

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

JOSE JUAN TABLADA

INTRODUCTOR DEL

haikai

EN HISPANOAMERICA

Tesis que presenta

JOHN G. PAGE

para obtener el título de Doctor en Letras.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A LUIS Y ALVARO

RECONOCIMIENTO

Debo el agradecimiento más sincero al Doctor Francisco Monterde y al señor José María González de Mendoza, sin quienes esta tesis no se hubiera terminado.

JOHN G. PAGE.

I

INTRODUCCION

“Entre las múltiples conquistas poéticas de José Juan Tablada, debemos contar la del *haikai* o *haiku*, como se dice hoy. Tanto su introducción en la literatura española como su inmensa boga en toda la América Latina, a él se deben.”¹ “José Juan Tablada, el inicial y sumo *haijin* (o artífice de *haikais*) en el mundo hispano.”² “...introdujo en español el *haikai* (*Un día*, 1919; *El jarro de flores*, 1920)³ “Me complace, —decía— haberlo introducido en castellano.”⁴ Escriben estas palabras Manuel Maples Arce, Alfonso Méndez Plancarte, Max Henríquez Ureña, y el propio José Juan Tablada, citado por Henríquez Ureña, respectivamente.

En resumen, al poeta mexicano José Juan Tablada se le atribuye públicamente y por hombres de letras una innovación poética en lengua española que después cultivaron otros poetas de habla hispana. Una innovación es digna de examen. Esta tesis responde al deseo de examinar el llamado *haikai*, y su introducción al español.

La cita de Maples Arce acusa una confusión que es preciso aclarar cuanto antes. Tablada y sus seguidores usan equivocadamente el término *haikai*. En su lugar señalaré la fuente del error. Los *haikai* de Tablada se inspiraron en los *haiku* japoneses. En esta tesis se usará *haikai* para designar la producción de Tablada y *haiku* para hablar de su fuente japonesa. Se usará *haikai* en el sentido japonés solamente en el tercer capítulo.

Estudiaré, para empezar, a grandes rasgos la poesía en lengua española a la cual se hizo esta aportación. Puesto que la innovación fue

-
1. Maples Arce, Manuel, *Incitaciones y valorizaciones*. México, Cuadernos Americanos No. 50 1956 pág. 34.
 2. Méndez Plancarte, Alfonso, en *Hojas del Cerezo*, primera antología del *Haikai* hispano. México, Abside XV, 34, pág. 416.
 3. Henríquez Ureña, Max, *Breve historia del modernismo*. México, Fondo de Cultura 1954, pág. 20.
 4. *ibid.* pág. 475.

de inspiración exótica, dedicaré un capítulo a la poesía japonesa, fuente de la inspiración. Después trataré de precisar con la mayor exactitud las circunstancias personales y literarias en las cuales Tablada recogió los elementos de su contribución. Finalmente estudiaré los *haikai* de Tablada y trataré de precisar las características nuevas que aportan.

José Juan Tablada nació en la capital de México, el 3 de abril de 1871. Hizo sus estudios en Puebla, en el Colegio Militar y en la Escuela Nacional Preparatoria. Desde temprana edad escribió poesía y fue periodista. En 1898 publicó su primera colección de versos *El florilegio*. En 1900, siendo todavía colaborador de la *Revista Moderna*, hizo un viaje al Japón.

En octubre de 1911 partió a París, y de ahí envió colaboraciones a *Revista de Revistas*. Continuó escribiendo para esta publicación hasta diciembre de 1912, cuando fue nombrado redactor en jefe de *El Imparcial*. En 1914 publicó a sus propias expensas *Hiroshigué*, monografía sobre el pintor japonés, y en el mismo año salió a Nueva York con cierta urgencia, a causa de su folleto *La defensa social*, demasiado elogioso del General de División Victoriano Huerta. Vivió en esa ciudad dando clases de francés y escribiendo. Ahí se casó en 1918 con Nina Cabrera, cubana de nacimiento, en segundas nupcias. En 1918 apareció en México su segundo libro de poemas: *Al sol y bajo la luna*.

Una comisión diplomática lo ocupó desde fines de 1918 hasta mediados de 1920, llevándole a Colombia y Venezuela. En Caracas publicó sus primeros *haikai* *Un día...* (1919) y *Li Po y otros poemas* (1920). En 1919 apareció en Nueva York *En el país del sol*, donde se recogen las crónicas del viaje al Japón.

De 1920 a 1936 vivió en Nueva York. El primer año de su estancia publicó *El jarro de flores*, su segunda colección de *haikai*; abrió una librería "de los Latinos", que en 1921 tuvo que liquidar. En 1927 publicó en México su *Historia del arte en México* y en 1928, en Nueva York, *La feria*, libro de poemas mexicanos. En julio de este mismo año terminó de publicar sus memorias, en *El Universal*. La primera parte de ellas apareció en México bajo el título de *Feria de la vida*, en 1937.

Regresó a México en 1936 y vivió en Cuernavaca hasta 1944, año en que publicó *Del humorismo a la carcajada*. Volvió a Nueva York, pues

no podía soportar ya la altura aun de Cuernavaca, y murió allí el 2 de agosto de 1945.

El ingenio de Tablada desde su juventud es atestiguado no sólo por él sino por su esposa y otras personas. Era su ingenio de los que se expresan con rapidez y facilidad, siempre listo al retruécano y la burla, sea de bueno humor o con deseo de herir. El mismo asienta este talento con la publicación, casi al fin de su vida, de su libro *Del humorismo a la carcajada*. Allí relata que estando en el Colegio Militar compuso "cierto epigrama que dediqué a nuestro profesor de gimnasia y natación: De gimnasia y natación/tiene la clase asignada/u.n general barrigón/que no es gimnasta... ¡ni nada!"⁵

"En las memorables reuniones dominicales en la casa del poeta Jesús C. Valenzuela... un día era comensal el cónsul de México en Amberes, Carlos Fernández Pasalagua... José Juan Tablada en plena mesa no resistió la tentación de decir al huésped esta improvisación que rompió el hielo: En este calor de fragua/tu nombre a salvarnos vino/Pasa el vino, Pasalagua/Pasalagua pasa el vino".⁶

El ingenio epigramático de Tablada tenía también un filo que a veces hacía sentir. "Era maestro por antonomasia de la sátira y la ironía"⁷, decía el poeta Jesús Zavala. A un amigo de avanzada edad, quien le fue a dar la noticia de que había obtenido una colocación en el museo, Tablada le preguntó: "¿En qué vitrina?". De su amigo don José María González de Mendoza decía: "distinguido poeta en prosa y verso... es persona fiel, leal y admirable por su extraordinaria corrección y finura... Es espejo de caballeros... hasta por lo azogado".⁸

Un editor mereció estos renglones, por su duro trato:

Tú que las botas de pones
cuando al escritor maltratas,
amárrate los calzones

5. Tablada, J. J. *Del humorismo a la carcajada*, México, 1944.
pág. 15.

6. *ibid.* pág. 17.

7. *ibid.* pág. 7.

8. *ibid.* pág. 18.

y firma sin pretensiones
tu nombre descalzo: Patas...⁹

La crítica "que juzga y no comprende" provocó esta protesta, incluida después en *El jarro de flores*:

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

Nina Cabrera de Tablada señala dos rasgos que dan la tónica de la madurez y vejez de su marido: el espiritualismo y el amor a los animales. Como su ingenio, estos dos rasgos personales se reflejan en su obra. "Fue el espiritualismo el mejor triunfo alcanzado por José Juan Tablada... creía que solamente las armas del espíritu son las eficaces para establecer el reinado de la concordia y del amor entre todos los seres humanos. Pero no limitaba a la humanidad tales lazos: el sentido de la unión respecto a todos los seres vivientes era parte de él mismo, como deja ver en sus *Poemas sintéticos*. Experimentaba alegría ante los múltiples aspectos de la naturaleza, y las cosas simples de la vida encantaban sus ojos, con candor infantil no obstante su maravillosa inteligencia... se conmovía contemplando una flor lo mismo que a un niño, un pájaro, un árbol..."¹⁰ "Su búdica piedad hacia los animales, era testimonio de su grandeza de alma. José Juan se lamentaba de no tener dinero en la cantidad necesaria para dar albergue y alimento a tantos animales desamparados más que el hombre agradecidos."¹¹

El poeta mismo resumió mejor que nadie estas dos tendencias en un *haikai* publicado en 1928:

¿Adivina mi teosofía
la culebra que se asolea
y no huye y en mí confía...?¹²

9. *ibid.* pág. 50.

10. Tablada, Nina Cabrera de, *José Juan Tablada en la intimidad*. México, UNAM 1954, págs. 96-97.

11. *ibid.* págs. 101-102.

12. Tablada, José Juan, *La feria* (poemas mexicanos) Nueva York, 1928, pág. 83.

II

LA POESIA

LIRICA ESPAÑOLA

El desarrollo de la poesía en lengua española denota una marcada preferencia por el poema largo. Desde la poesía narrativa y los romances del medioevo y la reconquista, de extensión indeterminada, hasta hoy que persiste el romance al lado del soneto, y muchas otras formas todas de un número más bien extenso de versos, el poeta de lengua española ha rehuido la estrechez en el molde poético. Si se tratase únicamente de poesía narrativa o descriptiva, esta preferencia no sería extraña; pero se extiende casi a la totalidad de la expresión poética en el idioma español.

Dos factores muy unidos se ofrecen para explicar la tendencia a escribir poemas largos en español; dos factores que militan precisamente en contra de lo que se podría llamar la parquedad en un poeta hispano. El poeta está presente en primer término en su poesía; la vivencia poética es de él primero, y después, si la ha logrado comunicar, del lector. Para lograr imprimir este carácter personal de la poesía de manera explícita, es necesaria la adjetivación, para estampar en todo lo que ve y siente el poema, el sello de *su* vivencia. Esto requiere espacio, palabras, versos, estrofas.

La concisión, por tanto, es rara en la poesía hispana. Expone al poeta a que se le tache de árido, sin recursos.

Dos temas constantes a través de los siglos en la poesía hispánica demuestran claramente los conceptos anteriores: son precisamente los dos temas básicos del *haiku* japonés: la naturaleza en todas sus manifestaciones, y la religión.

La descripción de la primavera, en el *Libro de Alexandre* empieza así:

El mes era de mayo, un tiempo glorioso
cuando fazen las aves un solaz deleitoso
son vestidos los prados de vestido precioso
da suspiros la dueña, la que non ha esposo.¹

En cuatro estrofas más el poeta se explaya sobre las cosas de la estación, de la misma manera subjetiva. Habiendo señalado el mes del calendario, no de la estación natural, asienta su sensación; el tiempo es glorioso, el canto de los pájaros le produce un gran placer, el prado le parece hermoso y piensa en el efecto de todo esto en las mujeres, las cuales no le han de ser indiferentes.

Tan buen ganadico
y más en tal valle
placer es guardalle.
Ganado d'altura,
y más de tal casta,
muy presto se gasta
su mala pastura;
y en buena verdura,
y más en tal valle,
placer es guardalle.
Ansí que yo quiero
guardar mi ganado,
por todo ese prado
de muy buen apero:
con este tempero
y más en tal valle
placer es guardalle.
Está muy vicioso
y siempre callando
no anda balando
ni es enojoso:
antes da reposo

placer es guardalle.
Conviene guardalla
la cosa preciosa
que en ser codiciosa
procuran hurtalla.
Ganado sin falla,
y más en tal valle
placer es guardalle.
Pastor que se encierra
en valle seguro,
los lobos te juro
que no le dan guerra.
Ganado de sierra
traspuesto en tal valle
placer es guardalle.
Pastor, de buen grado
yo siempre sería
pues tanta alegría
me da este ganado
y tengo jurado
de nunca dejalle
mas siempre guardalle.

Juan del Encina²

El ganadico

Aquí no es la belleza del valle ni lo verde del pasto lo que canta el poeta, sino la bondad de éstos para el ganado. Sin embargo, el lugar es ameno además de seguro, y esto, aunado a lo agradable del oficio, le inspira alegría y un poema bucólico completamente logrado.

-
1. Montes de Oca, Francisco, ed. *Ocho siglos de poesía en lengua española* pág. 17 México, Porrúa, 1961.
 2. Cohen, J.M., ed. *The Penguin Book of Spanish Verse*, págs. 98-100, Harmondsworth, Penguin, 1956.

Con el viento murmuran
madre, las hojas
y al sonido me duermo
bajo su sombra.
Sopla un manso viento
alegre y suave
que vuelve la nave
de mi pensamiento;
dame tal contento
que me parece
que el cielo me ofrece
bien a deshora;

y al sonido me duermo
bajo tu sombra.
Si acaso recuerdo
me hallo entre flores
y de mis dolores
apenas me acuerdo;
de vista las pierdo
del sueño vencida
y dame la vida
el son de las hojas
y al sonido me duermo
bajo su sombra.

Anónimo³

En este poema anónimo de un cancionero del siglo XVI, la naturaleza parece existir sólo como una extensión del poeta o la poetisa: el viento, para acariciarla, para mover las hojas cuyo sonido la arrulla y la duermen y casi la transportan más allá del sueño; las flores para deleitarla si despierta. La naturaleza no tiene más forma que la que le concede la sensación de la poetisa.

En la octava estrofa de la *Egloga tercera*, Garcilaso describe este rincón:

Cerca del Tajo, en soledad amena
de verdes sauces hay una espesura
toda de yedra revestida y llena
que por el tronco va hasta la altura,
y así la teje arriba y encadena
que el sol no halla paso a la verdura;
el agua baña el prado, con sonido
alegando la vista y el oído.

Garcilaso de la Vega⁴

La descripción es exacta hasta decirnos el tipo de árbol y de la enredadera. Garcilaso, por lo tanto, está en primer término como observador y en los dos últimos versos, como intérprete de la impresión del conjunto a la vista y al oído.

3. Cohen, op. cit. págs. 112, 113.

4. Montes de Oca, F., op. cit. pág. 108.

Del monte en la ladera
 por mi mano plantado tengo un huerto,
 que con la primavera
 de bella flor cubierto
 ya muestra en esperanza el fruto cierto.
 Y como codiciosa
 por ver y acrecentar su hermosura
 desde la cumbre airosa
 una fontana pura
 hasta llegar corriendo se apresura.
 Y luego, sosegada,
 el paso entre los árboles torciendo
 el suelo de pasada
 de verdura vistiendo
 y con diversas flores va esparciendo.
 El aire el huerto orea
 y ofrece mil olores al sentido
 los árboles menea
 con un manso ruido
 que del oro y del cetro pone olvido.

