



Son palabras

Interpretextos Núm. 30 / Año 16 /
Otoño de 2023 / pp. 9-32
e-ISSN: En trámite

Modelos poéticos del instante: la influencia del haikú en la poesía de José Juan Tablada, José Watanabe y Hugo Padeletti

Emilio Vázquez Romero Castany
Universidad Iberoamericana, Ciudad de México

Recepción: noviembre 16 de 2022
Aprobación: mayo 26 de 2023

Resumen

El estudio del haikú ha sido orientado en su composición y su apropiación por autores latinoamericanos que emularon dicho modelo poético desde su forma tradicional. Sin embargo, poco se sabe de otras aproximaciones hacia esta forma poética inserta en la poesía latinoamericana. El presente artículo tiene como finalidad explicar la influencia permeable del haikú mediante un análisis for-

**Interpretextos**

Número 30/ Año 16/ Otoño de 2023, pp. 9-32

mal *Un día... Poemas sintéticos* (1919) de José Juan Tablada, seguido de un análisis retórico en *El huso de la palabra* (1989) de José Watanabe y *Poemas 1960-1980* (1989) de Hugo Padeletti para visualizar un nuevo alcance sobre la manifestación de la poesía japonesa inscrita en las obras latinoamericanas mencionadas. Tras revisar dos poemas en cada obra de los tres poetas latinoamericanos, se demuestra que existe una noción exploratoria del haikú en la literatura latinoamericana, ya no exclusivamente desde su estructura formal, sino a partir de la mención explícita de la naturaleza y la sugestión de un acontecimiento efímero que retrata la experiencia humana.

Palabras clave

Haikú, poesía latinoamericana, José Juan Tablada, José Watanabe, Hugo Padeletti.



Choose Life (fragmento) | José Angel Becerra Sáinz

Poetic Models of the Instant: The Influence of Haiku in the Poetry of José Juan Tablada, José Watanabe and Hugo Padeletti

Abstract

The study of haiku has been oriented in its composition and appropriation by Latin American authors who emulated this poetic model from its traditional form. However, little is known about other approaches to this poetic form inserted in Latin American poetry. The purpose of this article consists to explain the permeable influence of Japanese haiku through a formal analysis in *Un día... Poemas sintéticos* (1919) by José Juan Tablada, followed by a rhetorical analysis in *El huso de la palabra* (1989) by José Watanabe and *Poemas 1960-1980* (1989) by Hugo Padeletti to visualize a new scope on the manifestation of Japanese poetry inscribed in the Latin American works mentioned. After reviewing two poems from each work of the Latin American poets, it is demonstrated that there is an exploratory notion of haiku in Latin American literature, no longer exclusively from its formal structure, but from the explicit mention of nature and the suggestion of an ephemeral event that portrays the human experience.

Keywords

Haiku, Latin American poetry, José Juan Tablada, José Watanabe and Hugo Padeletti.



Introducción

El haikú¹ es una forma poética originaria de Japón, reconocido universalmente por su breve composición de tres versos y su métrica de 17 sílabas (5-7-5). Sus características principales abarcan cuestiones temáticas sobre la naturaleza, las estaciones del año y la experiencia del poeta ante la inmediatez del presente. En sí, el haikú presenta una “fotografía versificada” de los objetos que captura el poeta mediante un ejercicio de contemplación, de manera que el lector reciba una sensación de lo efímero y lo complejo que conforma la relación entre la vida y la naturaleza. Para comprenderlo mejor como fenómeno contemporáneo y simultáneo de la modernidad en Japón y Occidente, se le denomina haikú a un poema breve autónomo que conjuga la objetividad y precisión sobre su descripción de la vida y la realidad (Sato, 2001).

Los estudios literarios sobre el haikú japonés y su introducción en la literatura latinoamericana han tratado sus características desde los planos de su historicidad (orígenes, desarrollo y precursores) hasta su composición retórica y estética (versificación, ritmo y temáticas). Antes que nada, es importante mencionar aquellos trabajos cuyos contenidos tratan sobre el haikú y su incidencia en la poesía latinoamericana. En primer lugar, Alberto Roca Blaya expone en su texto “Breve introducción al haiku como forma poética” un recuento de las características del haikú y su contexto dentro de la poesía japonesa: su concepto como forma poética; sus orígenes y desarrollo cronológico a partir de la creación poética en las obras de los poetas japoneses Matsuo Bashó, Yasa Busón e Issa Kobayashi; su difusión e importación por Occidente, específicamente por España y América Latina; y finalmente una tipología sobre el haikú que sugiere distintas connotaciones y, por lo tanto, una diversidad temática. De esta manera, el autor realiza un deslinde para sintetizar el amplio panorama sobre el haikú como forma poética.

Por el otro lado, Sara M. Saz presenta en su texto “El haikú en la poesía latinoamericana” un estudio del haikú a partir de su gestación en la poesía latinoamericana. Menciona en mayor parte la

1 La modalidad de la palabra “haikú” o “haiku” varía según la manejan las autoras y autores de otros trabajos académicos. En mi caso, solo utilizaré la primera ya que corresponde a la versión hispanizada.

trayectoria y la obra del poeta mexicano José Juan Tablada, como el introductor de dicha forma poética a la literatura hispanoamericana, seguido del poeta ecuatoriano Jorge Carrera Andrade y el poeta argentino Gustavo García Saraví. En este sentido, el texto de Sara M. Saz podría tomarse en cuenta como un complemento del texto de Rocas Blaya, ya que ambos escritos entrelazan la trascendencia del haikú desde su origen hasta su apropiación en América Latina.

Dadas estas consideraciones, se pueden explorar posibles lecturas de textos literarios que dan cuenta de la apropiación del haikú como forma poética o, por lo menos, reconocer a aquellos autores que han sido estudiados con aproximaciones estéticas y temáticas vinculadas con la poesía japonesa. En el presente artículo se pretende mostrar nuevas exploraciones en torno a la composición formal y estructura retórica del haikú como forma poética en la poesía latinoamericana, a partir de los poemas inscritos en *Un día... Poemas sintéticos* (1919) de José Juan Tablada, *El huso de la palabra* (1989) de José Watanabe y *Poemas 1960-1980* de Hugo Padeletti.

Para efectos de mostrar dichas exploraciones en los poemas de los tres poetas mencionados, se tomarán en cuenta los siguientes conceptos teóricos: la noción del haikú como *espacio de juego* de Alberto Silva, en el cual se desarrollan la movilidad de sentido, simultaneidad y precisión del lenguaje en la poesía del haikú; *imagen*² de Ezra Pound, entendido como “la representación de un complejo intelectual y un complejo emocional dentro de un instante de tiempo” (Pound, 2016: 21) en el poema; y *forma abierta* de Denise Levertov, el cual propone una lectura exploratoria que rebasa los lineamientos dogmáticos de la poesía.

