

La imagen en los inicios del haiku hispanoamericano: Tablada, Herrera y Carrera

THE IMAGE IN THE BEGINNINGS OF HISPANIC AMERICAN HAIKU:
TABLADA, HERRERA Y CARRERA

Cristina Rascón-Castro*

Resumen: Se analizan haikus de los tres autores hispanoamericanos más representativos de la época en que se gestaron estas composiciones en lengua española: José Juan Tablada (México), Flavio Herrera (Guatemala) y Jorge Carrera Andrade (Ecuador). Se revisa el uso y adaptación de las imágenes visuales en distintos poemas seleccionados, publicados entre 1919 y 1940. Con base en las propuestas teóricas de Rodríguez-Izquierdo, Fenollosa, Paz y Barthes, la presente investigación pretende definir también los efectos literarios de estos textos. Por último, se observa que el haiku hispanoamericano construye imágenes definitorias (a diferencia de la forma original en japonés, que se decanta por el movimiento), y crea un concepto lúdico del objeto observado.

Palabras clave: haiku japonés; haiku hispanoamericano; imagen; José Juan Tablada; Jorge Carrera Andrade; Flavio Herrera

Abstract: This article analyzes haikus by three of the most representative Spanish-American authors of the period in which these compositions were created in Spanish: José Juan Tablada (Mexico), Flavio Herrera (Guatemala), and Jorge Carrera Andrade (Ecuador). The use and adaptation of visual imagery in selected poems published between 1919 and 1940 is reviewed. Based on the theoretical proposals of Rodríguez-Izquierdo, Fenollosa, Paz, and Barthes, this research also seeks to define the literary effects of these texts. Finally, it is observed that Spanish-American haiku constructs defining images (unlike the original Japanese form, which favors movement) and creates a playful concept of the observed object.

Keywords: haiku; Hispanic American Haiku; image; José Juan Tablada; Jorge Carrera Andrade; Flavio Herrera

* Universidad Veracruzana, México
Correo-e: crisapple@gmail.com
 0000-0002-7180-9806
Recibido: 3 de noviembre de 2024
Aprobado: 28 de enero de 2025



INTRODUCCIÓN: EL HAIKU COMO FORMA POÉTICA

Matsuo Bashō (1644-1694) es considerado el padre del haiku. Educado como samurái, estudió a los clásicos japoneses, chinos y el budismo zen. Rodríguez-Izquierdo, en *El haiku japonés*, sintetiza muy bien las afinidades y propuestas de este autor:

En sus primeras producciones Bashō adoptó un tono popular y anti-waka [...] se dio cuenta de que la poesía no es meramente belleza como aparece en el waka, o moralidad como el dooka (poema didáctico), o intelectualidad e ingenio verbal como en haikai. Bashō buscará entonces una mayor trascendencia para su poesía, que consistirá simplemente en cantar lo ordinario y lo inmediato, pero en comunión de vida con el poeta mediante una intuición de la naturaleza de objeto y sujeto. Será como una iluminación budista (1972: 66).

Una de las obras más notables de Matsuo Bashō es *Oku no Hosomichi* (奥の細道) (*Sendas de Oku*), traducida al español por Octavio Paz y Eiki-chi Hayashiya en 1957. Se trata de un diario de viaje en el cual cada capítulo cierra con un haiku. La traducción de Paz y Hayashiya es considerada la primera hecha directamente del japonés al español.

Como plantea Paz en *Las peras del olmo*, refiriéndose al nacimiento del haiku como continuidad o respuesta al *tanka* y al *renga* (tipologías previas de poesía japonesa), “Bashō no inventó esa forma; tampoco la alteró: simplemente transformó su sentido” (1974a: 128). En otras palabras, mantuvo la métrica 5-7-5 del *tanka* e incluyó una palabra de estación, llamada *kigo* (季語), que ubica el tema de la composición en primavera, verano, otoño o invierno. Pero el sentido cambia. La lírica *tanka* enuncia sentimientos explícitos, mientras que el haiku evita expresar opiniones o emociones. Además, busca dar

sentido a una imagen con respecto al paso del tiempo, al instante, a diferencia del *tanka*, cuya finalidad es describir el sentir del autor al compararlo con la naturaleza, siguiendo los conceptos clásicos de la poesía china.