Vida retirada, Fr. Luis de León⁵

La naturaleza ficticia, un cuadro hermoso idealizado por el poeta, contrasta con la fuerza del segundo verso de la primera de estas liras "por mi mano plantado tengo un huerto". Está de acuerdo el tono con la crítica de los que no se apartan del "mundanal ruido" y "...de un falso leño se confían". Sin embargo, es contradictorio el doble posesivo, y refuerza la sensación de la naturaleza dominada, casi hecha, como la imagen, por el hombre.

En las mañanicas
 del mes de mayo
 cantan los ruiseñores
 retumba el campo.
 En las mañanicas
 como son frescas
 cubren ruiseñores
 las alamedas.
 Ríense las fuentes
 tirando perlas
 a las florecillas

que están más cerca.
 Vístense las plantas
 de varias sedas,
 que sacar colores
 poco les cuesta.
 Los campos alegran
 'apetes varios
 cantan los ruiseñores
 retumba el campo.
 Sale el mayo hermoso
 con los frescos vientos

5. *ibid.* pág. 3 127-128.

que le ha dado marzo
de céfiros bellos.
Las lluvias de abril
flores le trujeron:
úsose guirnaldas
en rojos cabellos.
Los que eran amantes

amaron de nuevo
los que no amaban
a buscarlo fueron
y luego que vieron
mañanas de mayo
cantan los ruiсеñores
retumba el campo.

En las mañanicas Lope de Vega⁶

Parecidos a los versos del *Libro de Alexandre*, estos de Lope son más festivos, más musicales, escogida cada palabra para pintar la alegría del cuadro. Y es precisamente la sensación de alegría que nos transmite Lope la que ofusca por completo toda plasticidad. El poema no es un llamado a una vivencia del lector, sino la implantación de una vivencia del poeta.

José María Heredia, ante el teocalli de Cholula, cantó los prodigios de la naturaleza mexicana, la variedad de la flora y la riqueza de la tierra, con vocabulario y adjetivación tan extensos y tan variados como su tema.

¡Cuánto es bella la tierra que habitan
los aztecas valientes! En su seno
en una estrecha zona concentradas
con asombro se ven todos los climas
que hay desde el Polo al Ecuador. Sus llanos
cubren a par de las doradas mieses
las cañas deliciosas. El naranjo
y la piña y el plátano sonante
hijos del suelo equinoccial, se mezclan
a tu frondosa vid, al pino agreste
y de Minerva al árbol majestuoso...

En el teocalli de Cholula José María Heredia⁷

Rosal, menos presunción
donde están las clavellinas
pues serán mañana espinas
las que agora rosas son.
¿De qué sirve presumir,
rosal, de buen parecer,

6. *ibid.* pág. 168.

7. *ibid.* pág. 251.

si aun acabas de nacer
cuando empiezas a morir?
Haces llorar y reir
vivo y muerto tu arrebol
en un día o en un sol;
desde el oriente al ocaso
va tu hermosura en un paso
y en menos tu perfección.
Rosal, menos presunción
donde están las clavellinas
pues serán mañana espinas
las que agora rosas son.
No es muy grande la ventaja
que tu calidad mejora;
si es tu mantilla la aurora
es la noche tu mortaja:
no hay florecilla tan baja
que no te alcance de días,
y de tus caballerías
por descendiente del alba
se está riyendo la malva
caballera de un terrón
Rosal menos presunción
donde están las clavellinas
pues serán mañana espinas
las que agora rosas son.

Letrilla lírica Francisco de Quevedo⁸

La letrilla desarrolla la idea de lo pasajera que es la vida, lo efímera que es la belleza. Calderón de la Barca dice lo mismo en este soneto:

Estas que fueron pompa y alegría
despertando al albor de la mañana
a la tarde serán lástima vana
durmiendo en brazos de la noche fría.
Ese matiz que al cielo desafía,
iris listado de oro, nieve y grana,
será escarmiento de la vida humana:
¡tanto se emprende en término de un día!
A florecer las rosas madrugaron
y para envejecerse florecieron;
cuna y sepulcro en un botón hallaron
tales los hombres sus fortunas vieron

8. *ibid.* pág. 193.

en un día nacieron y espiraron;
que pasados los siglos horas fueron.

A las flores Calderón de la Barca⁹

El poema de Juan Meléndez Valdés: *Del caer de las hojas* sigue el mismo tema, por los mismos pasos. Las hojas son *símbolo fugitivo/del mundanal contento, / que si fósforo brilla, / muere en humo deshecho*. Pero la postura es aún más explícita que en los dos ejemplos anteriores: *cual las hojas fugaces / volará mi cabello; / mi faz de ásperas rugas / surcará el invierno. . . / miraré como un puerto / de salud en mis males, / de la tumba el silencio*.¹⁰ La muerte, si bien no aterradora, es fin, es silencio; ahí acaba todo, en nada.

El factor religioso está íntimamente ligado a la expresión poética, aun cuando el tema no sea la religión.

El poeta de lengua española es, con pocas excepciones, cristiano: católico apostólico y romano. La formación religiosa cristiana y más aún la práctica, establece una línea recta entre Dios y el individuo. Aunque la jerarquía eclesiástica interprete, legisle y mande, el individuo y su salvación siempre están en primer término, y si quiere puede rogarle directamente a Dios sin intercesión de nadie. La gracia de Dios es accesible a cada individuo como tal. La humildad, la abnegación y la sumisión le ayudarán a seguir el camino bueno, a través de la vida llena de tentaciones y sufrimientos, por lo cual podrá lograr para él la salvación del alma. "Al hablar de las religiones de oriente se dijo que la unión espiritual ha tenido mayor significado en oriente en general y la individualidad menos, que en el occidente —el induísmo y el budismo— cuya meta principal es la fusión con el no-diferenciado, son los ejemplos más claros de una orientación profunda y extensa".¹¹

Dios Padre, Dios Hijo, Dios Espíritu Santo
el que nació de la Virgen, esfuércenos de tanto
que siempre lo loemos en prosa e en canto;
sea de nuestras almas cobertura e manto.

9. *ibid.* pág. 209.

10. *ibid.* pág. 230.

11. Smith Huston. *The Religions of Man*, Nueva York. Mentor, pág. 309, 1959.

El que fizo el cielo, la tierra e la mar,
él me done su gracia e me quiera alumbrar
que pueda de cantares un librete rimar
que lo que lo oyeran puedan solaz tomar.
Tú Señor e Dios mío, que el ome formeste,
enforma e ayuda a mí el tu arcipreste
que pueda fazer un libro de buen amor aqueste
que los cuerpos alegre y las almas preste.

Libro de buen amor, Arcipreste de Hita¹².

Santa Teresa exacerba a tal grado la relación individual con Dios, que llega al extremo de negar la vida en su *Vivo sin vivir en mí*.¹³ El deseo angustioso de la muerte para estrechar por fin los lazos entre ella y Dios, niega toda manifestación natural, atribuida o no a El, fuera de dicho vínculo. La glosa de San Juan de la Cruz, del mismo: "Vivo sin vivir en mí/y de tal manera espero/que muero porque no muero", con el título de *Coplas del alma que pena por ver a Dios*¹⁴ refuerza esta negación haciendo que la vida sea muerte y la muerte que le lleva cerca de Dios sea la vida verdadera. El tema se repite en la *Glosa a lo divino*, del mismo poeta:

Mi alma está desasida
de toda cosa creada
y sobre sí levantada
y en una sabrosa vida
sólo en su Dios arrimada¹⁵

y en el soneto *La muerte es la vida*¹⁶, de Gabriel Alvarez de Toledo, entre otros muchos casos.

Todo lo anterior demuestra una tónica del poeta hispano ante la naturaleza y sus elementos vitales. En primer lugar se vuelca sobre ella, cantando su belleza y la alegría que le inspira; gozando de todas sus manifestaciones, las enumera, las canta y las fija con su poesía en cuadros perdurables. De repente una voz cristiana lo amonesta. Le recuerda que todo esto es perecedero, que se marchita y se afea y acaba con la

12. Montes de Oca, F., op. cit. pág. 25.

13. ibid. pág. 122.

14. ibid. pág. 148.

15. ibid. pág. 149.

16. ibid. pág. 220.

muerte. Piensa que no debe incurrir en la vanidad y en otros pecados mortales, que esto es un valle de lágrimas por el cual hay que pasar antes de llegar a mejor vida y le sobreviene una angustia de querer apresurar la llegada de ese momento extático en que podrá reunirse con su Dios. Desprecia la carne y la vida, niega las dos cosas y mirá la naturaleza sólo como otra creación de su Dios, y su alegría se vuelve recatada.

El diccionario de la Real Academia define el epigrama como una "Composición poética breve en que con precisión y agudeza se expresa un solo pensamiento principal, por lo común festivo o satírico". Completa el cuadro la definición, a su vez epigramática, de Martínez de la Rosa.

Mas al festivo ingenio debe solo
el sutil epigrama su agudeza;
un leve pensamiento,
una voz, un equívoco, le bastan,
y, cual rápida abeja vuela, hierre,
clava el fino agujón y al punto muere.¹⁷

De estas dos definiciones se infiere el fondo agresivo, y la naturaleza espontánea y pasajera del género, a pesar de haber nacido en las inscripciones lapidarias grecorromanas.

Evidentemente, no tiene más punto de contacto con la poesía lírica que la versificación, de la que prefiere el octosílabo. Hay muchos epigramas de cuatro versos, pero muchos más de ocho o diez versos; sin embargo su brevedad, como composición, es indiscutible.

El don observador ayuda muchas veces al poeta a asentar una vivencia poética, pero la agudeza tiende a enajenarlo. Agudeza e ingenio puestos al servicio de la risa burlona resultan anti-poéticos. Sin embargo, grandes poetas han cultivado el epigrama: Lope, Quevedo, Góngora y Calderón entre ellos.

17. El epigrama español, Sainz de Robles, F.C., ed. Aguilar, Madrid, 1946, p. 26.

III

ALGUNAS FORMAS DE POESIA

JAPONESA

En los siglos XI y XII se difundió e hizo popular en el Japón una forma poética denominada *renga*. Era una nueva manera de usar el *tanka* (forma corta del *waka*), estrofa más antigua, de treinta y una sílabas (5, 7, 5, 7 y 7), y la novedad consistía en que dos o más personas, por turno, hacían una serie de *tanka* de cualquier extensión dividiendo la forma antigua en dos versos de tres y dos estrofas, respectivamente y conservando el número de sílabas tradicionales. *Renga*, poesía en cadena, se convirtió pronto en un pasatiempo que abarcó todos los niveles de la sociedad japonesa. Desde los funcionarios de la corte imperial hasta los soldados más humildes se reunían para hacer *renga*, con mayor o menor calidad de producción; pero debe tenerse en cuenta que ya existía la costumbre de que la poesía no era propiedad exclusiva de poetas y cortesanos.

Con el tiempo, *renga* se vio envuelto en un número cada vez mayor de reglas y restricciones, para su creación. En sus comienzos sólo se exigía que cada verso tuviera una relación, una alusión, por más tenue o indirecta que fuera, con el que precedía y el que seguía.

A fines del siglo XV ya se había dado mayor importancia al primer verso o sea al primero de tres estrofas llamado *hokku*, fijando para él las siguientes reglas: "El *hokku* no debe estar en desacuerdo con la topografía del lugar, sea la montaña o el mar el que domine, con las flores u hojas caídas de las yerbas y árboles de la estación, con el viento, las nubes, la niebla, la neblina, la lluvia, el rocío, la escarcha, la nieve, el calor, el frío, o fase de la luna. Objetos que suscitan una reacción inmediata poseen el mayor interés para su inclusión en el *hokku*, como aves primaverales e insectos otoñales. Pero el *hokku* pierde su mérito si da la impresión de haber sido preparado con anterioridad."¹ Las reglas para los siguientes versos, si bien menos exigentes, marcaban límites especí-

1. Keene, Donald. *Japanese literature* p. 34 Grove. Nueva York, 1955.

ficos. A pesar de las dificultades impuestas, se escribía *renga* de gran belleza, como lo demuestran estos versos que forman parte de una cadena de cien y que siguen las reglas al pie de la letra.

La nieve aún queda
Hay bruma en las faldas de la montaña
Es el atardecer

Sogi

A lo lejos pasa el agua
junto al pueblo perfumado de ciruelas

Shohaku

En la brisa del río
un grupo de sauces
Aparece la primavera

Soch

El ruido de un bote
Claro en la clara luz de la mañana

Sogi²

Keene señala la semejanza de la poesía en cadena con la pintura japonesa en rollo horizontal (*emakimono*). Cualquier segmento del rollo ofrece una composición de gran belleza, a pesar de que el rollo entero, visto como conjunto, no presenta unidad.

La reacción a las restricciones del *renga* surgió en los siglos XVI y XVII. Elevado el pasatiempo de todos a un nivel artístico tan difícil, había que rehabilitarlo, lo cual se hizo de la manera más directa. Se desecharon todas las reglas, emergiendo el *haikai*, la libre poesía en cadena. Como muchas veces sucede con este tipo de reacción, se incurrió también en el extremo de trocar los cerezos, los sauces y la pálida luz de la luna, por la mala hierba, y hasta el estiércol.³

El aguacero invernal,
incapaz de esconder a la luna
la deja escapar de su puño

Tokoku

Mientras camino sobre el hielo
piso relámpagos: la luz de mi linterna

Jugo

2. *ibid.* pág. 35.

3. *ibid.* pág. 37.

Al alba los cazadores
atan a sus flechas
blancas hojas de helechos

Yasui

Abriendo de par en par
la puerta norte del Palacio: la Primavera!

Basho

Entre los rastrillos
y el estiércol de los caballos
humea cálido el aire

Kakei.⁴

El cambio de tono resalta inmediatamente: la delicada brillantez de la serie anterior contrasta con ésta de mayor ímpetu. Sin embargo, debe señalarse que no se renuncia en lo más mínimo a la imagen como medio de decir mucho más de lo que aparenta cada verso. Cabe aquí señalar esta característica de la poesía japonesa. En primer lugar, aunque quizás no de primordial importancia, existe la costumbre de citar un verso de un poema conocido para establecer así indirectamente la referencia deseada.

