

Hiroshigué versificado: dos poemas manuscritos de Tablada

MICHELE PASCUCCI
Universidad de Salamanca
mipascucci@bryan.edu

RESUMEN: Se analizan dos poemas desconocidos de José Juan Tablada (1871-1945). Al tratarse de versos inspirados en la contemplación de ciertas estampas del pintor japonés Ando Hiroshigué, estas composiciones ponen de relieve los dos intereses principales del poeta a lo largo de su carrera: la imagen visual y la cultura oriental. El descubrimiento de estas obras también contribuye a un mejor entendimiento de la actividad literaria sostenida por el escritor después de la cima de su trayectoria poética.

ABSTRACT: This article provides an analysis of two unknown poems by José Juan Tablada (1871-1945). As verses that were inspired by the contemplation of certain woodblock prints by Japanese artist Ando Hiroshige, these compositions highlight the poet's two major interests throughout his career: visual imagery and Oriental culture. The discovery of these works also contributes to a better understanding of the writer's continued literary activity after the height of his poetic trajectory.

PALABRAS CLAVE: ekphrasis, hypotiposis, japonismo, imagen visual.
KEYWORDS: ekphrasis, hypotiposis, Japonisme, visual image.

José Juan Tablada, pese a su fama de escritor que se definía por la incansable búsqueda de lo nuevo y el afán de la continua renovación, fue un poeta marcado por dos constantes: su atracción hacia la imagen plástica y su amor por Japón. Estas dos grandes pasiones formaron los ejes fundamentales de casi toda su trayectoria literaria, tanto en poesía como en prosa, manifestándose por un lado en la policromía preciosista, la poetización de cuadros famosos y el ejercicio de crítica de arte, y por otro, en las ensoñaciones modernistas con pagodas y musmés, la evocación cronística de paisajes nipones, y el fervor mexicanista de la feria asimilado al haiku. La intersección de estas dos vertientes —imagen visual y cultura oriental— resultó en algunas de las obras más notables de Tablada, como su “Poema de Okusai” y su tratado en prosa poética *Hiroshigué*, inspirados ambos en la vida y obra de pintores japoneses, o como sus innovaciones vanguardistas de *Un día...* y *Li-Po y otros poemas*, en donde se conjugan palabra e imagen bajo la inspiración de la literatura y escritura de Oriente.

Ahora se presentan dos poemas, hasta la fecha desconocidos y a todas luces inéditos, que también nacieron de la confluencia de los dos grandes entusiasmos de Tablada. Tal vez estos descubrimientos no sean las mejores muestras de las destrezas técnicas de su autor, pero son composiciones dignas de rescate y análisis porque proveen unas claves importantes acerca del proceso creativo del poeta. Asimismo, al tratarse de descripciones líricas de estampas japonesas, estos poemas ejemplifican de manera particularmente clara la seducción profunda y duradera que ejerció sobre Tablada el arte pictórico de Japón.

UBICACIÓN DE LOS POEMAS

Después de salir la antología poética definitiva de Tablada —el primer volumen de sus *Obras completas*, publicado en 1971 para coincidir con el centenario de su nacimiento— se descubrieron, en distintos momentos y en distintos lugares, varios poemas que por una u otra razón se habían escapado de la compilación. En algunos casos, se trataba de composiciones simplemente olvidadas o ignoradas, publicadas originalmente en revistas de limitada difusión y/o en tierras lejanas, omitidas de los libros que el poeta logró publicar en vida. Así sucede con los poemas que dieron a conocer Héctor Perea (1988) y Serge Zaïtzeff (1997), como también la mayoría de las composiciones presentadas por Guillermo Sheridan (1991). En otros casos, más infrecuentes, se descubrieron poemas totalmente inéditos, como los encontrados entre los documentos personales que heredó el Instituto de Investigaciones Filológicas como parte del Archivo Tablada (Sheridan 1990 y 1991). Como observa Sheridan al presentar dos de esos inéditos, no han de sorprender tales hallazgos, pues Tablada fue siempre un “poeta hiperactivo”, y por lo tanto “no será raro que aparezcan más [composiciones desconocidas] eventualmente” (1990: 61).

Felizmente, creo haber localizado dos más de esos poemas perdidos, entre las páginas de un libro que pertenecía a la biblioteca personal del poeta y que ahora forma parte de la colección especial “José Juan Tablada” de la Biblioteca de México José Vasconcelos. Este libro, intitulado simplemente *Hiroshige*, fue publicado conjuntamente por William Edwin Rudge de Nueva York y por “The Studio” de Londres en 1929, como el sexto volumen de la serie “Masters of the Colour Print”. Con-

tiene reproducciones a color de ocho estampas de Andō Hiroshige, uno de los pintores japoneses a quien más admiraba Tablada, y cuenta con una breve introducción biográfica escrita en inglés por Jiro Harada. La primera página de este ejemplar en la Biblioteca de México luce un ex libris con el nombre de Tablada y el dibujo de un bonzo sentado a un escritorio,¹ y en la esquina inferior izquierda de este símbolo aparece anotada la numeración “J. 157”.

