*, los objetos la tienen también, (*mono no aware*, el “¡ah!” de las cosas). Esta idea se desprende de la filosofía zen principalmente, aunque también del budismo, taoísmo y confucianismo.

<sup>96</sup> *Apud*, Ricardo de la Fuente, *Cincuenta haikus*, p. 53

<sup>97</sup> Matsuo Basho, *Haiku de las cuatro estaciones*, p. 26

Viento del río  
 En kimono de verano  
 Frescor de la noche<sup>98</sup>

Los de otoño son más bien de reflexión acerca de la proximidad de la muerte:

Este mismo paisaje  
 oye el canto  
 Y ve la muerte de la cigarra<sup>99</sup>

Los de invierno son francamente de muerte, de frío, de nieve:

De ordinario detesto al cuervo  
 Pero esta mañana...  
 Sobre la nieve.<sup>100</sup>

Tablada divide *Un día...* en cuatro secciones: “La mañana”, “La tarde”, “El crepúsculo” y “La noche” a la manera de colecciones de *haiku* japonesas. Ya en *El jarro de flores*, Tablada se toma la libertad de modificar esta característica y divide su libro en secciones que obedecen más bien a temas antes que a una estación: “De camino”, “En el jardín”, “Bestiario”, “Paisajes”, “Marinas”, “El reló de sombra”, “Árboles”, “Frutas”, “Dramas mínimos”. *Un día...* presenta un orden más cercano a los libros de *haiku* japoneses originales. En el siguiente jaiku de Tablada que pertenece a “La tarde” de *Un día...* o, si leemos entre líneas, a la etapa madura de una vida, podemos ver la asociación la tarde/la vejez de una vida:

“Hojas secas”

---

<sup>98</sup> *Ibidem*, p. 43

<sup>99</sup> *Ibid.*, p.65

<sup>100</sup> *Ib.*, p. 77

El jardín está lleno de hojas secas:  
nunca vi tantas hojas en sus robles  
verdes, en primavera.<sup>101</sup>

Con un tema muy similar podemos mencionar los siguientes *haiku*

Las hojas de la rama  
Le preguntan al viento  
Cuál partirá primero.  
Soseki<sup>102</sup>

*And so the spring buds burst, and so I gaze  
And so the blossoms fall, and so my days*  
Onitsura<sup>103</sup>

Junto a la raíz  
del seco crisantemo  
diversas hojas secas<sup>104</sup>

Dice John Page acerca de este jaiku:

El ser humano, como la hoja, se va poco a poco. Los años idos son los que cuentan cuando ya son un montón, cuando son pocos nadie se fija. La naturaleza, el ciclo de la hoja, el cielo del hombre: la vida.<sup>105</sup>

“Hojas secas” nos ofrece la sorpresa de descubrir, en la tarde de nuestras vidas, que las “hojas secas” que están tiradas en el suelo, no fueron percibidas cuando eran “verdes”. No las notamos sino hasta verlas acumuladas en el piso, en nuestras vidas.

La palabra de estación que marca la estación año, ayuda al lector japonés de *haiku* a la interpretar el poema. Tablada explota muy bien este recurso en *Un día...* Las secciones de *El jarro de flores* tienen un estilo muy diferente.

<sup>101</sup> “Hojas secas” *Un día...*, p. 377

<sup>102</sup> *Apud.*, José Emilio Pacheco, *Proceso*, 15 de abril de 1996, p. 58

<sup>103</sup> *Apud.*, Harold Stewart, *A net of fireflies*, p. 35

<sup>104</sup> *Apud.*, Fernando Rodríguez Izquierdo, *El haikú japonés*, p. 403

La interpretación ya no depende de la estación del año sino del tema que se esté tratando. De cualquier manera, el título de cada sección es el que determina la interpretación. En "En el jardín", encontramos jaiku frescos y alegres:

"Día de sol"  
Hay una mariposa  
En cada flor...<sup>106</sup>

En los "Dramas mínimos" leemos acerca de los pequeños problemas de la naturaleza con los que el hombre puede verse identificado:

"Kindergarten"  
Desde su jaula un pájaro cantó:  
¿por qué los niños están libres  
y nosotros no?...<sup>107</sup>

Nombrar a las secciones de un libro de *haiku* con temas en lugar de hacerlo con estaciones que defina la palabra *kigo* es una de las diferencias importantes entre el *haiku* y el jaiku de Tablada.

### Del *kakekotoba*

Para elaborar las metáforas, el *haiku* se vale de un recurso poético denominado *kakekotoba* o "palabra eje", que sirve para "ligar dos ideas

<sup>105</sup> John Page, *José Juan Tablada. Introdutor del haikai en Hispanoamérica*, p. 69-70

<sup>106</sup> "Día de sol", *El jarro de flores*, p. 431

<sup>107</sup> "Kintergarten", *El jarro de flores*, p. 459

diferentes mediante un giro o desviación de su significado propio.”<sup>108</sup> Un ejemplo muy claro está en la tesis María Teresa Gómez Montero. Ella explica que la palabra *shiranami*, “estela que deja tras de sí un barco”, podría ser asociada, inmediatamente por un japonés con el verbo *shiranu* o con el sustantivo *namida*, “lágrimas”. Estas tres ideas juntas en una sola palabra nos llevan fácilmente a un poema. El *kakekotoba* es un recurso utilizado frecuentemente para la elaboración del chiste en japonés así como en español usamos el albur, el doble significado.