La metodología que se empleará para el análisis de las obras mencionadas será mediante la perspectiva poética poundiana (Logopea, Fanopea y Meloepa) aplicada en una selección de algunos poemas de los autores, entrelazada por una discusión con base en los conceptos mencionados anteriormente. A continuación, se describirán en breve las líneas críticas que se han realizado en trabajos anteriores con respecto a las obras literarias mencionadas de los tres autores.

2 Dentro de este concepto, también se tomará en cuenta la noción de “idea-imagen”, acuñada por Ernest Fenollosa y Ezra Pound en *El carácter de la escritura china como medio poético*.



Estado de la cuestión

En primer lugar, *Un día... Poemas sintéticos* del poeta mexicano José Juan Tablada fue reconocido como uno de los primeros poemarios de haikús publicados en el contexto latinoamericano, tras su publicación en 1919 por la editorial Bolívar en Caracas, Venezuela. Surgió durante la época de las vanguardias a principios del siglo XX, en el momento en que el poeta José Juan Tablada optó por una poesía fuera del marco modernista y nacional de su época. Al respecto, Rodolfo Mata, crítico principal de la poesía de Tablada, alude al poeta mexicano como una “figura de transición” que estableció un importante puente entre el modernismo y la vanguardia tras la publicación de sus *Poemas sintéticos*.

La obra de Tablada cultivó una forma poética muy particular en la poesía hispanoamericana. Ricardo de la Fuente Ballesteros define la obra de Tablada como el primer libro de haikús escrito en lengua castellana cuyo éxito se valora por su influjo en otros autores como Rafael Lozano, Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia, Leopoldo Lugones, Jorge Carrera Andrade, Jorge Luis Borges y Octavio Paz.

Sobre esta cuestión, Ballesteros (2009) estudia los cuatro apartados que integran los poemas de *Un día... Poemas sintéticos*, referidos como “una reminiscencia de las cuatro estaciones del haikú japonés” (p. 65). Asimismo, afirma que las representaciones visuales en los poemas de Tablada presentan “Imágenes encadenadas que están íntimamente conectadas con el *flash* intuitivo de un momento en la naturaleza” (p. 66). La eliminación de lo anecdótico y lo descriptivo, la sintaxis simplificada, la yuxtaposición de imágenes y el uso libre de la métrica tradicional, es decir, la regla de las 17 sílabas, hacen de los poemas de Tablada una forma depurativa de la poesía del haikú dentro del canon vanguardista. Ante esto, el haikú de Tablada opera como una renovación poética que “Rompe con los convencionalismos de la poesía del momento y marca los senderos por donde discurrirá la modernidad poética” (p. 74). A partir de lo expuesto anteriormente, considero importante retomar la noción de los poemas de Tablada como emulación al modelo del haikú japonés, por su mención explícita de los elementos de la naturaleza y estructura formal, para ceñirla con los conceptos teóricos empleados para la discusión del presente artículo.

En otro estudio sobre el poemario *Un día...*, Ota Seiko analiza los haikús de Tablada con el fin de comprobar que la influencia de la poesía japonesa inscrita en su obra se debe a traducciones inglesas y francesas y no de una simple adaptación del haikú japonés. Para ello, la autora recurre al *Diario* del poeta mexicano y a los libros sobre haikús escritos por W. G. Aston y Paul-Louis Couchoud, estudiosos de la poesía japonesa cuyas obras pertenecían al acervo personal del poeta mexicano.³ Al encontrar afinidades entre los poemas japoneses traducidos y los poemas presentados en *Un día...*, Seiko (2005) concluye que Tablada realizó una emulación del haikú japonés: "Tablada no sólo imitó el haikú japonés sino que lo transplantó en sus poemas a su manera, hasta que llegó a acercarse al nivel de originalidad de haikú japonés" (p. 144). Por cuestiones de extensión, no se tomará en cuenta el análisis comparativo de los poemas de Tablada con otros haikús de autores japoneses, sino el modo en que se presentan como modelos similares al haikú de acuerdo con sus elementos de composición.

En adición a los estudios del poemario del poeta mexicano, un reciente artículo sobre los poemas sintéticos de Tablada realizado por González Palomares (2019), vislumbra una aproximación estilístico-pragmática basada en la Teoría de la Relevancia para definir la poesía del mexicano como una representación tanto maximalista como minimalista en una "síntesis poética" (p. 212). Aunque se trata de un estudio sobre el poemario *Un día... Poemas sintéticos*, este texto no es viable con los lineamientos que sostiene mi hipótesis debido a que no aborda la discusión de la influencia del haikú presente en la obra de Tablada, a diferencia de los otros trabajos de investigación expuestos por Seiko y Ballesteros.

En segundo lugar, *El huso de la palabra* de José Watanabe fue considerado como el libro más intenso y logrado de su producción poética tiempo después de ser publicado en 1989 por la editorial Colmillo Blanco. Algunos de los trabajos que estudiaron la poesía de Watanabe en torno al tema del haikú japonés son el ensayo "Cuer-

3 Dentro de su mismo texto, Ota Seiko pone una nota a pie mencionando que la biblioteca de Tablada está en la Biblioteca de México con 91 ejemplares de sus libros, entre los cuales se encuentran textos sobre literatura japonesa y el haikú. Además, cabe mencionar que dicha colección de libros fue exhibida en la reciente exposición del Museo del Palacio de Bellas Artes "Pasajero 21: el Japón de Tablada".



pos del tacto. Formas del tacto (sin tocar) entre el haiku japonés y la poesía de José Watanabe” de Anuar D. Cichero y el libro *El lugar es el poema: aproximaciones a la poesía y poética de José Watanabe* de Tania Favela Bustillo. A continuación, se describirán en breve los tratamientos que abarcan dichos textos sobre la obra del poeta peruano.

Acercas del primer texto mencionado, Cichero (2012) relaciona dos poemas de Watanabe con una selección de haikús de autores japoneses para encontrar una forma de contacto entre el haikú japonés y la poesía del poeta peruano. Con base en la ley del tacto instaurada por Jacques Derrida,⁴ el autor reflexiona la lectura de los poemas de Watanabe como una forma de tocar sin tocar la poética del haikú:

Parece más factible afirmar que leer poesía puede ser una forma de tocar sin tocar bajo la prescripción de la ley del tacto que nos invita y nos tienta. Es necesario tener en cuenta que estaríamos poniendo en contacto, en el seno del discurso poético, lecturas: caricia, estrechamiento y roce del sentido con el sentido (p. 4).

