

JOSÉ JUAN TABLADA Y EL ANTI-HAIKU

JOHN PAGE
El Colegio de México

DON ANTONIO CASTRO LEAL, al hacer el “balance difícil” de la obra poética de José Juan Tablada, especula sobre la fuente de los *haikais* del poeta. De esa fuente habría de nacer el nombre errado de los *haikai* en español, poemas que se inspiran tan sólo en una faceta ocasional del género *haiku*, alejándose definitivamente de la sustancia de esa poesía japonesa para convertirse en otra cosa, que es propia de Tablada.

Manuel Maples Arce dice, “No conoció Tablada la poesía japonesa sino a través de versiones inglesas y francesas, acaso de la antología de Michel Revon, que tanta influencia ejerció en la primera posguerra.”¹ Efectivamente, en 1910, Revon publicó en París su *Anthologie de la littérature Japonaise des origines au XX^e siècle*. En el capítulo dedicado a “la poesie légère, l'épigramme japonaise (*haikai*)”, Revon, después de confundir los términos *hokku*, *haiku* y *haikai*, adopta el de *haikai* “porque parece el más usado...”²

Tablada siguió a Revon en todo: aceptó el término *haikai* (poesía en cadena) y que el género fuera epigramático, humorístico y ligero, cualidades no sólo ausentes sino reñidas con el *haiku* japonés.

Tablada visitó París en octubre de 1911 y al regresar a México publicó su *Hiroshiqué* (1914), donde aparece su primera mención del *haikai*, “poesía miniatura de Bashoo”:

¡Una nube de flores!
¿Es la campana de Ueno
o la de Asakusa?³

¹ Manuel Maples Arce, *Incitaciones y valoraciones*, México, Cuadernos Americanos, núm. 50, 1956, p. 134.

² Michel Revon, *Anthologie de la littérature japonaise des origines au XX^e siècle*, Paris, De-lagrave, 1910, pp. 381-382.

³ Tablada, *op. cit.*, p. 37.

Y comenta Tablada, "Lee el japonés: con profusión tal florecen los cerezos que fingen una nube en lontananza... pero no puedo saber si ese sonido de campanas que me llega desde lejos, es del templo de Ueno o del templo de Asakusa". El *haiku* de Basho es precisamente uno de los pocos ejemplos citados por Revon, y el comentario de Tablada es una traducción casi textual de la interpretación que hace Revon al pie de la página.

R.H. Blyth, autor de un estudio y antología extenso del *haiku*, escribe:

Cuando es tratada una cosa, todas las cosas se tratan junto con ella. Una flor es la primavera; una hoja que cae encierra todo el otoño de todos los otoños, de lo eterno, el otoño sin límites de cada cosa y de todas las cosas. *Haiku* es la creación de cosas que ya existen por derecho propio, pero que necesitan al poeta para que alcancen toda la medida del hombre.⁴

Es lo infinito asido en la mano, ante los ojos, en el remachar de un clavo, en el tacto del agua fría, en el aroma de los crisantemos, en el aroma de este crisantemo.⁵

No dijeron ni una palabra
el anfitrión, el invitado
y el crisantemo blanco.⁶

Donald Keene afirma que:

Un poema de verdadero valor, y esto se aplica al *haiku*, debe completarlo el lector... de ahí la aparente pasividad que para nosotros tiene el poeta, porque el escritor no especifica la verdad aprendida en una vivencia, ni siquiera de qué manera ésta le afectó. Si su poema no lo sugiere, fracasa. El verso ha fallado si el lector cree que el poeta se quedó impasible frente a la imagen que describe. Es una debilidad, en cuanto a que no estamos seguros de lo que quiere decir el escritor. Es una fuerza en cuanto a que los *haiku* exigen que la vida poética libre del lector esté en paralelo con la del poeta. Esta libertad no es la de la irresponsabilidad desenfrenada ni la de la interpretación arbitraria, sino la de la creación de una vivencia poética similar señalada por el *haiku*.⁷

Con Tablada estamos ante la chispa que su ingenio enciende y nos ilumina una impresión suya, y al apagarse la chispa, queda gra-

⁴ R.H. Blyth, *Haiku*, Tokio, Hokuseido, 1949-1952, 4 vols., vol. 1, p. viii.

⁵ *Ibid.*, p. xii

⁶ *Ibid.*, vol. 4, p. 147.