Este recurso no es común en Tablada ni considero que él haya intentado usarlo pero hay un *haiku* “*Flor de toronja*” podría acercarse al efecto de este recurso en japonés:

“Flor de toronja”

De los enjambres es  
predilecta la flor de la toronja  
(huele a cera y a miel)<sup>109</sup>

Para Tablada, los enjambres y las abejas, están en relación con el papel seductor masculino que persigue a la miel de las flores, lo femenino. Leamos algunos ejemplos de esto:

¡Mi rima es abeja que vuela a un clavel  
Y torna gloriosa del gayo vergel  
Y deja en tu álbum su gota de miel!<sup>110</sup>

¡Oh genios de sombras! ¡Potencia malvada  
que empañas la aurora con fúnebre vuelo,  
y que gozas en ver separada  
la abeja del cáliz, la estrella del cielo!<sup>111</sup>

<sup>108</sup> María Teresa Gómez Montero, *La poesía del español como reflejo de la japonesa*, p.21

<sup>109</sup> “Flor de toronja” *Un día...*, p.372

<sup>110</sup> “Monorima”, *Al sol y bajo la luna*, p. 330

Un ejemplo más:

La corola revienta en el capullo,  
se desborda la luz.  
Cantan los pájaros,  
van en ronda vibrantes las abejas  
a embriagarse de miel en los nectarios.  
Hay orgías de savia en la floresta,  
los árboles bañados  
de luz y de color, tienden las ramas  
a la luz clara y al ardiente rayo.<sup>112</sup>

El siguiente es un *haiku* de Basho con tema similar:

Desde el fondo de la peonia  
De mala gana  
Sale la abeja<sup>113</sup>

Si recordamos que para Tablada las “abejas” están siempre en busca de la “miel” y que esta miel al igual que la “flor”, está asociada en la naturaleza con la mujer y con la juventud, respectivamente, además de que este jaiku aparece en la sección de “La mañana” de *Un día...*, podremos hablar de un doble sentido en el poema. Los hombres prefieren la flor de la toronja: la juventud. El kakekotoba se daría si la palabra “Enjambres” nos sugiriera de manera inmediata la palabra “hombres”.

---

<sup>111</sup> “Díptico”, *El florilegio*, p. 209

<sup>112</sup> “Floreal”, “Poemas dispersos”, p. 63

<sup>113</sup> Matsuo Basho, *Haiku de la cuatro estaciones*, p. 15

## Del *haiku* y las mariposas

Las mariposas son un símbolo casi universal de cambio, de renovación, de libertad. Este último significado puede verse muy claramente en el siguiente *haiku* de Issa Kobayashi:

El pájaro enjaulado;  
¡Qué ojos de envidia  
para la mariposa!<sup>114</sup>

Tablada utiliza la condición del pájaro privado de su libertad para referirse a un sentimiento humano: la envidia. Nuevamente vemos como los elementos de la naturaleza, en este caso, animales, sirven al poeta para hablar acerca de sentimientos y acciones propias del ser humano.

En Japón, las mariposas son símbolo de matrimonio feliz. Existe un *haiku* anónimo que dice:

Par de mariposas  
murió el año pasado  
mi esposa amada.<sup>115</sup>

Se acostumbra regalar una pareja de grandes mariposas de papel (macho y hembra) como regalo de boda. En Tablada, la idea de las mariposas estuvo muy presente :

---

<sup>114</sup> *Apud.* Fernando Rodríguez-Izquierdo, *El haiku japonés*. pp.342

<sup>115</sup> *Ibidem*, p. 441

Somos orugas ascendiendo por las ramas de un árbol imaginario. Cuando la mariposa en nosotros muestre sus alas con los colores de las hojas otoñales, volveremos a la verdadera existencia. Este es un mundo de efecto. Un mundo de fenómenos. Debemos ir a las causas y si Einstein ha demostrado que la materia es nada, que ésta nada es una ilusión de nuestros sentidos... ¡y que nuestros sentidos son instrumentos imperfectos!<sup>116</sup>

Los jaiku de Tablada que hablan acerca de mariposas no hacen mención al significado japonés. Lo que podemos apreciar en ellos es la inclusión de referentes culturales americanos:

“Mariposa nocturna”

Mariposa nocturna  
a la niña que lee “María”  
tu vuelo pone taciturna...<sup>117</sup>

En este jaiku, la “María” de Jorge Issacs aparece para darle el tono americano al poema. Esto da pie para que hablemos acerca de referentes culturales americanos que Tablada inserta en sus jaiku.

## Del *haiku* y su adaptación a lo occidental

Según Luis Miguel Aguilar:

podría decirse que Tablada no trajo el haikú de Japón: llevó al haikú y a la poesía mexicana, cosas tan mexicanas como las adivinanzas infantiles o los cartones de lotería.<sup>118</sup>

<sup>116</sup> *Apud.* Nina Cabrera de Tablada, *José Juan Tablada en la intimidad*, p. 60

<sup>117</sup> “Mariposa nocturna”, *Un día...*, p. 381

Los siguientes son ejemplos de esta idea:

Del verano, roja y fría  
carcajada,  
rebanada  
de sandía!<sup>119</sup>

Plumaje azul turquí  
Y largo pico, es un  
Gigante colibrí...<sup>120</sup>

En efecto, muchos jaiku de Tablada podían leerse así. La inclusión de elementos de la naturaleza americana es otra de las innovaciones de Tablada. Mientras que en *Un día...* Tablada utiliza animales, más bien comunes a Asia y a América, en algunos jaiku de *El jarro de flores* y de *La feria* se nota una intención por integrar más elementos americanos a su jaiku. La “Guanábana de la sección de las “Frutas” que ya he comentado, así como el jaiku “Coyoacán”, de *Un día...* y “Chapulín” de *La feria* son buenos ejemplos de esto:

“Coyoacán”  
Coyoacán, al pasado muerto  
El coyote de tu jeroglífico  
Lanza impecable lamento...<sup>121</sup>

“Chapulín”  
Atrio en la aldea cálida  
chapulín volador  
abanico y matraca.<sup>122</sup> p. 479 en *La feria* “Jaikais de la feria.”

