CARACTERÍSTICAS DE LOS HAIKUS DE JOSÉ JUAN TABLADA

Seiko OTA
Universidad de Estudios Extranjeros de Kioto

Nadie podrá negar que *Un día…*(1919) y *El Jarro de flores* (1922) de José Juan Tablada (1871-1945) son las primeras obras de haikus dentro del mundo hispanohablante, aunque antes de ellas hay algunos poemas sueltos al estilo haiku que escribieron Alfonso Reyes, Joaquín Díez Canedo, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, etc. Los haikus tabladianos influyeron a algunos poetas mexicanos de entonces como Carlos Gutiérrez Cruz, Rafael Lozano, José Rubén Romero, Francisco Monterde García-Icazbalceta, etc., quienes empezaron a escribir haikus en español.

También le enseñaron a Octavio Paz lo maravilloso del haiku japonés. Los haikus tabladianos le dieron motivos a Paz para estudiar más sobre el haiku: tradujo *Sendas de Oku* de Basho al español y hasta él mismo llegó a componer haikus en español. Paz escribió varios ensayos excelentes referentes al haiku, por ejemplo, "Estela de José Juan Tablada" (1945), "Tres momentos de la literatura japonesa" (1954) y "La tradición del haikú" (1970). En ellos valora la introducción por Tablada del haiku japonés al poema en español diciendo lo siguiente: "El haikú de Tablada tuvo muchos imitadores. Hubo toda una escuela, una manera, que se prolonga hasta nuestros días. Su importancia verdadera no radica, quizá, en esos ecos sino en esto: las experiencias de Tablada contribuyeron a darnos conciencia del valor de la imagen y del poder de concentración de la palabra"[1].

Lo que hemos señalado es suficiente para poder decir que las dos colecciones de haiku escritas por Tablada tuvieron un papel importante para que se difundiera el haiku en el mundo hispano. A pesar de esto, no hay un estudio en el que se valore sus haikus

[1] Octavio Paz, "Estela de José Juan Tablada", *Las peras del olmo*, México, Seix Barral, 1987 (primera edición: 1957), p. 63.

puntualmente, sobre todo a través de los ojos de una persona originaria de Japón. En este trabajo vamos a analizar los haikus tabladianos para ver qué características poseen y valorar bien si tienen características de haikus verdaderos.

Las fuentes con las que Tablada estudió el haiku, quedaron demostradas en mi artículo "José Juan Tablada. La influencia del haiku japonés en *Un día*…"[2], por lo que no las detallo aquí, y sólo mencionaré que Tablada se acercó al haiku principalmente a través de los libros como *A History of Japanese Literature* (1907) de W.G. Aston y *Sages et poétes d'Asie* (1917) de Paul Louis Couchoud.

Lo que ahora me interesa es hablar sobre cinco puntos referentes al haiku de Tablada: tener *kigo*, metáfora, disociación, visualidad y síntesis (condensación).

1. Tener *kigo*

Aquí vamos a explicar sobre el *kigo* (palabras de estación). Primero, para componer un haiku tradicional se necesitan dos requisitos: 1. tener un *kigo*, 2. guardar la métrica de 5, 7 y 5 sílabas en total 17 sílabas. ¿Por qué se necesita el *kigo* en un haiku? Esto tiene relación con la forma como nació el haiku. Históricamente el haiku (*haikai*) es el primer segmento de 5, 7 y 5 sílabas del *haikai no renga* (poema encadenado). El *haikai no renga* era un juego colectivo, generalmente entre más de dos personas: el primer segmento lo compone el invitado que saluda o da las gracias al anfitrión. Quiere decir que ese primer segmento (haiku) es un poema improvisado de saludo. Por eso se necesitaba cantar una cosa que se veía desde donde se hallaba el invitado y que tuviera relación con la estación de ese momento. Tener *kigo* es una prueba de que se compuso improvisadamente ese haiku de saludo.

Además el objeto de tener *kigo* en un haiku no es que en el haiku se trate de la naturaleza o estaciones sino de tener una palabra clave para poder ampliar el mundo muchas veces bastante reducido del haiku, es decir el *kigo,* con sólo esa palabra, nos evoca muchas asociaciones e imágenes e incluso a través del *kigo* se puede conversar o hacer correspondencia con los poetas

[2] Seiko Ota, "José Juan Tablada. La influencia del haiku japonés en *Un día*…", *Literatura Mexicana*, vol. XVI, núm. 1, 2005, pp. 133-144.

antiguos que usaban ese mismo *kigo.* Por lo tanto tener *kigo* en un haiku aporta mucha ventaja.

Dicen que ahora hay más de unos cinco mil *kigo*s (con el tiempo se aumenta el número del *kigo*). Cada *kigo* se divide en cinco estaciones, primavera, verano, otoño, invierno y el año nuevo. Por ejemplo, el *kigo* representativo de la primavera es cerezo. Cuando un haiku habla del cerezo nos crea un aire de esplendor al mismo tiempo pasajero, fugaz, etc. También recordamos unos famosos *wakas* (*waka* es el poema de 5, 7, 5, 7 y 7 sílabas, en total 31 sílabas) en los que se cantaba al cerezo. Los *kigos* de verano, por ejemplo son hojas verdes, luciérnaga, trueno, etc. Los de otoño: niebla, luna (aunque la luna existe en todo el año, pertenece al otoño), rocío, etc. Los de invierno: nieve, hojas caídas, ganso, etc. Los de año nuevo: el año nuevo, *mochi*, torta de arroz (se come en el año nuevo), y así sucesivamente.

