

La influencia japonesa y caligramática en las formas poéticas breves latinoamericanas

SAMUEL GORDON

A Josu Landa Goyogana

Los tradiciones poéticas antiguas y diversas (orientales ambas), el *caligrama* —que desembocaría luego en la poesía figurativa o concreta y en otras formas de la también llamada “escritura en libertad”— y el *haikú*, se combinaron en las búsquedas experimentales de la poesía latinoamericana que, desde el periodo finisecular, y pasando por el modernismo y la vanguardia, buscó fórmulas renovadoras para revivificar su expresión literaria, logrando interesantes resultados en no pocas de sus más conocidas formas breves.

La existencia de obras totalizadoras y monumentales sobre ambos géneros, a cuyas páginas remitimos al lector,¹ nos exime de toda ampliación en la materia.

No se trata de agregar aquí un inciso más a la ya abundante bibliohemerografía que ha seguido y perseguido la trayectoria hispanoamericana del *haikú* o la *tanka*, expresiones que han merecido estudios monográficos diversos, incluso tesis de doctorado.² Nos proponemos, en cambio, reindagar el soslayado hecho de que muchos de los poetas que practicaron formas breves derivadas de paradigmas japoneses y/o caligramáticos no reconocieron debidamente sus fuentes y adeudos. Tal el caso de los “microgramas” del ecuatoriano Jorge Carrera Andrade, los “exágonos” del mexicano Carlos Pellicer y hasta podrían incluirse —de no escapar al objetivo de este artículo— algunas de las “greguerías” del español Ramón Gómez de la Serna. En ciertos casos, tanto autores como críticos han invocado ancestros hispa-

nos, sin la menor alusión a fuentes japonesas. Así, Jorge Carrera Andrade ha dicho: “a mis brevísimos poemas les di el nombre modesto de ‘microgramas’ para no revestirlos pretenciosamente con el rótulo ilustre del epigrama, género inmortalizado por los poetas de linaje grecolatino desde Marcial hasta Quevedo”.³ Sin embargo, al verificar el conteo silábico, resulta que su texto “Golondrina” se acerca más al *haikú* que al epigrama.

Ancla de plumas:
por los mares del cielo
la tierra busca.⁴

A no ser que se compartan las propuestas de Carlos García Prada, quien prefirió efectuar el recorrido en sentido contrario y considerar que el estrambote de la seguidilla castellana es “un *haikú* japonés y no sólo por su forma externa, sino por su intención”, para luego afirmar que

El *hai-kai* moderno tiene antecedentes hispanos en el epigrama, la *saeta*, el cantar, las *casidas* árabe-andaluzas, la seguidilla y la adivinanza lírica. También los tienen en los proverbios, en algunas endechas, cancioncillas y rimas, y aún en ciertas composiciones largas que, si bien se examinan, parecen sartalitos de *hai-kais*... En tierras de América quizá hay otro antecedente más, que no por remoto deja de ser interesante. Me refiero a ciertas imágenes y dichos que hallarse pueden, digamos, en el famoso *Popol Vuh* de los Mayas, por ejemplo. A veces me atrevería a decir de los *huaynos* peruanos son antecedentes también.⁵

El *haikú*, conocido también como *hokku* o *haikai*, es la forma poética japonesa que constituyó originalmente la sec-

¹ Véanse los monumentales estudios de Reginald Horace Blyth, *Haiku* (Tokio-Hokuseido, 1949-1952), en 4 volúmenes, así como su *A history of haiku*. (Tokio-Hokuseido, 1963-1964), en 2 volúmenes. Sobre los caligramas y la poesía concreta puede consultarse Dick Higgins en su ricamente ilustrado *Pattern Poetry. Guide to an Unknown Literature*, State University of New York Press, Nueva York, 1987, así como el trabajo de Nicole Marie Moscher, *Le texte visualisé: le calligramme de l'époque alexandrine à l'époque cubiste*. Peter Lang, Nueva York, 1990, 179 pp.

² Gary Layne Brower, *The Haiku in Spanish American Poetry*, University Microfilms, Ann Arbor, Michigan, 1973, 215 pp. Presentada a la Universidad de Missouri, Columbia, en 1966.

³ Jorge Carrera Andrade, *Mi vida en poemas. Ensayo autocrítico seguido de una selección poética*, Ediciones La casa del Escritor, Caracas, 1962, pp. 12-13.