<sup>118</sup> Luis Miguel Aguilar, *La democracia de los muertos*, p. 173

<sup>119</sup> “Sandía”, *El jarro de flores*, p. 456

<sup>120</sup> “Tucuso montañero”, *Ibidem*, p. 426

<sup>121</sup> “Coyoacán”, *Ibid...* p.461

No pueden dejar de mencionarse aquí, dos versos del poema titulado “Tríptico del loro” (1923) de *La Feria*:

*¡El loro es sólo un gajo de follaje  
con un poco de sol en la mollera!*<sup>123</sup>

Y el que escribe con motivo de la muerte de López Velarde:

Qué triste será la tarde  
Cuando a México regreses  
Sin ver a López Velarde.<sup>124</sup>

En estos ejemplos se ve claramente una intención de integrar elementos americanos y mexicanos a la forma poética jaiku. Con frecuencia, Tablada usa este recurso. Veamos el siguiente *haiku* de Buson:

Regocijo  
Júbilo de pájaros  
En el alero<sup>125</sup>  
Buson

Kotori kuru 5  
Oto ure shisa io 7  
Itabisashi 5

Tablada inserta sus referentes culturales occidentales y rehace la idea de este *haiku*:

“La pajarera”

<sup>122</sup> “Chapulín”, *La feria*, p.479

<sup>123</sup> “Tríptico de el loro”, *ib.*, p. 493-496

<sup>124</sup> “Ex voto a López Velarde”, *ib.*, p. 502-506

<sup>125</sup> Yosa Buson, *Selección de jaiku*, p. 95

Distintos cantos a la vez,  
 La pajarera de cristal  
 Es una torre de Babel.<sup>126</sup>

La torre de Babel es un símbolo de Occidente que Tablada no teme usar. Muchos haiku hablan acerca de lugares y sucesos famosos en la mitología japonesa. Veamos un *haiku* similar escrito por Basho y su traducción al inglés:

El cucú  
 Un bosque de bambú  
 Filtra la luna  
 Basho<sup>127</sup>

A lightning-flash! The liquid chime of dew  
 Dripping throughout the forest-high bamboo<sup>128</sup>

Veamos ahora la versión de Tablada:

“El bambú”

Cohete de larga vara  
 El bambú apenas sube se doblega  
 En lluvia de menudas esmeraldas.<sup>129</sup>

Mientras que en el haiku original la luz proviene de un rayo, en el jaiku de Tablada, la luz proviene del cohete. Es interesante como Tablada combinar en un solo poema, elementos orientales y mexicanos. Por supuesto que todos hemos admirado los cohetes de larga cauda en la feria. Sin embargo, no

<sup>126</sup> “La pajarera”, *Un día...*, p. 369

<sup>127</sup> Matsuo Basho, *Haiku de la cuatro estaciones*, p. 52

<sup>128</sup> *Apud.*, Harold Stewart, *A net of fireflies*, p. 43

podemos olvidar el prestigio de los fuegos artificiales chinos.

### **Del *haiku* y la vitalidad**

Como veremos en el siguiente ejemplo, la metáfora en el *haiku* sirve para dar vida y condición humana a algún elemento de la naturaleza. El *haiku* intenta resaltar lo vivo de la naturaleza. Acerca de esta vitalidad, Francisco Rodríguez Izquierdo, nos dice:

Cierto día Basho y Kikaku [discípulo de Basho] iban paseando por el campo y se quedaron mirando las libélulas que revoloteaban por el aire. En es momento, el discípulo compuso este haiku:

Libélulas rojas!  
Quítales las alas  
y serán vainas de pimienta.

El maestro respondió: "No. De ese modo has matado a las libélulas. Di más bien:

Vainas de pimienta!  
Añádeles alas  
y serán libélulas.<sup>130</sup>

Tablada tiene muy buenos ejemplos de este principio:

"El chirimoyo"

La rama del chirimoyo  
se retuerce y habla:  
pareja de loros<sup>131</sup>

<sup>129</sup> "El bambú", *Un día...*, p. 371

<sup>130</sup> Apud., Francisco Rodríguez Izquierdo, *El haiku japonés*, p.71

<sup>131</sup> "El chirimoyo", *Un día...*, p. 370

“Los sapos”

Trozos de barro  
por la senda en penumbra  
saltan los sapos.<sup>132</sup>

Pero, también otros que contradicen este principio de manera contundente.

“El caballo del diablo”

Caballo del diablo:  
Clavo de vidrio  
con alas de talco.<sup>133</sup>

“Las avispas”

Como en el blanco las flechas  
se clavan en el avispero  
las avispas que regresan...<sup>134</sup>

“La garza”

Clavada en la saeta  
de su pico y sus patas  
la garza vuela.<sup>135</sup>

“Mariposa nocturna”

Devuelve a la desnuda rama,  
nocturna mariposa  
las hojas secas de tus alas.<sup>136</sup>

---

<sup>132</sup> “Los sapos”, *Ibidem*, p.382

<sup>133</sup> “El caballo del diablo”. *Ibid.*, p. 371

<sup>134</sup> “Las avispas”, *ib.*, p. 381

<sup>135</sup> “La garza”, *Idem*

El principio de la vitalidad no es el fuerte de Tablada pero también hay muchos *haiku* que no respetan este principio. Veamos:

Las patas de la grulla  
Se han hecho más cortas  
En las lluvias de mayo.<sup>137</sup>

O este otro:

Si a Luna  
se incase un mango  
¡Qué buen abanico!  
Sookan<sup>138</sup>

Tsuki ni e wo	5
Sashitaraba yoki	7
Uchiwa kana	5

Este *haiku* ha sido muy criticado porque se le califica artificial y de que no expresa una emoción real, Sin embargo, respeta una perfecta métrica, tiene *kigo*, la palabra estación y *satori*, el factor sorpresa. Aunque no respeta el factor vitalidad.