En el presente trabajo se usan los términos ‘haikai’ y ‘haiku’ de manera indistinta, a la usanza de la primera mitad del siglo XX en la región hispanoamericana. Sin embargo, es importante señalar que ‘*hokku*’, ‘haikai’ y ‘haiku’ no tienen el mismo significado en japonés. ‘*Hokku*’ es la primera parte de un *tanka*, una estrofa de 5-7-5 sílabas, que se traduce como ‘verso disparador’. Bashō llamó así a sus composiciones hasta el día de su muerte. El vocablo ‘haikai’ hace alusión a un estilo de escritura de ‘poesía tradicional del 5 y 7’, como se conoce al conjunto de formas líricas con versos de 5 y 7 sílabas, entre los que se incluyen el *tanka*, el haiku, el *senryū* y el *zappai*. El haikai se distingue por un estilo irreverente y humorístico. ‘Haiku’, por otro lado, es la designación moderna y actual para las composiciones de 5-7-5 sílabas que escribían Bashō y sus seguidores, incluso en otros idiomas o con distinta métrica. Fue propuesto por el poeta Masaoka Shiki (正岡子規) en el siglo XIX. Paz explica que el término podría tener su origen al aglutinar las dos palabras que usaba Bashō en su tiempo: ‘haikai’ y ‘*hokku*’ (1982: 127). Cabe señalar que, según sus ideogramas, haiku significa ‘verso histriónico’, ‘verso de declamación’ o ‘verso humorístico’. Shiki, muy probablemente, incluyó todas estas acepciones al plantear la nueva denominación del género.

Los aspectos visuales de estos poemas también construyen juegos de significados que solo pueden ser asimilados en esa forma particular, como la inclusión de ciertos caracteres o la elección del sistema de escritura para enunciar una palabra. Es importante comentar que el japonés utiliza tres alfabetos en combinación: *hiragana*, *katakana* y *kanji* o caracteres chinos (también llamados sinogramas). Los dos primeros son

silábicos, es decir, cada signo representa un sonido. El *hiragana* es utilizado por los niños antes de aprender *kanjis* y siguen recurriendo a él de adultos, junto con los sinogramas. El *katakana* se usa para vocablos que provienen del extranjero. El tercer sistema no es fonético sino ideográfico —nació en China hace tres mil años—. Algunos de sus caracteres son pictogramas, es decir, representan la cosa nombrada, como ‘pescado’ (魚) o ‘casa’ (家). Otros son ideogramas, su dibujo alude a una idea, como ‘*sei*’ o ‘*naru*’: (成), que se traduce como ‘convertirse en’. También pueden simbolizar un sonido o asociación. La mayoría de los caracteres chinos tiene radicales, es decir, caracteres más pequeños, sumados o aglutinados con los primeros, que forman un nuevo significado.

Los tres elementos fundamentales para escribir un haiku en su forma tradicional japonesa —aún vigentes— son:

- 1) Una métrica de 5-7-5 sílabas (moras) en cada verso (con excepciones).
- 2) Una palabra estacional (o *kigo*, 季語).
- 3) Una cesura o pausa gramatical, ya sea después del primer o del segundo verso (a la palabra o signo donde sucede el corte se le llama *kireji*, 切れ字).

Al tratarse de un idioma silábico, el conteo de sílabas en japonés se corresponde, la mayoría de las veces, con el número de grafías de *hiragana*; pero cuando se trata de caracteres chinos esta estructura varía, pues un solo carácter puede pronunciarse con una o varias sílabas. La palabra de estación (*kigo*) también se utilizaba en formas previas al haiku, como el *tanka* y el *renga*, así como en otras composiciones líricas de China y Corea, como el *shijo*. Pero en el haiku, es importante aludir a una sola estación. De otra forma resulta confuso identificar en qué momento se ubica la imagen enunciada. Se puede mencionar directamente en el poema, por ejemplo, con la palabra ‘primavera’, o incluirse un término clasificado como perteneciente a esa estación

en diccionarios especializados¹ para escritores de haiku, como ‘cerezo’ o ‘rana’. En cuanto a la pausa gramatical o cesura, llamada *kireji*, además de un verso separado o, literalmente, ‘cortado’, debe haber dos unidos (gramatical o sintácticamente). Eso construye el verdadero ritmo del haiku.² El corte también puede brindar una elipsis entre una introducción y un desenlace, o entre un desenlace y una imagen posterior a la resolución de la breve historia o serie de acciones o imágenes que cronologa el poema.