La primera serie de *renga* citada contiene un elemento de este tipo en el *hokku*:

La nieve aún queda
Hay bruma en las faldas de la montaña
Es el atardecer

Sogi.⁵

El segundo verso, además de reforzar la alusión del primero que indica el principio de la primavera, ubica el lugar junto al río Minase citando un *tanka* del emperador Gotoba (1180-1239):

Cuando miro la lejanía
Hay bruma en las faldas de la montaña
Río Minase —
¿Por qué pensé que sólo en el otoño
podía ser bello el atardecer?⁶

Se trata, entonces, de crear imágenes de la mayor plasticidad diciendo por medio de ellas, por alusión, mucho más de lo que concreta-

4. Matsuo Basho, *Sendas de Oku*, trad. y notas Octavio Paz y Eikichi Hsuwashiyu, pág. 12, UNAM México, 1927.
5. Keene, op. cit. pág. 35.
6. *ibid.* pág. 36.

mente expresan. Y esto descubre parte de un complejo. La aparente pasividad del poeta japonés. Apariencia desvanecida, al darse cuenta el lector occidental del efecto en él creado y los pasos por él dados, más allá del poema. En esto, como lo señala Keene, radica el éxito o el fracaso del poema.

El siguiente paso en el desarrollo de la poesía japonesa fue tan lógico como la aparición del *haikai* y producto de él, como el *haikai* lo fue del *renga* y éste del *tanka*. El *haiku* derivó del *hokku* antiguo, por la importancia que cobró éste entre las complicadas reglas del *renga*, y nació con la nueva libertad del *haikai*. Se trata, de un poema de tres versos y 17 sílabas, las 5, 7 y 5 tradicionales, con la novedad de que quedaba independiente. Guarda el *haiku* tradicional el rasgo del *renga* que encierra el uso de una palabra alusiva a la estación del año. En esta forma ha llegado a nuestros días, como poema predilecto de los japoneses y de acuerdo con su tradición poética, cultivado por todas las clases sociales, empezando por la familia imperial.

Hablando ahora del *haiku* es preciso volver a dos puntos tocados anteriormente: la fuerza y alcance de la alusión y el papel del lector del *haiku*. Blyth aclara perfectamente el primero, al referirse a las obras sobre el budismo Zen, del Dr. Suzuki: "cuando es tratada una cosa, todas las cosas son tratadas junto con ella. Una flor es la primavera; una hoja que cae encierra todo el otoño de todos los otoños, de lo eterno, el otoño sin límites de cada cosa y de todas las cosas. *Haiku* es la creación de cosas que ya existen por derecho propio, pero que necesitan al poeta, para que alcancen toda la medida del hombre".⁷ "Es lo infinito asido en la mano, ante los ojos, en el remachar de un clavo, el tacto del agua fría, el aroma de los crisantemos, el aroma de *este* crisantemo".⁸

No dijeron ni una palabra
El anfitrión, el invitado
y el crisantemo blanco.⁹

7. Blyth, R.H., *Haiku*, pág. viii, vol. I, Tokio, Hokuseido, 1949.

8. *ibid.* pág. xii.

9. Blyth, *op. cit.* vol. IV, pág. 147.

El segundo punto ya mencionado se refiere al papel del lector y su contrapartida: la aparente pasividad del poeta. "Un poema de verdadero valor, y esto sobre todo se aplica al *haiku*, debe completarlo el lector... de ahí su aparente pasividad para nosotros, porque el escritor no especifica la verdad aprendida en una vivencia, ni siquiera de qué manera le afectó... si su poema no lo sugiere, fracasa. El verso ha fallado... si el lector cree que el poeta se quedó impasible frente a la imagen que describe".¹⁰

El viejo estanque
Salta una rana,
el sonido del agua.

Quietud:
el canto de las cigarras
se hunde en las rocas.¹¹

Sin embargo, el lector, con sólo examinar su propia reacción, está en condiciones de desvanecer esta impresión equívoca. Sobre este punto, Blyth dice que es a la vez la fuerza y la debilidad del *haiku*. "Es una debilidad en cuanto no estamos seguros de lo que quiere decir el escritor. Es una fuerza en cuanto los *haiku* exigen que la vida poética libre del lector esté en paralelo con la del poeta. Esta *libertad* no es la de la irresponsabilidad desenfrenada y de la interpretación arbitraria, sino la de la creación de una vivencia poética similar señalada por el *haiku*".¹²

El *senryu* surgió a fines del siglo XVII procedente en línea recta del *haiku*. Entre diferencias y analogías es casi imposible hablar del *senryu* sin compararlo con sus antecesores. Comparte con cierta escuela de *haikai* la tendencia a lo prosaico. Del *haiku* tiene la misma forma: diecisiete sílabas y la misma fuerza plástica.

Mientras el *haiku* sugiere la infinidad más allá de sus palabras llamando, con su aparente vaguedad, a lo más profundo del lector, *senryu* dibuja con precisión una instantánea palpable de la vida humana.

10. Keene, op. cit. págs. 28-29.

11. Bash, op. cit. pág. 18-19.

12. Blyth, op. cit. vol. I pág. xi.

"*Haiku* es la expresión de un momento de visión de la naturaleza del mundo. Si está presente el hombre, la naturaleza se compenetra tenuemente con él; tiene la sencillez consumada, la pureza de la naturaleza que no grita ni se esfuerza... es religioso con su actitud; no sólo toma en serio la religión sino todo lo toma por el lado religioso."¹³

En los rayos oblicuos del sol
las libélulas sobre las alabardas
en la barrera [fronteriza]¹⁴

Una larga conversación;
una libélula se posa
en la punta de una alabarda.¹⁵

En el *senryu* destacan con fuerza los dos guardias, lo aburrido del puesto, las largas pláticas sin principio ni fin, el hastío humano.

En el *haiku* predomina la pureza y la sencillez de la naturaleza. El *senryu* se ocupa del hombre, imperfecto, complicado, contradictorio, tonto.

Ah! [moneda de oro]
si te quedaras conmigo
siquiera una noche¹⁶

En una bella mujer
la esposa
siempre encuentra un defecto¹⁷

Al perder su empleo
trata de leer
a Marx¹⁸

Senryu rehuye lo poético como cosa incompatible con la realidad, y si lo atraviesa lo contrapone a lo prosaico.

Mientras contemplan las flores de cerezo
silenciosamente, con calma
buscan piojos¹⁹

Cuando regresan de contemplar las flores
su casa
está hecha cenizas²⁰

13. Blyth R.H. *Senryu*, Tokyo, Hokuseido, 1949 págs. 12, 15, 18.

14. *ibid.* pág. 13.

15. *ibid.* pág. 14.

16. *ibid.* pág. 41.

17. *ibid.* pág. 89.

18. *ibid.* pág. 181.

19. *ibid.* pág. 47.

20. *ibid.* pág. 182.

La religiosidad del *haiku* encuentra su contrapartida en el cinismo del *senryu*.

Alguien prueba el filo de su espada
en un traseúnte casual
Jizo lo contempla con calma²¹

Se trata de una imagen del dios de la misericordia, patrono de los niños y los viajeros.

El sexo, que, para el *haiku* casi no existe, aparece constantemente en el *senryu*.

Con una criatura en los brazos
es fácil
hablar con un hombre²²

Después de despedirse los amantes
ella duerme,
sola²³

Día de paga
sin pensarlo
dobla la esquina de la calle de las luces²⁴

El *senryu* pues penetra brevemente en la vida del hombre tal y como es, sin pretensiones ni raciocinios, casi siempre con humor, aunque sea a la vez con dureza.

21. *ibid.* pág. 19.

22. *ibid.* pág. 22.

23. *ibid.* pág. 123.

24. *ibid.* pág. 185.

IV

EL VIAJE AL JAPON

CRONICAS

Bajo el titular de la "*Revista Moderna*" en el Japón se anuncia que "partió Don José Juan Tablada el lunes 14 del presente [mayo de 1900] rumbo al Imperio Japonés vía San Francisco y Hawaii"¹. Aparece la primera crónica del viaje, fechada el 2 de junio, en el segundo número de julio 1900. El último mes anotado entre las otras crónicas fechadas es el de octubre del mismo año. La primera colaboración posterior, de cualquier índole, firmada por Tablada en México, aparece en la segunda quincena de febrero de 1901, con motivo del homenaje a Manuel Gutiérrez Nájera el día tres del mismo mes. Se trata de la reseña del acto.

Puede suponerse, por lo tanto, que Tablada emprendió el regreso a México no antes de fines de octubre de 1900 y que no transcurrieron más de tres meses en el viaje de retorno, incluyendo la estancia en Chihuahua.

Es curioso que sólo esta estancia, entre todo el viaje, mereció una descripción más detallada años después en las memorias del poeta. Ni la primera parte de ellas, que comprende *La feria de la vida*², ni la segunda que quedó publicada solamente en *El Universal*³ refieren de manera pormenorizada la vida de Tablada durante sus cinco meses más o menos en el Japón; es más, las alusiones a esa visita son casi todas escuetas o indirectas. Su esposa tampoco da detalles de esta época de la vida de Tablada. Refiere el gusto del poeta por ciertos platillos de la cocina japonesa y la variedad de artículos de la misma procedencia que había en el hogar; pero mientras cuenta anécdotas de la juventud de su marido, calla totalmente la época que concierne a este capítulo.

El viaje se realizó gracias a "Don Jesús Luján, nuestro Mecenas, el mismo que con su generoso patrocinio de la *Revista Moderna*, había hecho posible mi viaje al Japón. . ."⁴ seguramente uno de los "...generosos

1. *Revista Moderna* III No. 9 pág. 154.

2. Tablada, José Juan, *La feria de la vida*. México, Botas, 1937.

3. "Memorias de José Juan Tablada" *El Universal*, pág. 3.

2a. sección, enero 22, 1925 — febrero 25, 1926 (con lagunas).

4. Tablada, J.J. *La feria de la vida* pág. 433.

y entusiastas amigos, los hermanos Luján"⁵ quienes lo esparaban en Chihuahua a su regreso, camino de la capital.

La extensa contribución de Tablada a la *Revista Moderna*⁶ incluye veintisiete colaboraciones de inspiración japonista. Antes de su viaje publicó un poema y cuatro artículos con dicho tema, y después del regreso, un poema. De las veintidós contribuciones enviadas del Japón, trece pueden llamarse crónicas, tres son poemas de inspiración propia, otra contiene *utas* "traducidas" por Tablada, y otra, paráfrasis de poemas parecidos al *waka*; dos contienen apreciaciones de libros hispanoamericanos recibidos por Tablada y finalmente aparece una obrita teatral identificada como *comedieta*, también "traducida" por el poeta.

Sólo once de estos artículos llevan la fecha de su composición y tres de ellos carecen del nombre de la población japonesa en que fueron escritos. Sin embargo, las pocas fechas que existen ponen de manifiesto que la *Revista Moderna* no los publicó en estricta secuencia cronológica sino quizás en orden de su recepción por un correo algo irregular. La crónica de viaje intitulada "Hacia el país del sol", que habla de San Francisco y que puede suponerse se escribiera allí, y se enviara desde ese puerto, está fechada el 2 de junio de 1900 y apareció en la *Revista Moderna* de la segunda quincena de julio del mismo año. La relación que sigue detalla los artículos fechados por el autor junto a la fecha de publicación:

Yokohama	otoño	1900	Revista Moderna,	1a. quincena	sep.	1900.
Yokohama	jul.	1900	Revista Moderna,	2a. quincena	sep.	1900.
Tokio	ago.	1900	Revista Moderna,	1a. quincena	oct.	1900.
	sep.	1900	Revista Moderna,	2a. quincena	noy.	1900.
Yokohama	sep.	1900	Revista Moderna,	1a. quincena	dic.	1900.
Yokohama	sep.	1900	Revista Moderna,	1a. quincena	dic.	1900.
Yokohama		1900	Revista Moderna,	1a. quincena	ene.	1901.
Yokohama	oct.	1900	Revista Moderna,	2a. quincena	mar.	1901.
Yokohama	ago.	1900	Revista Moderna,	2a. quincena	dic.	1901.

5. *ibid.* pág. 427.

6. *Revista Moderna*, 1898-1902.
Revista Moderna de México, 1903-1907.

La falta de fecha de composición o de lugar de procedencia o de ambos, puede haber sido falla de Tablada, o bien del editor.

En 1919, D. Appleton y Compañía de Nueva York publicó un libro de Tablada, con el título *En el país del sol*, el mismo que encabeza varias de las crónicas que aparecen en la *Revista Moderna*. Al cotejar el libro y la revista no cabe duda que es el mismo material, aunque enmendado en el libro, en muchos casos. Sin embargo, el libro fue motivo para que Max Henríquez Ureña atribuyera a Tablada más de un viaje al Japón: "Visitó otra vez el Japón, y de este nuevo viaje volvió con un libro en prosa: *En el país del sol* (1919)".⁷ Además de ser el texto el mismo publicado en el curso de 1900 - 1901 no hay mención alguna en el resto de la obra de Tablada de otro viaje ni parecen dar lugar a ello la cronología de su vida ni sus circunstancias económicas, de 1920 a 1945.

Buena parte de las crónicas demuestra la calidad periodística y el don observador del poeta. Su llegada a Yokohama es la llegada a "el Japón amado y soñado"⁸; mira alrededor y ve la cosa típica de sabor del país; el "djínrichi, frágil, breve y elástico... el hércules bronceado que te arrastra se tiende airosamente haciendo gala de su musculatura soberbia"⁹; el dulcero "Es un artista... toma la masa de caramelo caliente, la sopla con un tubo de bambú, la alarga, la pellizca, y la pegajosa materia se transforma instantáneamente en un caballo, en un pájaro en su nido, en un ramo de flores o en un acróbata que se descoyunta..."¹⁰; el mercader ambulante "tiene el aspecto de una pagoda... es un *restaurateur* peregrino. Va buscando el apetito, acechando a los famélicos, y no bien topa con alguno, cuando ágilmente coloca en el suelo su pagoda; aviva con un fuelle el rescoldo de un brasero invisible; de una capilla de su restaurant-templo, saca tazas y palillos, y en un momento limpio, solícito, le da a su parroquiano, por un vil centavo tres especies de raros guisos y otras tantas reverencias"¹¹; el sereno "golpeando por intervalos dos trozos de madera, ronda con el único fin de inquirir si algún incendio

7. Henríquez Ureña, Max, *Breve historia del modernismo*, México, FCE, 1954 p. 475.

8. "En el país del sol" *Revista Moderna* III No. 17, 1900 pág. 254.

9. *ibid.* pág. 258.

10. *ibid.* pág. 260.

11. *id.*

12. *id.*

se inicia en la zona que vigila..."¹³; los titiriteros ambulantes "se instalan frente a una puerta y la función comienza; el teatro es una barandilla de bambús más simplificada que un teatrillo *guignol*. Cada artista toma asiento, un pelele en sus brazos, y lo mueve con tan singular destreza, y por otra parte las marionetas están tan bien modeladas con sus faces que gesticulan y sus miembros de goznes, que la ilusión es perfecta! En el fondo un anciano toca el *shamisen* y cambia de voz a medida que simula el parlamento del marioneta daimio o del samurai o de la princesa".¹³

Al teatro japonés de actores vivos dedica Tablada toda una crónica que no sólo describe detalladamente el recinto sino varias escenas de una obra. El *Matzuri*, fiesta religiosa japonesa, da ocasión a otra serie de descripciones de tipos y costumbres, el *sumo*, lucha libre de tipo ceremonial, de características tradicionales y nacionales, el ambiente de feria, la danza y los vendedores.