La mayoría de los haikus tabladianos tienen *kigo* o expresan algo relacionado con las estaciones del año. ¿Tablada sabía que el haiku necesitaba tener un *kigo*? ¿Había en los libros en que Tablada aprendió haiku, alguna explicación de *kigo*? En ningún libro antes mencionado con que Tablada conoció el haiku se explica claramente algo sobre *kigo*. En *Sages et Poètes d'Asie* de Couchoud se menciona que el haiku tiene relación con las estaciones en los siguientes términos: "Les haïkaï dans les recueils sont généralement distribúes par saisons. Il n'y en a presque aucun qui n'ait, dans le cours de l'année, sa place certaine. C'est ce qui fait leur lien solide (Las antologías generalmente distribuyen los haikai[3] según estaciones. De hecho no hay ninguno que en el transcurso del año no tenga en ellas su sitio preciso. La estación es el lazo que ata con firmeza los poemas antologados)[4]". Esta explicación sugiere lo que es *kigo*, pero no lo explica exactamente.

Tablada podría haber conocido el *kigo* por algún japonés, pero me inclino a pensar que lo conoció por casualidad, sin saber bien el sentido del *kigo*, al crear la mayoría de sus haikus cuando se enfrentó directamente con la naturaleza, esto es, sin componer a través de la imaginación.

Por ejemplo, la esposa de Tablada comenta cómo nació *Un día…* y en qué lugares: el pueblo La Esperanza, en Colombia, y la ciudad de Caracas, Venezuela.

---

[3] Como en Francia se usa la denominación "haikai" y no "haiku", la usamos para el caso del haiku de Francia.

[4] Paul Louis Couchoud, *Sages et Poètes d'Asie*, 1917, Paris, Calmann-Lévy, p. 92.

> Mi esposo se sentía feliz, por la deliciosa temperatura, la laxitud llena de bienestar, el bello paisaje. Y entre flores, zumbar de insectos y cantos de pájaros, nació allí su libro *Un día*…. Bajo el alero del kiosco cercano a nuestro cuarto, anidaba una pareja de ruiseñores[5]. Era nuestro deleite oírlos cantar al caer la noche, entre los demás rumores del crepúsculo. De ahí su hai-kai:
>
> LOS RUISEÑORES
> Luz y perlas de luna hechas canciones
> Oíd… en la caja de música
> Del kiosco de los ruiseñores![6]

Los haikus tabladianos nacieron captando en vivo la naturaleza, contemplándola y escuchándola bien, pero a la vez crearon un mundo tan bello que tal vez a los japoneses nos parezca ficticio, aunque en realidad no lo sea. Tablada cantó en su haiku la imagen de un "ruiseñor" - tema tradicional y elegante para la poesía occidental – enfrentándose de forma directa con la naturaleza. Por cierto que el "ruiseñor" correspondería a "hototogisu" en japónes: es el *kigo* de verano.

Sigue Nina Cabrera:

> Por doquiera había grupos de insectos, unos volando, otros inmóviles en las veredas, donde José Juan se acercaba a ellos; y se dijera que le sentían, como buscando en él protección contra las maldades de quienes no veían sus humildes vidas, en tanto que él contemplaba, por ejemplo:
>
> Breve cortejo nupcial:
> Las hormigas arrastran
> Pétalos de azahar…[7]

"La hormiga" correspondería a "ari" en japonés, y es también un *kigo* de verano. Este haiku se parece mucho a "Kakare-yuku hagi no hana ari ari no michi" (Camino de hormigas/ Van las flo-

---

[5] En Sudamérica no existe el ruiseñor. Pero el "cenzontle sureño" sí existe y éste tiene el nombre vulgar de "ruiseñor". Tablada llamaría ruiseñor al "cenzontle sureño" (Steve N.G., Howell and Sophie Webb, *A Guide to the Birds of Mexico and NortHearn Central America*, London, Oxford University Press, 1995, pp. 598-599. Robert S. Ridgerly and Guy Tudor *The Birds of South America*, Volume I, London, Oxford University Press, 1989, pp. 132-133. *Cf.* http://www.focusonnature.com/DominicanRepublicBirdList.html).

[6] Nina Cabrera, *José Juan Tablada en la intimidad*, México, Imprenta Universitaria, 1954, p. 24.

[7] *Idem*, p. 24. El haiku se titula "Las hormigas".

res cargadas/ De lespedeza", del *haijin* —poeta de haiku— japonés Utoshi Karube (1891-1963). Al respecto, Syuoshi Mizuhara (1892-1981) menciona:

> Hay un paso de hormigas en un rincón del jardín. Al estar allí situado el poeta, el pétalo caído de la flor de lespedeza se va moviendo. Se quedó el poeta mirándolo con mucho interés porque vio que lo cargaban las hormigas. La expresión "camino de hormigas" es una muy especial del haiku y esta expresión corresponde ligeramente con la palabra "ir cargando"[8].

El haiku tabladiano nace a consecuencia de la contemplación del paso de las hormigas, al igual que sucedió con el de Utoshi; compara la procesión de hormigas cargando pétalos de naranja con una procesión de boda. Dado que en el mundo occidental las flores de naranja se usan en los ramos de novia, la captación de Tablada refleja su propia felicidad - evidente incluso en su cara risueña -, de que él acababa de casarse por segunda vez. Aun cuando el poeta bosqueja una realidad exterior, también refleja su propio sentimiento. Es efectivo el contraste entre el color blanco de los pétalos de naranja y el negro de las hormigas.