En Japón, el haiku tradicional no utiliza signos de puntuación y carece de título. No se practica la rima, pero sí la aliteración. El texto sigue la pausa natural del habla, y opta por un tono y un léxico elegante y sobrio, sin coloquialismos. Construye una imagen que, en realidad, es dinámica, o que hace un contraste entre dos de ellas. Narra una historia entre líneas, para lo cual elige un solo detalle de la percepción de la naturaleza o del entorno inmediato. A esto último, Tablada lo llamará en español ‘disociación’, como se verá más adelante.

EL HAIKU Y LA IMAGEN

En *El arco y la lira*, Octavio Paz propone que, además del lenguaje y el ritmo, una de las partes sustanciales de la poesía es la imagen: “Solo [ella] podrá decirnos cómo el verso, que es frase rítmica, es también frase dueña de sentido” (1956: 62) —planteamiento similar al de Aullón de Haro (2016)—. Por lo tanto, no pertenece solo a un género literario, sino que está presente en todos: “Épica, dramática o lírica, condensada

1 En español, para conocer qué palabras pertenecen a cada estación del año se puede utilizar como referencia el libro *Kigo: la palabra de estación en el haiku japonés*, de Seiko Ota y Elena Gallego (2013), así como el diccionario *Haiku y kigo*, traducido por Cristina Rascón Castro.

2 Vicente Haya lo llama ritmo interior, y es una de las características que enlista como parte de su concepto de ‘*haimi*’: el sabor o la esencia del haiku (2012: 26).

en una frase o desenvuelta en mil páginas, toda imagen acerca o acopla realidades opuestas, indiferentes o alejadas entre sí” (Paz, 1956: 62). En el mismo ensayo, Paz define la imagen poética como una combinación de dos imágenes, de preferencia contrarias. Lo anterior coincide con el concepto de ‘enigma’ de Aristóteles, quien en la *Poética* escribe: “[su] esencia [...] consiste en unir, diciendo cosas reales, términos inconcilia-bles” (1974: 490). Tanto la imagen poética como el enigma aristotélico comparte semejanzas con la metáfora, donde “esto es aquello”, y con la comparación o símil, donde “esto es como aque-llo”. Pensemos que tanto la metáfora como la comparación derivan del pensamiento analógico.

En “Estela de José Juan Tablada”, incluido en *Las peras del olmo*, Paz menciona que, al intro-ducir el haiku a la lengua española, “esa forma dio libertad a la imagen y la rescató del poema con argumento, en el que se ahogaba” (1974b: 62). En otras palabras, el texto crea una imagen sensorial (por lo general, visual). Esta capaci-dad de anclar la expresión lírica en la descrip-ción de una imagen percibida con alguno de los cinco sentidos es una característica plástica pro-pia de esta forma y proviene del haiku original japonés —que a su vez recibe fuerte influencia de la poesía china—,³ donde la imagen es el cen-tro del poema.

Por otro lado, el crítico Roland Barthes anali-za el haiku y su relación con la imagen en varias de sus obras. En *El imperio de los signos*, quizá la más conocida de ellas, plantea:

El arte occidental transforma la ‘impresión’ en descripción. El haikú jamás describe; su arte es contra-descriptivo, en la medida en que cualquier estado de las cosas se convier-te inmediata, obstinada, victoriosamente en una esencia de frágil aparición: momento lite-ralmente ‘insostenible’, en el que las cosas,

si bien no son ya más que lenguaje, se van a metamorfosear en palabra, van a pasar de un lenguaje a otro y a constituirse como el recuerdo de ese futuro, por ello mismo ante-rior (1991: 103).

Aquí Barthes habla de dos metamorfosis: 1) la mutación del estado de las cosas en una esen-cia de frágil aparición (en un poema icónico de Bashō, el salto de una rana se convierte en el sonido que hace en el agua, y el estanque, en el rompimiento de su reflejo); y 2) la transforma-ción de las cosas (o la imagen) en palabras (la enunciación modifica lo observado).

En el haiku hispanoamericano también suce-den estas metamorfosis, pero con otros meca-nismos y efectos. Por ejemplo, en “Ciempiés”, de Flavio Herrera, el estado de las cosas se transfor-ma gracias a lo imaginado y no a lo contempla-do, así, un objeto sin vida y estático pasa a estar animado y en movimiento:

El Ciempiés
Un peine vagabundo (1938: 19).