Una invitación a la casa de un señor japonés le brinda la experiencia del *cha-no-yu*, la ceremonia del té en su marco de música y baile tradicionales. De viaje de Yokohama a Tokio, por tren, comenta sobre rasgos occidentales modernos que ya se ven entre lo tradicionalmente japonés. Una noche el poeta visita el Yoshiwara, el famoso barrio de Tokio dedicado a la prostitución y, a la vez, a las geishas. Pierre Loti al contar su visita al barrio se disculpa ante el lector, y Tablada hace otro tanto después de citarlo en un epígrafe; creyendo necesario además justificarse: "entre estos actos (de la ceremonia del té) hay uno que obliga a los numerosos actores a beber uno tras otro el "saké"... en una misma copa... siempre me he rehusado a plegarme a aquella exigencia!... esa copa era de todo el mundo! Después de anotado este hecho, cualquiera se explicará mi incorruptible actitud al visitar el gran Yoshiwara".¹⁴ En consecuencia, el poeta describe únicamente lo que puede verse desde las calles del barrio.

13. *ibid.* pág. 261.

14. *op. cit.* III, No. 23, pág. 357.

Durante su estancia en Tokio, Tablada tuvo ocasión de visitar, en sus cercanías, los templos y sagrarios de Shiba, en dos ocasiones. A raíz de la primera de ellas, describe la impresión que le causa la extensión del lugar, su soledad y las obras religiosas y artísticas. La segunda vez va invitado por un amigo a los funerales de un noble japonés, y describe el ambiente y la ceremonia. Otras dos crónicas se componen de divagaciones inspiradas por el otoño y sus manifestaciones de la naturaleza; pero más aún por unos "días de más acerva nostalgia"¹⁵ "Dónde están mis tardes mexicanas, de largas nubes y vivos campos dorados, áureas y negras como la piel de una tigresa...?"¹⁶ Una de ellas, ensayo de prosa poética, es la evocación del bambú a través del recurso de un sueño de poeta en un bosque de bambú. La planta le habla y relata su versatilidad y su importancia, tanto histórica como moderna, para el Japón.

Dos crónicas fechadas en Yokohama, en julio y agosto de 1900, desentonan completamente junto a las demás, tanto por el tema como por el tratamiento.

Bajo el título de *Cuadro del extremo oriente*¹⁷ y del subtítulo *bacanal china*, Tablada ataca, China y los chinos, a través de sus hermanos radicados en Yokohama. El motivo principal es, sin duda, la rebelión Boxer: "con rabia de gorilas hidrófobos hacen picadillo de carne blanca".¹⁸ Los chinos de Yokohama que van de excursión para celebrar el cumpleaños de su emperador "van al campo, a sus famélicos ágapes, a macular con la grasa de sus viandas el florido tapiz que tiende otoño en las praderas japonesas".¹⁹ Los oprobios alcanzan hasta los templos chinos que, según Tablada, carecen de la pureza de sus filósofos y son adornados con mal gusto. Ataca también la honradez del chino: "Chu Sang, el banquero opulento acaba de prender fuego a su casa. Nadie le probará su delito y la compañía de seguros pagará".²⁰

La segunda de estas dos crónicas es igualmente denigrante para los chinos. Con el título de *La mujer de Tjuang-Tsé*, Tablada hace otro co-

15. op. cit. IV No. 1 pág. 29.

16. ibid. pág. 27.

17. op. cit. III No. 18 pág. 282.

18. id.

19. id.

20. ibid. pág. 283

mentario "sobre la pululante, hedionda y tumultuosa China-Town".²¹ Acepta la invitación de Heng-Li-So, "el más solemne canalla que ha parido China alguna",²² quien le relata una leyenda cuya única interpretación es la perfidia de la mujer china.

Con el título de *El manto de la penitencia* aparece una *comedieta* japonesa, "traducida del original... por José Juan Tablada".²³ La obra tiene un acto y nueve escenas, en las cuales un marido titubeante engaña a su mujer, muy celosa, con la ayuda del criado, que lo delata. El cuadro no demuestra ninguno de los recursos del teatro tradicional japonés y contradice la posición dominante del marido japonés conocida en el occidente.

En febrero de 1899 Tablada publica en la *Revista Moderna* un soneto "El Samurai".

La mano en el cordaje de la *biva* sonora,
Tendiendo su mirada por el bambú calado
Ve el vencedor que llega, cual ella lo ha soñado,
Por la infinita playa que el sol calienta y dora...

Va en alto el abanico, los sables al costado;
Una purpúrea banda su pecho condecora
Y en la armadura negra, con esplendor de aurora
Luce el blasón de Hizen su trébol esmaltado.

Aparece vestido de láminas y placas
Bajo la seda el oro y las brillantes lacas
Bermejo y negro como un crustáceo gigante

La ha visto: sonriente sus pasos se apresuran
Y moviéndose al ritmo de su marcha triunfante
Las dos antenas aureas de su casco fulguran.²⁴

El último verso de cada terceto forman en conjunto un presagio de lo que será el tono predominante de la poesía japonista de Tablada. Describe muy bien el aspecto de un hombre vestido de la tradicional armadura japonesa; pero a la vez nota la semejanza a la langosta y la asienta.

21. op. cit. IV No. 24 pág. 378.

22. id.

23. op. cit. IV No. 5 pág. 83.

24. op. cit. II No. 2 pág. 74.

En este caso elimina lo que sería una metáfora burlona con la palabra seca y técnica: crustáceo. "Musa japónica" una serie de diecinueve tercetos monorrimos escrita en el Japón aparece en septiembre de 1900. Destacan dos tercetos, por la misma razón que los dos versos de "El samurai":

Los pinos que en las colinas
lloraban las ambarinas
lágrimas de sus resinas;

Que un blanco pavo real
abre su cola, triunfal
abanico de cristal!²⁵

Los dos presentan el mismo enfoque del símil, un llamado directo a la vista.

Los sonetos "Nox"²⁶ publicados en noviembre de 1900, "La Venus China"²⁷, febrero de 1901, y el "Daimio"²⁸, septiembre del mismo año, son japonistas por tema y vocabulario. Destaca el primero de ellos por la comparación de una noche con fuegos artificiales y una laca de negro y oro. "El Daimio" repite la mayoría de las imágenes de "El samurai".

Con el título de "Cantos de amor y de otoño, paráfrasis de poetas japoneses"²⁹ aparecieron seis poemas sacados, según nota de Tablada, del "Kokiñshifu; Colección de odas antiguas y modernas".³⁰ El *Kokinshu*, cuyo título traduce Keene "Colección de poesía antigua y moderna"³¹, se compone en su gran mayoría de *waka*. En sus paráfrasis Tablada conserva los cinco versos tradicionales, pero agrega la rima occidental. A pesar del alto grado de lirismo y subjetividad admisibles en *waka*, los seis ejemplares presentados por el poeta difieren poco o nada, salvo por su brevedad, de la poesía sentimental o amatoria de occidente.

Otros siete poemas breves aparecen con el nombre de "Utas japonesas, poetas del amor".³² La palabra *uta* es un término genérico que

25. op. cit. III No. 78, 276-278.

26. *Ibid.* No. 21, 325.

27. op. cit. IV No. 3, 54.

28. *ibid.* No. 18, 286.

29. op. cit. III No. 23, 373.

30. *id.*

31. Keene, op. cit., pág. 26.

32. *ibid.* No. 19, 298.

significa poema; por ejemplo, *naga-uta* poema largo; *utagaruta* juego de poemas impresos en tarjetas y *uta-awase* certamen de poemas. Por el preponderante tema sentimental estos siete ejemplares, también vertidos al español con rima, son en el original probablemente *waka*.

En varios artículos publicados en la *Revista Moderna*, Tablada deja ver el alcance de su comprensión y compenetración en la estética japonesa. "Gracias al ejemplo naturalista de los japoneses, los artistas de nuestro mundo han visto la gracia y el encanto que tiene una flor de amapola... de una rama de almendro o de durazno florido... la influencia de ese arte ha avivado en los artistas europeos el estudio de la flora y la fauna mínima..."³³ Para Tablada, la esencia del arte japonés está en el interés por la naturaleza, tanto en la expresión plástica de ese interés: "pueden contarse las plumas del cuerpo y las escamas imbricadas de las garras... no se ven las plumas pero las manchas del pincel fuertemente apoyado, dan perfectamente el movimiento del plumaje. En una palabra el águila de Tosa está rigurosamente copiada; la de Kano está *interpretada*",³⁴ como en el llamado escrito al sentido plástico del lector, "Qué japonista, qué exacto es el símil de los Goncourt: "Las tortugas son serpientes cogidas entre dos platos de bronce".³⁵ Este símil, sobre todo, representa para Tablada el naturalismo japonés, como lo demuestra la cita anterior de la cola del pavo real comparada con el abanico. Sin embargo, aunque puede ser sólo reflejo del aspecto formalista de la estética japonesa, dice: "hay flores que sólo deben ser contempladas al fulgor de la luna, otras para las fiestas de thé..."³⁶ asomándose a la profundidad de ella.

33. op. cit., III No. 8, 114.

34. ibid. No. 9, 140-141.

35. ibid. No. 18, 290.

36. op. cit. IV, No. 1, 28.

V

**JOSE JUAN TABLADA
Y EL MODERNISMO**

"José Juan Tablada... fue modernista desde sus comienzos".¹ La tónica modernista marcada en su primer libro de poemas *El Florilegio* "una de las mejores expresiones del modernismo",² según Maples Arce, sigue a través de toda su obra sea en la forma, el contenido o la inspiración. El rasgo modernista que más destaca y por lo que más se le conoce, es su orientalismo y sus *haikai*, motivo de esta tesis. Sin embargo, el sello modernista es general en él y casi todos los rasgos señalados por Henríquez Ureña aparecen en su obra.

El principio de su carrera literaria está firmemente ligado al vocero del modernismo en México, la *Revista Moderna*. Desde el primer número de la revista, publicado en julio de 1898, hasta fines de 1907 en que aparece su última colaboración, se publican poemas y prosas de José Juan Tablada, rodeados de obras de todos los modernistas de mayor o menor cuantía. El contenido de *El Florilegio* se publica casi íntegro en la *Revista Moderna*, antes de editarse como libro, y cuando aparece lleva la introducción firmada por Jesús E. Valenzuela, editor de la Revista.

El orientalismo de Tablada va aunado a otra característica del modernismo: "el retorno a la desusada sencillez de la naturaleza"³ de la cual los *haikai* son quizás el mejor ejemplo; pero aun en esta selección de *El Florilegio* aparece ya la musa japónica:

Llegué al jardín; en las rosas
juntaban las mariposas
sus alitas temblorosas

* * *

Una garza cruza el cielo
tiende sobre el sol un velo,
junto al lago posa el vuelo,

y en el lago retratada
su alba imagen sobrenada
temblorosa y argentada!

* * *

Del lago entre los temblores
cual reflejo de sus flores
van los peces de colores.⁴

1. Henríquez Ureña, M., op. cit. pág. 473.

2. Maples Arce, Manuel, *Incitaciones y valorizaciones*, México Cuadernos Americanos No. 50 1961, pág. 128.

3. Henríquez Ureña, M., op. cit. pág. 17.

4. Tablada, J.J., *El Florilegio*, México, Vda. Ch. Bouret 1904, págs. 127-131.

Esto es ejemplo a la vez de un aspecto del deseo modernista de renovar la forma poética resucitando versos antiguos, en este caso el terceto monorrímo ya usado por Rubén Darío, Casal y Martí.⁵ Dentro de este mismo concepto de renovación de la forma poética, sea resucitando formas antiguas o cultivando nuevas aunque fueran exóticas, cabe de nuevo el *haikai*.

Si bien el culto a lo oriental es uno de los signos claros del modernista, su culto a lo francés lo es con mayor alcance, ya que se entrelaza con el mayor número de elementos característicos del modernismo, hasta con el mismo orientalismo. Las obras de Edmond de Goncourt, *Outamaro le peintre des maisons vertes* (1891) y *Hokusai* (1896) encuentran eco en la obra de Tablada *Hiroshigué, el pintor de la nieve, de la lluvia, de la noche y de la luna* (1914), que está dedicado a la "venerada memoria de Edmond de Goncourt", y en *El poema de Okusai*, ambos recordados en su *Elogio al buen haijin*, prólogo a los primeros *haikai* de Francisco Monterde.

El haijin es el poeta del haikai
que, disociando el panorama, ve
el trazo sutil del pincel de Hokusai
y el jocundo color de Hiroshigué.

Y en la misma fuente se inspira la exclamación ya citada de Tablada que es una de las claves de su visión del *haikai*: "Qué japonista, qué exacto es el símil de los de Goncourt: Las tortugas son serpientes cogidas entre dos platos de bronce".⁷ En 1928 publica en Nueva York *La feria*, poemas mexicanos, y recuerda de nuevo esta fuente de inspiración, con motivo de su santo: "Recibir tres regalos: un nuevo libro de Goncourt/un ramo de magnolias y un platón de cocada/ llena de piñones y a fuego dorada".⁸

El factor esencial en el orientalismo de Tablada que sirvió de arranque a sus *haikai* es precisamente de origen francés. En 1910 Michel

5. Henríquez Ureña, M. op. cit. págs. 12-13.

6. Monterde, García Icazbalceta Francisco, *Itinerario Contemplativo*, México, Cultura, 1923 pág. 16.

7. *Revista Moderna* 1900, III, 19, pág. 290, Iqse Juan Tablada
"En el país del sol".

8. *La feria* pág. 159.

Revon publicó en París su *Anthologie de la littérature japonaise des origines au XX^e siècle*. Revon dedica un capítulo a lo que él llama “La poesía legere, L’epigrama japonesa (haikai).

Au lieu de cinque petits vers, ils n’en auront plus que trois pour exprimer toute leur pensée, et par ce tour de force, ils auront atteint les extrêmes limites de l’impressionnisme.