En sus consideraciones finales, el autor posiciona su trabajo sobre la poesía de Watanabe como “el esbozo de un problema de investigación, que comienza a delinarse alrededor de la pregunta por aquellos elementos del haiku japonés presentes en la escritura de José Watanabe” (p. 9). Por esta razón, el presente artículo ahondará en la discusión sobre la poesía de Watanabe y sus aproximaciones con el haikú japonés.

En cuanto al segundo texto referido, Favela (2018) denomina la influencia del haikú en la poesía de Watanabe como un *elemento constructivo* mediante la expresión del lenguaje inscrito en sus

4 Dentro del capítulo “Lo intocable o voto de abstinencia” de *El tocar* Jean-Luc Nancy, Derrida (2011) expone la ley del tacto como un acto de tocar lo intocable, mantener a distancia el pensamiento de la mirada para así tocar dentro de los límites de lo permitido: “Hay esa ley, y es la ley misma, ley de la ley. No imaginamos lo que sería una ley en general sin algo así como el tacto: hay que tocar sin tocar. Al tocar, está prohibido tocar: no tocar en la cosa misma, en lo que hay que tocar. En lo que queda por tocar. Y, primeramente, en la ley misma. [...] Por tanto, en lo intocable. En lo intocable mantenido así a distancia por la mirada (y esto es lo que quiere decir respeto en su idioma latino) o, en todo caso, a distancia para vigilar atentamente, para tener cuidado [*prendre garde*] (*achten, Achtung*) de no tocar, afectar, corromper” (pp. 105-106).

poemas; aunque no se muestra en su estructura tradicional de tres versos y diecisiete sílabas, el haikú se encuentra incorporado en los versos de sus poemas, los cuales permiten que haya una contención y expansión a la vez del mismo haikú japonés:

Su lenguaje contenido y a la vez sugerente, recuerda el lenguaje utilizado en el haiku, e incluso nos lleva a pensar en la naturaleza del *koan*. Semejante a estos, el verso impacta la mente del lector y suscita su atención" (p. 106).

Por lo que "nos sorprenden por su concisión y al mismo tiempo por su apertura: ensanchan el horizonte del poema" (p. 110). Así pues, dichos planteamientos de la autora funcionan para direccionar las reflexiones pretendidas en el presente trabajo.

Por último, la obra *Poemas 1960-1980* del poeta argentino Hugo Padeletti publicada en 1989 por la Universidad Nacional del Litoral, finaliza esta selección de autores integrados del presente trabajo como una aportación personal al desarrollo y reflexión al tema de los nuevos alcances del haikú japonés en la poesía latinoamericana. La existencia de trabajos en torno a la poesía y poética de Hugo Padeletti es relativamente escasa, ya que se trata de un autor poco estudiado en su obra.⁵ No obstante, Rosa Felisa Durán Cortizo realizó un estudio sobre la visión poética de Padeletti con base en reflexiones personales del poeta argentino, textos sobre el budismo zen y la definición del "instante poético" de acuerdo con el filósofo francés Gastón Bachelard. A partir de ello, la autora examina tres rasgos principales sobre la poética del poeta argentino: la atención, como ejercicio contemplativo de la mirada que captura la imagen de los objetos en la naturaleza; la importancia de lo cotidiano, un acercamiento esencial hacia la integridad de los objetos mundanos comprendidos en la naturaleza y su función integral del universo; y la formación de imágenes, específicamente de objetos y entornos pertenecientes a la naturaleza.

⁵ El artículo "Traducción, tráfico y transcripción. Huellas de la lírica asiática en la poesía latinoamericana" escrito por Álvaro Fernández Bravo estudia la poesía de Hugo Padeletti, Juan Luis Martínez y José Watanabe en sus aproximaciones hacia la literatura china, japonesa e india respectivamente. El texto fue publicado por la Revista de Crítica Literaria Latinoamericana en 2018, y es el más reciente que explora el vínculo de las obras del poeta argentino y el poeta peruano con la lírica asiática.



La obra poética de Hugo Padeletti se suscribe a una visión de aprehensión sobre los objetos de la realidad desde su unicidad y esencia pura. Su poesía no busca semejanzas o diferencias en la relación con otros objetos; no exalta las emociones según el expresionismo, ni recurre a las composiciones métricas tradicionales ni vanguardistas como otros poetas. Lo que el poeta argentino intenta reflejar en su mirada poética es la revelación de lo concreto, lo irrepetible y lo real mediante el ejercicio de contemplación señalada en los rasgos de su poética (Durán, 2008: 80). En adición a estas nociones, Durán propone una posible conexión entre la poesía de Padeletti con el haikú japonés, debido a que sus poemas muestran la alusión explícita de la naturaleza, el camino a la iluminación *satori*⁶ según la filosofía zen y la expresión del instante poético que revela un acontecimiento único mediante la contemplación. Por ello, se pretende continuar la discusión en torno a los poemas de Padeletti y su relación con el haikú japonés, a partir de los conceptos teóricos “espacio de juego” de Alberto Silva y “formas abiertas” de Denise Levertov.

Más que solo tratar la asimilación, influencia o proximidad del haikú japonés en los poemas de Tablada, Watanabe y Padeletti, el presente trabajo busca mostrar una perspectiva del haikú como modelo poético que construye un espacio de juego donde las imágenes precisas de la naturaleza y las formas abiertas sugieren un devenir de la experiencia humana, ante la contemplación de las cosas en la realidad. Dicho de otra forma, las siguientes líneas indagarán con mayor profundidad nuevas fronteras que desbordan los límites de la forma tradicional del haikú japonés a partir de algunos poemas seleccionados de los tres poetas mencionados.

Hasta aquí terminan los planteamientos iniciales. Ahora se mostrarán el análisis y discusión en torno a las aproximaciones teóricas del haikú como *espacio de juego*, *imagen* y *formas abiertas* en los poemas “Hojas secas” y “Los sapos” de José Juan Tablada, seguido de “Mi ojo tiene sus razones” e “Imitación a Basho” de José Watana-

6 El término *satori* se refiere a aquella experiencia intuitiva de alcanzar la naturaleza verdadera de las cosas mediante la contemplación. En su libro *El zen y la cultura japonesa*, Suzuki explica el *satori* como sinónimo del zen: “This is an appeal to an intuitive mode of understanding, which consists in experiencing what is known in Japanese as *satori*. Without *satori*, there is no zen” (Suzuki 218).

be, y finalmente “Me he sentado a la puerta y he mirado pasar” y “Un pájaro se puede detener” de Hugo Padeletti. Para fines ilustrativos en el presente trabajo, se decidió realizar un análisis formal hacia los poemas de Tablada por la afinidad evidente con el modelo del haikú japonés, mientras que los textos de Watanabe y Padeletti fueron estudiados desde una aproximación retórica de la poesía del haikú, debido a que presentan la mención explícita de la naturaleza, la visualización precisa de imágenes visuales y la sugestión de un acontecimiento efímero de la realidad.