El primer verso enuncia lo observado, mien-tras que el segundo lo convierte en lo imagina-do por medio de la palabra y del contraste entre dos conceptos antagonistas: ‘peine’, un objeto inmóvil, y ‘vagabundo’, un adjetivo que implica desplazamiento.

Putzeys Álvarez, en *El Haikai de Flavio Herre-ra*, propone que las principales características del haiku hispanoamericano son la imagen, el ritmo, la emoción única y lo sintético:

El haikai hispanoamericano es imagen, y así recoge el trazo poemático del mundo del *hai-jin*. La imagen que identifica al poema es pre-ponderantemente plástica, muchas veces descriptiva y también definitoria [...] Su ver-so, por otra parte, es siempre rítmico y respon-de a la cepa castellana y al tradicional metro corto de la poesía occidental [...] El haikai

3 Ezra Pound ejemplificaba su concepto de imagen, o ‘*phano-poia*’, con composiciones del escritor chino Li Bai (también conocido como Li Po).

hispanoamericano, cuyo inicio está en José Juan Tablada, opone la imagen a lo retórico, la emoción única al discurso, y lo sintético a lo abundante. En suma, pretende ser 'totalización mínima', sugestión poética, visión del mundo y del alma del creador; es un trazo impresionista de su realidad, recogido en la expresividad propia del hispanoamericano (1967: 257).

Para el investigador, aunque estas características estén presentes en la lírica japonesa, la forma en que el escritor hispanoamericano las expresa responde a una fusión de tradiciones. Como él mismo explica, la imagen sigue siendo plástica, pero no necesariamente por una influencia de las formas niponas, sino porque así se utilizaba en el simbolismo y en las vanguardias propias de la época.

Es importante mencionar que la imagen en el haiku japonés no es estática. Fenollosa, en su ensayo *Los caracteres de la escritura china como medio poético* —publicado en 1918 con notas de Ezra Pound, y traducido en 1974 por Salvador Elizondo para la revista *Plural*—, relaciona la construcción de la imagen en la poesía china y japonesa con el sentido semiótico de los caracteres chinos. Propone que estos últimos contienen imágenes en movimiento, no solo al nombrar un verbo sino también al enunciar un sustantivo, como caballo, hombre o mujer. El dibujo en el carácter chino comprende imágenes en acción, por lo que “vemos las cosas estar realizando su destino” (Fenollosa y Pound, 2007: 20). Huelga decir que tales ideas siguen siendo tan acertadas como vigentes.

El autor también habla de la relevancia de los verbos simples, tanto en chino como en japonés, como ejes de la oración. Aunque no utiliza el término 'difrasismo', explica con un par de ejemplos cómo la unión de dos sustantivos o imágenes crea un tercer significado. Así, al agrupar las imágenes 'sol' y 'luna' como radicales en un mismo ideograma, este se convierte en la palabra 'brillar':

sol 日 + luna 月 = brillar 明

Es decir, si el sol y la luna brillan, nombrar ambos da como resultado el verbo 'brillar'. Esto puede aplicarse a cualquier otro sustantivo, como luz, espejo o rostro.⁴ Fenollosa vincula estas reflexiones a la forma en que las líricas china y japonesa construyen imágenes, y a cómo sus silencios y sutilezas pueden provenir de asociaciones no explícitas. Asimismo, nos invita a indagar en los varios significados de cada ideograma y en sus radicales, así como en los sentidos que se les atribuyeron en el pasado, en busca de lo que llama 'oscuras relaciones'. En ellas se puede encontrar una concordancia entre las imágenes que los caracteres chinos contienen, o en juegos de sonido que se establecen entre las palabras del poema. También es posible hallar sustantivos en movimiento que, al relacionarse con otros con función similar, crean nuevos significados.

Fernando Cid Lucas, en su tesis de maestría *Aciertos y desaciertos del haiku en español. Una aproximación desde las fuentes japonesas hasta las redes sociales*, reflexiona sobre el papel de los *kanji* en la escritura de este género: “el componente visual que aportan [...] es importante para el potencial comunicador de los haikus, puesto que vienen a implementar el significado de una estrofa tan breve (algo que fuera de Japón no ha sido pertinentemente asimilado todavía)” (2023: 123).

Esto nos lleva a considerar el haiku hispanoamericano como una respuesta a la escritura de los caracteres chinos. Los autores que iniciaron con esta forma literaria en español utilizaron los recursos propios de su idioma para crear imágenes mediante sonidos y palabras.

