

a nacer con él, el narrador que invoca a Neruda, que una vez invocó al vigoroso pueblo inca en *Alturas de Machu Picchu*.

Por último, es notable la capacidad del autor para sintetizar tanto mito y leyenda del continente sudamericano sin perder su identidad chilena, ni su universalidad de artista. Su versátil reflexión crea vínculos narrativos entre la cosmovisión andina y la mitología clásica griega que apuntan a los posibles enlaces entre realidad y ficción sin despegarse de la identidad chilena que emerge en los matices dialectales y asoma en la retórica, como un sello. Hay una influencia innegable de *Canto General* en su ambición narrativa, no solo por las referencias explícitas a versos nerudianos, sino por su preocupación por el ser humano, vulnerable a la atmósfera bélica de los años sesenta y setenta, como también a la violenta vida moderna en los años que siguen. *Residencia en la tierra* tiene un giro más místico en Gac-Artigas, quizás por su esperanza casi ingenua o mejor dicho ingeniosa, de un nuevo comienzo, pero desde una cima, adonde ya subió a nacer y ver nacer una nueva vida, con su Bella a su lado. Mas ahora, como Quijote en la cima de Machu Picchu, es hora de respirar profundo, sonreír y “gritar silencio”, de seguir leyendo y encontrar en los rayos de la literatura la luz que deslumbra en el más oscuro horror del pasado.

MOISÉS PARK
Baylor University

Seiko Ota, *José Juan Tablada: su haikú y su japonismo*. Presentación de Jorge Ruedas de la Serna, México: Fondo de Cultura Económica, 2014, 217 p. ISBN 978-607-16-1876-4. Impreso.

Las virtudes de esta investigación son singulares, comenzando por la especificidad del *lugar de enunciación*, que ofrece al lector hispanoamericano –y en general, occidental– la oportunidad de apreciar una perspectiva doblemente autorizada, pues la Dra. Seiko Ota, además de ser nativa de Japón, es especialista en preceptiva del haikú. A excepción hecha de Atsuko Tanabe, prácticamente ningún estudioso de origen japonés había analizado, de forma contrastada, la profundidad con la que José Juan Tablada se internó en la cultura del país del sol naciente. A esta virtud, de carácter *situacional*, se agregan

dos aportaciones no menos relevantes: en primer lugar, el minucioso análisis que la Dra. Ota dedica al impacto que produjo en el mundo occidental de mediados del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX el descubrimiento del arte y la cultura de Japón, uno de cuyos momentos culminantes fue, en suelo mexicano, la aparición de *Un día...*; en segundo término, el análisis comparativo de los poemas sintéticos de Tablada mediante los parámetros temáticos y formales propios del haikú japonés.

El propósito de esta investigación es, en mi opinión, doble: no sólo nos ayuda a entender al Japón como vertiente de la gran cultura oriental, a través de su sensibilidad y de su amor a la naturaleza, según se manifiesta en las estampas que forman parte de su tradición pictórica, por ejemplo, sino también a comprender mejor la obra de Tablada, de manera particular la influencia que sobre ella ejerció el mundo japonés. Sobre todo, nos permite apreciar esa forma que creemos hondamente incorporada al canon de los géneros líricos en lengua hispana: el haikú.

Asimismo, esta obra muestra la evolución de los elementos que confluyen en la escritura poética de Tablada, a través de la consideración de dos aspectos. En primer término, Ota se centra en la tendencia de Tablada hacia la minuciosa observación de la naturaleza. En segundo lugar, analiza el trayecto recorrido por el poeta mexicano en su acercamiento gradual a la cultura y literatura japonesas, que va de una primera etapa caracterizada por la colección de un gran cúmulo de objetos de procedencia nipona, entre los que destaca una serie de estampas (hoy depositadas en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México) junto con algunos poemas (llamados por Seiko Ota “del japonismo”) en los que se hace alusión a personajes o rituales propios del lejano Oriente (como es el caso de los poemas “Nirvanah”, “Kwan-on”, “Florón”, “Sol de oriente”, “Japón” y “Crisantemo”).