José Juan Tablada: emulación formal y temática del haikú

Los poemas en *Un día... Poemas sintéticos* de José Juan Tablada emulan la composición formal y temática del haikú japonés mediante su estructura en tercetos y la yuxtaposición de imágenes que proyectan elementos de la naturaleza. De esta forma, la sencillez y precisión de los poemas develan un acontecimiento del instante que abarca la totalidad de la expresión poética. Esto sucede en los poemas “Los sapos” y “Hojas secas”, presentados a continuación:

LOS SAPOS

Trozos de barro,
Por la senda en penumbra Saltan
los sapos.
(Tablada, 1971: 382)

HOJAS SECAS

El jardín está lleno de hojas secas
Nunca vi tantas hojas en sus árboles
Verdes, en primavera.
(Tablada, 1971: 377)

El haikú como espacio de juego presenta tres características principales: movilidad de sentido, simultaneidad de lo contradictorio con lo independiente, y dificultad para precisar el sujeto, el tiempo o el lugar enunciados en el poema (Silva, 2015: 460). Mediante estas bases, el haikú, como forma poética, posibilita una apertura de pensamiento, imaginación y visualización de los objetos hallados en la naturaleza. En “Los sapos” están presentes los trozos de barro y los sapos, mientras que en “Hojas secas” se proyectan el jardín y las hojas de los árboles. En cada poema, estas imágenes evidentes de



la naturaleza forman un hilo conductor conceptual que movilizan la proyección visual mediante los pares de palabras barro/ sapos y jardín/árboles respectivamente en sus versos. Al igual que una pintura o una fotografía, dichas conjunciones esbozan en los poemas un detalle que evidencia los rastros del barro que dejaron los sapos en el camino durante la noche, o un cuadro completo donde se observan las hojas caídas de los árboles en el jardín.

En *El carácter de la escritura china como medio poético*, Fenollosa y Pound (1977) desarrollan un concepto basado en los ideogramas chinos y japoneses con el nombre de «idea-imagen», denominado como un conjunto vívido y concreto de la imagen (p. 33). En relación con la noción del juego, “Los sapos” presenta una movilidad de sentido y simultaneidad entre la proyección de los trozos de barro con la penumbra en el sendero, lo que deja al salto de los sapos como la acción capturada en el tiempo presente. En cuanto al poema “Hojas secas”, la imagen del jardín se funde con la de los árboles a partir del detalle visual del cambio de color de las hojas. De este modo, el detalle inscrito en ambos haikús de Tablada sugiere una idea concreta sobre la experiencia del instante, ya sea la ausencia de los sapos que saltaron sobre el sendero en la penumbra o el transcurso del tiempo entre las estaciones del año observado por las hojas secas del jardín.

Otro aspecto importante es contemplar ambos poemas de Tablada como ejemplos de formas cerradas y formas abiertas de acuerdo con Denise Levertov. Se entiende por formas cerradas a aquellas estructuras poéticas que implican una composición definida y limitada que sirven como modelo para construir un matiz lírico específico —como los sonetos o los haikús—, mientras que las formas abiertas son estructuras poéticas que muestran una naturaleza exploratoria en la composición de los versos para experimentar una nueva sensibilidad poética (Levertov, 1991, p. 42). A primera vista, la composición en tercetos es evidente en ambos poemas y coincide con el modelo del haikú japonés. Sin embargo, cabe señalar que, el poema “Los sapos”, presenta la métrica tradicional de diecisiete sílabas y conserva una expresión poética sencilla para proyectar la imagen de los sapos y los trozos de barro, por lo que se muestra como una forma cerrada. En cambio, el poema “Hojas secas” está compuesto por treinta y dos sílabas, en las cuales la expresión poé-

tica muestra oraciones completas en los primeros dos versos “El jardín está lleno de hojas secas / Nunca vi tantas hojas en sus árboles” (Tablada, 1971: 377), por lo que correspondería con la estructura exploratoria de la forma abierta.

Si bien el poema de “Los sapos” como una emulación fiel del haikú japonés en todos sus aspectos, el caso de “Hojas secas” expone, en cambio, una simulación al modelo tradicional ya que presenta una métrica distinta al esquema de diecisiete sílabas. Por lo tanto, esta distinción indica una libre composición de escribir haikús sin ceñirse del todo a los parámetros establecidos por el modelo tradicional. La precisión de las imágenes y la mención directa a la naturaleza están presentes en ambos textos, pero la reinención del haikú en los poemas de Tablada consiste en elevar la métrica sin descuidar la estructura breve de los tercetos ni la expresión poética del instante. Hasta aquí el análisis y la discusión en torno a los poemas de Tablada; ahora el desarrollo del presente trabajo continuará en torno a los poemas de José Watanabe sobre el mismo marco teórico planteado.

José Watanabe: modelo poético influenciado por el haikú

Desde el título, *El huso de la palabra* suscita una forma de pensar las palabras en la poesía, como si estas dispusieran de una variedad de panoramas visuales y conceptuales concentrados en las estrofas y versos de los poemas. Aunque los poemas de Watanabe presentes en este poemario no son propiamente haikús de acuerdo con la composición tradicional, se vinculan estrechamente con este modelo poético japonés a partir de la alusión a la naturaleza y el enfoque en un acontecimiento capturado en el instante. La influencia del haikú japonés se encuentra adherido como un elemento constructivo⁷ dentro del poema, incluso de forma explícita como los casos de “Mi ojo tiene sus razones” e “Imitación a Matsuo Basho”.

