

José Juan Tablada: un infractor del hai-kai

ESTHER HERNÁNDEZ PALACIOS

Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias

Universidad Veracruzana

“...ni antes ni ahora el Japón ha sido para nosotros una escuela de doctrinas, sistemas o filosofías, sino una sensibilidad.”

Octavio Paz.

1. *Introducción*

“Tengo tres años. La diligencia donde con mi madre y un tío voy hacia Mazatlán hace un alto en medio del camino de Acapulco, el viejo camino real para los mercaderes de las Naos de China” (Tablada *La feria* 20). Esta escala en el viaje a los orígenes —la familia materna de Tablada era originaria de Mazatlán— resultaría premonitoria; ya adulto, recorrerá el camino hacia Oriente, pero el inicio de su interés por China y Japón debe situarse en fechas muy tempranas.

El joven poeta se asomaba a ese mundo extraño por la ventana francesa, y, mientras más conocía de él, más crecía su curiosidad. Lo primero que llamó su atención fue el aspecto meramente exótico, que tan bien embonaba con los momentos de su iniciación poética romántico-modernista. Bien sabemos que no era el único: la escenografía oriental estaba de moda entre los artistas finiseculares; sólo que Tablada insistió a tal grado en ese mundo, que de una imitación de “geisha y kimono” pasó a un buceo profundo en las aguas distintas de otra cultura y otra sensibilidad que, como veremos a lo largo de este trabajo, lo condujeron a las suyas propias.

Para 1900, José Juan Tablada es un apasionado lector de los japonistas europeos y, él mismo, un poeta "japonista". Insatisfecho en su deseo de profundización, no descansará hasta viajar al país que lo obsesiona. El lunes 14 de mayo de 1900 sale rumbo a San Francisco, en donde se embarca hacia Oriente. Don Jesús Luján, mecenas de los modernistas, ha hecho posible este sueño.

Mucho se ha lucubrado sobre el viaje de Tablada al Japón;¹ se han mencionado dos viajes o ninguno; según esta última versión, nuestro poeta tendría sólo un contacto a distancia, desde los muelles o a lo mucho el "China Town" de San Francisco. Sin embargo, Atsuko Tanabe afirma que Tablada sí pisó tierras japonesas. Cuando desembarca en Yokohama, Tablada no habla japonés, limitación que no le permitirá integrarse ni sacar de esta experiencia todo el jugo que él hubiera querido. Después de escasos seis o siete meses, no soporta la nostalgia y regresa a México. Vale la pena preguntarse si entre los múltiples recuerdos de que vienen cargadas sus valijas, se cuenta el *hai-kai*.² Aunque corta, la estancia fue riquísima; tanto, que tardará años, tal vez toda su vida, para satisfacer las nuevas inquietudes, la nueva sed de conocimientos y vida japonista.

Poco a poco recorre el camino que lo llevará desde un interés superficial, acorde con el "agonismo dandístico" de fines de siglo, hasta lo que José Luis Ontiveros denomina un "japonismo legítimo" (Ontiveros 2). Parte de este camino se cumple con la revisión de sus fuentes, que comenzará a seleccionar y ampliar. Se queda, eso sí, con los Goncourt, a cuya lectura recurre una y otra vez (*Diario* 27 julio 1905).

Su educación había sido "a la francesa", y no podía, ni quería, desprenderse de esos lazos. En 1911 viajó a Europa y permaneció una temporada en París, en donde, al contra-

¹Para todo lo relativo al japonismo de Tablada y en particular a este punto, véase el excelente trabajo de Atsuko Tanabe citado en la bibliografía.

²"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 ese sentido son *haikú*; al mismo tiempo, por su construcción ingeniosa, su ironía y su amor por la imagen brillante, son *haikai*" (Paz 244).

rio de lo que le sucediera en Japón —donde tuvo que instalarse en una colonia sólo para extranjeros—, se sentía como pez en el agua. Hablaba el francés tan bien como su lengua materna, o por lo menos se ufanó de ello más de una vez, y dominaba el inglés. Para 1911 circulaban en Europa varios libros sobre Japón. Tablada aprovechó su estancia en París para ampliar y consolidar sus conocimientos y su interés por el país del sol naciente; entre otras cosas, reunió materiales para su libro *Hiroshigué*, visitó exposiciones de pintura japonesa, compró piezas de porcelana y cerámica, adquirió estampas y libros; sin lugar a dudas, también inició o profundizó sus conocimientos sobre el hai-kai. En Japón había conocido la Uta que parafrasea en la segunda edición de su *Florilegio*, pero después se sentirá atraído por una forma más breve.

No existen, ni en su *Diario* ni en sus *Memorias* menciones de su encuentro con el hai-kai durante su estadía en Japón en 1900, aunque resultaría osado afirmar que no lo conoció. Para 1911 ya había leído a Basil Hall Chamberlain, a Paul Louis Couchoud y a Lafcadio Hearn. El primero es nada menos que el introductor del hai-kai en Europa, con su libro *Japanese Poetry* (Londres 1911); Couchoud publicó en 1905 un libro de hai-kais titulado *Aux fils de l'eau* y un año después un ensayo en torno al origen y procedimiento del género, "Les epigrammes lyriques du Japon", en su libro *Sages et poètes d'Asie*. Por otro lado, Hearn le ayudará a completar su visión del Japón, lo acercará a esa otra sensibilidad, a esa otra manera de sentir y expresar, tanto más cuanto que Tablada se confió a él como mediador intercultural.³

En carta a Thomas Young, autor en los años cincuenta de una tesis doctoral sobre Tablada (Universidad de Columbia), González de Mendoza dice en 1954: "me consta que conocía bien la *Anthologie de la littérature japonaise des origines au XX siècle* de Michel Revon, cuya primera edición es de 1910". Si hubiera consultado en ese tiempo el manuscrito del *Diario* de

³ Aunque también nacido en Occidente, Hearn se adaptó de manera tan completa a su nueva patria, que no sólo cambió sus nombres, sino su religión y costumbres, se casó con una japonesa, procreó y murió en Japón. Desde 1885 es citado por franceses e ingleses como fuente fidedigna para conocer el país del sol.

Tablada, también le habría constado que conocía a Couchoud y habría podido abundar sobre sus fuentes japonistas (*Diario* 26 marzo 1923).

Mil novecientos trece será un año japonista: el 27 de octubre es nombrado profesor de artes orientales en la Academia de Bellas Artes; un día antes ha comenzado a escribir una historia de Japón que, como muchos otros proyectos suyos, nunca pasó de serlo (*Diario* 27 octubre 1913). Al año siguiente será condecorado por el emperador japonés por su trabajo sobre *Hiroshigué*.

Los años comprendidos entre 1900 y 1919 son años de cultivo, de lecturas, meditación, introspección. Resulta clave el de 1911. Para amenizar el estudio y la reflexión, pero sin desviarse de su objetivo, se dedica también a coleccionar arte y libros nipones y a comerciar con ellos (*Las sombras*).