⁴ Cito por Jorge Carrera Andrade, *Rol de la manzana. Poetas* (1926-1929), Espasa Calpe, Madrid, 1935, p. 103.

⁵ Carlos García Prada, “La poesía imaginista y el haikai japonés”, *Revista Iberoamericana*, vol. XXI, 1956, p. 389.

ción inaugural (y de ahí la denominación *hokku*, "obertura") de la *renga*. Tomó forma entre los siglos XIII y XIV de nuestra era como una secuencia versal que alternaba hasta cincuenta veces estrofas ya fuera de tres o dos versos con cinco, siete y cinco o siete y siete sílabas. El nombre *haikú* deriva de la variedad de *renga* conocida como *haikai* (que significa "humorístico"). Los poetas que practicaron el *haikai*, principalmente Matsuo Bashō (seudónimo de Matsuo Munefusa, 1644-1694) y Kobayashi Issa (seudónimo de Kobayashi Nobuyuki, 1763-1828), rechazaron la dicción poética engolada y el lirismo imperantes en la poesía cortesana de la *renga* ortodoxa —que en occidente consideramos clásica—, y prefirieron utilizar el humor en su descripción de lo mundano.

Si bien los *hokku*, distribuidos en unidades de tres versos de cinco, siete y cinco sílabas se escribían de manera ya más o menos independiente hacia el siglo XVI, no se separaron completamente de la *renga* hasta finales del siglo XIX. Por ese entonces, devinieron una forma autónoma debido principalmente al movimiento reformador encabezado por Masaoka Shiki (1867-1902).

Hacia principios de nuestro siglo el *haikú* empezó a llamar la atención de los poetas occidentales. Ya desde antes —a partir de la exposición de arte japonés de 1841—, los franceses se interesaron profundamente por la cultura nipona y se contaron entre los primeros que trataron de adoptar la forma denominándola *haikai*. En 1871 Leon de Rosny publicó su *Anthologie Japonaise* y en 1885 Judith Gautier sus *Poèmes de la Libellule*, libro con el que culmina el periodo de asimilación de la nueva forma y comienza la escritura del *haikú* en francés. En las décadas siguientes, y en virtud de la influencia de los franceses, un buen número de poetas en Inglaterra, los Estados Unidos, países de América Latina y otros, ensayaron el uso de la forma escribiendo breves poemas en tres líneas de cinco, siete y cinco sílabas. En muy pocos casos, fue más allá de la pura experimentación. También el imaginismo, movimiento literario vinculado al *haikai*, produjo la técnica que Ezra Pound denominó "superposición" y que ejerció una influencia considerable en la poesía de su tiempo, más que nada, reduciendo la farragosa y ya por entonces insoportable discursividad de la poesía occidental.

El poeta mexicano José Juan Tablada, uno de los primeros en adoptar esta técnica en Hispanoamérica, considerado modernista "extremoso" o vanguardista "incipiente" o "premature", según se prefiera, colaborador de la *Revista Azul* y la *Revista Moderna*, visitó el Japón durante casi todo el año 1900, y esa estancia modificó sustancialmente su visión poética. Antes Rubén Darío, llevado por el típico exotismo modernista, se había acercado en "Divagación" al universo japonés.

Ámame, japonesa, japonesa
antigua, que no sepa de naciones
occidentales: tal una princesa
con las pupilas llenas de visiones,
que aun ignorase en la sagrada Kioto,
en su labrado camarín de plata,

ornado al par de crisantemo y loto,
la civilización de Yamagata.

Lo mismo había sucedido con Julián del Casal en su *Kakemono*, o Carlos Pío y Federico Uhrbach, quienes describieron paisajes nipones y cantaron a los *Crisantemos*. Así como ellos, Tablada —que emprendió su viaje al Japón gracias a la generosidad del millonario Jesús Luján y regresó antes de lo esperado— sacó a la luz —con parecido espíritu— su propio manojito de "japonerías" poéticas, entre ellas "Japón":

¡Japón! Tus ritos me han exaltado
y amo fervientemente tus glorias todas.
¡Yo soy el siervo de tu Mikado!
¡Yo soy el bonzo de tus pagodas!