La *hokkou*, ou *kami no kou*, c’est-à-dire les “vers supérieurs”, le tercet initial d’une *tanka*, constitua désormais un ensemble complet. Trois vers de 5, 7 et 5 syllabes, soit 17 syllabes en tout, firent un poème distinct. Comme au début, ces poésies minuscules eurent d’ordinaire un caractère plaisant, on les appela aussi *haïkou* “vers comiques”, ou simplement *haïkaï*, “poésies comiques”, par abréviation de l’expression *haïkaï no rennga*, poésies comiques enchainées. Ainsi, de ces trois noms, que les Japonais eux même, emploient souvent pêle-mêle sans ce donner la peine d’en distinguer le sens, *hokkou* désigne la forme; *haïkaï*, le fond; et *haïkou*, l’une et l’autre. En fait, ce ne sont pas des étiquettes bien heureuses: car *hokkou* n’indique pas assez qu’il s’agit d’une poésie individuelle, et non point seulement d’un tercet initial; tandis que *haïkou* et *haïkaï*, impliquent l’idée d’une fantaisie humoristique, ne répondent nullement au contenu réel de compositions que, à partir de Basho, c’est-à-dire justement du poète qui amena ce genre à son apogée, prirent un caractère généralement sérieux et souvent profond. Adoptons néanmoins le mot *haïkaï*, que paraît le plus usité...”⁹

La confusión de Revon respecto a la terminología poética referente al *hokku*, *haikai* y *haiku* recoge directamente Tablada. “Adoptons —dice Revon— neanmoins le mot *haikai* que paraît le plus usité...” y efectivamente es la designación que adopta Tablada, para no abandonarla más. Sólo en la introducción a *El jarro de flores* menciona, sin aclarar la confusión, uno de los otros dos términos, al decir que sus poemas sintéticos son “a modo de los *hokku* o *haikai* japoneses”. La importancia de la antología de Revon es aún más evidente, si se toman en cuenta las

9. Revon, Michel, *Anthologie de la Poesie Japonaise des origines au XX^e siècle*. Págs. 381-382.

siguientes circunstancias. No hay ninguna mención del *haikai* antes, durante o después del viaje al Japón. En octubre de 1911 Tablada está en París. Al regreso de México publica su *Hiroshigué*, donde aparece la primera mención de *haikai*: "...el célebre *haikai* —poesía miniatura— de Bashoo:

Una nube de flores!
es la campana de Ueno,
o la de Isaksa?

"Pero resulta irreverente traducir esta clase de poesías japonesas que, originales, tienen una admirable concisión impresionista... lee el japonés: con profusión tal florecen los cerezos, que fingen una nube en lontananza... Pero no puedo saber si ese sonido de campana que me llega desde lejos, es del templo de Uyeno o del templo de Asakusa".¹⁰ La admiración ante al concisión impresionista es igual a la de Revon. El *haiku* citado es precisamente uno de los pocos ejemplos proporcionados por Revon y al pie de la página está la interpretación:

Par les nauges de fleurs
la cloche: est ce celle d'Oueno
Ou celle d'Acakouça?¹¹

"⁽³⁾Les masses de cérrisiers en fleurs sur les bordes de la Soumida forment un épais image rose, si dense qu'on ne peut plus distinguer si les vibrations de la cloche entendue viennent des temples d'Oueno ou ceux d'Acakouça".¹¹

"El recuerdo de la Francia de los Luises, especialmente de la época cortesana del siglo XVIII, es más frecuente merced al influjo del Verlaine de *Fêtes galantes* (1869), de otros poetas como Samain (*Au jardin de l'Infante*, 1893) y de los estudios de Edmond y Jules de Goncourt (*La femme au XVIII^e siècle* 1867; *L'amour au XVIII^e siècle* 1875; *L'art au XVIII^e siècle* 1873).¹² Tablada persigue este recuerdo y lo celebra en varios poemas, como el titulado *Abanico Luis XV*:

10. Tablada, J.J., *Hiroshigué* págs. 37-38.

11. Revon, M., op. cit. pág. 386.

12. Henríquez Ureña, M., op. cit. pág. 18.

Bajo las frondas de ideal Versalles
o en los boscajes le algún Trianón,
entre floridas y angostas calles,
triste y pausada cruza Manón.

Dan a sus pasos los brodequines
de altos tacones blanco oscilar
y su amplia falda de albos satines
fru-frús y aromas deja al pasar¹³

* * *

Los Goncourt también devolvieron a la moda las obras de Watteau, cuadros de la vida galante del siglo XVIII que inspiraron el soneto a Watteau de Tablada y esta referencia al principio de *Comedieta*:

En un parque de Watteau
que llena de rosas junio
y que un claro plenilunio
con su lápiz opalizó

Cambiando el esplín en farsa
y a la luna por el sol
está toda la comparsa
del sainete y el Guignol.¹⁴

Años después, al visitar París en 1911, dedica un artículo para *Revista de Revistas*¹⁵ al cuadro de Watteau colgado en el Louvre: *Embarque a Cíberea*, a que alude en el soneto de 1899. Todavía más tarde vuelve a recordar el mismo cuadro, en la Epístola a un sibarita: "...nada te conmovió/cuando sin tí, de tu alma llevándose el tesoro/se fue la empavesada Galera de Watteau".¹⁶

"La angustia de vivir, ese estado morboso mezcla de duda y desencanto, y a veces de hastío"¹⁷ legado del romanticismo llega al modernismo a través de Baudelaire, Verlaine y Mallarmé. En cuanto a Tablada mismo, Valenzuela nos dice en el prólogo a *El Florilegio*, "Salía de sus lecturas y de su propio espíritu... pulido y abrigado a la Theophile Gautier y amargado con la estética amargura del ajeno de Baudelaire".¹⁸

Abraza

Como un diamante sobre el terciopelo
de un joyero de ébano sombrío

13. *El Florilegio* pág. 37.

14. *ibid.* pág. 48.

15. *Revista de Revistas* II, 121. J.J. Tablada, "Crónicas Parisienses".

16. González Martínez, Enrique, *Parnaso de México* II, 5 pág. 452, México, Porrúa, 1920.

17. Henríquez Ureña, M. *op. cit.* pág. 15.

18. *El Florilegio*, págs. V-VI.

abandona tu amor sobre mi hastío
la adamantina claridad del cielo.

Rugió la tempestad;... muerto de frío
en tu alma, huerto en flor, posé mi vuelo
y te bañó mi torvo desconsuelo
¡oh, lirio! ¡en vez del matinal rocío!
¡Y ni un suspiro de tristeza exhalas!
y dejas que mi frente pesarosa
empolve con sus pésames tus galas.

Y que te abrace al fin mi alma tediosa
como críspa un murciélago sus alas
sobre el cáliz fragante de una rosa.¹⁹

Henríquez Ureña señala como derivación de este tipo de inquietud, común a la mayoría de los modernistas, una tendencia hacia lo misterioso, que se mantiene en el caso de Tablada conservando matices de maleficio, terror, angustia y pecado que recuerdan su afición por Baudelaire. Una selección de títulos y versos de *El Florilegio* revela esta tónica plenamente. De la "Sonata de Sangre": Ya surge la balada misteriosa/en el cordaje ronco de mis nervios; del "Alba mística":

La noche en las vidrieras del monasterio
tiende velos de sombras y de misterios...
Con amantes abrazos cubre la hiedra
el helado regazo de dura piedra...
El crepúsculo tiembla, la noche umbría
en sus claustros profundos detiene el día.

"Del Amor y de la Muerte", "Noche de opio", "Hostias negras" y "La mala luna":

Por crimen negro y secreto
en la noche abandonado,
y por el viento azotado
pende del árbol escueto
el cadáver del ahorcado.

"La Marquesa de Sade" y "Magna Peccatrix", completan el cuadro.

Otra señal del modernismo que no podía faltar en la obra de Tablada, es el cisne, símbolo por excelencia de la estética modernista. Recogido

19. *ibid.* pág. 6.

de su predilecto Baudelaire (*Fleurs du mal*) de Leconte de Lisle (*Helene*), o directamente de Rubén Darío (*Prosas profanas*), el cisne representa para Tablada, como para ellos, la elegancia y la gracia, un símbolo para ponderar la blancura y la suavidad:

Cera bajo mis besos tu blanca muselina...
plumón de cisne blanco para Leda gloriosa.

De los cisnes de alabastro
en los oscuros pantanos
tiembla y muere el fulgor blanco.

Como un cisne que aletea
entre las cóleras negras de algún lago;²⁰

Tablada hace eco al Darío de *Los raros* traduciendo a uno de ellos, Eugenio de Castro. Su traducción del poema dramático de éste, *El Rey Galaor* es publicado en cuatro números de la *Revista Moderna* en 1902.²¹

Además en *El Florilegio* aparece su versión de *A une madone* de Baudelaire, *Ex voto a una madona*, y en *Al sol y bajo la luna*, sus versiones de tres sonetos de Theodore de Banville de la serie *Princesses*, *Cleopatre*, *Medee* y *Messaline*.

20. El Florilegio, págs. 8, 64, 80.

21. De Castro, Eugenio, *El Rey Galaor*, poema dramático traducido por José Juan, Tablada, *Revista Moderna* V, 8, 12, 13.

VI

INTRODUCCION

DEL HAIKAI

Las dos colecciones de *haikai*, *Un día* y *El jarro de flores*, reúnen noventa poemas: treinta y ocho el primero y cincuenta y dos el segundo. Tomándolos en conjunto, hay un grupo que presenta una característica dominante: el símil. En la introducción a *El jarro de flores* dice: "Dos jóvenes poetas mexicanos entre otros han comenzado a escribir haikais... Carlos Gutiérrez Cruz es autor de varios poemas auténticos, muchos buenos y uno perfecto, "El Alacrán", que dice así:

"Surge de algún rincón
En medio de un paréntesis
y una interrogación..."¹

Casi siempre los símiles de Tablada apelan a la vista, como éste de Gutiérrez Cruz. La mayoría sugiere la semejanza entre algún fenómeno pequeño de la naturaleza y algo exclusivamente propio al ser humano; interpretación del poema de Gutiérrez Cruz: las pinzas del alacrán parecen paréntesis, la curva de la cola que lleva levantada parece una interrogación.

La Pajarera

Distintos cantos a la vez;
La pajarera musical
Es una torre de Babel. UD ²

El Insecto

Breve insecto vas de camino
Plegadas las alas a cuestras,
Como alforja de peregrino... UD

Los Gansos

Por nada los gansos
Tocan alarma
En sus trompetas de barro. UD

1. Tablada, J.J. *El jarro de flores* pág. 5.
2. Las iniciales UD y IF identifican la procedencia del poema de *Un día* o *El jarro de flores*, respectivamente.

El Bambú

Cohete de larga vara
El bambú apenas sube se doblega
En lluvia de menudas esmeraldas. UD

El Caballo del diablo

Caballo del diablo:
Clavo de vidrio
Con alas de talco. UD

El Pavo Real

Pavo real, largo fulgor,
por el gallinero demócrata
Pasas como una procesión... UD

La Palma

En la siesta cálida
Ya ni sus abanicos
Mueve la palma... UD

Las Hormigas

Breve cortejo nupcial,
Las hormigas arrastran
Pétalos de azahar... UD

La Tortuga

Aunque jamás se muda,
A tumbos, como carro de mudanzas,
Va por la senda la tortuga. UD

Las Avispas

Como en el blanco las flechas
Se clavan en el avispero
Las avispas que regresan... UD

La Garza

Clava en la saeta
De su pico y sus patas,
La garza vuela.

El Cábulo

El cábulo,
Con las mil llamas de sus flores,
Es un gigante lampadario. UD

La Buganvilla

La noche anticipa
Y de pronto arde en el crepúsculo,
La pirotecnia de la buganvilla. UD

Luciérnagas

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

El Cisne

Al lago, al silencio, a la sombra,
Todo candor el cisne
Con el cuello interroga... UD

El Cocuyo

Pedrerías de rocío
Alumbra, cocuyo,
Tu lámpara de Aladino! UD

Libélula

Porfía la libélula
Por prender su cruz transparente
En la rama desnuda y trémula... JF

Día lluvioso:

Cada flor es un vaso
Lacrimatorio... JF

Narciso

Brinda el narciso al florecer
Diminutos platos y tazas
De oro y marfil... y olor de té! JF

En Lilibut

Hormigas sobre un
Grillo inerte, recuerdo
De Gulliver en Lilibut... JF

Luciérnagas

El jardín borda
Alternativamente
Con una lentejuela a cada rosa... JF

Caimán

El gris caimán
Sobre la playa idéntica
Parece de cristal... JF

Looping the loop.

Vesperial perspectiva:

En torno de la luna

Hace "looping the loop" la golondrina. JF

Toninas.

Entre las ondas azules y blancas

Rueda la natación de las toninas

Arabescos de olas y de anclas. JF

Pelícanos.

Suicidas como los humanos.

Clavan los grandes picos en las rocas

Y se dejan morir los pelícanos. JF

Peces voladores.

Al golpe del oro solar

Estalla en astillas el vidrio del mar. JF

6. p.m.

La golondrina con su breve grito

Traza en el cielo signos de infinito. JF

Palma Real.

Erigió una columna

La palma arquitectónica y sus hojas

Proyectan ya la cúpula. JF

Granadita.

Brindas a la vez

Entre albos encajes,

Copa y coctel... JF

Sandía.

Del verano, roja y fría

Carcajada.

Rebanada

De sandía! JF

Naranja.

Dale a mi sed

dos aureas tazas

llenas de miel! JF

Entre los poemas que anteceden, algunos apelan no sólo a la vista sino también al oído y al gusto. La pajarera parece una torre de Babel, tanto por su forma como por la algarabía que encierra; el pico del ganso

produce un sonido a trompeta, además del ligero parecido que tiene al juguete. Otros poemas de los dos libros ofrecen el símil mezclado, basado en un sonido.

Las Ranas.

Engranajes de matracas
Crepitan al correr del arroyo
En los molinos de las ranas. UD

Las Cigarras.

Las cigarras agitan
Sus menudas sonajas
Llenas de piedrecitas... UD

El Abejorro

El abejorro terco
Rondando el foco zumba
Como abanico eléctrico. UD

La Guacharaca.

¿Asierran en bambú en el guadal?
¿Canta la guacharaca?
Rac... Rac... Rac... JF

Cigarra nocturna.

Cascabel de plata
En un trémulo hilo
de luna... JF

Panorama.

Bajo de mi ventana la luna en los tejados
Y las sombras chinescas
Y la música china de los gatos. JF

Estos dos últimos mezclan en igual grado el llamado al oído y a la vista.

Otra serie de poemas también se dedica al símil, con la diferencia de que en este caso la similitud queda dentro del reino de la naturaleza. De nuevo apela el poeta preponderantemente a la vista.

Las Abejas.

Sin cesar gotea
Miel el colmenar;
Cada gota es una abeja... UD

El Chirimoyo.