Siendo así, cabe preguntarnos qué papel juega la imagen dentro del haiku hispanoamericano y si es el mismo que en las composiciones japonesas. ¿Se trata de dos imágenes contrarias que

4 La lógica del difrasismo se repite en lenguas indígenas, como el náhuatl. Es el caso de 'xochitl' + 'cuícatl' = in xochitl in cuícatl, es decir, flor + canto = poesía.

se fusionan o entre ellas se establece una analogía? ¿En español también se construyen imágenes de transformación o metamorfosis, o de movimiento?

A continuación, se analizan algunos poemas escritos durante la primera mitad del siglo XX por José Juan Tablada (México), Flavio Herrera (Guatemala) y Jorge Carrera Andrade (Ecuador), primeros autores en publicar compilaciones enteramente de haiku en la región. A José Juan Tablada debemos *Un día... poemas sintéticos* (1919), la primera de estas recopilaciones en nuestro idioma; Flavio Herrera lo siguió con *Trópico, haikais* (1931); y Carrera Andrade con *Microgramas* (1940).

No podemos olvidar que durante el periodo de gestación de esta forma lírica en Hispanoamérica otros escritores también publicaron poemarios del género, como José Rubén Romero (*Tacámbaro*, 1922), Manuel Ortiz Guerrero (*Pepitas*, 1930), y Alberto Guillén (*Cancionero, antología de ocios poéticos*, 1934). Aquí hemos elegido los más representativos en cuanto al uso de la imagen como elemento principal del haiku.

JOSÉ JUAN TABLADA (MÉXICO, 1871-1945)

José Juan Tablada fue poeta, ensayista, cronista, dramaturgo, periodista y diplomático, así como un apasionado por las artes visuales y la naturaleza (destaca su gusto por la entomología). Además de ser el autor del primer libro de haiku en lengua española, publicó un segundo volumen titulado *El jarro de flores. Disociaciones líricas* (1922). Parte de su obra se relaciona con el Lejano Oriente, como el libro de poesía y ensayo *Hiroshigué: el pintor de la nieve y de la lluvia, de la noche y de la luna* (1914), las crónicas *En el país del sol* (1919) y el poemario visual *Li-Po y otros poemas* (1920).

La profesora Seiko Ota, en *José Juan Tablada: su haikú y su japonismo*, resume muy bien las características de su primer libro del género:

Un día..., subtítulo por su autor “poemas sintéticos”, fue publicado en Caracas, Venezuela, por la editorial Bolívar, el 1 de septiembre de 1919, cuando Tablada tenía 48 años. La mayoría de los poemas son de tres líneas y Tablada



Dibujo holístico-espacial 1, serie B (2024). Técnica: hoja de oro, grafito: Gabriel Huerta
Prohibida su reproducción en obras derivadas.

los dedica “a las sombras amadas de la poetisa Shiyo y del poeta Basho”. La obra consta de cuatro partes —mediante las que describe los fenómenos de la naturaleza en el transcurso del tiempo en un día—: “La mañana”, “La tarde”, “El crepúsculo” y “La noche”, con 12, 9, 9 y 7 haikús respectivamente, haciendo un total de 37. Todos los haikús tienen título y la mayoría gira en torno a animales pequeños y plantas; en la obra original, cada uno tiene un dibujo hecho por Tablada (2014: 91).

Estas primeras composiciones del mexicano retoman el japonismo original, pero también tienen una fuerte influencia del modernismo. Ota señala que la brevedad, la construcción de la imagen y la disociación son aspectos de los poemas nipones que Tablada logra reproducir en sus creaciones. Pero, agrega, la búsqueda del orientalismo (en la forma de los textos, la presentación del libro, los dibujos que semejan los sellos redondos japoneses), el ritmo singular sin retórica extendida y la disociación son elementos modernistas. Además, están presentes las búsquedas personales del escritor: su interés por los insectos, la pintura y la poesía del país del sol, la naturaleza, y el afán de separarse de la excesiva retórica por la cual había sido criticado públicamente.

Al analizar la construcción de las imágenes en los haikus del mexicano, en “La araña” podemos observar que, aunque el español carece de caracteres chinos que otorguen plasticidad y permitan tener varios significados a la vez, ciertos recursos literarios pueden dotar de imagen y de juego visual al texto:

La araña
Recorriendo su tela
esta luna clarísima
tiene a la araña en vela (Tablada, 1919: 93).