Pero no nos dejemos engañar por este texto; las "japonerías" de Tablada no fueron, en esencia, iguales a las de sus coetáneos modernistas. No era solamente el tema, el universo exótico de un oriente lejano y poco conocido. Fue, por primera vez y sobre todo, un *trasvase* de estructuras poéticas como no se había intentado antes. Veamos ejemplos de sus *haikús*:

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

o también:

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

El Japón con su arte y artesanía ejerció una gran influencia en el *art nouveau* inglés,⁶ convirtiéndose en poco tiempo en un ineludible *leitmotiv* que se propagó rápidamente por el resto de Europa. Fue uno de los más frecuentes, dentro de los "exotismos" modernistas, y reapareció, entre los mexicanos, además de Tablada, en Efrén Rebolledo, quien también visitó el Japón, aunque éste en carácter de diplomático. Entre los resultados literarios más visibles se cuentan sus *Rimas Japonesas* de 1909 y varias novelas exóticas como *Nikko*, *Hojas de bambú* y otras.⁷

Vayamos brevemente a la otra vertiente. Aunque también oriental en sus orígenes, la poesía caligramática —término inventado por Apollinaire— parece haberse utilizado por primera vez en occidente entre los poetas bucólicos griegos, particularmente suele insistirse en la obra de Simias de Rodas, escrita hacia el siglo IV a.C. Algunos poetas y críticos la consideran meramente una forma de las artes gráficas ya que emplea grafe-

⁶ Robert Schmutzler, *El modernismo* (versión castellana de Felipe Ramírez Carro y revisión de Emilio Álvarez), Alianza Forma, Madrid, 1982, p. 17.

⁷ Max Henríquez Ureña, *El retorno de los galeones*. (*Bocetos hispánicos*), Renacimiento, Madrid, 1930, p. 51.

mas y selecciones tipográficas para formar sus morfemas, palabras o frases. Su disposición dibuja en la página el objeto aproximado que le sirve de base referencial y es, por lo tanto, un poema para ser leído, no para ser recitado u oído. Esta poesía, generalmente lírica, suele seguir los más variados diseños geométricos para representar objetos físicos o sugerir acciones, movimientos, estados de ánimo o un sentimiento en particular.

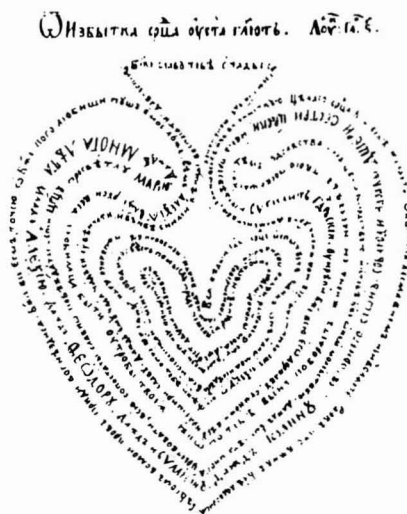
Algunas de las más tempranas antologías de poesía griega difundieron su uso en occidente. Hacia el siglo XVI comenzó a aparecer en la literatura inglesa este tipo de poemas; tal el caso de *The Arte of English Poesie* de 1589. *Easter Wings* de George Herbert es uno de los más conocidos y citados ejemplos. Cabría agregar que Herbert continuaba así una tradición que la lengua inglesa traía desde el medioevo. Ciertos textos presentados en forma de cruz eran comunes, desde antiguo, en la literatura litúrgica.⁸

Como antecedente más inmediato, Guillaume Apollinaire publicó en 1913 "La antitradición futurista", el "manifiesto síntesis" que prefiguraba de modo evidente la tipografía de los *calligrammes* a que nos acostumbraría más tarde.⁹ Entre los poetas modernos que trabajaron los caligramas se encuentran, además del propio Apollinaire, Mayakovski, e. e. cummings y Dylan Thomas. El siguiente ejemplo está tomado de la serie *Vision and Prayer* que incluye doce caligramas de Dylan Thomas:

Who
Are you
Who is born
In the next room
So loud to my own
That I can hear the womb
Opening and the dark run
Over the ghost and the dropped son
Behind the wall thin as a wren's bone?
In the birth bloody room unknown
To the bur and turn of time
And the heart print of man
Bows no baptism
But dark alone
Blessing on
The wild
Child

Durante el apogeo del barroco, también las culturas esclavas fusionaron distintos elementos de oriente y occidente. Esta síntesis, bastante singular, se debió entre otros factores, al hecho de que las guerras y el comercio pusieron a los esclavos en un contacto más estrecho con los turcos, los tártaros de Crimea y los persas. Véase el siguiente ejemplo: "El águila de Rusia" del poeta Simón Polotzki (1629-1680). Este caligrama manus-

crito en forma de corazón está dedicado al zarevich Alexis con motivo de su decimotercer cumpleaños.