Casi dos décadas tardaría Tablada en empezar a escribir al “estilo japonés”; durante todos esos años el poeta dirige su mirada, su corazón y su mente hacia el Japón, en pos de esa otra sensibilidad. Durante esos mismos años ha buscado, en forma paralela, cambiar su forma de expresión, revolucionar su poesía, modificar a fondo, hasta destruirla, la retórica modernista; en fin, escribir una poesía nueva que se ajuste al nuevo sistema, *una poesía moderna*.

El hai-kai será el hallazgo en que confluyen ambas búsquedas: en sus tres versos encontrará Tablada la justa manera de sentir, de acuerdo con sus modernas y trascendentales necesidades. En éste, como en tantos otros puntos, el mexicano no está solo, sino que, como dirían sus admiradores estridentistas, coincide “en la hora en punto” con otros muchos: vive su siglo. Coincide sobre todo con la poética de Ezra Pound y el resto de los imaginistas, quienes también han recurrido al hai-kai para revitalizar la poesía y buscan con lo sintético romper la rigidez de la poesía tradicional de Occidente. En 1914, Pound planteaba la relectura y la meditación para captar todo el contenido que aparecía de manera implícita y sintética en la imagen. “Es la época en que el orientalismo se presenta como una puerta neo-espiritualista, cuando Dios ha muerto y el desierto crece.

Occidente, luego de haber destruido sus altares, trataría de encontrar el misterio perdido en otros dioses" (Ontiveros 2).

El hai-kai "por esencia es justo vehículo del pensamiento moderno, tema lírico puro, adámico como la sorpresa y sabio como la ironía" (Tablada "Hokku" *Poesía* 421).⁴ Por si necesitara más razones para escribir esos poemas sintéticos, Tablada también encuentra en ellos una forma para dar la respuesta exacta a muchas de sus inquietudes o preocupaciones vitales: su espiritualismo-teosofismo y su amor por la naturaleza, en especial por el reino animal. Sabe, como los imaginistas, que los hai-kais contienen una experiencia espiritual —por eso dedica sus poemas de *Un día* a las "sombras amadas" de Shiyo y Basho. Mediante ellos puede dar cauce a su propia experiencia (Xirau 74). Sabía, también, que en esos poemas existe una tensión artística y mística, más que conceptual; ambos conocimientos se conectan y lo reafirman en sus reflexiones teosóficas.

Por otro lado, Tablada también descubre que existen en el arte dos grandes vertientes en relación con la naturaleza: la del artista que, consciente de la distancia entre hombre y naturaleza, o en términos más contemporáneos, consciente del no encuentro de una naturaleza para el hombre, intenta un abrazo mimético con lo natural, y la del artista que, también sabedor de la escisión entre hombre y naturaleza, busca ahondar en ella y erigir su propia creación en su territorio natural. La primera es la vertiente que le muestra Oriente, concentrada y magnificada en la estética sagrada del hai-kai.⁵

Sólo un poeta con un amor por los "hermanos humildes" de la creación (Carlos Noriega, cit. por Nina Cabrera de Tablada 42-43) pudo entender a fondo a otros que, como Issa (1762-1827), escribieron más de doscientos hai-kais sobre insectos y pudo asimismo llegar al espíritu profundo que les dio origen.

⁴ Ramón Xirau ya ha comentado estas líneas con agudeza: "y Tablada sabe que el hai-kai es moderno [...] porque nos hace volver a los orígenes, 'es adámico', es decir primero y primigenio, es 'puro' con la pureza de la 'imagen total', con la pureza de la imagen mallarmeana podemos añadir" (Xirau 75).

⁵ Andrea Martínez comenta este punto en su introducción a *Hongos mexicanos comestibles*, libro de Tablada dedicado a la botánica, pero también a la plástica y a la gastronomía (7).

2. *Hacia una definición del género*

Si estamos de acuerdo con la premisa que afirma que el arte pertenece a lo sagrado, podemos decir que el *hai-kai* es un género doblemente sagrado, ya que, además de ser poesía, forma parte del cuerpo doctrinal del budismo zen. Cualquier explicación o intento de definir esta breve forma poética japonesa que no parta de tal afirmación estará incompleta. Por otro lado, resulta casi imposible —por no decir desleal— resumir el pensamiento filosófico-religioso del budismo-zen, entre otras cosas porque uno de sus planteamientos básicos es la negativa a racionalizar sus principios. La doctrina zen no puede explicarse, sólo admite el conocimiento que da la experiencia; para acercarse al zen es necesario sentirlo, no intelectualizarlo. Apuntaré sin embargo —lega o hasta sacrílega—, algunas cuantas cosas que resultan esenciales para comprender el *hai-kai*.⁶

El pensamiento zen respira en toda la actividad cultural japonesa: la ceremonia del té, el arte floral, el judo, el suicidio ritual y en general la actitud ante la muerte, ...el *hai-kai*. El budista zen, sin embargo, no estudia con lógica (por lo menos con lo que los occidentales entendemos por lógica), ni racionalmente su doctrina. Tampoco lee textos sagrados; en todo caso los escribe; pero lo que escribe no es la explicación de sus principios religiosos, sino que son experiencias personales de iluminación, que a veces toman la forma del *hai-kai*. La esencia del budismo zen es la práctica de la meditación o “*za-zen*” como medio para lograr la integración con el Todo, con la Gran Realidad. La meditación zen siempre implica una relación estrecha y paradigmática con la naturaleza, pero no intenta analizarla mediante el intelecto, sino entrar en contacto con ella, lograr su comprensión intuitiva. La contemplación zen de la naturaleza —que tanto preocupa a Tablada y sobre la que pone especial atención desde su estudio sobre el pintor Hiroshigué— no sólo lleva a la comprensión y unión con el Todo, sino que debe sugerir la comprensión personal. Tanto

⁶No me detendré en los aspectos históricos ni en las explicaciones léxicas; remito para estos temas a los trabajos de Atsuko Tanabe, Gloria Ceide Echevarría y Mark Cramer citados en la bibliografía.

la meditación como el arte zen se sitúan en una ausencia de tiempo y espacio: impermanencia y vacío. El hai-kai nace del vacío y nunca rompe su relación con él; lo convierte en un "maravilloso vacío" (Woolpin 26). Desde este vacío maravilloso el poema deberá brotar repentinamente para abrir el camino hacia el centro del ser, hacia el equilibrio del uno con el Todo. Camino que se abre y se cierra en el silencio: las contadas palabras de un hai-kai dicen mucho menos que el silencio que las rodea y penetra.

