

DIANA CRISTINA ARELLANO AGUIRRE



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

**APROXIMACIÓN A LA NATURALEZA DEL HAIKU MEXICANO
EN SU PRIMERA DÉCADA DE EXISTENCIA (1919-1926)**

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO
DE LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS
PRESENTA: DIANA CRISTINA ARELLANO AGUIRRE

ASESOR DE TESIS: MTRO. ISRAEL RAMÍREZ CRUZ

JUNIO 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A Hugo y Darío
Por el amor y los días

A mi madre y a mi abuela

AGRADECIMIENTOS

A la Universidad Nacional Autónoma de México y a la Facultad de Filosofía y Letras por los eminentes profesores que la componen, por la oportunidad de formarme.

A mi asesor, el maestro Israel Ramírez Cruz por el tiempo y la paciencia.

Al doctor Marcos Alberto Paredes Zepeda, por la atenta lectura y las finas correcciones.

A mis maestras sinodales Ana Laura Zavala días y Norma Alejandra López Guevara, por la lectura y sus acertadas observaciones.

Al doctor Eduardo Casar González.

ÍNDICE

	Página
Introducción	5
Capítulo I. Breve historia del haiku: desde sus orígenes hasta su llegada a México	14
Capítulo II. Los temas en la tradición mexicana	25
1 Reino animal	26
2 Reino vegetal	36
3 Personas, caracteres y costumbres	41
4 Paisajes	48
5 Motivos de reflexión	52
6 Lugares hechos por el hombre	57
7 De amor	60
Capítulo III. La métrica del haiku mexicano	64
1 Estructura del haiku:	64
1.1 El título	64
1.2 Los versos	69
2 Usos silábicos	72
2.1 Versos bimétricos	74
2.2 Versos isométricos	81
2.3 Versos amétricos	87
3 Rima y encabalgamiento	92
4 Verbos y pronombres personales	95
Capítulo IV. Los primeros años en México: el haiku en voz de los poetas	99
Conclusiones	109
Apéndice (Corpus total de estudio)	116
Bibliografía	138

INTRODUCCIÓN

El primero de septiembre de 1919 salió a la luz en Caracas, Venezuela, el volumen *Un día...*, de José Juan Tablada,¹ el cual se compone de 37 poemas, la mayoría de tres versos y un título.² Con este libro inició para la literatura mexicana, y en general para la española, una nueva clase de poemas breves que hoy en día sigue todavía vigente. En México, en la transición del modernismo a las vanguardias, el haiku se acopló con los nuevos ideales de poesía,³ Octavio Paz escribe: “esa forma dio libertad a la imagen y la rescató del poema con argumento, en el que se ahogaba”.⁴ Además de Tablada, otros poetas se unieron a la empresa de crear según la nueva forma, nombres como Francisco Monterde, José Rubén Romero, Rafael Lozano, Jaime Torres Bodet, Carlos Gutiérrez Cruz, José María González, “el Abate” Mendoza fueron los que ayudaron a conformar la llamada escuela del haiku

¹ Seiko Ota, “José Juan Tablada. La influencia del haiku japonés en *Un día...*”, p. 134.

² A pesar de que en 1913 Alfonso Reyes publicó el primer haiku en lengua española, su existencia no causó la explosión del género. “Hai-kai de Euclides”: “Líneas paralelas/ son las convergentes/ que sólo se juntan en el infinito.” (Alfonso Reyes, *Obras completas*. Tomo X, p. 241).

³ Entre los poetas, las denominaciones que se le asignaron a estos poemas fueron varias. Tablada los llamó “poemas sintéticos”, “disociaciones líricas”, “haiku”, “*hokku*”, “haikai” y “jaikai”. Francisco Monterde en su artículo “Homenaje” (*Revista de la Semana*, 1971) dice que Tablada usó “haiku” para nombrar esta poesía en singular, y “haikai” para el plural. José Rubén Romero, en el “Preliminar” de su libro *Tacámbaro*, anota que los poemas están hechos a la manera de los “hai-kais” de Tablada.

Entre los estudiosos de este tema, Gloria Ceide Echevarría opta por usar la palabra “hai-kai” porque apunta que fue la más utilizada entre los poetas mexicanos. Fernando Rodríguez-Izquierdo y Donald Keene, usan “haiku” para denominar estos poemas, en su forma singular y plural. El diccionario de Real Academia Española tiene como entrada haiku o haikú, con acento, sin distinción para el singular o plural.

Según la historia del haiku japonés, “haiku” fue un término acuñado en el siglo XIX por un famoso *haijin* llamado Shiki, compuesto de la palabra “hai-kai”, que era la escuela de la que se derivó el haiku y también de la que provenía la obra del maestro Matsuo Basho; y de “*hokku*”, que se refiere a la primera tercilla que encabeza la larga cadena poética del “renga”.

En este trabajo he usado “haiku” para referirme a estos poemas, en singular y plural, siguiendo la línea que manejaron dos de los conocedores de este tema: Rodríguez-Izquierdo y Keene, además de lo que consigna el diccionario RAE. Asimismo, la palabra ‘tanka’ aparece en el diccionario, por lo que en este texto no se marcará con cursivas.

⁴ Octavio Paz, “La estela de José Juan Tablada”, en *Las peras del olmo*, p. 59.

mexicano.⁵ La importancia que tienen los haiku mexicanos dentro de la literatura española estriba en la popularidad en el medio literario con que se produjeron, quizá como en ninguna otra parte de habla hispana, además de ser uno de los casos de la experimentación y renovación de la poesía en español.

El haiku es un modelo poético originario de Japón. Esta poesía posee características tales como la estructura formal de 17 sílabas, repartidas en tres versos de 5-7-5 sílabas, preferencia por la temática sobre la naturaleza y de contenido que privilegia la imagen. En palabras de Fernando Rodríguez-Izquierdo: “el haiku es la sensación desnuda: el resultado del deseo de no oscurecer una cosa con palabras, pensamientos o sentimientos”.⁶ La historia del haiku mexicano comienza con las traducciones y estudios que realizaron algunos investigadores ingleses y franceses como Basil Hall Chamberlain, Paul Luis Couchoud, W.G. Aston, Lafcadio Hearn y Michel Revon. Fue a través de estos estudios que toda una generación de poetas mexicanos accedió a la cultura nipona.⁷ Desde un inicio el haiku no podía responder exactamente a las normas métricas ni de contenido del haiku japonés, por lo que tuvo que hacer un reajuste para adaptarse a la nueva lengua y cultura.

Esta tesis comienza con el presupuesto de que los haiku mexicanos son un tipo de poesía independiente de la japonesa, que responde a otra cultura y otra lengua, por tanto, que fue creada con características que pueden o no semejar a los haiku originales. El objetivo es acercarse a la naturaleza del haiku mexicano tanto en la forma como en el contenido, y así apuntar hacia una definición que proponga respuestas a preguntas específicas como ¿qué temática tienen los haiku mexicanos?, ¿cómo están compuestas las imágenes que utilizan?, ¿todos los haiku son sugerentes o también hay otros que más bien son descriptivos?, ¿constan de 17 sílabas al igual que los japoneses?, ¿hasta dónde un haiku puede ser considerado como tal y en qué punto es abusiva la denominación?, ¿cuáles son

⁵ Carlos Gutiérrez Cruz publicó en *El Informador* (1919) de Guadalajara algunos haiku, años después, en su libro de poemas *Sangre roja* (1924) incluyó otros más: *cfr.* José Juan Tablada, “Poemas breves. Gran amor”, 1930; y Carlos Gutiérrez Cruz, *Poemas revolucionarios*, 1980. José María González “el Abate” Mendoza tiene en su artículo “Les *hai-jins* mexicains” (1924, publicado originalmente en francés), un anexo de nueve haiku; y José D. Frías publicó “Haikais” en *Revista de Revistas* (1922). En esta tesis sólo se estudió la obra de aquellos poetas que poseían más cantidad de poemas.

⁶ Fernando Rodríguez-Izquierdo, *El haiku japonés. Historia y traducción*, p. 29.

⁷ Sobre la cuestión del trasplante del haiku al español me detendré más adelante.

las semejanzas y cuáles las diferencias entre los haiku mexicanos y los japoneses? Reitero, no es finalidad de este estudio comparar ambas tradiciones, sino aprehender las características del género en México, en la primera década de su aparición.

Para reflexionar sobre estas interrogantes se estudiará un corpus de 316 haiku cuyos autores fueron los que más produjeron estos poemas breves en el periodo que va desde 1919 hasta 1926. Se eligió este periodo porque fue cuando se sembraron las bases de una nueva forma poética que comenzaba su camino en lengua española, a partir de José Juan Tablada, quien es el primer *haijin* mexicano, y también con otros poetas que él mismo reconoció como cultivadores de la forma y que ayudaron en la consolidación del haiku en México. Hay aquí un diálogo con esos poetas a través de sus escritos, para que salga a la luz lo que ellos pensaban sobre cómo debía ser esta poesía, otorgándole al haiku un sustento teórico. El corpus consta de dos libros de José Juan Tablada, *Un día...* (1919) y *El jarro de flores* (1922); de Rafael Lozano, *La alondra encandilada* (1921); *Tacámbaro* (1922), de José Rubén Romero; *Itinerario contemplativo* (1923), de Francisco Monterde, y los 20 haiku que se encuentran dispersos en *Biombo* (1925), de Jaime Torres Bodet. Con el fin de estudiar detenidamente su naturaleza, se eligió 40% de cada libro con el que se trabajó en los dos principales capítulos, “Los temas en la tradición mexicana” y “La métrica del haiku mexicano”. Este 40% incluye los haiku más representativos, ya sea por su forma o contenido, los cuales serán utilizados como ejemplos en el desarrollo de la tesis. En términos concretos se entenderá que el corpus de estudio equivale a un 40% de los libros arriba mencionados y que fueron publicados desde 1919 hasta 1925.

La obra de José Juan Tablada es la más numerosa en esta primera década, sus haiku provienen de cuatro diferentes libros: 38 haiku son de *Un día...* (1919), 66 del *Jarro de flores* (1922), cuatro de *La Feria* (1928) y dos más de *Intersecciones* (recopilación póstuma), los cuales provienen de la publicación *Diario*, uno de 1922 y otro de 1926: 105 en total. En estos libros se puede observar la evolución que tuvo el haiku dentro de la misma obra del poeta. El primero fue hecho más a la manera japonesa, la naturaleza cantada en pequeños detalles, descripciones sobre la vida de insectos, ranas, sapos, plantas, un momento en la negra noche y la blanca luna. En el segundo libro se nota un cambio en el vocabulario, aunque la temática sigue siendo la naturaleza. Las plantas y animales que el poeta canta provienen ahora de tierras americanas o mexicanas, ya no son los animales que

semejan el bestiario de los *haijin* japoneses. En cuanto a la forma, la mayoría tienen tres versos, compuestos de 15 a 31 sílabas. Sólo el haiku llamado “Los sapos” de *Un día...* tiene el mismo número de sílabas acomodadas en el mismo orden (5-7-5) de uno japonés. Los cuatro haiku de *La Feria* (1928) y los dos de *Intersecciones*, están en consonancia con los del *Jarro de flores*, en cuanto a su temática y desarrollo, por lo que sólo se estudiarán los dos primeros libros de este poeta. Empero, los últimos seis haiku están incluidos en el “Apéndice”, al final del trabajo.

Por su parte, la obra de Rafael Lozano presenta cualidades que la distinguen. Son 48 haiku que vienen incluidos en la quinta parte del libro *La alondra encandilada*, llamada “Libro de estampas”. Casi todos están compuestos de tres versos y 17 sílabas, igual que los japoneses, pero distribuidas en versos de 3-7-7 sílabas. Muchos de ellos abordan el tema amoroso y de reflexión. El primero llama mucho la atención porque ni los *haijin* japoneses ni Tablada se ocuparon de él, lo cual indica que el autor tuvo otras influencias, quizá proveniente de Francia donde abundaban los estudios japonesistas y, en las primeras décadas del siglo, hubo un apogeo de creación de haiku pero con características propias de la cultura francesa. Los haiku de tema reflexivo estriban en pensamientos alrededor de la brevedad de la vida, de la incertidumbre ante lo desconocido y la grandeza del laberinto del mundo. La mayor parte tiene un vocabulario que reorienta hacia el mismo poeta y su entorno, el amor, la mujer que ama, la vida. Es un poeta volcado hacia sí mismo y su poesía, en este sentido difieren de los *haijin* japoneses en tanto que ellos tratan de hacerse uno con la naturaleza, de desaparecer el “yo” pensante que vive aparte del mundo.

En *Tacámbaro* (1922) de José Rubén Romero, hay 66 haiku en total. Estos son notablemente diferentes respecto a la obra de Tablada, tanto en la forma como en la temática. Aunque 50% son haiku de tres versos, al igual que los de Tablada y de los *haijin* japoneses, el otro 50% lo componen haiku de dos, cuatro, cinco y seis versos. Sobre el número de sílabas, algunos rebasan notoriamente las 17 sílabas. De los cinco autores que considero, Romero tiene los poemas más extensos. Sus temas son de índole nacional y por tanto también el vocabulario, los haiku tratan de la vida del pueblo, la gente, los edificios, las fiestas y celebraciones de la comunidad. Estos haiku están lejos de ser obras de quieta reflexión, son más bien pequeños poemas llenos de humor y de punzante crítica. Los haiku de *Tacámbaro* son de gran interés para este estudio porque en ellos existe un juego entre

incorporar al español mexicano un modelo y variarlo, es decir, en muchos de ellos cabe la discusión de si son o no haiku. Mientras tanto, con esta obra tiene ingreso en los haiku mexicanos los temas locales e independientes de los japoneses. Con este libro no sólo Tacámbaro entró en la poesía, sino muchos otros pueblos del país, dado que los personajes que retrata son personajes tipos, clave para la vida de toda localidad.

Los haiku de *Itinerario contemplativo* (1923) de Francisco Monterde son 88 en total. En este libro el enfoque cambia, el tema de la gran mayoría no son los animales ni las plantas sino los lugares, los paisajes, la gente que el poeta mira en el transcurso de su viaje ciudad de México-puerto de Veracruz; los haiku son instantáneas de una bitácora de viaje. El vocabulario que emplea tiene referencias a la modernidad tecnológica, como el tren, y al paisaje colorido de esa parte de la tierra mexicana. Ya se ve que, a pesar de que es una colección de haiku muy próxima a las obras de Tablada, la influencia que éste deja en Monterde está velada por cambios en la temática, vocabulario y en el ambiente expresado. En cuanto a la forma, el modelo de Tablada (terceto o trístico) se repite en Monterde, aunque en éste abundan los de dos versos. Sobre la medida silábica, ambos poetas se mueven en parámetros semejantes.

Algunos de los 20 haiku de Jaime Torres Bodet en *Biombo* (1925) están alternados entre los demás poemas del libro, aunque algunos otros se agrupan bajo un mismo título: “Soledades”. Este título apunta hacia un ambiente que propicia la quietud, la reflexión, características de los haiku japoneses. Tiene dos grandes temas: la mujer amada o pretendida, y la vida vegetal, específicamente los árboles. En cuanto a la forma tienen más o menos el número de sílabas que los demás autores, sin embargo, casi todos son isosilábicos. Abundan los octosílabos y en segundo lugar los hexasílabos. Es decir, se nota la influencia de Tablada en cuanto a los temas, mas tiene características propias que lo distinguen de las obras de aquél y de los otros poetas.

Cabe mencionar que la publicación de los haiku fue apenas una estación en la evolución literaria de los poetas, ya que cada uno prosiguió un camino distinto.⁸ Sólo

⁸ Recordemos que en estos años varias tendencias literarias y artísticas confluyeron. Hacia 1917 surgió la moda “colonialista” bajo la cual se cultivaron piezas teatrales, ensayos, estudios y aún poesías escritas entre ese año y 1926. Dos escritores que marcaron el rumbo de la poesía posterior y que publicaron en esos años fueron Enrique González Martínez y

Francisco Monterde, años después, imprimió dos libros con el mismo modelo de poesía, *Netsuke* (1962) y *Sakura* (1963). Los demás *haijin* son conocidos por otro tipo de obras, en verso e incluso en prosa, pero no por los haiku. Si bien Tablada es recordado como el introductor de esta poesía, quizá en mayor medida lo es como modernista, dado que en su juventud formó parte de este movimiento, y luego como post-modernista, junto con Rafael López y Efrén Rebolledo, que todavía seguían escribiendo. Después de la publicación de sus textos con temas japonesistas que incluyen *Un día...* (1919), *En el país del sol* (1919), *Li-po y otros poemas* (1920) y *El jarro de flores* (1922), Tablada volvió a una poesía más tradicional métricamente con *La feria* (1928) y aunque se pueden encontrar algunos haiku dispersos con fechas posteriores, son esporádicos. No obstante que Monterde fue un *haijin* prolijo, es más conocido por su obra de tendencia colonialista y por sus estudios sobre literatura mexicana. Rubén Romero escribió antes de *Tacámbaro*, sólo versos de juventud. Las obras por las que fue conocido fueron las novelas clasificadas como de la revolución, ejemplo de ellas son *Apuntes de un lugareño* (1932), *Desbandada* y *El pueblo inocente* (ambas de 1934), *Mi caballo, mi perro y mi rifle* (1936) *La vida inútil de Pito Pérez* (1938) y *Rosenda* (1946). De Rafael Lozano hay otros dos libros de poemas contemporáneos a *La alondra encandilada*, *Hai-kais* (versión en francés, 1922) y *Euterpe* (1930); después de eso, se dedicó mayoritariamente a la traducción. *Biombo*, es parte de la obra de juventud de Torres Bodet, tenía 23 años cuando salió a la luz; sus libros más preciados nacieron años después, *Fronteras* (1954) y *Sin tregua* (1957). Además es también conocido como diplomático y funcionario público dentro y fuera de México.

A grandes rasgos se observa que hay influencia de los *haijin* japoneses, pero ésta queda tamizada por la lengua española y por la cultura mexicana propia de los poetas.

López Velarde, el primero con su desprendimiento del Modernismo y su lección de sobriedad y serenidad, y el segundo con su lenguaje osado y fortuito. El llamado grupo “estridentista”, surgió como única manifestación vanguardista: Manuel Maples Arce, Arqueles Vela, Germán List Arzubide, Luis Quintanilla y Salvador Gallardo publicaron libros, manifiestos y dos revistas: *Horizonte* (Jalapa, 1926) e *Irradiador*. En 1928, mismo año del asesinato de Álvaro Obregón y la toma de poder de Plutarco Elías Calles, se publica la revista de los *Contemporáneos*. En 1915 Mariano Azuela publica “Los de abajo”, sin embargo no es hasta 1924 cuando Francisco Monterde señala la existencia de dicha novela. En 1928 se comienza a producir una serie de obras narrativas con tema afín al de Azuela. A estas novelas se les ha llamado de la Revolución, término que no alude a una apología sino que muchas veces muestra los lados cruentos de ésta.

Prácticamente sólo el libro *Un día...* de Tablada tiene influencia japonesa directa, en cuanto a los temas, el acercamiento a la forma breve y a las imágenes. *El jarro de flores* y el resto de los libros de haiku dan un giro de desprendimiento, hay muchos rasgos que los *haijin* mexicanos introdujeron y que pueden incluso ser contrarios a los de los japoneses. De dicha contrariedad surge la pregunta de hasta dónde un haiku mexicano se puede considerar como tal, a semejanza de los haiku japoneses, o si es necesario hablar de un nuevo tipo de poesía que, aunque tiene el mismo nombre, responde a otras características. Se puede observar que en lo que más se semejan es en los temas, a pesar de la incursión de lo amoroso, de la poesía con tintes sociales y de que el pensamiento filosófico con que se abordan es meramente occidental. Ambos tienen reflexiones sobre la naturaleza, la vida, los paisajes, pero uno desde la filosofía Zen, el otro con un entorno las más de las veces, cristiano.

Pues desde un inicio los poetas mexicanos no crearon haiku siguiendo el canon oriental, sino que lo hicieron a su manera, si los haiku hablan de la naturaleza tanto vegetal como animal, no reflejan un ambiente de serena reflexión, de desprendimiento con el yo; en lugar de esto el poeta habla desde una posición muy firme en su conciencia de ser que se sabe fuera de la naturaleza, un observador del mundo. Este pensamiento expresa ya una posición filosófica muy diferente de los nipones. Quizá lo que más retiene al haiku como tal, aún en español, es su forma, la brevedad (aunque no de 17 sílabas) y el número de versos.

Esta tesis está organizada para tener una visión panorámica y englobadora del haiku mexicano. Comienza con un breve repaso del haiku japonés en el lejano oriente y su llegada a México. Esto es para tener firme el conocimiento sobre el origen de los haiku mexicanos y así, saber qué características son influencia de los japoneses y cuáles son las innovaciones. Siguen los dos capítulos que son columnas de esta tesis: uno sobre la temática y otro sobre la métrica en las obras mexicanas. El primero está dividido en siete subtemas que son aquéllos en los que se pueden clasificar los haiku, estos son: la naturaleza vegetal, los animales, lugares, paisajes, las personas y sus celebraciones, el amor y las reflexiones. En cada uno de ellos se estudian las características del tema, cómo fue abordado, con qué vocabulario, qué imágenes, etc. Se comparan los haiku de los cinco poetas para observar las semejanzas y diferencias, conocer por ejemplo, si a través de las imágenes la sugerencia, uno de los rasgos esenciales en los japoneses, es parte fundamental

de los mexicanos o si los haiku funcionan aún sin ella. En el segundo capítulo se estudiará la forma metro- estilística, los versos, las sílabas, el uso del título, los tipos de verbos y pronombres que delatan la presencia del autor detrás de los versos; la rima y el encabalgamiento.

La elección de estos temas se realizó tomando en cuenta las características que son fundamentales en los haiku japoneses y aquéllas que distinguen a los mexicanos de los originales. Sobre el número de versos y sílabas, los haiku japoneses tienen 3 versos y 17 sílabas repartidas en 5-7-5, los haiku mexicanos tienen una variación que va desde uno hasta seis versos, y un promedio de 15 a 31 sílabas repartidas en diversas combinaciones. Los verbos en los haiku japoneses se usan preferentemente en forma infinitiva y se omiten pronombres personales ya que, por lo menos en la obra de Matsuo Basho, existe un anhelo de ser uno con la naturaleza. Mientras que los verbos en español son mayoritariamente conjugados y los pronombres personales son parte de la transcultura que padeció esta forma poética. El título no se usa entre los japoneses porque de principio éste explica, resuelve o da término a la obra. Dice Donald Keene sobre la capacidad sugestiva de los haiku: “un poema realmente bueno —y esto es especialmente cierto por lo que toca al haiku— tiene que completarlo el lector”,⁹ no el autor. Con esto no se pretende descalificar a las obras de los mexicanos, como haiku, sino demostrar su diferencia y su naturaleza. Como último capítulo y para redondear la tesis se retomarán las opiniones y puntos de vista de los mismos poetas mexicanos sobre cómo es o cómo debería ser un haiku, qué concepción tenían ellos de la nueva forma y qué tanto se corresponde con lo que hicieron. Termina el trabajo con las conclusiones y un apéndice que incluyen los haiku del corpus.

Todos los ejemplos que aparecen en el texto están numerados al lado derecho del haiku, entre corchetes y cursivas, para lograr una eficiente ubicación. Esta numeración es la misma que aparece en el apéndice. Los dos libros de José Juan Tablada comienzan la lista, primero *Un día...* y luego el *Jarro de flores*. El siguiente acomodo responde a la cantidad de haiku que cada libro posee, así *Itinerario contemplativo* es el tercero en la lista, *Tacámbaro* el cuarto, *La alondra encandilada* el quinto y el último, con sólo 20 haiku, es el de Jaime Torres Bodet. En el desarrollo de la tesis, para referirme a un determinado haiku

⁹ Donald Keene, *La poesía japonesa*, p. 42.

lo hago ya sea por el título que posee o por el número que le asigné; éste lo he puesto en cursivas cuando está citado dentro de un párrafo.

CAPÍTULO I BREVE HISTORIA DEL HAIKU JAPONÉS

I. ORÍGENES

Se podría abordar el haiku desde su amplio origen que abarca perspectivas religiosas, históricas y filosóficas muy antiguas, sin embargo, para fines prácticos, comenzaré este recorrido desde que empieza a desarrollarse dentro del Japón, aproximadamente en el siglo VIII d.C., con la forma poética ‘tanka’, cuando ésta era ya muy famosa.¹

Tanka es una disposición que consta de 5-7-5-7-7 sílabas. En sus primeros tiempos no había una regla que especificara división estrófica. Para el siglo XI, la división quedó en 5-7-5/7-7, permitiendo que dos personas participaran en la composición de los tanka. Los dos últimos versos funcionaban como comentario de los tres primeros. En los siglos XI y XII esta forma fue muy popular en la corte nipona,² y no sólo eso, sino que “llegó a ser la forma de poesía típicamente japonesa, tanto que hoy día se le conoce también con el nombre de *waka* (canción japonesa)”.³

Posteriormente, los poetas rompieron la forma del tanka y añadieron una tercera estrofa de 5-7-5 sílabas, con lo cual crearon la forma *renga* o de estrofas encadenadas, alternando estrofas de tres y dos versos hasta componer cadenas tan largas de diez mil o más eslabones.⁴

Con la separación de las dos estrofas en el tanka, se le dio más importancia a la de tres versos llamada *hokku*, ya que éste contenía la palabra de la estación del año que dictaba el tema que se iba a tratar y que correspondía a aquella en que los poetas realizaban su creación. Aunque en este último, el sentido de estación podía cambiar en el desarrollo de la cadena. Con Soogi (1421-1502) el *renga* clásico, largo y con muchas reglas, alcanzó la cumbre. Soogi escribió muchos *hokku* independientes como ya se hacía en su tiempo, acentuando la tendencia hacia la separación del *hokku*.

¹ En Fernando Rodríguez-Izquierdo, *El haiku japonés, historia y traducción*, pp. 47-48 y en Donald Keene, *La literatura japonesa*, p. 47.

² D. Keene, *op. cit.*, p. 47.

³ F. Rodríguez Izquierdo, *op. cit.*, p. 48.

⁴ D. Keene, *op. cit.*, p. 47.

En un principio, la única regla para el *renga* era que existiese algún tipo de lazo entre cada estrofa y la inmediata anterior, pero no había relación alguna entre estrofas separadas dentro del mismo *renga*. Con la popularidad, fueron creándose muchas y complicadas reglas que hicieron que fuese complejo realizar este tipo de poesía, además que con la popularidad se crearon dos escuelas, “una de tendencia seria *Ushinha* (con corazón y mente), y la cómica *Mushinha* (sin corazón ni mente). Esta última denominó sus composiciones ‘haikai *renga*’ (poemas lúdicos encadenados)”.⁵

A finales del siglo XV, y en pleno XVI, el haikai *renga* se hizo muy popular, entre otras razones debido a que no tenía reglas tan complicadas. Dos de sus propulsores fueron Yamazaki Sookan (1465-1553) y Arakida Moritake (1472-1549). A estos autores se les considera los antepasados ilustres del haiku, debido a que éste se desarrolló y evolucionó a partir de los *hokku* de los haikai *renga*.⁶ Algunas características que los haiku tomaron del haikai *renga* era la incursión de palabras cotidianas como hierbas, narices que moquean, comentarios humorísticos y palabras chinas, las cuales no estaban permitidas ni en el *tanka* ni en el *renga* clásico.

La creación de *hokku* independientes era una práctica que se realizaba paralela a la producción de *renga*. Ya desde 1356 en la colección *Tsukubashuu*, dedicada al *renga*, el *hokku* creado autónomo aparece en el vigésimo volumen.⁷ Sin embargo, no es hasta la llegada del gran maestro Matsuo Basho que los *hokku* son elevados a la cima de la más alta poesía, comparable con las mejores muestras de *tanka*. La palabra “haiku” data del poeta Shiki en el siglo XIX, se refería al *hokku* del *renga* haikai, y es producto del cruce de las palabras *hokku* y haikai.

II. ¿QUÉ ES UN HAIKU?

Un haiku, es por principio, una composición poética que se desarrolló en Japón. Haiku es poesía que despliega una gama de sensaciones e imágenes, un momento de iluminación dentro de 17 sílabas distribuidas en tres versos. En las palabras de Atsuko Tanabe: "se trata de un instante captado y detenido por el poeta, por medio del cual uno se asoma y se

⁵ F. Rodríguez-Izquierdo, *op. cit.*, p. 52.

⁶ *Ibidem.*, p. 54.

⁷ *Ibid.*, p. 52.

percata de la infinidad del universo".⁸ Para conocerlo, es pertinente dividirlo en dos partes, una que habla de las sensaciones que despierta en el lector y la otra, de la técnica o características formales.

A. Contenido del haiku

El haiku exige la participación activa del lector, "el escritor no especifica la verdad aprendida por una experiencia, ni siquiera de qué manera fue afectado por ella",⁹ es decir, el poeta no refiere explícitamente lo que siente o percibe, sólo lo sugiere; ya que de otra forma el poema se malogra. Ejemplo:

De Este a Oeste
sobre los campos de arroz
el sonido del viento.¹⁰

En este haiku de Matsuo Basho se percibe que no hay ninguna conclusión de carácter personal; el poeta hizo los trazos y en el lector es donde se "realiza" gran parte del poema, donde se produce el efecto, la magia.

*Haiku require of us that our soul should find its own infinity within the limits of some finite thing. [...] Haiku is the result of the wish, the effort not to speak, not to write poetry, not to obscure further the truth and suchness of a thing with words, with thoughts and feelings.*¹¹

Esta poesía silenciosa nos habla de un tipo de comunicación con las cosas del mundo; un estado mental y emocional de unión con lo otro, sin barrera alguna como la conciencia o un lenguaje que separe. Unión donde el otro no existe porque es uno mismo.

Llevada a la cumbre por Matsuo Basho, esta característica del haiku remite a la filosofía Zen, como tantas otras actitudes y actos en la cultura nipona. Por ende se considera el haiku un momento *satori* o de iluminación, al cual, dice el Zen, se puede llegar instantáneamente sin estadios previos.

⁸ Atsuko Tanabe, *El japonismo de José Juan Tablada*, p. 109.

⁹ D. Keene, *op. cit.*, p. 42.

¹⁰ Matsuo Basho, *Haiku de las cuatro estaciones*, p. 59.

¹¹ R. H. Blyth, *Haiku*, p. 272.

B. Forma

La concisión de la imagen poética en 17 sílabas es lo que define el haiku dándole unidad y sentido. La brevedad está íntimamente ligada a los temas, a la ausencia de pronombre personal y a la palabra de estación. En este aspecto, Donald Keene apunta que: “El que los asuntos favoritos de los poetas japoneses sean de índole sencilla fue consecuencia, quizá, de la sencillez de la versificación, o quizá la sencillez de las ideas haya sido lo que contribuyó a dictar la forma”.¹²

La sencillez de la forma se relaciona además con la concepción de poesía que tienen los japoneses, preferir la forma breve y escueta, pero no por eso sin gran contenido, a la forma larga y florida: “*Nevertheless, true brevity is not a matter of quantity but of quality*”.¹³

Sobre los temas, según Keene están limitados por la tradición. Pocos son los poemas de indignación vehemente, de exaltación religiosa, ligeramente metafísicos o éticos. En realidad, es una lista muy reducida de temas con un reducido modo de tratarlos: “La caída del la flor del cerezo y la dispersión de las hojas en el otoño son temas favoritos, porque ambos sugieren el paso del tiempo y la brevedad de la existencia humana. Semejante poesía tiene un fondo religioso: aquel tipo de budismo que enseñó que las cosas de este mundo carecen de sentido y pronto se marchitan”.¹⁴

El maestro Basho retomó para sus haiku características como la simplicidad y el prosaísmo, de antecesores como Sooin; de esta misma vía proceden también las variaciones en la pauta de 5-7-7 sílabas. La utilización de palabras coloquiales o chinas, además de vulgares u obscenas, lo cotidiano y la inclusión de temas desagradables son retomados de la escuela del haikai *renga* de Teitoku y Danrin de Sooin.

La categoría gramatical que en mayor medida comparece en los haiku japoneses es el sustantivo. Hay verbos pero están en una forma similar al infinitivo en español. Los poetas tienden a utilizar pocos adjetivos y adverbios. La omisión de pronombres personales, dice Rodríguez-Izquierdo, es un correlato fiel a la falta de egocentrismo que se refleja no sólo en el haiku sino en la misma lengua japonesa, quizá influencia de la filosofía Zen.

¹² D. Keene, *op. cit.*, p. 42.

¹³ R. H. Blyth, *op. cit.*, p. 357.

¹⁴ D. Keene, *op. cit.*, p. 41.

En los haiku hay una ausencia de signos de puntuación, acentos poéticos y rima, todo lo cual se relaciona con las características de la lengua japonesa:

El acento tónico y la cantidad, los dos rasgos más comunes de la poesía europea, brillan por su ausencia en el japonés. Otro tanto sucede [...con la rima], elemento desechado en la poesía japonesa por demasiado fácil, ya que en esta lengua todas las sílabas terminan en una sola vocal y no hay grupos consonantes. Así pues, el verso japonés vino a basarse en la cuenta de sílabas.¹⁵

Otro elemento importante para los haiku son los *kireji* o palabras de cesura. Funcionan a la manera de signos de puntuación o como “*the marks piano, forte, crescendo, con sordino, in music*”,¹⁶ a través de los cuales el poeta puede matizar sus versos; a la ausencia de verbos, los *kireji* funcionan para que las frases no queden inacabadas. Del tiempo de Soogi (1421-1502) eran 18 los *kireji* que funcionaban en los *renga* y han ido aumentando con el paso del tiempo. *Ya*, *kana* y *keri* son de los tres más importantes.