Derivada de este afán coleccionista, la siguiente etapa incluye la labor de Tablada como traductor de algunos *wakas* y autor de otros poemas de tema japonés — esta vez abordados de un modo *interiorizado*— ubicados en este estudio como “escritos en Japón” dando por hecho, a partir de su contenido, que Tablada habría estado en ese país). Mención especial merece “El poema de Okusai” cuyo análisis filológico, contenido en este estudio, arroja nueva luz sobre un poema que parecía más bien propio de un simbolismo críptico que deriva-

do de la tradición pictórica japonesa. La detallada lectura de Ota da cuenta de cómo en estos 38 cuartetos Tablada realizó más bien una recreación lírica de varias estampas del célebre artista plástico Katsushika Hokusai y en menor grado una imitación de la composición poética *Hokusai* de Edmond de Goncourt. A este respecto considero oportuno mencionar que posteriormente Tablada efectuó otra inmersión, de carácter más bien apreciativo, para comentar la obra de otro pintor japonés, en este caso el de *Hiroshigué. El pintor de la nieve y de la lluvia, de la noche y de la luna*, de 1914, libro que prácticamente inaugura esa sana y fructífera tradición en la que toda una pléyade de poetas mexicanos aborda la crítica de las artes plásticas.

En este punto resulta relevante llamar la atención sobre el análisis que Ota dedica al proceso de transición operado en Tablada, al pasar de un nivel de acercamiento al Japón de índole *libresca*, a uno de mayor cercanía *vivencial*. Sin embargo, con estos calificativos no intenta minimizar la importancia de esa primera aproximación de Tablada a través de los libros, puesto que obras como las de Hall B. Chamberlain y Judith Gautier, además de las aportaciones literarias de los hermanos Goncourt, dotaron a Tablada de una sólida plataforma de salida para su aventura de abordaje de un universo cultural y literario tan desconocidos en ese momento, a tal grado que constituyen una parte formativa de la etapa culminante del proceso descrito minuciosamente por la Dra. Ota.

En efecto, algunos de los primeros *wakas* y *haikús* que conoció Tablada (pues su familiaridad con la lengua japonesa era más bien limitada) los leyó en antologías en inglés y francés preparadas por el referido Chamberlain, William George Aston y Paul Louis Couchoud. Tantos estos antologadores, como el mismo Tablada al ser uno de los precursores en aclimatar el haikú en la lengua castellana, asumen algunos de los principios constitutivos de este género mitad de manera consciente, mitad de forma empírica. Y es en este aspecto donde el estudio de Seiko Ota realiza una de sus aportaciones más relevantes, al afirmar que gracias a Couchoud, quien en su oportunidad comentó que los haikús poseen como principio constitutivo una mención a las estaciones del año, se introdujo, siquiera de modo incipiente, la presencia del *kigo*, o “palabra estación”, en los haikús escritos por autores occidentales. La fórmula, explica la especialista japonesa, es simple y radical: sin *kigo* no hay haikú, al menos no conforme a la normatividad de las letras niponas.

La captación del instante propia de este género poético, su carácter de alusión (más que de enunciación), su formato de saludo a la naturaleza, la reunión de elementos habitualmente disímiles entre sí, el interés por retratar animales y pequeños objetos de nuestro entorno, son rasgos que, munido de un conocimiento más intuitivo que teórico, adoptó Tablada del haikú tradicional japonés, a tal grado que Seiko Ota especula que si el *haijin* (poeta que escribe haikús) mexicano hubiera conocido a sus pares del país del sol naciente, su adentramiento en este género habría sido más profundo y completo. De cualquier manera queda puesta de relieve la notable aportación que hizo a la poesía en idioma español, pues casi como herencia involuntaria termina conectando las fuentes de donde abreva este tipo de escritura con sus sucesores en el cultivo del haikú, tal como se demuestra en este estudio, por dar un ejemplo, con los haikús “Gaviotas”, tanto de Tablada como de Francisco Monterde, los cuales tienen como base de inspiración la célebre estampa de Hokusai “Monte Fuji sobre el mar” (muy parecida a la “La gran ola de Kanagawa”).