### Del título

Ya se había mencionado que una de las innovaciones de Tablada es agregar un título a sus jaiku, tal vez con la intención de ganar un verso más para poder expresarse. Lo cierto es que muy pocos haiku en japonés tienen un título. El

<sup>136</sup> "Mariposa nocturna", *Ibidem*, p. 383

<sup>137</sup> Matsuo Basho, *Haiku de las cuatro estaciones*, p. 14

<sup>138</sup> *Apud.* Rodríguez Izquierdo, *El haiku japonés*, p. 254

*haiku* debe ser comprendido con sus tres versos. Un ejemplo de *haiku* con título es el siguiente:

“Eco”  
 “¡Eh...y!” Llama el hombre sólo  
 “¡Eh...y!” responde la sola montaña.  
 Seisensui<sup>139</sup>

Kodama	3
“ooi” to sabishi hito	9
“ooi” to sabishi yama	9

Este *haiku* resulta muy interesante porque al usarse el primer verso como título, sólo restan dos versos para el poema. Estos dos versos son usados como espejos para simular el efecto del eco. La llamada del hombre y la “respuesta” de la montaña. Tablada tiene un jaiku similar:

“Torcazes”  
 De monte a monte,  
 Salvando la cañada y el hondo río  
 Una torcaz se queja y otra responde.<sup>140</sup>

Una torcaz existe, pero la otra es el eco que responde. Se acentúa la soledad de la torcaz en la cañada y su inocencia al creer que otra torcaz le está respondiendo.

## De las onomatopeyas

<sup>139</sup> Apud, Rodríguez Izquierdo, *ibidem*, p. 393

Las onomatopeyas son un recurso frecuente en el *haiku*. Veamos un ejemplo:

Muu, muu, muu...  
Sale la vaca mugiendo  
De entre la niebla.  
Issa<sup>141</sup>

Ushi moo moo 4  
Moo to kiri kara 6  
Detari keri 5

Tablada también usa este recurso para hacer sus jaiku. Usa tanto la onomatopeya como la aliteración para lograrlo:

“La Guacharaca”

¿Asierran un bambú en el guadal?  
¿Canta la guacharaca?  
Rac...Rac...Rac...<sup>142</sup>

“Las ranas”

Engranés de matracas  
crepitan al correr del arroyo  
En los molinos de las ranas.<sup>143</sup>

Parece roer el reló  
La medianoche y ser su eco  
El minuterero del ratón.<sup>144</sup>

<sup>140</sup> “Torcaces” *Un día...* p. 376

<sup>141</sup> Rodríguez-Izquierdo, *El haiku japonés*, p. 429

<sup>142</sup> “La Guacharaca” . *El jarro de flores*, p.426

<sup>143</sup> “Las ranas”, *Un día...* p. 376 Las negritas son mías

<sup>144</sup> “12 p.m.” *El jarro de flores*, *ibidem*, p. 448 Las negritas son mías

## De la piedad budista

Debido a que el *haiku* surgió a la fama como una expresión budista, la filosofía del budismo zen está presente en muchos de los haiku que han sido escritos. En especial, el aspecto de la piedad budista, la preocupación por los dramas mínimos de la vida es importante en el *haiku*. Podemos verlo claramente en los siguientes ejemplos en:

Trigo maduro  
Lleva a cuestas un niño  
La vendedora de sardinas  
Issa<sup>145</sup>

Choza pobre  
Los llantos de un perro  
Bajo la luna nocturna.  
Basho<sup>146</sup>

Tablada tiene dos jaiku en los que podemos ver similares preocupaciones:

Breve insecto, vas de camino  
Plegadas las alas a cuestas  
Como alforja de peregrino.<sup>147</sup>

<sup>145</sup> Issa Kobayashi. *Cincuenta haikus*, p. 48

<sup>146</sup> Matsuo Basho. *Haiku de las cuatro estaciones*, p. 146

Seis horas a pie por la montaña,  
Ladra un perro lejano...  
¿Habrá que comer en la cabaña...?<sup>148</sup>

---

<sup>147</sup> "El insecto", *Un día...*, p. 370

<sup>148</sup> "En camino", *El jarro de flores*, p. 427

## Conclusiones

No; resueltamente, no: el exotismo modernista no es pretexto para negarse a la realidad sino- como el indigenismo- medio para rectificarla. Uno y otro, anverso y reverso de la misma actitud, coexiste, y existen porque quienes se dejan llevar por ellos sienten la realidad inmediata. La sienten y la padecen; por padecerla quisieran hacerla otra.<sup>1</sup>

Basho escribió alrededor de 2000 *haiku* de los cuáles, según Shiki, gran escritor de *haiku* y crítico del siglo XIX, “sólo el veinte por ciento eran de valor; Blyth, uno de los comentaristas más agudo de nuestros tiempos y admirador de Basho, redujo la cifra al cinco por ciento”.<sup>2</sup>

Es decir, no todo *haiku* es bueno. La crítica se deja llevar frecuentemente por el nombre del autor para calificar a toda su producción. Así, todo *haiku* de Basho es considerado como “bueno” por la importancia del escritor. Se han hecho experimentos en universidades japonesas para demostrar este fenómeno. Se proporciona a investigadores de literatura japonesa una serie de *haiku* sin firma y se les pide un juicio acerca de la calidad de los poemas. Los resultados son sorprendentes. Con frecuencia, escritores completamente desconocidos obtienen los primeros lugares mientras que escritores de amplio prestigio resultan ser los grandes perdedores. Otro fenómeno interesante es que algunos jueces ponderan ciertas cualidades de un *haiku* mientras que otros deploran las mismas. Elaborar un juicio acerca de un *haiku* aún presenta grandes problemas.