Repetir la palabra ‘araña’ en el título y en el tercer verso es un guiño que refuerza la idea de un supuesto protagonista de la acción. Por otro lado,

la rima “-ela”, presente al final del primer y tercer verso, no solo dota de musicalidad a la breve composición, sino que es un pivote gráfico que otorga equilibrio visual. Aquí, parecería que el animal ‘recorre’ la tela, pero en realidad lo hace la luna. El efecto de dicha acción es una araña que no duerme. El insomnio podría significar el desasosiego que produce el resplandor del astro (algo bello, incluso amado o deseado), convertido en una pena o castigo casi insoportable. Es interesante que se trata de una luz en movimiento, que se desplaza por el tejido del arácnido. Aunque no se nombra tal cual, se sugiere su existencia con el adjetivo ‘clarísima’.

Este tipo de giros en la imagen, donde parecería que el autor/observador habla de un elemento pero en realidad se refiere a otro, será un recurso recurrente en este primer poemario de haikus en español y, a su vez, se convertirá en una fuerte influencia para los seguidores inmediatos de Tablada.⁵ Otros ejemplos similares dentro de esta compilación son “Los sapos”, “Las abejas” y “El chirimoyo”. *Un día... Poemas sintéticos* nos permite contemplar el transcurso de una jornada mediante las secciones “La mañana”, “La tarde”, “El crepúsculo” y “La noche”. Lo enunciado se transforma según la luz o los sonidos de cada parte del día gracias al uso de metáforas o de cambios en la percepción del entorno inmediato.

FLAVIO HERRERA (GUATEMALA, 1895-1968)

Poeta, escritor, diplomático y catedrático, Flavio Herrera publicó en 1921 el poemario *El ala de la montaña. Versos viejos* (1913-1918) y la compilación de cuentos *La lente opaca*. El primero

5 El mismo Tablada menciona, en el prólogo a *El jarro de flores*, a Carlos Gutiérrez Cruz, de quien cita un poema sintético “perfecto”, titulado “El alacrán”:
Surge de algún rincón
enmedio de un paréntesis
y una interrogación...! (1922: 6)

tocaba el tema del amor principalmente, mediante el soneto y estrofas alejandrinas, pero pronto abandonó esas formas para adentrarse en el verso libre y el haikai, donde encontró mayor libertad de ritmo y musicalidad. Aunque en esa época el haikai se escribía generalmente de tres versos, Herrera propuso una estructura más breve que constaba de un título y un solo verso.

En 1926, Herrera dio a conocer “Haikais de invierno” en el diario nacional *El Imparcial*. A esta colaboración breve le siguieron otras seis en el mismo periódico, entre 1926 y 1930. En 1931, salió a la luz su primer libro de este género titulado *Trópico, hai-kais*. Entre 1931 y 1946 publicó seis volúmenes más. Como obra póstuma, se dio a conocer un poemario de haikais para niños, con una selección de textos publicados en vida del autor. En el prólogo de *Cosmos indio. Haikais y tankas*, Herrera postula qué entiende por estas composiciones:

el hai-kai [...] rehabilita la armonía de las sílabas y el valor fundamental de la imagen poética. Traduce la substancia del pensamiento. Se le restringe su valor al concepto exclusivamente epigramático. Falso: admite todos los géneros y matices. Ya Couchoud especificó: Hok-kú, verso superior. Hai-ku y hai-kai: poesía popular o alegre. Por lo demás, el hai-kai está emparentado, en su forma libre y en su esencia, con el epigrama, la copla, la adivinanza y cuando se despoja un poco de su lirismo, con la greguería y abarca desde la folklórica, de zumo objetivo, hasta los planos subliminares de la conciencia. Sus esencias son: síntesis, matiz y sugerencia (1938: 4).

Herrera construye imágenes dinámicas, ya sea con sustantivos que aluden al movimiento — como ‘pies’ y ‘viento’ —, verbos adjudicados a seres estáticos, o adjetivos que contienen la idea de animación.

En el siguiente ejemplo, vemos que hay un solo verbo, pero más de un movimiento:

II

Laguna:

abres tu jícara azul

para el chorro de la luna (Herrera, 1933).