Dentro de este libro encontré dos poemas manuscritos, de puño y letra de Tablada, redactados en hojas sueltas que habían sido pegadas con cinta adhesiva (ahora amarillenta y casi sin pegamento) a dos de las páginas en blanco que separan los grabados en el volumen. Cada uno de los manuscritos hace referencia directa a la estampa que le sigue. De hecho, el primer poema no lleva más título que la clasificación de la estampa, según aparece en el libro: “Plate VII” corresponde al grabado titulado “Gion Shrine in Snow”, que representa una de las diez vistas de la ciudad imperial de Kyoto, perteneciente a la serie “Kyoto Meisho” o “Lugares famosos de Kyoto”. El segundo poema lleva un título algo más descriptivo, “Camarones (Hiroshigué)”, indicando tanto el tema de la estampa como el nombre del pintor, y se refiere al grabado “Prawns and Mackerel (Kuruma-Yebi and Aji)”, el “Plate VIII” en el libro de Harada.²

Ninguna de estas dos poesías figura en la antología de *Obras I: Poesía* de Tablada; tampoco aparecen entre los poemas dados a conocer en los

¹ Un ejemplo de este ex libris, frecuentemente usado por Tablada, se puede ver en el CD-ROM *José Juan Tablada: Letra e imagen* (2003), con la ficha catalográfica 26. También se puede acceder a través de la web, en la página <www.tablada.unam.mx/archivos/tinta/notas/i26-30.html>.

² En la página web <www.tablada.unam.mx/hiroshigue/album2.htm>, y en el CD-ROM *Letra e imagen*, se reproducen estas dos estampas, junto con otras siete láminas, bajo la categoría de “Imágenes de Hiroshigué: de otros libros propiedad del autor”. En las notas que acompañan a estas imágenes digitales aparecen la misma numeración y las mismas explicaciones que en el libro de “The Studio”; sin embargo, las estampas se identifican como provenientes del libro *Hiroshige* de Yone Noguchi, publicado por Orientalia en Nueva York en 1921. En efecto, en la colección Tablada de la Biblioteca de México hay otro libro con estos datos de publicación. No obstante, parece que todas las imágenes digitales —salvo la estampa de la montaña Fuji, que carece de clasificación numerada— en realidad provienen del volumen de “The Studio”. A este efecto, véase la etiqueta que acompaña a la imagen de “Plate IV”, pues hace referencia al autor de la introducción del libro de “The Studio”, con la frase “See Mr. Harada’s Note”.

artículos ya mencionados. No he encontrado mención de ellas en ninguna parte de la extensa bibliografía relacionada con el poeta, ni en las varias reediciones y nuevas antologías de su obra que han salido en los últimos años. Por razones que explicaré más adelante, me aventuraría a suponer que estas composiciones jamás fueron publicadas, aunque esto sería bastante difícil de probar rotundamente, dada la costumbre de Tablada de difundir su obra en publicaciones de muy diversa índole y de muy variada circulación. En todo caso, parece fuera de cualquier duda la autoría de estos textos, pues no solo la letra es igual a la que se emplea en el manuscrito del *Diario* del poeta y en otros documentos suyos del Archivo Gráfico, sino que también el estilo y los motivos de cada poema, así como las referencias a ciertas personas en concreto, coinciden con el estilo y los temas comunes a otros escritos tabladianos.

APROXIMACIONES A UNA FECHA DE COMPOSICIÓN

Sería difícil determinar el momento exacto de redacción de estos versos, puesto que no llevan indicaciones explícitas del lugar ni de la fecha en que fueron escritos; no obstante, hay ciertas claves que permiten establecer por lo menos cierta época para su composición. Se sabe, por ejemplo, que Tablada había visto la segunda de las estampas ya para el año 1914, porque la describe detalladamente en prosa en su monografía publicada ese año, *Hiroshigué: el pintor de la nieve y de la lluvia, de la noche y de la luna*. En la verbosa introducción general que hace al capítulo dedicado a los grabados con peces y pájaros, consagra algunas líneas a la descripción de la misma estampa referida por el poema “Camarones”:

Hacia el año de 1825, el maestro Hiroshigué pintó peces y pájaros...

Para estudiar las estampas que poseo de ese género, las he colocado a lo largo de una vitrina que corre en toda la longitud de un muro de la biblioteca japonesa y en estos momentos, cercanos al crepúsculo, soy testigo de un milagro de arte.

La larga vitrina, con sus cristales dorados por la luz vespéral, se ha convertido en un aquarium, y dentro de ella los matizados peces de Hiroshigué parecen nadar ágiles y palpitantes como en las aguas de un vivero!

Un gran pez azul y plateado avanza diagonalmente, y diríase que palpitan sus opérculos y se pliegan en el veloz impulso las membranas de sus

aletas. Otra estampa, muestra, en aguas de tierno verdor, albo cardumen en rauda fila; más allá una pareja de camarones verdegris, deja flotar sus filiformes tentáculos, junto a sendos peces azul glasé de cuyas bocas entreabiertas parecen escaparse azogados glóbulos de aire...

El genio del pintor vivificó esas imágenes, y el cristal de la vitrina, tornasolado con acuáticos moarés por la semiluz vespéral, las envuelve en la apariencia del fluido nativo... La ilusión es tan perfecta, que los ojos anulares de los peces fingen brillos de topacios y ópalos, y los dorsos escamados y los vientres lisos chispean y se argentan con rútilos y espejeos...

La vidriera es una piscina que ilusiona con húmedos olores de marea, y en ella las estampas no son imágenes de despojos piscatorios, sino especies vivaces y animadas de insólita fauna submarina! (1914: 81-82).