---

<sup>1</sup> Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo*, pp. 81-82

### ¿Realmente Tablada no respeta las reglas del *haiku*?

Hemos visto hasta aquí que la métrica en el *haiku* no siempre es de 5-7 5 y que la metáfora no le es ajena a este tipo de poesía. Con respecto a la métrica, si bien es cierto que Tablada usa la rima en sus jaiku y que este concepto no es común en la poesía japonesa, no podemos olvidarnos del concepto de ritmo. Basta leer en voz alta cualquiera de las transcripciones que aparecen en este trabajo para notarlo. Este ritmo es el que tratan de imitar tanto Tablada como otros escritores de *haiku*. Tablada no respeta la regla de forma 5-7-5 pero sí respeta las reglas de fondo. Después de leer muchos *haiku* con interés elaboró su propio concepto de jaiku que consiste en conservar la brevedad pero no la métrica. Creo que su conocimiento de la doctrina zen no era tan profundo y no llegó a descubrir la importancia que para un monje seguidor de esta filosofía podrían tener tales cifras, además de que Tablada conoció muchos *haiku* a través de traducciones al inglés y al francés. Para ambas lenguas es muy difícil seguir el 5-7-5 así que la métrica se dobla en favor del contenido y en muchas traducciones de *haiku*, sobre todo al inglés, se prefieren dos versos largos divididos por la pausa o cesura. Además, como hemos podido observar, el 5-7-5 tampoco es una constante en el *haiku*. Si bien, no se aleja demasiado del estándar, sí encontramos variaciones importantes como *haiku* de 5-8-4, 5-8-5, 6-6-5, 3-9-9 ó 4-6-5. Tablada rebasa frecuentemente estos límites. Otra de las características del jaiku de Tablada es que agrega un verso a manera de título que no existe, más que excepcionalmente en el *haiku* japonés.

Acercas del *satori* podemos decir que en casi todos los jaiku de Tablada podemos encontrar ese elemento de sorpresa, de “iluminación” que el *haiku*

---

<sup>2</sup> Antonio Cabezas, *La literatura japonesa*, p.105

necesita.

En cuanto a la palabra estación o *kigo*, Tablada no divide *Un día...* en estaciones del año pero sí lo hace en períodos del día. Si esto es interpretado como el transcurso de una vida, con su “mañana”, su atardecer” y su “crepúsculo”, entonces se trata de un recurso análogo al utilizado por los poetas japoneses: los poemas de “La mañana” son de juventud, alegría, frescura, etcétera.

Sin embargo, en *El jarro de flores*, Tablada titula cada una de las secciones no con una época del año o del día sino con un tema más directo: “En el jardín”, “Las frutas”, “Marinas”, etcétera. Esta manera de titular las secciones de un libro de jaiku es una diferencia importante entre nuestro poeta y los escritores de *haiku*.

**¿Lo que se ha hecho en Hispanoamérica no son sino epigramas con muchas características de *haiku* o *haikai*?**

Fue una coincidencia que en español existiera una forma tan similar al *haiku* como lo es el epigrama. Tablada, quien conocía tan bien este género, realizó una mezcla de ambos en sus jaiku. La intención del epigrama coincide con el *haiku* en que es una forma breve que expresa un mensaje humorístico o un pensamiento profundo. La diferencia básica consiste en la enorme distancia ideológica de culturas que los generó. Tablada es famoso por sus mordaces epigramas. Le viene muy bien entonces el *haiku* porque siente que lo conoce, que le es familiar, lo cual no tiene que ser en demérito de su poesía. Yo no diría “epigramas con características de *haiku* o *haikai*, sino, mezcla de géneros. Los jaiku de Tablada no son sólo epigramas porque tienen la

intención manifiesta de imitar los *haiku* del Japón y sigue la mayoría de sus reglas mientras que por no estar escritos en japonés y perder todo el aspecto caligramático además de no ser producto de la cultura japonesa tampoco podríamos llamarlos *haiku* puros. Es por eso que decidí castellanizar el término *haiku* para diferenciarlo de jaiku, de este producto especial que surgió de la mezcla de géneros surgidos de tan diferentes culturas.

### ¿“A pesar” de usar símiles en sus jaiku, Tablada es un buen poeta?

Un *haiku* no queda destruido si está escrito con base en una comparación o en una metáfora. Este mito debe su origen al auge de filosofía zen a principios del siglo XX en Occidente. Considero que la inclusión de metáforas y símiles en el jaiku de Tablada no es una razón para considerarlo inferior al *haiku* japonés porque, como hemos visto, la metáfora y el símil son recursos que de hecho utiliza este tipo de poesía. No se ha querido reconocer esta característica del *haiku* porque en el momento histórico en el que este género poético llega a América, la moda de la filosofía zen no es partidaria de la interpretación. Se lee entonces al *haiku* como un tipo de poesía contemplativa que describe a la naturaleza y que no es susceptible de interpretación alguna. En mi opinión, es claro el uso de metáforas y símiles en la poesía japonesa. La comunicación entre los amantes favorecía el hecho de tratar de ocultar los sentimientos de la pareja en metáforas que sólo ellos pudieran entender. Estos recursos se encuentran aún en los poemas de Basho, entonces, es una de las características distintivas del *haiku* y no una aportación de Tablada.

**¿Es “Guanábanas” el único poema de las dos colecciones que se aproxima al sensualismo?**

Considero que no. El erotismo está presente en el jaiku de Tablada. Estoy de acuerdo con la afirmación de que algunos de sus jaiku son una “miniaturización del modernismo.” Tablada conserva el erotismo de sus primeros poemas pero ahora lo vacía en un molde pequeño. No es “Guanábanas” el único que se acerca al sensualismo. “Coquillage”, “Frutas”, “Granadita”, “Naranja”, “La palma”, “La libélula”, entre otros, son ejemplos de un erotismo que recuerda los primeros poemas modernistas de Tablada. Este erotismo no se contrapone con la esencia del *haiku*. Que el erotismo no deba aparecer en el *haiku* es otro de los grandes mitos que rodean al género poético que nos ocupa. Es otra coincidencia que el *haiku* también use las joyas y los *biblot* para acentuar, por contraste, la belleza de lo natural. Así es como lo usa Tablada en *Un día...* y en *El jarro de flores*, no sólo como artificio, como escapatoria o como fuga sino como un medio para combatir, justamente, el artificio burgués en el que se vio inmerso, ese medio que de pronto se quedaba sin Dios y cuyo único asidero fue la búsqueda de alternativas espirituales. El zen, a este propósito vino más que a tiempo. Tablada se aferró a él en parte por el cariño que le tenía al Oriente y también porque representaba una opción para no quedarse sin un culto en qué creer.