Entre los japoneses, Seiho Awano (1899-1992) es un *haijin* que amó mucho a las hormigas y a menudo habla de ellas: "me atraen mucho y me paso extrañamente contemplando sus hábitos[9]" – confiesa. Tablada mostró una inclinación similar a ésta.

El mundo del haiku tabladiano corresponde también al mundo del poema "Tierra" de Tatsuji Miyoshi (1900-1964): Tuchi Ari/ cho no hane wo hiite-iku/ aa/ yotto no youda.

> Tierra
> Hormiga
> Arrastra alas de mariposa
> Ah
> es como un yate[10].

---

[8] Banya Natsuishi, *Haiku hyakunen no toi* (*Propuestas sobre haiku durante cien años*), Tokio, Kodansha, 1995, p. 119.

[9] Haijin-kyokai, *Haiku wo kataru (Hablar sobre haiku)*, Tokio, Umezato-shobo, 1996, p. 15.

[10] Tatsuji Miyoshi, *Miyoshi Tatsuji shishu (Obras poéticas de Tatsuji Miyoshi)*, Tokio, Shinchosha, 1972, p. 41.

Así que el sentido que se canta en el haiku "Las hormigas" de Tablada es bastante compatible con el de los japoneses.

En los haikais franceses contemporáneos a los de Tablada, el *kigo* casi nunca se tomó en cuenta. Kyoshi Takahama se quejó de que el haikai francés no tuviera *kigo*; no tiene sentido imitar el número de sílabas, o sea, diecisiete sílabas del haiku japonés en el haikai francés, además de que el idioma francés tiene diferente estructura que el japonés. De modo que lo importante es cantar las estaciones - indispensable tener *kigo* - a fin de que el mundo del haiku sea más amplio. Hasta ahora no le ha interesado el *kigo* al haikai francés, por eso es una misión vigente crear nuevos haikais en lengua francesa con temas de estaciones[11].

En cuanto a que el haiku tabladiano tiene *kigo*, Kyoshi lo aprobaría como verdadero haiku en lengua no japonesa. El que sus haikus tengan un sentido acerca del paso de las estaciones es sin duda el aspecto más apreciable en Tablada, porque como hemos mencionado anteriormente, para un haiku japonés es muy valioso tener *kigo*.

2. Haikus de metáfora

Como ya mencioné en mi artículo "José Juan Tablada. La influencia del haiku japonés en *Un día*…", a los poetas occidentales les interesan más haikus de metáfora - representados en el difundido haiku de Moritake: "Rakka eda ni kaeruto mireba kocho kana" (Flor caída/ vuelve a la rama?/ era una mariposa!) -; esto se debe a que son más fáciles de comprender por ser visuales.

Hay otro ejemplo que les gustó mucho a los japonólogos. En *Sages et Poétes d'Asie* aparece este haiku que, según Couchoud, sería obra de Basho:

> Un grain de piment rouge,
> Mettez-lui des ailes,
> C'est la libellule![12]

---

[11] Kyoshi Takahama, "Vocance-shi no koto" ("Sobre el Sr. Vocance"), *Hototogisu* (Ruiseñor), Vol. 40-12, septiembre de 1937, p. 58.

[12] Según Couchoud esta versión viene de otro poema de Kikaku: "El caballo del diablo rojo/ si le quitamos las alas/ es chile rojo". Couchoud afirma que Basho recreó y aportó a la vez su propia versión:

> La libellule rouge,
> Ôtez-lui les ailes,
> C'est un grain de piment.

Este haiku también se incluye en la *Anthologie de la littérature japonaise* de Revon. Antes que Couchoud y Revon, el inglés Basil Hall Chamberlain (1850-1935) lo había mencionado en "Bashō and Japanese Poetical Epigrams" (1902). De este haiku debió nacer el siguiente de Tablada.

EL CABALLO DEL DIABLO
caballo del diablo:
clavo de vidrio
con alas de talco. (*Un día…*)

Este haiku de Tablada está hecho con buen ojo; se halla indudablemente inspirado en el haiku original del "chile rojo", pero se puede decir que lo supera: considera el cuerpo del caballo del diablo como un clavo de vidrio y sus alas, de talco.

Veamos otro de metáfora.

GRAMÍNEAS
Espigas que fingen orugas
y aprendices de mariposas
al extremo de un tallo se columpian. (*El jarro de flores*)

En este haiku hace una comparación de las espigas, que se mecen por el viento suave, con las orugas que son aprendices de mariposa. Es un haiku que canta solamente a las espigas. Tablada se dio cuenta de este fenómeno tan pequeño de la naturaleza y en él se inspiró para componer el haiku. En el archivo de Tablada[13] hay un bosquejo, de lápiz con acuarela, en el que dibuja una oruga, una crisálida y una mariposa, y otro de dos orugas, ambos muy minuciosos.

Ahora vamos a leer "Sandía":

SANDÍA
Del verano, roja y fría
carcajada
rebanada
de sandía! (*El jarro de flores*)

Aquí Tablada captó una rebanada de sandía como el semblante de un hombre riendo a carcajadas. Entre los haikus japoneses,

[13] El archivo de Tablada está en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Autónoma Nacional de México.

no se encuentra ninguno que cante a una rebanada de sandía, y menos comparándola con el semblante de un hombre; por lo que el de Tablada es muy original.

Este haiku se escribió en una pared de la avenida Reforma de la Ciudad de México, junto con el dibujo de unas sandías[14]. A los pintores mexicanos les gusta la sandía porque contiene los tres colores de la bandera de México: rojo, verde y blanco; a Rufino Tamayo (1899-1991) también le gustaba pintar sandías[15] -

El siguiente es de la sección "Árboles".