El equilibrio se logra sólo en la iluminación, en el *satori*, instante en que el poeta o el monje intuyen la Gran Realidad y su propio centro. *El hai-kai es la verbalización de esta experiencia*. Así, para R. H. Blyth el hai-kai es "la expresión de una breve iluminación, en la cual vemos la vida de las cosas" (Cantella 641). Y para Eco, "tirar la red o la escala y ver el mundo: aprehenderlo en una toma directa en la que cada palabra sea imprescindible: éste es el *satori*" (Eco 201). Desligar el hai-kai de su naturaleza sagrada, del *satori*, sería desprenderlo de su sentido original y último.

Por otra parte, la experiencia no concluye en la verbalización, sino que continúa en la experiencia del lector, quien debe participar, sin intentar explicar, penetrando en la intuición iluminada, en la que cuenta tanto lo dicho como lo callado. De esta manera, no sólo se unen en el hai-kai la poesía y la sensación, sino también el espíritu y la materia, el silencio y la palabra, además del creador, lo creado y el recipiente sagrado que es el lector.

El hai-kai no quiere dejar al lector mudo de admiración, sino que lo invita a participar, lo rodea de su propio silencio, desde el que oirá el disparo de la iluminación. Para el hai-kai se requiere una lectura que no involucre a la lógica ni a la razón, sino que sea intuitiva, profunda y rápida a la vez (Tanabe 118). Porque en el hai-kai el significado es la sensación, *el pensamiento* debe parecer ausente; por eso la metáfora, que requiere —de alguna manera— de una explicación racional, debe también quedar fuera. La esencia de las cosas debe captarse (codificarse y descodificarse) en un instante; el hai-kai no tendrá méritos si parece haber sido preparado de antemano. Por todo lo anterior,

es y debe ser breve: tres versos, de cinco, siete y cinco sílabas respectivamente, sólo unas cuantas sílabas para suspender la imagen sobre el instante. Su brevedad será también su fuerza. Por eso los objetos que suscitan una reacción pronta son los idóneos para aparecer en un hai-kai: los pájaros y los insectos, imágenes rápidas y formas pequeñas como vehículo para intuir el Todo, la Gran Realidad, el Universo.

Para Maples Arce, otro de nuestros japonistas, es esencial su carácter impresionista:

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

No podemos concluir este acercamiento sin anotar otra característica esencial:

Según la tradición del haikú, el poeta no debe expresar sus propios sentimientos sobre la realidad representada en el poema. Ha de ser el agente pasivo que señala solamente los mínimos elementos necesarios para recrear su visión. Como consecuencia de esa actitud, se nota la falta de palabras abstractas y elementos discursivos (Cantella 641).

También a esto deben su brevedad. Brevedad en la que se atrapa un Universo siempre visto con asombro, con nuevos y azorados ojos. Ya decía Basho: "Para escribir hai-kai búsquese un niño de un metro de alto".

3. *Tablada: una concepción personal del hai-kai*

En 1919 José Juan Tablada publicará *Un día* y en 1922, *Un jarro de flores*. A los poemas del primer libro los llama "poemas sintéticos" y a los del segundo, que reconoce como descendientes del hai-kai japonés, "disociaciones líricas". Además de los publicados en estos libros, incluye poemas al estilo de los haikais en *La feria* (1926); Héctor Valdés publicó otra sección de

ellos en el volumen que tituló *Intersecciones* (en *Obras. Poesía*) y que reúne poemas de distintas épocas y estilos y con diversas intenciones y temáticas.

Es ya casi lugar común afirmar que Tablada es el introductor del hai-kai en la poesía en español; aunque, en este caso, el lugar común resulta equivocado. En 1919 Alfonso Reyes publicó "Hai-kai de Euclides", en su libro *Cortesía*:

Lineas paralelas
son las convergentes
que sólo se juntan en el infinito.

En el tomo X de sus *Obras completas* aparece además, dentro de una lista de poesías censuradas por Reyes y que pertenecían al mismo volumen, otro poema titulado "Hai-kai". Tablada, pues, no fue el introductor del hai-kai en español, aunque sí el primero que dejó huella y el primero en ahondar, en nuestra lengua, en la poética de este género. En las primeras páginas de este acercamiento hemos visto los encuentros conceptuales y directos de Tablada con el Japón y en especial con el arte, la lírica y la religión de ese país. Ahora bien, además de escribir "hai-kais", nuestro poeta conformó su propia concepción del género, que dejó plasmada sobre todo en dos textos: el poema-prólogo a *Un día* (1919) y "El elogio del buen haijin", poema paradójicamente extenso que sirve de prólogo al libro de uno de los epígonos de Tablada, al *Itinerario contemplativo* de Francisco Monterde García Icazbalceta (1923).⁷

Considero que al escribir estos poemas breves Tablada intentó transportarlos al español, a la tradición literaria hispánica⁸ y a su propia sensibilidad y nunca "copiarlos" o traducirlos

⁷ Aparte de estos textos centrales, encontramos otros comentarios o reflexiones sobre el hai-kai en la vastísima obra de Tablada, como el que cito a continuación, publicado en su columna "Nueva York de día y de noche", en *El Universal*, 11 sept. 1932: "felices síntesis de vida nerviosa y emoción exúbera". Por otra parte, habría que añadir que Monterde no es el "mejor fruto" del hai-kai de Tablada, sólo uno de los primeros. A partir de Tablada escribirán hai-kais, o poemas inspirados en ellos, Torres Bodet, Gorostiza, Villaurrutia y el propio Paz, por no citar a poetas tan contemporáneos como Francisco Hernández o Carlos Isla.

⁸ En un segundo paso particularizará en la tradición mexicana, como veremos sobre todo en los "jaikais" de *La feria*.

literalmente. De tal manera que sus poemas no serán estrictamente *hai-kais*, sino que pasarán de “poemas sintéticos” a “disociaciones líricas” y más tarde a “*jaikais*”. Sólo los últimos poemas de este género, que se publicaron póstumamente, llevan el título de “*hai-kais*”, pero no podemos saber si el autor los hubiera titulado de esta manera. Es clara su intención de diferenciar sus *hai-kais* de los japoneses, al mismo tiempo que los reconoce como sus herederos.

Además de poeta, Tablada fue cronista, crítico de arte, gastrónomo, jardinero. Como amante de la naturaleza y como experimentado jardinero, sabía perfectamente que una flor muere cuando se la transplanta a otro clima sin una previa preparación (sin “acriollarla”, se dice en términos populares); por lo tanto, sus infracciones con respecto a la forma original no se debieron a un desconocimiento de las profundidades y la naturaleza del *hai-kai*, sino a una deliberada adecuación, transformación o incluso metamorfosis que consideró debía sufrir para florecer en nuestra lengua y dentro de nuestra cultura.

Prueba de ello es su primera reflexión sobre el tema, su poema prólogo, que sintetiza tres elementos del *hai-kai* que resultan esenciales: su concisión capaz de atrapar al universo, su relación directa con el mundo natural y su impermanencia, en la que lo instantáneo remite a lo sagrado. Este texto contiene, además, uno de sus *hai-kais* mejor logrados:

¡Parvo caracol de mar,
invisible sobre la playa
y sonoro de inmensidad!