“Poemas sintéticos” primero y luego “Disociaciones líricas” fueron las denominaciones que impuso Tablada a sus experiencias con el haikú; ambas denotan cierto recato al declinar el nombre que correspondería a este género procedente de tierras orientales. Pero más allá del término empleado, lo cierto es que su escritura poética se yergue como un puente entre ambas tradiciones líricas. El poeta mexicano necesitaba desarrollar un estilo sintético y por el camino del oriente encontró el principio elemental de una poesía pura, que representa el ideal de Juan Ramón Jiménez, o una búsqueda de la imagen justificada en sí misma anhelada por Ezra Pound: en una palabra, el hallazgo de una expresión poética vívida que en nuestros días el filósofo francés Paul Ricoeur bautizó con el nombre de “metáfora viva”, es decir esa enunciación que reanima de forma inusual los consabidos cánones simbólicos de la palabra.

Por último, no está de más mencionar que un componente fundamental de la investigación de la Dra. Seiko Ota lo conforman sus paratextos, tales como las estampas, dibujos e ilustraciones que no sólo aderezan esta edición, sino que respaldan su argumentación interpretativa, algunas de las cuales se desprenden del Archivo José Juan Tablada, hospedado en el recinto de la Biblioteca Rubén Bonifaz Nuño del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, así como los anexos compuestos en parte por el facsimilar de *Un día...*,

con los grabados originales que el propio Tablada coloreó, trazando así con pintura lo que con sus palabras iba dibujando sutilmente, tal como lo dicta la preceptiva del haikú.

JESÚS GÓMEZ MORÁN

Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)

Monclús, Antonio. *En los mares de otoño*. Granada (España): ANLEGEU (Grupo Editorial Universitario), 2015. 104 p. ISBN: GR-84-16361-66-3. Impreso.

Dedicado a Carmen, su esposa y compañera, *En los mares de otoño*, el nuevo poemario de Antonio Monclús, se divide en tres partes bien definidas: 1. ‘Versos de otoño’; 2. ‘Gris color del horror’; y 3. ‘Destellos del misterio’. En esta estructura tripartita, como de sonata beethoveniana, suenan todas las voces del poeta, la del dolor y la de la alegría, la de la tristeza y la de la desesperanza. Si bien en su poemario anterior, *Atardecer, deseo azul* (2014), se recogían ya poemas de temática semejante al que hoy comentamos –el amor y el desencanto, la memoria y el olvido–, *En los mares de otoño* se aprecia, con un mayor calado, una urgencia que desemboca a veces en el desaliento, en la angustia. No hay rupturas entre un poemario y otro: ambos, hijos de un mismo pensar, de un mismo sentir, se complementan.

Acerquémonos a algunos de los poemas de la primera parte. En “Crepúsculo”, palabra clave de todo el libro, aparecen fugazmente –como “equivalencias” de Alfred Stieglitz–, diversos estados de ánimos, con predominio de los de un carácter pesimista, frecuentemente teñidos de oscura y machadiana melancolía: “mórbida”, “crepúsculo”, “perdido”, “absurdo”. Con el poema “Tenuemente”, el poeta parece decirnos –recordarnos– que si de niños los colores nos iluminaban –el azul del cielo, el verdigris del mar, los blancos muros del patio–, a medida que nos acercamos a la adultez y por último a la vejez, esos colores han ido difuminándose hasta quedar reducidos a pálidos reflejos de su antaño resplandor. No es fácil, y para muchos descabellado, conservar incólume aquel paraíso perdido. Muy pocos lo consiguen, aunque para ello baste sólo un corazón de niño.

Son escasos en este libro los poemas que pudiéramos llamar puramente “eróticos” (valga el oxímoron). Una excepción la consti-