Quizás la mención digresiva que más valga traer a colación en este punto, respecto a la transición de este *leitmotiv* del modernismo a las primeras experimentaciones caligramáticas de la temprana vanguardia hispanoamericana, sea el recordado "Triángulo armónico" de las *Japonerías de estío*, incluidas por Vicente Huidobro en una de sus colecciones que más pleitesía poética y genuflexiones estilísticas rindió a Rubén Darío: *Canciones en la noche*, y que se inscribió totalmente en la moda de los japonismos "exóticos" de la época, a la manera modernista, pero en el que propone, también, una segunda posibilidad del caligrama, una lectura "armónica" que comienza por el primer verso, siguen por el último, después el segundo, luego el penúltimo y así, alternadamente, hasta agotar los versos del poema en el central:

Thesa
La bella
Gentil princesa
Es una blanca estrella
Es una estrella japonesa.
Thesa es la más divina flor de Kioto
Y cuando pasa triunfante en su palanquín
Parece un tierno lirio, parece un pálido loto
Arrancado una tarde de estío del imperial jardín.
Todos la adoran como a una diosa, todos hasta el Mikado
Pero ella cruza por entre todos indiferente
De nadie se sabe que haya su amor logrado
Y siempre está risueña, está sonriente.
Es una Ofelia japonesa
Que a las flores amante
Loca y traviesa
Triunfante
Besa.¹⁰

⁸ Véase en los ejemplos recogidos por Dick Higgins en su ricamente ilustrado *Pattern Poetry. Guide to an Unknown Literature*, State University of New York Press, Nueva York, 1987, principalmente las páginas 6, 8, 34, 36, 37 y ss.

⁹ Enrique Caracciolo Trejo, *La poesía de Vicente Huidobro y la vanguardia*, Gredos, Madrid, 1974, p. 15 y ss.

¹⁰ Esta colección se editó en la Imprenta Chile en 1913. Véanse los iluminadores comentarios sobre las filiaciones modernistas de estos poemarios de Huidobro en el trabajo de Cecil G. Wood, "Japonerías de estío: Primeras tentativas de una nueva expresión poética," *Revista Iberoamericana*, Núm. 106-107, vol. XIV, 1979, pp. 57-63.

En sus experimentaciones posteriores, Huidobro —alejado ya de *Las pagodas ocultas*, libro del año 1914— se inclinaba más y más hacia la vertiente caligramática vanguardista, alejándose de las temáticas orientales modernistas de su primera época. Pero, al mismo tiempo, comienza a establecer fuertes contrastes entre las sugerencias propiciadas por el formato tipográfico y el juego burlón de una textualidad que lo contradice. Tal el caso de su complejo caligrama “La capilla aldeana”.

Ave
canta
suave
que tu canto encanta
sobre el campo inerte
sones
vierte
y oraciones
llora.
Desde
la cruz santa
el triunfo del sol canta
y bajo el palio azul del cielo
deshoja tus cantares sobre el suelo.
Une tus notas a las de la campana
Que ya se despereza ebria de mañana
Evangelizando la gran quietud aldeana.
Es un amanecer en que una bondad brilla
La capilla está ante la paz de la montaña
Como una limosnera está ante una capilla.
Se esparce en el paisaje el aire de una extraña
Santidad, algo bíblico, algo de piel de oveja
Algo como un rocío lleno de bendiciones
Cual si el campo rezara una idílica queja
Llena de sus caricias y de sus emociones.
La capilla es como una viejita acurrucada
Y al pie de la montaña parece un cuento de hada.
Junto a ella como una bandada de mendigos
Se agrupan y se acercan unos cuantos castaños
Que se asoman curiosos por todos los postigos
Con la malevolencia de los viejos uraños.
Y en el cuadrado lleno de ambiente y de frescura
En el paisaje alegre con castidad de lino
Pinta un brochazo negro la sotana del cura.
Cuando ya la tarde alarga su sombra sobre el camino
Parece que se metiera al fondo de la capilla
Y la luz de la gran lámpara con su brillo mortecino
Pinta en la muralla blanca, como una raya amarilla.
Las tablas viejas roncán, crujen, cuando entra el viento oliendo a rosas
Rezonga triste en un murmullo el eco santo del rosario
La obscuridad va amalgamando y confundiendo así las cosas
Y vuela un “Angelus” lloroso con lentitud del campanario.