Tablada sabe que los textos de *Un día*⁹ no son *hai-kais*, sino “poemas sintéticos” y por esa razón destaca entre las demás esa característica de sus ancestros nipones.

Al llamar “disociaciones líricas” a los poemas del segundo libro, subraya Tablada otra de las características esenciales de los *hai-kais*: “Al ausentarse de su obra, el poeta se limita a evocar la realidad que le impresionó, olvidándose de sí mismo.

⁹Otra novedad traída de Oriente es la gráfica. *Un día* no sólo fue revolucionario por la forma de sus poemas, sino por su forma de ser libro: “200 ejemplares *vergé* iluminados a mano con sello del autor”, leemos en su colofón.

Tiene que salir de sí, como está prescrito para lograr *satori*" (Cantella 641), tiene que "disociarse", podríamos añadir.

En este punto vale la pena detenerse, pues resulta importante que también en la reflexión sobre la poesía —recordemos que ya lo había hecho con Apollinaire al escribir sus ideogramas— Tablada coincida con otro gran escritor, T. S. Eliot, quien al abordar a los poetas metafísicos ingleses en un ensayo publicado por primera vez en el *Times Literary Supplement* de 1921, habla también de "*dissociation of sensibility*".¹⁰ ¿Leería Tablada en 1921 el *Times Literary Supplement* de Londres? El ensayo no aparecerá en libro hasta 1932, en *Selected Essays*. ¿Tablada tomó de Eliot el término y lo aplicó en toda su magnitud, y comprendiéndolo cabalmente, a la poesía nipona que estaba introduciendo a la cultura hispanoamericana? ¿O simplemente se trata de una extraordinaria coincidencia? No he encontrado en ningún texto autobiográfico epistolar o periodístico referencias que puedan respaldar una u otra posibilidad; creo que en este caso habrá también que llegar a la conclusión de Meyer-Minnemann cuando aborda la coincidencia de Tablada con Apollinaire:

Es un hecho fácilmente aceptable que la calidad y trascendencia de una obra literaria como de cualquier otro producto cultural no puede residir en su independencia de puntos de referencia o contactos estimuladores. Es así como la pregunta sobre el lugar de Tablada en el marco de las ideas estéticas de vanguardia en el primero y segundo decenios de este siglo debería librarse de los juicios de valor acerca de la independencia o prioridad de sus procedimientos poéticos para dedicarse a su especificidad dentro (y no fuera) de las corrientes estéticas que los animaron (Meyer-Minnemann 451).

Regresando a "Hokku", el texto que prologa *El jarro de flores*, hay que mencionar que, aunque más tarde los acercaría —ocasionalmente— a los epigramas castellanos, se cuida muy bien de separar sus hai-kais de esta tradición española y marca perfectamente las fronteras entre uno y otro género; por eso ini-

¹⁰ Resulta doblemente interesante el hecho de que en 1942 Blyth escribiera un libro en el que relaciona la literatura inglesa con la oriental y encuentra elementos del budismo zen en algunos poetas, en Milton, por ejemplo.

cia su presentación con una crítica de los ciegos críticos que confundieron a los hai-kais de *Un día*, llamándolos epigramas alejandrinos. Cuando publica en 1922 *Un jarro de flores*, Tablada ya no tiene empacho en decir que los suyos no son sino poemas al modo de los "hokku" o "hai-kai" japoneses: sus flores ya resistieron el trasplante. (Aunque afirme que "el hai-kai de floral desnudez no necesita búcaros", al mismo tiempo que coloca sus "flores" en un "jarro").

En este libro Tablada vuelve a acentuar la brevedad de sus poemas como cualidad moderna que se enfrenta a lo que llama "la zarrapastrosa retórica" modernista. Sigue, esta vez, los postulados mallarmeanos de "pureza lírica" y subraya que los más modernos descubrimientos científicos refuerzan lo que los japoneses saben intuitivamente desde hace siglos: "que nada hay grande ni pequeño". Si no habla de su coincidencia con Eliot (tal vez porque la desconocía), sí se enorgullece de coincidir con sus contemporáneos franceses y anglosajones que escriben hai-kais, aunque se cuida de anotar que Couchoud se le había adelantado al publicar su libro de hai-kais ya en 1905. Y no sólo se siente orgulloso de coincidir con los europeos, sino de tener epígonos mexicanos. La mejor muestra de su exitoso trasplante son los frutos; y como ya tiene hijos mexicanos, Tablada se decide a buscar a sus padres occidentales, que, según él, lo son también nada menos que de Basho: se trata de "François Villon, el pícaro" y "Francisco de Asís, el santo". Y aunque se aleje más de su origen, paradójicamente señala con esto dos de las características originales del hai-kai: el humor y el amor al mundo animal y a la vida:

El significado original de *haikai* es juego o broma (Tawamure), chunga o chiste (odoke) y humorismo (kokkei), naturalmente Tablada sabía todo esto. Es por ello que muchos de sus haikais tienen por esencia un choque final, humorístico e ingenioso (Tanabe 102).

En el "Elogio del buen Haijin" Tablada vuelve a utilizar el término *disociación*, sólo que en este caso no está relacionado con lo lírico (es decir, con lo emotivo y por extensión con la actitud del poeta), sino con el objeto observado. El contemplador, ya previamente disociado, disocia a su vez el paisaje,

para encontrar trazos y colores. Afirma también que todos los temas caben en estos breves versos; y además de volver a mencionar a San Francisco, quien esta vez cede su lugar a Buda, y de recalcar la importancia de la concisión y síntesis del hai-kai, destaca la actitud contemplativa del poeta que lo escribe.

El hai-kai establece una relación de ida y vuelta con la naturaleza, de tal manera que

el haijin cuelga su poema
del cerezo en la rama en flor.

También recuerda a Basho y su necesidad de sorpresa continua, aunque en las últimas estrofas de este "Elogio", Tablada anuncia ya el nacimiento del jaikai mexicano, escrito por poetas que conciben una total armonía entre "el paraíso terrenal y las beatas michoacanas".

Porque ya en México hay
más de un rapsoda del haikai
que en nuestra tierra peregrina
se funde armoniosamente
como tanta cosa de Oriente
que nos trajo la nao de China.

Además de conocer las características esenciales del hai-kai, estaba consciente del sentido filosófico-religioso de estos poemas y había incursionado en la práctica del budismo, que, como ya hemos dicho, coincide con una de sus más profundas constantes vitales: la búsqueda de una religiosidad diferente. El 10 de abril de 1921 publica en *Revista de Revistas* un poema dedicado a Buda:

¡Búdica fe que redimiste un día
del anhelo sexual mi sentimiento
con amargura de renunciamiento
y lasitudes de melancolía!