Después de este largo preámbulo, Tablada pasa a reproducir verbalmente, con lujo de detalles, cinco de las estampas que integran los estudios ictiográficos de Hiroshigué; la segunda de estas descripciones corresponde a la imagen que sirve de inspiración para los versos manuscritos:

B.- Dos peces semejantes a “maquerelas”, que en el Japón se llaman *ashi*, sobre una hierba acuática; en la parte superior, dos camarones (*Kuruma ebi*). La franca simplicidad de la línea, el sobrio color azul grisáceo de los peces y el moreno verdoso de los camarones, bastan al artista para expresar admirablemente matices, estructuras y aun movimiento. La piel de los peces siéntese viscosa y brillante, y translúcido y tenue el anuloso carapacho de los cámaras. Como la anterior y la siguiente, luce esta estampa una poesía inscrita (82-83).

En muchos sentidos, estos dos textos ofrecen un comentario sobre el poema encontrado en la Biblioteca de México. Los mismos detalles, e incluso algunos de los mismos vocablos y frases que se emplean en la prosa de *Hiroshigué* también aparecen en los versos de “Camarones”: los colores, el término japonés “kuruma-ebi”, y la mención de los tentáculos de los crustáceos son solo algunos ejemplos. Además, “los olores de marea” del primer pasaje en prosa se convierten en los peces que “huelen a marea” en el poema.³ Esencialmente, las descripciones prosísticas

³ En mi tesis doctoral (Salamanca, 2008), donde originalmente di a conocer estos poemas manuscritos, transcribí esta frase como “luchan a marea”, pues la letra de Tablada no es la más fácil de descifrar. Sin embargo, ni el contexto del poema ni la palabra manuscrita parecían apoyar completamente esta lectura. Tras otro análisis más detallado

proveen una idea más completa del estado de ánimo que la visión de la estampa produjo en el poeta, y se podría conjeturar que la versión poética nació a partir de estas exposiciones en prosa.

En cambio, es poco probable que sucediera al revés, es decir, que el texto de la monografía se inspirara en el poema, dada la fecha de publicación del libro en el que se encontró el manuscrito poético, 1929. En ambos poemas, tanto “Camarones” como el que describe la escena de la nieve en Kioto, el título o subtítulo hace referencia directa a la numeración de las estampas tal como aparecen en el *Hiroshige* publicado por “The Studio”, es decir, “Plate VIII” y “Plate VII”, respectivamente. A diferencia de esto, en el *Hiroshigué* tabladiano de 1914, la descripción del grabado de los camarones se menciona bajo una clasificación distinta, la letra “B”. De este detalle, se puede deducir que los versos manuscritos, redactados específicamente a partir de la contemplación de las estampas en el libro de “The Studio”, tienen el año de 1929 como fecha *a quo*, aunque su verdadera composición podría fecharse más tarde, dependiendo de cuándo Tablada consiguió ese libro.

Al mismo tiempo, no se puede excluir la posibilidad de que el poeta hubiera formulado algunas ideas para los poemas al ver las estampas antes en otras ediciones de la obra de Hiroshigué; particularmente en el caso de “Camarones”, la descripción en prosa parece insinuar esto. El hecho de que ambos poemas estén escritos en hojas sueltas metidas dentro del libro —y no en las páginas mismas del libro— también hace admisible esta posibilidad. No obstante, por las alusiones en los títulos, parece bastante claro que estas poesías, por lo menos las versiones que se encontraron en la Biblioteca de México, se basan en las estampas del libro de “The Studio”.

El establecimiento de la época de redacción de estos poemas a partir de 1929 tendría unas implicaciones significativas para la consideración de la obra tabladiana en general. Tradicionalmente se da por concluido el ciclo poético “orientalista” o “japonista” de Tablada con la publicación de su segundo volumen de haiku, *El jarro de flores*, en 1922. No obstante, como evidencian los dos poemas descubiertos, el poeta habría mantenido vivo su interés por la cultura y el arte nipones todavía después de la

del texto en prosa de *Hiroshigué* y una nueva revisión de la foto que saqué del poema manuscrito, estoy convencida de que la lectura correcta del verso debe ser “huelen a marea”.

conclusión “oficial” de esa etapa, con lo que el amor por Oriente habría seguido proveyéndole de una inspiración poética, aún cuando esa afición hubiera sido en buena parte suplantada por otros intereses y otras preocupaciones.

Por otra parte, el ritmo casi frenético de publicación poética que había comenzado en 1918 con *Al sol y bajo la luna* cesó casi por completo después de la impresión de *La feria. Poemas mexicanos* en 1928; aunque Tablada había proyectado unas cuantas obras más y tenía escrita una cantidad de versos “cuatro-dimensionales” de motivos teosóficos y espiritualistas, la gran mayoría de sus escritos publicados después de 1928 fueron en prosa. Explica Zaitzeff en el prólogo a las *Cartas a Genaro Estrada* que, después de *La feria*, “Tablada decide abandonar la poesía y cultivar exclusivamente la prosa. De hecho, solo en raras ocasiones se expresará en verso y solo aparecerá en 1943 la antología que venía preparando desde 1925” (2001: XV).

Si hemos de creer al poeta, la mengua de su producción poética se debió en buena medida a la dificultad que tuvo para encontrar editoriales. En carta a Genaro Estrada en 1927, por ejemplo, Tablada se quejó de los obstáculos que tenía que afrontar para que salieran a la luz sus más recientes versos: “Ya no me quedan más versos inéditos que los que formarán el libro *Intersecciones*, que publicaré si *La feria* produce lo bastante para pagar su impresión. Y ya no habrá más poemas... ¿Para qué si aun editarlos es difícil? [...] No tengo el menor estímulo moral o material y si sigo escribiendo en prosa es sólo porque éticamente lo creo un deber y porque me produce algunas migajas de bienestar” (127).