Ya: corresponde a ¡ah! o ¡oh!, expresa admiración, duda o incertidumbre.¹⁷ Suele aparecer al final del primer verso, por esto tiene un carácter introductorio.

Kana: a veces carece de significación especial. Frecuentemente expresa una exclamación dicha en el verso.

Keri: muestra el paso del tiempo y la emoción. Con frecuencia aparece al final del haiku.

La palabra de estación es el último elemento de gran importancia para la composición de haiku. Este concepto no estuvo presente desde los inicios, sino que se fue desarrollando a través de los siglos. Su instauración en la poesía fue un largo proceso en el que “los significados emocionales de los objetos de la naturaleza pueden destacarse por sí mismos, sin necesidad de notas aclaratorias del poeta”.¹⁸ Es decir, mediante la mención de un objeto determinado el poeta evoca la estación misma, no es necesario que el poeta diga la palabra “verano” o “primavera” para provocar en el lector la sensación que quiere dar. Se tiene evidencia de que para 1356 en la antología *Tsukubashuu* los *hokku* ya aparecen con

¹⁵ D. Keene, *op. cit.*, p. 39.

¹⁶ R. H. Blyth, *op. cit.*, p. 377.

¹⁷ *Ibidem*, p. 377.

¹⁸ F. Rodríguez-Izquierdo, *op. cit.*, p. 58.

cierta referencia a la estación. Pero no fue sino hasta Soogi (1421-1502) que el uso de las palabras de estación quedó establecido. Ejemplo:

Enero: escarcha, sauce, ruiseñor, alondra.

Febrero: arar los campos de trigo (también marzo), vientos del este (hasta marzo)

Marzo: Melocotón (sólo para el 3 de marzo). Etcétera.¹⁹

Su uso está relacionado con las costumbres y con la cultura de los nipones. Para Soogi la fidelidad a la palabra de estación es interpretada como “la sinceridad inherente a la visión de las cosas tal como son”.²⁰ También respondía a la necesidad de mostrar la fecha de la composición. Su uso perduró hasta el siglo XIX, cuando otra de las grandes cumbres, Shiki Masaoka, comenzó a crear y a fomentar la creación de haiku sin este elemento.

III. EXPONENTES PRINCIPALES

A. Matsuo Basho

Dentro del desarrollo del haiku, la llegada de Matsuo Basho se marca como la primera gran cima que tuvo el género. Con excepciones como Soogi, Yamazaki Sookan o Arakida Moritake, la producción de haiku, según los expertos, no tenía calidad literaria, sino que era producto de tertulias y diversión popular. Con Basho, el haiku llegó a tener la profundidad necesaria para trascender lo ordinario y ser universal.

Matsuo Basho (1644-1694) nació y se crió como un samurai. Cuando murió su señor en 1667, se fue a Kyoto y Edo donde comenzó a estudiar los clásicos japoneses y chinos, posteriormente se introdujo a las doctrinas del Zen, cuya filosofía quedó arraigada en su vida y obra. Eligió la simplicidad en su vida y en su poesía, tuvo una vida de pobreza y peregrinaje para poder aprender de la naturaleza. Se expresó a través del haikai porque le ofrecía la posibilidad de cantar sobre la vida diaria, lo cotidiano, ya que según Rodríguez-Izquierdo, “el haiku no persigue la belleza, sino la significación, y no excluye nada de su campo”;²¹ posibilidad que no le ofrecía el tanka, que apuntaba más a una belleza especial que excluía las cosas desagradables. En sus haiku, Basho cantaba de lo pequeño en la vida,

¹⁹ *Ibidem*, p. 60.

²⁰ *Ibid.*, p. 61.

²¹ *Ibid.*, p. 67.

de lo ordinario pero que está dentro de lo extraordinario, quería que cada momento fuera considerado valioso en lo efímero y simple de sí mismo. Por ejemplo:

Retiro de invierno:
una vez más descansaré contra
este poste.²²

Matsuo Basho es la primera cumbre y quizá el *haijin* más famoso de todo Japón. Tuvo muchos discípulos que a su vez enseñaron a otros poetas. Uno de ellos fue Hajin, quien fue maestro de Taniguchi Buson, otra de las grandes cumbres del género. Actualmente, Basho sigue siendo la primera referencia para el estudio y la creación de haiku.

B. Taniguchi Buson

Nació en 1716 y murió en 1783. Se conoce poco de su vida, pero sabemos que además de ser un poeta, también era pintor. Es considerado uno de los grandes pilares del haiku. Con su ingreso al ámbito literario, el haiku volvió a tomar la fuerza y calidad literaria que después de la muerte de Basho había perdido. Los haiku de Buson no nos hablan de una unión con la naturaleza, sino de explorar y gozar el mundo de la imaginación. Su aprendizaje del Zen y de la poesía formó parte de él, pero no de la misma manera espiritual como lo fue en Basho, sino que “su actitud hacia el arte y hacia el haiku es más bien intelectual, estética. Sus haiku tratan de darnos la belleza sensible del mundo”,²³ son sobre todo visuales, coloridos:

El sol muere en la tarde,
y alguien pisa su sombra
larga
como la cola del faisán.

o:

Lluvia mansa
la capa y el paraguas
van de gran charla.²⁴

²² R. H. Blyth, *op. cit.*, p. 330. (La traducción del poema es mía).

²³ F. Rodríguez-Izquierdo, *op. cit.*, p. 88.

²⁴ Alberto Silva, *El libro del haiku*, pp. 58-68, respectivamente.

C. Issa Kobayashi (1762-1826)

Se puede decir que no tuvo ni maestros ni influencia. En sus haiku habla sobre su particular visión de la vida, que no sigue necesariamente las reglas y máximas canónicas; expone sobre lo que piensa, sobre la verdad. En palabras de Blyth, Issa Kobayashi se mueve con el vaivén de la vida, del dolor a la alegría, del éxtasis a la angustia. “Su obra transpira una ternura y un humanismo que nos dominan; porque Issa ama el mundo y a sus más pequeñas criaturas, y al cantarlos canta también su propia vida, su euforia y su desgracia”.²⁵

Dos muñecos
cubiertos de hollín
una mujer y un hombre
arrinconados.

Entre lloviznas
primaverales,
la niña al gato
le enseña bailes.²⁶

Sus haiku están influenciados en gran medida por su vida. Se sabe que su madre murió cuando él era un niño y que su padre lo mandó a vivir lejos de casa, a Edo, por veinte años desde que tenía 14. Cuando su padre murió, sus familiares lo mantuvieron lejos de su casa y herencia otros 13 años. Luego de instalarse por fin en su propiedad, se casó con una mujer mucho más joven que él, de nombre Kiku, con la que tuvo 5 hijos, los cuales murieron pequeños y ella falleció a los 10 años de matrimonio.

Issa tiene una simpatía por las pequeñas criaturas, escribió aproximadamente 1000 versos sobre sapos, ranas, bichos de luz, mosquitos y pulgas. En la vida de los pequeños animales veía la vida de los humanos, ellos eran para Issa “una miniatura del retablo humano”.²⁷

Jugando a ser humanos,
pájaros chapoteando
al bajar la marea.²⁸

²⁵ F. Rodríguez-Izquierdo, *op. cit.*, p. 91.

²⁶ A. Silva, *op. cit.*, pp. 74 y 67.

²⁷ R. H. Blyth, *op. cit.*, p. 95.

²⁸ A. Silva, *op. cit.* p. 76.

D. Shiki Masaoka (1867-1902)

Entre cada aparición de una de las grandes cimas del género, la producción de haiku pasó sin gloria y con tintes de lugar común. En el siglo XIX, nuevamente éste era el panorama. En 1868, en la época Meiji, Japón abrió sus puertas a toda clase de influencias occidentales. La literatura y la poesía no estaban exentas de este nuevo influjo que tomó gran fuerza en esos años, entre otras cosas, por el decadente estado en que se encontraba la poesía tradicional japonesa, incluyendo el haiku.

Tsuneki Masaoka (nombre propio y familiar del *haijin*) ingresó a la Universidad de Tokio en 1890 y se especializó en haiku clásico. Rescató el haiku tradicional a través de su estudio y la publicación de artículos en revistas de su época. En ellos hablaba sobre una reconsideración del pasado, teniendo en cuenta que hasta el gran Matsuo Basho tenía entre sus haiku mala producción. Además, en sus escritos dirigía a los nuevos poetas en la manera de escribir haiku; decía que no se tenían que preocupar tanto por las sílabas o la palabra de estación, que escribieran para su agrado personal y que trataran de conocer al menos un poco de todo tipo de arte.

Tres mil braseros
soplando aire caliente:
ciudad en llamas.

Nieve derretida:
le asoma un hombro
a Buda²⁹

A los 23 años se confirmó que tenía tuberculosis. A partir de ese momento se hizo nombrar Shiki, que según la leyenda es un pájaro que echa en los lamentos sus pulmones sin cesar.

Shiki retomó de Buson, observador de la realidad, su propuesta de llevar el haiku al camino del arte, pero limpio de toda religión, panteísmo o Zen.

Justamente es por influencia de Shiki la palabra haiku tomó el nuevo significado de poema independiente compuesto de versos de 5-7-5 sílabas.

²⁹ A. Silva, *op. cit.* pp. 70-72, respectivamente.

IV. LLEGADA DEL HAIKU AL ESPAÑOL

Con la apertura de Japón a occidente, el intercambio cultural se dio de ambas partes. Los primeros traductores de literatura japonesa fueron E. Satow (ministro de Inglaterra en Japón), M. M. Mitford, B. H. Chamberlain, Dickins, León de Rosny y algunos otros. Lafcadio Hearn, periodista y luego profesor de inglés en la Universidad Imperial de Tokio, es tal vez el hombre que más contribuyó con sus libros y traducciones al conocimiento de Japón. Llegó al archipiélago en 1890 y hasta su muerte en 1904, no cesó en su producción. Basil Hall Chamberlain, en 1902, reveló al mundo occidental el haiku como “epigramas poéticos”, y en 1911, en su libro *Japanese Poetry* presenta con más detalles técnicos y eruditos el mundo del haiku.

En Europa, el interés por esta poesía se despertó debido a la empatía que existía entre éste y las técnicas impresionistas: el simbolismo, la sugerencia y la concisión. En Francia es notable el interés por éste en la primera década del siglo XX. En 1905 Paul Louis Chouchoud publicó el libro de haikai *Aux fils de l'eau*. Luego empezaron a aparecer haiku dispersos en revistas por toda Francia y Europa.³⁰

Para el español, la historia comenzó con José Juan Tablada y su clara inclinación a la cultura nipona. En 1914 cuando publicó su libro *Hiroshigué*, dio a conocer la bibliografía de donde obtuvo el conocimiento de Japón y su cultura. Entre los nombres que reportó, resaltan por su importancia los de W. G. Aston, Basil Hall Chamberlain y Lafcadio Hearn. En su ensayo “José Juan Tablada. La influencia del haikú japonés en *Un día...*”, Seiko Ota expone que para este libro Tablada estudió el haiku de *A History of Japanese Literature* (1907), de W. G. Aston, la *Anthologie de la littérature japonaise des origines au XX siècle* (1910), de Michel Revon, y “Epigrammes poétiques du Japón”, de Paul-Luis Couchoud, publicado en 1906 en la revista *Les Lettres* e incluido en *Sages et poètes d'Asie* de 1916. Seiko Ota explica que Tablada estudió el haiku en estos autores dado que su conocimiento del japonés era básico. Situación contraria con el dominio que tenía del inglés y del francés, lenguas en las que estaban publicados la mayor parte de los estudios en occidente que de oriente se realizaron.

³⁰ F. Rodríguez-Izquierdo, *op. cit.*, pp. 188-190.

Para el *Itinerario contemplativo* de Francisco Monterde, Tablada escribió como epígrafe del prólogo, "Elogio del buen *haijin*", una frase de Lafcadio Hearn que habla del arte de las diecisiete sílabas japonesas, donde, además de utilizar esta cita como sustento a los haiku, denota la influencia de dicho autor. Que haya aprendido el haiku a través de especialistas ingleses y franceses es relevante, porque será desde estas lenguas que aparece el haiku en español y principalmente en la poesía mexicana. Afirma Atsuko Tanabe en *El japonismo de José Juan Tablada* que los haiku japoneses "por ejemplo, los *haikais* de Basho, traducidos a un idioma indoeuropeo, ya no son *haikais* en un sentido estricto".³¹ Entonces si se considera que la base del conocimiento de los haiku japoneses fue a través de traducciones, quiere decir que a la interpretación que hizo Tablada, con todo su bagaje de hombre occidental y mexicano, se le suma otra más, la de los estudiosos franceses e ingleses que primero interpretaron la Cultura del Sol.

Según la misma autora, antes de 1919, año de publicación de *Un día...*, Tablada sólo se había acercado a la poesía japonesa a través de los cantos sobre biombos y tibores que "no significaban una revolución fundamental de la poesía misma".³² Explica que tal vez, en su viaje a París de 1911, fue cuando más se adentró en la cultura japonesa, ya que Francia era el lugar donde habían más libros sobre Japón, en occidente; donde conoció la forma *haikai*, y donde comenzó la verdadera revolución poética que años más tarde produciría dos libros, *Un día...* y *El jarro de flores* de 1922. Sin embargo, dado el trasplante de una forma poética a una cultura diferente, a los haiku de *Un día...* José Juan Tablada también los llamó poemas sintéticos y a los de *El jarro de Flores*, disociaciones líricas.

Con este breve recorrido sólo se proporcionan las bases de lo que será el análisis del corpus, no sólo para comprender mejor lo que hizo Tablada, sino para extraer conclusiones generales sobre el haiku en sus primeros años de inserción en México.

³¹ Atsuko Tanabe, *El japonismo de José Juan Tablada*, p. 109.

³² *Ibid.*

CAPÍTULO II LOS TEMAS EN LA TRADICIÓN MEXICANA

El orientalismo había llegado a la lengua española y a la poesía mexicana desde el modernismo. El mismo José Juan Tablada había participado en ese movimiento de exotismo oriental, donde la influencia del Sol Naciente se veía en el lenguaje, en los temas sobre kimonos, biombos y artículos de la cultura japonesa. Desde “Musa japónica” en *Florilegio* de 1902, ya despuntaba el orientalismo que años después se complementaría con los haiku; sin embargo, fue en *Hirosigué* de 1914 cuando José Juan Tablada mencionó por primera vez los haiku y con ellos el nombre de Matsuo Basho.

Cuando llegaron los haiku con *Un día...*, el orientalismo en lengua hispana tuvo una verdadera revolución, según palabras de Atsuko Tanabe. El exotismo reflejado en la temática se convirtió en un cambio intestino, desde la forma. Entonces surgen las preguntas: ¿qué cambios temáticos hubo?, ¿de qué hablaron nuestros poetas en los haiku que estaban creando?, ¿retomaron los temas que trataba, por ejemplo Matsuo Basho, como la naturaleza y los pequeños animales?, o ¿escribieron sobre su entorno y realidad?, ¿qué tipo de imágenes utilizaron?, ¿cuáles fueron los recursos retóricos?

Uno de los principales temas de los *haijin* japoneses (Matsuo Basho, Issa Kobayashi o Taniguchi Buson) es la naturaleza, el canto a las plantas, a los animales; esta temática es fundamental porque se relaciona con el Zen y la vida contemplativa y de meditación que conlleva. El canto a la naturaleza también se presenta entre los poetas mexicanos. Específicamente, los haiku sobre animales conforman el grupo temático más grande, y sin embargo, son 26 de los 128 haiku que se abordarán en este estudio (representan apenas un 20%). Los haiku sobre plantas son aproximadamente 10% del corpus. La mayor parte de los haiku sobre la naturaleza fueron escritos únicamente por José Juan Tablada. Lo cual quiere decir, de primera instancia, que Tablada fue quien más versó según la temática nipona y que el resto de los poetas buscaron otros temas para cantar en los primeros años de llegada de esta forma poética a la lírica hispánica.

De amor se llama la categoría menos cuantiosa que he identificado: once haiku la conforman. Se sabe que este tema no forma parte del canto de los *haijin* japoneses, incluso dentro de los haiku de Tablada, éste está ausente, no así un atisbo erótico. Sin embargo,

Rafael Lozano es quien más escribió al respecto. Según “el Abate” Mendoza, en la obra de este último es donde más se refleja la influencia francesa como difusora de la cultura japonesa en occidente.¹ En las siguientes páginas se analizarán los haiku por cada categoría temática con el objetivo de encontrar las semejanzas, las líneas que siguieron los poetas y así tener un acercamiento más profundo al haiku mexicano.

I. REINO ANIMAL

Tal como se indicó, veintiséis haiku componen la categoría de animales. Veinte de ellos son de José Juan Tablada, diez del libro *Un día...* y diez del *Jarro de flores*. Cuatro más son de Francisco Monterde y dos de José Rubén Romero. El hecho de que casi todos los haiku de esta sección pertenezcan a Tablada revela que él es quien tiene mayor influencia de los *haijin* japoneses, dado que este tema es uno de los tópicos en oriente. El estudio de sus haiku permitirá conocer el desarrollo que tuvo la nueva forma poética en el lapso que media entre ambos libros, pocos años pero significativos para observar el cambio existente en el mismo autor.

Como ya se dijo, uno de los tópicos en los haiku japoneses son los pequeños animales como los insectos, las ranas, los sapos. Aproximadamente 60% del libro *Un día...* tiene tal temática: hay luciérnagas, abejas, un caballo del diablo, una mariposa, una araña, ranas, sapos, un murciélago, zopilotes y gansos (aunque los dos últimos son de gran tamaño). Implantada Como ejemplo de la clara influencia nipona en los haiku de Tablada basta contrastar uno de éste frente a otro de Matsuo Basho:

Los sapos [25]²
Trozos de barro,
por la senda en penumbra
saltan los sapos.

José Juan Tablada

¹ José María González de Mendoza, “Los *hai-jines* mexicanos”, p. 191.

² Como ya quedó dicho en la Introducción, a partir de aquí los haiku estarán numerados hacia la parte derecha del título, entre corchetes y con cursivas. La numeración establecida es arbitraria y obedece al deseo de manejar de manera más sencilla el corpus.

El estanque antiguo.
Salta una rana.
El ruido del agua.

Matsuo Basho

El telón de fondo en ambos es la quietud: en el de Basho es el estanque antiguo, en el de Tablada, la senda en penumbra. En los dos, la tranquilidad es rota por el movimiento de los anfibios, un salto, un movimiento presto, explosivo, que rompe en uno el silencio, con el ruido del agua, y en el otro, la imagen del lodo, la quietud del barro en penumbra. Aunque los haiku apelan a distintas imágenes, uno auditivo y el otro visual, el procedimiento es parecido.

Sin embargo, a primera vista aparecen diferencias entre ambos tipos de poemas. Quizá el más notable es el título. Todos los haiku de *Un día...* tienen título y todos son sobre animales. El título funciona a manera de precisión, puntualiza el tema mientras que los versos describen alguna característica física o actividad que realizan los animales. En las más de las veces utiliza imágenes, metáforas visuales o auditivas en oraciones afirmativas y en otras pocas veces, interrogativas. El sustantivo del que se compone el título se repite en alguno de los versos:

Las ranas [18]

Engranés de matracas
crepitan al correr del arroyo
en los molinos de las ranas.

El caballo del diablo [9]

Caballo del diablo:
clavo de vidrio
con alas de talco.

En el caso del haiku 18 la imagen que Tablada ofrece es completamente auditiva, refiere la existencia de un grupo de ranas a través del sonido que producen y que las caracteriza. La aliteración de la vibrante simple (/r/) en los grupos consonánticos junto con las oclusivas (engranés/ matracas/ crepitan) en los dos primeros versos, más el sonido de la vibrante múltiple en las palabras *correr* y *arroyo* del segundo verso, se acercan al efecto fónico del croar de las ranas.

En el haiku 9 el poeta describe con una metáfora cómo es un caballo del diablo: "clavo de vidrio/ con alas de talco". Este haiku llama la atención porque el primer verso es casi exactamente igual que el título. Le siguen dos puntos y luego la definición metafórica del insecto: translucidez, frágil y con alas tan sutiles, por el peso y su cualidad táctil, como el talco.

La mayoría de los haiku están compuestos por imágenes visuales, mas también los hay auditivos. En algunos casos, aparecen dos imágenes yuxtapuestas que producen un efecto de sorpresa. La primera se desarrolla en los dos primeros versos; la que da el giro, la sorpresa, en el último. Los dos primeros son el antecedente, el telón de fondo, la parte que puede tener un referente real, tangible; el último verso generalmente se presenta como una metáfora, donde se presenta una analogía cromática y una relación metonímica de agente (abeja) por el producto (miel).

Las abejas [3]
Sin cesar gotea
miel el colmenar;
cada gota es una abeja...

En los dos primeros versos de este haiku se plantea un hecho real: un colmenar que gotea miel. El tercer verso se entrelaza con los dos primeros para formar una imagen en la mente del lector: una gota de miel que cae y, mientras lo hace, repentinamente se convierte en una abeja que vuela.

Este mismo procedimiento lo encontramos en el haiku 2:

Los zopilotes
Llovió toda la noche
y no acaban de peinar sus plumas
al sol, los zopilotes.

Está compuesto de dos imágenes, ambas visuales. La primera es el primer verso "llovió toda la noche": con esta frase se hace un cuadro de retrospección, donde el telón de fondo está puesto: lluvia, agua por todas partes, la noche oscura y mojada antes de la salida del sol, cálida, luminosa. Un contraste entre ambas imágenes, una antítesis en los sustantivos. Noche/sol (día), lluvia/sol, calidez. En la mañana cálida, después de una noche de lluvia, los zopilotes peinan, arreglan, secan sus plumas oscuras al sol.

Otras veces el efecto de sorpresa es la unión entre la figura retórica y la ubicación espacial de las frases u oraciones:

La araña [34]
 Recorriendo su tela
 esta luna clarísima
 tiene a la araña en vela

El primer verso, que comienza con un gerundio, ofrece una ambigüedad en la imagen del haiku, dado que por su ubicación junto al segundo verso (“esta luna clarísima”) se podría entender que la luna clarísima recorre su camino celeste cual nocturna araña, es decir una metáfora; o bien, que la araña es quien anda por su tela, mientras la luna la mantiene despierta.

En la mayoría de los haiku de este primer libro, el autor caracteriza los animales en su entorno natural sin introducir un vocabulario que remita a un determinado tiempo o espacio geográfico. Esto lleva a una remembranza de los poemas de Basho, donde la naturaleza es lo que impera dentro de la intemporalidad de un instante. Ejemplo de esto puede ser cualquiera de los haiku transcritos anteriormente: los personajes animales pueden habitar en México, en Japón, o en cualquier otro lugar, además sin un tiempo específico.

El vocabulario es sencillo. Los animales que canta no se distinguen por su belleza o exuberancia. Los adjetivos y frases prepositivas tampoco son de estilo preciosista, hay “trompetas de barro”, “clavo de vidrio”, “alas de talco”, “trozos de barro”, “senda en penumbra”, “desnuda rama”, es decir, es simple el material con que están hechos.

Llaman la atención tres haiku de todo el libro. El número 28 llamado “Luciérnagas” remite claramente a un contexto temporal, dice: “Luciérnagas en un árbol...¿Navidad en verano?” La palabra “navidad” es una reminiscencia directa a una tradición, a una fiesta. Las luciérnagas como pequeños focos de un árbol navideño remiten a una época industrializada. En el caso del haiku 2 “Los zopilotes”, ya desde el título, el autor dirige a los lectores hacia un entorno nacional. Sin embargo, en la mayoría de los haiku los animales son más neutros o son los mismos que cantaban los poetas japoneses. Y en el haiku 24:

Mariposa nocturna

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

Con el título de la novela *María*, de Jorge Isaacs, no sólo hay una referencia a un tiempo específico, sino a la región latinoamericana, una lengua y un entorno literario. La niña se vuelve taciturna por la reminiscencia de María, el personaje de la novela, que entre la enfermedad y el amor, se acerca a la muerte. La brevedad de la vida representada en la pequeñez de una mariposa, aunado al color pardo y a la noche, como destino. Además, es notable que este haiku tenga el mismo título que otro del mismo libro:

Mariposa nocturna [30]
Devuelve a la desnuda rama
nocturna mariposa,
las hojas secas de tus alas.

En ambos se puede ver que el autor utiliza la segunda persona del singular para interpelar al personaje animal, lo cual es notable porque la mayoría de los haiku de *Un día...*, están presentados impersonalmente, la voz del poeta no se asoma entre los versos a través de formas verbales ni de pronombres personales.

En el haiku 30, se adivina la época del año en que pudo ser escrito, a la manera de los haiku japoneses. La “desnuda rama” y “las hojas secas” hablan del otoño sin nombrarlo. En este escenario, el poeta mira el vuelo de la mariposa, presente en el imperativo “devuelve” y le dice, hecha la comparación entre las alas pardas y de áspera apariencia con las hojas secas de los árboles, que regrese a la ahora desnuda rama (las hojas cayeron, es otoño), quizá para que no llegue aún el invierno.

En los dos haiku, la mariposa nocturna está presentada como un ente que conlleva una sensación de melancolía, en el caso del haiku 24, es la niña quien padece su influencia, y en el 30, el ambiente y el hecho que se desarrolla en los versos destila ese sentimiento.

Entonces, con estos haiku Tablada acerca bastante al lector a la obra de los *haijin* japoneses, pero también vemos que hay pequeñas referencias al mundo y la cultura de occidente, y más específicamente, a la cultura de habla hispana, con cierto color de México.

Por su parte, en *El jarro de flores*, publicado en 1922, proporcionalmente hay un menor número de haiku sobre animales que en el libro anterior. Aquí representan 40% de la producción total, contra 60% de *Un día...* Si el tema de los animales es uno de los que más se puede identificar con la temática de los *haijin* japoneses, entonces la disminución de estos puede apuntar a un desligue de la tradición japonesa para desarrollar un tipo de poesía con estilo propio.

En *El jarro de flores* la mayoría de los títulos funciona de manera semejante al libro anterior. Sin embargo, hay algunos que son considerablemente diferentes; aquellos que en el título contienen la connotación de una hora del día, es decir, no hay un sustantivo que anuncie el tema que tratarán los versos. Pero sí se desarrolla un hecho que acontece en la hora que marca el título. Por ejemplo:

10 p.m. [78]
Lanza el torvo mochuelo su carcajada
a la bruja lechuza volando al sábbat.

En este haiku además de presentarse la relación entre el título y los versos, también se puede observar que los personajes están ubicados en un contexto ideológico. El mochuelo lanza su carcajada en un ambiente judeocristiano donde existen las brujas, lechuzas que celebran cada sábado su aquelarre. Este haiku no se podría explicar dentro de un contexto como el de la filosofía Zen, sino que remite obligatoriamente a una cultura y sociedad occidentales.

En ciertos haiku de este libro el sustantivo del que se compone el título se repite en alguno de los versos; hay otros donde el sustantivo no se repite, principalmente cuando el poeta versa sobre los animales a través de imágenes completas, metáforas que son la definición del animal en turno y que abarca todos los versos:

Peces voladores [72]
Al golpe del oro solar
estalla en astillas el vidrio del mar.

Este segundo libro se distingue del anterior en que los haiku están hechos con más recursos y figuras; están contruidos con metáforas, metonimias y sinécdoques juntas. Además, el vocabulario incluye sustantivos o adjetivos que denotan objetos de valor

estético, de colores más vivos y brillantes: “Cascabel de plata”, “golpe del oro solar”, “paraísos de esmeralda”. Ejemplo de esto es el haiku anterior, donde la hipérbole y metáfora “*al golpe del oro solar*”, provoca que en el siguiente verso el estallido del vidrio se escuche en la aliteración que hay en los sonidos [t/] y [/y/], en “*estalle*” y “*astillas*”, sobre todo la oclusiva /t/. Esto, aunado a la velocidad de los peces al saltar quizá sea lo que provoque que la imagen de las astillas se le atribuya al “oro solar” y no a los peces.

De los diez haiku que corresponden a 40% del estudio, sólo tres tratan sobre animales pequeños identificables como prototipos de la poesía japonesa: dos son sobre luciérnagas y uno sobre una rana. El resto de los animales remiten si no a una fauna más universal, sí americana. Hay cinco sobre aves: una guacharaca, torcaces, una garza y, en un mismo haiku, un mochuelo y una lechuza; dos haiku sobre mamíferos: un burro y un mono; y uno sobre peces. Hay un cambio en el paradigma, de la pequeñez que caracterizaba a los animales del libro anterior, ahora son de mayor tamaño; mamíferos o aves que no habían sido cantadas por los nipones ya sea por la biología diferente de esta parte del planeta, o porque no eran reflejo de su vida espiritual, por ejemplo:

La guacharaca [43]
 ¿Asierran un bambú en el guadual?
 ¿Canta la guacharaca?
 Rac...Rac...Rac...

El título remite a la fauna semi tropical o tropical de América. La imagen que ofrece es auditiva en tanto que la ambigüedad que maneja proviene de un sonido: a través de dos interrogaciones y una onomatopeya que igualmente podría imitar un animal o una sierra, se construye el juego de este haiku. Se puede apreciar que el autor está mirando la fauna que le rodea y que fabrica una poesía con los elementos del lugar donde vive.³

Definitivamente hay grandes diferencias en los haiku en ambos libros de Tablada. Mientras que el primero se enfoca en retratar los animales en un instante eterno ("las mariposas del instante/ quise clavar en un papel"), con casi nulas adscripciones al tiempo y al espacio de donde proceden, muy al estilo japonés, en el segundo libro está viva la huella

³ En las *Obras I, Poesía*. de José Juan Tablada, bajo este haiku aparece entre paréntesis “Colombia”, p. 426.

de occidente, de América. Es decir, los haiku de Tablada evolucionaron hasta forjarse con material de tierras americanas.

Un ejemplo de haiku no prototípico es el 68 “Looping the loop”, debido a que tiene como título el nombre de una acrobacia aérea y que además está en inglés.⁴

Looping the loop [68]
 Vespéral perspectiva;
 en torno de la luna
 hace un “looping the loop” la golondrina.

Tablada describe el vuelo de una golondrina con la expresión “looping de loop”, que funciona como una metonimia y comparación para definir el vuelo del ave. Con esta comparación queda manifiesta la presencia de la tecnología y la modernidad que estaba en la vida de este poeta. Esto es notable en tanto que en el libro anterior la presencia de la modernidad casi estaba ausente. El poeta había cantado un mundo natural, sin tiempo. En *El jarro de flores* la propuesta es nueva, la tranquilidad y la intemporalidad quedó atrás.

De los otros seis haiku que cierran la categoría de *Animales*, cuatro son de Francisco Monterde y dos de José Rubén Romero. Hay zopilotes, tordos, un águila, unas mulas, un perro y una iguana. Estos animales tampoco forman parte del paradigma de los haiku japoneses, sino que se pueden identificar como propios de la geografía mexicana.

Tres de los cuatro haiku de Francisco Monterde tienen título, sólo uno de ellos, no. Éste además de tener una función denotativa, es el complemento que termina de redondear la metáfora de los versos. En estos haiku el sustantivo del título no se repite en ningún verso, es la respuesta a toda posible incertidumbre. Por ejemplo:

Tordos [117]
 Puñado de piedras
 que naufragan al caer
 en la ternura de las siembras.

⁴ En *El jarro de flores* tiene dos haiku con palabras extranjeras, el número 70 “Coquillage”: concha, en francés y el 68 llamado “Looping the loop”, este último se refiere a una acrobacia aérea que consisten en un movimiento circular que comienza y termina en el plano horizontal y se desarrolla en el vertical. Era un término que estaba de moda en aquellos años de la primera aviación.

Los tordos son calificados a través del sustantivo “piedras”, como pequeños y negros. Con el verbo “caer” se denota, implícita, la acción de volar, de desplazarse en el aire. Con el verbo “naufragar” el poeta logra traer la inmensidad de los campos verdes, tiernos y de textura tersa. En este caso, el título es necesario para precisar de qué se trata el haiku. Una cadena de metáforas construye el texto a la manera de algunos poemas del *Jarro de flores*.

Todos los haiku de Monterde ofrecen imágenes visuales; algunos de ellos poseen rimas asonantes, como en el haiku anterior y en el siguiente. En el caso del 162 hay un cambio en el punto de vista de los seres poéticos.

.....

Para el águila –punto en lo azul–,
el tren es un gusano de luz.

Mediante un paralelismo águila/tren, punto en lo azul/gusano de luz, el poeta ofrece una imagen vista desde dos perspectivas, desde el cielo y la tierra; allá el águila mira el tren como un enorme gusano metálico que refleja la luz, desde acá, desde la tierra, alguien, quizá el poeta, mira el águila como un punto en lo azul e imagina lo que ella podría estar viendo, al mismo tiempo. Destaca en este haiku la presencia de fuertes colores brillantes, el azul del cielo, y la casi blancura del sol reflejado en el metal. Además de que “luz” y “azul” son palabras oxítonas, hay un juego donde entran en movimiento casi los mismos sonidos, como en un anagrama en la última palabra.

En el vocabulario se observa la introducción de sustantivos que reflejan la modernidad tecnológica de aquellos años, muy acorde al espíritu de la época (el postmodernismo y las vanguardias). Además de que las palabras no son tópico de los haiku japoneses o no tratan de tener un estilo nipón.

José Rubén Romero tiene dos haiku sobre animales, el 195 (“El perro”) y el 198 (“La iguana”). En ambos, el poeta no repite el sustantivo del título en ningún verso. Por una parte el perro es un animal poco característico de los haiku porque vive muy unido al hombre, no es uno que se encuentre solo, salvaje. La iguana es una especie identificable de México y otras partes de América central y del sur. En algunos casos el uso de metáforas sirve para componer sus versos; sin embargo, llama la atención que el haiku 195, más que

una imagen, sea una descripción del protagonista, sus características morales, su nombre con el uso de un verbo en copretérito que indica una acción (llamaba):

El perro [195]

Sabio y prudente. Se llamaba Omar.
Con el afán de parecerse al hombre.