Ahora bien, la presencia de los haikús en “Mi ojo tiene sus razones” e “Imitación a Matsuo Basho” manejan una doble funcionalidad: por un lado, generan un efecto de objetividad instantánea

7 Concepto retomado del estudio realizado por Tania Favela Bustillo.



para visualizar una idea-imagen presentada como el foco central de los poemas; por el otro lado, ambos poemas destacan una simultaneidad en la representación visual de los elementos naturales, con el fin de expandir y reducir la mirada del yo poético sobre el paisaje y sus detalles. En palabras de Silva (2015), el juego del haikú imita la contingencia, aquella que puede observar el poeta en sí mismo y en la naturaleza (p. 453), por lo que los poemas de Watanabe causan una contingencia del ambiente natural evocada por la mirada del yo poético. En el caso de «Mi ojo tiene sus razones», se puede advertir cómo el yo poético refiere el movimiento de su ojo como una forma de producir dicha contingencia del juego: “Creo que mi ojo tiene un arbitrario criterio de selección. / Obviamente hubo más paisaje alrededor, imposible que sólo fuéramos ella y yo en el rompeolas” (Watanabe, 2008, p. 59).

En dicha selección de imágenes, el yo poético recorre su mirada hacia unos botes embarcados, difícilmente identificados por reflejos y espejismos ocasionados por la bruma. Inmediatamente después de estos versos, el poema presenta un haikú, atribuido a la autoría de un tal Harumi,⁸ que expresa:

Entre la niebla
toco el esfumado bote.
Luego me embarco (p. 59).

A modo de una cámara fotográfica, el haikú mencionado focaliza la mirada del yo poético en el espesor de la niebla para vislumbrar el esfumado bote; sin embargo, en los siguientes versos del poema el yo poético enuncia una nueva selección de imágenes que atraviesan el enfoque de su ojo: los botes en la bruma, las gaviotas, el rompeolas, el mar y las rocas que se funden con los senos de la muchacha, su falda y sus pies en el agua dentro del mismo recorrido de la mirada. Entre estas imágenes visuales, el yo poético precisa su enfoque en la fusión de texturas entre el muslo de ella con la piedra gris al pasar por el rompeolas:

Mi ojo todo lo veía, no descartaba nada.
Entramos en el mar por el rompeolas de rocas cortadas.

8 La mención del nombre en el poema podría ser una alusión directa al padre del poeta: Harumi Watanabe.

Sobre una roca saliente ella recogió su falda
 y deslizó sus pies hacia el agua.
 Sus muslos desnudos hallaron comodidad en la piedra. [...]
 Hubiera querido inscribir mi poema en todo el paisaje, pero
 mi ojo, arbitrariamente, lo ha excluido
 y sólo vuelve con obsesiva precisión
 a aquel bello y extremo problema de texturas:
 el muslo
 contra la roca (p. 60).

En cuanto al poema “Imitación a Matsuo Basho”, se trata de una composición similar al *haibun*, género literario japonés adjudicado al diario de viajes que combina la construcción de la prosa, la poesía y divagaciones personales del poeta.⁹ La intención estética de su contenido reside en la enunciación de un devenir expresado, mediante el haikú, con el fin de mostrar una observación precisa de la naturaleza en relación con la experiencia humana. Con respecto al poema de Watanabe, se narra un pasaje sobre la fuga entre dos amantes despreocupados por las cuestiones morales que impone la sociedad ante el amor.¹⁰ Al inicio del poema, el yo poético expresa:

Fuimos rebeldes y audaces. Yo la convencí de la nueva moral que ni yo tenía, y huimos sin ceremonia ni consentimiento. Ella trepó ágilmente a la grupa de mi caballo y así cabalgamos hasta las primeras estribaciones de la sierra (p. 64).¹¹

Más adelante, el yo poético continúa la anécdota sobre la llegada de los amantes a una posada; describe el cuarto de la habitación, que “era blanco y olía a resinas de eucalipto” (p. 64), y desde el pie de la ventana observa a dos cabras que se “persegúan con alegría lascivia” sobre las aguas rocosas (p. 64). Inmediatamente se

9 Durante la época de Basho, los diarios de viaje fueron un género literario en boga en el que los haikús y los pasajes en prosa completan la expresión poética. En palabras de Octavio Paz, “la poesía se mezcla a la reflexión, el humor a la melancolía, la anécdota a la contemplación” (Paz, 353), de manera que el *haibun* recrea una experiencia vivida de la realidad mediante apuntes, impresiones y poesía.

10 Dentro del contexto japonés, era frecuente exponer el conflicto entre el placer (*ninjo*) y el deber (*giri*) dentro de las interacciones sociales en las obras literarias durante el período Tokugawa. El poema “Imitación a Basho” de José Watanabe replica esta misma temática en la composición de su *haibun*.

11 El poema está citado en prosa porque es una emulación a la narración del *haibun* japonés.



presenta una elipsis en la narración, la cual sugiere el encuentro amoroso entre ambos personajes al solo mencionar: “Ella cerró la ventana y yo empecé por desatar su largo cabello” (p. 64). Hacia el final del poema, se reiteran las mismas líneas del inicio, pero con un tono distinto:

Fuimos rebeldes y audaces. Sin embargo, ahora nos perdonan nuestras familias y nos perdonamos nosotros mismos. Nuestro hogar ha sido tardíamente consagrado. Eso es todo. Nunca traicioné otras grandes verdades porque quizá no las tuve, excepto el amor que nunca debió edificar una casa, excepto el amor que nunca debió edificar una casa (p. 65).

A partir de este punto, la pasión entre los amantes deja de ser el tema central de la narración para mostrar la instauración de un hogar consagrado por la pareja de amantes. Tras todo este recuento, aparece el haikú para concluir con un detalle particular: la imagen de las cabras en el risco:

En la cima del risco
retozan el cabrío y su cabra. Abajo, el abismo (p. 65).

Para recapitular, el *haibun* es un género literario compuesto de prosa y poesía, en relación con las reflexiones del poeta sobre la naturaleza y el acontecimiento vivido en su viaje. La anécdota, las divagaciones y la expresión poética del haikú en “Imitación a Matsuo Bashó” traen de vuelta al tiempo presente el recuerdo del yo poético, la imagen del amor mediante la escena de las cabras retozando por la cima del risco que se desvanece, que se disipa al contemplar el abismo. Análogamente, el breve poema sintetiza la lección inscrita en la anécdota: el deber u obligación social se antepone a las pasiones humanas.¹²

En sus ensayos literarios, Pound (2016) define la imagen como “la representación de un complejo intelectual y un complejo emo-

12 En su libro *El crisantemo y la espada*, Ruth Benedict explica que los japoneses manejan ciertos códigos de conducta para regular sus acciones y sentimientos en su vida diaria. Entre estos códigos, está el concepto del *giri* que consiste en el deber social de “limpiar la reputación personal de un insulto o una imputación de fracaso” (Benedict 118). En el poema “Imitación a Matsuo Basho”, la huida de los amantes vendría siendo una deshonra contra el consentimiento de los padres, por lo que terminan castigando a los hijos con el matrimonio para enmendar la falta cometida.

cional dentro de un instante de tiempo” (p. 21). A este respecto, los dos poemas de Watanabe evocan dicha representación intelectual y emocional al manifestar en sus haikús un traslado de lo panorámico a lo enfático, de lo general a lo particular en el paisaje natural proyectado por la mirada selectiva del yo poético. Por lo tanto, la contingencia del juego del haikú estriba en este recorrido de la mirada que atisba en los detalles de la naturaleza, ya sea una textualidad fija entre el muslo blanco y la piedra gris en “Mi ojo tiene sus razones” o la analogía simultánea entre los amantes y las cabras en “Imitación a Matsuo Basho”.