Teniendo todo esto en cuenta, creo plausible suponer que los dos textos que encontré en la Biblioteca de México son de hecho inéditos. Al mismo tiempo, su existencia demuestra que aunque el autor tal vez se sintiera desanimado por la falta de interés que las editoriales y el público mostraban por sus poemas, en realidad nunca dejó su vocación de poeta; al contrario, seguía componiendo versos, aunque fuera como mero ejercicio literario o por su propia diversión.

LA IMAGEN VISUAL EN LOS POEMAS MANUSCRITOS

Por tratarse de unas descripciones en verso de obras pictóricas, es obvia la trascendencia que ejerce la imagen visual en estos dos poemas ma-

nuscritos de Tablada. En realidad, la relación entre palabra e imagen en estas obras opera en dos sentidos, los cuales se resumen por los términos *hypotiposis* y *ekphrasis*, conceptos que han sido representados gráficamente en un esquema propuesto por Román de la Calle (64):

DEL TEXTO A LA IMAGEN

Proceso de conformación de la imagen pictórica

TEXTO ----- *HYPOTIPOSIS* -----> IMAGEN

TEXTO <----- *EKPHRASIS* ----- IMAGEN

DE LA IMAGEN AL TEXTO

Proceso crítico-hermenéutico

Según De la Calle, el segundo de estos términos, *ekphrasis*, se entiende como “mediación de la palabra literaria, en el desarrollo de un discurso preferentemente descriptivo [...] respecto de las imágenes plásticas, convertidas así en su fundamental lenguaje-objeto” (62-63). La definición exacta del término, continúa De la Calle, se puede expresar de la siguiente manera: “Etimológicamente es el resultado de la unión de la preposición griega *ek* y del verbo *frasso*, en cuanto implica acción propia de ‘des-obstruir’, de ‘abrir’, de ‘hacer comunicable’ o de ‘facilitar el acceso y el acercamiento’ a algo [...] Concretamente, en la tradición crítica, la *ekphrasis* se toma como ‘descripción que hace accesible’, o sea como ‘descripción estimulante’” (63-64).

En el caso concreto de estos dos poemas de Tablada, resulta particularmente significativa la última parte de la definición, es decir, “descripción que hace accesible”, pues es precisamente eso lo que hacen los versos de Tablada con respecto a los grabados de Hiroshigué. El poeta no solo describe las imágenes pictóricas sino que las interpreta, trasladando a la escritura algunas de las claves culturales relacionadas con las escenas. A través de la inserción de vocablos japoneses y sus definiciones o explicaciones dentro de los versos, el poeta hace las estampas más comprensibles para el lector-espectador occidental, es decir, le facilita el acceso y el acercamiento al arte japonés.

Por otra parte, también se observa en estos poemas la técnica retórica de la *hypotiposis*. “Etimológicamente, el término *hypotiposis* apunta hacia el proceso de conformación o modelación de imágenes. De la preposición griega *hypo* (debajo de) y del verbo *tipo* (formar, figurar, modelar). El sustantivo *tipos* significa asimismo ‘imagen’, ‘forma’” (63). En la creación literaria, pues, la *hypotiposis* (o hipotiposis) se refiere al intento de “*hacer ver el contenido del texto al lector, a través de la detallada y minuciosa fuerza expresiva de las palabras [...] presentándose resolutivamente el potencial de las palabras como una cuasi imagen pictórica*” (63; cursivas en el original).

En los dos poemas inéditos, Tablada no solo describe las escenas de Hiroshigué sino que intenta hacer que el lector las visualice vivamente. Con minuciosa atención a los detalles, el poeta intenta (re)construir con palabras una imagen pictórica para que el lector vea no simplemente las letras de las palabras impresas en la página sino también la imagen de la cosa misma que esas palabras quieren evocar. En los versos manuscritos, uno de los recursos que sobresale para lograr este efecto es el uso de los colores: la “rara blancura”, el “rostro de ámbar”, la nieve que brilla y el cielo gris de la escena de Kioto, o el ojo “negro y extinto” y el “gris azul u ocre bermejo / de coral y estaño un reflejo” de los camarones y los pescados.

En realidad, las técnicas de *ekphrasis* e *hypotiposis* marcan buena parte de toda la producción escrita, tanto poética como en prosa, de Tablada. Sin ir más lejos de lo ya mencionado, se puede señalar el libro *Hiroshigué* de 1914, que casi íntegramente se trata de la descripción detallada de obras pictóricas del pintor japonés, con el doble fin de explicarlas, es decir, hacerlas más asequibles a un público hispanohablante, y al mismo tiempo de pintarlas ante los ojos de los lectores, o sea, crear una imagen cuasi pictórica por medio de las palabras. Estas tendencias reflejan las inclinaciones pictóricas del autor, quien en su tiempo libre ejercía la crítica de arte y también pintaba por su propia cuenta.⁴ “Si bien su obra pictórica no trascendió como tal, por propia decisión del poeta, sí dejó honda huella en su obra poética. La poesía de José Juan Tablada revela su incursión en los lienzos. Desde sus primeros poemas, Tablada refleja su manejo del color, del espacio, de la perspectiva” (Hernández Palacios: 120-121).