La rama del chirimoyo
Se retuerce y habla;
Pareja de loros. UD

Los Sapos.

Trozos de barro,
Por la senda en penumbra
Saltan los sapos. UD

El Murciélago.

¿Los vuelos de la golondrina
Ensayan en la sombra el murciélago
Para luego volar de día...? UD

Los Ruiseñores.

Plata y perlas de luna hechas canciones
oid... en la caja de música
Del kiosko de los ruiseñores. UD

Mariposa nocturna.

Devuelve a la desnuda rama,
Nocturna mariposa,
Las hojas secas de tus alas. UD

La Luna.

Es mar la noche negra;
La nube es una concha,
La luna es una perla... UD

Remanso.

Las espumas del río se arremansan
Y entre las piedras fingen
Grandes esponjas blancas... JF

Hongo.

Parece la sombrilla
Este hongo policromo
De un sapo japonista. JF

Atalaya.

A la víbora que cruza el camino
Anuncia desde el árbol el pájaro
A tiempo que se acerca el peregrino. JF

Tucusú montañero.

Plumaje azul turquí
Y largo pico es un
Gigante colibrí... JF

Raíces.

Ondula por el suelo y se entierra
De pronto la raíz del caucho
Como una culebra... JF

Gramíneas.

Espigas que fingen orugas
Y aprendices de mariposas
Al extremo de un tallo se columpian. JF

Pedregal.

A mis pies arroyos de plata:
Brillan bajo el sol y la lluvia
Las piedras del camino de la montaña. JF

Garza.

Garza en la sombra
Es mármol tu plumón
Móvil nieve en el viento
Y nácar en el sol... JF

Bambú.

Ave aristotélica, mudas
Oh bambú del Otoño,
tus hojas como plumas... JF

‘Todos estos poemas llevan la estampa inconfundible del símil, callado o no el verbo: esto se parece a esta otra cosa. Sin embargo, un símil no hace un poema, al contrario, parece que lo deshace. Al comparar dos cosas se les circunscribe a las cualidades que encierren, y el vuelo del lenguaje poético puede encontrar en tal caso barreras infranqueables. No obstante, Tablada aporta a la mayoría de estos *haikai* el ingenio del buena epigramista. Su don de observador, aunado a esta chispa, produce imágenes de claridad innegable. A veces su buen humor se sobrepone a la poesía. Es evidente en el retruécano que encierra “la tortuga” que “jamás se muda”, su concha, pero se desplaza “a tumbos, como carro de mudanzas”, tónica también de Violetas:

Apenas la he regado
Y la mata se cubre de violetas,
Reflejos del cielo violado. UD

Y éste que no indica más que ganas de hacer reír...

¿Doble fulgor apenas móvil
En la senda nocturna ¿Acaso un buho?
¿Acaso un automóvil...? JF

En ausencia del símil y de la gracia, a veces difícil de precisar la vivencia poética de Tablada, a no ser que como éstos reflejan ternura por alguna manifestación natural cuya imagen quiso grabar.

Los Zopilotes.

Llovió toda la noche
Y no acaban de peinar sus plumas
Al sol los zopilotes. UD

Día de sol:

Hay una mariposa
En cada flor... JF

6. p.m.

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

7. p.m.

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

8. p.m.

Canta un responso el sapo
A las pobres estrellas
Caídas en su charco. JF

10. p.m.

Lanza el torvo mochuelo su carcajada
A la bruja lechuza volando al sabbat. JF

12. p.m.

Parece roer el reló
La media noche y ser su eco
El minuterero del ratón... JF

Luciérnagas.

La inocente luciérnaga se oculta
de su perseguidor, no entre las sombras
sino en la luz tras claro de luna... JF

Crepúsculo.

Brujo crepúsculo destila
De las montañas de color de piedra
Varas y horizontales anilinas... JF

Flor de toronja

De los enjambres es
Predilecta la flor de toronja
(Huele a cera y a miel) UD

Jaguar.

Luce del jaguar el blasón:
En campo de oro
Las manchas del sol. JF

Coyoacán.

Al pasado muerto
El coyote de tu jeroglífico
Lanza implacable lamento... JF

Nocturno.

Sombra del volcán al ocaso
Y en la bóveda inmensa, gritos
De invisibles aves de paso... JF

Sin embargo, hay momentos en que su mirada hacia la naturaleza descubre imágenes excelentes:

El Saúz.

Tierno saúz
casi oro, casi ámbar,
casi luz... UD

El poema es todo color, el adjetivo único da el verde claro del árbol nuevo; el adverbio contribuye a la vaguedad, los contornos esfumados, de algo visto a contra luz. Donde pasa la luz del sol sin obstrucción parece un rayo de oro. En otras partes la oscurecen las hojas. En conjunto parece que el árbol mismo emana luz.

Las nubes.

De los Andes van veloces,
las nubes de montaña en montaña,
en alas de los cóndores. UD

A pesar del tono contemplativo las nubes, y por lo tanto los cóndores, aunque veloces, sólo "van", y de la montaña destaca el bulto, no la altura. Algo semejante sucede con éste:

Torcaces.

De monte en monte,
salvando la cañada y el hondo río.
Una torcaz se queja y otro responde. UD

'Tanto la "cañada" como el "hondo río" son depresiones, los espacios, entre monte y monte, no se refuerzan ni se complementan plásticamente. Parece que el pájaro vuela y al salvar la distancia de monte a monte, esa distancia cobra magnitud. Pero "se queja" y el panorama queda en el grito de un pájaro.

Vuelos.

Juntos en la tarde tranquila
Vuelan notas de Angelus,
Murciélagos y golondrinas. JF

Sería mayor la tranquilidad, si sólo volaran los murciélagos y golondrinas, o hasta sin precisar que vuelan.

La Araña.

Recorriendo su tela
Esta luna clarísima
Tiene a la araña en vela. UD

El reflejo de la telaraña a la luz de la luna llena, pierde su efecto al sugerir que a la araña, como al ser humano, le molesta el exceso de luz. El sentimentalismo de Tablada hacia el reino animal, parece instarlo siempre a humanizar sus integrantes.

El Mono.

Mi pequeño mono me mira...
¡Quisiera decirme
algo que se le olvida! JF

No cabe duda que es atinada la observación de la actitud de la cabeza del mono, como lo es la de la semejanza entre el grito del perico y ciertos sonidos que emite el ser humano.

Perico.

El perico violeta
Cabe su verde jaula,
Desprecia mi sorpresa. JF

El Burrito.

Mientras lo cargan
Sueña el burrito amosquilado
En paraísos de esmeralda. JF

El Ruiseñor.

Bajo el celeste pavor
delira por la única estrella
el cántico del ruiseñor. UD

La misma hipérbole se aplica también a la naturaleza inanimada.

Refleja las cruces
del cementerio rústico
el río llorado de sauces... JF

Saúz Llorón.

Romántico saúz, lloraste tanto
Que agobiado, en el río te reflejas
Como en tu propio llanto... JF

El romanticismo y la muerte son motivos de llanto humano compartidos por la variedad de saúz apodado llorón.

Estrella Errante.

Fugaz como el instante en que la miro
une el cielo a la tierra
y a su llanto de oro mi suspiro... JF

La tristeza une al poeta con las lágrimas de la cola del asteroide o con las del cielo mismo.

Violetas.

Apenas la he regado
y la mata se cubre de violetas
reflejos del cielo violado. UD

El retruécano arriba citado se extiende a la insinuación que la lluvia arrancada del cielo es producto de una violación.

La mariposa nocturna, como el saúz llorón, merece tres poemas de Tablada. El primero ya comentado asienta la semejanza entre sus alas y las hojas secas de otoño. Los otros dos coinciden en manifestar la sensación de malestar que sugiere la vista del insecto al poeta.

Mariposa nocturna.

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

6.30 p.m.

Nocturnas mariposas
Se desprenden de las paredes,
Grisas como la hora... JF

Tablada dedica un poema a su propia *gourmandise*; parece lamento por algún exceso.

Frutas.

Sin amargura os cantará el poeta
Llevándose la mano a los riñones,
Oh frutas de mi dieta! JF

Seis poemas integran esta sección llamada Frutas. Incluye además, la Granadita, la Sandía y la Naranja, arriba mencionadas, y dos más:

Guanábana.

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

El único de las dos colecciones que se aproxima al sensualismo, y

Plátano.

En la verde tahona cuelgas pródigo
dorado por el sol, oh pan del trópico! JF

Con el subtítulo de *Dramas Mínimos* reúne Tablada once poemas, los cuales, excepción hecha de cuatro, de que se tratará más adelante, comparten en su mayoría un sentimentalismo concentrado.

Heroísmo.

Triunfaste al fin perrillo fiel
Y ahuyentado por tu ladrido
Huye veloz el tren... JF

La interpretación de este hecho común no logra levantarlo de lo cotidiano.

Kindergarten.

Desde su jaula un pájaro cantó:
¿Por qué los niños están libres
y nosotros no?... JF

La carta.

Busco en vano en la carta
De adiós irremediable,
La huella de una lágrima... JF

Identidad.

Lágrimas que vertía
La prostituta negra,
Blancas... como las mías...! JF

Crapodina.

Tu 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! JF

.....

Como el agua, el ensueño
Si cuaja es sólo
Hielo... JF

El dejo de amargura que asoma por este último tiene eco, reforzado con agresividad, en este poema evidentemente inspirado por alguna crítica desagradable:

A un crítico.

Crítico de Bogotá:
¿Qué sabe la rana del pozo
del cielo y del mar? JF

Lo asienta en el prólogo de "*El jarro de flores*", a propósito de "la otra crítica, la que juzga pero no comprende..." habla de "la espesa tinta en cuyo núcleo se agitan en vano los turnos calamares..."

Hotel "La Esperanza".

En un mar de esmeraldas
Buque inmóvil
Con tu nombre por ancla. JF
(Bogotá, Colombia)

Más allá de la impresión física que causa el hotel, el poema sugiere la fuerza estática de la esperanza.

Hojas secas.

El jardín está lleno de hojas secas;
Nunca vi tantas hojas en sus árboles
Verdes, en primavera. UD

Esto es *haiku*. Es palpable la desnudez de los árboles y la vaga tristeza del otoño. Sobre todo, se siente la inquietud que experimentamos al pensar en la marcha del tiempo. Cuando los árboles están verdes no pensa-

mos en el día en que se marchitan. Sin embargo, la hoja verde y la hoja seca son la misma; encierran principio y fin, la vida que empieza y la vida que termina. El ser humano, como la hoja, se va poco a poco. Los años idos son los que cuentan cuando ya son un montón, cuando son pocos, nadie se fija. La naturaleza, el ciclo de la hoja, el ciclo del hombre: la vida.

Hotel.

Otoño en el hotel de primavera;
En el patio de "tennis"
Hay musgo y hojas secas. UD

Este, *haiku* también, reestructura el anterior. La tónica es la misma, quizás expresada con mayor fuerza por haberse esfumado el poeta. La contraposición del patio de *tennis*, hecho por el hombre y además para su diversión, el musgo y las hojas secas intensifica la visión pasajera de la vida. Es, el todo es uno, del Budismo Zen. Ese patio fue campo o arboleda y siempre tiende a serlo. Nuestro tiempo para jugar *tennis* es corto.

Tormenta.

Tormenta en el camino...
cuando un gallo cantaba
anunciando el ya próximo cortijo! JF

Esto es *haiku* a un paso de ser *senryu*. El contorno del hombre está apenas borroso y ceden ante él la tormenta y el solitario camino. El gallo no es más que su cómplice. Sin embargo, mientras no se oía el canto de aquél, el hombre era uno con la naturaleza, mojándose en la lluvia de la tormenta y resistiendo apenas, como los árboles, el viento. Todavía dentro del *haiku* y con la misma tónica del anterior, está este poema:

En camino.

Seis horas a pie por la montaña.
Ladra un perro lejano...
¿Habrà que comer en la cabaña? JF

El hombre está mucho más definido, su cansancio se palpa aunque está por olvidarlo al oír el aviso del perro. El último renglón es *senryu*: el hambre. El cansancio no nos reduce necesariamente a los confines del cuerpo, pero el hambre ata la imaginación a ellos mientras no se

vuelva el delirio de la inanición. Pero aún así, o quizás por ello, seguimos siendo parte del todo sin límite formado por tantas otras cosas limitadas.

El insomnio.

En su pizarra negra
Suma cifras de fósforo... JF

Esto ya es *senryu* con el único atenuante de que la ironía está envuelta en una imagen plástica que la suaviza. No podemos dormir, y en vez de buscar el estado mental propio al sueño, la tranquilidad interior, nos ponemos a fumar y a darle vueltas a todos nuestros problemas, ahuyentando aún más el sueño. Tonterías que no razonamos.

Por un instante enarbola de nuevo el poeta una de las banderas del modernismo, Verlaine.

Coquillage.

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

El título es llamado directo al poema francés:

Les Coquillages

Chaque coquillage incrusté
Dans la grotte où nous nous aimâmes
A sa particularité.

L'un a la pourpre de nos âmes
Dérobée au sang de nos coeurs
Quand je brûle et tu t'enflammes;

Cette autre affecte tes langueurs
Et tes pâleurs alors que, lasse,
Tu m'en veux de mes yeux moqueurs;

Celui contrefait la grâce
De ton oreille, et celui-là
Ta nuque rose, courte et grasse;
Mais un, entre autres, me troubla.³

Los vestigios del modernismo en las dos colecciones son pocos. Esto es necesario desde el momento en que se reconoce que para Tablada los

3. Verlaine, Paul. *Oeuvres complètes*, Messein, Paris, 1919.
Vol. I pág. 93.

haikai deben inspirarse en las pequeñas manifestaciones de la naturaleza, más aún tratándose de sus aspectos humildes. Donde había cisnes, ahora hay zopilotes, gansos, loros. Aunque persista el cisne es porque su arrogante cuello de antaño asemeja un signo de interrogación. Elementos orientales, antiguamente motivo de exotismo, el bambú, el pavo real, se abordan como los fenómenos de la naturaleza que son: y este último hasta aparece en el gallinero. Sin embargo, de repente hay plata, perlas, nácar, oro, esmeraldas, aunque no sean más que símiles. Si los motivos ya no son clásicos, de belleza altiva, nobles, el lenguaje no puede ser más. Es sencillo, directo, llano; conceptos no necesariamente refinados con el modernismo, pero dejando atrás la elegancia.

En 1924 aparecieron en *La pajarita de papel* publicación del P.E.N. Club de México, tres *haikai* de Tablada con el título de *Intersecciones*:

Duelistas

Tiempo curvo

Sus sendas balas
dan la vuelta a la tierra en un instante
y ambos caen heridos por la espalda.