BAMBÚ
Ave aristotélica, mudas,
ah bambú Otoño,
tus hojas, como plumas... (*El jarro de flores*)

A Tablada le gustaba mucho el bambú, y en este haiku lo compara con un ave, sus hojas con las plumas de ésta. Es muy interesante saber cómo aprendió la técnica de la metáfora, aunque la haya transplantado a un mundo tan diferente como es el de la lengua española. "Ave aristotélica" vendría de *History of Animals* de Aristóteles[16]. Sobre el bambú, Couchoud - en *Sages et Poétes D'Asie* – dice: "Le bambou est svelte comme une geisha de Kyoto[17]" (El bambú es esbelto como una *geisha*[18] de Kioto).

El haiku de metáfora sería apenas primer paso para ser un auténtico haiku japonés a menos que la metáfora fuera muy original, hasta el grado de que nadie antes lo haya compuesto. Pero creo que para Tablada fue el primer paso importante hacia el acercamiento del haiku japonés para después profundizar en la elaboración de sus propios haikus.

3. Disociación de una escena de la naturaleza

Tablada puso a su segundo libro de haikus *El jarro de flores* y como subtítulo "disociación lírica". En mi libro quedó demos-

---

[14] *El Metrópoli*, 21 de agosto de 1982.

[15] Coincidentemente, durante mi estancia en México en 1997, compré una tarjeta de teléfono que tenía una pintura de sandías de Diego Rivera (1886-1957).

[16] Aristote (traduit par Pierre Louis), *Histoire des animaux*, tome III, libres VIII-X, Les Belles Lettres, Paris, 1969, p. 93. El oriol es enteramente amarillo.

[17] Couchoud, *op. cit*., p. 67.

[18] Mujer profesional que acompaña al banquete y que baila o canta para divertir a los visitantes.

trado[19] que Tablada aprendió esta característica del haiku japonés con el libro *Sages et Poètes D'Asie* de Couchoud y lo practicó, por lo tanto no la comento con más detalle, solamente explicaré, apoyándome en Murio Suzuki, que una esencia del haikú correspondería a "elegir la sensación pura", similar al hecho de hacer una "disociación".

> El haikú es una literatura de omisión. La omisión no es tirar lo innecesario sino suprimir lo necesario también. Es construir una realidad *cortando* al objeto de la manera más aguda y de la manera más adecuada, sin reconstruirla en vano[20].

A lo que menciona Suzuki de "construir una realidad *cortando* al objeto..." se le podría aplicar la palabra "disociar", como Tablada la entendía. El haiku "Peces voladores" encarna muy bien este precepto.

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

El pez volador es *kigo* de la estación vernal. En conjunto, los peces voladores dorados por el sol saltan en la superficie del mar y cuando se meten en uno de sus ángulos agudos carente de olas, hechos oro solar, cortan y estallan la superficie del mar como vidrio. Éste es un haiku muy visual, y al respecto Octavio Paz menciona: "A la imagen visual yuxtapone con exquisita maestría la fricción de las sílabas y los fonemas[21]". En la primera línea hay cuatro eles ("l"): al leerlas se nota cierta fricción de sonido como el que hace el oleaje en la superficie de mar; en la segunda línea el sonido de las dos doble eles ("ll") hace sentir un estallido como sensación auditiva. Es decir, aquí se expresa una imagen de estallido de sensaciones visuales y - al mismo tiempo – auditivas; su efecto tiene mucho éxito. La rima "ar" también colabora para este efecto.

A través de este tipo de haiku, Tablada practicó con mucha eficiencia la "disociación lírica". Kyoshi Takahama habla sobre

---

[19] Consultar mi libro *Haiku to japonismu. Mekishiko shijin Tablada no baai* (*Haiku y japonismo. El caso del poeta mexicano Tablada*), Kioto, Shibunkaku-shuppan, 2008.

[20] Murio Suzuki, "Realism", *Teiju yugaku (Fijar la residencia y aprender divertiéndose)*, Tokio, Nagatashobo, 1972, p. 59.

[21] Octavio Paz, *El signo y el garabato*, México, Joaquín Mortiz, 1973, p. 125.

la "simplificación de palabras" en "Kyakkan shasei" ("Bosquejar objetivamente"), concepto similar al de "disociación lírica":

> La complicidad de palabras hacen efectos en algunos casos, pero la mayoría de veces es más importante la simplificación de palabras. Es un secreto llegar hasta donde no pueda eliminar más, eliminando y eliminando. Es decir, tiene que ser más simple, tiene que ser un haiku del que podamos sentir sin ningún esfuerzo su hecho superficial como tal cual y al mismo tiempo que podamos sentir la resonancia de la subjetividad del autor (*haijin*)[22].

Tablada no describe más que el estado de los peces voladores, volando. Simplifica la expresión y enuncia sólo un fenómeno para enfocarse en él, aunque al leer el haiku nos viene a la mente toda una serie de cosas: el cielo despejado, el sol fuerte de verano, el mar muy azul como si fuera de cristal, los peces voladores que saltan del mar y se vuelven a meter como si fueran la punta de una espada, la fuerte vitalidad con la que hacen estallar al mar. En el fondo del haiku funciona la simpatía al brillo y a la vitalidad de los peces. Kyoshi menciona en "Kyakkan shasei": "El lector recibe una emoción profunda del haiku cuando puede captar inesperadamente la subjetividad profunda y complicada del poeta en la descripción objetiva y simplificada. El lector percibe la subjetividad del poeta en la descripción del hecho, en su simplicidad[23]". A partir de este haiku podemos captar la subjetividad de Tablada, o sea, cómo él se imagina el mar. El poeta seleccionó bien las palabras para enfatizar el modo auditivo, utilizando rima y sonido de poemas propios de la lengua española. Con este haiku Tablada por fin pudo transplantar el haiku japonés al poema en lengua española de modo perfecto y logró darle al mismo tiempo al suyo un brillo peculiar y diferente del primero.