⁴ Muchos de sus dibujos y pinturas se conservan ahora en el Archivo Gráfico del poeta en el Centro de Estudios Literarios. Estas obras se pueden consultar en forma digital en el CD-ROM *Letra e imagen* o a través de la página web <www.tablada.unam.mx>.

Más allá de la creación de imágenes verbales, la importancia de la imagen visual se destaca en estas poesías con las referencias directas que se hacen al artista plástico —en cuanto generalización abstracta y también en cuanto sujeto específico— es decir, en las alusiones al pintor. En los poemas inéditos el artista Hiroshigué no aparece simplemente como autor de una obra (de)terminada, sino que se le presenta en el acto mismo de la creación pictórica: “Pone la nieve Hiroshigué”, dice el poeta al evocar la escena de Kioto, mientras que describe a los pescados como presecas que el “pescador estampero” ha cogido “con anzuelo brujo / o con la red de su dibujo”. En ambos casos, tanto pintor como obra se presentan en actitud activa, no pasiva, lo que representa, en cierto sentido, un intento de trascender los límites tradicionales entre las artes, es decir, la concepción de la pintura como creación estática que no participa en el tiempo como la poesía.

Por otra parte, en el poema “Camarones” hay una curiosa referencia a Roberto Montenegro, descrito como alguien que “ofrece a sus amigos ‘tacos de camarones’”. Esta anécdota, aparentemente fuera del contexto de los demás versos, se puede explicar, solo en parte, por la vinculación entre la comida mencionada y el tema más general del poema, los crustáceos de Hiroshigué. Para entender este paréntesis, hay que recordar que Roberto Montenegro era pintor y que Tablada en numerosos artículos periodísticos presentó y elogió la obra gráfica de este amigo suyo;⁵ en su *Historia del arte en México*, por ejemplo, enuncia que Montenegro “es de todos nuestros artistas quien mejor ha sentido y expresado las elegancias femeninas”, y que su obra está llena de “fantasía poética, y sentimiento decorativo de riqueza a veces exuberante” (1927: 246-247).

Durante casi toda su vida Tablada contó entre sus amistades a artistas plásticos y a pintores renombrados, tanto mexicanos como extranjeros, y al mismo tiempo que escribía crítica de arte se consideraba a sí mismo como pintor frustrado.⁶ Por lo tanto, al señalar que Montenegro les

⁵ Observa Adriana Sandoval en una nota de las *Obras VI* que Roberto Montenegro fue “uno de los pintores a los que más se referirá Tablada en sus artículos sobre arte y artistas” (2000: 129). Como testimonio de esto, en el índice onomástico de *Arte y artistas*, Montenegro y su obra aparecen registrados no menos de dieciocho veces.

⁶ Para un resumen detallado de este aspecto de la vida y obra de Tablada, véanse el capítulo de Hernández Palacios, “Poeta y pintor” (1994: 117-140), y los estudios introductorios que hace Rodolfo Mata al CD-ROM *José Juan Tablada: Letra e imagen* (2003: s.p.) y a la antología *De Coyoacán a la Quinta Avenida* (2007: 15-34).

ofrece esos tacos de camarones “a sus amigos”, el poeta implícitamente se está incluyendo a sí mismo en un grupo privilegiado y, de manera más general, está subrayando su relación personal con los creadores de imágenes visuales. La inserción de esta digresión en medio del poema es indicativa de una profunda fascinación por las artes plásticas que afectaba no solo las actividades profesionales, sino también la vida personal del poeta.⁷

EL JAPONISMO DE LOS POEMAS MANUSCRITOS

También es evidente el carácter oriental de estos dos poemas inéditos, al tratarse cada uno de la descripción de una estampa del pintor japonés Hiroshigué. Sin embargo, el orientalismo de estos dos textos no se limita a la simple elección del tema; también se manifiesta en la manera de presentarlo. El poeta va más allá de lo que simplemente aparece en la estampa, pues también interpreta la cultura a la que pertenecen las imágenes y despliega su propio conocimiento cultural al introducir en sus poemas ciertos nombres y términos particulares del japonés.

En el texto dedicado al “Plate VII”, esto se evidencia primeramente en los nombres de lugares: la ciudad de Kioto y el río Kamo. Es de notar que en el título de la estampa recogida en el libro de “The Studio”, estos nombres no se mencionan; solo se alude a un distrito de la ciudad, Gion. De la misma manera, el río aludido por Tablada en el poema, el Kamo, no se menciona en el título del grabado ni aparece visualmente en la imagen pintada por Hiroshigué. Por lo tanto, al nombrar ciudad y río específicamente en el poema, Tablada pone de manifiesto su familiaridad con la geografía japonesa y la traslada a la obra lírica, interpretando la cultura japonesa más allá de lo que simplemente se ve en la pintura. De manera similar, se observa un conocimiento del idioma japonés con la inserción del sufijo “gawa” al final del segundo empleo del nombre “Kamo”; “gawa”

⁷ El nombre de Roberto Montenegro también aparece en el poema “Día de mi santo (*Walking-Dream*)” de la *La feria*. En esta composición, Tablada evoca el sueño de una gran reunión con amigos poetas y pintores, mencionando a muchos por nombre; al final añade un interesante *posdata* que deja ver la importancia que concedía a sus amistades artísticas: “los nombres citados no indican preferencia, sino que son simbólicos de todo lo que es amistad y dilección para mí” (1971: 498-499).

en japonés simplemente significa “río”, y de hecho se usa muchas veces como sufijo adjunto al nombre de un río, tal como Tablada lo utiliza en el verso. La presencia de este vocablo en el poema —por otra parte aparentemente injustificada, puesto que no casa con la rima más o menos regular del resto de los versos— se podría explicar por el afán del poeta por asimilar la lengua foránea y luego exhibir este triunfo en su obra escrita.