La referencia festiva es a las teorías de Albert Einstein que interesaron al poeta.

La "Bas Bleu"

Lleva una pluma en el sombrero
como una pluma en el tintero.

En el París de los veintes abundaba la escritorcilla aficionada, muchas veces sin talento, que ostentaba la profesión con agresividad, se les llamaba "bas bleu", por el atuendo.

Desideratum.

Buen burgués el tlaconete
es hermafrodita y tiene
más de 14,000 dientes...!

Interpretación, también chusca, del pequeño pariente del caracol. Efectivamente, es hermafrodita y la lengua tiene una superficie áspera, dándole la oportunidad de satisfacer sus principales apetitos.

La feria, publicado en 1928, contiene cuatro "Jaikai de la feria" y uno del circo.

Microcosmos.

Aviadoras abejas arriba;
Abajo el hormiguero
cuartel de infantería.

Chapulín.

Atrio en la aldea cálida
chapulín volador
abanico y matraca.

Culebra.

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

Gorrión.

Al gorrión que revuela atolondrado
le fingen un arbusto
los cuernos de un venado.

Insula del castor
conejo-Robinson.

Salvo el de la culebra, los otros cuatro caen dentro de la tónica del símil, ingenioso, de las otras dos colecciones de *haikai*. El de la culebra señala la motivación de Tablada hacia sus "pequeños seres" que figuran en casi todos sus *haikai*.

VII

CONCLUSIONES

"No conoció Tablada la poesía japonesa sino a través de versiones inglesas y francesas, acaso de la *Antología* de Michel Revon, que tanta influencia ejerció en la primera postguerra".¹

En cuanto al *haiku*, que no conoció Tablada en su viaje al Japón ni antes de su viaje a París, apoya este juicio de Maples Arce no sólo lo que Tablada evidentemente recogió de Revon, sino la sustancia del *haiku* que se le espacó a Revon, y a Tablada, para que lo recogiera en sus *haikai*.

Con Tablada estamos ante la chispa que enciende su ingenio y nos ilumina una impresión suya, y al apagarse la chispa, queda grabada una imagen que nos enseñó Tablada, al contrario del *haiku* que nos envía más allá. Sirva de ilustración de esta disyuntiva la comparación, a través de un *haiku* recogido por Blyth y Revon, a través de éste por Tablada y asentado también por Maples Arce. El original es de Moritake (1472-1549).

(Blyth) A fallen flower
 Returning to the branch?
 It was a butterfly.²

(Revon) Une fleur tombeé a su branche
 comme je le vois revenir
 c'est un papillon.³

(Maples Arce) Creía que las flores caídas
 retornaban a sus ramas
 ¡Las mariposas...!⁴

(Tablada) Devuelve a la desnuda rama
 nocturna mariposa
 las hojas secas de tus alas.⁵

1. Maples Arce, M., *Incitaciones y valorizaciones* pág. 134.

2. Blyth, R.H., *Haiku* I pág. 11.

3. Revon, M., op. cit. pág. 383.

4. Maples Arce, M., *Ensayos* pág. 65.

5. Tablada, J.J., *Un día* pág. 81.

En la traducción de Blyth está la expresión de la duda y la incredulidad, ante una ilusión de algo imposible, que la realización del hecho real no resuelve. Por lo tanto, la mariposa es lo que menos nos importa. El estímulo a interpolaciones y divagaciones sin fin es la hoja caída, todo lo que cae para no levantarse, la muerte, las estaciones, y así hasta la interrupción. La versión de Revon es casi una fórmula de ciencia natural: puesto que veo una flor caída regresar a la rama (y eso es imposible) tiene que ser, y es, una mariposa. Con Maples Arce vislumbramos la duda salvadora, otra vez por un instante. Pero el "creí" anuncia una equivocación, y nos quedamos con las mariposas que vagamente se parecen a las flores caídas.

Con Tablada estamos en otro terreno totalmente. La frágil textura y el color pardo de la hoja seca y las alas de la mariposa nocturna tienen una semejanza tal... que si ésta se posara en una rama desnuda, parecería aquélla. La mariposa es nocturna, la hoja es seca, los detalles esenciales para que la imagen no falle, de Tablada a nosotros.

Este terreno evidentemente otro, es el de la fuerza de la imagen desnuda de adjetivación. A él, Tablada, trajo la chispa y el ingenio de su afición al epigrama.

Poeta afecto al epigrama, encontró un molde epigramático para la poesía en su idioma que acostumbraba más bien las formas extendidas. "Los poemas sintéticos así como estas disociaciones líricas no son sino poemas al modo del *hokku* o *haikai* japoneses que me complace haber introducido a la lírica castellana, aunque no fuese sino como una reacción a la zarrapastrosa retórica... La otra crítica... lucubró... sobre epigramas alejandrinos..."⁶

Hay un evidente deseo de impedir la asociación del nuevo molde con el epigrama, de asentar su carácter lírico. En parte, no logró su propósito a pesar de carecer la mayoría de sus *haikai* del tono mordaz y satírico y hasta festivo, característicos del epigrama, porque ha per-

6. Tablada, J. J., *El jarro de flores* pág. 5.

sistido la asociación, por lo menos terminológica, entre el *haikai* y el epigrama... "a compás de la última poesía sintética y del epigrama japonés (tan madrigal como epigrama)"⁷ dice Alfonso Reyes, y Carlos García Prada "La *hai-kai*... es poesía epigramática".⁸ Por otro lado, sí fue acogido por poetas de habla española y cultivado no sólo en la forma, sino en el contenido más usual en Tablada, la naturaleza en sus múltiples manifestaciones, con preferencia las pequeñas. Lo atestiguan las dos antologías de García Prada y Boni de la Vega.

Hasta los *haikai* de José Juan Tablada, no se había cultivado en español como género poético integral el poema de tres versos cortos. Siguiendo su iniciativa se usa el nuevo molde, bajo ese nombre, para una poesía naturista, por excelencia ingeniosa, para trazar una imagen sencilla, fuerte y clara.

"Su innovación es algo más que una simple importación literaria. Esos *haiku* dieron libertad a la imagen y la rescataron del poema con argumento, en el que se ahogaba. Cada uno de estos pequeños poemas era una metáfora en libertad y, casi siempre, un pequeño mundo suficiente".⁹

7. Reyes, Alfonso, *Obras completas* Vol. XII pág. 202.

8. García Prada, Carlos, *Leve espuma* pág. 8.

9. Paz, Octavio, *Las peras del olmo* pág. 80.

VIII
BIBLIOGRAFIA

Obras, poesía y prosa, de José Juan Tablada

- Al sol y bajo la luna*, México, Bouret, 1918.
- El arca de Noé*, México, Aguilas, 1926.
- La Babilonia de hierro*, (folleto de propaganda para un libro inédito con este título) Nueva York, Duval, (1924).
- Cultura Mexicana, artes plásticas*, (conferencia), Caracas, El Universal, 1920.
- La defensa social*, Historia de la campaña de la División del Norte, México, Gobierno Federal, 1913.
- Del humorismo a la carcajada*, México, Mexicana, 1944.
- Los días y las noches de París*, México, Bouret, 1918.
- La feria*, (poemas mexicanos), Nueva York, Imp. Mayans, 1928.
- La feria de la vida*, México, Botas, 1937.
- El Florilegio*, México, Bouret, 1904 (2a. ed.).
- Hiroshigué*, México, 1914.
- Historia del arte en México*, México, Aguilas, 1927.
- El jarro de flores*, Nueva York, Escritores Sindicados, 1922.
- Li Po y otros poemas*, Caracas, Imp. Bolívar, 1920.
- Madero-Chantecler*, Tragi-comedia zoológico-política de rigurosa actualidad en tres actos y un verso, México, 1910.
- Los mejores poemas de José Juan Tablada*, José Ma. González de Mendoza ed.
- La resurrección de los ídolos*, México, *Universal Ilustrado*, 1924.
- Tiros al blanco*, actualidades políticas, México, *El Imparcial*, (1909).
- Un día*, Caracas, Imp. Bolívar, 1919.
- A dream of Chichén Itzá*, verso, manuscrito inglés, propiedad familia Manuel Cruz.
- The resurrection of the idols, a Mexican novel*, novela incompleta, manuscrito inglés, propiedad familia Manuel Cruz.
- En *EL AHUIZOTE*, I, 16, pág. 7, 11, 9 ix 1911, sin firma, "Chanticleerizando" (una nota en II, 52 pág. 4, 15 xi 1912, revela que es de Tablada).
- En *ANTENA*, II, 2, págs. 10-11, agosto 1924, "Epigramas de _____"

En REVISTA AZUL

I	3 pág.	45	6 v 94	La poseída (soneto)
	7 "	98	17 vi 94	Onix (verso)
	8 "	120	24 vi 94	El despertar de la musmé (prosa)
	16 "	241	19 viii 94	Abanico Luis XV (verso)
II	14 "	218	3 ii 95	Alba mística (verso)
	21 "	327	24 iii 95	Odas nocturnas Venecia
III	20 "	318	15 ix 95	¡Manitou! (prosa)
	21 "	329	22 ix 95	Odas nocturnas - juegos artificiales
	22 "	347	29 ix 95	Talismán (soneto)
IV	7 "	104	15 xii 95	Canto de las gemas (verso)
V	18 "	279	30 viii 96	Efecto de nieve (Trad. de Jean Richepin)
VI	2 "	6	14 iv 07	
	2a. época			Musa japónica. En un Album, en honor de poetas norteamericanos
				"La Paloma cuerva", (verso) en <i>Conozca usted a México</i> , 1924, 2, pág. 20.

En EL DIARIO. De Domingo a Domingo. (Entre dos domingos la primera vez).

I	1508	5 v 12	Sangre a chorros
	1515	12 v 12	El colegio militar
	1522	19 v 12	La juventud de las escuelas
	1529	26 v 12	La batalla de Rellano
	1536	2 vi 12	La paz
	1543	9 vi 12	Braniff y Villa
	1550	16 vi 12	Coche viejo
	1564	20 vi 12	Llegada de un gran poeta (José Santos Chocano)
	1571	7 vii 12	Las inundaciones del Bajío
	1578	14 vii 12	El 14 de julio
	1585	21 vii 12	Commemoración de Juárez
	1592	28 vii 12	El Emperador de Japón
	1599	4 viii 12	La ley de suspensión de garantías
	1606	11 viii 12	Un suntuoso festival
	1613	18 viii 12	La semana roja
	1620	25 viii 12	La fiesta de Cuauhtémoc
	1627	1 ix 12	La religión del árbol
	1633	8 ix 12	Chapultepec y Covadonga
	1640	15 ix 12	Las fiestas de la patria
	1647	22 ix 12	Episodios de la campaña leal
	1653	29 ix 12	Dos sucesos lamentables

1659	6 x 12	Hoy en oasis
1666	13 x 12	Tierras mexicanas
1673	20 x 12	El servicio militar obligatorio
1679	27 x 12	El Gral. Huerta
1684	3 xi 12	El 2 de noviembre
1691	10 xi 12	Derrota del zapatismo
1698	17 xi 12	La guerra de los Balkanes
1704	24 xi 12	Los últimos temblores
1710	1 xii 12	El servicio militar obligatorio
1722	15 xii 12	El arte de aparador
1728	22 xii 12	Los suicidios de catedral
1755	29 xii 12	Premios del concurso de aparadores

En *EL HERALDO*

II	357	4 vii 08	Las hijas del Tío Sam
	365	14 vii 08	14 de julio
	750	19 x 09	La batalla de la carbonera 1866 (verso)
	781	24 xi 09	Nueva Patria (verso)

En *DIARIO DEL HOGAR*

XXVIII	7	11 ix 06	"Retablo para un altar" (verso)
		10 20 ix 06	"En un álbum" (verso)
		124 12 i 07	"Onix" (verso)

En *EL IMPARCIAL* (fue Jefe de Redacción de 28 xii 12 a 12 vii 1913).

XXXIII	6,845	28 xii 12	Japoneñas modernistas (sin firma)
	6,847	30 xii 12	Hora japonesa (sin firma)
XXXIV	6,851	3 i 13	El honor japonés (sin firma)
	6,853	5 i 13	Crónica de la semana - Moda femenina
			Costumbres japonesas (sin firma)
			Artículo semanal: La semana
	6,860	12 i 13	Ernesto Elorduy
	6,867	19 i 13	Héroe militar
	6,874	26 i 13	Volcán de Colima
	6,881	2 ii 13	Varios
	6,888	9 ii 13	La constitución. El árbol
	6,895	10 ii 13	Decena trágica
	6,912	3 iii 13	¡La paz!
	6,919	10 iii 13	Hijos pródigos. Los zapatistas
	6,926	17 iii 13	Justicia y civismo
	6,933	24 iii 13	Pascual Orozco
	6,940	7 iv 13	Espíritu práctico
	6,947	14 iv 13	Los malos mexicanos
	6,954	21 iv 13	Mme. Butterfly
	6,961	28 iv 13	Libros nuevos
	6,968	5 v 13	Dr. Atl

6,975	12 v 13	El zapatismo	
6,982	19 v 13	Concurso literario	
6,989	26 v 13	Augusto Gerin	
6,996	2 vi 13	Los automóviles de la muerte	
7,003	9 vi 13	Ramos Martínez, pintor	
7,010	16 vi 13	Anécdota, el zapatismo	
7,017	23 vi 13	Exposición arqueológica	
7,024	24 vi 13	Cine	
XXXV	7,031	3 vii 13	La educación militar en las escuelas
	7,038	14 vii 13	El 14 de julio - La Marsellesa
	7,045	21 vii 13	La ciudad envenenada
	7,051	27 vii 13	El hombre de México (Gral. Huerta)
	7,137	21 x 13	Bestiario Piadoso (poema)

En la REVISTA MODERNA

1898 año I	pág.	
1 vii 1	2, 3	Exempli Gratia (prosa)
2 viii 15	18-20	Marginalias (prosa)
3 ix 1	35-36	Marginalias (prosa y verso)
4 ix 15	50-52	Marginalias
	59	Hostias negras (verso)
5 x 1	68-69	Marginalias
	73	Poemas exóticos, La sonata de Kreutzer (verso)
6 x 15	94	Fata Morgaña (verso)
7 xi 1	101-102	En el viejo parque (verso)
9 xii 1	132	Canción (verso)
	143-144	Cuentos de Umbría, La diadema (verso)
10 xii 15	149-150	Copa amatoria (verso)
	151-152	En otro mundo, Expolarium (fragmentos de una novela)
1899 año II		
1 i	15	La elección del vestido
		Estampa de Toyokuni (prosa)
	18	Adiós a Bohemia (verso)
2 ii	43	Tríptico (a Oscar J. Braniff) (verso)
	74	El Samurai (verso)
3 iii	83-85	En tierra Yankee (prosa)
4 iv	100-102	El monstruo, fantasías estéticas (prosa)
	108	Plenilunio erótico (verso)
5 v	132	Balada de los ojos (verso)
	160	Notas literarias y artísticas (prosa)
6 vi	170-171	Canción de Tristán (verso)