4. Visualidad

Una de las características del haikú tabladiano es su alta visualidad, y tiene que ver con su habilidad para la pintura y el

---

[22] Kyoshi Takahama, *Haiku eno michi (Camino hacia el haiku*), Tokio, Iwanami-shoten, 1997, p. 38.

[23] *Idem*., p. 39.

dibujo: de hecho Tablada pensó en ser pintor alguna vez. Leamos algunos haikus de alta visualidad de *Un día*...

LAS AVISPAS
Como en el blanco las flechas
se clavan en el avispero
las avispas que regresan…

Cuando con estas expresiones nos muestra las avispas, frente a nuestros ojos aparece con claridad la imagen del nido, convenciéndonos de que la figura del retorno de las avispas tiene que ser así. Hasta ahora los japoneses no habíamos podido expresarnos de este modo, aunque usualmente miráramos las avispas. Tablada lo bosquejó tan bien como si entendiera que el haiku japonés es un poema recreado con palabras propias que capta la objetividad de las cosas con un sentimiento personal.

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

La naturaleza ha sido limpiada por la lluvia que duró toda la noche anterior. Hoy sale el sol y bajo sus rayos, los zopilotes peinan sus plumas. ¿Estarán parados en la rama de un árbol o en una roca? Se nos viene a la mente un haiku de Basho: "Kareeda ni karasu no tomaritaruya aki no kure" (Una tarde de otoño/ un cuervo para/ en una rama seca); este haiku está traducido por Aston[24] en *A History of Japanese Literature*. Por el color negro de los zopilotes, imaginamos el mundo como una pintura en blanco y negro. Entre las pinturas que coleccionó Tablada tenía, justamente, la de un cuervo parado en una rama seca[25].

En la segunda obra *El jarro de flores* también se continúa con la misma tendencia; es decir, hay muchos que, al leerlos, traen a nuestra mente una escena vívida. Por ejemplo:

---

[24] La traducción de Aston es la siguiente:
On a withered branch
A crow is sitting
This autumn eve.

[25] En la Biblioteca Nacional de México se guarda esta pintura.

VUELOS[26]
Juntos, en la tarde tranquila
vuelan notas de Ángelus[27],
murciélagos y golondrinas.

Al leer "Vuelan notas de Ángelus" nos preguntamos qué serán: son los murciélagos y golondrinas que vuelan; el cielo debe estar teñido de rojo al ocaso y las figuras de aves negras se perfilan como notas musicales. Es una escena lánguida en la que las dos especies animales están volando íntimamente.

La viuda de Tablada habla del proceso de composición de este haiku:

> ... teníamos ratos de contemplación de la Naturaleza. Así, descubrimos que en el alero de una galería, mirador frente a Caracas, anidaban golondrinas que, a la hora del crepúsculo, salían en compañía de los murciélagos:[28]

Leamos otro.

JAGUAR
Luce del jaguar el blasón:
en campo de oro
las manchas del sol.

El jaguar tiene el mismo color oro que el llano ardiente; sus manchas muy negras son como manchas del sol. La combinación del color negro con el color oro perfila un contraste en la figura del jaguar muy clara ante nuestros ojos.

En la cultura maya, el jaguar es una encarnación del sol nocturno y símbolo del sol invisible que viaja a través del ámbito subterráneo después de caerse[29]. Es una idea muy peculiar la de Tablada, que como mexicano relaciona jaguar con sol[30].

---

[26] Este haiku tiene otra versión en *José Juan Tablada en la intimidad*.
Vuelan en la tarde tranquila
Con las notas del Ángelus
Murciélagos y golondrinas.

[27] Oración en honor del misterio de la Encarnación, que comienza con las palabras *Ángelus Dómini*. En un inicio se rezaba a la caída de la tarde, y actualmente se reza también al amanecer y al mediodía.

[28] Nina Cabrera, *José Juan Tablada en la intimidad*, México, Imprenta Universitaria, 1954, p. 31.

[29] Maía Longhena (traducido por Sachi Tsukimori), *Zusetsu-Maya-moji-jiten (An illustrated encyclopaedia of the Maya glyphs)*, Tokio, Sogensha, 2002, p. 67.

[30] Una leyenda nahua sobre la creación del mundo (el quinto Sol, en la legendaria ciudad de Teotihuacan) habla también de las manchas del jaguar de la siguiente manera:

5. Síntesis (condensación)

Tablada puso a "*Un día…*" "poemas sintéticos" como subtítulo. ¿Qué quiere decir "poema sintético[31]"? Aquí lo veremos concretamente a través de dos haikus. El haiku "Los ruiseñores" antes mencionado.