Otras palabras niponas que se destacan en este mismo poema son “toro” y “torii”, ambas definidas dentro del contexto de los versos: la primera, “toro”, se refiere a las dos linternas de piedra que se ven a ambos lados de la entrada al templo, mientras la segunda, “torii”, un término predilecto en las escrituras japonistas en prosa del autor,⁸ indica el pórtico de entrada. También se podría señalar la palabra “mus[u]me”, apropiada en el contexto de la escena del poema para describir a la mujer cuya cara se vislumbra en la estampa; no obstante, la presencia de esta palabra no resulta tan significativa como la de los otros términos japoneses, pues, para 1929 el vocablo casi se había españolizado debido a su frecuente empleo en la escritura modernista.⁹

En cambio, en el segundo poema, “Camarones”, el único vocablo japonés, aparte del nombre del pintor Hiroshigué, es el prominente “kuruma” al final del segundo verso, palabra que también figura en el título de la estampa, “Prawns and Mackerel (Kuruma-Yebi and Aji)” como aparece en la colección de “The Studio”. En japonés, “[y]ebi” significa “camarón” o “camarones” (por lo general no hay distinción

⁸ Véase, por ejemplo, el *Hiroshigué* de 1914, con su prólogo que Tablada denomina concretamente “torii”, explicando el término en una nota al pie de página: “Ante mi libro este prólogo es como el pórtico sagrado ante los santuarios del shintoísmo” (1914: ix). Asimismo, en las crónicas japonesas, al relatar su llegada a un recinto de templos consagrados a Inari, dios del arroz, el poeta describe el tradicional pórtico japonés de esta manera: “El ‘tori-i’ es una especie de pórtico de piedra o más comúnmente de madera, formado por dos mástiles que se inclinan en su parte superior como las puertas dóricas, unidos por un travesaño recto y rematados por otro en forma de arco cuyas puntas se dirigen hacia arriba. (El ‘tori-i’ es igual a la A de la firma de Alberto Durero)” (1919: 34).

⁹ José Martí, por ejemplo, emplea ya en 1891 la variante “mushma” en los versos XLIV de sus *Versos sencillos*: “Duerme como un juguete, / La mushma en su cojinetes / De arce del Japón: yo digo: / ‘No hay cojín como un amigo’” (1995: 197). Otro caso es la *Sonata de estío*, de Ramón del Valle-Inclán; como ha apuntado Torrecilla (42-43), Valle-Inclán introduce en las ediciones finales la frase “musmé yucateca” para describir a la Niña Chole, reemplazando a previas alusiones flaubertianas a “la Salambó de los palacios de Mixtla” en la versión original.

entre singular y plural), y “kuruma” quiere decir “carro” o “rueda”, lo cual explica el primer verso del poema, de otra manera algo enigmático: “Porque se hacen ruedas”. De esta forma el poeta, aprovechándose de un conocimiento de la lengua nativa del pintor del cuadro, recrea en el título y los primeros dos versos de su poema una parte substancial del título y de la imagen de la estampa.

La presencia de este vocablo “kuruma” en el poema de Tablada es significativa además por otra razón, pues también aparece en el poema en japonés que adorna la estampa en el ángulo superior derecho. Este poema de Toshinsha Tomiharu, un *kyōka* o “canción corta” de forma clásica nipona, ha sido transcrito y traducido por Matthei Forrer de la siguiente manera:

<i>Chiisaki</i>	Though they are small
<i>saiyoki to yū</i>	I think that is precisely why
<i>kuruma ebi</i>	the so-called fortune's wheel prawns
<i>Shibaura ni koso</i>	are sent to Shibaura ¹⁰
<i>tsumite okurame</i>	

Como explica Forrer, “the prawn is also called, as here, wheel-prawn (*kuruma-ebi*), because it rolls itself up” (83),¹¹ algo que Tablada glosa en sus versos. Es difícil saber si Tablada pudo llegar a comprender o no el poema en japonés, pero resulta tentador especular que los versos del mexicano se inspiraron también en la lectura —en versión original o en traducción— del poema que acompaña al grabado. Lo cierto es que por lo menos fue consciente de la presencia de ese poema como parte integral de la obra, ya que en su descripción en prosa en *Hiroshigué* comenta sobre la presencia de los versos en la estampa (1914: 83).

COMENTARIOS FINALES

El hecho de que los dos poemas manuscritos se encuentren pegados en el libro cada uno al lado de la estampa que describe es algo que subraya la

¹⁰ [Aunque son pequeños / quizás es precisamente por eso / que los llamados ‘camarones de la rueda de la fortuna’ / son enviados a Shibaura] - Traducción mía a partir del inglés.