⁷ Donald Keene, *Japanese Literature*, Grove, Nueva York, 1955, pp. 28-29.

bada una imagen que nos enseñó Tablada, al contrario del *haiku* que nos envía más allá. Sirva como ilustración de esta disyuntiva, la comparación a través de un *haiku* traducido por Blyth, recogido por Revon y, a través de éste, por Tablada, y asentado también por Maples Arce.

Moritake (1472-1549)
 (Traducción al inglés de Blyth)⁸
 Una flor caída
 ¿Volviendo a la rama?
 Era una mariposa.

(Revon)⁹
 Una flor caída de su rama,
 Puesto que la veo volver,
 Es una mariposa.

(Maples Arce)¹⁰
 Creía que las flores caídas
 Retornaban a sus ramas
 ¡Las mariposas...!

(Tablada)¹¹
 Devuelve a la desnuda rama
 Nocturna mariposa
 Las hojas secas de tus alas.

En el poema de Moritake está la expresión de la duda y de la incredulidad, ante la ilusión de algo imposible que la comprensión del hecho real no resuelve. Por lo tanto, la mariposa es lo que menos importa. El estímulo a la contemplación es la hoja caída, las estaciones, todo lo que cae para no levantarse, la muerte. La versión de Revon es casi una fórmula de ciencia natural: puesto que veo que una flor caída regresa a la rama (y eso es imposible) tiene que ser, y es, una mariposa. Con Maples Arce vislumbramos la du-

⁸ Blyth, *op. cit.*, vol. 1, p. 11 (la traducción al español es del autor de este artículo).

⁹ Revon, *op. cit.* p. 383 (la traducción al español es del autor de este artículo).

¹⁰ M. Maples Arce, *Ensayos japoneses*, México, Cultura, 1959, p. 65.

¹¹ J. J. Tablada, *Un día*, Caracas, Imprenta Bolívar, 1919, p. 81.

da salvadora, otra vez, por un instante. Pero el “creía” anuncia una simple equivocación visual, y nos quedamos con las mariposas que vagamente se parecen a las flores caídas.

Con Tablada, estamos en otro terreno. La frágil textura y el color pardo de la hoja seca y las alas de la mariposa nocturna tienen una semejanza tal, que si ésta se posara en una rama desnuda, parecería aquélla. La mariposa es nocturna, la hoja está seca; los detalles esenciales para que la imagen de Tablada a nosotros, no falle. Este terreno, evidentemente otro, es el de la fuerza de la imagen desnuda de adjetivización. A él, Tablada trajo la chispa y el ingenio de su afición al epigrama.

Afecto al epigrama, encontró un molde epigramático para hacer versos en su idioma, que acostumbraba más bien las formas extensas.

Los poemas sintéticos así como estas disociaciones líricas no son sino poemas al modo del *hokku* o *haikai* japoneses, ... que me complace haber introducido a la lírica castellana, aunque no fuese sino como una reacción a la zarrapastrosa retórica.... La otra crítica, lucubró sobre epigramas alejandrinos...¹²

Hay un evidente deseo de impedir la asociación del nuevo molde con el epigrama, de asentar su carácter lírico. En parte no logró su propósito, a pesar de que la mayoría de sus *haikai* carece del tono mordaz o satírico y hasta festivo, característico del epigrama.

En *Las peras del olmo*, Octavio Paz, dice “esos haiku dieron libertad a la imagen y la rescataron del poema con argumento, en el que ahogaba. Cada uno de estos poemas era una metáfora en libertad...”¹³ Pero, éste no es el sentido del *haiku*. El que una tortuga parezca displacerse a tumbos como carro de mudanzas, que las alas de un insecto parezcan alforjas de peregrino, que los gansos toquen alarma con sus trompetas de barro y que el bambú parezca cohete de larga vara desdoblándose en lluvia de esmeraldas, son metáforas ingeniosas pero no *haiku*, y dudosamente, vivencias poéticas.

Acierta Octavio Paz, otra vez, al llamar los *haikai* de Tablada, “casi siempre, un pequeño mundo suficiente”.¹⁴

¹² J.J. Tablada, *El jarro de flores*, Nueva York, Escritores Sindicados, 1929, p. 5.

¹³ Octavio Paz, *Las peras del olmo*, México, UNAM, p. 80.

¹⁴ *Idem*.