> Plata y perlas de luna hechas canciones
> oíd… en la caja de música
> del kiosco de los ruiseñores![32]

Además de que fue compuesto oyendo cantar a las aves, no solamente compara al kiosco de los ruiseñores con la caja de música, sino que también la parte "Luz y perlas de luna hechas canciones" es más que un mero *bosquejo*. La llave con la que sabremos qué quiso cantar Tablada en su haiku está en su obra *El arca de Noé*. En este libro para niños, que se publicó en 1926 (después de la publicación de *Un día...*), se hallan dos lecturas: "El ruiseñor" y "Dos ruiseñores". En "El ruiseñor", Tablada dice: "Yo confieso que jamás he tenido una emoción musical más ensalmadora y más profunda que en las noches de luna japonesas o en las noches estrelladas de Colombia, al oír cantar al ruiseñor". En "Dos ruiseñores" está escrito el haiku que nos ocupa y lo que describe Tablada en él parece justamente la interpretación del haiku hecha por el propio poeta. Cito:

"Poco antes de la medianoche le dieron sus aderezos al que se llamaba Tecuzitécatl, […] y al buboso que se llamaba Nanahuatzin le tocaron la cabeza con papel [...] Llegada la medianoche, todos los dioses se pusieron en rededor del hogar que se llama teotexcalli: en este lugar el fuego ardía ya cuatro días. Ordenándose los dichos dioses en dos filas hablaron y dijeron a Tecuzitécatl. 'Ea pues, Tecuzitécatl entra tú en el fuego'. Él luego acometió para echarse en el fuego; y como el fuego era grande y estaba muy encendido, cuando sintió el gran calor del fuego tuvo miedo, y no osó echarse en el fuego y se volvió atrás. Otra vez tornó para echarse en el fuego haciéndose fuerza, y llegando se detuvo […]. Después de haber probado cuatro veces los dioses hablaron a Nanahuatzin y le dijeron: 'Ea pues, Nanahuatzin, prueba tú'. Y como le hubieran hablado los dioses, se esforzó y cerrando los ojos se echó en el fuego. Como vio Tecuzitécatl que se había echado en el fuego y ardía, arremetió y se echó en el fuego, y dizque luego un águila entró en el fuego y también se quemó, y por eso tiene las plumas hoscas y negruscas; a la postre entró un tigre [es decir, un jaguar, porque en América no hay tigres] y no se quemó sino que se chamuscó y por eso quedó manchado de negro y blanco. Cuando vino a salir el sol, pareció muy colorado y como si se contoneara de una parte a otra; nadie lo podía mirar, porque quitaba la vista de los ojos, ya que resplandecía mucho y echaba rayos muy fuertes, que se derramaban por todas partes. Después salió la luna en la misma parte oriente, a la par del sol". Walter Krickeberg, *Mitos y leyendas de los aztecas, incas, mayas y muiscas,* México, Fondo de Cultura Económica, 1971, pp. 28-29.

[31] Con más detalle sobre la denominación de "poemas sintéticos" consúltese mi libro.

[32] Versión de Tablada en el libro *Un día*…, diferente de la versión de su esposa.

> Ese kiosco y esos ruiseñores[33] existen en La Esperanza, un encantador y agreste paraje cercano a Bogotá… En aquella anfractuosidad de los Andes, que por verde y por luminosa parece tallada en el corazón de una enorme esmeralda, hay un árbol gigante… y al pie de ese árbol, que parece arrancado de un paisaje heroico, está el kiosco rústico, y bajo el techo del kiosco los ruiseñores anidan, surgen al caer la tarde y al salir la luna o las estrellas entre el perfume y el azahar de las toronjas, sobre el sordo rumor de un torrente lejano; en aquella soledad paradisíaca, los ruiseñores rompen a cantar… Y parece que sobre aquella divina y frágil música todo el panorama andino se arranca de la tierra, sube y flota como una isla en levitación milagrosa, hasta tocar los linderos del cielo y bañarse en la serena luz del Devakán teosófico…[34]

Dentro de esta circunstancia Tablada cantó a los ruiseñores y lo condensó todo en un haiku de tres líneas. Este haiku nos recuerda al de Buson Yosa (1716-84): "Kotori kuru oto ureshisa-yo itabisashi" (Alegría de que lleguen los pájaros / el aleteo de madera), aunque el mundo de Tablada era más deslumbrante y fantástico que el de Buson.

El siguiente haiku, "El saúz", también tiene la llave para entender el significado de esos "poemas sintéticos" que inventó Tablada.

> EL SAÚZ
> Tierno saúz
> casi oro, casi ámbar,
> casi luz…

Respecto a este poema, Octavio Paz dice: "Tablada nos entrega un paisaje verde líquido al dibujar un árbol[35]". Es interesante la captación hecha por Paz de ese "líquido".

Al leerlo, surge ante nosotros con mucha claridad el paisaje brillante de un sauce joven, recién brotando al sol matutino,

---

[33] Como hemos mencionado en la nota 5, el pájaro que Tablada llamó "ruiseñor" era el cenzontle sureño, mientras que el que oyó cantar en la noche de Japón sería "isohiyo-dori" (Monticola solitarius), porque en Japón tampoco existe el ruiseñor (Yoshimaro Yamashina, *Sekai chorui wamei jiten* (*Diccionario mundial de nombres japoneses de aves*), Tokio, Daigakushorin, 1986, p. 479).

[34] José Juan Tablada, *El arca de Noé*, México, Compañía Nacional Editora Águilas, 1926, p. 100.

[35] Octavio Paz, *Las peras del olmo*, México, Seix Barral, 1987, p. 63.

lavado por la lluvia del día anterior; fresco. Sus hojas delgadas y largas bañadas de sol parecen oro, ámbar o la luz misma del sol. Es como si contempláramos uno de los cuadros de la escuela *Rim-pa*[36] sumamente conocidos. La metáfora de "casi oro, casi ámbar" se ubica dentro del modernismo, característica de los haikus tabladianos; nosotros los japoneses no metaforizamos así, pero es aceptable para la manera que tenemos de sentir.