¹¹ [El camarón también se llama, como aquí, camarón-rueda (*kuruma-ebi*) porque se hace un ovillo] - Traducción mía.

interdependencia que opera entre texto e imagen en estas composiciones de Tablada. Si es verdad que los dos poemas no existirían sin las imágenes pictóricas que proveen su inspiración, es igualmente verdad que el lector/espectador occidental se beneficia de las interpretaciones culturales y las explicaciones líricas que los versos proveen sobre las estampas; asimismo, las divagaciones de pensamiento que el poeta exhibe en los poemas como efecto de su encuentro con las pinturas —la anécdota de Roberto Montenegro o los sorbos de té— añaden a la obra pictórica una nueva dimensión que de otro modo no aparecería en el simple plano visual. Las estampas pueden existir, y de hecho existen, sin los versos del mexicano, pero una vez escritos estos, se crea una nueva entidad artística que, típica de la obra de Tablada, se caracteriza no solo por el intercambio entre poesía e imagen sino también entre Oriente y Occidente.

A continuación, transcribo los dos poemas. Conservo intacta la ortografía empleada por Tablada en el manuscrito con respecto a la puntuación, los acentos, y las formas de los vocablos japoneses. Es de notar que en el primer poema, “Plate VII”, el sexto verso originalmente fue escrito de esta manera: “Como en la pétrea arquitectura”. Sin embargo, las primeras dos palabras están tachadas, reemplazadas por “Así en” escritas encima. Similarmente, el séptimo verso del mismo poema aparentemente comenzaba con la frase, “Con nieve estría”, pero se tacharon las palabras “con” y “estría” para añadir en el margen izquierdo la frase “Pone la”. El segundo poema, “Camarones (Hiroshigué)”, también exhibe algún cambio de opinión de su autor, pero sin tachaduras. Parece que Tablada no se decidía bien cómo comenzar el octavo verso, pues la palabra “en” se encuentra, con mayúscula, en el lugar inicial, pero se añade la palabra “es”, también con mayúscula, en el margen a la izquierda.

PLATE VII

En Kioto la imperial
 Es el río Kamo tesoro fluvial
 Las aguas del Kamogawa
 Le dan rara blancura
 Al rostro de ámbar de la musmé
 Así en la pétrea arquitectura
 Pone la nieve Hiroshigué

Como la nieve brilla
El damasco del traje bajo la gran sombrilla
Y sobre el cielo gris
Cada copo de nieve es pétalo de lís...

“Torii” se llama el pórtico elevado
Y “toró” las linternas á su lado...
Y el “torii” es la primera vista
Frente de un templo shintoísta.

CAMARONES (HIROSHIGUÉ)

PLATE VIII

Porque se hacen ruedas
Los nipones los llaman “Kuruma”
Antenas largas y finísimas
Son como rúbricas

*
**

Diminuto narval
Por la sierra dorsal
Pasa de Corinto
Es El ojo negro y extinto

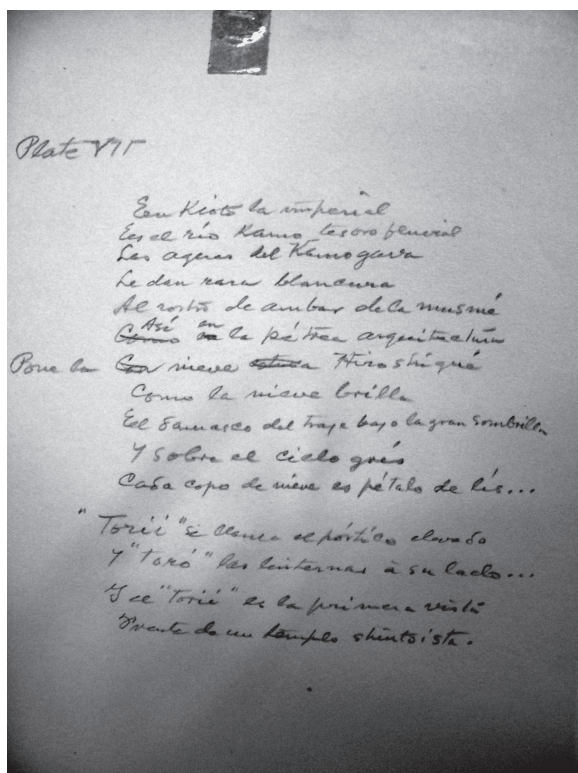
*
**

Roberto Montenegro en ocasiones
ofrece a sus amigos “tacos de camarones”

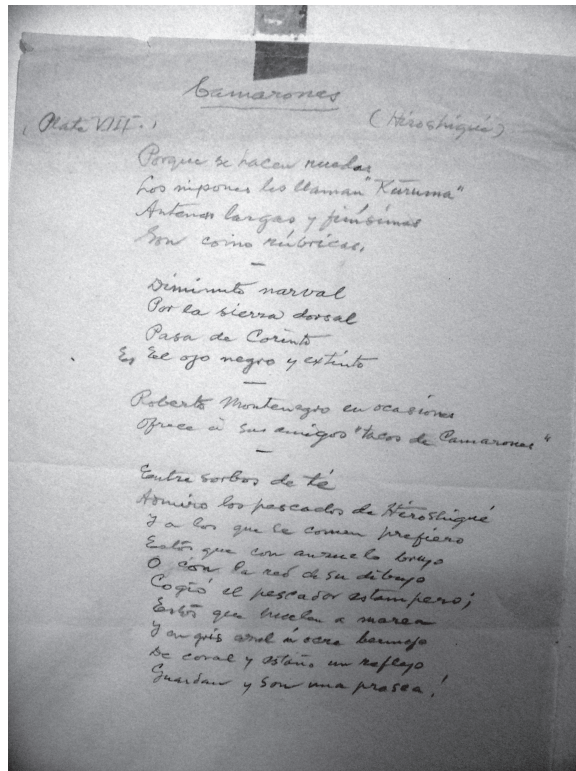
*
**

Entre sorbos de té
Admiro los pescados de Hiroshigué.
Y a los que se comen prefiero
Estos que con anzuelo brujo

O con la red de su dibujo
 Cogió el pescador estampero;
 Estos que huelen a marea
 Y en gris azul ú ocre bermejo
 De coral y estaño un reflejo
 Guardan y son una presea!