De igual modo resulta interesante observar los poemas de Watanabe como representaciones de formas abiertas. En su aspecto exploratorio, las formas abiertas implican una expresión poética que pueda enunciar la naturaleza del todo mediante la revelación de un pensar/ sentir en la experiencia humana (Levertov, 1991: 42). Aunque no son propiamente afines al modelo poético japonés desde la composición de la forma, los haikús inscritos en “Mi ojo tiene sus razones” e “Imitación a Matsuo Basho” sirven como versos integrales en la totalidad de los textos para manifestar la expresión poética del instante. Desde sus estructuras formales, entrevé una imagen panorámica del paisaje natural que termina centrándose en el detalle de un elemento, como el caso del muslo y la piedra en el primer poema, o en el recuerdo melancólico de la pasión y el amor en el segundo.

En relación con lo anterior, tanto en “Mi ojo tiene sus razones” como en “Imitación a Matsuo Basho”, predomina un sentido narrativo en conjunto con la expresión poética de cada texto. Es ese mismo sentido, el que marca el ritmo de lectura en cada poema para generar los efectos de expandir o enfocar los detalles descritos del paisaje natural. La anécdota del rompeolas o la reminiscencia del encuentro amoroso son formas abiertas que exploran en función de la forma en que estas son narradas por el yo poético y la proyección de imágenes que emiten en sus versos. Hasta aquí termina el análisis y la discusión en torno a los poemas de Watanabe; a continuación, se mostrará el estudio de los poemas de Hugo Padeletti para finalizar con la selección de autores del presente artículo.



Hugo Padeletti: una aproximación hacia la naturaleza poética del haikú

Como bien se ha mencionado antes, son contados los trabajos que han estudiado la poética de Hugo Padeletti y su afinidad hacia aspectos vinculados con la poesía japonesa. No obstante, la mención de Rosa Durán en su estudio sobre la poesía de Padeletti y su aproximación al haikú japonés incentiva la siguiente discusión en torno a dos textos pertenecientes a *Poemas 1960-1980*: “Me he sentado a la puerta y he mirado pasar” y “Un pájaro se puede detener”.

Como punto de partida, se reitera la noción del haikú por medio de las palabras de Octavio Paz (2000): “El haikú se convierte en la anotación rápida, verdadera recreación, de un momento privilegiado; exclamación poética, caligrafía, pintura y escuela de meditación, todo junto” (p. 348). A este respecto, los poemas seleccionados de Hugo Padeletti se relacionan con la poesía del haikú a partir de los rasgos característicos de la objetividad hacia la naturaleza, la economía de las palabras y la experiencia de la iluminación *satori*,¹³ con el fin de vivificar la sensación del instante mediante el lenguaje inscrito en sus versos. En primera instancia, es evidente la referencia directa a ciertos elementos de la naturaleza, como se puede observar en el poema “Me he sentado a la puerta y he mirado pasar”:

Me he sentado a la puerta y he mirado pasar

los años como ramas hacia el humo
Los pesados membrillos fueron humo
también. Y las granadas,

alveolada codicia de incendiados

veranos.

se abrieron sin salvarse:

(Padeletti, 1989: 9)

13 Suzuki define el *satori* como el misterio del ser, el significado de la vida y la belleza de las cosas en el entorno. En la práctica del Zen, el sentimiento profundo de la realidad, el artista puede alcanzar el estado de iluminación en su acto creativo: “The artist, at the moment when his creativeness is at his height, is transformed into an agent of the creator. This supreme moment in the life of an artist, when expressed in Zen terms, is the experience of *satori*. To experience *satori* is to become conscious of the Unconscious (*mushin*, no-mind), psychologically speaking” (Suzuki 220).

Las ramas, el humo, los membrillos, las granadas, e incluso los alvéolos —adjetivado como “alveolada”— visibilizan imágenes que configuran campos semánticos relacionados con el tiempo. Desde un solo lugar, la puerta, el yo poético advierte el humo que despiden el paso de los años y los incendiados veranos en los que vio pasar los frutos de las ramas, un acontecimiento del pasado detenido en un momento del presente. La poesía del haikú implica un juego con el lenguaje inscrito en sus versos; en ese sentido, se sitúa en cierta consonancia con una lógica iluminadora, por lo que intenta transmitir y vivificar el lenguaje (Silva, 2015: 458). A partir de esta idea, la evocación de los membrillos y las granadas funciona como una enunciación contemplativa que también captura su deterioro:

amarilla, astringente, con amargo
sabor medicinal,
La cáscara en el clavo. (Padeletti, 1989, p. 9)

Estos últimos versos del poema precisan una imagen potente: la cáscara del fruto con su sabor amargo y color amarillento en el clavo. De este modo, el poema “Me he sentado a la puerta y he mirado pasar” denota la expresión poética del instante a partir de que el yo poético contempla el misterio del tiempo que circunda su objetivación hacia la naturaleza. La experiencia resulta inefable, como la práctica del zen que capta un destello de lo inefable o *yugen*¹⁴ de la realidad para enfocar la atención hacia el objeto en sí mismo. Otro poema que trata sobre el tiempo, la condición efímera de las cosas y los elementos naturales es “Un pájaro se puede detener”:

Un pájaro se puede detener

en la punta de un árbol y abarcar
la inmensidad del cielo. Yo también,
sentado frente al muro,
me detengo en la punta

14 El *yugen* significa: inaccesibilidad, incognoscible o misterioso. En la práctica del zen, según explica Suzuki, el *yugen* es aquella experiencia intrínseca que se puede nombrar y sentir mediante la correspondencia mutua del mismo sentimiento: “It is something we feel within ourselves, and yet it is an object about which we can talk, it is an object of mutual communication only among those who have the feeling of it” (Suzuki 221).



del álamo y contemplo
la inmensidad. La surcan pensamientos
involuntarios. ¡Cuántas nubes
fugaces, cuántas aves
sucesivas! (Padeletti, 1989: 63)

En este poema se encuentran las imágenes del pájaro, el árbol, el cielo, las nubes y las aves como representaciones de la naturaleza. Ante esta secuencia visual, se concibe un juego comparativo entre el yo poético que enuncia estar sentado frente al muro y el pájaro detenido en la punta del árbol; el paso efímero de las nubes y las aves; y el contacto intrínseco del misterio o *yugen* que experimenta el yo poético en los últimos dos tercetos: “Y las dejo pasar... y son tragadas /por este espacio inmenso/ que soy yo:” y “sereno, transparente, luminoso / ¿quién soy / yo?” (p. 63). Dichas imágenes precisas corresponden con la afirmación poundiana de que el objeto como tal es el símbolo adecuado para presentar una imagen en el lenguaje (Pound, 2016: 22), por lo que ninguna palabra del poema es superflua o indecorosa para cargar de sentido la expresión poética.