**¿Usó Tablada temas japoneses para sus jaiku en español y es esto criticable?**

Tablada incluye en la mayoría de sus jaiku al paisaje y a los animales de América. Los jaiku en donde Tablada trata temas exclusivamente japoneses son realmente una minoría: “El bambú”, en *Un día...* y “Hongo” y “Bambú” en *El jarro de flores*. El resto tiene como tema animales lugares o situaciones que son de o existen en el continente americano y que, en algunos casos coinciden con elementos de la cultura japonesa. Su famosísimo poema “El saúz” es un buen ejemplo de elemento común porque, en Japón, el sauce es el árbol donde se esconden los duendes y existe toda una tradición con respecto a él. En México, el sauce llorón es símbolo de tristeza, de melancolía. El jaiku “Sandía” sería perfectamente comprensible para un lector japonés pues la sandía es una palabra de estación o *kigo* del verano. Tablada utiliza elementos con importancia para ambas culturas en sus jaiku.

### **¿Adquirió Tablada el conocimiento del jaiku a través del francés o del inglés y no directamente del japonés?**

Los conocimientos de Tablada en el idioma japonés no pudieron haberle permitido la lectura directa del *haiku*. Con ayuda de amigos pudo comprenderlos y realmente conocía los aspectos básicos de la lengua pero, los errores que se observan en las notas en japonés que hace Tablada en su diario nos demuestran que, realmente su manejo del idioma era elemental. Sin embargo, estuvo en contacto con mucho material en japonés y recibió la ayuda de japoneses para comprenderla. Su conocimiento del *haiku* provino básicamente de antologías de poesía japonesa en francés o en inglés.

**¿Debemos considerar a Tablada y a sus experimentos como “exotismo” y “frivolidad modernista” o como serios intentos de acercarse a una forma poética diferente?**

**¿Qué hay de modernismo y qué del movimiento de vanguardia?**

Con todo, pese a la nebulosidad del ocultismo o de las teosofías, éstas tuvieron una función en la literatura del siglo pasado: independientemente de su procedencia dogmática y de su contenido, dicha función fue primariamente esotérica. En un doble sentido: para expresar “correspondencias” en un mundo predominantemente regido por el principio del símbolo (la creación de los símbolos y el uso de la metáfora entendida como una insólita correspondencia llegaron a identificarse más tarde en algunos vanguardismos, con literatura, especialmente con la poesía misma), y para explicar el proceso de la propia creación [...] Pero esas ‘teosofías’ tuvieron otra función. En cuanto eran teologías subsidiarias y eclécticas no muy lejanas de la superstición y accesibles al charlatanismo estos saberes, estas teosofías eran un sustituto de la religión y a la vez una forma de protesta contra el mundo moderno de la ciencia [...] Si la secularización había despertado la necesidad de una nueva mitología y la experiencia urbana la necesidad de dar un nuevo sentido a las cosas, el ocultismo en especial y el llamado espiritualismo servía para satisfacer la necesidad de dar un nuevo sentido a la vida.<sup>3</sup>

Hasta hace muy poco tiempo se consideraba frivolidad y banalidad el exotismo de los modernistas. En el capítulo I vimos cómo la definición de modernismo ha cambiado radicalmente. Si consideramos que el elemento exótico entre los modernistas tenía una función más que de huida, de recurso para salvar lo que se consideraba en decadencia, entonces podemos hablar de Tablada y de su jaiku como un intento modernista de rescate, de búsqueda espiritual. Octavio Paz considera que esta actitud de Tablada ya no es modernismo sino poesía de vanguardia. Considero que los dos libros de jaiku

---

<sup>3</sup> Rafael Gutiérrez Guirardot, *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, pp. 80-82.

de Tablada representan de transición entre el modernismo y el movimiento de literatura vanguardia que la modernidad trajo consigo. En Tablada leemos:

“El abejorro”  
El abejorro terco  
Rondando el foco zumba  
Como abanico eléctrico.<sup>4</sup>

“...?...”

Doble fulgor apenas móvil  
En la senda nocturna. ¿Acaso un búho?  
¿Acaso un automóvil...?<sup>5</sup>

La influencia de la poesía japonesa en Tablada dio como resultado un nuevo género poético, el jaiku en español, que reúne vocabulario, metáforas e ideas modernistas y lo novedoso y experimental de la vanguardia. El jaiku de José Juan Tablada es una fusión de ambos estilos.

---

<sup>4</sup> “El abejorro”, *Un día...*, pp. 387

<sup>5</sup> “...?...”, *Ibidem*, pp. 428

**BIBLIOGRAFÍA DIRECTA**

TABLADA, José Juan,

*Los mejores poemas*. Pról. José María GONZALEZ DE MENDOZA, presentación, ed. y notas de Héctor VALDÉS. México, UNAM, 1971. (Biblioteca del estudiante universitario, 96)

TABLADA, José Juan,

*Obras. I. Poesía*. Pról., ed. y notas de Héctor VALDÉS. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1991. 669 pp. (Nueva Biblioteca Mexicana, 24)

TABLADA, José Juan,

*Obras IV. Diario (1900-1944)*. Edición de Guillermo SHERIDAN. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1992. 358 pp. (Nueva Biblioteca Mexicana, 117)

TABLADA, José Juan,

*Obras V. Crítica literaria*. Ed., selec. y pról. Adriana SANDOVAL. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1994. (Nueva Biblioteca Mexicana, 122) 608 pp.