El sauce fue cantado con frecuencia en la era Edo (1603-1868) en Japón; el que canta Tablada se parece mucho al de Yaba Takeda (1663-1740) y al de Suigetsu.

> Honnorito hi no ataritaru yanagi kana (¡Sauce bañado de la luz suavemente!) Yaba[37].
> Akebono no iro ni shitagau yanagi kana (¡Sauce teñido por el color del alba!) Suigetsu[38].

En el haiku tabladiano sentimos la ternura de los ojos que contemplan el sauce, el amor hacia él y un gran asombro. Sabemos que el sauce era uno de los árboles predilectos de Tablada, pues habla de él en su ensayo "La morada del artista. La casa en verso. Poemas vividos" (*Las sombras largas)*. Tablada recuerda así el jardín de estilo japonés de su casa en Coyoacán:

> Amé tanto aquel saúz, con tan ciega fe franciscana lo doté de una alma, lo personifiqué de tal modo, que fue para mí como un genio rústico y amigo, una especie de buen sylvano que a no ser inmóvil y mudo me hubiera hablado cordialmente…
>
> Sí, aquel saúz, genio rústico, era para mí una alma y entre él y mi persona habíanse establecido silenciosas vibraciones que eran más que un lenguaje, puesto que eran un idioma en la cuarta dimensión que como tal sólo hablaba de cosas eternas…
>
> Por eso, lo diré aun a riesgo de parecer excéntrico o pueril, una tarde, en vísperas de abandonar mi hogar y de alejarme hacia un exilio oscuro e intimidante, tras de despedirme

---

[36] Rim-pa es una escuela principal de pinturas de la Era Edo. La iniciaron Tawaraya Sotatsu (1643?- ?) y Ogata Korin (1658-1716).

[37] Shiki Masaoka, *Haikutaikan* (*Antología de haikus*), haru, ge, Tokio, Nihon tosho center, 1992, p. 65.

[38] *Idem*, p. 94.

> de los seres queridos, me dirigí al jardín penumbroso y al borde del lago lleno de estrellas y de temblores, abracé al saúz y aun creo que oprimí con mis labios la rugosa corteza[39].

Así es como conversaban Tablada y el sauce de su casa, antes de que el poeta fuera exiliado. Hoy en día, donde fue la casa de Tablada, está el Teatro Rodolfo Usigli y ahí hay un sauce; es bastante viejo y puede que sea el mismo al que cantó Tablada. Sin embargo, cuando compuso el haiku "El saúz", su casa ya era de otra persona; seguramente lo compuso ante un sauce de Colombia o Venezuela, acordándose de aquel otro que tuvo en Coyoacán.

El *haijin* japonés Shuoshi Mizuhara habla de la época en que compuso haikus sobre Katsushika[40], a donde iba antes: "el paisaje antiguo de Katsushika es muy añorable. Hace unos siete u ocho años que compuse haikus paseando por Katsushika. En aquel entonces viendo el paisaje ante mis ojos mi corazón andaba en el Katsushika de hacía mucho y se inspiraba en el tema de Katsushika antiguo, que yo conservaba en mi corazón[41]". El haiku tabladiano se compuso igual que el de Shuoshi; esa manera de componer haikus correspondería a la segunda etapa de aprendizaje del bosquejo que propuso Shiki, quien decía que era mejor bosquejar sin inclinarse solamente por la imaginación o la realidad[42]. Tablada bosquejó la mejor figura del sauce acordándose del que había visto tiempo atrás, inspirándose en un paisaje real situado ante sus ojos, pero sin demasiada imaginación ni realismo.

Al releer el haiku "El saúz" y después de leer las memorias de Tablada, el poema resulta más emocionante porque queda resaltado el sentimiento profundo que tenía Tablada, con un fondo grande e implícito. El poeta encerró en tres líneas todos sus sentimientos

---

[39] José Juan Tablada *Las sombras largas*, México, Dirección General de Publicaciones, 1993, pp. 161-162.

[40] Un barrio de Tokio.

[41] Shuoshi Mizuhara, *Haiku ni naru fukei* (*El paisaje de donde nace el haiku*), Tokio, Shinchosha, 1947, p. 153.

[42] "1. Si el poeta se inclina sólo hacia la imaginación puede que el haiku sea gastado y no consiga la naturalidad. Si se inclina sólo a la realidad entonces el haiku suele ser ordinario y no consigue nada extraordinario. El que se inclina a la imaginación olvida que delante de sus ojos, en montañas, ríos, campos, existen un sinnúmero de temas y los busca en la oscuridad en vano. El que se inclina a la realidad olvida que en cosas de la antigüedad y en lugares lejanos existen ideas inigualables, y tiene el vicio de limitarse a ver sólo lo que hay delante de sus ojos, en un mundo muy pequeño" (Shiki Masaoka, *Haiku taiyo*, (*Esencia de haiku*) Tokio, Iwanamishoten, 1997, p. 74).

hacia el sauce en la figura de uno en particular, de manera que, en el fondo de "El saúz", no solamente existe el sauce que tenía en el jardín de la casa de Coyoacán, sino también el que vio en Japón hacía casi veinte años y así pudo lograr sintetizar todo.

Conclusión

Hemos demostrado que los haikus tabladianos poseen las cinco características siguientes: 1. tener *kigo*, 2. metáfora, 3. disociación, 4. visualidad y 5. síntesis (condensación).