Aunque Tablada haya dado la pauta en *Un día...* de cómo hacer los haiku en México, los poetas de estos primeros años empezaron a crearlos según sus lecturas y estilo. *Tacámbaro* fue publicado en 1922 e *Itinerario contemplativo* salió en 1923, el mismo año que *El jarro de flores*: cuando Tablada en su segundo libro publicó haiku con personajes atípicos japoneses, José Rubén Romero ya había escrito sobre un perro y una iguana; y Francisco Monterde estaba por publicar *Itinerario contemplativo*, donde también incluyó algunos haiku sobre animales.

El uso del título fue casi indispensable en estos haiku. Ya sea porque ofrecen una introducción al tema o porque resuelven o completan los versos. El uso de metáforas existió ya desde *Un día...*, sin embargo en *El jarro de flores* es donde más recursos estilísticos se pueden observar. La metáfora sobre todo. En el vocabulario, el más japonista es el libro de *Un día...*, en los otros se nota un ambiente nacional o americano, además de que la sencillez de este se transforma en un preciosismo en *El jarro de flores*.

José Rubén Romero y Francisco Monterde no versaron a la manera que Tablada lo hizo en su primer libro, sino que siguieron su propio estilo: escribieron sobre los animales que veían a su alrededor, los caracterizaron con referencias judeocristianas y también con vocabulario que remitía a la modernidad que estaban viviendo. Entonces, Romero primero, y luego Monterde, a la par que Tablada con su segundo libro, fueron quienes comenzaron a hablar de la fauna que remitía a tierras mexicanas. Por tanto, a pesar de que fue el tema de los *Animales* sobre el que más escribió Tablada, esto no tuvo continuidad en los otros poetas. Pocos haiku escribieron los nuevos *haijin* sobre el tema y con un aire nacional, no al estilo japonés.

II. REINO VEGETAL

A pesar de que las plantas y flores abundan en la obra de los *haijin* japoneses, entre los mexicanos este tema no fue muy explotado. Tablada es quien más haiku escribió al respecto y aún así no fue abundante su producción: aproximadamente 26% en su primer libro y 18% en el segundo. Son 12 haiku los que pertenecen al 40% del total del corpus estudiado, con esta temática. Ocho son de José Juan Tablada, 4 de *Un día...* y 4 del *Jarro del flores*. Dos son de Francisco Monterde y dos más de Jaime Torres Bodet.

La mayoría de los haiku con tema vegetal tratan sobre plantas y árboles, sin embargo, José Juan Tablada introduce el novedoso elemento de las frutas, con su gran dosis de colorido y ambiente de festiva alegría. En *Un día...*, Tablada tiene dos haiku sobre árboles: un sauce y un bambú; uno sobre una palma y uno sobre una flor de toronja. En *El jarro de flores* hay uno sobre un narciso y tres sobre frutas.

En los cuatro haiku de *Un día...* se repite el sustantivo del título en un verso. Con excepción del haiku llamado "Bambú", cuyo nombre es una reminiscencia de los haiku japoneses, los otros no tratan sobre plantas que remitan a una temática nipona. Hay en ellos figuras como la metáfora y en el caso del haiku 4, una anáfora:

El saúz [4]
Tierno saúz
casi oro, casi ámbar,
casi luz...

Una anáfora mediante la que el poeta sugiere la imagen de un "tierno saúz", que es de casi un color metálico, una resina anaranjada o sólo luz del sol, pero que no llega a definirse porque quizá la belleza de ese árbol radique en los diferentes tonos que adquiere con el paso del sol en el cielo. Anáfora que bien podría convertirse en una metáfora que da cuenta de la materia del árbol, además de su colorido. Sin contar que a la par, hay una suerte de disolución en los materiales con que está hecho el sauce y también de los colores (oro-ámbar-luz/ amarillo-amarillo translúcido-blanco).

Llama la atención que en el haiku 13, la planta motivo cobra vida, sufre una transformación antropomórfica. El poeta no habla de ella como un ente más del jardín, un ser del cual sólo es posible mirarlo y poetizar, sino que se convierte en un ser vivo que duerme tan profundamente que ni siquiera se mueve en la hora de siesta. Este cambio en la

concepción de la planta es importante porque remite a una actitud lúdica hacia la naturaleza, no en la misma forma que tienen los *haijin* japoneses, sino algo propio:

La palma [13]
 En la siesta cálida
 ya ni sus abanicos
 mueve la palma...

Las imágenes de la mayoría de los haiku son visuales. Apenas hay unos cuantos que remiten a otros sentidos. El número 12, también de Tablada, remite al olfato:

Flor de toronja [12]
 De los enjambres es
 predilecta la flor de la toronja
 (huele a cera y a miel).

El poeta plantea que el aroma de la cera y la miel es la causa de la preferencia de los enjambres sobre la flor, sin embargo, hay que notar que quizá eso sea sólo válido para la percepción humana; el poeta superpone su visión al de las abejas, el intenso aroma que recrea, quizá sea lo que llevó al poeta a escribir sobre esa flor y quizá no sea tanto el móvil de los enjambres. Resalta que el lenguaje de este haiku se acerque más a la prosa en tanto que no hay evidentes recursos retóricos. La magia se debe a la evocación de los aromas en el acertado verso tercero.

El vocabulario que utiliza Tablada es un lenguaje sencillo que, sin embargo, tiene toques brillantes y de mucho color, además de objetos de gran valor y belleza: la mención del oro, de la luz, del ámbar, esmeraldas..

En *El jarro de flores* se observa que además de versar sobre plantas, el poeta desplazó sus versos hacia las frutas coloridas y tropicales. Tres de los cuatro haiku que se estudiaron son sobre frutas; el autor los creó mirando hacia la exuberancia americana y no hacia oriente:

Plátano [85]
 En la verde tahona cuelgas pródigo
 dorado por el sol, ¡oh pan del trópico!

En el haiku 85 mediante una metonimia (“la verde tahona”) el poeta coloca al plátano –pan del trópico– dentro de la tahona del platanar para ser cocido. La frase “dorado

por el sol” tiene por lo menos dos posibilidades: el sol que cuece el plátano como el fuego al pan en la tahona y le deja la corteza dorada; o el plátano “dorado” por la luz, el tono que le proporciona el sol a determinada hora del día.

En estos haiku el poeta utiliza metonimias, metáforas, comparaciones. El vocabulario denota gran colorido, ambiente de alegría; la mención de sustantivos que hablan del trópico son elementos que alejan a estos pequeños poemas de la sobriedad que caracteriza, por ejemplo, a los poemas de Matsuo Basho. Están llenos de adjetivos que se refieren a colores: *verde, dorado, roja y áureas*. Sustantivos como *carcajada* y el uso de los signos de admiración crean un ambiente festivo. La mención del sustantivo “trópico” en el haiku 85, más los sustantivos y adjetivos del 87, con los que se puede concebir a la sandía como una fuente de frescura en el calor del verano, son los elementos que hacen que esta poesía se diferencie de la japonesa, en tanto que, si se acude a la comparación del haiku con la pintura de sólo algunos trazos, los haiku mexicanos serían pequeñas pinturas sí, pero cargadas de colorido, de luz, de figuras.

Sandía [87]

¡Del verano, roja y fría
carcajada,
rebanada
de sandía!

Naranja [88]

¡Dale a mi sed
dos áureas tazas
llenas de miel!

Por su parte los haiku de Francisco Monterde tienen características que los hacen diferentes e independientes de la obra de Tablada. A través del viaje en el trayecto Distrito Federal-Veracruz, el poeta recrea algunos haiku sobre la naturaleza vegetal. Si con cada uno de ellos el autor describe una parte del lugar donde está, no resulta extraño encontrar por ejemplo, un maguey, dado que se le puede identificar plenamente con la geografía nacional y hasta con una identidad mexicana.

Magueyes [114]

El alcohol de la tierra enciende
la verde llama
de los magueyes.

En este haiku, Monterde crea la imagen de los magueyes a semejanza con la de unos quinqués encendidos. Con la metáfora “el alcohol de la tierra”, el poeta hace un símil con el petróleo que se utilizaba para mantener encendida la flama (además de la bebida alcohólica a la que también alude), la cual semeja un verde maguey erguido como llama inextinguible.

En el número 186 lo que provoca mayor sorpresa es la personificación de la palmera; la cual semeja a un literato famoso mediante el uso del verbo “imitar”. El nombre del poeta introduce además una referencia cultural de México:

La palmera [186]

Agitada por viento de tormenta,
a Díaz Mirón le imita
la melena.

Aquí el título complementa los tres versos para completar la imagen que el autor quería dar. En el haiku 114 el título sólo enuncia la obra, sin que su presencia sea estrictamente necesaria, dado que su mención en uno de los versos le da sentido y autosuficiencia.

La imagen de la palmera y de la melena de Salvador Díaz Mirón se complementan para explicarse mutuamente: la palmera es el pretexto para hablar de este personaje literario, móvil y explosivo, semejante a una tormenta, y la imagen de Díaz Mirón sirve para describir la palmera agitada por el viento. A diferencia de los haiku de Tablada, donde se retrataba a los vegetales resaltando alguna característica de ellos, como lo amplio de sus hojas o el color, en Francisco Monterde los haiku de plantas dan cabida para poetizar sobre otros asuntos, como el literario.

En *Biombo*, Jaime Torres Bodet tiene en todo el libro seis haiku sobre árboles. Uno de los procedimientos que se perciben es la personificación, les da vida y movimiento, al mismo tiempo de una breve idea de cómo son. Por ejemplo el haiku 318:

Álamo [318]

No sabía qué comprar
con sus hojitas de plata
el álamo en el bazar.

El elemento “hojitas de plata” es gozne del juego del haiku. Por una parte esa metáfora describe la naturaleza del árbol: el álamo tiene el reverso de sus hojas color blanco; y, por otra parte, es también metáfora del dinero, con el cual el árbol se humaniza y así, indeciso, el poeta lo retrata en el bazar. Con breve toque lúdico versa sobre la naturaleza.

Por lo anterior, se puede observar que los poetas retratan breves instantes de plantas o frutos mediante metáforas, metonimias, sinécdoques que desembocan en imágenes visuales (sólo en el haiku 12 de Tablada, llamado “Flor de toronja” es donde se apela al sentido del olfato). Los enfoques y tonos para cantar sobre ellos son varios, en algunos el carácter lúdico se manifiesta en la personificación que adquieren las plantas, como en el haiku 318 de Jaime Torres Bodet. En la gran mayoría, el tono que se maneja es de festiva alegría o de tranquila contemplación, en ambos casos el vocabulario lo conforman adjetivos o sustantivos que denotan gran colorido y que incluyen la mención (sólo dos veces) de palabras como oro y plata. Todos estos poemas tienen título.

En la obra de Tablada se puede observar que no hay un cambio en cuanto al uso de figuras retóricas en sus dos libros, las metáforas, metonimias y sinécdoques están presentes. En lo que más difieren es en el vocabulario, el tono festivo y el uso de signos de admiración para cantar sobre ellas.

Los haiku de Francisco Monterde y Jaime Torres Bodet también emplean metáforas, sinécdoques. Quizá en lo que más se diferencian es en el mayor uso de la personificación de los árboles o plantas. En el caso de Monterde hay mayor incidencia de la cultura mexicana ya sea por el tipo de planta, por la referencia literaria o por el paisaje que canta. En general, los haiku de ambos poetas están alejados de los japoneses por la manera en que están hechos, por el tipo de plantas que celebran y, la mayoría, por una forma de alegría menos recatada que la de los *haijin* nipones.

III. PERSONAS, CARÁCTERES Y COSTUMBRES

Una de las innovaciones dentro del haiku mexicano es el tema de la sociedad, las personas, su carácter, algún rasgo físico o de ánimo; las costumbres, las fiestas, las actividades que los identificaron. Entre los *haijin* japoneses la naturaleza es el gran tema; la sociedad no era sujeto de observación ni de poetización directa, más bien era sólo mencionada cuando formaba parte del entorno o del paisaje a tratar. Por ejemplo, el siguiente haiku de Issa Kobayashi:

Entre lloviznas
primaverales,
la niña al gato
le enseña bailes.

Entre los poetas mexicanos, quien más escribió al respecto fue José Rubén Romero con los haiku de *Tacámbaro*, donde hizo un retrato de la vida pueblerina y nacional de México. Hay 24 haiku que componen esta clasificación en el corpus de trabajo y 16 de ellos son de José Rubén Romero. Tablada tiene uno solo de este tipo, Monterde cuatro, Lozano dos y Torres Bodet también dos.

Tacámbaro es, por primera vez dentro de la literatura mexicana, un libro donde la forma del haiku se utiliza cabalmente para hablar de temas nacionales. Sólo queda una reminiscencia japonesa en la brevedad de la forma. En el preliminar de su libro, José Rubén Romero nombra a los poetas que tuvieron influencia en su libro, Jules Renan con sus "Historias naturales", y mucho más cercano, menciona a Tablada, dice: "Sus 'hai-kais', que él ha sabido divulgar e imponer, están en mi libro, algunos conservando la 'manera' tradicional; otros, solamente con una reminiscencia de esos poemas sintéticos".⁵ Es decir, sus primeras influencias no fueron los poetas japoneses para crear sus haiku, sino los europeos y aún más importante, Tablada, quien ya comenzaba a ser considerado como el fundador de una nueva clase de poesía en español.

El pueblo de Tacámbaro es, de cierta manera, el protagonista del libro de José Rubén Romero. A través de la descripción de personajes, como el cura, el presidente municipal, el barbero, el novio que visita por las noches a su amada, entre otros, el poeta da cuenta de cómo es ese lugar, la vida que se vive, el pequeño mundo que es.

⁵ José Rubén Romero, *Tacámbaro*, p. 705.

El cura: [217]
 Búho que remeda una paloma.
 Con una mano bendice
 lo que con la otra toma.

El haiku comienza con un símil zoomórfico a partir del cual el protagonista es retratado, quizá para acentuar su carácter rapaz. Desarrolla en los breves versos las dos caras y la doble moral del cura mediante una cohabitación, los elementos son puestos en antítesis: buho/ paloma, el día/la noche, bendecir (pedir por alguien)/ tomar (arrebatar). Lúdico y punzante retrata al cura como un hombre con vicios, un ave nocturna que se dice de plena luz del día.

La niña ingenua [222]
 Preguntaba la niña,
 ¿el gallo en la noche se desnudará?
 ¿Se acuesta con su gallina
 como papá con mamá?

En el caso del haiku 222, el autor utiliza recursos como la forma verbal en copretérito que recuerda el inicio de una historia (Era una vez...), es decir, utiliza recursos propios de la prosa. La coma con que termina el primer verso es equivalente a dos puntos y seguido, ya que en las siguientes líneas, no es la voz del poeta quien emite las dos dubitaciones, sino la niña. Quizá, su ingenuidad estriba en que cuando “preguntaba”, dado que el verbo no tiene un objeto indirecto específico, ella divulgaba lo que hacía su padre por las noches, y también, delataba su acto de espionaje al mirar acciones que no se atreve a preguntar y por sus dudas, humaniza al gallo y en él cristaliza la inquietud que siente al mirar a su progenitor. Resalta, además, que se combina una rima oxítónica con una paroxítónica.

Mediante el humor el poeta encara la realidad de las personas sobre las que versa y por tanto, de la vida de todos los días. El haiku 226 comienza con un símil que define el motivo del título: la “jarrita de carne” insinúa la presencia no de una muchacha, sino de una niña o de un bebé, que ante la ausencia del posible cura-progenitor, se enoja y se pone de flato, de tanto llorar. Es el fruto de una relación mal vista socialmente; una crítica, una observación curiosa o mordaz.

Hija de María [226]

Jarrita de carne que sirves de ornato
a los corredores del viejo curato,
¡si no ves al cura, te pones de flato!

En algunos casos el humor toma tintes ácidos o de dolido sarcasmo, el poeta no se detiene ante los males que observa en su sociedad, sino que los hace correr por su pluma y deja claro su desagrado frente a ellos. Aunque el gran tema de *Tacámbaro* sea el mismo pueblo, no impide que lo critique severamente. Llama la atención el comentario punzante que contiene el haiku 214:

Danza indígena [214]

(*San Juan de las Colchas*)

Nuestra ancestral idolatría
ha convertido a Cristo agonizante
en un Maestro de coreografía.

Entre todos los personajes, Rubén Romero reserva un apartado que se llama “Retablo familiar” para tratar sobre la familia: la madre, el padre, los hermanos o el hijo:

Mi hijo [252]

Sueño tus manos pequeñas
brindándome sus caricias.
Dime, niño, ¿tú me sueñas?

En estos poemas sobresale que el poeta deje ver sus sentimientos emotivos. El amor filial, familiar, la añoranza, el desasosiego que le puede causar el comportamiento de sus seres más cercanos, son las características que hacen de estos haiku diferentes y únicos en tanto que este modelo no se había utilizado antes para estos fines, como es los asuntos íntimos.

En el haiku 252, el poeta habla en primera persona. El primer verbo “soñar” ofrece dos posibilidades, la de añorar y la del sueño: el hijo se manifiesta en la consciencia del poeta como un deseo. Es apenas un niño, tiene las manos pequeñas; el poeta elige hablar del hijo desde sus propios sentimientos. El padre lo re-crea a través de su deseo. Y sin embargo tiene conciencia propia; en el tercer verso el poeta lo interpela, el verbo “soñar” parece que está impregnado del verbo “amar”.

Aunque en muchos haiku lo que predomina es la descripción, también el poeta utiliza elementos retóricos que crean en su mayoría imágenes visuales. Por ejemplo, el siguiente haiku:

El novio [220]
 De la noche en la niebla
 tu cigarro encendido
 es un cocuyo que amoroso tiembla...

La imagen de este haiku, como otros del libro, remiten a un entorno rural; no por el vocabulario sino por la situación a la que apunta: un pequeño lugar de la provincia donde el novio espera clandestinamente a su pareja para aprovechar la noche y la niebla. Sobresale el participio “amoroso” usado en esa posición para calificar inusualmente al verbo “temblar”, pero que también atañe al sustantivo “cocuyo”. Hay un deslizamiento de la acción (el temblar amoroso) del cocuyo, que es la pequeña luz del cigarro, hacia la mano del novio que refleja el estado de todo su cuerpo y de su ánimo. Podría ser que el novio está enamorado, pero también podría interpretarse que el temblar del cigarro sea por la unión sexual que acontece bajo el cobijo de la noche.

Además de formular retratos sobre las personas que conforman el pueblo, también en *Tacámbaro* se toca sobre otra parte fundamental en la vida de las personas: la convivencia en sociedad y, por ende, las festividades y eventos que realizan, producto de su ideología y tradiciones. Tiene seis haiku de este tipo. En cuatro de ellos el elemento religioso es lo que promueve la fiesta:

Bautizo [202]
 Por cada moneda que brilla en el aire
 hay cuatro chiquillos que gritan donaires.

El pueblo de Tacámbaro es reflejo de las costumbres y el estilo de vida de gran parte de México. Así que Romero escribió sobre México, sus personajes pueden ser encontrados no sólo en ese lugar sino en otras localidades del país. Además del haiku “Bautizo”, el poeta tiene un haiku sobre una boda y uno sobre el día de muertos. Los otros tratan sobre fiestas tradicionales, por ejemplo el *191*, donde la valentía y la destreza de los hombres es lo que se celebra:

Jarripeo [191]

Día de oro.

La reata cierra su interrogación
en los cuernos del toro.

Hay dos imágenes en este haiku; con la metáfora del primer verso el autor crea una mañana con un cielo azul luminoso y sol resplandeciente, alto y casi blanco de tan brillante. Además el sustantivo oro, evoca el ambiente festivo, adornado y colorido. Con la siguiente metáfora, el movimiento de la reata es descrito con precisión a través del símil que hay con el sustantivo “interrogación”; es el impulso que le imprime el vaquero hasta que se enreda en el toro. Resalta en estos versos la evocación de colores fuertes y contrastantes, el “día de oro”, el cielo azul, la negrura del toro. Es un reflejo de la alegría ruda y vívida que hay.

En otros casos, por ejemplo el número 206, que Romero tituló “Atardecer”, igualmente hay un personaje y una anécdota que no podrían desarrollarse en la ciudad.

Atardecer

El vaquero,
sobre la cerca del potrero,
en el órgano ejercita
la Adelita,
el Carretero...

Es decir, trata sobre un acontecimiento que ocurre a esa hora del día, no sobre el atardecer o del vaquero sino de los dos elementos fundidos. Este es uno de los pocos haiku de Romero donde hay un elemento que remite al contexto social que se estaba viviendo: la revolución. El vaquero toca canciones (en un órgano o una armónica) que son fruto de esa época. No hay una condena o un aplauso a ese acontecimiento, simplemente es el trasfondo en el que se desarrolla la vida.

Los otros cuatro autores también escribieron por lo menos un haiku de este tema. Casi todos ellos retratan a las personas sin ninguna clase de lenguaje incisivo, sin criticar sus acciones o su condición moral, se limitan a delinearlos en su medio. Tablada es el único –además de Romero– que tiene un haiku en el que hace un comentario punzante contra el personaje sobre el que versa:

A un crítico [94]

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

Por el tema, este haiku se acerca mucho a un epigrama. Tablada hace casi una caricatura, incluso las rimas agudas del primer y tercer verso parece que contribuyen a remarcar la ineptitud del personaje. Es interesante que con una rana sea comparado el crítico, dado que en la tradición del haiku nipón, e incluso en el primer libro de Tablada, este animal era considerado capaz de recrear en él, inesperados momentos poéticos. Este haiku es notable por su carácter mordaz dentro de toda la obra de Tablada.

El número 310 de Jaime Torres Bodet es un ejemplo de poema con temática sobre personas:

Su manera de ser rubia: [310]
la de una tarde con sol
que se peinara en la lluvia.

Aquí Torres Bodet crea un haiku donde, a través de una metáfora, la imagen de la mujer rubia está hecha con brillantes y plásticos colores. Su belleza, la forma de su cabello quedó descrita en los versos, mientras que su ser moral no fue importante para el poeta, no tanto como para escribir sobre ello.

Francisco Monterde tiene cuatro haiku en los que captura, a manera de fotografías, instantes de las personas que va mirando a través de su viaje. En el número 164, mediante una metáfora el autor capta a un hombre que es el motivo para realizar los versos: por una parte, “el fogón de su cara” cuenta del lugar donde trabaja; además éste sirve como símil con el fogón, alrededor todo negro por el humo que se desprende y rojo al centro por las llamas ardiendo. También es mediante una metáfora que el autor logra capturar la imagen del hombre negro.

Negro del pullman [164]
En el fogón de su cara,
la boca es una brasa.

Bajo el título de “Atavismo”, el poeta retrata a los campesinos que miran con un asombro prístino al tren. Es interesante este haiku porque además pone en el mismo plano

de importancia a los campesinos con los animales, en el momento de mirar el tren ambos son idénticos en el asombro:

Atavismo [III]

Con el asombro de ayer,
animales y campesinos
miran en éxtasis al tren.

Este haiku funciona con ambos elementos, el título y los versos, muy interrelacionados para dar el mensaje completo. Mediante los tres versos el autor ilustra la idea del título, remembranza de aquellos hombres primitivos en los cuales, se supone, era más patente el lado bestial del ser. Tal como se observa, domina en este poema un estilo poco figurado.

En conclusión, se puede decir que los haiku de esta categoría revolucionaron la temática del género, especialmente gracias a la obra de José Rubén Romero, porque el tema que abordan todos ellos, que es la sociedad, su comportamiento y costumbres, no había sido usado antes en la obra de Tablada ni tampoco en los haiku japoneses. Con ello se abren posibilidades como la crítica social, los sentimientos filiales, el retrato de costumbres, la caricatura.

Los haiku tienen abundancia de figuras retóricas, muchos de ellos están compuestos con una imagen de base y el desarrollo de ésta en las breves líneas. El vocabulario que utiliza es sencillo en tanto que es el que cuenta sobre la sociedad, un pueblo de la provincia donde no hay mayores lujos que aquellos con los que viste la misma gente del pueblo. En los haiku de Romero el título es parte fundamental del poema, ya que los versos desarrollan la idea, el tema, que el autor anuncia. Éste no se repite en ninguno de los versos. Las rimas no son opulentas, son claras, sin ripios, ni cacofonías. Aunque ninguno de los haiku se acerca a la medida de los nipones, existe la tendencia hacia la economía verbal.

Los haiku de los demás poetas también tienen figuras retóricas, sobre todo metáforas. El vocabulario ofrece retratos claros, con personajes que son de otras partes de la cultura nacional o simplemente un momento o un rostro que es muy llamativo. Es decir, no porque hablen de personas nacionales tienen un tono pueblerino como en la obra de José Rubén Romero.

Podemos apuntar que es la forma del haiku con un nuevo estilo, otra temática, otra finalidad, es la adopción y adaptación de una forma extranjera a la cultura occidental y a la literatura nacional.

También en esta categoría queda patente el hecho de que los autores, sobre todo José Rubén Romero, pueden introducir claros juicios morales. Ésta es otra característica que disocia los haiku mexicanos de los japoneses, donde el yo del poeta quedaba fuera de los versos porque el sentido estaba en cantar el momento cuando éste era parte de la naturaleza y así permitía ver a los demás la belleza del instante en sí mismo. En cambio, aunque en los mexicanos existe la voz del poeta y sus juicios de valor, también se observa la posibilidad de sólo retratar el instante.

IV. PAISAJES

Es el tercer conjunto temático en términos de cantidad. Usualmente se retratan escenas naturales, rurales o urbanas. Una de sus principales características es la lejanía entre el ojo del yo poético y aquello que está mirando; el poeta no se entromete entre los versos de sus haiku, sino que a la manera de los *haijin* japoneses, retrata la naturaleza sin que sus sentimientos o juicios de valor añadan explícitamente un nuevo matiz. Son 21 haiku los que corresponden a 40% de este estudio. Francisco Monterde es quien más escribió sobre este tema: 12 en total. Tres más son de José Juan Tablada, tres de José Rubén Romero y también tres de Rafael Lozano.

En dos terceras partes, los paisajes son sobre elementos naturales: las nubes, las colinas, un volcán, la lluvia o el crepúsculo. Sin embargo, es de notar que de todos los haiku con paisajes naturales, en la mitad de ellos los poetas versaron sobre el crepúsculo, ya sea como figura central o como aquella que determina la escena:

Anochecer [161]

Tras el crepúsculo encendido,
el cielo se destiñe
como un damasco antiguo.

Crepúsculo [66]

Brujo crepúsculo destila
de las montañas de carbón de piedra
raras y horizontales anilinas...

El primer haiku es de Monterde, el segundo de Tablada. Ambos son muy parecidos en tanto que la gama de colores que adquiere el cielo es el tema central. Tienen, por supuesto, diferencias; en el primero se refiere a la hora en que el sol ya se puso, cuando el cielo comienza a desteñirse u oscurecerse. En el de Tablada el sol está aún por ponerse y los rayos son los que provocan la gama de colores previa al desteñimiento posterior. Sin embargo, el punto de partida en ambos es el crepúsculo. Monterde empleó una metáfora y una comparación para construir la imagen de su haiku: ésta fue construida con elementos humanos, el “damasco antiguo”, evoca la vieja ciudad de Damasco y por ende, los tapices que en ella se venden; el desteñimiento del tapiz ofrece una gradación negativa de los colores en un fondo plagado de figuras complejas y entretejidas. Tablada utilizó también una metáfora para crear el efecto de color, el sustantivo “brujo” califica al sustantivo “crepúsculo” mediante una aposición que también es el inicio de una metáfora que continúa con el verbo “destilar” y que se relaciona estrechamente con la palabra “anilinas”, sustancias que se utilizan en la fabricación de colorantes y que son tóxicos, quizá también ahí hay una liga con el sustantivo “brujo” con el que connota el sentido tóxico, quizá por su belleza. Tablada utiliza elementos naturales minerales como el carbón, las piedras, las anilinas. Estos mismos sustantivos connotan fuertes colores que juegan un papel importante para el efecto final, casi irisado, del haiku.

Un ejemplo de haiku que no trata sobre el crepúsculo es el llamado “Nubes” de Francisco Monterde. Ahí, y para hablar de ellas, el poeta hace un juego antropomórfico: para describir las nubes blancas el poeta las semeja con actores listos para la función. A través de dos metáforas, de dos imágenes superpuestas, el autor crea este haiku en el que la vista de la naturaleza es percibida con un ligero toque humorístico.

Nubes [144]

Asoman las nubes blancas,
entre las bambalinas de los cerros,
sus pelucas empolvadas.

Francisco Monterde es quien escribió en su mayor parte los haiku sobre paisajes naturales. En ellos se pueden encontrar metáforas, comparaciones, una sinestesia, una breve enumeración, una dubitación. Como se puede observar en los ejemplos, los haiku sobre

paisajes tienen la característica de que fueron escritos con un trasfondo un tanto lúdico, lo cual crea un ambiente de grácil ingenio. Los autores se apoyan en el título para orientar al lector y delinear el cuadro que van crear.

Hay dos haiku, uno de Monterde y otro de José Rubén Romero que tienen una estructura semejante:

Maltrata [124]

En el mismo paisaje,
la sima, el pueblo y la montaña.

El pueblo [189]

Panorama de Nacimiento.
Un buey, un gallo y un jumento.

Ambos titulan al haiku con el sustantivo del lugar que van a describir, son de sólo dos versos, en el primero hay una frase que señala, ubica, el lugar que se está mirando y en el segundo, mediante una enumeración, los poetas describen y definen el paisaje que están versando. En el caso de Romero, el autor juega con la palabra “nacimiento”, incluso con el uso de mayúsculas, éste refiere al panorama de nacimiento del niño Jesús, y la descripción de abajo es la que típicamente lo caracteriza, sin embargo, dado que el haiku es el primero, el que presenta todo lo que hay en *Tacámbaro*, éste podría interpretarse como una descripción negativa del pueblo de México.

La otra parte de los haiku, que son siete, giran en torno de la modernidad tecnológica de esos años. Una característica que tienen es que el punto de referencia y comparación se desplazó hacia tiempos actuales, como en el haiku 167 de Francisco Monterde:

Ciudad iluminada: [167]

Un reguero de chispas de la máquina.

Aquí la metáfora que utiliza el autor no tiene su referente en la naturaleza, la ciudad iluminada no se parece a las estrellas de una noche oscura sino a las chispas que pueden salir de dos trozos de metal al friccionarse, como las ruedas del tren sobre las vías.

En el haiku 126, el puente sobre el que versa el poeta se completa con la imagen de un par de piernas abiertas, metáfora bastante sugerente y audaz, de tinte erótico.

Puente [126]
 Sobre el abismo,
 El puente, abierto de piernas,
 Deja pasar al río.

Casi la totalidad de los haiku de esta categoría manejan imágenes visuales, sólo hay uno en el que el paisaje se basa en una imagen acústica. Es el número 191 de Rafael Lozano:

El piano
 solloza en el crepúsculo,
 como un ruiseñor ciego.

Una metáfora y una comparación crean este haiku. Todos los elementos apuntan a lo auditivo del poema: “piano”, “solloza”, e incluso “ruiseñor ciego”. El ruiseñor es un ave canora que por supuesto necesita de la vista para mirar el mundo y ver hacia dónde se dirige. Sin embargo, su medio de expresión es a través de la voz. Me parece que el adjetivo “ciego”, alude a la tristeza, desesperanza o en su caso desesperación del ave, quizá porque estando en el crepúsculo no puede verlo, sin embargo esa calidad física es la que dota a su sollozar, el canto del piano, la nota distintiva de su melodía.

Dentro de la obra de Rafael Lozano los haiku sobre paisajes no involucran la voz o el sentimiento del poeta dentro de los versos, además están contruidos con metáforas, una dubitación y una sinestesia. Otros elementos que hay en estos haiku es la lluvia, las ranas, la noche.

Crepúsculo. [292]
 ¿Llovizna lentamente,
 o los árboles lloran?

En los haiku de Lozano se adivina un ambiente mucho más tranquilo y estático porque los paisajes que canta son sobre escenas donde el mayor movimiento es la lluvia que cae o el movimiento de los árboles. En el 292 se juntan varios elementos para dar el efecto final, hay un símil que sustenta el haiku: el agua que escurre de las ramas es semejante a llorar, de ahí que exista un deslizamiento analógico entre la posibilidad (mediante una dubitación) de la lluvia y la de los árboles llorando.

Como conclusión podemos decir que los haiku de esta categoría se parecen mucho a los de los *haijin* japoneses en tanto que reflejan escenas de la naturaleza sin introducir elementos de su vida privada o sentimental. Se diferencian en la forma de poetizarlos, llenos de vivos colores o con toques de humor; además de los paisajes en sí mismos, ejemplo de esto son los haiku de Rafael Lozano, los que no necesariamente se refieren a la naturaleza, involucran aspectos emotivos e, incluso, son paisajes completamente sensitivos.

Todos tienen un título como carta de presentación. Tanto los haiku de Tablada como los de Monterde poseen implícito el movimiento de la vida, el del transcurso de un viaje o de una ciudad que está siempre en ebullición. Su vocabulario se orienta hacia la ciudad, los pueblos, la gente, la naturaleza que se puede observar en la carretera, los medios de transporte. Mientras que la obra de Lozano es mucho más estática. Los elementos de la vida moderna nos hablan de que los poetas estaban mirando su entorno y su tiempo para crear los haiku; esta tecnología la adaptaron por supuesto a su vida y a sus necesidades poéticas.