Pero regresemos al Tablada viajero en Japón que envió crónicas desde diversos lugares con el título general de *En el país del Sol*, así como versos propios y de autores japone-

ses. Tradujo *utas* y publicó sus primeros *haikús* en su libro *Un día* (publicado en Caracas en 1919, año de la llegada de Pellicer a Colombia, quien poco después comenzaría a frecuentarlo), llamándolos con otro de los términos que adoptaría la temprana vanguardia: “poemas sintéticos”. Su segunda serie apareció en *El jarro de flores* (Nueva York, 1922).¹¹

La moda del *haikú* que importó a México extendió su influencia hasta algunos jóvenes de la naciente vanguardia mexicana: Villaurrutia, Gorostiza, Torres Bodet, Nandino. Pellicer escribió bajo esta sombra tutelar sus “exágonos”, una especie de *haikús* “dobles”, de seis líneas, y de allí su nombre. Nótese que en el título se halla implícita la representación de una figura —presumiblemente caligramática. En estos poemas pellicerianos la vanguardia ya estaba firmemente instalada, sin rastro temático alguno —aunque sí formal— de exotismos japónicos o chinoscos. Más aún, una carcajada poética, destructora de los últimos resabios románticos y modernistas, asoma claramente en su “Exágono XXI:

El buque ha chocado con la luna.
Nuestros equipajes, de pronto, se iluminaron.
Todos hablábamos en verso
y nos referíamos los hechos más ocultados.
Pero la luna se fue a pique
a pesar de nuestros esfuerzos románticos.

En este texto trabaja, con resultados diferentes, un tema y un conjunto de imágenes que ya había desarrollado con anterioridad, durante su periodo modernista, en *Colores en el mar y otros poemas*:

Ayer se hundieron
un barco holandés y el Sol.
La medianoche ha quedado estancada
en los astros mayores y en los pechos de amor.

Lo importante aquí es el cultivo de la brevedad ya instalada como ideal estético —no sólo aceptado sino— promovido por la vanguardia. Ello proviene de su “maestro” Tablada, quien, después de incursionar en los poemas “ideográficos”, había inaugurado —y esto es lo más importante— el ejercicio de la brevedad en una literatura que hasta entonces no rehuía la extensión y hasta el fárrago. En su afán de novedad, Tablada experimentó con

¹¹ Antonio Castro Leal, “José Juan Tablada: un balance difícil”, *Excelsior*, 12/X/1971. Cito por su Antología *Repasos y Defensas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, pp. 227-228. Véase la imprescindible obra de Atsuko Tanabe, *El japonismo de José Juan Tablada*, Coordinación de Letras Modernas y Arte Dramático, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1981.

el verso; la renovación formal consecuente se tradujo en un apego a las esencias y en el menosprecio de las exuberancias y abundamientos verbales. Su pasión extrema por la forma convirtió a su poesía en escuela y testimonio. Poemas como "Ja, ja, ja" y "Nocturno alterno" pueden considerarse como antecedentes de ciertas manifestaciones posteriores de la poesía mexicana. Como escritor viajero, reflejó en su obra, de una manera u otra, los estímulos recibidos en Francia, Japón y Nueva York. Al acercarse el triunfo revolucionario, Tablada, que había colaborado con el gobierno porfirista, se fue prudentemente a un París en plena renovación estética. Leyó a los poetas japoneses en la recién aparecida antología de Michel Revon y envió a *Revista de Revistas* las crónicas de *Los días y las noches de París*. A fines de 1912 fue nombrado jefe de redacción de *El Imparcial*. Debido a un nuevo dislate político, su defensa de Huerta, los zapatistas arrasaron su casa y prendieron fuego a sus manuscritos, entre ellos su novela *La nao de China*. Todavía antes de huir de México se dio tiempo para presentar a un joven poeta desconocido, Ramón López Velarde, a los lectores de *El Mundo Ilustrado*.¹² Para comprender la vastedad y alcances de las nuevas concepciones poéticas de Tablada hay que hacer especial hincapié en su estancia parisina entre 1911 y 1912 y su posterior permanencia en Nueva York entre 1914 y 1918.¹³ Sus contribuciones pueden sintetizarse en una constante búsqueda del cambio.¹⁴