En el silencio de mi pensamiento,
sobre la paz de tu sabiduría,
trémula de pasión el alma mía
oye otra vez el cálido lamento...

Ya me adormece el hatchís de unos ojos,
me turba un cuerpo juvenil y bello
y la promesa de unos labios rojos...

¡Oh Fe!, lanza en mi sombra tu destello
si a caer vuelvo trémulo y de hinojos
con el yugo carnal sobre mi cuello.

El soneto está fechado en París, en 1911, y si lo consideramos como testimonio autobiográfico, podremos afirmar que Tablada no sólo practicó la contemplación y la meditación necesarias para escribir *hai-kais*, sino que intentó ir más allá en el proceso de inmersión en la filosofía oriental. Pero, ¿cómo separarse de su propia idiosincracia, de su contexto cultural, de su educación occidental, de su cultura afrancesada; en fin, de todo lo que era? Al contrario de su admirado Hearn, no se quedó en Japón, ni cambió de nombre y credo.¹¹ Sus *hai-kais* no podían ser sino reflejo de este hecho: hijos del sentimiento y el “espíritu” de Buda y Basho, pero también hijos de Occidente. En este camino Tablada encontró comunicación con sus propios orígenes y, dando la espalda, no sólo a la rética modernista, sino a su europeísmo —en especial a su afrancesamiento—, descubrió que lo mexicano se acercaba más a lo oriental. Por principio, la cultura japonesa y la mexicana no pertenecen a Occidente, pese a que actualmente vivan dentro de sus coordenadas (Ontiveros 1). En *La feria* Tablada se ha apropiado ya de la forma japonesa: estos *jaikais* no sólo nos remiten a Basho o a Buson, a Villon y a San Francisco, sino a López Velarde. Ya desde 1914 Tablada estaba interesado en ahondar sus reflexiones y su investigación sobre la relación entre ambos pueblos. Incluso proyectaba escribir un libro sobre el tema: se titularía *Aztecas y japoneses* y formaría parte de la serie “Monografías japonesas”, de la que sólo terminó el primer volumen, *Hiroshigué, el pintor de la nieve y de la lluvia, de la noche y de la luna*. En él anunciaba la aparición de los próximos títulos, los cuales, una vez más, no pasaron de ser un proyecto.

¹¹ En su posterior búsqueda espiritual no abandonó el interés por la religión oriental, pero se acercó más a otras corrientes religiosas occidentales, en especial a la teosofía de Ouspenski.

4. ¿Transgresor o adaptador?

Nuestro poeta no fue el único en modificar el hai-kai tradicional; inclusive el japonés ha sufrido cambios en relación con su forma más clásica. “Octavio Paz ha señalado que, en lo que se refiere a la forma del haikú, la poesía de Tablada ‘poquísimas veces se ajusta a su esquema métrico’. Sin embargo, en cierto sentido, este individualismo de Tablada anticipa algunas innovaciones en el campo del haikú” (Cramer 531).

Ahora bien, resulta necesario examinar cómo son los “hai-kais” de Tablada y de qué manera van logrando su adaptación a la tradición poética en lengua española, y en particular a la mexicana.

4.1 *Un día*, Caracas, 1919, marca el momento en que por primera vez se publica un libro en español compuesto en su totalidad por este tipo de poemas. El libro en tanto objeto es también un acercamiento a la estética japonesa y a la vanguardia: cada poema va acompañado de una ilustración alusiva al título. Se trata de un libro de colección, aunque no radica en esto su verdadero valor, sino en lo que apunta Meyer-Minnemann:

Un día... Poemas sintéticos (1919), a pesar de su obvia ascendencia oriental, no es concebible sin las preocupaciones de las vanguardias coetáneas por la depuración radical del lenguaje poético. Las ilustraciones de la edición original añadieron un plano de significación visual, yuxtapuesto y simultáneo a la sintetización lingüística perseguida. Este plano suplementario, como ya se dijo, es el principio estético común que une *Un día... Poemas sintéticos* y *Li Po y otros poemas* (Meyer-Minnemann 450).

Si bien los poemas de *Un día* contienen los elementos primordiales del hai-kai, se separan de él en muchos aspectos, y esto, como ya creo haber probado, no es por falta de conocimiento, sino por voluntad. No soy pionera en tal planteamiento; en 1975, Cramer señaló:

Hasta ahora la mayoría de los hai-kús en español no han alcanzado un éxito total, porque el poeta domina al poema. La actitud de 'fuera manos' es la mayor dificultad para un poeta occidental. Tablada sí comprende esta actitud y cuando falla con un hai-kú no es por falta de comprensión, sino por la exuberancia de la imaginación. La mayoría de los hai-kús de Tablada captan la sensibilidad y el espíritu de la tradición japonesa y algunos de ellos hubieran impresionado probablemente al mismo Basho (Cramer 534-535).

Ya Paz había dicho en 1957 que "el poeta mexicano alcanza en unos cuantos de sus haikús una difícil simplicidad que tal vez habría merecido la aprobación de Basho" (Paz 245).

Lo primero que salta a la vista es la aparición de título, característica que continuará en todos sus hai-kais, aunque, como bien señala Cramer,

en general, los hai-kús tradicionales no llevan títulos; si uno suprimiera los títulos de los poemas de Tablada, no perderían absolutamente nada, ya que normalmente el título se repite en el poema mismo. Esto indica que los títulos en los haikús de Tablada respondían sólo a una costumbre de su tiempo (Cramer 532).

En seguida notamos que también difieren de la forma clásica por el metro, que varía de un poema al otro, adecuándose a la versificación propia de nuestra lengua. Abundan por lo tanto los octosílabos y heptasílabos, aunque también encontramos eneasílabos y hasta nuestro clásico verso de once, y de vez en cuando versos cortísimos de cinco e incluso de tres sílabas. Sólo un hai-kai, de los treinta y siete que componen el libro, se apega al metro clásico del hai-kai japonés, cinco-siete-cinco:

Los sapos

Trozos de barro
por la senda en penumbra
saltan los sapos.

De este hai-kai ha dicho Paz que es "un ejemplo de perfecta adaptación métrica y de real poesía" (Paz 245). Otro poema conserva las diecisiete sílabas con distinta distribución, seis-cinco-seis:

El caballo del diablo

Caballo del diablo
 clavo de vidrio
 con alas de talco.¹²

La mayoría de los poemas rebasan las diecisiete sílabas, pero sin llegar más allá de las veintinueve, lo que para el español sigue siendo poquísimo; además encontramos un poema de quince y otro de trece sílabas.

Lo inverso sucede en la formación estrófica: sólo uno de los treinta y siete hai-kais de *Un día* no consta de tres versos:

Luciérnagas

Luciérnagas en un árbol...
 ¿Navidad en verano?

Tablada introdujo la rima ya en sus primeros hai-kais. Se trata casi siempre de una rima asonante entre los versos uno y tres; hay seis casos en que la rima, de igual distribución, es consonante, uno con rima asonante en los tres versos y otro con asonancia en segundo y tercero.