V. MOTIVOS DE REFLEXIÓN

En esta categoría hay 18 haiku en que los autores, a diferencia del resto de la producción, no retratan o describen animales, objetos o lugares, sino que son ideas, reflexiones que tratan sobre la vida, el olvido, el tiempo, la escritura; son pequeñas concreciones que en algunos casos podrían parecer sentencias. Los cinco poetas tienen haiku con estas características, pero definitivamente quien más escribió con este estilo fue Rafael Lozano. Esta temática quizá se relacione con la filosofía Zen pero sólo en el sentido de la reflexión, de un ejercicio intelectual sobre un tema. No son enseñanzas que revelan la verdad sobre la vida, ni tampoco versos donde se puede intuir un estado *satori*.

Las reflexiones sobre las que tratan son de índole muy variada. Hay dos haiku que abordan temas metafísicos, uno sobre el olvido después de la muerte y el otro sobre el universo.

El barco [284]
deja sólo una estela.
nosotros, ¿qué dejamos?

Meditación [131]

(Quizá por un momento,
 en rotación contraria a nuestro mundo,
 nos mira inmóviles el universo.)

En el primero de Rafael Lozano, mediante una comparación entre el barco y la vida de las personas, expresado en la primera persona del plural, el autor plantea lo efímero del rastro que dejamos en la vida, de nuestro paso por ella, qué es lo que nosotros dejamos, el poeta dejará versos, el lector ¿qué? Creo que este poema tiene relación con aquellos que provienen de una tradición latina (Horacio, *Odas*) y que por ejemplo Manuel Gutiérrez Nájera publicó uno con el mismo título *Non omnis moriar*, donde la poesía es lo que salva la fugacidad de los hombres a través del tiempo.

En el segundo haiku de Monterde el poeta plantea, como el título dice, un momento de meditación, quizá entre lo cotidiano de su vida, entre la rutina, sus actividades. Los paréntesis abren un tiempo en medio de algo para pensar en el universo. Una oración afirmativa es este haiku, no hay ningún recurso metafórico. Llama la atención en esta meditación el adverbio “inmóviles”, ya que si el universo tuviera una cara, y éste girara en rotación contraria a nuestro mundo, resulta que no nos miraría inmóviles, sería el caso cuando ambos giráramos el mismo sentido.

Ambos haiku tienen en común que no tratan sobre temas de la vida de día con día. Están hechos a la manera de dardos punzantes que buscan despertar en el lector una inquietud, sin ofrecer ninguna respuesta porque su finalidad es incitar a la duda y no revelar alguna gran verdad:

La vida [276]
 es el kaleidoscopio
 con que juega el Destino

El 276 es de Rafael Lozano: ejemplo de haiku que se acerca a una sentencia puesto que el mensaje que da el autor no deja lugar para dudas. Es presentado mediante la comparación de la vida con un kaleidoscopio, lo cual da una imagen de la complejidad con que ésta puede desarrollarse, sus múltiples opciones. El Destino representa un papel de divinidad, con mayúscula al principio y con la posibilidad de jugar con la vida.

En tres poemas el tema gira sobre los mismos poetas o sobre algún asunto que los afecta directamente. Uno es de José Rubén Romero, otro de Lozano y otro de Tablada. Rubén Romero en su poema titulado “Mi silueta” se pregunta sobre su ser moral:

Mi silueta [254]

¿Soy bueno? ¿Soy malo? Yo no me lo explico.
 Amo a Don Quijote, sigo a Sancho Panza,
 la virtud invoco cuando el mal practico;
 pero a veces siento que me purifico
 en la propia hoguera de mi destemplanza

Este es uno de los poemas dentro del libro de Romero donde queda expedito que el haiku es un tipo de poesía que aún no estaba fijo dentro de la literatura mexicana, sino que su producción aún oscilaba con la de la poesía breve. Tiene cinco versos dodecasílabos que contienen dubitaciones, un paralelismo entre la primera y segunda parte del segundo y tercer verso (elementos contrarios que se enfrentan: virtud, invoco vs mal, practico; Amo, Don Quijote vs Sancho Panza), y una metáfora en el último verso. Las cinco líneas dan mucho espacio para introducir bastantes elementos retóricos y el desarrollo de más de una idea. Este haiku refleja una ideología, una tradición de lucha entre el bien el mal dentro del alma del hombre.

En el haiku 96, Tablada escribe:

Identidad [96]

Lágrimas que vertía
 la prostituta negra,
 blancas..., ¡como las mías...!

Las lágrimas son el elemento que identifica al poeta con la prostituta. Hay un fuerte contraste entre la negrura del cuerpo de ella (quizá el término “prostituta” añade metafóricamente más coloración oscura al de su tono de piel) y lo blanco de las lágrimas; como si en un fondo negro lo blanco lograra brillar tanto que fuera el motivo de redención a través de los ojos del poeta poeta, mediante una comparación.

El siguiente haiku es de Rafael Lozano:

Barranco. [321]
 Una flor al alcance
 de la mano me tienta.

El haiku se compone de dos imágenes, la primera está construida con un solo sustantivo en el primer verso con el que el poeta crea todo el ambiente. La segunda imagen funciona sobre los elementos “flor” y el verbo “tentar”. De esto se desprende el mensaje que el autor no dice, pero que sí sugiere: vértigo por la caída, una caída al alcance de la mano y con rostro de suicidio.

Dado que son ideas o reflexiones, en los haiku está presente la voz y el pensamiento de los poetas, sin embargo, en algunos está más a la vista que en otros. Los dos haiku de Rafael Lozano (284 y 276), son ejemplo de aquellos en los que la voz del autor queda sumida entre los versos. En el haiku 254 de José Rubén Romero, en el de 96 Tablada y en el 321 de Lozano, la voz del poeta está francamente expresada.

La palabra y sus consecuencias también están entre estos haiku. Por ejemplo, Rafael Lozano, quien en el haiku 270 versa sobre su misma poesía:

¡Pensar [270]
que lo que yo te digo
hará soñar a otros!

El autor sabe que lo más probable es que el lector no pensará que sus haiku fueron hechos por él específicamente para alguien, sino que los trasplantará a su vida y entonces los versos funcionarán sostenidos por la experiencia de éste; eso será lo que lo hará soñar so pretexto de las palabras. La gracia de la palabra está en la facilidad para llegar a la mente de las personas, para hacer soñar muchas mentes. Los signos de exclamación son una demostración de sorpresa o de gozo al pensar ese hecho.

Otro haiku que habla de la escritura es el 306 de Jaime Torres Bodet:

¿Cómo podía expresar [306]
en la palabra ¡tan lenta!
el corazón tan fugaz?

Es la imposibilidad de atrapar completo el pensamiento, los sentimientos y las sensaciones. Una sinécdoque, una metonimia y una metáfora, además de una dubitación que abarca los tres versos, son los recursos retóricos en este haiku. La eterna relación discordante entre el pensamiento y su grabación en algún medio que lo guarde por más

tiempo. En breves líneas el autor expresa la naturaleza propia de la literatura, uno de los grandes problemas del escritor como creador.

En ambos casos la escritura, como acto y como producto, es el tema de estos haiku.

Nadie escapa del tiempo y aunque el tema no abunda, hay dos ejemplos donde se puede observar que su paso rápido es la gran preocupación, que por otra parte es un viejo tópico entre los poetas y pensadores:

Reloj [321]

Le retrasa el corazón.
Y no está en darle cuerda el caso.
¡Cuánto más anda es peor!

En este haiku de Jaime Torres Bodet el tiempo se materializa en el objeto de uso cotidiano que marca el implacable paso de la vida. “Le retrasa el corazón” para seguirle dando vida, pero éste, en oposición a la dulzura que puede contener el sustantivo “corazón”, no tiene miramientos y no se detiene, con el consiguiente desgaste del hombre que le da cuerda para que no se detenga. Llama la atención que el tono con que aborda la implacable huida del tiempo sea liviano, incluso que podría considerarse como lúdico.

El tema del tiempo también se puede observar en un haiku del *Jarro de flores*, donde su angustioso transcurrir es materializado en los sonidos de las manecillas a media noche:

12 p.m. [79]

Parece roer el reló
la medianoche y ser su eco
el minuterero del ratón...

A diferencia del de Torres Bodet donde una persona es la afectada directamente por el tiempo, simbolizado en el reloj, y la reflexión de su paso es directa y franca, en el de Tablada, elementos como la medianoche, el roer, el ratón, el eco, dispuestos en metáforas, son los que crean el ambiente con cierto aire de miedo.⁶

⁶ Años después Octavio Paz escribió en *Libertad bajo palabra* un haiku con esta temática, donde los mismos elementos entran en juego:

Roe el reloj
mi corazón,
buitre no, sino ratón.

Para terminar este apartado diré que no es un sólo tema sobre el que los autores reflexionaron, fueron varios y cada autor escribió según su pensamiento, su trayectoria en la vida, desde el universo, su ente moral, el tiempo, el olvido. Los haiku versan sobre preocupaciones que no son exclusivas del mundo japonés u occidental. En la mayoría, la forma breve de tres versos se conservó, sin embargo, hay otros como el de José Rubén Romero en donde se sobrepasa por mucho la brevedad de tres líneas. La gran mayoría de estos haiku no posee un título, quizá se deba al mismo tema donde es difícil precisar el asunto a tratar, sobre todo cuando es una intuición o un sentimiento.

VI. LUGARES HECHOS POR EL HOMBRE

Catorce haiku componen esta categoría. La mayoría refiere a lugares que forman parte de escenarios rurales o bien de lugares donde la mano del hombre transformó el paisaje. La mayoría de ellos fueron escritos por José Rubén Romero y Francisco Monterde.

Se caracterizan por la distancia entre el yo poético y lo observado, en esta categoría los lugares que retratan los haiku son aquellos donde la voz del poeta nace dentro del lugar que está versando, dado que para la descripción de los sitios no implica un alejamiento sino una inmersión.

Una parte de esos haiku, cinco, describen construcciones que son parte importante de la ciudad o del pueblo porque son sitios donde la sociedad se reúne por diferentes razones, ya sea lugares de divertimento o de primera necesidad: un hospital, una escuela, una plaza, un jardín.

Jardín municipal [138]

Bancas de hierro, con ociosos
que miran el kiosco central.

La cárcel [208]

Odios, tristezas, querer.
Infantil decorado en las paredes:
fechas, dibujos, nombres de mujeres.

El haiku 138 es de Francisco Monterde y el 208 de José Rubén Romero. Tanto el jardín municipal como la cárcel son primordiales en el rompecabezas de los pueblos, uno es un lugar de recreación y el otro es un sitio de readaptación social. En el “Jardín municipal”

hay una sinécdoque cuando el poeta escribe “ociosos” para referirse a las personas que miran en el quiosco. Ésa es la única figura que tiene este haiku. En “La cárcel” de Romero hay una correlación entre los elementos del primer y del tercer verso. Además, es claro ejemplo de que el poeta tenía que mirar de cerca el lugar para poder describirlo y versar sobre él. Los decorados de una celda o la ociosidad de la gente que acostumbra ir al jardín, son asuntos de los que no se podrían hablar sin una cercana y atenta observación. Resalta que ambos haiku son totalmente descriptivos, no hay imágenes. Aún así, ambos tienden hacia la concreción de las ideas. Llama la atención que el haiku de Romero esté hecho sin ningún verbo y el de Monterde con uno, lo cual disminuye el movimiento, la ilación de varias ideas.

Francisco Monterde tiene cuatro haiku en los que retrata algún pueblo o ciudad cuyo topónimo funciona como título: “Fortín”, por la ciudad Fortín de las flores, “Orizaba”, “Villa del mar” y el último que se llama “Paseo de los cocos”.

Fortín [157]

Al tocar esta tierra,
la nieve de las cumbres
se ha trocado en gardenias.

Villa del mar [177]

El agua verdiazul
riza los bucles de espuma
de las sirenas de Veracruz.

Son estos haiku como postales de los lugares que el autor visitó o en los que al menos estuvo de paso en ese viaje del cual produjo todo un libro. En ellos, la belleza o lo que caracteriza a esas tierras son lo que describe. En ambos casos hay metáforas para crear las imágenes, abundan los sustantivos de gran colorido. En el 177 hay la mención de “sirenas”, figuras mitológicas, lo que establece otro toque de distinción sobre la tradición oriental.

La última parte de los haiku es sobre lugares que no necesariamente están dentro de la ciudad. Son cuatro: tratan sobre un túnel, un tren subiendo por la montaña, un hotel, y vagón.

El número *141* menciona las escenas que el autor pudo ver dentro de un vagón en esas largas horas de traslado de un pueblo a otro, donde la gente ofrecía a los ojos atentos lecciones sobre las que habría mucho que contar:

Mitad escuela, mitad salón [*141*]
de espectáculos,

El vagón.

El tren fue importante para los hombres de esos años porque era un rápido y eficiente medio de transporte a través del que se podía viajar a muchos lugares del país. Además, era símbolo de la modernidad que se asoma en los versos con ese rostro o bajo la forma de una avioneta o de un hotel. Este haiku se caracteriza porque el último verso está marcado como título, pero tiene rima consonante con el primer verso. No está construido a partir de figuras retóricas. Tablada dice en su haiku *21*:

Hotel [*21*]
Otoño en el hotel de primavera;
en el patio de “tennis”
hay musgo y hojas secas.

Este haiku pertenece al libro de *Un día...*, el cual consta en su mayoría de haiku sobre plantas y animales, lo cual revela que tiene gran influencia de los *haijin* japoneses y de una filosofía Zen. Eso incluye elementos como la temática, el vocabulario sencillo que además no refleja (en su mayoría) un tiempo y un espacio, que acercan estos haiku a los de Basho. Sin embargo, el llamado “Hotel” sobresale de los demás porque habla de un lugar donde se pueden realizar actividades de índole burguesa, de clase media o alta. El haiku trata sobre un hotel de primavera, por asociación de ideas, es un lugar donde se va a descansar, a jugar tenis, a disfrutar del clima. Es decir, este haiku sobresale del resto porque por contexto queda ubicado dentro de una sociedad capitalista, de años recientes, occidental, muy diferente a los demás haiku donde la descripción de los seres vivos e inanimados no dejaban entrever indicios de un contexto occidental. En el primer verso hay una antítesis, un juego de imágenes entre la palabra “otoño” que refiere a la época del año en que se encuentran y “primavera”, sustantivo con el que califica al hotel, y que se refiere a que es el hotel que va a visitar cuando es primavera o que es el lugar para descansar, como cuando son vacaciones y mejor clima, un lugar para descansar y reposar. Todo el

haiku se basa en esta antítesis. En el segundo verso llama la atención que la palabra “tennis” esté mencionada entre comillas, lo cual puede significar que aún no era muy usada y por tanto tenían que marcarla como un préstamo.

Para finalizar se puede observar que los autores estaban viendo y viviendo, sobre todo en el caso de Francisco Monterde y de José Rubén Romero, hacia México, los lugares que lo componen, su infraestructura, su geografía. Esto también ocurre porque son parte de libros que tienen una temática, y por ende, responden a ese objetivo. Por ejemplo, los haiku de José Rubén Romero completan parte del rostro de Tacámbaro en sus edificaciones y su arquitectura, es decir, forman parte de una estructura mayor. Abundan los recursos metafóricos.

VII. DE AMOR

Los haiku amorosos también tuvieron un lugar en estos primeros años de creación, sin embargo, de entre todos los temas es el menos cuantioso, hay once en total. El conjunto llama la atención porque en los japoneses lo amoroso y lo erótico estaban fuera. En el primer libro de Tablada el tema tampoco aparece. Quien tiene más haiku sobre esta misma línea es Rafael Lozano cuyo libro fue publicado en 1921.

Además de Rafael Lozano, tienen haiku amorosos Tablada y Torres Bodet; sin embargo, no son muchos. Lo cual quiere decir que aunque no fue muy abundante, la producción sobre este tema en México empezaba su camino.

La mayoría de los haiku en esta categoría tratan sobre un amor sensible, sobre enamoramientos tiernos y dulces, al estilo de quien mira al ser amado y su simple contemplación es motivo de dicha. Unos pocos haiku, no sólo en este 40% del corpus sino en el total de 316, son los que tienen connotaciones sexuales más abiertas y directas.

Rafael Lozano tiene 95% de su obra con haiku amorosos ideales. Por ejemplo, el número 267:

¡Alegría [267]
de tu boca y tus ojos!
¡Alegría! ¡Primavera!

La felicidad tiene su centro y raíz en la sola presencia del ser amado. No hace falta tocarla para que su imagen ocupe cada verso y además abunden los sustantivos de júbilo y

los signos de admiración. Una metáfora que ocupa el primer verso, un encabalgamiento y sigue en el segundo verso. Una marca distintiva que tenemos es que este haiku no tiene ningún verbo.

También hay otros poemas donde el poeta insinúa el contacto con los labios del amado (hombre o mujer, no se especifica, como también en algunos de Lozano), el deseo de besar es el trasfondo de los versos:

Venía por los cerezos. [307]
 Sus labios entre las hojas
 ¿pedían frutas o besos?

El juego que Torres Bodet crea se basa en los labios. Mediante una sinécdoque los presenta como si ellos solos existieran, o como si el ser amado fuera sólo sus labios. Van entre los cerezos, rojos por analogía cromática con los frutos, llamativos y apetitosos; una dubitación crea la incertidumbre de si los labios pedían comer cerezas o por el contrario, pedían ser comidos. Aquí aunque se insinúa el deseo, éste es disimulado por la sencillez de las oraciones, lo cual pareciera inocente ternura.

En los pocos haiku donde el deseo sexual está manifestado abiertamente, el otro, el sujeto del deseo, adquiere una dimensión completa cuando el poeta lo piensa en la totalidad de su cuerpo. En el haiku número 262 de Rafael Lozano, el amado es completamente tangible, y lleno de sensualidad, ya no sólo sus labios. Los anhelos del poeta son por encontrar la desnudez del cuerpo; otrora la ternura, aquí es un raudo deseo.

Un biombo. [262]
 Detrás de él te desnudas.
 De un golpe se iría a tierra.

Cada verso crea una imagen, con el biombo el poeta presenta la situación, un objeto que sirve para obstruir las miradas de personas ajenas. En el segundo verso aparece la acción que se realiza al otro lado: el amado se desnuda. Con el pospretérito en la tercera línea, el poeta expresa sus ansias. Es una imagen violenta porque a través de la fuerza el poeta podría llegar al cuerpo del otro; aunque no tenga su consentimiento. Una violación a la intimidad, que sin embargo, se queda sólo en el pensamiento, en la imaginación, en el deseo vivo.

En el número 70 que se llama “Coquillage”, palabra francesa que significa concha, Tablada dice:

Coquillage [70]

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

Existe la semejanza entre la corporeidad de la ola y la de la mujer, con esta metáfora comienza el juego de las dos imágenes que participan en estos versos: la de la mujer y de la ola en la playa. Tanto la ola como la mujer tienen curvas, ondulaciones, y si se añade el adverbio “carnal” y la connotación de blancura, uno se puede remitir más a la idea de una mujer que a la del mar. Por otra parte el sustantivo “concha” en español o en francés es una palabra que remite a la especie marina, sin embargo también es una palabra claramente sexual debido a las características físicas del molusco: su humedad, su aroma quizá, el sabor salado —los matices rosáceos, los pliegues delicados, etcétera. Este es un haiku claramente erótico en cuyas líneas se observa una pícara elegancia, donde el anhelo por la mujer es tangible. La referencia al poema de Paul Verlaine llamado “Las conchas”⁷, cierra y redondea el sentido del haiku.

Ya sea por influencia de los poetas franceses o de cualquier otra índole, el tema amoroso en los haiku existió desde los primeros años de creación, es decir, el tema formó parte en el nuevo modelo de poesía mexicana, dando paso libre a los futuros poetas que quisieran escribir con tema amoroso.

Los haiku con esta temática fueron escritos en su mayoría cantando un amor ideal, sin mayores connotaciones sexuales, lo cual no quiere decir que no existieron los haiku de este tipo. Estos fueron el primer paso para futuras creaciones mucho más abiertas. Y aunque no muchos son de índole sexual, los poetas sí llegaron a utilizar palabras que refieren explícitamente al cuerpo femenino, la palabra senos aparece tres veces en todo el

⁷ Las conchas:/ Cada concha incrustada/ en la gruta donde nos amamos/ tiene su gracia.// Una recuerda la púrpura de nuestras almas/robada a la sangre de nuestros corazones/ cuando yo ardo y tú te inflamas.// Otra tus languideces, tus temores/ y tu gran palidez cuando, cansada/ la arropo con mis ojos burladores.// Recuerda ésta la gracia de tu oreja;/ tu nuca rosa me recuerda otra...:// ¡y hay una que me turba aún entre todas!// Paul Verlaine, *Poesías*, p. 108.

corpus; del sexo femenino, Tablada fue más osado con su doble "Coquillage". Los haiku de Rafael Lozano no presentan tantos recursos metafóricos como pueden ser los de Tablada. En ellos da breves imágenes que crean en su conjunto los instantes que el poeta escribió. Lo cual no restringe el que no tenga figuras retóricas, tiene metáforas, sinécdoques y metonimias.

CAPÍTULO III LA MÉTRICA DEL HAIKU MEXICANO

Después de tratar sobre la temática, lo que sigue es la forma. Rodríguez Izquierdo afirma del haiku japonés: “hemos de admitir que lo que ha mantenido al haiku como lo que es, ha sido su fidelidad a la pauta silábica 5-7-5, mucho más que el tema de la estación”.¹ Esta cita revela la importancia que tiene la forma métrica en la construcción de los haiku, dado que a partir de ella éste se vuelve asequible y por tanto es mucho más fácil de reconocer, ergo de construir con sus bases. En el caso de los haiku mexicanos, los temas son diversos y también los matices con que se abordan. El estudio de la métrica es necesario para caracterizar este nuevo modelo y aprehenderlo; determinar en qué medida los poetas siguieron el modelo japonés y cuáles fueron las innovaciones que realizaron.

Algunas características de los haiku japoneses son la palabra de estación, las palabras de cesura o kireji, el uso mayoritario de sustantivos, la evasión de verbos conjugados, la omisión de pronombres personales y por su puesto la disposición en tercilla: versos de 17 sílabas, con 5-7-5 cada uno. Una primera característica de los mexicanos es el uso de título. ¿Qué le hace a un poema –a un poema breve– el echar mano de la frase titular con la que de hecho se inicia el poema? Sigue el estudio de los versos, la mayoría de los haiku son de tres, mas también los hay con otras cantidades. De cuántas sílabas métricas totales se componen los haiku y cuántas por verso. Si escribieron los *haijin* mexicanos con el patrón de las 17 sílabas o si acostumbraron hacerlo con un mayor o un menor número, cuáles son las constantes que pudieron marcar un nuevo paradigma. Cuál es el patrón de ritmo y si la rima forma parte de los haiku, qué tipos existen y también qué tanto es usado el encabalgamiento.

I. ESTRUCTURA DE LOS HAIKU

1.1 EL TÍTULO

En los haiku japoneses el título no forma parte del poema; la concepción de los nipones sobre la poesía simplemente lo deja fuera. Dice Donald Keene sobre la capacidad sugestiva

¹ Fernando Rodríguez-Izquierdo, *El haiku japonés. Historia y traducción*, p. 143.

de los haiku: “un poema realmente bueno –y esto es especialmente cierto por lo que toca al haiku– tiene que completarlo el lector”.² El poeta japonés no declara abiertamente la idea o sensación que quiere transmitir, su eficacia estriba en el poder de sugerir e incitar, no en evidenciar.

De todos los haiku que componen el estudio, 271 tienen título. Esto marca una gran divergencia entre los haiku japoneses y la producción que se estaba realizando en México. Esta singularidad podría interpretarse como el camino que Tablada inició con su libro *Un día...*, cuyos haiku poseen título. Dice Francisco Monterde al respecto:

Él se tomó, entre otras licencias, al moverse con relativa libertad dentro de tan estrecha prisión, la de anteponer a cada haiku —en realidad, epigrama descriptivo casi siempre— un título que aquel no tiene, que vendrá a ser— según en alguna ocasión sugirió el Abate— como la solución a la adivinanza que encierra el llamado por él haikai.³

O también podría interpretarse como respuesta a la necesidad de adaptar y hacer más accesible el haiku a los nuevos lectores, no sólo por parte de Tablada, sino de todos estos primeros autores que trabajaron con dicha forma. Esther Hernández Palacios dice de Tablada: “sus infracciones con respecto a la forma original no se debieron a un desconocimiento de las profundidades y la naturaleza del hai-kai, sino a una deliberada adecuación, transformación o incluso metamorfosis que consideró debía sufrir para florecer en nuestra lengua y dentro de nuestra cultura”.⁴ Más allá de que el resto de los poetas conocieran o no la naturaleza de los haiku japoneses, ya sea por vía francesa o a través de José Juan Tablada, estos debieron también tomar los rasgos necesarios para que pudieran trabajar con la forma y su público la comprendiese. La lectura de haiku es complicada debido a su brevedad y condensación. En el prólogo para *El jarro de flores*, Tablada acusa con fuertes palabras que no todos los lectores comprendieron las sutilezas de esta breve forma. Esto es una muestra de que el mensaje que querían hacer llegar los poetas no era tan sencillo y por tanto debían construir tratando de evitar las mayores confusiones.

² Donald Keene, *La poesía japonesa*, p. 42.

³ Francisco Monterde, “Homenaje”, en *Revista de la Semana*, 25 de abril de 1971, p. 7.

⁴ Esther Hernández Palacios, *El crisol de las sorpresas*, p. 96.

En este subcapítulo se estudiará cómo funciona el título dentro de los haiku, qué matices toma en la construcción del poema y qué características tienen aquellos que carecen de él.

El título actúa principalmente de tres maneras: la primera es cuando sirve para puntualizar el tema del poema, para determinarlo y definirlo; en la segunda, funciona como respuesta a la adivinanza o a la incógnita que los versos del haiku plantean; y en la tercera, el título ubica al hecho poético en cierto punto del espacio temporal, es decir, marca la hora del acontecimiento. Estos últimos son apenas unos cuantos dentro del corpus.

Para explicar el primer caso tomamos el haiku 36 del libro *Un día...*:

La luna [36]
 Es mar la noche negra;
 la nube es una concha;
 la luna es una perla...

Los elementos que el haiku presenta son tres: el mar, una nube y la luna. Con el título, Tablada enfoca el objetivo del haiku, señala que la alegoría tiene como centro a la luna y los demás componentes son los que la acompañan y los que construyen la imagen; sin éste, el haiku se percibiría más amplio en tanto que la atención se distribuiría en todas las partes constitutivas.⁵

En la otra gran parte de los haiku, el sustantivo del que se compone el título no se repite en los versos; éste funciona como llave o complemento para una entera comprensión de lo que el autor quiere transmitir. Es decir, el título trabaja como revelación de la incógnita o adivinanza que los versos plantean:

Tordos [17]
 Puñado de piedras
 que naufragan al caer
 en la ternura de las siembras.

Sin la presencia del título no se sabría exactamente de lo que se trata el haiku, no habría una concreción en el tema, se estaría en el desarrollo connotativo de la imagen; el título aporta el referente primario. En este caso, “el puñado de piedras que naufragan al

⁵ De los 16 haiku que componen el 40% de *Un día...*, todos funcionan de esta manera; lo mismo ocurre con los otros haiku del libro que no fueron incluidos en el corpus de estudio: el título se relaciona con los versos de la misma forma.

caer...”, no necesariamente nos remite a la idea de los tordos que con el título sabemos que el autor está apelando. Entonces, el título es parte fundamental del haiku porque sin él, el tema estaría casi indefinido, la interpretación de los versos estaría completamente abierta.⁶

El último tipo de título son los que marcan la hora o la ubicación temporal cuando el suceso del haiku aconteció. Por ejemplo el siguiente haiku del *Jarro de flores*:

10 p.m. [78]
Lanza el torvo mochuelo su carcajada
a la bruja lechuza volando al sábbat.

“10 p.m.” no es la parte central del haiku, ni tampoco la respuesta a la adivinanza, sino que complementa a los versos mediante información que se le podría llamar circunstancial, porque responde a la pregunta ¿cuándo?, o ¿a qué hora? Entonces a las diez de la noche es cuando “lanza el torvo mochuelo su carcajada...”: con la combinación del título y versos el mensaje del autor queda completo.

También con una palabra se puede marcar el tiempo en que el hecho poético ocurre:

Noche [163]
Arde el pasto en la sombra,
con ojos de mujer celosa.

Cuando Francisco Monterde habla de la noche no es para caracterizarla en sí misma, sino para decir que en ese tiempo “arde el pasto en la sombra...”. Son realmente pocos los haiku con este tipo de título en el corpus de estudio, pero existen.

Así como el título cumple una función importante en los haiku, su ausencia también aporta significado. Son una minoría los haiku sin título, sin embargo, prueban que en español pueden funcionar de esta manera. También indican que la influencia de José Juan Tablada no es la única que los poetas tenían en años y que incluso podría no ser la principal, en el caso de Rafael Lozano.

De los 316 haiku que componen el total del corpus de estudio, sólo hay 45 que no tienen título; 41 de ellos son de Rafael Lozano, tres más son de Tablada en *El jarro de flores* y uno es de Francisco Monterde.

⁶ Tablada tiene en *El jarro de flores* haiku con títulos que tienen este matiz, aunque abundan los denotativos.

Los haiku de Rafael Lozano se destacan porque poseen características que otros haiku no tienen, por ejemplo, la inclusión de la temática amorosa que para 1921, fecha de publicación de la *Alondra encandilada*, no existía en español, o la carencia de un título. Es notable que sean de Rafael Lozano casi todos los haiku sin título porque esto refuerza que había otras fuentes de conocimiento sobre el tema además del libro *Un día...*, posiblemente esta influencia venga desde Francia, o desde Inglaterra (asimismo de algunos imaginistas norteamericanos como Ezra Pound), dado que en estos lugares el estudio de la cultura japonesa se hacía desde finales del siglo pasado. Sin embargo al considerar la producción de Monterde, Romero y Torres Bodet, cuyos haiku sí cuentan con título, entonces se puede decir que aunque el camino que trazó Tablada no era el único, sí era un paradigma a seguir.

Como ya dije, los haiku de Rafael Lozano son predominantemente amorosos y reflexivos:

Me dejas [261]
dulces de miel los labios
como panal de abejas.

¡Pensar [270]
que lo que yo te digo
hará soñar a otros!

Es posible que la temática influya en la omisión de un título. Los haiku amorosos pueden ser interpretados como variaciones sobre una misma exaltación cuya comprensión es sencilla aún sin un título que los apuntale. La ausencia de un título en los reflexivos, permite que la idea o sensación que el poeta quiere transmitir no se encasille en un solo aspecto del mensaje, sino que pueda ser vista con múltiples posibilidades. En el haiku 261 se entiende perfectamente que los versos tratan sobre un beso y la sensación que éste deja en el poeta; en el 270, el alcance de la poesía en la mente y los sueños de los lectores no necesitan nada más para que se entienda.

En el caso del haiku 50 de Tablada, la ausencia de un título-sustantivo ayuda a expresar la idea que quiere transmitir el autor, el juego de las imágenes:

...?... [50]

Doble fulgor apenas móvil
 en la senda nocturna. ¿Acaso un búho?
 ¿Acaso un automóvil?

El uso del signo de interrogación reafirma la sobreposición de las imágenes, la posibilidad de que sean unos ojos de búho o los faros de un automóvil en la oscuridad de la noche. Además de que podría ser vanguardista y ya no tanto modernista.

Entonces, el título fue importante para la estructura y desarrollo del haiku, como nuevo modelo poético; sin embargo, la producción sin este elemento fue exitosa y es una posibilidad para los poemas en español. Sobre la creación de haiku sin título, no se puede afirmar por descontado que todos los que carecen de él se acercan más a los poemas orientales por este hecho; intervienen otros elementos como la temática o el estilo, si el haiku se acerca más a una sentencia que a una imagen.

Se puede decir que los haiku aquí estudiados, en su mayoría, están hechos de una manera que no admiten dudas o incertidumbre acerca del tema; son imágenes sobre la naturaleza, sobre la vida, son incluso ideas. Lo que identifica a todas ellas es la evasión a la sugerencia, el poeta crea completamente el sentido, sus imágenes y contenido. La participación del lector queda como mero observador de los poemas: una notable diferencia con los haiku japoneses donde la sugerencia era eje fundamental. El título es un claro recurso que los poetas utilizaron para crear poemas precisos, puntuales. Incluso los que carecen de él, los amorosos sobre todo, presentan ideas o sensaciones en las que no cabe la duda, son claras y concretas.

1.2 LOS VERSOS

Además de las exigidas 17 sílabas de los haiku japoneses, quizá el rasgo más característico y más fácil de imitar sea su estructura de tres versos, debido a que no implica ninguna transición de una cultura a otra, ni de un idioma a otro, como pudiera darse en el caso de las sílabas métricas japonesas a las españolas.

Del corpus total de esta investigación, 78% está compuesto de haiku de tres versos. El otro 22% son haiku cuyos versos varían de uno a seis versos. De estos últimos, 16% son haiku de dos versos, 6% de cuatro versos y el restante 1% se compone de un haiku de un

verso, uno de seis y dos de cinco versos. Esta proporción indica, por una parte, que los poetas mexicanos identificaron a la estructura de tres versos como característica y quizá fundamental de los haiku, y por otra, que los haiku de uno, cinco y seis versos marcan el linde entre este género poético y otras formas de poesía breve.⁷ Mas, por su tendencia a la brevedad es mucho más fácil considerar a un haiku de un solo verso como tal, que a uno de cinco o seis.