1. La mayoría de los haikus tabladianos tienen *kigo* o expresan algo relacionado con las estaciones del año. Esto se debe a que Tablada creó la mayoría de sus haikus enfrentándose con la naturaleza directamente, sin componer a través de la imaginación. El que sus haikus tengan un sentido acerca del paso de las estaciones es sin duda el aspecto más apreciable en Tablada.

2. Entre los haikus tabladianos, hay muchos de metáfora semejantes a los de otras lenguas no japonesas, ya que para el hombre occidental resulta más comprensible esta forma y dentro de ella puede introducir su ingenio o humor.

3. En la mayoría de sus haikus, Tablada logró disociar la escena de un instante del mundo natural. Es decir, no canta todo el panorama del paisaje que podría figurar dentro de un poema, sino que elige un factor para componerlo dentro del haiku. Tablada aprendió esta característica del haiku japonés con el libro *Sages et Poètes D'Asie* de Couchoud y así lo practicó.

4. Los haikus tabladianos poseen una muy alta visualidad. Esto se debe a que Tablada tenía suficiente talento en el dibujo como para ser pintor, y capacidad de captar las cosas visualmente.

5. Los haikus tabladianos tienen mucho poder de condensación; hay algunos que lograron decir muchas cosas con pocas palabras, como el haiku japonés.

Habiendo comenzado por imitar el haiku japonés, el haiku tabladiano atravesó por el período de intento de escribir haikus de metáfora - primer paso hacia el haiku - hasta conseguir la condensación y llegar a la etapa en que transplanta con éxito el haiku japonés al poema en lengua española dentro de Latinoamérica. Podemos decir que Tablada fue uno de los poetas – de los que no escribieron en lengua japonesa— que se acercaron bastante a las esencias del haiku japonés.

BIBLIOGRAFÍA

ASTON, William George, *A History of Japanese Literature*, New York, D. Appleton, 1899.

CABRERA, Nina, *José Juan Tablada en la intimidad*, México, Imprenta Universitaria, 1954.

—-. *El Metrópoli*, 21 de agosto de 1982.

CHAMBERLAIN, Basil Hall, "Basho and the Japanese Poetical epigrama", *Transaction of the Asiatic Society of Japan*, Vol. 2, No. 30, 1902.

—-. *The Classical Poetry of Japanese*, Boston, J.R.Osgood, 1880.

COUCHOUD, Paul Louis, *Sages et Poètes d'Asie*, Paris, Calmann-Lévy, 1917.

HAIJIN-KYOKAI, *Haiku wo kataru (Hablar sobre haiku)*, Tokio, Umezato-shobo, 1996.

HOWELL, Steve N.G., and Sophie Webb, *A Guide to the Birds of Mexico and NortHearn Central America*, London, Oxford University Press, 1995.

LONGHENA, María (traducido por Tsukimori, Sachi), *Zusetsu-Maya-moji-jiten (An illustrated encyclopaedia of the Maya glyphs)*, Tokio, Sogensha, 2002.

KRICKEBERG, Walter, *Mitos y leyendas de los aztecas, incas, mayas y muiscas,* México, Fondo de Cultura Económica, 1971.

MASAOKA, Shiki, *Haikutaikan* (*Antología de haikus*), haru, ge, Tokio, Nihon tosho center, 1992.

—-. *Haiku taiyo*, (*Esencia de haiku*) Tokio, Iwanamishoten, 1997.

MIYOSHI, Tatsuji, *Miyoshi Tatsuji shishu (Obras poéticas de Tatsuji Miyoshi)*, Tokio, Shinchosha, 1972.

MIZUHARA, Shuoshi, *Haiku ni naru fukei* (*El paisaje de donde nace el haiku*), Tokio, Shinchosha, 1947.

NATSUISHI, Banya, *Haiku hyakunen no toi* (Propuestas sobre haiku durante cien años), Tokio, Kodansha, 1995.

OTA, Seiko, *Haiku to japonismu. Mekishiko shijin Tablada no baai* (*Haiku y japonismo. El caso del poeta mexicano Tablada*), Kioto, Shibunkaku-shuppan, 2008.

—-. "José Juan Tablada. La influencia del haiku japonés en *Un día…*", *Literatura Mexicana*, Vol. XVI, Núm. 1, 2005, pp. 133-144.

PAZ, Octavio, *Las peras del olmo*, México, Seix Barral, 1987.

—-. *El signo y el garabato*, México, Joaquín Mortiz, 1973.

REVON, Michel, *Anthologie de la littérature japonaise des origines au XXe siècle*, Paris, Delagrave, 1919.
RIDGELY, Robert S. and Tudor, Guy, *The Birds of South America*, Vol. I, London, Oxford University Press, 1989.
SUZUKI, Murio "Realism", *Teiju yugaku* (Fijar la residencia y aprender divertiéndose), Tokio, Nagatashobo, 1972.
TABLADA, José Juan, *El arca de Noé*, México, Compañía Nacional Editora Águilas, 1926.
—-. *Las sombras largas*, México, Dirección General de Publicaciones, 1993.
—-. *Obras completas I Poesía,* México, Universidad Autónoma de México, 1991.
TAKAHAMA, Kyoshi, *Haiku eno michi (Camino hacia el haiku*), Tokio, Iwanami-shoten, 1997.
—-. "Vocance-shi no koto" ("Sobre el Sr. Vocance"), *Hototogisu (Ruiseñor)*, Vol. 40-12, septiembre de 1937, p. 58.
YAMASHINA, Yoshimaro, *Sekai chorui wamei jiten* (*Diccionario mundial de nombres japoneses de aves*), Tokio, Daigakushorin, 1986.
http://www.focusonnature.com/ DominicanRepublicBirdList.html