Dice González de Mendoza:

El remedio contra lo retórico fue acertado, pues el hai-kai es minúsculo recipiente que una gota de poesía basta a llenar y del que se derrama cuanto sea verboso. Tuvo el tino de adaptar esa forma poética al genio peculiar de la lengua española y por eso escribió poemas sintéticos que no son exactamente hai-kais porque no se ajustan a la medida cinco-siete-cinco sílabas y tienen título y rima (González de Mendoza, carta a T. H. Young).

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 metáforas y símiles (Cramer 534).

¹²Según el análisis de Gloria Ceide Echevarría, habría otro poema con diecisiete sílabas distribuidas de manera distinta a la clásica, pero según mi exégesis, sólo son dos los poemas de *Un día* que tienen ese número de sílabas.

Pero, también de acuerdo con el mismo autor, reconocemos que, pese a todo, esos poemas sí son hai-kais y que la transgresión es, repitámoslo una vez más, voluntaria (Cramer 533).

De los treinta y siete hai-kais de *Un día* sólo nueve carecen de imágenes (metáfora, metonimia o comparación): la mayoría de ellos, no sólo utilizan una imagen, sino que yuxtaponen dos o más, alejándose cada vez más del modelo, pero brindándole toda la capacidad expresiva de la lírica en español, reducida a una concisión máxima. Ejemplo perfecto de lo anterior lo encontramos en:

Los ruseñores

Plata y perlas de luna hechas canciones
oíd... en la caja de música
del kiosko de los ruseñores,

en donde encontramos metáfora, metonimia y sinestesia. El asombro no cede, pues las más de las veces las imágenes de los hai-kais de *Un día* nos sorprenden por lo inesperadas, por lo inéditas:

Trozos de barro
por la senda en penumbra
saltan los sapos

y

Engranajes de matracas
crepitan al correr del arroyo
en los molinos de las ranas.

Imágenes, sí, pero no siempre definidas; algunas de ellas están a caballo entre la comparación y la metáfora propiamente dicha, como en:

El cámbulo
con las mil llamas de sus flores
es un gigante lampadario.

o en:

Breve cortejo nupcial
las hormigas arrastran
pétalos de azahar.

Imágenes indefinidas que invitan al lector, como lo pide el hai-kai, a participar. Al referirse a uno de los mejor logrados poemas de *Un día* dice Xirau:

El poema, constituido por tres versos, repite tres veces la palabra 'casi', un casi matizador que a la vez define y libera la imaginación para que cada quien perciba a su manera el carácter definido indefinido de la imagen... Ciertamente en 'El saúz' Tablada logra lo que deseaba: el 'arte' que 'con su áureo alfiler' clava las mariposas del instante. Pero este definir es también un sugerir, un connotar, un modo de abrir, por así decirlo, la misma definición que se emplea. 'El saúz', en efecto, es casi lo que el poema nos dice. Es también algo más que este casi: universo abierto a la imagen (Xirau 75).

Y Paz: "En sus momentos más afortunados la objetividad de Tablada confiere a todo lo que sus ojos descubren un carácter casi religioso de aparición" (Paz 245).

Continuando con la adaptación, Tablada incluye en sus poemas conceptos, ideas y hasta referencias literarias:

Mariposa nocturna
a la niña que lee "María"
tu vuelo pone taciturna...

Esto lo aleja cada vez más de la tradición, aunque la intención última y primera de todos retiene a los poemas dentro del género. La mayoría de ellos son chispazos nacidos de la contemplación meditativa, iluminaciones que nos unen con el Todo.

4.2 *El jarro de flores* (disociaciones líricas) se publicó en Nueva York en 1922. No podemos dejar de mencionar el hecho de que entre uno y otro libro apareció *Li-Po y otros poemas*, el libro vanguardista de Tablada. Por esta y por otras razones que ya he mencionado, *El jarro de flores* presenta muchas diferencias en relación con *Un día*. Está compuesto por sesenta y cuatro "disociaciones líricas" ordenadas temáticamente en nueve secciones. Las cuatro secciones del libro anterior respondían a una ordenación temática temporal: la mañana, la tarde, el crepúsculo, la noche.

Aunque en el prólogo su autor los define como poemas al modo de los hai-kai japoneses, éstos están más lejos de aquéllos que los primeros (Tanabe 118).

Si partimos de la lengua del verso, también a primera vista percibimos que los diminutos versos del hai-kai han ido creciendo, para adecuarse más y mejor al verso castellano. Predominan los heptasílabos, octosílabos y endecasílabos, y si los más extensos poemas de *Un día* no llegaban a las treinta sílabas, en este segundo libro hay uno que alcanza las cuarenta:

Crapodina

Tú también viste, pobre sapo,
caer una estrella en tu charco;
y la mujer a mí y a ti la estrella
se nos volvió diamante en la cabeza!

El poema rebasa no sólo el número de sílabas del modelo tradicional, sino el número de versos: dos eneasílabos y dos endecasílabos. Éste no es el único caso en que Tablada transgrede el esquema estrófico: hay en el poemario otros dos hai-kús de cuatro versos y cuatro más que cuentan sólo con dos.

En una primera lectura suponemos que ni uno sólo de los sesenta y cuatro poemitas se ajusta al esquema clásico, pero una revisión más atenta revela dos que se ajustan a la estructura original, siempre y cuando tomemos al título como primer verso. Por otra parte, sólo uno de los hai-kais de *El jarro* carece de título, pero en lo demás no se ajusta al esquema métrico. En cuanto a la rima, se continúa en general la asonancia del primer verso con el tercero, pero no es desdeñable el número de poemas que rima en consonante: nueve hai-kais lo hacen en primero y tercer versos y dos más entre sus dos únicos.

Alejándose de la "zarrapastrosa retórica", pero tal vez no tanto como quisiera, Tablada utiliza profusamente las metáforas y las metonimias, yuxtaponiendo en ocasiones más de una y acercándose a la tradición modernista que intentaba abandonar, como en:

Peces voladores

Al golpe del oro solar
estalla en astillas el vidrio del mar.¹³

y en:

Garza

Garza, en la sombra
es mármol tu plumón,
móvil nieve en el viento
y nácar en el sol.

La inclusión de lo "literario" no sólo se da en este sentido, sino por la alusión directa:

Coquillage¹⁴

La ola femenina me mostró
carnal, en la mitad de su blancura
la concha que Verlaine turbó.

Bambú

Ave aristotélica, mudas
oh bambú del otoño
tus hojas como plumas.

Pero si se permite transgresiones en estos aspectos, Tablada no se aleja de la esencia de los hai-kais. Por eso es que el tema principal en este libro sigue siendo la naturaleza (Ceide 41); el mundo vegetal es importante, el hombre aparece en íntima relación con lo natural, aunque no siempre su perspectiva es la contemplativa, propia de la meditación:

Guanábana

Los senos de su amada
el amante del trópico
mira en tu pulpa blanca.