Un rasgo común a todos los autores es que mínimo 50% de su producción consta de tres versos, y cada autor tiene sus preferencias y particularidades. Mientras Torres Bodet tiene todos sus haiku con tres versos, José Rubén Romero es quien presenta más variedad: 50% de sus haiku son de tres versos, aproximadamente 45% es de versos pares y cuartetos, y un 5% de cinco y seis líneas. José Rubén Romero es el único poeta que tiene con cinco y seis versos; Francisco Monterde es quien tiene un haiku de un solo verso.

Tabla 1. Número de versos en los haiku⁸

Número de versos en los haiku del corpus total	<i>Un día...</i>	<i>El jarro de Flores</i>	<i>Itinerario contemplativo</i>	<i>Tacámbaro</i>	<i>La alondra encandilada</i>	<i>Biombo</i>	Total
Total de haiku	38	61	83	66	48	20	316
Tres versos	36	51	55	35	47	20	244
Dos versos	1	7	27	14	0	0	49
Cuatro versos	1	3	0	14	1	0	19
Cinco versos	0	0	0	2	0	0	2
Seis versos	0	0	0	1	0	0	1
Un verso	0	0	1	0	0	0	1

⁷ Por el número de versos y la cantidad silábica las formas que se acercan al haiku son los refranes, epigramas, epitafios y adagios. También las seguidillas simples y compuestas, sobre todo la estrofa añadida cuyas sílabas coinciden con la del haiku: 5-7-5. Otros versos como la quintilla podrían coincidir, aunque en la cantidad de sílabas totales es donde hay diferencias ya que la mayor parte de los haiku tienen menos. Las greguerías también semejarían a los haiku en los pocos versos, especialmente los de una sola línea.

⁸ En la siguiente tabla opté por el corpus total porque refleja la situación global del número de versos, la tendencia de la mayoría de los haiku y también las particularidades.

Los versos utilizados en estos haiku tienen de dos hasta catorce sílabas métricas. Una cuarta parte de todos ellos son heptasílabos. En la siguiente tabla se verá la proporción de las clases de versos que hay en el corpus de estudio.

Tabla 2. Tipos y cantidad de versos

Tipo de verso	Hepta-sílabo	Enea-sílabo	Endeca-sílabo	Octo-sílabo	Hexa-sílabo	Penta-sílabo	Tri-sílabo	Deca-sílabo/ Dode-casílabo	Tetra-sílabo	Tetra-deca-sílabo	Bisílabo/ Tridecasílabo
Cantidad de versos	95	51	39	31	26	24	22	17 c/u	13	4	2 c/u

Como se puede apreciar, hay una gran diferencia entre la cantidad de versos heptasílabos y de cualquier otra clase. Aunque el heptasílabo se cultivó con gran profusión en el siglo XX con la generación del 27 y otros poetas de la época,⁹ en el caso de los haiku es probable que su frecuente uso se deba a que es una de las medidas exigidas de los japoneses. No pasa lo mismo con los pentasílabos, ya que aunque es la cantidad métrica complementaria, no se crearon muchos versos de esta medida. Esto da como resultado que los versos heptasílabos aparezcan en combinación con otras cantidades silábicas. Sólo hay 7 haiku en cuya totalidad sus versos son heptasílabos. Es decir, en su mayoría los heptasílabos aparecen combinados con enneasílabos, decasílabos, endecasílabos, octosílabos, y, menos frecuentemente con pentasílabos, tetrasílabos, etcétera.

En cuanto al ritmo de los versos, los poetas utilizaron los dos tipos principales, el troqueo (o óo óo óo) y dactílico (oo óoo óo), más los dos tipos de heptasílabos mixtos, el A (dactílico más troqueo) y el B (troqueo más dactílico).¹⁰ No hay un uso preferente sobre un tipo de ritmo específico. Estas variaciones son usadas indistintamente, cuando todos los versos del haiku son heptasílabos a veces son monorrimos, a veces tienen versos con

⁹ Baehr anota: “En el siglo XX el heptasílabo recibe un nuevo impulso, comparable al del período neoclásico, convirtiéndose, en cuanto a la frecuencia de su uso, en el verso más importante de la métrica regular. Salinas y Guillén vienen a ser los representantes más notables; y también García Lorca y muchos otros lo emplean bastante en variadas formas de estrofa, algunas nuevas”. (Rudolf Baehr, *Manual de versificación española*, p. 102.)

¹⁰ Me remito a la clasificación que utiliza R. Baehr en su libro.

diferentes ritmos. El siguiente poema de José Juan Tablada es un ejemplo de versos con ritmos combinados: ¹¹

La araña	[34]		
(7) Recorriendo su tela		oo óoo óo	dactílico
(7) esta luna clarísima		oo óoo óo	dactílico
(7) tiene a la araña en vela.		óoo óo óo	mixto A

Este haiku de José Rubén Romero es un heptasílabo tipo trocaico:

Mi hermano	[250]		
(7) Gordito, tu hinchazón		o óo óo óo	} trocaicos
(7) es porque no te cabe		o óo oo óo	
(7) por grande el corazón.		o óo oo óo	

Hasta aquí hemos visto que la mayor parte de los haiku en México están hechos de dos, tres y cuatro versos. Sin embargo, la estructura de dos terceras partes del total se componen de tres versos y un título, independientemente si los temas se ciñeron o no a los tópicos japoneses o si el número de sílabas se acerca a las 17. Sobre todo los haiku que combinan cinco y seis versos más un número elevado de sílabas son los que podrían ser considerados poesía breve sin llegar a ser haiku. Se tiene que tomar en cuenta qué clase de verso es cada uno de ellos y también cuántas son las sílabas finales, ya que de acuerdo a esta cantidad los temas pueden ser imágenes, captura de un instante, una breve descripción o narración que deja a un lado uno de los objetivos del haiku: la concisión.

II. USOS SILÁBICOS

Desde la conformación de los haiku japoneses, las sílabas y su distribución juegan un papel importante porque es una de las características formales con las que se le da identidad a los poemas. Resulta muy importante destacar que entre los haiku mexicanos sólo hay uno con una distribución de 5-7-5 sílabas, como los japoneses, es decir, el patrón de diecisiete

¹¹ De aquí en adelante los haiku llevarán el número de sílabas marcado al principio de cada verso entre paréntesis. El esquema del ritmo se señalará de acuerdo al utilizado por Rudolf Baehr y Tomás Navarro Tomás. Cada sílaba métrica es representada mediante un pequeño círculo, los acentos fuertes son señalados con un acento grave y los acentos de apoyo, mediante acentos agudos. Los versos están representados tomando como inicio la primera sílaba métrica, esté o no en anacrusis, y no el primer acento constitutivo.

sílabas no los define en México. Los haiku de esta primera época ofrecen otras posibilidades: algunos son bisílabos; en otros casos, todos los versos son isométricos, y otros más, están compuestos con diferentes clases de versos, son amétricos.

Apenas 21 haiku, que corresponden a 40% del corpus estudiado, poseen 17 sílabas. El haiku “Los sapos”, de José Juan Tablada, es el único que sigue el patrón japonés.¹² Los otros con esta misma medida son de sólo dos versos, como algunos de Monterde, y otros más tienen la estructura de 3-7-7 sílabas, todos de Lozano (16 en total).¹³

El haiku con el menor número de sílabas totales es de 11 y el mayor de 60. Entre ambas cantidades, la gran mayoría oscila de 15 a 30 sílabas, por lo que habría que referirse a este rango al hablar de los haiku mexicanos. Únicamente 13 son los que rebasan la marca de 30, y sólo dos, tienen 11. Aun cuando no son las 17 sílabas japonesas, las medidas de los mexicanos son márgenes estrechos para referir una idea o una imagen.

Las clases de versos varían igualmente desde bisílabos hasta alejandrinos, en combinaciones que resultan del afán por semejar la medida japonesa, de la construcción meramente castellana o de la maestría de los poetas para versar. Entonces, por la combinación de versos en cada haiku, estos se pueden concentrar en tres grupos:

1) Versos bimétricos: ya sean de dos, tres o cuatro versos, todos ofrecen dos medidas silábicas; la mayoría tiene el mismo número de sílabas excepto en una línea: 8-4-4-4 sílabas, 8-8-6 o 6-4-4. Es la categoría más amplia del corpus de estudio con 63 haiku.

2) Versos isométricos: todos los haiku con la misma clase de versos, por ejemplo: 5-5-5, si es de tres líneas o 7-7, si es de dos. Es la categoría menos cuantiosa con 34 haiku.

3) Versos amétricos: aquellos que tienen diferentes medidas silábicas, por ejemplo: 6-4-8 o 7-8-3-4. En total hay 31 haiku con esta característica.

Los siguientes apartados son una amplia explicación de los haiku de acuerdo a la anterior distribución.

¹² Este haiku pertenece a *Un día...* En todo el libro sólo dos haiku tienen 17 sílabas.

¹³ *La Alondra encandilada* tiene 48 haiku en total, 43 de ellos tienen 17 sílabas distribuidas en versos de 3-7-7.

2.1. VERSOS BIMÉTRICOS

Bajo esta denominación están todos aquellos compuestos de dos medidas silábicas. Esto es, ya sean los haiku de tres, cuatro o cinco versos, todos tienen el mismo número de sílabas excepto en una de sus líneas. Este es un primer patrón que los poetas usaron para crear haiku en México. Aproximadamente más del 50% de los 316 del corpus tienen esta estructura.

De 40% del corpus estudiado, hay 64 haiku con esta característica, nueve tienen dos versos y tres, cuatro versos. Todos, excepto 15 de Rafael Lozano, tienen título. Dada la brevedad de la forma, el verso que posee diferente número de sílabas tiene tres posibilidades de ubicación (excepto aquellos con sólo dos versos): al principio, en medio o al final. Con el verso dispar en la primera línea hay 36. El siguiente ejemplo es de José Juan Tablada:

Garza [60]

- (5) Garza, en la sombra
- (7) es mármol tu plumón,
- (7) móvil nieve en el viento
- (7) y nácar en el sol...

Éste es el modelo de mayor éxito en esta categoría. En muchas ocasiones el primer verso con medida desigual suele ser el que define, mediante un símil, por ejemplo, el motivo del haiku. El poema anterior contiene un sustantivo vocativo y el principio de una oración que termina en el segundo verso, un encabalgamiento. Cuando los versos son cortos, hay una mayor incidencia de este recurso estilístico o de sustantivos acompañados de una frase prepositiva o simplemente un sustantivo extenso, de cuatro o cinco sílabas.

Con el último verso dispar hay 9 haiku. En el siguiente poema de Tablada se observa que junto con la diferencia métrica hay una de contenido, el tercer verso es el que concluye con una metonimia y una analogía de color:

Las abejas [3]

- (6) Sin cesar gotea
- (6) miel el colmenar;
- (8) cada gota es una abeja...

El poema 321 de Jaime Torres Bodet sirve como ejemplo de aquellos con el verso dispar en medio (en total hay 12). Dentro de la obra del poeta, es el único haiku que tiene en la presente categoría ya que los restantes son isométricos.¹⁴ Este modelo de colocación de versos es el que más semeja al japonés: el primer y el tercer verso son menores silábicamente en comparación con el intermedio. Entre los poetas mexicanos esta disposición japonesista no tuvo preferencia, crearon haiku bimétricos ya sea con el verso dispar al inicio, en medio o al final.

Reloj [321]

- (8) Le retrasa el corazón.
- (9) Y no está en darle cuerda el caso.
- (8) ¡Cuánto más anda es peor!

Como ya se dijo antes, el verso más usado es el heptasílabo, y con él también se utilizaron desde tres hasta trece sílabas, aunque en realidad los versos más extensos fueron inusuales. Es decir, en la creación de los haiku bimétricos encontramos heptasílabos combinados con endecasílabos, enneasílabos y trisílabos en mayor medida. Existen también otras posibilidades que no incluyen versos largos, como hexasílabos con trisílabos o pentasílabos; o tetrasílabos con octosílabo o decasílabos. La combinación que en mayor medida encontramos es la de heptasílabos con trisílabos, de Rafael Lozano. Esto da como resultado que el número total de sílabas en los haiku no sea uniforme y vaya desde 11 en el haiku más corto, hasta 39 en el más largo.

El haiku más corto pertenece a Monterde y el más largo a José Rubén Romero:

Orizaba [133]

- (3) Neblina,
- (5) rejas, aleros,
- (3) llovizna...

Los muertos [246]

- (6) Bajo el mosquitero,
- (11) sobre la mesa limpia del dulcero,
- (11) las calaveras de azúcar pulida
- (11) ríen calladamente de la vida.

¹⁴ Jaime Torres Bodet tiene en total 20 haiku en *Biombo*. De los cuales 17 son isométricos y el resto bimétricos.

Hay una gran diferencia entre ambos haiku, el 133 de Monterde, cuyo verso más largo tiene 5 sílabas, está compuesto de tres sustantivos y un verbo meteorológico (más el título). Con apenas unos trazos el poeta construyó el retrato de una ciudad, a semejanza de los pintores nipones. Además de que los versos breves crearon el efecto del viento que mueve y enfría la lluvia. En el 246 ocurre lo contrario, el hexasílabo (casi el más elevado que puede tener uno japonés) con que principia el haiku, contiene la ligera tela (el mosquitero) que cubre el abundante contenido de la ofrenda de muertos que Romero describe en las tres líneas siguientes de 11 sílabas cada una.

Es decir, para la creación de haiku los autores usaron combinaciones muy variadas. Desde un inicio éstos apuntan hacia un pequeño número de sílabas, pero sin tener la brevedad y la rigurosa medida de los poemas japoneses. También de aquí se desprende que la mayor o menor extensión del haiku se relaciona directamente con las combinaciones de verso que los autores utilizaron para tener un mayor o menor espacio para crear imágenes o incluso una breve descripción.

Tres sílabas es la medida más pequeña de un verso en esta categoría. Rafael Lozano fue quien cronológicamente primero la usó y, además, quien más la produjo; la combinación fue de 3-7-7.¹⁵ También Monterde tiene algunos versos trisílabos, como en el número 133 con 3-5-3, o en el 134 con 3-9-9. Once, doce y trece sílabas tienen los versos más largos, sin embargo, sólo hay dos haiku con versos de doce sílabas y uno de trece; contra 25 endecasílabos. José Juan Tablada tiene en *El jarro de flores* un haiku (49) con un verso dodecasílabo, en donde a través de la métrica, de la aliteración de las preposiciones y del sonido /m/, remarca el efecto del pedregal:

Pedregal [49]
 (9) A mis pies arroyos de plata;
 (9) brillan bajo el sol y la lluvia
 (12) las piedras del camino de la montaña.

Es decir que desde un inicio Tablada creó haiku con versos largos. Sin embargo, gracias a la forma de intercalarlos con otros no tan extensos, por ejemplo en el 49, no parecen ni demasiados largos ni que pueden salirse de una posible norma silábica. Caso

¹⁵ En el libro completo de *Un día...*, el verso más corto que José Juan Tablada usó fue de cuatro sílabas.

contrario de lo que podría pensarse con Romero, quien utiliza también versos largos como en el haiku anterior “Los muertos”, donde utiliza tres endecasílabos y un hexasílabo dando como resultado 39 sílabas totales y una idea de grandeza un poco desacorde a la brevedad característica de los haiku. Un ejemplo más de concisión es el 87, ya que con cuatro líneas tiene apenas 20 sílabas:

Sandía [87]
 (8) ¡Del verano, roja y fría
 (4) carcajada,
 (4) rebanada
 (4) de sandía!

Sobre el ritmo, se usan todas las variantes de los versos heptasílabos, enneasílabos y octosílabos, pentasílabos y hexasílabos (trocaicos, dactílicos y mixtos) en la misma frecuencia. En el caso del enneasílabo, son pocos los versos del tipo mixto C, o laverdaicos (o óooo óo óo), según la clasificación de Rudolf Baehr.¹⁶ En el caso de los versos endecasílabos, los más usados son el enfático (óoo oo óo oo óo), heroico (o óo oo óo óo óo), melódico (oo ó oo óo óo óo), sáfico (ooo ó ooo óo óo) y dactílico (óoo óoo óoo óo). Hay sólo un verso a la francesa y ninguno galaico antiguo.

Coquillage	[70]		
(11) La ola femenina me mostró,	o óo oo óo oo óo	endecasílabo heroico	
(11) carnal, en la mitad de su blancura,	o óo oo óo oo óo	endecasílabo heroico	
(9) la concha que a Verlaine turbó...	o óooo óo óo	eneasílabo mixto C	

Este haiku es ejemplo de una parte de los haiku donde los versos con la misma medida silábica tienen un periódico rítmico igual. También es muestra de lo que pasa con gran parte de ellos respecto del verso con medida dispar: aunque es un enneasílabo frente a

¹⁶ En el corpus de 40% de estudio, hay aproximadamente 53 versos enneasílabos, de estos apenas 5 o 6 son del tipo mixto C o laverdaicos, según la clasificación de Rudolf Baehr. Sobre este tipo de verso, Baehr escribe: “Este verso fue cultivado especialmente por G. Laverde; M. Pelayo le dio por esto el nombre de laverdaico. Laverde lo obtuvo probablemente dejando aparte las dos primeras sílabas de un endecasílabo sáfico”. (R. Baehr, *op. cit.*, p. 120). Un ejemplo se puede encontrar en el primer verso del haiku 30 de Tablada: “Mariposa nocturna”: “Devuelve a la desnuda rama [o óooo óo óo]/ nocturna mariposa,/ las hojas secas de tus alas”.

los endecasílabos, éste tiene un periodo rítmico semejante a los anteriores aunque exhiban diferente medida, los acentos de los tres versos caen en la segunda y la sexta sílaba.

En otros haiku los versos con medida semejante tienen un ritmo diferente; el verso dispar coincide en los acentos de uno o dos pies con alguno de los otros versos:

El carnaval	[237]	
(9) ¡Alegría de cascarones,		oo óoo òo óo mixto B
(9) policromía de agasajos		ooo óo òo óo trocaico
(11) en la tristeza de los callejones!		ooo óooo òo óo sáfico

El verso endecasílabo sáfico coincide con el segundo verso eneasílabo en que su primer acento cae en la tercera sílaba y los dos eneasílabos en el segundo pie del periodo rítmico, la sexta. El verso que tiene una diferente medida, pocas veces no lleva un ritmo semejante con alguno de los otros dos, a veces tiene pies semejantes aunque las medidas sean diferentes. Esto da como resultado que los haiku sean armoniosos, en el nivel acústico. Lo cual habla de que los poetas crearon con patrones que no necesariamente responden a una medida silábica ni tampoco a un ritmo específico, mas sí a una cadencia, a una voluntad de crear poemas medidos, precisos, cercanos a los patrones de la lírica hispánica.

De los 62 haiku de esta categoría, 19 se componen de diecisiete sílabas, de los cuales 14 son de Rafael Lozano (con un arreglo de 3-7-7), dos de José Juan Tablada (5-7-7 y 6-5-6 sílabas) y tres de Monterde, aunque con dos versos. La cantidad de haiku con esta cantidad silábica es mayor que los que fueron escritos con cualquier otro número, mas hay que considerar que la mayor parte de ellos son de Rafael Lozano, y que si no fuera por él la producción con 17 sílabas sería mínima.¹⁷ Todos estos haiku coinciden con el modelo japonés en la cantidad de sílabas finales. Divergen en cambio, en la clase de versos utilizados y su disposición en el poema.

En el caso de Lozano, la mayoría se caracteriza por tener la misma repartición silábica, como en el siguiente ejemplo:

¹⁷ Si se cuenta el número de sílabas totales, los haiku con 17 sílabas son los más numerosos en el corpus de 316, son 54. Le siguen, con 21 sílabas, 33 haiku. Con 24 sílabas, 26. 22 haiku con 25 sílabas y 18 haiku con 27 sílabas. Sin embargo de los 54 con 17 sílabas, 44 son de Rafael Lozano, 7 de Francisco Monterde, y 3 de Tablada.

- (3) Un beso. [260]
 (7) Y tú cierras los ojos,
 (7) igual que ante un abismo

Se puede observar que es más abrupta la distancia entre el primer trisílabo con los dos siguientes heptasílabos, que la ligera diferencia métrica entre los dos pentasílabos y el heptasílabo intermedio japonés. Con el primer trisílabo el poeta crea una gran concreción, apenas un sustantivo u otra clase de palabra con la que inicia y define el rumbo de éste, sin mayor oportunidad de adjetivarlo.

Los dos haiku que tiene Tablada con 17 sílabas son del libro *Un día...* El número 9 que tiene una distribución de 6-5-6 sílabas y el 25, único, incluso en el corpus total de 316, que tiene sus sílabas repartidas al estilo japonés, además de tener un ritmo dactílico en todos sus versos:

Los sapos [25]

(5) Trozos de barro,	óoo óo	dactílico
(7) Por la senda en penumbra	oo óoo óo	dactílico
(5) Saltan los sapos.	óoo óo	dactílico

El siguiente poema de Francisco Monterde tiene 17 sílabas finales en dos líneas. El verso octosílabo es de ritmo trocaico y el verso eneasílabo, dactílico. Éstos son bastante más extensos que la norma nipona; la mexicana es más holgada, pues es una nueva manera de hacer haiku:

En la montaña [122]

- (8) Tren subiendo la montaña:
 (9) oruga sobre una manzana.

No hay mejor ejemplo que los dos libros de Tablada para mostrar que en estos primeros años en México no hubo un apego a las 17 sílabas japonesas: no comparecen muchos haiku de 17 sílabas y sí un amplio espectro que va de 15 hasta 31; y esto en Tablada, pionero y prototipo del *haijin* en México y, quizá, en toda la lengua española.¹⁸

Luego en 1921 con la publicación de Rafael Lozano hubo otra vertiente de creación: componer lo más apegado posible a la métrica de los japoneses, aunque no se tenga la

¹⁸ De todos los haiku de Tablada, el más largo es “Crapodina” del *Jarro de flores* con 40 sílabas: “Tú también viste, pobre sapo,/ caer una estrella en tu charco;/ ¡y la mujer a mí y a ti la estrella/ se nos volvió diamante en la cabeza!”

distribución de 5-7-5 sílabas, sí con una estructura que se acerca al original. En las siguientes publicaciones, los poetas reafirmaron que con la creación de haiku en México se estaban forjando también nuevos patrones métricos.

Como caso excéntrico llama la atención entre estos, el número 68 de Tablada llamado “Looping the loop”. Primero, porque usa una frase en inglés que designa una pirueta de aviación, y segundo, porque esta frase se encuentra en el tercer verso y forma parte del ritmo.

Looping the loop [68]

(7) Vesperal perspectiva;	oo óoo óo	dactílico
(7) en torno de la luna	o óo oo óo	trocaico
(11) hace un “looping the loop” la golondrina.	oo óoo óo oo óo	melódico

La frase en inglés se incorpora perfectamente al verso y éste resulta una variante del endecasílabo melódico. Este verso concuerda en ritmo con el primer verso dactílico, en el primer pie y acento con el ritmo melódico

Para esta categoría se dijo que de 11 a 39 sílabas eran los parámetros extremos que tenían los haiku, sin embargo con la mayoría escritos de 15 a 31 sílabas se puede comenzar a hacer un estudio más detallado de los mexicanos y en particular, de cada autor. José Juan Tablada, en sus dos libros, es quien tiene más variedad: los poemas son desde 15 hasta 31 sílabas. Los de Francisco Monterde van desde 19 a 29 (aunque tiene uno solo de 11). Entre sus poemas resalta el *141* porque el último verso está escrito como si fuera el título, participa en la cuenta métrica, en el ritmo y en la rima.¹⁹ No es el único dentro del corpus en el que hay una concordancia de rima entre el título y los versos:

(10) Mitad escuela, mitad salón	o óo óoo óo óo
(4) de espectáculos,	òo óo
(4) El vagón	[141] òo óo

Una rima consonante más la coincidencia de los acentos en el segundo y tercer verso hacen que este título sea considerado como parte del cuerpo del haiku. Tres versos y

¹⁹ En el texto de 1923 de Monterde, aparece este haiku con el último verso subrayado y con la primera letra en mayúscula, como si fuera el título (dado que los otros títulos se ubican al principio, subrayados y completamente en mayúsculas). Es decir, se puede apreciar el juego del autor en este poema.

18 sílabas en total, es decir, aparte del asunto del título, este poema entra perfectamente dentro de los parámetros del nuevo modelo.

Los haiku de José Rubén Romero (descontando el 246 de 39 sílabas), van de 21 a 31 sílabas. Y el único de Torres Bodet en esta categoría tiene 25. Esto quiere decir que mientras en Tablada podemos encontrar haiku desde los más breves con 15 sílabas hasta los más extensos con 31, en los otros autores la cantidad mínima de sílabas va aumentando, con Monterde son 19 y con José Rubén Romero 21.

2.2. VERSOS ISOMÉTRICOS

Es el segundo estilo preferido de los poetas. Hay en total 33 haiku en esta categoría, son sobre todo de tres y dos versos; no hay de cuatro y sólo uno de cinco.

El menor número de sílabas totales que tiene un haiku son 15 (un haiku pentasílabo) y el máximo son 60 (uno dodecasílabo). El rango promedio es de 15 a 31 sílabas totales. Sólo hay cuatro con más de 31: uno de 33 sílabas, otro de 36, uno más de 42 y el último de 60. Si se cuenta por verso, el más corto tiene cinco sílabas y el más largo tiene catorce; no hay uno solo que tenga 13. Hay más cantidad de haiku octosílabos que de cualquier otra medida y únicamente hay un haiku alejandrino y un hexasílabo.

Jaime Torres Bodet tiene casi todos sus haiku en esta categoría. Excepto Lozano, el resto de los poetas tiene haiku isométricos. Es en éstos donde mejor se puede observar hasta qué número de sílabas por verso puede soportar esta forma poética en la suma total: si en todos los versos el número de sílabas es elevado, el resultado será que el haiku parezca más bien poesía breve.

Comenzaré por hablar de aquellos que son únicos en su medida silábica dentro del corpus de estudio: ²⁰ el hexasílabo y el alejandrino.

Sinceridad [312]

- (6) Duerme ya, desnuda.
- (6) El sueño te viste
- (6) mejor que una túnica.

²⁰ En el corpus total hay cuatro hexasílabos y sólo un alejandrino, que es de José Rubén Romero.

Los presos [235]

- (14) La sangre que los presos con saña han derramado
 (14) en el ocaso brota, como una evocación,
 (14) mientras ellos, contritos, cantan el Alabado.

Estos dos haiku son ejemplo de que la cantidad de sílabas por verso influye en la concepción final que brinda el poema. En el haiku 312 de Torres Bodet, la poca cantidad de sílabas se conjuga con el ritmo trocaico del primer verso junto con el dactílico de los dos siguientes para dar un efecto de brevedad y movimiento; aunada la conjugación de una rima paroxítona con otra proparoxítona en el primer y tercer verso. En el 235 de José Rubén Romero cada verso es un alejandrino, que aunque es la medida más grande de verso que hay entre los haiku ya se mostró que otros poetas como Tablada también la utilizaron. Sin embargo, su repetición en los tres versos desemboca en 42 sílabas totales, una imagen alejada de la concisión. Aún cuando podría resultar extenso este haiku, muestra la concisión a la que se había llegado si se toma en cuenta la poesía hecha anteriormente; también es ejemplo de la concepción que tenían algunos de los poetas de esta primera época, poesía breve más a la manera de la obra francesa que a la concisión japonesa.

Los haiku octosílabos son los que más abundan en esta categoría. Hay en total 8, dos de los cuales son de dos versos y el resto de tres. El autor que tiene más octosílabos es Jaime Torres Bodet, con cinco. En el caso de aquellos con sólo dos versos, una breve idea o imagen es la que cabe en las 16 sílabas: por ejemplo “La boda” de José Rubén Romero (aunque el título añade información extra que completa la idea que está desarrollando):

La boda [201]

- (8) Teoría de gaviñanes
 (8) escoltando una paloma

Sobresale que los versos son un pareado octosílabo, antiguo en la poesía hispánica, otro elemento que apoya la concepción de estos versos como epigrama. El conteo final aumenta a 24 y la brevedad puede comenzar a titubear entre esas sílabas dependiendo de la temática del mismo:

- | | | |
|---------------------------------------|-------------|----------|
| (8) Amaba el agua en la fuente. [308] | o óo óoo óo | mixto A |
| (8) Pero más en el arroyo. | óo óo òo óo | trocaico |
| (8) Pero más en el torrente. | óo óo òo óo | trocaico |

No es exactamente una imagen lo que retrata Torres Bodet, sino una sucesión de ideas que están escritas y no tanto insinuadas. El número de sílabas junto con el tema y la forma de abordarlo forman parte de una mayor aceptación de un haiku como tal; el ritmo de cada verso y en general del haiku, dactílico con sus acentos más espaciados o más sonoro que el ritmo trocaico, es otro elemento que añade identificación con una forma poética que pretende ser flexible. Los dos versos octosílabos trocaicos crean en este verso métrico polirrítmico la sensación de cierta rigidez aunada a la unicidad de la medida. El haiku 310 también de este autor, con las mismas medidas silábicas que el anterior, a simple vista parece igual pero suena muy diferente. Se relaciona con el tema, la imagen y con los acentos rítmicos:

(8) Su manera de ser rubia: [310]	ò o ó o ò o ó o	trocaico
(8) la de una tarde con sol	o ó o ó o ó o	mixto A
(8) que se peinara en la lluvia.	ò o o ó o o ó o	dactílico

La combinación de pies trocaicos con dactílicos, más el último verso de ritmo dactílico dan como resultado una mayor fluidez que podría tener relación con los haiku japoneses en la aparente liviandad o quietud que éstos retratan.

El segundo grupo más numeroso es el de los heptasílabos, son en total seis. Tienen 21 sílabas y tres versos. Cuatro de estos haiku son de José Juan Tablada, dos de *Un día...*, y dos del *Jarro de Flores*.

La araña [34]		
(7) Recorriendo su tela	oo óoo óo	dactílico
(7) esta luna clarísima	oo óoo óo	dactílico
(7) tiene a la araña en vela.	óoo óo óo	mixto A

Mi hermano [250]		
(7) Gordito, tu hinchazón	o óo óo óo	trocaico
(7) es porque no te cabe	o óo óo óo	trocaico
(7) por grande el corazón.	o óo òo óo	trocaico

Siete sílabas en cada verso resultan en un número que oscila perfectamente dentro de las medidas que el grueso de los haiku mexicanos tiene. Sin embargo los dos ejemplos

anteriores tienen notables diferencias. En el 250 de José Rubén Romero, aunado al gran peso que tiene la temática de amor familiar que aborda, los versos son monorrimos trocaicos, lo cual junto con el tema le da al haiku un aire lúdico que podría contrastar con el ambiente de serenidad de los haiku japoneses. En el haiku 34 de Tablada, el ritmo y el pie que más predomina es el dactílico, lo cual, como quedó dicho un párrafo arriba, le da una mayor amplitud puesto que la araña y la luna son personajes tópicos del arte nipón.

A pesar de que ambos haiku son modelos formales de lo que los autores crearon en esos años, por factores temáticos es más fácil identificar al haiku 34 de Tablada como tal, a diferencia del 250 de José Rubén Romero. La araña y la luna son más clásicos que el tema familiar de Romero.

Los haiku dodecasílabos son apenas cuatro en el 40% del corpus de este estudio.²¹ Uno de José Juan Tablada y tres de José Rubén Romero. Dos de ellos son de dos versos cada uno, 24 sílabas y un título; hay otro haiku de tres versos y uno de cinco, también de Romero.

El haiku que más llama la atención de estos pocos dodecasílabos es el número 254 de José Rubén Romero, ya que tiene cinco versos lo que da como resultado 60 sílabas finales y un amplio espacio para desarrollar más de una idea completa:

Mi silueta [254]
 ¿Soy bueno? ¿Soy malo? Yo no me lo explico.
 Amo a Don Quijote, sigo a Sancho Panza,
 la virtud invoco cuando el mal práctico;
 pero a veces siento que me purifico
 en la propia hoguera de mi destemplanza.

Este es el último poema de su libro *Tacámbaro*. Si desde 32 sílabas ya son casos extraordinarios, 60 duplica este número. Se compone cada verso de dos hemistiquios de seis sílabas, de los cuales, el primero es el único con ritmo dactílico y el resto son trocaicos con los acentos en las sílabas impares. Tiene rima consonante, paroxítona (*abaab*), del primero, con el tercero y el cuarto verso: *expl̄ico*²² con *pract̄ico* y *purif̄ico*; y el segundo con

²¹ Hay seis haiku dodecasílabos en el corpus completo de este estudio. De José Rubén Romero son cinco de esos seis haiku.

²² Para indicar la sílaba tónica utilizo una línea horizontal. Más adelante, se hará de esta misma forma.

el cuarto: *Pānza* con *destemplānza*. Este poema excede completamente el número de sílabas totales de cualquier otro haiku (incluso algunos poemas de Villaurrutia en *Reflejos*, que a pesar de ser largos, no exceden las 37 sílabas).²³ Por el número de versos, podría semejarse a una quintilla o a un quinteto; el tipo de verso que usan cada uno es un octosílabo y un endecasílabo, respectivamente. Este es un ejemplo de poema que aunque pertenece a un libro con una mayoría de haiku, no puede ser considerado como tal debido a que, por mucho, excede la extensión promedio de un haiku mexicano, y mucho más, de uno japonés. Además de que el desarrollo de varias ideas es lo que hay dentro de sus líneas y no imágenes, no concreción. Este poema manifiesta, más bien, el afán de aventurarse formalmente.