Asimismo, como en los poemas de Watanabe, los poemas seleccionados de Padeletti muestran formas abiertas en el plano de la estructura formal, ya que la disposición de los versos va más allá de los límites composicionales del poema (Levertov, 1991: 42). Aunque aparentemente los poemas de Padeletti siguen una estructura lógica de composición como una rima o métrica determinadas, lo que realmente presentan es una representación visual del poema con base en la expresión poética de sus versos. Los cortes y el encabalgamiento presente en “Me he sentado a la puerta y he mirado pasar” y “Un pájaro se puede detener” denotan un tono emocional sobre la inmensidad y objetividad de los elementos naturales tanto en la composición formal como en la expresión poética de sus versos.

Luego de exponer todo este recorrido teórico, se confirma la afinidad de los poemas mencionados de Hugo Padeletti con el modelo poético del haikú japonés al tomar en cuenta su tratamiento directo con los objetos de la naturaleza, la alusión al budismo zen y la revelación del instante inscrito en su expresión poética. A pesar de que la estructura formal de cada poema no corresponde a la composición breve de un solo terceto, las mismas formas abiertas

de los poemas proponen una concepción desbordante del haikú que manifiesta su destello iluminador sobre la experiencia humana.

Conclusiones

A modo de conclusión, la influencia del haikú japonés en los poemas seleccionados de *Un día... Poemas sintéticos* de José Juan Tablada, *El huso de la palabra* de José Watanabe y *Poemas 1960-1980* de Hugo Padeletti dan cuenta de una aproximación objetiva y precisa hacia los elementos de la naturaleza vinculada con la experiencia poética del instante. He aquí las últimas consideraciones de los poemas seleccionados de cada autor:

- Los poemas “Los sapos” y “Hojas secas” de Tablada suelen identificarse como emulaciones al haikú japonés debido a su estructura formal en tercetos y la mención explícita de elementos naturales tales como anfibios, barro, jardines y árboles; sin embargo, el poema de “Hojas secas” presenta una métrica que supera a las 17 sílabas, por lo que desborda la convención métrica del haikú como forma abierta sin descuidar la estructura breve tradicional. Esto implica una composición libre en la musicalidad del poema dentro de la configuración del modelo poético japonés.
- Los poemas “Mi ojo tiene sus razones” e “Imitación a Matsuo Basho” de Watanabe presentan un yo poético que describe el paisaje y sus elementos naturales, bajo una mirada selectiva que evoca una secuencia de imágenes para suscitar un acto de contemplación hacia la naturaleza. Asimismo, los haikús integrados en los poemas producen un efecto de resonancia visual por la instantaneidad capturada por la yuxtaposición o la analogía simultánea entre las imágenes centrales del poema.
- Los poemas “Me he sentado a la puerta y he mirado pasar” y “Un pájaro se puede detener” de Padeletti disponen de cortes de versos y encabalgamientos para simular el movimiento de las imágenes proyectadas en los versos. De esta manera, la exploración poética desborda los límites del modelo tradicional del haikú en la visualización precisa de los elementos



naturales mencionados en los poemas para producir un matiz contingente sobre la experiencia poética del instante.

Todo lo expuesto en el presente artículo surgió como una propuesta de entrever la impregnación del haikú japonés en la poesía latinoamericana como apropiación o reinención en la composición formal y temática de los poemas seleccionados de Tablada, Watanabe y Padeletti. Aunque difieren en la representación formal y el tratamiento visual de los elementos naturales en los versos de cada texto analizado en el presente trabajo, resulta comprobable la presencia del haikú en los textos estudiados desde su concepción como espacio de juego donde las secuencias de imágenes generan un efecto de contingencia sobre los detalles que integran el panorama del paisaje natural, al mismo tiempo que proyectan formas abiertas que exploran más allá de la estructura de los poemas.

De esta forma, los poemas de Tablada, Watanabe y Padeletti desbordan los límites del modelo tradicional del haikú, en el sentido de que cada texto emite una expresión poética que expande la proyección inmediata de la naturaleza hasta concentrarla en una experiencia precisa sobre el momento presente, el aquí y ahora. Por ello, las aproximaciones de los poemas estudiados hacia el haikú japonés se vislumbran como nuevas formas de percibir los modelos poéticos que se gestionan en nuestros días.