¹³ La relación de este poema con otros de escritores modernistas ha sido tratada con detenimiento en el trabajo de Efrén Ortiz citado en la bibliografía.

¹⁴ No es ésta la única vez en que Tablada inserta términos en otro idioma; la inclusión de palabras francesas e inglesas es otra característica de intelectualización y por ende, otra transgresión.

Las imágenes de *El jarro de flores* funcionan de una muy especial manera, que para Alfredo A. Roggiano es “disonancia” y para Ceide “contraste” y que nos remite directamente a la “disociación” a que aludimos antes:

La figuración o visualización del poema es un acto de disociación de la realidad, o sea que los elementos del poema no van a producirse en la armonía, sino en la disonancia como estructuración significativa (Roggiano 50).

O como dice Gloria Ceide:

El contraste es un recurso que Tablada utiliza a través de todo este libro en dos formas: contraste entre el título de las secciones y el contenido —el silencio de la siesta y las matracas de las ranas, la oscuridad de la noche y la claridad de la luna o las estrellas, y el contraste dentro de los poemas mismos (Ceide 37).

El poeta disociado disocia a la vez su objeto. Disociación de lo observado que provoca el contraste o la disonancia, porque ya Tablada sabía lo que Eco afirmaría más tarde: “Una característica fundamental, sea del arte como de la no-lógica zen, es el rechazo de la simetría” (Eco 193).

El burrito

Mientras lo cargan
sueña el burrito amosquilado
en paraísos de esmeralda.

8 p.m.

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

Si en *Un día* habíamos ya notado, coincidiendo con Cramer, la intromisión del poeta en los poemas, debemos apuntar que este hecho se multiplica en *El jarro de flores*; buen ejemplo de ello es:

Un mono

El pequeño mono me mira
quisiera decirme
algo que se le olvida.

El perico

El perico violeta
cabe su verde jaula
desprecia mi sorpresa.

O

Naranja

¡Dale a mi sed
dos áureas tazas
llenas de miel!

Sólo que el poeta está y no está, porque para escribir estos poemas se ha situado en la perspectiva de la “disociación lírica”, disociación que le permite además mantener la esencia del haikai, al mismo tiempo que lo transforma en el haikai en español y en el suyo propio.

4.3 En “La feria”, texto que prologa su libro del mismo nombre subtulado *Poemas mexicanos* y publicado en Nueva York en 1928, dice Tablada: “En el amor hacia los animales: ‘El sapo’, ‘Los pijijes’, ‘El gallo habanero’ y uno que otro mínimo jaikai, es ya evidente la solidaridad teosófica con todo lo creado” (*Poesía* 465).

Este libro, escrito en homenaje y emulación de López Velarde, incluye varios haikais, que como el resto de los poemas del volumen, evocan la feria mexicana, como sinécdoque de la patria. Jaikais y no haikais serán los aquí publicados. Si bien sólo cinco de ellos llevan este título en dos breves series: “Jaikais de la feria” y “Jaikais del circo”, a lo largo del libro encontramos varios otros que constituyen una estrofa dentro de un poema mayor:¹⁵

¹⁵ “Ya desde *El florilegio* (1898 y corregido y aumentado 1904) empiezan a aparecer estas ‘imágenes libres’ que Octavio Paz ve como la esencia misma de los haikais de Tablada” (Xirau 73).

Diana de la gallera
 tempranero rumor
 de un Regimiento de Caballería...!
 ¡Guajolote, cólera absurda
 carcajada inoportuna,
 montón de plumas!

o

El loro es un gajo de follaje
 con un poco de sol en la mollera.

Tanto estos poemas como los que se agrupan en las series tituladas Jaikais, continúan con las mismas transgresiones en metro y rima que las de los libros anteriores; pero en lo demás se apegan más a la tradición japonesa. Paradójicamente, los jaikais mexicanos están más cerca de los nipones que los poemas sintéticos o las disociaciones líricas. De regreso de la vanguardia, de su obsesión por la ruptura formal, y habiendo abdicado su "tardío donjuanismo" en favor de "el gallo magnánimo", Tablada regresa al principio que lo había conducido al hai-kai: la solidaridad teosófica con todo lo creado, en especial con los animales. No se trata ya de luchar contra retóricas vetustas o de alcanzar la poesía pura, sino de plasmar en tres versos una experiencia contemplativa, un chispazo de iluminación, un *satori*.

Chapulín

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

Si en muchos de los hai-kais de los libros anteriores también logra plasmar esta experiencia trascendental que es origen y fin del más clásico hai-kai japonés, es indudable que en estos poemas mexicanos está más cerca que nunca de ellos. Si cabe la duda para calificar como hai-kais a algunos de los poemas conceptuales y de complicada estructura metafórica de *Un día* o *El jarro de flores*, no hay dubitación posible en estos casos. Tablada ha trabajado sus versos como haijin, los ha llevado hasta su límite mayor y menor; los ha adecuado al metro y a la rima castellanos, los ha acercado a sus obsesiones, sus in-

tereses, sus pasiones, su propia formación, y cuando se decide por "mexicanizarlos", resulta que ahora sí son verdaderos hai-kais, para los que no necesitamos una lectura intelectual y que nos permiten "ver la vida de las cosas" poniéndonos en contacto con la Gran Realidad. Pasa a segundo plano el hecho de si carecen o no de imágenes o de si el poeta logró permanecer fuera del asunto (aunque no hay complicaciones metafóricas y el poeta está ausente); y pasa a segundo plano, porque finalmente Tablada logra algo fundamental para los hai-kais, el tono natural, espontáneo e imprevisto; lo cierto es que son cabalmente hai-kais, aunque su autor los escriba con *j*.

4.4. *Los últimos poemas.* Según el testimonio de su esposa, Nina Cabrera de Tablada, el poeta improvisó en los últimos años de su vida un sinnúmero de hai-kais que permanecieron inéditos por decisión propia (Tanabe 120).

Aparte de éstos, Héctor Valdés publicó en el volumen de *Poesía* de la UNAM una serie de hai-kais que encontró dispersos en distintos manuscritos del poeta: el *Diario*, un cuaderno manuscrito que tenía el título de "hai-kais y primeras ideas de otros poemas" y el manuscrito del libro *Intersecciones* que publicara parcialmente el Pen Club de México en 1924 (*Poesía* 626), pero que en su totalidad fue editado de manera póstuma. En la medida en que no constituyen un todo homogéneo, sólo comentaré que siguen a grandes rasgos las líneas de los hai-kais anteriores y demuestran una vez más que su autor sabía muy bien lo que estaba haciendo. Como puede constatarse en:

Jirafa

Apacible jirafa que descuellas
cual si soñaras en pastar estrellas.