Sólo hay tres haiku endecasílabos.²⁴ Uno de Tablada con tres versos, otro de Romero con dos versos y otro de Monterde, único en todo el corpus de 316, con una sola línea:

Ciudad iluminada: [167]

(11) Un reguero de chispas de la máquina. oo óoo óo oo óo endecasílabo
melódico

A pesar de que también es un caso excéntrico, si se considera que la mayoría de los haiku tienen 2, 3 y 4 versos, este haiku, a diferencia del 254 de Romero, tiene la ventaja de la brevedad, once sílabas en total y una imagen que se vislumbra entre las palabras. Como ya se dijo antes, aunque sin una medida específica, la brevedad es una característica de los haiku que se escribieron en México. Y que éste tenga un solo verso no implica mayor problema para considerarlo como tal.²⁵

²³ Xavier Villaurrutia incluye en su libro *Reflejos* (1926), un grupo de poemas que podrían entrar en la discusión de si son o no haiku. La temática gira en torno de la noche, y las imágenes son novedosas y complejas. Algunos tienen la brevedad de los haiku japoneses y otros parecen poesía breve. Se encuentran en la sección "Suite del insomnio" y no poseen ninguna denominación, original del autor, de haiku. Un ejemplo es: "Eco": "La noche juega con los ruidos/copiándolos en sus espejos/ de sonidos". Xavier Villaurrutia. *Obra poética*. Madrid, Hiperión, 2006, pp.260-262.

²⁴ En todo el corpus hay 7 haiku endecasílabos.

²⁵ Aunque este haiku es el único en el corpus, hay otro del mismo estilo que aparece en *Canciones para cantar en las barcas*, de José Gorostiza: "El faro" Rubio pastor de barcas pescadoras. Méndez Plancarte en la introducción a la segunda parte de la antología del haiku "Hojas del cerezo" califica como "bellísimo haiku" a este poema de Gorostiza. Es

El haiku 91 de José Juan Tablada tiene tres versos:

Luciérnagas [91]

- (11) La inocente luciérnaga se oculta
- (11) de su perseguidor, no entre las sombras
- (11) sino en la luz más clara de la luna...

En total 34 sílabas. Es el haiku más largo que hay en la obra de Tablada, por lo menos dentro del 40% del corpus,²⁶ y tiene sólo tres sílabas menos que, por ejemplo, “La hija de María” de José Rubén Romero, con 36.

La hija de María [226]

- (12) Jarrita de carne que sirves de ornato
- (12) a los corredores del viejo curato,
- (12) ¡si no ves al cura, te pones de flato!

Es decir, por una parte está bastante unido a aquellos haiku más largos de todo el corpus y por otra parte es producción de Tablada. Si con José Rubén Romero uno se permite dudar si es o no un haiku, con Tablada, me parece, que por ser el introductor y el ícono de los haiku en México esta duda se difumina casi instantáneamente. Quizá influye la temática, en uno de ellos son luciérnagas y también la luz de la luna y, en otro, una observación punzante sobre el cura del pueblo.

Después de los heptasílabos, los haiku enneasílabos están en tercer lugar de los más numerosos, son en total cinco: dos de Tablada, dos de Monterde y uno de Romero. Son de tres y de dos versos con 27 o 18 sílabas finales. Es decir, se insertan dentro de la media de los haiku por número de versos y de sílabas. El haiku 54 de Tablada da cuenta de ello:

Narciso [54]

- (9) Brinda el Narciso al florecer
- (9) diminutos platos y tazas
- (9) de oro y marfil... ¡Y olor de te!

decir, es una prueba de que la composición en un solo verso no está exenta de la concepción de haiku que hay para las creaciones en español.

²⁶ Recordemos que el haiku más largo de Tablada es “Crapodina” del *Jarro de flores* con 40 sílabas. Este haiku no está dentro del corpus de estudio de 40% del total de 316.

Sólo hay dos haiku pentasílabos, uno de Tablada y otro de Torres Bodet. Tienen tres versos y 15 sílabas en total. Son los más breves en esta categoría. El siguiente poema es de Tablada:

Naranja [88]
 (5) ¡Dale a mi sed
 (5) dos áureas tazas
 (5) llenas de miel!

Después de observar por lo menos un ejemplo de cada una de las medidas con que los autores crearon, se puede afirmar que es una producción diversa y rica en nuevas propuestas, también que hay ejemplos excéntricos que rayan en otro tipo de poesía breve.

Si se hace un recorrido por autor, la producción de Torres Bodet es la que da muestras de un modelo de creación, que es el hispánico. Tablada, Monterde y Romero son quienes más jugaron con el número de sílabas, sus haiku son de cinco a seis medidas diferentes. Una vez más, entre los haiku de José Rubén Romero se encuentran los de mayor número de versos y los de más sílabas finales. Rafael Lozano no tiene de este estilo.

Sobre el ritmo se puede ver que hay unos cuantos haiku monorrítmicos, sin embargo la mayoría tienen versos polirrítmicos que ayudan a crear más flexibilidad en estos, o cadencia y armonía cuando coinciden algunos pies de verso. Ambas posibilidades son manejadas con gran eficacia.

2.3. VERSOS AMÉTRICOS

Hay 31 haiku amétricos. En un poema el verso más corto cuenta con dos sílabas y el más largo con 14. Es el la forma con que menos escribieron los autores. De estos 31, uno es de cuatro sílabas y otro de cinco.²⁷ En esta categoría prácticamente sólo se hablará de Tablada, Monterde y de José Rubén Romero,²⁸ ya que de Lozano sólo hay dos poemas y ninguno de Torres Bodet.

Dado que son diferentes las clases de verso que se utilizan para crear los haiku, estos se alejan de un posible molde. Las combinaciones que se pueden realizar entre clases

²⁷ De los 316 haiku, 60 tienen sus versos amétricos, aproximadamente 19% del corpus.

²⁸ En *Tacámbaro* hay 18 haiku amétricos de un total de 66, en *Un día...*, 10 de los 38 totales y en *Itinerario contemplativo* 19 de 83.

de versos son muy variadas, lo que desemboca en constituciones desemejantes que incluyen, por supuesto, el número de versos y las sílabas finales. En este apartado los haiku van de 15 sílabas totales hasta 32 (aunque también hay uno con 38 sílabas que pertenece a José Rubén Romero). Un rango que está en las mismas medidas que los apartados anteriores. Sin embargo, debemos considerar como elemento primordial la variabilidad en el número de versos.

La gran mayoría de haiku coincide en que poseen ritmos semejantes en diversas clases de versos. Como ejemplo el haiku 67 de Tablada de su libro *El jarro de flores*:

Panorama	[67]	
(14) Bajo de mi ventana, la luna en los tejados	óo òoo óo /o óo oo óo	mixto B/ trocaico
(7) y las sombras chinescas	oo óoo óo	dactílico
(11) y la música china de los gatos.	oo óoo óo oo óo	melódico

La asimetría no impide que el segundo y el tercer verso tengan la tercera sílaba tónica. Es decir, contrario a los versos libres, muchos haiku como el 67 tienen ritmos concordantes, lo cual quiere decir que lejos de crear versos no medidos, todos los poetas escribieron con pautas en la mente.

Este haiku tiene uno de los versos más largos en todo el corpus, un verso alejandrino con cesura intermedia, también está acompañado de un endecasílabo de ritmo melódico y un heptasílabo. Los tres versos dan un total de 32 sílabas. Como ya también se vio anteriormente, los versos más largos no están exentos en la obra de Tablada. El verso alejandrino ya tenía un antecedente desde 1922 con José Rubén Romero cuando publicó un haiku en *Tacámbaro* con un verso tetradecasílabo.

Desde su segundo libro, Tablada empleó versos largos, aunque esporádicamente, para la creación de sus haiku. En *Un día...* el endecasílabo es el verso de mayor extensión que tiene. En cuanto a Romero, en su producción se pueden encontrar abundantes versos largos, más que en cualquier otro libro.

El verso más corto tiene dos sílabas métricas y es parte del haiku 121 de Monterde. Una minoría de haiku posee versos con menos de ocho sílabas. En este breve apartado, la mayoría combina versos octosílabos con otros de la misma medida o de mayor extensión. La gracia del verso más corto consiste en que es una palabra oxítónica. Los tres versos tienen un ritmo trocaico a pesar de las diferentes medidas métricas:

Túnel [121]

- (2) Sol.
 (8) Un paréntesis de sombra...
 (6) y otra vez el sol.

Los dos haiku que tiene Rafael Lozano en esta categoría son de tres versos y menos de 20 sílabas; tiene una estructura semejante a los haiku américos del resto de los autores. Es el 283 con 3-7-8 sílabas y el 267 con 4-7-8 sílabas:

(4) ¡Alegría	[267]	òo óo	trocaico
(7) de tu boca y tus ojos!		oo óoo óo	dactílico
(8) ¡Alegría! ¡Primavera!		òo óo óo óo	trocaico

La cantidad de sílabas por verso y las totales hacen que estos haiku sean muy parecidos a los otros del mismo autor cuya estructura es de 3-7-7 sílabas. Con esto observamos que *La Alondra encandilada* es el compendio de haiku con la estructura más constante y definida de todos los *haijin* de la época. En cuanto al ritmo, tienen distintas posibilidades, en este ejemplo el ritmo trocaico coincide en el primer y en el tercer verso, en la primera y sexta sílaba. El verso dactílico se incorpora como una cadena de sonidos luenga y ágil.

Los dos haiku con más versos en esta categoría son de José Rubén Romero: uno es de cuatro y el otro de cinco. Si se comparan ambos resulta que el número de versos y la cantidad de sílabas totales no se corresponden. El haiku de cuatro versos tiene un total de 37 sílabas y el de cinco, de 30.

El peón [230]

- (6) ¡Mísero galeote
 (9) ebrio de sol y de mezcal:
 (12) esperas inútilmente a Don Quijote
 (11) para que te libre de todo mal!

El haiku 230 se compone de cuatro versos con 6-9-12-11 sílabas cada uno. Vistos en conjunto, es mucho espacio en comparación con la mayoría de los haiku. Resalta que el mensaje que quiera dar funcione a partir de la figura de Don Quijote, un tema literario meramente hispánico. Además de que las rimas estén bien intencionadas con la estructura *abab*, consonante en los versos impares y asonante en los pares. El número 206 tiene cinco

versos; es uno de los poemas con mayor número de líneas que hay en todo el corpus²⁹, y un total de 30 sílabas, cantidad dentro del rango que los autores han construido.

Atardecer [206]
 (4) El vaquero,
 (9) sobre la cerca del potrero,
 (8) en el órgano ejercita
 (4) la Adelita,
 (5) el Carretero...

Sin embargo, son cinco versos, el juego de la rima (dos pareados con remate alterno) y la velocidad que se le imprime en la lectura, dado que únicamente un verso supera la medida de ocho sílabas, ayudan a explicar esta cantidad. Todos tienen ritmo trocaico. El primer acento del cuarto y quinto verso es de menor intensidad que el de la cuarta sílaba.

Tal como se vio, los haiku asimétricos son otra de las técnicas del haiku mexicano donde no hay una estructura fija a seguir, pero sí es uno de los procedimientos que utilizaron con profusión los *haijin*. Que tengan diferentes medidas no exenta a contar los versos con pies y algunas veces periodos rítmicos semejantes, lo cual se traduce en que estos haiku no se componen de versos libres. En esta categoría hay 4 versos dodecasílabos, 2 tridecasílabos y un alejandrino. También hay 2 versos bisílabos.

Torres Bodet es el único que no tiene haiku con estas características; los demás poetas poseen haiku amétricos.³⁰ Estos tienen en común con los de la categoría anterior que la mayoría están entre 15 y 32 sílabas totales.

En conclusión se puede anotar que el estudio de los usos silábicos proporciona un panorama general de los haiku en México, cómo se iba desarrollando el modelo poético y también qué particularidades tenía la producción de cada poeta. La mayor parte de la producción está compuesta de título, un rango de 15 a 31 sílabas totales y tres o dos o cuatro versos (aunque la gran mayoría tiene sólo tres). También están los haiku

²⁹ Seis versos tiene el haiku con más líneas en todo el corpus, es de José Rubén Romero y no está contemplado dentro del corpus de estudio de 40% del total de 316 haiku.

³⁰ Incluso Rafael Lozano en el libro completo de *La alondra encandilada* hay cinco haiku asimétricos.

extraordinarios, menos de 15 sílabas y más de 31. En estos casos, aquellos que tienen menos de 15 sílabas están mucho más cercanos al ideal de haiku por la brevedad y concisión de la imagen que retratan. Los que tienen de 33 a 40 sílabas permiten una mayor holgura para desarrollar breves descripciones o narraciones, lo cual los aleja de la eficacia de los haiku.³¹

Es más fácil pensar e identificar un haiku si tiene pocos versos y pocas sílabas finales. La brevedad es fundamental y es uno de los rasgos que pueden ayudar a definir el nuevo género que se estaba conformando. El número final de sílabas es una de las características que más influyen porque es lo que primero impacta visualmente.

Una cierta movilidad y libertad forma parte innata de la naturaleza de este modelo proveniente de la sugerencia, como eje elemental en los poemas japoneses. En español la movilidad y la libertad también se refleja en la estructura de los haiku; la variación en las diferentes clases de verso proporciona la propiedad maleable contraria a la rigidez, los diferentes ritmos, los puntos en común, las semejanzas que les dan cadencia. En aquellos que tienen la misma medida en todos sus versos depende del ritmo que la rigidez de la forma se difumine entre las sílabas o que pase más liviana en la lectura. Son pocos los haiku que son monorrítmicos, la mayoría son polirrítmicos incluso en aquellos cuyos versos tienen las mismas medidas.

Entre los haiku de Tablada se pueden encontrar desde 15 sílabas finales hasta 32. Tablada abarca todo el espectro de cantidades que tiene la mayoría de los haiku en estos primeros años. Sin embargo, es en el libro del *Jarro de flores* donde están los más largos con 32 y hasta 40 sílabas. Si se analiza por verso, también es en este volumen donde están los más largos con 14 sílabas. Claro que entre el primer y el segundo libro del autor hay una diferencia de tres años, en cuyo intermedio salieron a la luz otros dos libros de haiku: *La alondra encandilada* y *Tacámbaro*.

Es notable el libro de Rafael Lozano porque la mayoría de sus haiku no tienen título y el número de sílabas finales es el mismo en casi todos ellos, lo cual hace de este libro el compendio con la estructura más uniforme de estos primeros años. Tiene pocas semejanzas

³¹ De los 316 haiku del corpus total, hay 25 que tienen desde 32 sílabas hasta 60, lo que equivale a un 8% del total.

con *Un día...*, lo cual hace pensar que Tablada, aunque sí fue el primero en publicar, no es la fuente primaria de Lozano.

De *Tacámbaro*, en 1922, se observa que tiene la tendencia a un mayor número de sílabas, la gran parte de sus haiku son de 20 sílabas finales o más; además tiene los más extensos con 39, 42 y 60 sílabas y con los mayores números de versos, cuatro, cinco y seis. Con lo que se concluye que en la obra de Romero es donde mayor aflora la influencia de los epigramas o sentencias, ya con larga tradición hispánica. Además, se nota un afán de aventurarse en cuanto a la forma, si no específicamente en la senda del haiku, si como una renovación en la poesía misma.

Por último, los de Monterde son los que tienen las medidas que están en el centro del promedio de silábico, de 15 a 28 sílabas. Y la mayoría de los haiku de Torres Bodet son octosílabos de 24 sílabas, que también están dentro de las medidas que utilizó Tablada en sus dos libros. Es decir que en estos dos autores, la influencia de Tablada en cuanto a la forma es mucho más probable que en los anteriores dos autores.

III. RIMA Y ENCABALGAMIENTO

En palabras de Antonio Quilis la rima es en lengua española “la total o parcial semejanza acústica, entre dos o más versos, de los fonemas situados a partir de la última vocal acentuada [...] constituye la frontera, el hito que señala el final de cada verso”.³² Aun cuando en los haiku japoneses la rima no existe dado que en esta lengua “todas las sílabas terminan en una sola vocal y no hay grupos consonantes”,³³ al trasladar esta forma a versos españoles ejercieron cambios de acuerdo a la estructura gramatical y fonológica del español, principalmente a la versificación española; una de estas adaptaciones es el uso de la rima. Ya en *Un día...* de José Juan Tablada la rima está incorporada a los versos traídos desde Oriente, y casi todos los haiku que produjeron los primeros *haijin* mexicanos observan la rima excepto gran parte de los de Rafael Lozano, con lo que nuevamente parece alejarse de Tablada.

El patrón de rima más usual es alterna (*aba*), dado que casi todos los haiku constan de tres versos. En muchos haiku la rima asonante es preferida sobre la consonante, aunque

³² Antonio Quilis, *Métrica española*, p. 37.

³³ Donald Keene, *La literatura japonesa*, p. 39.

ésta por supuesto también se usa. La gran mayoría de los versos son paroxítonos. El encabalgamiento es un recurso poético de uso frecuente entre los *haijin* mexicanos; en la obra de Rafael Lozano más que un recurso poético, forma parte del procedimiento de creación.

El patrón más usual en la rima es alterna en los versos nones, existe en aproximadamente 85% de estos, pero no es el único esquema, también existen otros patrones para los haiku de tres versos como el *aaa*, el *abb*, el *aab*, aunque hay pocos ejemplos; y los haiku sin rima (aproximadamente 15%). Y también, naturalmente, el pareado *aa* en los haiku de dos versos. Ejemplo del esquema más popular (*aba*) es el haiku 2 de José Juan Tablada:

Los zopilotes [2]
Llovió toda la *nōche*
y no acaban de peinar sus plumas
al sol, los zopilōtes.³⁴

En este haiku la rima está entre el primer y el tercer verso, *nōche* con *zopilōtes*, es decir, es una rima asonante, paroxítona, y hay encabalgamiento del segundo al tercer verso.

Hay una considerable cantidad de haiku con tres líneas sin rima, estos son más de 10% del corpus total y casi todos ellos son de Rafael Lozano:

Un *bēso*. [260]
Y tú cierras los *ōjos*,
igual que ante un *abīsmo*.

El último acento tónico de cada verso cae en una vocal diferente, aunque todas las subsecuentes sean medias velares: *bēso*, *ōjos* y *abīsmo*. Casi todos los haiku de la *Alondra encandilada* no tienen un patrón de rima; a veces, hay algunos donde la vocal tónica es la misma pero las vocales y consonantes siguientes difieren:

La *vīda* [276]
es el kaleidoscopio
con que juega el Destīno.

³⁴ En este apartado marcaré con un guión la sílaba tónica.

El acento de *vīda* y *destīno* cae en vocal alta palatal pero los siguientes fonemas son distintos. Es una rima a medias. Los sonidos son empáticos porque la vocal tónica es la misma.

Francisco Monterde y José Rubén Romero son los otros dos poetas que tienen dos o tres haiku sin rima en todo el corpus de 316; todos los poemas de Tablada y Torres Bodet sí tienen.

Otras combinaciones de rima para haiku de tres versos son: *aaa*, *aab*, *abb*. Sin embargo, son contados los casos donde estos patrones son usados, quienes presentan más variaciones en tercerillas son Romero y Lozano.

También hay 33 haiku con el esquema *aa* de rima, esto sobre todo en los haiku formados por un pareado. Ello acontece en Monterde y Romero, autores que privilegiaron el haiku de dos líneas. En el siguiente haiku de Rubén Romero la rima es paroxítona y consonante, e incluso asonante con el título (no es el único haiku en el que el título participa también de la rima):

El pueblo [189]
Panorama de Nacimiēnto.
Un buey, un gallo y un jumēnto.

Existen también patrones de rima abrazada *abba*, pareada *aabb*, alterna *abab*, o también la alternancia *abcabc*. Por supuesto, todas estas rimas se encuentran en la obra de Romero.

En los haiku hay tanto rimas consonantes como asonantes. Parece que los poetas acudieron a una u otra según su gusto: tanto en la obra de Tablada como en la de Monterde hay una producción mayor de rimas asonantes, y en las de Romero y Torres Bodet, de consonantes. Rafael Lozano, como ya dije, creó mayoritariamente haiku sin rima. En la brevedad de los versos la rima asonante diluye los sonidos semejantes entre los otros que conforman el haiku y da como resultado una mayor fluidez que puede acercar los versos mexicanos a los japoneses (por lo menos en la traducción). Caso contrario sucede con la rima consonante cuyos fonemas recuerdan más la solidez de la lengua española.

Casi todos los versos son paroxítonos, hay una minoría oxítona y contados son los proparoxítonos.

El encabalgamiento es poco utilizado por los poetas, sólo Tablada y Lozano utilizaron este recurso. Sin embargo, de Tablada hay sólo 7 u 8 en sus dos libros completos. Lozano es quien tiene más con encabalgamiento y resaltan porque éste se convierte en un procedimiento de creación:

Naranjos [257]
floridos en el parque,
¡y tú debajo de ellos!

Del primero al segundo verso es donde el uso del encabalgamiento es un recurso de creación. Las tres sílabas del primer verso limitan el espacio del verso, una palabra, un sustantivo separado de su frase prepositiva; un verbo, de su complemento directo, que se completa en el segundo verso. Las tres sílabas con las que comienzan marcan el tema del haiku, crean el telón de fondo, el ambiente. Por otra parte, imitan la forma de los haiku japoneses con el total de 17 sílabas aún con un acomodo diferente.

Para terminar, la rima y el encabalgamiento son dos recursos poéticos que desde la obra de Tablada están presentes en la creación de haiku. Aunque en la poesía japonesa la rima es inexistente, en los versos españoles no es un indicio de separación del modelo original sino un recurso necesario para el florecimiento de la forma en español. El haiku se tuvo que adaptar a las condiciones poéticas del nuevo lugar donde fue cultivado.

Como breve reseña, los haiku en español tienen en su mayoría el patrón de rima *aba*, asonante, con versos paroxítonos. El encabalgamiento se usa esporádicamente excepto en la obra de Rafael Lozano, donde es utilizado como parte del procedimiento de creación. Lo cual aumenta en mayor grado la unicidad, peculiaridad, de los haiku de este poeta tanto en la temática como en la forma.

IV. VERBOS Y PRONOMBRES PERSONALES

Fernando Rodríguez-Izquierdo en su libro *El haiku japonés* enumeró las características del léxico en los haiku, escribió que las palabras que intervienen en mayor medida en los haiku son los sustantivos, que los verbos aparecen principalmente en infinitivo, que se usan poco los adjetivos y adverbios y que los pronombres personales son frecuentemente omitidos de la secuencia poética y de la conversación misma japonesa porque no hay un sujeto explícito

en los verbos.³⁵ Estas características hablan de la gran influencia que tiene la filosofía Zen en todos los ámbitos de la cultura japonesa, es decir, que el verbo se use en gran medida en infinitivo y que haya pocos adjetivos, gerundios y una omisión de pronombres personales manifiesta que el sujeto lírico de los haiku nipones queda inmerso dentro de la naturaleza que describe, en un momento, un instante en diecisiete sílabas que puede ser eterno, no en una acción, no desde la dualidad sujeto-objeto, sino desde el sujeto inmerso en la naturaleza. Dice Rodríguez-Izquierdo: “el haiku es –o pretende ser– experiencia, y no escribir sobre la experiencia”.³⁶

Para los haiku mexicanos la situación cultural es otra. No existe una filosofía Zen que rija la vida de todos los días, y no es japonés, con todas las consecuencias fonéticas y gramaticales, el idioma de todos los días, por tanto no existe un motivo *a priori* que exija escribir haiku sin verbos ni tampoco pronombres personales: ambos elementos son parte fundamental para la lengua española, sin ellos la cadena gramatical quedaría rota, sobre todo al omitir los verbos. Asimismo, a través de los pronombres personales el poeta entra en los haiku, se sumerge en la obra, se involucra, es partícipe de la acción que ocurre, ya sea como sujeto o beneficiario de la acción. Estos elementos evidencian que el *haijin* mexicano habla como un ser que vive fuera de la naturaleza, como un espectador del mundo aunque también actor.

A grandes rasgos, 50% de los 316 haiku mexicanos cuentan con un solo verbo entre sus líneas, 25% tienen dos verbos, sólo 13% no carecen de verbo, y 11% poseen más de tres. Estos verbos son transitivos, intransitivos, meteorológicos, de régimen prepositivo, copulativos e incluso hay algunas perífrasis, es decir, los poetas echaron mano de todo tipo de verbos para crear sus haiku. La tercera persona del singular, seguida en cantidad por la tercera del plural, son las más usadas (aproximadamente en un 85%). También se usan en contados haiku la primera persona del singular, la del plural y la segunda persona del singular. Ejemplo:

³⁵ Fernando Rodríguez-Izquierdo, *El haiku japonés. Historia y traducción*, pp.140-141.

³⁶ *Ibid*, p.141.

Los zopilotes [2]

Llovió toda la noche
y no *acaban de peinar* sus plumas
al sol, los zopilotes.

En este haiku de Tablada se pueden observar el verbo meteorológico *llovió* y la perífrasis aspectual *acaban de peinar*. Dos voces verbales en un haiku de tres líneas. Este haiku es ejemplo de muchos que fueron hechos con la misma cantidad de verbos, ya que, como se apuntó en el párrafo anterior, casi todos los haiku fueron escritos con uno y con dos.

En los haiku sin verbo, algunas veces sólo están constituidos por sustantivos y adjetivos pero otras veces contienen gerundios, participios o infinitivos. Por ejemplo el haiku 121 de Monterde:

Túnel [121]

Sol.
Un paréntesis de sombra...
y otra vez el sol.

Otras veces hay haiku sin verbos conjugados, mas sí algún verboide, en este haiku de Romero es un gerundio adnominal la única forma verbal que existe:

El presidente municipal [225]

Perfil de milano,
la leontina de plata *bordando* el chaleco
y el grueso bastón de cerezo en la mano.

Estos haiku sin verbo denotan el empeño que los poetas tuvieron por escribir lo más posible al estilo japonés, es decir, de recuperar algunas características del modelo original y luego instaurarlas en las nuevas creaciones. Aunque los haiku contengan verboides, es posible que sea un indicio de que los poetas querían mantener algo de las obras originales.

La disposición que tienen los verbos no obedecen a un paradigma, simplemente están dispuestos según lo necesitaron los poetas; y también en la gran mayoría de ellos la cantidad de verbos no se relaciona con el número de líneas con que están compuestos, es decir, hay haiku con tres líneas con uno, dos, tres, y ningún verbo, lo mismo puede ser en uno con dos líneas o uno de cuatro. Sin embargo hay unos cuantos haiku de José Rubén

Romero donde entre más líneas hay más verbos: por ejemplo el ya citado 254: nueve verbos en estas cinco líneas, tres en la primera y dos en los siguientes tres versos.

En los haiku japoneses la ausencia de los pronombres personales es una muestra de la intención que tienen los poetas de hablar sobre la naturaleza sin intervenir en la acción. Entre los poetas mexicanos se observa que sí hay en los haiku pronombres personales, además de posesivos y la existencia de la primera persona gramatical tanto singular como plural que delata la presencia, el ojo del poeta, hablando sobre la experiencia poética que versa en breves líneas. Hay 17 haiku, de 40% del corpus estudiado, que tienen marcas gramaticales que delatan la voz poética. Es decir, aproximadamente 87% del corpus, refleja la intención que los poetas tuvieron de escribir a imitación de los *haijin* japoneses, es decir, sin entrometerse entre los versos. Quien tiene menos irrupciones del yo lírico es Francisco Monterde, dado que de los 88 haiku totales sólo en uno hay un pronombre posesivo que deja asomar su voz. Quien tiene más de estas marcas, proporcionalmente, es Rafael Lozano, quien tiene en el corpus de 40%, 6 haiku.

Traspassando la barrera cultural y lingüística del español y del japonés, los *haijines* mexicanos tomaron el modelo del haiku y trataron de encontrar un equilibrio entre aquellos elementos que era necesario reajustar para su florecimiento en español y aquellos otros que lo identifican como tal y lo diferencian de otros tipos de poesía breve.

CAPITULO IV LOS PRIMEROS AÑOS: EL HAIKU EN VOZ DE LOS POETAS

Los diferentes nombres con que José Juan Tablada se refiere a los haiku mexicanos: “haiku”, “*hokku*”, “haikai”, “jaikai”, “disociaciones líricas” o “poemas sintéticos”, indica tanto el origen que estos poemas tienen como el intento de adaptarlos a la lengua española, la creación de poemas breves “a la manera de los haiku japoneses”. Poesía de importación que tiene abiertas las puertas a las innovaciones, a nuevos estilos. La labor de los poetas mexicanos fue importante porque ellos forjaron esta poesía, con conocimientos de los poemas originales a través de versiones en inglés y francés, claro que con ideas propias que corresponden con la cultura mexicana e hispánica.

En este capítulo se hará un acercamiento a los haiku mexicanos desde el punto de vista de los poetas. Existen apenas unos cuantos escritos, artículos de revistas e introducciones, donde los *haijin* dejaron plasmada la concepción que tenían al crear haiku, tanto en la temática, la forma y los recursos poéticos que son válidos e incluso deseables. El propósito de este capítulo es hacer una revisión que desemboque en nuevas consideraciones sobre lo ya expuesto, completar la concepción de los haiku mexicanos en su primera época.

La máxima referencia en cuanto a la estética del haiku es el “Elogio del buen *Haijin*” de José Juan Tablada,¹ prólogo escrito para el libro *Itinerario contemplativo* de Francisco Monterde. El “elogio” está escrito en verso, la mayor parte de cuartetas y quintetas; el acercamiento al haiku se hace a través de metáforas y comparaciones que ilustran la idea del haiku, pero que concretamente sólo habla de una brevedad en la que pueden ingresar infinitas características. Hay en el texto palabras dispersas como “planta”, “piedra”, “flores”, “ave”, “animal”, que apuntan hacia un ambiente natural y una reminiscencia de los haiku japoneses. En la siguiente estrofa se da un panorama de aquello sobre lo que el *haijin* puede versar:

En todo vierte su amor el *haijin*,
sabiendo que del sol a la célula,
y del ángel a la libélula
el alma universal no tiene fin.

¹ Francisco Monterde, *Itinerario contemplativo*, p.16. El prólogo está fechado en febrero de 1923.

El *haijin* vierte su amor, su ojo y su pluma en todos los seres de la naturaleza, desde los más pequeños hasta los más grandes, terrenales y divinos; siempre y cuando en el haiku se exprese “un reflejo objetivo o espiritual, breve y fugaz, pero siempre cósmico.”²

En cuanto a la extensión tiene varios versos donde alude a la brevedad de los haiku:

canta en la gloria del instante
la flor, la piedra, el animal...
[...]
Para el *haijin* no hay trivial cosa.
Todo drama cabe en un grito;

Estas citas muestran la esencia de los haiku: una trama de significados en apenas unas palabras, imágenes que retratan el instante de un hecho o una idea.

Que Tablada haya encerrado “toda la estética del *hai-kai* mexicano con elegancia perfecta”,³ tiene como consecuencia la holgura en la temática como en la forma. Esto es que tanto los haiku amorosos de Rafael Lozano como los de índole epigramática de José Rubén Romero, que son los que más se alejan de lo natural, entran perfectamente dentro del marco de los haiku mexicanos; incluso aquellos de Romero que apuntan a una brevedad mayor a la de “un grito” y rozan el terreno de la poesía breve.

Al final del prólogo, Tablada nombra a los *haijin* mexicanos que considera en aquellos años dignos de mención: Rafael Lozano, Rubén Romero, José María “el Abate” Mendoza, Carlos Gutiérrez Cruz y por supuesto Francisco Monterde. Cuando Tablada ratifica a estos poetas como “rapsodas del haikai”, está diciendo que los haiku mexicanos son todos aquellos que hablan sobre la naturaleza, lo amoroso, los que tratan sobre reflexiones acerca de la vida, la escritura, los que se acercan al agudo epigrama con juicios morales; los haiku con cinco versos y más de treinta sílabas. Es decir, en la forma del haiku mexicano se mezclan rasgos de otros tipos de poesía breve como el epigrama y otras

² José Juan Tablada, “Poemas breves. Gran amor.” en *El Universal* 21 de agosto de 1930, recogido en José Juan Tablada. *Obras V. Crítica literaria*, p. 425.

³ José María “el Ábate” Mendoza, “Los *hai-jines* mexicanos”, en la *Revue de L’Amérique Latine*, París, 1924, recogido en *Ensayos selectos de José María González de Mendoza*, p. 187.

medidas silábicas que nada tienen que ver con las 17 sílabas canónicas y que con frecuencia no acatan los tres versos.

Esta amplitud tiene acotaciones; como en todo tipo de poesía, sobresalen algunos por su calidad estética y otros que son relegados o que no tienen una buena crítica. En el artículo que Tablada escribió a raíz de la muerte de Carlos Gutiérrez Cruz (“Poemas breves. Gran amor”, 1930), el autor se enfoca en los haiku del fallecido poeta, y a la sazón, expone las cualidades que debe tener un haiku de gran calidad, qué temas no convienen con este modelo poético. Tablada cita un haiku de Gutiérrez Cruz como muestra de uno perfecto, que en 1922 ya había incluido en el prólogo de *El jarro de flores*:

El alacrán
Sale de algún rincón
en medio de un paréntesis
y una interrogación.

Los argumentos que da sobre la excelencia del haiku son: “Este jaikai [*sic*] es sencillamente magistral [...] Es excelente por el acierto de la imagen gráfica, cabalmente evocadora y por la armoniosa forma en que entre las rimas agudas intercálase el esdrújulo.” Resaltan en esta cita por un lado la mención de la imagen precisa, como eje fundamental del haiku; hay que recordar que la imagen juega un papel fundamental, es un recurso mediante el cual, en los primeros años de existencia, se puede aprehender el haiku. Por otro lado, el uso de la rima no sólo como parte del haiku (en japonés ésta no existe), sino como un accesorio que puede embellecerlo notablemente. En la creación de los haiku mexicanos los recursos de la lengua española no sólo conforman el haiku sino que son meritorios aquellos que los utilizan con maestría. Tablada no lo resalta, pero es atractivo que este haiku tenga como motivo a un animal que esté relacionado con la geografía nacional y que su imagen sea creada con los símbolos gráficos: un elemento más que ayuda a su excelencia puesto que sigue la línea creativa de los nipones pero con un estilo propio.