**HEMEROGRAFÍA DIRECTA**

TABLADA, José Juan,

“Útas japonesas. Poetas del amor”, en *Revista Moderna*. Arte y ciencia [1ª. época] Dir. Jesús E. Valenzuela y Amado Nervo. Administrador G. De la Peña (1898-1903). México, (1ª. quincena oct. 1900) año III, núm.19, p. 298

**BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA**

ANTOLÍN RATO, Manuel,

*Ernest Fenollosa y Ezra Pound. El carácter de la escritura china como medio poético*. Introd. y notas de ... Madrid, Visor Madrid, 1977. 75 pp. (Col. Visor

literario. Seminarios, II)

AGUILAR, Luis Miguel.

*La democracia de los muertos*. México, Cal y arena, 1988. 295 pp.

BARTHES, Roland,

*El imperio de los signos*. Introd. Adolfo GARCIA ORTEGA. Madrid, Mondadori, 1991. 149 pp.

BASHOO, Matsuo,

*Haiku de las cuatro estaciones*. Pról., Francisco VILLALBA. Madrid, Miraguano Ediciones, 1986. 91 pp. (Col. Libros de los malos tiempos)

BERMAN, Marshall,

*Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Trad. Andrea MORAL VIDAL. México, Siglo XXI Editores, 1989. 386 pp.

BROWER, Gary,

*Haiku in western languages. An annotated bibliography*. (With some references to senryu). Metuchen, N.J., The Scarecrow Press, Inc. 1972. 133 pp.

BUCK, Pearl S.,

*Viento del Este, viento del Oeste*. Barcelona, Altaya [1995]. 250 pp. (Biblioteca de Premios Nobel, 3)

BUSON, Yosa,

*Selección de jaikus*. Trad. Justino RODRÍGUEZ, Kimi NISHIO y Seiko OTA. Madrid, Hiperión, 1992. 122 pp. (Poesía Hiperión, 198)

CABEZAS, Antonio,

*La literatura japonesa*. Madrid, Hiperión, 1990. 242 pp. (Libros Hiperión, 128)

CABRERA DE TABLADA, Nina,

*José Juan Tablada en la intimidad*. (Con cartas y poemas inéditos). México, Imprenta Universitaria, 1954. 216 pp.

CAMPOS, Rubén, M.

*El bar, La vida literaria en 1900*. Pról. Zerge I. Zaïzeff. México, UNAM, 1996. 316 pp. (Ida y regreso al siglo XIX)

CARRERA ANDRADE, Jorge,

*Microgramas*. Precedidos de un ensayo y seguidos de una selección de haikais japoneses. Tokyo, "Asia-América, 1940. 87 pp.

CEIDE-ECHEVERRÍA, Gloria,

*El haikai en la lírica mexicana*. México, Ediciones de Andrea, 1967. (Colección

- Studium,58) 165 pp.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher,  
*Tiros en el concierto. Literatura mexicana del siglo V.* México, Era, 1977. 570 pp.
- ECO, Umberto,  
*Los límites de la interpretación.* Trad. Helena LOZANO. México, Edit. Lumen, 1992. 404 pp.
- *Obra abierta.* Barcelona, Planeta-Agostini, 1992. 351 pp. (Obras maestras del pensamiento contemporáneo, 6)
- GÓMEZ MONTERO, María Teresa,  
*La poesía sintética en español como reflejo de la japonesa.* México, 1958. 132 pp.  
Tesis de maestría, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José, Antonio,  
*El exotismo en las vanguardias artístico literarias.* Barcelona, Editorial Anthropos, 1989. 382 pp. (Col. Palabra plástica, 12)
- GULLÓN, Ricardo,  
*Direcciones del modernismo.* Madrid, Alianza Editorial, 1990. 317 pp.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael,  
*Modernismo, Supuestos históricos y culturales.* México, FCE, 1988. 113 pp.
- HADMAN, Ty,  
*Breve historia y antología del haiku en la lírica mexicana.* México, Editorial Domés, 1987. 86 pp.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Max,  
*Breve historia del modernismo.* México, FCE, 1962. 559 pp. (Tierra firme)
- KOBAYASHI, Issa,  
*Cincuenta haikus.* Trad. de Shinjiro HIROSAKI. Madrid, Hiperión, 1986. ) 88 pp.  
(Pequeña biblioteca Hiperión, 3)
- LARA VELÁZQUEZ, Esperanza,  
*La iniciación poética de José Juan Tablada [1888-1899].* México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1988. 130 pp.  
(Cuadernos del Centro de Estudios Literarios)

LITVAK, Lily,

*El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX. (1880-1913).* Madrid, Taurus, 1986. 293 pp. ( ,172)

LOZANO HERRERA, Rubén,

*Las veras y las burlas de José Juan Tablada.* México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, 1995. 319 pp. (El pasado del presente)

MARTÍNEZ, José Luis,

*El mundo antiguo IV. China y Japón.* México, SEP, 1976. 373 pp.

MARTÍNEZ MONTES DE OCA, Gabriel,

*Apuntes de poesía japonesa.* [México, Gamma, 1942] 107 pp.

MENDIETA ALATORRE, Angeles,

*Tablada y la época de la gran transformación cultural.* México, SEP, 1966. 61 pp. (Cuadernos de lectura popular. Serie: La honda del espíritu.)

MOLINA ORTEGA, Elena,

*Ramón López Velarde, Poesías, cartas, documentos e iconografía.* Pról. y recop. de... México, Imp. Universitaria, 1952. pp. 75-77 (Serie Letras, 9)

PACHECO, José Emilio, introd. y selec.,

*Antología del modernismo, 1884-1921*, t.1, introd. y selec. de ... México, UNAM, 1970. 139 pp. (Biblioteca del estudiante universitario, 90)

PAGE, John G.

*José Juan Tablada. Introdutor del haikai en Hispanoamérica.* México [1963] 94 pp. Tesis, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.