O en:

Trópico

El crepúsculo es una guacamaya
sobre los cocoteros de la playa.

5. *Infractor, pero siempre haijin*

“El problema se plantea cuando nos preguntamos cuántas innovaciones podemos hacer sin cambiar el género poético” (Cramer 534). Tablada sabía muy bien lo que esto significaba y nunca rebasó la barrera. En los casos más extremos podemos dudar, pero no llegamos a negar que los “poemas sintéticos”, las “dissociaciones líricas”, los jaikais y los hai-kais de Tablada sean “hai-kais”.

Además de escribirlos, Tablada dedicó mucho tiempo a traducirlos (*Diario* 8 mayo 1923).

El proyectado libro de hai-kais incluiría también biografías de haijines (*Diario* 3 abril 1923). ¿Por qué no llegó a publicar este libro y por qué tampoco publicó la infinidad de hai-kais que improvisaba en sus últimos años? La respuesta puede tal vez encontrarse en su propio desarrollo personal. Si, como propone Ontiveros (3), atendemos a los “signos del azar del zen”, concluiremos que la nueva estética que Tablada asumía con los hai-kais no sólo nunca lo abandonó sino que lo condujo a una amplísima conversión interior:¹⁶ “el Tablada viejo era un hombre habilitado por el zen y por la teosofía para encontrar la armonía en las cosas mismas, liberado del ‘alcanzar en ruinas’ del egocentrismo, desasido de las pasiones terrenales” (*Hongos* 9).

Es una opinión generalizada la que afirma que la trascendencia de Tablada estriba en que introdujo e hizo florecer el hai-kai en la literatura en español. Pero, es necesario decirlo, la literatura mexicana en particular adquiere además una nueva dimensión. El hai-kai al que Tablada se somete en una especie de ritual riguroso y del que sale transformado, representa, no sólo el dominio y conocimiento profundo de la forma japonesa,

¹⁶ Dice R. L. Blyth: “Haikú es un arte ascético, una ascética artística. De estos dos elementos, la ascética es más rara, más difícil, más valiosa que la faz artística. El ascetismo se encuentra, es verdad, dondequiera que un hombre abandona el placer por el dolor, la felicidad por la santidad. Pero el arte del haikú está tan cerca de la vida y de la naturaleza como es posible, tan lejos de la literatura y del bello estilo como puede estarlo, de modo que el ascetismo es arte y el arte es ascético. No es posible separar una cierta calidad de vida de un cierto tipo de arte, la verdad de la belleza” (Woolpin 31).

sino, sobre todo, la creación de una expresión nueva en la poesía mexicana. Por otra parte, es ya casi lugar común situarlo entre los postmodernistas, junto a González Martínez, aunque coincido con Alfredo Roggiano cuando afirma que: "Mientras la poética de González Martínez se retrotrae al hecho poético como acto que se cierra en el mensaje, la de Tablada se abre hacia la imagen libre y al poema como estructura visual y móvil" (Roggiano 45). Considero que la verdadera trascendencia de Tablada consiste en que no planteó "torcer el cuello al cisne", sino que intentó torcerle el cuello a la sensibilidad occidental contemporánea y, entroncando con la sensibilidad más primigenia, propuso no volver a torcerle el cuello a cisne alguno, sino aceptarlo como un habitante más del jardín terrenal.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BLYTH, R. L. *Zen in English literature and Oriental Classics*. Tokio: Hokuseido Press, 1942.
- . *A History of Haiku*. Tokio: Hokuseido Press, 1963.
- CABRERA DE TABLADA, NINA. *José Juan Tablada en la intimidad*. Serie Letras 15. México: UNAM, 1954.
- CANTELLA, BÁRBARA DIANNE. "Del modernismo a la vanguardia: la estética del haikú." *Revista Iberoamericana* 40 (1979): 639-649.
- CEIDE ECHEVARRÍA, GLORIA. *El hai-kai en la lírica mexicana*. México: Andrea, 1967.
- CRAMER, MARK. "José Juan Tablada and the Haiku Tradition." *Romance Notes* 16.2 (1975): 530-535. Las traducciones son mías.
- ECO, UMBERTO. "El zen y el Occidente." *Obra abierta*. Barcelona: Seix Barral, 1965. 187-208.
- ELIOT, T. S. "The Metaphysical Poets." *Selected Essays*. Londres: Faber, 1932.
- GONZÁLEZ DE MENDOZA, JOSÉ MARÍA: carta a T.H. Young 8 jul. 1954 (inérita).
- MAPLES ARCE, MANUEL. "Tanka y haikú." *Ensayos japoneses*. México: Editorial Cultura, 1959. 61-81.
- MEYER-MINNEBANN, KLAUS. "Formas de escritura ideográfica, en Li-Po y otros poemas de J.J.T." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 36 (1988): 433-453.

- MONTERDE, FRANCISCO. *Itinerario contemplativo*. México: Cultura, 1923.
- ONTIVEROS, JOSÉ LUIS. "Los escritores mexicanos y Japón." *Sábado* (*Uno más Uno*) abril 1° 1989: 1-3.
- ORTIZ, EFRÉN. "Tres poetas, una imagen: el mar en Rubén Darío, Luis G. Urbina y José Juan Tablada." *Texto Crítico* (Xalapa: Universidad Veracruzana) 38 (1988): 109-117.
- PAZ, OCTAVIO. "La tradición del haiku." Prólogo a Matsúo Basho, *Sendas de Oku*. México: UNAM, 1957.
- REVIRE, JEAN M. *El arte zen*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1963.
- REYES, ALFONSO.: *Cortesía en constancia poética. Obras completas*. Vol. 10. México: FCE, 1981.
- ROGGIANO, ALFREDO A. "José Juan Tablada: especialismo y vanguardia." *Contextos* (Montpellier: Université Paul Valérie) 13 (1987): 41-52.
- SUZUKI, D. T. *Zen Buddhism*. Nueva York: Anchor Books, 1956.
- TABLADA, JOSÉ JUAN. *La feria de la vida*. México: Botas, 1937.
- . *La feria*. Nueva York: F. Mayans, 1928.
- . *Obras*. Vol. 1. *Poesía*. Ed. Héctor Valdés. México: UNAM, 1971.
- . *Hongos mexicanos comestibles. Micología Económica*. Ed. Andrea Martínez. México: FCE/Academia Mexicana, 1983.
- . *Las sombras largas*. (Manuscrito inédito).
- . *Diario*. (Manuscrito inédito).
- TANABE, ATSUKO. *El japonismo de José Juan Tablada*. Col. Seminarios. México: UNAM, 1981.
- WOOLPIN, SAMUEL. *El zen en la literatura y la pintura*. Buenos Aires: Kier, 1985.
- XIRAU, RAMÓN. "Del modernismo a la modernidad." *Lecturas. Ensayos sobre literatura española*. México: Coordinación de Humanidades, UNAM, 1983. 63-79.