Tablada refiere que Gutiérrez Cruz escribió algunos haiku socialistas y que le pidió su opinión acerca de ellos. Dice que como su opinión no era favorable, simplemente no dio respuesta. Su opinión era ésta:

A tal grado el jaikai como tal quedó destruido y aniquilado esencialmente, como quedaría una bella flor en cuyo cáliz se hubiera insertado una cápsula de dinamita... [...] En efecto, mi opinión no era política ni social, sino puramente poética y en el

caso hubiera yo rechazado cualquier clase de propaganda que hubiere tomado como vehículo a una forma lírica tan ingenua y depurada como el jaikai.

Es notable que un mismo autor pueda suscitar dos opiniones enteramente contrarias sobre un haiku. He aquí algunos ejemplos de los haiku socialistas que, Gutiérrez Cruz publicó en su libro *Sangre Roja* (1924):

Campesino, pobre de ti:
Nacer, trabajar, padecer
Y morir!

El proletario, enjambre de abejas,
Trabaja gratuitamente
Para beneficio de la empresa.

Tan confusa es la vida en estos tiempos,
Que hay perros que parecen políticos
Y políticos que parecen perros.⁴

En una breve entrevista que apareció en el artículo “Alpha y Omega de José Juan” de Roberto Núñez y Domínguez, Tablada dice que el arte en general no debería servir como medio propagandístico: “Lo que ya no me da contento es advertir que los nuevos valores del momento traten de hacer arte en promiscuidad con las ideologías políticas.”⁵ Tablada cercó la temática de los haiku, su opinión acerca de la ideología en el arte no se restringe a estos. Sin embargo, este modelo fue retomado por poetas que lo reinterpretaron, en algunos casos de manera radical, y uno de sus resultados fue su uso con tintes socialistas. Ante ello, Tablada apela a la delicadeza del haiku sobre cantar el instante eterno y no con lo tangente como un hecho que tiene un contexto social y temporal, en versos que expresan la desigualdad y la injusticia. Estos haiku se acercan, por la forma de abordar el tema, al epigrama. En la crítica de Tablada, hay un reproche a la ideología que profesan, pero no al modelo epigramático. Por lo cual, bajo esta óptica es más sencillo considerar los haiku de José Rubén Romero como tal, que a los de Carlos Gutiérrez Cruz.

Además de Tablada está la voz y opinión de los otros poetas. José María González “el Abate” Mendoza es un autor que además de crítico y *haijin*, es considerado como una autoridad por el mismo Tablada. En el artículo llamado “Los *hai-jines* mexicanos”,

⁴ Carlos Gutiérrez Cruz, *Poemas revolucionarios*, p.72.

⁵ Roberto Núñez y Domínguez, “Alpha y omega de José Juan”, p. 27.

publicado en 1924, el autor retoma el haiku japonés para dar las características del mexicano. Dice que éstos se acercan a “estampitas rápidas de síntesis objetiva”, continúa: “su dibujo preciso desdeña las piruetas ágiles. La unanimidad de los poetas mexicanos en desechar o, cuando más, apenas marcar esa efímera sorpresa que el poeta japonés prepara al lector, es significativa: demuestra que sus hai-kais no son una imitación de los japoneses, sino, en cierto modo una adaptación.”⁶ Es decir, identifica como una de las principales características del haiku mexicano su precisión en el mensaje que quieren dar los poetas, para cuyo resultado apela el uso del título, ya que la sugerencia es una de las características que diferencia la buena poesía japonesa de la que no.⁷ Además, “el Abate” reconoce el haiku mexicano como un tipo de poesía que es una adaptación y no una imitación, es decir, no necesita seguir obligatoriamente las normas de éste. Otra característica que señala sobre los haiku es el uso de la rima y sobre todo de la asonante.

Este texto es muy interesante porque ofrece un punto de vista claro, certero, desde dentro del círculo de los *haijin*. Los haiku que realizan los mexicanos tienen una reminiscencia de los japoneses pero con un giro que los hace independientes. Éstos no responden a las características de aquellos: la sugerencia no figura en los versos, los temas se diversifican y adaptan al medio, la forma también tiene otro rostro. La forma del haiku se incorporó a los otros modelos de poesía que ya había en español. La producción fue fecunda en tanto que los poetas se ocuparon de ella y crearon según se quería; sin embargo, la mayoría de las veces la forma del haiku convivió con otros tipos de poema en la producción de cada autor; pocos fueron los que crearon libros completos de este tipo, entre ellos Francisco Monterde, incluso muchos años después.

“El Abate” comenta la obra de los *haijines* mexicanos de esos tiempos. Incluye, además de los poetas mencionados por Tablada en el prólogo a *Itinerario contemplativo*, a José D. Frías, que también es otro autor que cultivó los haiku pero cuya obra fue posterior a 1923.

Llama por ejemplo la atención lo que dice de José Rubén Romero, ya que en su obra ve un camino para la identidad de los haiku:

⁶ J. M. Mendoza, *op. cit.*, p. 186.

⁷ Donald Keene, *La literatura japonesa*, p. 46.

Él da el “la natural” [*sic*] a los futuros *hai-jines* mexicanos: nuestra sensibilidad es más cruda que la de los orientales, y, además, estamos impregnados de la fuerte luz de México que limita los contornos con dureza y crea sombras netamente marcadas, colores rudos y vivos, el *hai-kai* mexicano debe ser hijo de esa luz.

Es muy interesante esta observación porque en algunos haiku de Romero, la rudeza a la que alude “el Abate” toma tintes de epigramas sobre la gente del pueblo y sus costumbres. La rudeza también es la concisión de las imágenes e ideas, lleno de colores y de la vida cotidiana que quizá no tiene nada de espiritual. Expresión poética que se convierte en un producto de la tierra mexicana y que es deseable de continuar. Por su pretensión de hacer al haiku nacional, cuando habla de la obra de Rafael Lozano, su opinión no es exactamente favorecedora, simplemente se limita a decir que es el único que no ha sido más o menos influido por Tablada y que por haber sido fecundado por Francia “basta para situar su poesía”. Líneas adelante añade sobre los artistas en general: “los más grandes son los que escapan al particularismo y hacen arte universal al hacer arte nacional”.⁸ Una proposición más que se opone a la obra de Lozano dado que sus haiku son en su mayoría amorosos y reflexivos, sin nacionalismos que lo anclen en un tiempo y un espacio.

“El Abate” expresa, sobre una serie de haikais titulados “Querétaro natal”, de José D. Frías, que “aunque estimables, como de tan sutil poeta, ninguno de ellos fue un verdadero *hai-kai*”. He aquí algunos ejemplos:

“La plaza de armas”

I

Con la Luna es la ventana
Coquetería de piedra
Para el rostro de una dama.

II

El portal, desierto,
Es un túmulo en el que tiende
El recuerdo, como un muerto.⁹

No da más argumentos de por qué estos breves poemas no son verdaderos haiku, sin embargo, de esto se desprende que la crítica en estos primeros años también discriminaba entre la producción de los *haijines*, había un reconocimiento de cuáles sí eran haiku y

⁸ José María González, “Los *hai-jines* mexicanos”, p. 191

⁹ José D. Frías, “Haikais”, en *Revista de Revistas*, 17 de septiembre de 1922, pp. 16-17

cuáles no. Aunque los once poemas de Frías fueron titulados *Hai-kais*, la crítica no los consideró como tal. Mas tienen semejanzas con algunos de José Rubén Romero, la temática con aire pueblerino, mención de lugares públicos, tres versos, comparaciones, etcétera.

También dice “el Abate” que Frías es el único de los poetas mexicanos que utilizan los haiku con palabra pivote: “un vocablo con dos significaciones que sirve como una especie de gozne sobre el cuál dos puertas giran, de manera que la primera parte de la frase poética carece de fin lógico y la segunda parte del comienzo lógico; encajan la una en la otra y la frase no tiene construcción posible. La impresión es, sin embargo, de vaguedad muy graciosa y sugestiva.”¹⁰ He aquí dos ejemplos:

“*Hai-kais* nocturnos”

Y nauta ebrio
Solté velas y *rizos*,
¡los tuyos luego!

Maldito y único,
Tu amor me *salva*,
Truenos de triunfo.¹¹

Los haiku con palabra pivote son un tipo de poema que no fue muy difundido entre los *haijines* mexicanos, pero que existe. José Juan Tablada no hace ninguna mención sobre esta particularidad. Incluso los estudiosos del haiku como Rodríguez-Izquierdo o Donald Keene no hablan de este recurso. La palabra pivote puede tener su origen en el mundo occidental, como una aportación a esta poesía. La polisemia de la palabra aunada a la relación con las dos partes temáticas del poema, refleja mayor correspondencia con los cánones estéticos de belleza de occidente (un juego, un acto verbal de lucidez), que con lo sobrio del arte nipón.

Francisco Monterde, otro de los *haijin* de la primera época, escribe en su artículo de 1971 que los poetas de esos primeros años escribieron haiku más bien basados en la obra de Tablada que con el conocimiento directo de la tradición japonesa. No es algo nuevo si se hace una lectura cuidadosa de los textos de estos mismos autores, sin embargo, explícitamente no hay muchos ejemplos. Dice Monterde:

¹⁰ J. M. González, *op. cit.*, p. 195.

¹¹ *Ibidem*.

Todos incurrimos con Tablada como guía, en la imitación o trasplante de la poesía epigramática nipona al español –aunque ignorábamos el punto de partida: el haiku, revelado más tarde para unos cuantos a través de investigaciones personales.¹²

Esta declaración es una de las explicaciones, además, de las obras mexicanas que fueron más que una imitación de los haiku japoneses, una adaptación de los estudios franceses e ingleses. Ya en el “Elogio del buen *haijin*” Tablada comienza su texto con una amplia cita del inglés Lafcadio Hern. Lo cual da una idea de las referencias mediante las que en México se conoció el Japón. En el caso de José Rubén Romero, en el prólogo a *Tacámbaro*, leemos:

Es –ya lo notaréis muy pronto– la influencia de ese delicioso Jules Renard, tan sencillo y tan difícil [...] La otra influencia, más cercana todavía, es la de ese exquisito artista [...] He nombrado a José Juan Tablada. Sus “hai-kais”, que él ha sabido divulgar e imponer, están en mi libro, algunos considerando la “manera” tradicional; otros, solamente con una reminiscencia de esos poemas sintéticos.¹³

De la cita de José Rubén Romero se aprecia que sus dos influencias para la creación de su libro fueron por una parte los poetas franceses y, por otra, José Juan Tablada. No en sí mismos los *haijines* nipones. He aquí una buena explicación de por qué los haiku de Romero son poemas breves mezclados con tintes de haiku, sentencias, epigramas, poesía burlesca, etcétera, donde quizá la novedad es esta misma mezcla, los versos breves que se despojaron de grandes retóricas, la tendencia hacia lo conciso y en algunas ocasiones la imagen pura.

El mismo Francisco Monterde bajo el seudónimo de Martín “el bibliógrafo”, escribió unas breves líneas sobre *Tacámbaro* de José Rubén Romero, y en ellas muestra la concepción que le sugerían estos poemas breves allá por 1922: “Esto es casi un manifiesto estridentista como el que Manuel Maples Arce acaba de lanzar en Puebla, contra la espada inofensiva de Zaragoza...”¹⁴ En esta breve nota la poesía de Rubén Romero es percibida como una ruptura en tanto que no sigue en la misma línea que se había venido haciendo antes de las vanguardias. Esta nota refleja el conocimiento que tenía Monterde sobre la poesía breve de aquellos años y que no está muy relacionado con la nipona, más bien es la

¹² Francisco Monterde, “Homenaje”, *Revista de la Semana*, 25 de abril de 1971, p. 6.

¹³ José Rubén Romero. “Preliminar” *Tacámbaro. Obras completas*, p. 706.

¹⁴ *El Universal Ilustrado*. 18 de enero de 1923. p. 5.

identificación de los poemas con uno de los “ismos”, que para esos años aún estaban vigentes. Es decir, con un marco de referencia distinto al japonés, los *haijines* mexicanos produjeron poesía breve llamada haiku pero con otras características, mezcla de arte occidental con un aire nipón.

También existe esa otra crítica que completa el panorama de los haiku, aquella que se produjo desde fuera del movimiento japonista. José Juan Tablada en el prólogo del *Jarro de flores*, afirma que algunos lectores como Ramón López Velarde, Rafael López y Enrique González Martínez ejercieron una crítica generosa y sutil, pero que no todos percibieron la delicadeza ni el origen de los poemas sintéticos, sino que “la otra crítica, la que juzga pero no comprende, lucubró, a mi intención sobre poesía china y aun sobre epigramas alejandrinos...”¹⁵

Las críticas fueron diversas y también las interpretaciones sobre qué era esta nueva poesía. Baste citar a Ramón López Velarde, quien escribió: “*Un día...* es simplemente, un libro perfecto, no sólo por su médula vital, sino por la victoria que las modalidades expresivas consiguen sobre la crasa dicción de la ralea”.¹⁶ Párrafos más adelante, continúa: “Tablada experimenta nuevas rutas. Extravagancia, declaran algunos. Es posible. Por lo que a mí toca, me sostengo curioso, oliendo la pólvora sin humo del portalira y haciendo votos porque el tema de la excentricidad no ciegue a los visitantes del laboratorio ni los encolerice”. El poeta aplaude el trabajo de Tablada, no hace referencias al origen de los poemas breves, sin embargo se mantiene expectante a los movimientos de su pluma. Una vez más el origen nipón de los poemas no es percibido por los lectores, pero, en este caso, la simpatía por esta forma es patente.

Enrique González Rojo fue otro poeta que escribió sobre la aparición de *Un día...*; dijo sobre la forma de los haiku que eran parte de un poema único, no unidades independientes: “el poema más largo sólo tiene tres versos; pero el libro entero no viene a ser otra cosa que un poema dividido en varios descansos del pensamiento”.¹⁷ Y varios párrafos más adelante dice sobre el trabajo poético de Tablada: “Posee la misma visión

¹⁵ José Juan Tablada, “Prólogo” a *El jarro de flores, Obras completas*, p. 421.

¹⁶ *Revista de Revistas*, Año XXVI. Num. 1390, 10 de enero de 1937, p.1. El artículo está fechado en marzo de 1920.

¹⁷ Enrique González Rojo, “Mirando al extranjero. *Un día* de Tablada”, p. 296.

exterior y artística, inteligente y comprensiva, quizás un poco más refinada. Su espíritu nunca ha llegado a penetrar en el sentido profundo de las cosas y su anhelo se confunde con el de los pintores impresionistas; movimiento, luz, vida... [...] nunca ha auscultado el corazón del silencio y la oscuridad.” Líneas más abajo dice que ese tipo de poesía ya se había hecho antes en los haiku japoneses, sin embargo, se deduce de la opinión que expresó, no les encuentra una gran semejanza en tanto que la obra de Tablada no posee “el sentido profundo de las cosas”. Más bien los identifica como parte del movimiento impresionista.

También del poeta Luis G. Urbina podemos encontrar algunos breves comentarios sobre el haiku en el prólogo que escribió para *La alondra encandilada* de Rafael Lozano; anotó: “Y en esas estrofillas de brevedad oriental, que son ahora una tentación de los poetas del último barco, esconde Lozano, como una joya, alguna metáfora llena de horizontes”.¹⁸ Ya era conocido por todos la novedad de la poesía japonista, sobre ello, Urbina se mantiene como observador, y sólo señala los aciertos que en los versos de Lozano percibe.

Para terminar se debe decir que una constante sobre todas las críticas y opiniones que se produjeron en esos años, excepto los escritos de Tablada, es que concuerdan en el hecho de que no hubo un acercamiento directo a la poesía japonesa, y más bien comenzó la producción de poemas con modelos de poesía breve como los que se estaban realizando en Francia. Además el conocimiento de que los poemas que se estaban realizando no eran a semejanza de los japoneses, y por ende no había una necesaria norma nipona a seguir, lo cual abría el camino para dar aportaciones, prácticamente la creación de una nueva forma breve de poesía que tenía el homónimo de haiku. Por otra parte, la crítica externa fue de expectación, de sorpresa y de confusión dado que este tipo de poesía era relacionada con la nipona y al mismo tiempo los haiku mezclaban otros tipos de poesía como las sentencias, epigramas, lúdico ingenio que rememoran alguna adivinanza. Fue acogido como algo novedoso que aportaba una salida o una entrada al ingenio de los poetas.

¹⁸ Luis G. Urbina, prólogo a “*La alondra encandilada*” de Rafael Lozano, 14 de mayo de 1921, p. 9-11.

CONCLUSIONES

La primera parte de estas conclusiones es una reflexión en torno a las características de origen japonés, las cuales son esenciales para darle identidad al haiku mexicano. La segunda parte se fijará en los haiku, cuáles responden a los requerimientos esenciales y cuáles no, terminando con una breve valoración final de estos.

La cultura y el lenguaje son los dos elementos suficientes para disociar ambos tipos de haiku, al mismo tiempo que exentan a los mexicanos de seguir algunos rasgos plenamente nipones, entre ellos las 17 sílabas, las palabras de cesura y la palabra de estación. Sobre esta última, habría que apuntar que, aunque fundamental en los haiku japoneses, no tiene cabida en la obra de los poetas mexicanos en tanto que posee un tinte de profundidad que marca la relación entre hombre y naturaleza, ya que “los viejos maestros de haiku creyeron que la experiencia común de los hombres, trasfondo de toda experiencia concreta, estaba en las estaciones”.¹ Son palabras que en el contexto de la vida mexicana no remontan a una determinada estación ni a un posible segundo mensaje. Los haiku mexicanos nacieron sin la presencia de este elemento, sin embargo en algunos de ellos, por algunas palabras, sustantivos, se puede entrever la época del año que refiere, más no necesariamente en la que fueron escritos. Este componente enriquece la estructura de los haiku que lo contienen, mas no es indispensable ni un requisito.

Los dos elementos sobre los que es pertinente discutir si deben formar parte de los haiku mexicanos, es la preferencia por el canto a la naturaleza y la construcción del haiku basado en una imagen pura. El rasgo que debe prevalecer es la brevedad y la concisión.

No es el hecho de si los haiku mexicanos deban o no hablar sobre la naturaleza, el asunto es si todos deberían hablar únicamente de ella. Rememorando un poco, entre los poetas nipones este canto responde a una asociación de ideas y sentimientos que van más allá del colorido de una flor, sino que ahondan en la belleza que existe en ella y es el motivo o la representación del estado de felicidad, tranquilidad o tristeza al que puede llegar el poeta, o dicho de otra forma, es la sugerencia unida a la imagen, eje fundamental

¹ F. Rodríguez-Izquierdo, *op. cit.*, p. 137.

en los haiku. Es decir, si los *haijin* nipones tienen una preferencia por esa temática es por las múltiples relaciones de sensaciones y sentimientos que pueden comunicar.

Entre los poetas mexicanos esta relación entre el poeta y la naturaleza bien puede existir, pero también es cierto que dentro de la tradición española estas asociaciones no se cultivan regularmente, por ende, el tema de la naturaleza es insuficiente para expresar los múltiples sentimientos, estados anímicos, pensamientos que los poetas pueden tener. Luego, entre los haiku mexicanos, el tema de la naturaleza no puede ser el único que sea válido dentro de su campo de acción. Las dos temáticas con que innovaron los *haijin* mexicanos en comparación con los japoneses, es en la de *personas, caracteres y costumbres* y la de *amor*. La primera categoría es donde lo nacional se hizo notar con más fuerza, donde la forma del haiku sirve para cantar sobre temas de la vida cotidiana, donde se acopla perfectamente la forma nipona al ambiente nacional. Quien más escribió al respecto fue José Rubén Romero. De la segunda categoría es indispensable recalcar que llegó por vía francesa y que aunque en su mayoría un solo autor escribió al respecto, el antecedente quedó para futuros trabajos con la misma temática.

El tema de los *paisajes* y el de los *lugares hechos por el hombre* son también los más afines con el trabajo de los poetas nipones dado que en ambos la naturaleza es cantada y donde la voz de los poetas no se inmiscuye en los versos. No es de extrañar que la modernidad, con los avances tecnológicos de su época, trasluzca en gran parte de los versos dado que los *haijin* versaron sobre lo que vivían y veían día con día.

Los haiku mexicanos pueden o no tener el elemento de la sugerencia, es decir, que a partir de la imagen se pueda percibir el otro mensaje: la sensación o sentimiento, que el poeta quiso dejar. Sin embargo, la imagen dentro del haiku es eje fundamental en los orientales y, creo, que debe serlo en los mexicanos. La imagen entendida como el resultado de la conjugación de apenas unas palabras que crean todo un ambiente, un hecho, una realidad. Este elemento debe ser el centro en el que converjan otras cualidades, es el punto donde se puede hacer una separación entre los haiku y otros tipos de poesía breve. La imagen se relaciona íntimamente con la concisión. Para la creación de ellas los *haijines* echan mano de metáforas, comparaciones, sinestesias, enumeraciones, etc., mediante las cuales la imagen se puede elaborar con pocas palabras en la mente del lector. Es decir, son válidos y eficaces los recursos retóricos que los poetas utilizaron en sus versos. Los haiku

mexicanos se caracterizan porque fueron concebidos con imágenes a veces complejas, otras simples, pero la gran mayoría visuales, sin que por eso no haya algunos ejemplos de imágenes auditivas. El lenguaje es sencillo, tienen sustantivos y adjetivos que no son demasiado llamativos, ni preciosistas, puesto que remiten a la naturaleza, la gente, los pensamientos. Quien tiene más adjetivos o sustantivos con los que se puede recordar el modernismo es José Juan Tablada en el libro *El jarro de flores*.

De los poetas japoneses también se puede apreciar un tipo de haiku que va a caballo entre esta forma y una sentencia. Es de Issa Kobayashi de quien son estos haiku, hablan sobre él mismo, su tristeza, sobre su ser, estos versos no son precisamente imágenes, son breves pensamientos. Creo que los haiku con este tipo de matiz son válidos también para los mexicanos debido a que uno de los grandes maestros lo usaba. Quien posee haiku de este tipo es Rafael Lozano, el cual desarrolla breves pensamientos o ideas que no llegan a sentencias.

La mayoría de los haiku mexicanos se mueven en un parámetro de 15 a 31 sílabas, es decir, es un espacio donde los autores realizaron haiku con imágenes, pero de hecho, a mayor número de sílabas aumenta la posibilidad de realizar breves descripciones, o un desarrollo de ideas. Sin embargo, creo que un haiku mexicano deja de serlo cuando en vez de una imagen existe una descripción o el desarrollo de una idea, donde la concisión es rota. Bajo este criterio muchos de los haiku de Romero no son tal, sino poesía breve.

Con esta proposición es mucho más fácil cercar formalmente un haiku. Puede ser su extensión de uno hasta cuatro versos, en tanto ellos no sean demasiado extensos como para dar pie al desarrollo de ideas. Cinco o seis versos ya son una cantidad que por sí misma es bastante extensa, lejana al presupuesto de concisión. En cuanto a la cantidad de sílabas finales, 15 a 31 es espacio suficiente para el desarrollo de un haiku en español y además es el rango que establecieron los propios poetas con su obra. La gran mayoría tiene rima asonante paroxítona, la cual denota la pretensión de recrear los haiku japoneses, dado que este tipo de rima proporciona una gran flexibilidad, una libertad aparente entre los fonemas finales de los versos. El encabalgamiento se usa pero sólo en unos cuantos, en el caso de Rafael Lozano, se utiliza como un procedimiento de creación. Tanto la rima como el encabalgamiento son considerados en esta tesis como parte del bagaje que tiene el español, y por ende, forman parte naturalmente de los haiku. El evitar usar verbos es una marca del

anhelo de los *haijines* mexicanos por escribir en semejanza con los japoneses, pero que no trasciende a otro nivel, ni tiene mayor importancia.

La segunda parte de esta reflexión comienza con la confrontación y el estudio de los haiku mexicanos. Estos merecen portar este nombre debido a que conservan dos de las características principales de aquellos, la imagen como eje constructor del poema y la concisión.

Sin embargo, es necesario decir que en la obra de los *haijines* mexicanos el haiku tiene estas características pero mezcladas con otras que dan como resultado que no todos los poemas que se escribieron en estos años sean haiku y sí poesía breve de otra clase como epigramas, sentencias o breves descripciones.

Ya quedó dicho que no es necesaria la sugerencia de los poetas nipones en los mexicanos, ni tampoco características como un estado de tranquila meditación, ni el acercamiento a un estado *satori* para considerarse como tal. Las posibilidades de la sugerencia quedan minadas cuando se toma en cuenta que la mayoría de los haiku poseen un título que los define y puntualiza, por otra parte aquellos que no cuentan con él, son los amorosos en los que el poeta expresa los sentimientos que posee, y, finalmente, algunos otros que se acercan más bien a las sentencias. Por supuesto que hay algunos donde la imagen sugiere, pero estos son apenas un puñado.

La obra de José Juan Tablada es la más cercana a los poetas nipones, específicamente *Un día...* En él predomina el tema de naturaleza; muchos de los animales que utiliza son tópicos en los haiku japoneses, incluyendo insectos; abunda el canto a las plantas y a las flores. Las imágenes que utiliza son de gran colorido y belleza, e incluso, en algunos de ellos se puede apreciar la época del año que el poeta refiere.

Tablada inicia el camino de los haiku, más en la forma que en la temática. Aunque al paso del tiempo los otros poetas hayan aportado nuevas características que los alejaron del introductor. Con el libro *Un día...* implantó casi todas las innovaciones o adaptaciones a los poemas japoneses: el título, el número de sílabas totales entre 15 y 31, los versos largos de hasta 13 sílabas, la rima asonante y el encabalgamiento. Con *El jarro de flores*, dado que los animales son nativos de tierras americanas, abrió la posibilidad poética hacia todo tipo de naturaleza, sin importar la región geográfica. La gran mayoría de sus haiku expresa

imágenes pero otros, pocos en comparación, son breves descripciones, una sentencia o un epigrama. Es decir, aún en la obra de Tablada podemos encontrar ejemplos de la mezcla que hubo en estos años entre diversas clases de poesía breve. El siguiente poema del *Jarro de flores* es ejemplo de una breve descripción:

“Atalaya” (42)
 A la víbora que cruza el camino
 anuncia desde el árbol el pájaro
 a tiempo que se acerca el peregrino.

Y un ejemplo de sentencia es el siguiente:

Como el agua, el ensueño (93)
 si cuaja es sólo
 hielo...

La obra de Francisco Monterde es donde se puede encontrar más evidente la influencia de Tablada. Es decir, a pesar de que canta sobre paisajes, éstos son sobre la naturaleza, algunos de ellos en un tono parecido al de *Un día...*, es decir: el poeta no aparece en los versos y hay una imagen pura; además todos sus haiku tienen tres versos y título. Semejantes objetos poéticos como la luna o la luz plateada de esta, animales como los pelícanos y los zopilotes aparecen en la obra de ambos poetas. La obra de Monterde tiene mucha semejanza con los *haijin* japoneses en tanto que las imágenes que utiliza son concretas, su yo poético queda casi completamente fuera y en muchos casos, las concisión de las imágenes son muy breves.

El libro que ofrece una mayor oportunidad de discusión es *Tacámbaro* de José Rubén Romero dado que en él se concentran sí haiku, pero también muchos epigramas, y poesía breve burlesca. Un ejemplo de un haiku es el siguiente:

“El huerto” (165)
 Bajo el palio esmeralda
 el oro de la piña
 finge una custodia.

Como poesía breve:

“El rebaño” (199)
 Pasan las ovejas cubiertas de lana,
 el pastor las sigue desgarrado y mudo.
 a ellas Dios las viste,
 al pastor el amo lo deja desnudo.

Y como epigrama

“A la Virgen” (240)
 Qué, ¿no te has cansado
 de oír el murmullo de las oraciones
 que imploran mercedes y piden perdones,
 pedacito de palo tallado?

Son poemas con mezclas entre géneros y tintes desconcertantes, si se quiere encontrar en ellos un haiku. Romero es quien tiene mayor amplitud en la extensión de los poemas, de ahí la variedad de matices, también en cuanto al número de versos y de sílabas finales. Entonces, lo que queda, es llamar por su nombre a los diferentes tipos de poesía que convergen en su obra: epigramas, poesía breve o haiku. Este libro, como Monterde ya lo calificó es “casi un manifiesto estridentista...”

En cuanto a la obra de Rafael Lozano, este tiene en su haber los poemas amorosos que años después se seguirán cultivando entre los poetas mexicanos. En sus haiku, las imágenes aunque personales, son efectivas. Es uno de los poetas que se ciñó a la rigurosa medida de 17 sílabas, y en ellas creó bellas imágenes propias de un gran *haijin* mexicano. Tiene algunos otros que son más bien sentencias, pero en su obra la concisión poética se ve fecundamente realizada.

La obra de estos primeros *haijines* refleja el haiku en proceso de construcción, el concepto de esta poesía aún estaba en competencia con otros tipos, poemas breves de distintos estilos y matices, de ahí que la producción fuera tan diversa. Por otra parte, dada la transculturación del haiku, los poemas en español pueden resultar semejantes a los nipones, o con un tinte local tan fuerte, en el caso de Romero, que la sola mezcla de ambos elementos dan como resultado una poesía novedosísima y valiosa.

Si el Abate decía que los haiku mexicanos eran sólo “estampitas rápidas de síntesis objetiva”², era en efecto, porque entre las imágenes que retratan los haiku, algunos no tienen grandes aciertos poéticos y sólo son estampitas, fotografías con rima y ritmo sobre un tema, pero que no alcanzan una gran altura poética, otros, sin embargo, logran gran belleza y lucidez.

² J. M. Mendoza, *op. cit.*, p. 186.

**APÉNDICE:
CORPUS DE ESTUDIO¹**

1. JOSÉ JUAN TABLADA
Un día... 1919 (Haiku 1-38)

EL DÍA

[1] La pajarera

Distintos cantos a la vez;
la pajarera musical
es una torre de Babel.

[2] Los zopilotes

Llovió toda la noche
y no acaban de peinar sus plumas
al sol, los zopilotes.

[3] Las abejas

Sin cesar gotea
miel el colmenar;
cada gota es una abeja...

[4] El saúz

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

[5] El chirimoyo

La rama del chirimoyo
se retuerce y habla:
pareja de loros.

[6] El insecto

¹ Como quedó dicho en la "Introducción", se incluyen en este "Apéndice" cuatro haiku de *La feria* (1928) y dos de *Intersecciones*: un total de 322 poemas.

Breve insecto, vas de camino
plegadas las alas a cuestras,
como alforja de peregrino.

[7] Los gansos

Por nada los gansos
tocan alarma
en sus trompetas de barro.

[8] El bambú

Cohete de larga vara
el bambú apenas sube se doblega
en lluvia de menudas esmeraldas.

[9] El caballo del diablo

Caballo del diablo:
clavo de vidrio
con alas de talco.

[10] El pavo real

Pavo real, largo furor,
por el gallinero demócrata
pasas como una procesión...

[11] Las nubes

Las nubes	de los Andes van veloces, de montaña en montaña, en alas de los cóndores.
-----------	---

[12] Flor de toronja

De los enjambres es
predilecta la flor de la toronja
(huele a cera y a miel).

LA TARDE

[13] La palma

En la siesta cálida
ya ni sus abanicos
mueve la palma...

[14] Violetas

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

[15] Las hormigas

Breve cortejo nupcial
las hormigas arrastran
pétalos de azahar...

[16] La tortuga

Aunque jamás se muda
a tumbos, como carro de mudanzas,
va por la senda la tortuga.

[17] Las cigarras

Las cigarras agitan
sus menudas sonajas
llenas de piedrecitas...

[18] Las ranas

Engranajes de matracas
crepitan al correr del arroyo
en los molinos de las ranas.

[19] Torcaces

De monte a monte,
salvando la cañada y el hondo río
una torcaz se queja y otra responde.

[20] Hojas secas

El jardín está lleno de hojas secas;
nunca vi tantas hojas en sus árboles
verdes, en primavera.

[21] Hotel

Otoño en el hotel de primavera;
en el patio de "tenis"
hay musgo y hojas secas.

EL CREPÚSCULO

[22] Las avispas

Como en el blanco las flechas
se clavan en el avispero
las avispas que regresan...

[23] La garza

Clavada en la saeta
de su pico y sus patas,
la garza vuela.

[24] Mariposa nocturna

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

[25] Los sapos

Trozos de barro,
por la senda en penumbra
saltan los sapos.

[26] El cámbulo

El cámbulo,
con las mil llamas de sus flores,
es un gigante lampadario.

[27] El murciélago

¿Los vuelos de la golondrina
ensaya en la sombra el murciélago
para luego volar de día?

[28] Los ruiseñores

Plata y perlas de luna hechas
[canciones
oíd...en la caja de música
del kiosco de los ruiseñores.

[29] La buganvilia

La noche anticipa
y de pronto arde en el crepúsculo
la pirotecnia de la buganvilia.

[30] Mariposa nocturna

Devuelve a la desnuda rama

nocturna mariposa,
las hojas secas de tus alas.

¡Sueño, en tu barquilla,
llévame por el río de la noche
hasta la margen áurea de otro día...!

LA NOCHE

[31] Luciérnagas

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

[32] El ruiseñor

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

[33] El abejorro

El abejorro terco
rondando el foco zumba
como abanico eléctrico.

[34] La araña

Recorriendo su tela
esta luna clarísima
tiene a la araña en vela

[35] El cisne

Al lago, al silencio, a la sombra,
todo cando el cisne
con el cuello interroga...

[36] La luna

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

[37] El cocuyo

¡Pedrerías de rocío
alumbra, cocuyo,
tu lámpara de Aladino!

[38] Epílogo

¡Ah del barquero!