Referencias bibliográficas

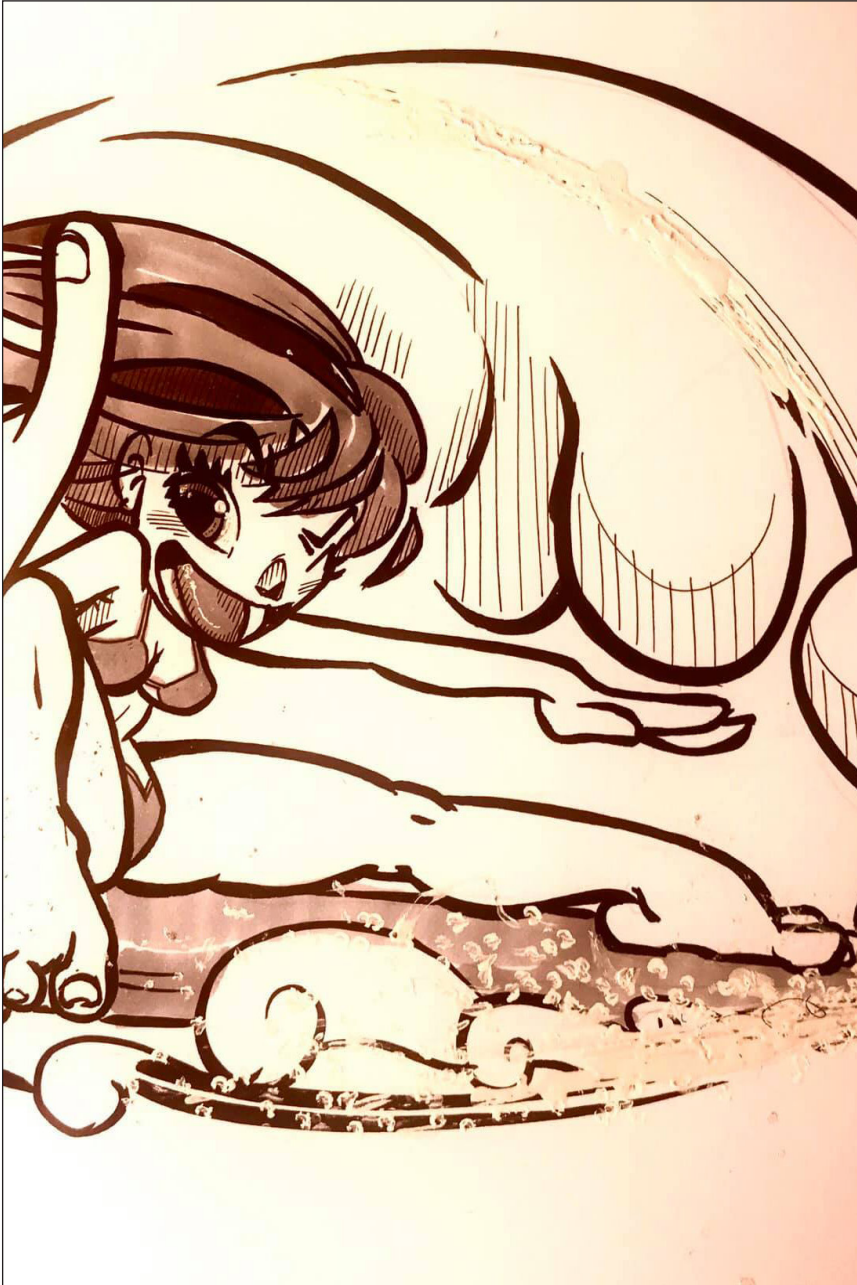
- Cichero, A. D. (2012). Cuerpos del tacto. Formas del tacto (sin tocar) entre el haiku japonés y la poesía de José Watanabe [versión electrónica]. Universidad Nacional de Córdoba. Recuperado el 19 de agosto de 2019 de www.academia.edu/12473182/Cuerpos_del_tacto._Formas_del_tocar_sin_tocar_entre_el_haiku_japon%C3%A9s_y_la_poes%C3%ADa_de_Jos%C3%A9_Watanabe
- Derrida, J. (2011). Lo intocable o el voto de abstinencia. En *El tocar, Jean-Luc Nancy* (105-139). Buenos Aires: Amorrortu.
- De la Fuente Ballesteros, R. (2009). En torno al orientalismo de Tablada: el haiku. *Literatura Mexicana*, 20 (1), 55-77.
- Durán Cortizo, R. F. (2008). *La visión poética de Hugo Padeletti*. Tesis de maestría. Universidad Iberoamericana.
- Favela Bustillo, T. (2018). *El lugar es el poema: aproximaciones a la poesía y poética de José Watanabe*. Perú: Asociación Peruano Japonesa Fondo Editorial.

- Fenollosa, E. & Pound, E. (1977). *El carácter de la escritura china como medio poético*. Madrid: Colección Visor Literario.
- González Palomares, M. A. (2019). Mariposas de instantes: aspectos estilísticos y pragmáticos en los poemas sintéticos de José Juan Tablada. *Sincronía: Revista de Filosofía, Letras y Humanidades*, XXIII (75), 209-232.
- Levertov, D. (1991). Sobre la función del verso. *Poesía y Poética*. 42-51.
- Padeletti, H. (1989). *Poemas 1960-1980*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Paz, O. (2000). Ventana al oriente. Tres momentos de la literatura japonesa. En *Obras completas II. Excursiones/IncurSIONES. Dominio Extranjero. Fundación y Disidencia. Dominio Hispánico*. (pp. 327-355). Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Pound, E. (2016). *Ensayos literarios*. Santiago: Tajamar Editores.
- Roca Blaya, A. (s.f.). Breve introducción al haiku como forma poética. Recuperado el 14 de septiembre de 2019 de www.academia.edu/16356678/Breve_introducci%C3%B3n_al_haiku_como_forma_po%C3%A9tica
- Sato, A. (2001). Haiku, una forma moderna. En *Japón en Tokonoma* (75-90). Buenos Aires: Amalia Sato.
- Saz, S.M. (2004). El haikú en la poesía latinoamericana. Coloquio: Japón y el mundo hispánico. Recuperado el 19 de agosto de 2019 de cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/coloquio_2004/coloquio_2004_25.pdf
- Seiko, O. (2005). José Juan Tablada: la influencia del haikú japonés en *Un día.... Literatura Mexicana*, XVI (1), 133-144.
- Silva, A. (2015). El juego. En *El libro del haiku* (447-472). Buenos Aires: Bajo La Luna.
- Suzuki, D. (1959). Ch. VII Zen and haiku. En *Zen and Japanese Culture* (215-267). New York: Pantheon.
- Tablada, J. J. (1971). Un día... Poemas sintéticos. En *Obras I – Poesía* (363-389). México: UNAM.
- Watanabe, J. (2008). El huso de la palabra. En *Poesía completa* (51-77). Madrid: Editorial Pre-Textos.

Emilio Vázquez Romero Castany

emiliovazromcastany@gmail.com | ORCID: 0009-0000-7258-2124

Nacionalidad: mexicana. Licenciado en Literatura Latinoamericana con mención honorífica en excelencia académica por la Universidad Iberoamericana, Ciudad de México. Ganador del 1er lugar en el Concurso de Cuento ACNUR-ONU 2014 con el relato "La última semilla en la Tierra". Colaboró como traductor y miembro del consejo editorial en el segundo número de *Hélice. Revista de poesía, arte y traducción* dirigida por la maestra Margot Agami Sobol en Prepa Ibero; corrector de estilo en la Dirección de Publicaciones de la Universidad Iberoamericana Ciudad de México durante sus prácticas profesionales, y editor para la revista *Ruptura/Apertura* del Centro Virtual de Investigación y Documentación (CEVIDI) de la Fundación Cultural Macay en Mérida, Yucatán. Actualmente es redactor de contenidos para la agencia de seguros Mi Auto Seguro, asistente editorial en la revista LIJ Ibero y reseñista del blog LIJ Ibero.



Tube (fragmento)
José Ángel Becerra Sáinz