Tanto la laguna como la luna nombran elementos de la naturaleza que parecen estáticos a simple vista. Sin embargo, en este haiku hay dos acciones implícitas en la contemplación: la laguna ‘se abre’ y la luna ‘chorrea’. El cuerpo de agua —quieto, pues no camina ni separa sus aguas a voluntad— ‘abre’ su jícara azul. El astro, fijo, derrama su luz. La palabra ‘chorro’ ya contiene la idea de dinamismo al definirse como un líquido expulsado con fuerza, y alude al resplandor del satélite sobre el agua. El autor sugiere así algo equivalente a ver un líquido expelido por la luna. En otras palabras, la imagen estática de la luz reflejada en el azul de una laguna adquiere movimiento. No se podría, por otro lado, descartar la posibilidad de una lectura erótica del poema, cuya metáfora sería la entrega de un cuerpo femenino —que se abre— a uno masculino —que chorrea—. Dicha interpretación también contiene un trasfondo visual y dinámico.⁶ Este tipo de imágenes, construidas con sustantivos o verbos que implican movimiento, son utilizadas en aproximadamente la mitad de las composiciones de *Trópico, hai-kais*.

JORGE CARRERA ANDRADE (ECUADOR, 1903-1978)

Poeta, escritor y diplomático, Jorge Carrera Andrade radicó en varios países de tres continentes: Asia, Europa y América. Publicó quince libros de ensayos, crónicas, viajes, autobiografía; y más de veinte poemarios, entre los que destacan *El estanque inefable* (1922), *Boletines de mar*

6 Es importante mencionar que el erotismo no se aborda con frecuencia en el haiku tradicional japonés, aunque existen algunas excepciones. En realidad, la forma poética nipona que trata tópicos amorosos y de cortejo, ya sea de forma explícita o implícita, es el *tanka*.

y tierra (1930), *Microgramas* (1940), *Registro del mundo* (1945), y *Hombre planetario* (1957).

Microgramas, que salió a la luz en Yokohama, Japón, mientras Carrera Andrade era diplomático en dicha nación, consta de tres partes. El libro comienza con el ensayo “Origen y porvenir del micrograma”, donde el escritor plantea el germen de la forma que él mismo creó, aludiendo a influencias hispánicas, francesas y, por supuesto, niponas. Después, encontramos la sección “Microgramas”, con poco más de treinta poemas. Por último, hay un apartado de traducción de haikus y *tankas* de autores japoneses, pero solo se presentan las versiones en español, por lo que no se puede precisar el idioma de los textos originales. Lo más probable es se trate de traslaciones indirectas del francés, que era la lengua que dominaba como segundo idioma Carrera Andrade, puesto que en esa época ya existían traducciones de haiku al francés, pero no al español.

Putzeys Álvarez, en *El haikai de Flavio Herrera* (1967), menciona que tanto él como Carrera Andrade fueron los únicos hispanoamericanos que escribieron haiku de forma sólida y propositiva, después de que Tablada publicara el primer libro de este género en nuestra lengua. Esto, a pesar de los esfuerzos de varios autores mexicanos por continuar su legado.

Flavio Herrera menciona por primera vez el concepto de micrograma en su prólogo a *Cosmos indio. Hai-kais y tankas* (1938). Doce estas composiciones ya habían sido publicadas por Carrera Andrade en *Boletines de mar y tierra* (1930) y once en *Rol de la manzana* (1935). En el prólogo de *Microgramas*, el ecuatoriano reconoce a Tablada como antecedente de su obra, pero no menciona las greguerías de Gómez de la Serna, al contrario de Flavio Herrera, para quien son un pariente de los muchos que puede tener el haiku. Las greguerías —textos brevísimos en prosa, generalmente de una sola oración— se definen como metáforas con sentido del humor, según el propio Gómez de la Serna, y suelen contener

imágenes, casi siempre visuales. Carrera Andrade, sin tomarlas en cuenta, plantea que su micrograma es “el epigrama esencialmente gráfico, pictórico, que por su hallazgo de la realidad profunda del objeto —de su actitud secreta— llega a constituir una estilización emocional” (1940: 2). Asimismo, posiciona al haiku como “hermano exótico” de sus poemas:

Tres parientes le hemos encontrado ya al micrograma: el epigrama castellano, el cantar y la saeta. Aún es preciso añadir uno más: el haikai japonés, hermano exótico, venido de los países del arroz y los pinos enanos (Carrera Andrade, 1940: 12).

Respecto al haikai japonés, formula la siguiente definición: “es una pequeña composición lírica, de tres líneas apenas, donde se trata de encerrar un concepto original de la existencia. Un pensamiento poético. Una meditación filosófica. Es de la familia del proverbio” (Carrera Andrade, 1940: 13).