El jarro de flores. 1920
(Haiku 39 - 99)

DE CAMINO

[39] Hotel 'La esperanza'

En un mar de esmeralda
 buque inmóvil
 con tu nombre por ancla.

[40] Remanso

Las espumas del río se arremansan
 y entre las piedras fingen
 grandes esponjas blancas...

[41] Hongo

Parece la sombrilla
 este hongo policromo
 de un sapo japonista.

[42] Atalaya

A la víbora que cruza el camino
 anuncia desde el árbol el pájaro
 a tiempo que se acerca el peregrino.

[43] La guacharaca

¿Asierran un bambú en el guadual?
 ¿Canta la guacharaca?
 Rac...Rac...Rac...

[44] Tucuso montañero

Plumaje azul turquí
 y largo pico, es un
 gigante colibrí...

[45] Raíces

Ondula por el suelo y se entierra
 de pronto la raíz del caucho
 como una culebra...
*(el Diario Nacional, Caracas, 8 de agosto
 de 1919)*

[46] Gramíneas

Espigas que fingen orugas

y aprendices de mariposas
 al extremo de un tallo se columpian.

[47] Tormenta

Tormenta en el camino...
 ¡Cuando un gallo cantaba
 anunciando el ya próximo cortijo!

[48] En camino

Seis horas a pie por la montaña,
 ladra un perro lejano...
 ¿Habrá qué comer en la cabaña...?

[49] Pedregal

A mis pies arroyos de plata;
 brillan bajo el sol y la lluvia
 las piedras del camino de la
 [montaña.

[50] . . . ? . . .

Doble fulgor apenas móvil
 en la senda nocturna. ¿Acaso un
 [búho?
 ¿Acaso un automóvil...?

EN EL JARDÍN

[51] Libélula

Porfía la libélula
 por prender su cruz transparente
 en la rama desnuda y trémula...

[52] Día de sol

Hay una mariposa
 en cada flor...

[53] Día lluvioso

Cada flor es un vaso
 lacrimatorio...

[54] Narciso

Brinda el Narciso al florecer
 diminutos platos y tazas

de oro y marfil... ¡y olor de te!

[55] En liliput

Hormigas sobre un
grillo inerte. Recuerdo
de Guliver en Liliput...

[56] Luciérnagas

El jardín bordan
alternativamente
con una lentejuela en cada rosa...

[57] Vuelos

Juntos, en la tarde tranquila
vuelan notas de Ángelus,
murciélagos y golondrinas.

[58] Cigarra nocturna

Cascabel de plata
en un trémulo hilo
de luna...

BESTIARIO

[59] El burrito

Mientras lo cargan
sueña el burrito amosquilado
en paraísos de esmeralda...

[60] Garza

Garza, en la sombra
es mármol tu plumón,
móvil nieve en el viento
y nácar en el sol...

[61] Caimán

El gris caimán
sobre la playa idéntica
parece de cristal...

[62] Un mono

El pequeño mono me mira...
¡Quisiera decirme

algo que se le olvida!

[63] Jaguar

Luce del jaguar el blasón:
en campo de oro
las manchas del sol.

[64] Perico

El perico violeta
cabe su verde jaula,
desprecia mi sorpresa...

PAISAJES

[65] [Refleja las cruces...]

Refleja las cruces
del cementerio rústico
el río llorado de saúces...

[66] Crepúsculo

Brujo crepúsculo destila
de las montañas de carbón de piedra
raras y horizontales anilinas...

[67] Panorama

Bajo de mi ventana, la luna en los
[tejados
y las sombras chinescas
y la música china de los gatos.

[68] Looping the loop

Vesperial perspectiva;
en torno de la luna
hace un "looping the loop" la
[golondrina.

MARINAS

[69] Toninas

Entre las ondas azules y blancas

rueda la natación de las toninas
arabescos de olas y de anclas.

[70] Coquillage

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

[71] Pelícanos

Suicidas como los humanos,
clavan los grandes picos en las
[rocas
y se dejan morir los pelícanos.
(*Costas del Caribe*)

[72] Peces voladores

Al golpe del oro solar
estalla en astillas el vidrio del mar.

EL RELÓ DE SOMBRA

[73] 6 p.m.

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

[74] 6 p.m.

La golondrina con su breve grito
traza en el cielo signos de infinito.

[75] 6.30 p.m.

Nocturnas mariposas
se desprenden de las paredes,
grises como la hora.

[76] 7 p.m.

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

[77] 8 p.m.

Canta un responso el sapo

a las pobres estrellas
caídas en su charco.

[78] 10 p.m.

Lanza el torvo mochuelo su
[carcajada
a la bruja lechuza volando al sábat.

[79] 12 p.m.

Parece roer el reló
la medianoche y ser su eco
el minuterero del ratón...

ÁRBOLES

[80] Saúz llorón

Romántico saúz, lloraste tanto
que agobiado, en el río te reflejas
como en tu propio llanto...

[81] Palma real

Erigió una columna
la palma arquitectónica y sus hojas
proyectan ya la cúpula.

[82] Bambú

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

FRUTAS

[83] Frutas

Sin amargura os cantaré el poeta
llevándose la mano a la cintura,
¡oh frutas de mi dieta!

[84] Guanábana

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

[85] Plátano

En la verde tahona cuelgas pródigo
dorado por el sol, ¡oh pan del

[trópico!

[86] Granadita

Brindas a la vez,
entre albos encajes,
copa y coctel...

[87] Sandía

¡Del verano, roja y fría
carcajada,
rebanada
de sandía!

[88] Naranja

¡Dale a mi sed
dos áureas tazas
llenas de miel!

DRAMAS MÍNIMOS

[89] Heroísmo

Triunfaste al fin, perrillo fiel,
y ahuyentado por tu ladrido
huye veloz el tren...

[90] Kindergarten

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

[91] Luciérnagas

La inocente luciérnaga se oculta
de su perseguidor, no entre las
[sombras
sino en la luz más clara de la luna...

[92] La carta

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

[93] Como el agua, el ensueño
si cuaja es sólo

hielo...

[94] A un crítico

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

[95] El insomnio

En su pizarra negra
suma cifras de fósforo...

[96] Identidad

Lágrimas que vertía
la prostituta negra,
blancas..., ¡como las mías...!

[97] Nocturno

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

[98] Coyoacán

Coyoacán, al pasado muerto
el coyote de tu jeroglífico
lanza implacable lamento...

[99] Crapodina

Tú también viste, pobre sapo,
caer una estrella en tu charco;
¡y la mujer a mí y a ti la estrella
se nos volvió diamante en la
[cabeza!

La feria. 1928 (Haiku 100-103)

[100] Microcosmos

Aviadoras abejas arriba;
abajo, el hormiguero:
cuartel de infantería.

[101] Chapulín

Atrio en la aldea cálida
chapulín volador:
abanico y matraca.

[102] Culebra

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

[103] Gorrión

¿Al gorrión que revuela atolondrado
le fingen un arbusto
los cuernos del venado...?

[104] Haikái (p. 535)

El Express Saint-Louis-New York
detenido un instante en la noche de
[la luna
¿oyó cantar al ruiseñor?...
(*Diario*, 24 de abril de 1922)

[105] Haikáis

Son gotas de agua reflejando al Sol
y el ruido del mar, en el caracol.
(*Diario*, 6 de junio de 1926)

Intersecciones. (1900-1944)
(Haiku 104-105)

FRANCISCO MONTERDE.
Itinerario contemplativo, 1923.

(Haiku 106-188)

MÉXICO-ORIZABA

[106] Inicial

El rectángulo de la ventanilla
es pantalla de cine, hoja de libro.

[107] Palomas

Un vuelo de palomas
agita sus pañuelos
al partir la locomotora.

[108] En marcha

El latido monótono
del corazón de acero
absorbe y concentra el de todos.

[109] Lejanía

En la suave curva
de las colinas
carne morena ondula.

[110] Visión de osario

Tienden las cañas rotas sus
[esqueletos,
blancos por el invierno.

[111] Atavismo

Con el asombro de ayer,
animales y campesinos
miran en éxtasis al tren.

[112] Alambres del telégrafo

Escortando a la vía,
la civilización vigila.

[113] Cúpula colonial:

¿Sobre la barda parroquial,
madura un limón real?

[114] Magueyes

El alcohol de la tierra enciende

la verde llama
de los magueyes.

[115] Salomé

¿El brazo erguido de la india
ofrece en esta jícara
la sangre del Bautista?...

[116] San Juan Teotihuacan:

Incuban las pirámides
en geométrica soledad.

[117] Tordos

Puñado de piedras
que naufragan al caer
en la ternura de las siembras.

[118] Trigal

¡Quién jugara al billar
en la verde meseta del trigal!...

[119] Apizaco

Haces de labrados bastones:
serpientes, águilas
y pabellones.

[120] Esperanza

¡Felicitas, rubia samaritana
—por edad un soneto—,
que calmaste mi sed con tu mirada!

[121] Túnel

Sol.
Un paréntesis de sombra...
y otra vez el sol.

[122] En la montaña

Tren subiendo la montaña:
oruga sobre una manzana.

[123] Alta luz

Canastos de limas
y faldas oscuras, plegadas,
en las caderas indígenas.

[124] Maltrata:

En el mismo paisaje,
la sima, el pueblo y la montaña.

[125] La máquina

De bruces en la vía,
la caldera resopla su fatiga.

[126] Puente

Sobre el abismo,
el puente, abierto de piernas,
deja pasar al río.

[127] Un pino

Pino escueto, en la más alta peña:
¿es don Ramón del Valle-Inclán,
o Miguel de Cervantes Saavedra?

[128] Peñas

Peñas del tajo:
caras de ídolos gesticulantes
y puños que amenazan al paso.

[129] Árboles

Espectros
en rápido
vértigo...

[130] Fugitivamente

Un cabrero ¿es un fauno?..;
un jinete ¿un centauro?...

[131] Meditación

(Quizá por un momento,
en rotación contraria a nuestro
[mundo,
nos mira inmóviles el universo.)

ORIZABA-RÍO BLANCO

[132] Estación

Entre dos trenes,
perros, mendigos y viajeros
toman baños de hastío en los
[andenes.

[133] Orizaba

Neblina,
rejas, aleros,
llovizna...

[134] Tranvía local

Las mulas,
en la calvicie de las piedras,
sacan brillo a sus herraduras.

[135] Mujeres de Orizaba

En el pentagrama de las rejas
forman una escala musical
sus cabezas.

[136] Cerro

Por la niebla truncado,
aspecto de pirámide
toma el cerro cercano.

[137] El hotel

Corredor con macetas;
cuartos que huelen a humedad,
y lechos como cortesanas viejas.

[138] Jardín municipal

Bancas de hierro, con ociosos
que miran el kiosco central.

[139] Reloj público

De la torre mojada,
el vetusto reloj
deja caer las horas como lagrimas...

[140] La vía

Retroceden los cerros,
galantes, dando paso
para que vaya en medio.

Mitad escuela, mitad salón
de espectáculos,

[141] El vagón.

[142] El colorín

Alumbra en cada rama
la flor del colorín:
quemador de gas que se inflama.

[143] Surcos

Bueyes gemelos,
con su frente baja,
parecen arar con los cuernos.

[144] Nubes

Asoman las nubes blancas,
entre las bambalinas de los cerros,
sus pelucas empolvadas.

[145] Portales

Frente a frente, en la calle,
para pasar revista
alinean sus pilastras los portales.

[146] Rejas

Como una enredadera,
florece el hierro
en los remates de las rejas.

[147] Un templo

Erguido, señalando al cielo,
en actitud de bendecir
como el Papa, levante un dedo.

[148] El volcán

¡Nieve del Pico de Orizaba!
¿Su pañuelo de seda y encajes
robó un gavilán a una dama?...

[149] Fuente

Nada, queriendo en su fuga
salirse de la concha, una tortuga.

[150] Naranjos

Plata y oro –flor y fruto–:
¡entre sus ramas, el crepúsculo!

[151] Río blanco

La casa de los tejedores
tienen el blanco de la manta
y el gris de sus dolores.

[152] La lanzadera

Como una loca prisionera,
azotada por los extremos
busca su salvación la lanzadera.

[153] El telar

Como un ronco rumor de mar,
su blanca espuma de algodón
urden las olas del telar.

[154] Ruina

Por los huecos de las paredes
metió su garra la muerte.

[155] Cruces de camposanto

En cada tumba, crucificada
tiene una madre el alma.

RÍO BLANCO- VERACRUZ

[156] Compañera de viaje

Óleo místico:
en su pecho, la boca de un niño.

[157] Fortín

Al tocar esta tierra,
la nieve de las cumbres
se ha trocado en gardenias.

[158] Córdoba

Mexicana y morisca:
los platanares
copian el interior de la mezquita.

[159] Sol de la tarde

Es oro en la espadaña
y llamarada viva
en la pelambre roja de las vacas.

[160] Árbol en el crepúsculo

¿En la pajarera
colgó una española
su mantilla negra?...

[161] Anochecer

Tras el crepúsculo encendido,
el cielo se destiñe
como un damasco antiguo.

[162] [“Para el águila...”]

Para el águila –punto en lo azul–,
el tren es un gusano de luz.

[163] Noche

Arde el pasto en la sombra,
con ojos de mujer celosa.

[164] Negro del pullman

En el fogón de su cara,
la boca es una brasa.

[165] Silba la máquina

Al eco,
se une el terror aullante de los
[perros.

[166] Farol rojo

La luz del farol lejano
fuma en la oscuridad su cigarro.

[167] Ciudad iluminada:

Un reguero de chispas de la
[máquina.

[168] Estribillo

En las estaciones, el grito
de los vendedores
llora su estribillo.

[169] La campana

¿Se acuerda la campana,
del tren, en cada pueblo,
de rogar por las ánimas?

[170] Veracruz

Lengüeteo
del mar, lamiendo el malecón,
sumiso como un perro.

[171] El faro

El ojo del fanal
pasea despectiva
mirada circular.

[172] Barcos

Al arrullo del mar, se mecen
los barcos en el muelle,
añorando cunas ausentes.

[173] Luna en el mar

De las aguas,

la luna saca a flote
la plata que se hundió con los
[piratas.

[174] Zopilotes al amanecer

A las aves de heráldica
–alas abiertas, pico de perfil–,
sobre los techos, plagian.

[175] Cortejo de zopilotes

Caminan graves por el suelo:
enlutados que asisten a un duelo.

[176] El mar

En la arena dorada,
vierte jazmines y campánulas.

[177] Villa del mar

El agua verdiazul
riza los bucles de espuma
de las sirenas de Veracruz.

[178] Nubes

Blancas y plenas,
fingen a ras del mar, en lejanía,
velas de carabelas.

[179] Sol cenital

Al mediodía, loco de calor,
quiebra en las olas su espejo el sol.

[180] Costeñas

Oro, sol y ámbar:
cutis de las veracruzanas.

[181] Paseo de los cocos

África de negros y monos,
evocan la música y los árboles
del Paseo de los Cocos.

[182] Banderas del sindicato

Sangre
y humo-
flamean en las calles.

[183] Castillo de San Juan de Ulúa

Pesa la muralla de piedra
como aparato de tortura.

[184] Los médanos

Hastiada del mar, la arena
se fue con el viento a la tierra.

[185] Norte

Viento del Norte,
¡Dios libre a los navíos
de tu azote!

[186] La palmera

Agitada por viento de tormenta,
a Díaz Mirón le imita
la melena.

[187] Gaviotas

Choca el mar en las rocas
y de cada jirón de espuma
nace una gaviota.

[188] Envío

Amigos: esto es lo único que traje
para vosotros-mi sinceridad
hecha flor-, en la maleta de viaje.

JOSÉ RUBÉN ROMERO.
Tacámbaro. 1922.
(Haiku 189-254)

[189] El pueblo

Panorama de Nacimiento.
Un buey, un gallo y un jumento.

[190] La iglesia

Consuelo de angustiados;
hostería de perezosos...

[191] Jaripeo

Día de oro.
La reata cierra su interrogación
en los cuernos del toro.

[192] El granero

Buscando huevos de gallina
por los rincones del granero
hallé los senos de mi prima.

[193] El huerto

Bajo el palio esmeralda
el oro de la piña
finge una custodia.

[194] El circo

Sobre caballo blanco la miseria
viste enagüilla de lentejuela.

[195] El perro

Sabio y prudente. Se llamaba Omar.
Con el afán de parecerse al hombre.

[196] El ratón

Enigmático despertador:
de día provocas risa,
de noche infundes terror...

[197] La serenata

La guitarra

tiene embobadas a las estrellas
con las historias de amor que narra.

[198] La iguana

Naturaleza
labró este jade que entre la maleza
inmoviliza la ritual cabeza.

[199] El pozo

Pupila azul de viejecito:
¡interrogas inútilmente al infinito!

[200] El rebaño

Pasan las ovejas cubiertas de lana,
el pastor las sigue desgarrado
[y mudo.

A ellas Dios las viste,
al pastor el amo lo deja desnudo.

[201] La boda

Teoría de gavilanes
escoltando una paloma.

[202] Bautizo

Por cada moneda que brilla en el
[aire
hay cuatro chiquillos que gritan
[donaires.

[203] La carreta

Lecho nupcial
del caporal,
troje que guarda el nuevo cereal
y en día de fiestas, carro triunfal.

[204] El "papalote"

¡Pájaro entristecido,
ya no recortas el azul del cielo!
¡El aeroplano te ha vencido!

[205] Amanecer

Hierve en la olla el "menudo",

el lechero pasa a escape
y embozado en su sarape
al “menudo” llega el “crudo”.

[206] Atardecer

El vaquero,
sobre la cerca del potrero,
en el órgano ejercita
la Adelita,
el Carretero...

[207] Los gallos

Tienen buena cara
las cantadoras de Guadalajara.
(Acaso por eso muriera con ley
el gallo ligero color de carey).

[208] La cárcel

Odios, tristezas, quereres.
infantil decorado en las paredes:
fechas, dibujos, nombres de
[mujeres.

[209] El río

De tu remanso verde oscuro
surgen las ninfas de mi tierra
como labradas por Pandero.

[210] Fandango

Al son del Palomo,
bajo el castor, tu pie se asoma
temblando en el suelo como
solicita paloma.

[211] El cementerio

¡Cuánto tardas!
Me dicen los muertos
que llenan de frutos y flores las
[bardas.

[212] El hospital

Catres cubiertos de esteras,

sollozos de prostituta,
estertor de limosneras...

[213] La escuela

Mientras el maestro zurcía el
[pantalón
se dedicaron a comer membrillos
los escolapios y no aprendieron la
[lección.

[214] Danza indígena

(*San Juan de las Colchas*)
Nuestra ancestral idolatría
ha convertido a Cristo agonizante
en un Maestro de coreografía.

[215] El trapiche

Con la sangre del peón
cuajas el dulce pilón.

[216] La plazuela

Sesión permanente.
Los viejos del pueblo discuten
la honra de toda la gente.

LAS GENTES

[217] El cura

Búho que remeda una paloma.
Con una mano bendice
lo que con la otra toma.

[218] El boticario

Duerme junto al almirez,
vela frente al ajedrez.

[219] La novia

Tus siete hermanos guardan el

[postigo;
el zaguán lo cuidan el perro y tu tía.
¿Quién será el valiente que cargue
[contigo,
rosa prodigiosa de melancolía?

[220] El novio

De la noche en la niebla
tu cigarro encendido
es un cocuyo que amoroso
[tiembla...

[221] El tahúr

Hizo en mi bolsa una canal
y me dejó sin un real.

[222] La niña ingenua

Preguntaba la niña,
¿el gallo en la noche se desnudará?
¿Se acuesta con su gallina
como papá con mamá?

[223] El organista

Después de misa, el buen señor,
limpia las begonias, poda los
[jazmines,
y en la siesta repasa El Trovador
para tocarlo en los maitines.

[224] La frutera

¡Jícamas de mármol, nísperos de
[oro!
Mientras pregonas tu fruta en la
[plaza,
al niño, cantando, te lo duerme el
[loro.

[225] El presidente municipal

Perfil de milano,
la leontina de plata bordando el
[chaleco
y el grueso bastón de cerezo en la
[mano.

[226] La hija de María

Jarrita de carne que sirves de ornato
a los corredores del viejo curato,
¡si no ves al cura, te pones de flato!

[227] El mesonero

La recua bebe en la atarjea,
el arriero en el “tute” se recrea
y el mesonero
roba la paja del machero.

[228] Lola, la “Coronela”

Pantera en los combates,
Cordera en el

[229] La pilmama

Burrita de carga de nuestra niñez,
primer desahogo de la pubertad,
regañó perenne de nuestra vejez...

[230] El peón

¡Mísero galeote
ebrio de sol y de mezcal:
esperas inútilmente a Don Quijote
para que te libre de todo mal!

[231] El barbero

Reluciente de bandolina,
cuando no afeita al prójimo,
rasca la mandolina.

[232] Cirilo el “tonto”

OCTUBRE

[245] Día de campo

Salta con el alba gozoso el lebre,
 la jamuga espera sobre el borriquillo
 y el campo nos brinda su verde
 [mantel...

NOVIEMBRE

[246] Los muertos

Bajo el mosquitero,
 sobre la mesa limpia del dulcero,
 las calaveras de azúcar pulida
 ríen calladamente de la vida.

DICIEMBRE

[247] Pastorela

Niño Jesús,
 Gila,
 el Diablo:
 ampo de luz,
 vida tranquila,
 rojo venablo.

RETABLO FAMILIAR

[248] Mi padre

Jamás pienso que ya no existes;
 hablo contigo a diario
 y en la sobremesa comento tus
 [chistes.

[249] Mi madre

En un rincón de la tienda,
 diligente,
 la ropa blanca remienda
 soñando en el hijo ausente.

[250] Mi hermano

Gordito, tu hinchazón
 es porque no te cabe
 por grande el corazón.

[251] Mi hermana

Mujer,
 has aprendido a ser esfinge;
 esfinge,
 no te olvides que eres mujer.

[252] Mi hijo

Sueño tus manos pequeñas
 brindándome sus caricias.
 Dime, niño, ¿tú me sueñas?

[253] Tío Pancho

En tu equipal adormilado,
 perezoso y bueno,
 jugabas al toro, pero sentado.

[254] Mi silueta

¿Soy bueno? ¿Soy malo? Yo no me
 [lo explico.
 Amo a Don Quijote, sigo a Sancho
 [Panza,
 la virtud invoco cuando el mal
 [practico;
 pero a veces siento que me purifico
 en la propia hoguera de mi
 [destemplanza.

RAFAEL LOZANO.
La alondra encandilada. (Haiku
 255- 302)

QUINTA PARTE. LIBRO DE ESTAMPAS.
 I. AMOR Y SENTIMIENTO.

[255] Cual luz
 en una senda oscura,
 tu amor es una estrella.

[256] Votiva,
 eres como una lámpara:
 un fuego igual te aviva.

[257] Naranjos
 floridos en el parque,
 ¡y tú debajo de ellos!

[258] Estrellas
 en la noche callada.
 ¡Oh, la paz de tus ojos!

[259] Tus ojos
 me anegan su luz,
 cual en sombra el olvido.

[260] Un beso.
 y tú cierras los ojos,
 igual que ante un abismo.

[261] Me dejas
 dulces de miel los labios
 como panal de abejas.

[262] Un biombo.
 detrás de él te desnudas.
 De un golpe se iría a tierra.

[263] Silente,
 me contemplas extática,
 cual, en el templo, Buddha.

[264] Mutismo.
 ¿Nuestras dos almas juntas
 se van, a qué lucero?

[265] “Carnaval”
 Las máscaras
 van gritando en la calle.
 mudos, tú y yo, las vemos.

[266] ¡La gente
 de la ciudad es tanta!
 ¡Pero sólo tú existes!

[267] ¡Alegría
 de tu boca y tus ojos!
 ¡Alegría! ¡Primavera!

[268] No puedo
 pensar que te irás lejos,
 estando siempre juntos.

[269] ¡Adiós!
 ¡Se sueltan nuestras manos,
 mas se enlazan las almas!

[270] ¡Pensar
 que lo que yo te digo
 hará soñar a otros!

II. LAS ESTACIONES

[271] Primavera
 Los pájaros
 gorjean entre los árboles.
 hay una nube blanca.

[272] Estío
 Ventana.
 mujer joven que cose
 ropa de niño y canta.

[273] Otoño
 Silencio.
 Por el parque sin nadie,
 yerran las hojas secas.

[274] Invierno

La nieve
amortaja la calle.
Hay fuego en nuestra casa.

III. FILOSOFÍA

[275] ¡Ensueño
que, en mi triste poesía,
eres como un lucero!

[276] La vida
es el kaleidoscopio
con que juega el Destino.

[277] El día
es locura que pasa;
meditación la noche.

[278] La rosa
se deshoja en el vaso,
cual doncella que aguarda.

[279] La voz
levanta el sueño, como
el ave del recuerdo.

[280] Araña,
que tejes, incansable,
enséñame a imitarte.

[281] La Muerte,
como una buena madre,
nos arrulla en su seno.

[282] El mar,
aunque cambia, es el mismo.
Mi amor es como el mar.

[283] ¿A dónde
vamos entre la noche?
Dios mío, ¡qué laberinto!

[284] El barco
deja sólo una estela.
nosotros, ¿qué dejamos?

IV. MOTIVOS DE DANZA

[285] “Danza hebrea”
Danzando,
finge ella un candelabro
que el viento va apagando.

[286] Danzante.
sus brazos son serpientes
y las ajorcas crótalos.

[287] El indio
danza, viendo la luna
cual ojo de serpiente.

[288] Le cygne
Saint-Saëns
el cisne
se muere de nostalgia,
sin lanzar una queja.

[289] El tango
halaga a los sentidos—
tal como una mujer.

[290] Fox-trot
liviano y piruetesco.
¿El alma es ministril?

V. PAISAJES

[291] El piano
solloza en el crepúsculo,
como un ruiseñor ciego.

[292] Crepúsculo.
¿Llovizna lentamente,
o los árboles lloran?

[293] Una hoja
se levanta en el parque.
Es mi ánima que vuela.

[294] La bruma,
como un duende, en el parque,
ha entrado de puntillas.

[295] Linternas
chinas entre los árboles,
recuerdos de la infancia.

[296] Los cisnes
blancos, bajo la noche,
son interrogaciones.

[297] Un grillo
canta –¿a quién?– no sé dónde.
Y yo, ¿para quién canto?

[298] Paz negra.
se oyen croar las ranas.
Llovizna entre la noche.

[299] Canción
de negros y guitarras:
dolor, dolor, dolor.

[300] Pantano.
Un tiro de fusil
hace volar los patos.

[301] Barranco.
Una flor al alcance
de la mano me tienta.

[302] El tren
hace pasar los árboles,
la ilusión y recuerdo.

JAIME TORRES BODET.
Biombo. 1925. (Haiku 303-322)

[303] Llueve (p.10)

Vas a llorar pronto.
Ya el cielo se hace
chiquito en tus ojos.

SOLEDADES (p. 16-17)

[304] Quería, en la misma flor;
de la de ayer, el aroma;
de la de hoy, el color...

[305] Criterio de mariposa.
Al alma, por los sentidos,
por el perfume, a la rosa.

[306] ¿Cómo podía expresar
con la palabra ¡tan lenta!
el corazón tan fugaz?

[307] Venía por los cerezos.
Sus labios entre las hojas
¿pedían frutas o besos?

[308] Amaba el agua en la fuente.
Pero más en el arroyo.
Pero más en el torrente.

[309] No sabía distinguir
entre pensar y cantar,
entre hablar y sonreír.

[310] Su manera de ser rubia:
la de una tarde con sol
que se peinara en la lluvia.

[311] Pude cortar, en sazón,
el racimo de sus viñas
¡y no el de su corazón!

[312] Sinceridad (p. 25)

Duerme ya, desnuda.
El sueño te viste
mejor que una túnica.

[313] Ejemplo (p. 26)

¡Ay, que querían volar
los senos de aquella niña
al verse en el palomar!

[314] Sangre (p.37)

Me tuviste miedo.
Me había pintado, en las rosas,
de rojo los dedos.

ÁRBOLES (p. 38-39)

PARA PINTAR EN UN BIOMBO

[315] Naranjos

A la parroquia
van los naranjos...
¿van a tus bodas?

[316] Palmeras

Con plumeros de esmeralda
querían limpiar de nubes
el cielo de la mañana.

[317] Pinos

El viento que hilaba el sol
en el huso de los pinos
vestía mi corazón.

[318] Álamo

No sabía qué comprar
con sus hojitas de plata
el álamo en el bazar.

[319] Ciprés

El muerto quería ver
A su novia ¡tan lejana!
Por eso creció el ciprés.

[320] Araucaria

Leímos su nombre un día
En una novela. Debe
Oler a melancolía.

[321] Reloj (.45)

Le retrasa el corazón.
Y no está en darle cuerda el caso.
¡cuánto más anda es peor!

[322] Estrella (p. 47)

Casa iluminada.
Estrella de lejos;
de cerca, posada.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

1. Frías, José D. "Haikais", en *Revista de Revistas*, 17 de septiembre de 1922, pp. 16-17.
2. González de Mendoza, José María. "Los hai-jines mexicanos", en *Revue de L'Amérique Latine*, París, 1924. Recogido en *Ensayos selectos de José María González de Mendoza*. México, Tezontle/FCE, 1970, pp. 185-198.
3. González Rojo, Enrique. "Mirando al extranjero, Un día de Tablada", en *El Heraldo Ilustrado*, 5 de nov. 1919. En *Obra completa: versos y prosa 1918-1939*. México, S.XXI/Universidad de occidente/Col. De Sinaloa, 1987, pp. 295-296.
4. Gutiérrez Cruz, Carlos. *Poemas revolucionarios*, México, Domés, 1980.
5. López Velarde, Ramón. *Revista de Revistas*, Año XXVI. Num. 1390, 10 de enero de 1937, p.1.
6. Lozano, Rafael. *La alondra encandilada*. Madrid, Biblioteca Ariel, 1921.
7. Monterde, Francisco. *Itinerario contemplativo*. México, Cultura, 1923.
8. -----, "Homenaje" en *Revista de la Semana*, 25 de abril de 1971, pp. 4-6.
9. -----, "Los libros que nos envían. Notas de Martín el bibliógrafo". En *El Universal Ilustrado*, 18 de enero de 1923, p. 4.
10. Reyes, Alfonso. *Obras completas*. Tomo X. México, FCE, 1959.
11. Romero, José Rubén. *Obras completas*. México, Porrúa, 1957/1986.
12. Tablada, José Juan. *Obras I, Poesía*. México, UNAM, 1991.
13. -----, "Elogio del buen haijin", pról. a *Itinerario contemplativo* de Francisco Monterde. México, Cultura, 1923, pp. 15-24.
14. -----, "Poemas breves, gran amor", en *El Universal* 21 de agosto 1930; recogido en *Obras V. Crítica literaria*. México, UNAM, 1994, pp. 422-426.
15. Torres Bodet, Jaime. *Obra poética. Tomo II*. México, Porrúa, 1967.
16. Urbina, Luis G. "Prólogo", pról. a *La alondra encandilada* Rafael Lozano. Madrid, Biblioteca Ariel, 1921.

BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA

17. Baerh, Rudolf. *Manual de versificación española*. Madrid, Gredos, 1970/1997.
18. Basho, Matsuo. *Haiku de las cuatro estaciones*. Madrid, Miraguano, 1986.
19. Blyth, Reginald Horace. *Haiku*. T. 1. Tokio, Kamakura Bunko, 1949.
20. Boni de la Vega, Alfredo. “Perfiles del Haikái”. *Ábside*. T. XXI. N. 3. México. 1957, pp. 266-277.
21. Boni de la Vega, Alfredo. “Primor y primavera del Hai-kai”. *Ábside*. T. XIV. N. 4. México. 1950, pp. 495-531.
22. Ceide-Echevarría, Gloria. *El haikai en la lírica mexicana*. Ediciones de Andrea (Eastern Illinois University). México. 1967.
23. Hernández Palacios, Esther. *El crisol de las sorpresas*. México, Universidad veracruzana, 1994.
24. Keene, Donald. *La literatura japonesa*. (Traducción de Jesús Bal y Gay) México, FCE, 1953/1956.
25. Navarro Tomás, Tomás. *Arte del verso*. España. Visor libros. 1994.
26. Núñez y Domínguez, Roberto. “Alpha y omega de José Juan”, en *Revista de Revistas*, año XXVI, núm. 1390, 10 de enero de 1937, pp. 26-27.
27. Ocampo, Aurora M. (dirección y asesoría). *Diccionario de escritores mexicanos siglo XX*. Tomo IV (H-LL). México, UNAM, 1997/2003.
28. Ocampo, Aurora M. (dirección y asesoría). *Diccionario de escritores mexicanos siglo XX*. Tomo V (M). México, UNAM, 2000.
29. Ota, Seiko. “José Juan Tablada. La influencia del haiku japonés en Un día...”, en *Literatura mexicana*, Tomo 1, Vol. 16, 2005, pp.133-144.
30. Paz, Octavio, “La estela de José Juan Tablada”, en *Las peras del olmo*. Barcelona, Seix Barral, 1971.
31. Quilis, Antonio. *Métrica española*. Barcelona, Ariel, 1983/1999.
32. Rodríguez-Izquierdo, Fernando. *El haiku japonés. Historia y traducción*. Madrid. Hiperión, 1972/1994.
33. Silva, Alberto (selección, traducción y estudio crítico). *El libro del haiku*. Buenos Aires, Argentina. Bajo la luna/ bilingüe, 2006.

34. Tanabe, Atsuko. *El japonismo de José Juan Tablada*. México, UNAM, 1981.
35. Varios autores: Alfonso Caso, José Luis Martínez, Rafael Solana, etc. *Jaime Torres Bodet en quince semblanzas*. México, Oasis. 1965.