PARÉS, Nuria

*El haiku japonés.* Selec., trad del francés e inglés de los originales japoneses, pról. y notas de... México, El mundo moderno, 1966. 121 pp. (Colección Literaria Servet)

PAZ, Octavio,

*Las peras del olmo.* México, Imp. Universitaria, 1957. pp. 76-85

-----,

*Generaciones y semblanzas. Escritores y letras de México. 2.- Modernos y modernistas.* Eds. Octavio Paz y Guillermo Sheridan. México, FCE, 1987. 286 pp. (Letras mexicanas, México en la obra de Octavio Paz II, 5) pp. 9- 63

PFEIFFER, Johannes,

*La poesía. Hacia la comprensión de lo poético.* Trad. Margit Frenk Alatorre. México- Buenos Aires, FCE, 1966. 137 pp.

PHILLIPS, Allen W.

*Cinco estudios sobre literatura mexicana moderna.* México, SEP, 1974. 183 pp. (SepSetentas, 133)

PIGEOT, Jaqueline y Jean Jacques TSCHUDIN,

*El Japón y sus épocas literarias.* Trad. Leonardo A. RODRÍGUEZ. México, FCE, 1983. 176 pp.

PORRATA, Francisco E., y Jorge A. SANTANA,

*Antología comentada del modernismo.* Introd. Antonio Sánchez Romerallo. Sacramento, Calif. State University, 1974. 557 pp.

RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, Fernando,

*El haiku japonés. Historia y traducción. Evolución y triunfo del haikai, breve poema sensitivo.* Madrid, Publicaciones de la Fundación Juan March, Guadarrama, 1972. 446 pp. (Col. de monografías, sección 2a., Historia, literatura y filología).

ROMERO, José Rubén,

*Apuntes de un lugareño.* México, Porrúa, 1989. 224 pp.

STEWART, Harold,

*A net of fireflies.* Japanese haiku and haiku paintings. Whit verse translations and an essay by ... Tokyo, Charles E. Tuttle Company: Publishers, 1960. 180 pp.

TANABE, Atsuko,

*El japonismo de José Juan Tablada.* México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Coordinación de Letras Modernas y Arte Dramático, 1981. 176 pp. (Col. Seminarios)

TY, Hadman,

*Breve historia y antología del haikú en la lírica mexicana.* México, Domés 1987. 86 pp.

VILLARRUTIA, Javier,

*La poesía de los jóvenes de México.* México, Revista Antena, 1924. 26 pp.

YOUNG, Howard Thomas,

*José Juan Tablada: Mexican Poet, 1871-1945.* Columbia, 1956. Un rollo.

Microfilm. Tesis, Columbia University. 308 pp.

## HEMEROGRAFÍA

CABEZAS, Antonio,

"Encantos ,sorpresas y albures de la literatura japonesa", en  
*PHP. Edición Internacional*. Vol.3 núm. 14 (ene. 1982) pp.26-33, 64-73

CANTELLA, Barbara Dianne,

"Del Modernismo a la Vanguardia: la estética del haiku." en  
*Revista Iberoamericana* núm. 89 (oct.- dic. 1974)  
pp. 639-649.

CASTRO-LEAL, Antonio,

"José Juan Tablada. Un balance difícil" en  
*Excélsior*, (13 oct. 1971) pp. 7a-8a

CRAMER, Mark,

"José Juan Tablada and the Haiku Tradition" en  
*Romance Notes*, (1975) XVI.2 pp. 530-535

GORDON, Samuel,

"La influencia japonesa y caligramática en las formas poéticas breves latinoamericanas." en  
*Universidad de México. Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*.  
Núm. 530 (mar. 1995) pp. 57-61

HERNÁNDEZ PALACIOS, Esther,

"José Juan Tablada, un infractor del haikai", en  
*Literatura Mexicana*. Vol. 1 , núm. 2, (1990) pp. 393-420

LEYVA, José Ángel,

"Entrevista a José Vicente Anaya" en:  
"La Jornada Semanal" Suplemento cultural de *La Jornada*. Núm. 287, (11 dic. 1994)  
pp. 21-25

NÚÑEZ Y DOMÍNGUEZ, Roberto

"Alpha y Omega de JJT" en  
*Revista de Revistas*. Año XXVI, núm. 1390 (10 ene.1937) s.p.

OOKA, Makoto,

"La poesía japonesa del paisaje: " ¿Por qué la poesía japonesa es tan contenida en su expresión de la subjetividad?"

en *Vuelta*. Núm. 237 (ago-1996), p.17-25

PACHECO, José Emilio,

"Inventario" en

*Proceso*. Núm. 1015, (15 abr. 1996) p. 58

*Revista Moderna de México*. [2ª época] Magazine Mensual. Político, Científico, Literario y de Actualidades. Dir. Prop. Jesús E. Valenzuela y Amado Nervo. México, sep. 1903- jun. 1911.( 1898-1911)

PHILLIPS, Allen,

"Una amistad literaria: Tablada y López Velarde", en

*NRFH*. Año XV, núms. 3-4, vol. 15 (1961) pp. 605-616

XIRAU, Ramón,

"Del modernismo a la modernidad, González Martínez, Tablada, Reyes", en

*Diálogos*. Vol. 10, núm. 3 (may. - jun.1974). pp. 23-29

ZAITZAFF, Serge,

"José Juan Tablada en Venezuela: una aproximación", en

*Universidad de México. Revista de la universidad Nacional Autónoma de México*.

Núm. 534-535 (jul. - ago. 1995) 71pp. p. 28-3

## PÁGINAS DE INTERNET

REICHHOLD, Jane,

"Haiku rules that have come and gone".

<http://www.faximum.com/aha.d/haiku.htm#metaphor>

05/27/97

REICHHOLD, Jane,

"Metaphor in Basho's haiku"

<http://www.faximum.com/aha.d/haiku.htm#metaphor>

05/27/97