Manuel Maples Arce, otro vanguardista mexicano en quien sí prendió el japonismo, cuando menos en su vertiente ensayística, trazó una ajustada trayectoria de las influencias de la poesía japonesa en Europa occidental, primero, y en México, poco después:

Tanto la *tanka* como el *haiku* fueron una revelación para los escritores ingleses y franceses, seducidos por las *tankas* del *Manyoshu* y del *Kokinshu* que Edward Fitzgerald dio al inglés, y en las que se trata del sake, de la primavera, del amor insatisfecho y de la transitoriedad de la vida, constante ritornelo del pensamiento japonés; y más tarde, por la *Antología* de Michel Revon, aparecida en francés por vez primera en 1910, cuyo influjo se hizo sentir en los poetas imaginistas y cubistas de América y de Europa, y en México con José Juan Tablada, el que sensible al sortilegio de este arte, publicó dos libros: *Un día...* y *El Jarro de Flores*, cuyo

encanto penetró en el corazón de los jóvenes, que lo siguieron pasajeramente.¹⁵

En cambio, el ecuatoriano Jorge Carrera Andrade, quien escribió sus "microgramas" hacia 1926, no admitió jamás la menor influencia japonesa, a pesar de la edición especial que —"Precedidos de un Ensayo y seguidos de una selección de haikais japoneses" [sic] y bajo el sello editorial de "Ediciones 'Asia América'" [sic]— publicó en Tokio en 1940. Apenas una ligera mención al hecho de que

Las tierras y las costumbres del Japón se confabularon para destruir en mi interior el armazón lógico. Toda mi formación deductiva, mi legado occidental acrecentado por las riquezas del razonamiento, sufrieron la seria arremetida de ese mundo de seres silenciosos que se nutrían de bambú, arquitectos de casas de papel, agricultores de árboles enanos devorados por ciempiés gigantes. Comprendí que no podía imperar entre todos los hombres una medida única para tomar las dimensiones de las cosas.¹⁶

Así, la tendencia temática al exotismo oriental que, desde el romanticismo tardío, acabaría por imponerse a lo largo del modernismo, dejó su lugar a transformaciones estructurales que modificarían profundamente la poesía de occidente. El Japón que durante el temprano periodo Meiji abrió por primera vez sus puertas a la influencia literaria de occidente, revirtió poco después la dirección del tránsito cultural, contribuyendo, a su vez, a desarrollar una de las más importantes características del arte de la temprana vanguardia: la brevedad y un tratamiento más ceñido de los temas.

En el breve marco de este artículo hemos buscado recordar dos de los más distantes e importantes *trasvases* culturales que contribuyeron, sin duda y de manera hartó significativa, a abreviar una literatura discursiva, farragosa y altisonante; largos siglos de abusos e inmoderaciones acabaron por deteriorarla, dilapidar la herencia de los Siglos de Oro y convertirla en los baratos y corrientes oropeles tan abundantes en la poesía del siglo XIX. Contra esto se sublevó, con iracundia, el modernismo. Y ya que de divulgación se trata, digámoslo en términos periodísticos: gracias a la transferencia de tecnología japonesa, la industria poética hispanoamericana optimizó, por reducción, algunas de sus mejores expresiones vanguardistas. ♦

¹² Nota introductoria de José Emilio Pacheco, *Antología del Modernismo. [1884-1921] Tomo Segundo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1970, p. 30.

¹³ Alfreda A. Roggiano, "José Juan Tablada: espacialismo y vanguardia," *Hispanic Journal*, Núm. 2, vol. 1, 1980, p. 52.

¹⁴ Carlos Monsiváis, *La poesía mexicana del siglo XX (Antología)*, Notas, selección y resumen cronológico de, Empresas Editoriales, México, 1966, pp. 27-28.

¹⁵ Manuel Maples Arce, *Ensayos japoneses*, Editorial Cvltvra, México, 1959, pp. 78-79.

¹⁶ Jorge Carrera Andrade, *Mi vida en poemas...*, p. 25.