	7 vii	194	Laus Deo (verso)
	8 viii	235	Alba mística (de El Florilegio)
	10 x	294-295	Rimas de ayer (verso)
	11 xi	323	Himno a la Belleza (verso)
		352	Notas bibliográficas
	12 xii	374	Literatura dominguera (prosa)
1900	año III		
	2 i 15	19	Sonetos de la hiedra, En el parque
	3 ii 15	33	Sonetos de la hiedra
		45	Agua fuerte, El pecado
		46-47	Libros y Revistas
	4 ii 28	53-54	Sir John Ruskin (prosa)
		54	Sonetos de la hiedra, Preludios
	5 iii 15	69-70	A María Guerrero (verso)
	6 iii 30	82-83	Divagaciones (prosa)
	7 iv 15	108-109	Libros y revistas
	8 iv 30	114	Album del extremo oriente (prosa)
		115-116	Variaciones sobre un tema (verso)
		125-126	Libros y revistas
	9 v 15	130-131	En un álbum (a la Srita. Ma. de Jesús Sierra) (verso)
		139-141	Album del extremo oriente, Los pintores japoneses
	12 vi 30	185-186	En otoño (de El Florilegio)
	13 vii 15	200-203	Hacia el país del sol (prosa)
	17 ix 15	257-261	En el país del sol (prosa)
	18 ix 30	276-278	Musa japónica (verso)
		282-283	Cuadros del extremo oriente (prosa)
	19 x 15	290-293	En el país del sol
		298	Utas japonesas
	20 x 30	308	El último icono (verso)
		312-315	En el país del sol, los templos de la Shiba
	21 xi 15	333-336	Un entierro en el Japón
		325	Nox (soneto)
	22 xi 30	342-344	Un Matzuri
		349-352	El poema del alma
	23 xii 15	357-359	El castillo sin noche (prosa)
		365-368	Poemas del libro Obsidianas
		370-373	Cha-no-yu (prosa y verso)
		373	Cantos de amor y de otoño (paráfrasis de poetas japoneses)
1901	año IV		
	1 i 15	27-29	En el país del sol, Praderas de otoño
	2 i 30	45-48	En el país del sol, Un teatro popular

3 ii 15	54	La venus china (verso)
4 ii 28	63-65	El Duque Job (verso)
5 iii 15	79-83	El manto de la penitencia (teatro trad. J.J.T.)
6 iii 30	90-91	En el país del sol, La gloria del Bambú
	101-102	Notas bibliográficas
7 iv 15	113	Prerrafaelita (verso)
8 iv 30	122-123	Tragedia oscura (prosa)
	134-136	Notas bibliográficas
9 v 15	145	A la sombra de un Hermes (verso)
10 v 30	167	Mañana (verso)
11 vi 15	171-173	Bernardo Couto Castillo
12 vi 30	186	Himno a León Bloy (verso)
	198-199	Tipos que se van, El Bibliómano
13 vii 15	203-204	Lendemain (cap. de una novela)
15 viii 15	234	Tipos que se van, El Herbolario
	236	de Sully Prudhomme (verso)
16 viii 30	262	Arieta (verso)
18 ix 15	284	Flor de Acanto (verso)
		El Daimio (verso)
19 x 15	300	Las princesas (verso)
22 xi 30	349-352	El honor de los poetas norteamericanos (verso)
24 xii 30	378-380	La mujer de Tjuang Tsé (prosa)

1902 año V

1 i 15	2-3	Tres dibujantes modernos
	8	En un álbum (verso)
2 i 30	18-20	Tres dibujantes modernos
	20	Las palomas (de Albert Saniain)
		(verso)
	24	La rezagada (de Rollinat) (verso)
	32	Linda maestra (verso)
3 ii 15	34-35	Los precursores del arte animalista I
	40	Sonetos de la hiedra
4 ii 28	50-57	Los precursores del arte animalista II
5 iii 15	71-72	Las máscaras (verso)
	73-74	Tipos que se van
8 iv 30	126-127	El Rey Galaor (poema dramático trad. J.J.T.)
9 v 15	135-136	Filtro de amor (verso)
10 v 30	149	Decameron (verso)
12 vi 30	191-192	El Rey Galaor (sigue)
13 vii 15	203-206	El Rey Galaor (sigue)
14 vii 30	214-218	El Rey Galaor (sigue)

1903 año VI

8 iv 30	113-114	Máscaras (German Gedovius) (verso)
12 vi 30	177-178	Máscaras (Alberto Fuster)
14 vii 30	218	En un álbum (verso)
15 viii 15	225-226	Máscaras (Rubén M. Campos)

Revista Moderna de México. Vol. I

1 ix	2	Máscaras (Efrén Rebolledo)
2 x	73-74	Máscaras (Jesús Urueta)
3 xi	143-144	Máscaras (J. Asunción Silva)

1904 Vol I

5 i	285-288	Máscaras (Mauricio Rollinat)
6 ii	373-376	José Juan Tablada por J.E. Valenzuela
	417-419	<i>Santa</i> comentario J.J.T.

Vol. II

1 iii	431-433	Máscaras (Balbino Dávalos)
	462-463	José Ma. Villasana (prosa)
2 iv	526-528	Juan León Jerome (prosa)
3 v	576-579	Canto a los héroes
4 vi	674-676	Notas bibliográficas

Vol. III

1 ix	7-9	La espada y la cruz
	55-56	Notas bibliográficas
2 x	74-75	"El Florilegio" artículo de E. Hernández
	117-121	Aubrey Beardsley
3 xi	127-129	Exégesis de un capricho al óleo de Ruelas (prosa)
	177-179	Notas bibliográficas
4 xii	193-195	Merry Christmas
	207-211	El "Salón" de alumnos de bellas artes

1905 Vol. III

5 i	251-252	El año nuevo de Pierrot (prosa)
6 ii	317-318	Máscaras (D. Joaquín A. Pagaza)
	332-334	Almas y Cármenes
	371-373	Notas bibliográficas

Vol. IV

1 iii	23-24	Interior (verso)
	50-53	Notas bibliográficas
2 iv	120-121	Notas bibliográficas

3 v	153	Dulcinea (verso)
	184-185	Notas bibliográficas
4 vi	238	A Virginia Reiter
5 vii	268-269	Ezequiel Chávez
	318-319	Notas bibliográficas

Vol. V

1 ix	12-15	A Hidalgo
2 x	98-99	El poeta de los Trofeos
	115-116	Dos encomiables actos de D. Joaquín de Casasús
	después de 128	<i>Sobre la piedra blanca</i> (de Anatole France) (trad. J.J.T.)
3 xi	152	A una máscara fúnebre
4 xii	202-203	Otoñal (verso)
	244-246	Pintores nuevos: Juan Téllez

1906 Vol. V

6 ii	368-369	<i>Leonainie</i> , E.A. Poe (trad. J.J.T.)
	376-377	Claudio Oronoz, nov. de Rubén M. Campos

Vol. VI

1 iii	41-42	Una exposición de sketches en Guadaluajara.
	46-48	Notas bibliográficas
2 iv	104	Los libros nuevos
3 v	161	Madrigal
4 vi	197-199	Salvador Díaz Mirón (prosa)
	248-250	Los libros nuevos
5 vii	271-273	La bella Otero (verso)
6 viii	335-337	Santiago Sierra (prosa)
	352-354	Exégesis de un capricho al óleo de Ruelas

1903 Vol. IX

2 x	80-82	Exégesis de un capricho al óleo de Ruelas
-----	-------	---

En REVISTA DE REVISTAS. "Crónicas parisienses".

Año II No.	97	3 xii 11	Impresiones de viaje
	98	10 xii 11	Salón de otoño
	99	17 xii 11	Colette Willy
	101	31 xii 11	Las joyas de Abaul Hamid

114	31 iii 12	La marcha fúnebre de la Bella Otero	
115	7 iv 12	Sobre la pintura	
116	14 iv 12	Los paraísos del gourmet	
117	21 iv 12	Espectros heroicos	
118	5 v 12	Las almas oscuras	
119	12 v 12	A la sombra de Notre Dame	
120	19 v 12	En el Louvre	
121	26 v 12	El embarque a Citerea	
122	2 vi 12	Orquídeas	
123	9 vi 12	Estampas de Outamaro	
124	16 vi 12	El espectro de la rosa	
125	23 vi 12	La tumba de Julio Ruelas	
127	14 vii 12	Los apaches	
128	21 vii 12	Los luchadores vencidos	
129	28 vii 12	Tenno Heika	
130	4 viii 12	Entierro del emperador Tenno Heika	
132	18 viii 12	Ereckmann Chartrain	
133	25 viii 12	El Rey del Blanco y del Negro	
134	1 ix 12	La cenicienta	
135	8 ix 12	El judío errante	
136	15 ix 12	Lepoldo Lugones (I)	
137	22 ix 12	El Conde Nogui y los suicidios cabal- rescos	
138	29 ix 12	Leopoldo Lugones (II)	
139	6 x 12	Bailes exóticos	
140	13 x 12	Bailes exóticos (última crónica pari- siense)	
Año IV No.	152	5 i 13	La jauría de Acteón
	153	12 i 13	Sangre y hechicería
	154	19 i 13	Piedad para el pobre indio
	155	26 i 13	Un autógrafo de Guillermo Prieto
	156	2 ii 13	Estampas viejas
	158	2 iii 13	Un gran poeta en el país de la muerte.
	159	9 iii 13	Un nuevo Dante en el país de los fan- tasmás
	160	16 iii 13	El Japón habla de México (sin firma)
	161	23 iii 13	Semana Santa
	162	30 iii 13	Tais y Manón
	163	6 iv 13	Amo chino del opio de México
	164	13 iv 13	Boxiana
	165	20 iv 13	Miseros de nosotros
	166	27 iv 13	Bocetos mexicanos
	167	4 v 13	Estampas viejas
	168	11 v 13	(Aviso de atraso)

En *EL UNIVERSAL* "Memorias de José Juan Tablada"

VOLUMENES XXXIII-XLVII números 3,362-4, 279

1926: Marzo 4, 11, 18, 25
abril 1, 8, 15, 22, 29
mayo 6, 13, 20, 27
junio 3, 10, 17, 24
julio 1, 8, 15, 22, 29
agosto 5, 12, 19, 26
septiembre 2, 9, 16, 23, 30
octubre 7, 14, 21, 28
noviembre 4, 11, 18
diciembre 9, 16, 23, 30.

1927: Enero 6, 13, 20, 27
febrero 3, 10, 17, 24
marzo 3, 10, 17, 24, 31
abril 7, 14, 21, 28
mayo 5, 12, 19, 26
junio 9, 23, 30
julio 7, 14
octubre 13, 27
noviembre 3, 24
diciembre 1, 22, 29

1928: Enero 12, 19, 26
febrero 2, 16, 23
marzo 1, 8, 15, 22, 29
abril 12, 19
mayo 10, 17, 24, 31
junio 14, 21, 28
julio 5, 12

II

OBRAS CITADAS Y DE CONSULTA GENERAL

Basho, Matsuo. *Sendas de Oku*, México UNAM 1957.

Blyth, R.H. *Haiku*, Tokyo, Hokuseido, 1949-1952, 4 vols. *Senryu*, Tokyo, Hokuseido, 1949.

Cohen, J.M. ed. *The Penguin Book of Spanish Verse*, Harmondsworth, Penguin, 1956.

Chabás, Juan. *Historia de la literatura española*, La Habana, Cultural 1953.

- Díaz-Plaja, Guillermo. *Historia de la Poesía lírica española*, Barcelona, Labor, 1948.
- García Gómez, Emilio. *Poemas arábigo-andaluces*, Buenos Aires, Austral, 1946.
- García Prada, Carlos. *Leve espuma, selección de miniaturas líricas españolas e hispanoamericanas*, México, Studium No. 17, 1957.
- Gómez Montero, María Teresa. *La poesía sintética en español como reflejo de la japonesa*. México, UNAM, 1958.
- González Manuel Pedro. *Notas en torno al modernismo*. México, UNAM 1958.
- González Martínez, Enrique. *Parnaso de México*, Antología General, José Juan Tablada II No. 5, México, Porrúa, 1920.
- González Peña, Carlos. *Historia de la literatura mexicana*, México, Porrúa, 1945, 3a. ed.
- Henríquez Ureña, Max. *Breve historia del modernismo*, México, Fondo, 1954.
- Jiménez Rueda, Julio. *Historia de la literatura mexicana*, México, Botas, 1946.
- Keene, Donald. *Japanese Literature* New York, Grove, 1955.
- Maples Arce, Manuel. *Incitaciones y Valoraciones*, México, Cuadernos Americanos No. 50, 1956.
Ensayos Japoneses, México, Cultura, 1959.
- Mariscal Acosta, Amanda. *La poesía de José Juan Tablada*, México, Imp. Económica, 1949.
- Méndez Plancarte, Alfonso, *Hojas del cerezo*, primera antología del haikai hispano. México, Abside XV, 3-4, 1951.
- Menéndez Pidal, Ramón, *Poesía árabe y poesía europea*, Buenos Aires, Austral 1943.
- Montes de Oca, Francisco. ed. *Ocho siglos de poesía en lengua española*, México, Porrúa, 1961.
- Monterde, García Icazbalceta, Francisco. *Itinerario contemplativo*, México, 1923, Prol. de José Juan Tablada.
Netsuke Proemio de J. M. González de Mendoza, México, Finisterre, 1962.
- Paz, Octavio. *Las peras del olmo*, México, UNAM, 1957.
- Revon, Michel. *Anthologie de la littérature japonaise des origines au XX^e siècle*, Paris, Delagrave, 1910.
- Reyes, Alfonso. *Obras completas* Vol. XII, *Letras de la Nueva España*, México, Fondo, 1960.
- Sainz de Robles, F.C., ed., *El epigrama español*, Madrid, Aguilar, 1946.

- Smith, Huston. *The religions of man*, New York, Mentor, 1958.
- Tablada, Nina Cabrera de, *José Juan Tablada en la intimidad*, México, UNAM, 1954.
- Verlaine, Paul, *Oeuvres completes*, Paris, Messein, 1919.
- Young, Howard Thomas. *José Juan Tablada, Mexican poet*, (1871-1945) Columbia, 1956.