Manuscrito de "Plate VII"



Manuscrito de "Camarones"

BIBLIOGRAFÍA

- CALLE, ROMÁN DE LA. "El espejo de la ekphrasis. Más acá de la imagen. Más allá del texto." *Escritura e imagen* 1 (2005): 59-81.
- FORRER, MATTHI. *Hiroshige. Prints and Drawings*. London: Prestel, 2001.
- HARADA, JIRO. *Hiroshige*. London: The Studio, 1929 (Serie: Masters of the Colour Print, vol. VI).
- HERNÁNDEZ PALACIOS, ESTHER. *El crisol de las sorpresas*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1994.
- José Juan Tablada. *Letra e imagen*. Página web mantenida por el Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM. <www.tablada.unam.mx.> 26 agosto 2011.

- MARTÍ, JOSÉ. *Poesía completa*. Edición de Carlos Javier Morales. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- NOGUCHI, YONE. *Hiroshige*. New York: Orientalia, 1921.
- PASCUCCI, MICHELE MARIE. *Entre México y Asia: imagen y poesía en la obra de José Juan Tablada*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Salamanca, 2008.
- PEREA HENRÍQUEZ, HÉCTOR. "La poesía fosfórica y desconocida de Tablada." *Revista de la Universidad de México* 446 (marzo 1988): 7-8.
- SHERIDAN, GUILLERMO. "Dos poemas inéditos de Tablada." *Vuelta* 166 (1990): 61-3.
- SHERIDAN, GUILLERMO. "Una colección de poemas desconocidos de José Juan Tablada." *Literatura Mexicana* II.1 (1991): 195-217.
- TABLADA, JOSÉ JUAN. *Hiroshigué: el pintor de la nieve y de la lluvia, de la noche y de la luna*. México: Monografías Japonesas, 1914.
- TABLADA, JOSÉ JUAN. *En el país del sol*. Nueva York: D. Appleton & Co., 1919.
- TABLADA, JOSÉ JUAN. *Historia del arte en México*. México: Editora Águilas, 1927.
- TABLADA, JOSÉ JUAN. *Obras I: Poesía*. Recopilación, edición, prólogo y notas de Héctor Valdés. México: UNAM, 1971.
- TABLADA, JOSÉ JUAN. *Obras VI: Arte y artistas*. Edición y prólogo de Adriana Sandoval, recopilación de Esperanza Lara Velázquez, Esther Hernández Palacios y Adriana Sandoval, notas de Adriana Sandoval y Vianey Contreras, traducciones de Adriana Sandoval. México: UNAM, 2000.
- TABLADA, JOSÉ JUAN. *Cartas a Genaro Estrada (1921-1931)*. Edición, prólogo y notas de Serge Zaitzeff. México: UNAM, 2001.
- TABLADA, JOSÉ JUAN. *José Juan Tablada: Letra e imagen. Poesía, prosa, obra gráfica y varia documental*. CD-ROM coordinado por Rodolfo Mata. México: UNAM, 2003.
- TABLADA, JOSÉ JUAN. *Obras VIII: En el país del sol*. Edición crítica, prólogo y notas de Jorge Ruedas de la Serna. México: UNAM, 2006.
- TABLADA, JOSÉ JUAN. *José Juan Tablada: De Coyoacán a la Quinta Avenida. Una antología general*. Selección, edición y estudio preliminar de Rodolfo Mata. México: FCE/FLM/UNAM, 2007.
- TABLADA, JOSÉ JUAN. *José Juan Tablada. Los imprescindibles*. Selección y prólogo de Antonio Saborit. México: Cal y Arena, 2008a.
- TABLADA, JOSÉ JUAN. *Los ojos de la máscara*. Selección y prólogo de Eduardo Chirino. Sevilla: Renacimiento, 2008b.
- TABLADA, JOSÉ JUAN. *Obras VIII [bis]: Por tierras de Bolívar*. Edición de Serge I. Zaitzeff. México: UNAM, 2009.
- TANABE, ATSUKO. *El japonismo de José Juan Tablada*. México: UNAM, 1981.
- TORRECILLA, JESÚS. "Exotismo y nacionalismo en la 'Sonata de estío'." *Hispanic Review* 66.1 (1998): 35-56.

ZAITZEFF, SERGE I. "José Juan Tablada en Venezuela: una aproximación." *Universidad de México* 534-535 (1995): 28-32.

ZAITZEFF, SERGE I. "Tres poemas desconocidos de José Juan Tablada." *Biblioteca de México* 39 (1997): 41-6.

ZAITZEFF, SERGE I. "Apuntes sobre José Juan Tablada en Colombia." *Literatura Mexicana* XII.1 (2001): 221-8.

FECHA DE RECEPCIÓN: 10/09/11.

FECHA DE ACEPTACIÓN: 14/12/11.