Carrera Andrade construye poemas de tres o más versos (incluso ocho en dos estrofas), pero no de uno solo, como Flavio Herrera. Sus imágenes suelen ser definiciones de plantas, animales u otros elementos de la naturaleza, y la mayoría de veces encierran pequeñas historias. “Golondrina” es un ejemplo representativo de cómo el haiku utiliza analogías no explícitas (es decir, no son metáforas ni símiles). Solo por el orden en que están dispuestos —tal como sucede en el haiku japonés— el lector puede relacionar dos elementos o imágenes dentro del texto y construir una analogía. Recordemos que, aunque conste de tres versos, en realidad estas composiciones tienen dos partes.

Golondrina
Ancla de plumas:
por los mares del cielo
la tierra busca (Carrera Andrade, 1940: 42).

En este haiku no aparecen los nexos necesarios para formar un símil ('como', 'cual'), pero la voz lírica nos anuncia que lo que estamos por leer corresponde a la descripción de una golondrina. El ave se define como un ancla de plumas, sin usar el verbo 'ser'. La analogía se establece por la disposición del título de la composición (el nombre del animal) y el objeto con el que inicia el verso. El enigma construido asocia el movimiento y la quietud. La golondrina tiene la posibilidad de volar, pero el ancla no se desplaza por sí misma y, al no tener vida, no puede buscar ni sentir deseo por alguna cosa. El poema logra así una imagen visual: la silueta negra del ave en el cielo simula la forma de un ancla. Por tanto, el animal, en movimiento, y el ancla, estática (usada para frenar los barcos) se vuelven análogos.

Dado que el ancla avanza porque *busca* la tierra, tenemos la sugerencia, muy emotiva, del deseo de detenerse. La golondrina se convierte en un objeto inanimado y, rápidamente, sufre una transformación al adquirir dinamismo gracias a su anhelo. Es decir, cobra vida. No es un ancla arrastrada por un barco, sino que ansía encontrar en donde descansar. Estas emociones no son explícitas en el haiku, solo se sugieren con sutileza.

El ave, además de asociarse con transformación y movimiento, es una imagen definitoria, como llama Putzeys Álvarez a aquellas que, al estilo de un diccionario, definen qué es el objeto observado. Al igual que Tablada y Herrera, aproximadamente la mitad de los haikus de Carrera Andrade utilizan este tipo de recursos literarios. Pero de los tres autores analizados, el ecuatoriano es el que construye más imágenes definitorias.

CONCLUSIONES

En la obra de los primeros escritores de haiku en español en Latinoamérica, José Juan Tablada, Jorge Carrera Andrade y Flavio Herrera, sobresale

la presencia de una imagen plástica y visual, que prima sobre la enunciación de sentimientos, opiniones o argumentos. Con ella, Tablada logra dar forma a un espacio sensorial, mientras que Carrera Andrade define lo que observa. En el caso de Herrera, la imagen suele ser de transformación mediante lo imaginado. En los ejemplos analizados en este artículo, los autores crean imágenes dinámicas, ya sea de forma explícita o al utilizar metáforas o descripciones que afectan a los sustantivos y adjetivos. El movimiento suele sugerir un momento de mutación de las cosas, es decir, el paisaje —o el elemento observado— no es el mismo al inicio que al final de la composición.

Podemos decir que en Hispanoamérica la imagen permanece como esencia del haiku, al igual que en su homónimo nipón, pero adquiere otros usos y adaptaciones. Ambos tienen en común la creación de movimiento mediante la forma de enunciación. En japonés se utilizan recursos propios del idioma y caracteres chinos, mientras que en español se usan metáforas, verbos y sustantivos que sugieren animación. Otro tipo de imagen empleada en este periodo gestacional del género en nuestro continente es la de transformación, también presente en el original asiático. Las imágenes en movimiento son más frecuentes en Tablada, mientras que las de transformación tienen mayor presencia en la obra de Carrera Andrade. Además, en Hispanoamérica, no así en Japón, encontramos imágenes que definen lo observado mediante una descripción, generalmente lúdica o metafórica. Esto lo vemos, sobre todo, en las composiciones de Carrera Andrade y Herrera.

Otros autores del mismo periodo histórico en la región, como Alberto Guillén (Perú, 1897-1935) y Manuel Ortiz Guerrero (Paraguay, 1894-1933), escriben haiku con o sin imagen, enunciando, principalmente, sentimientos explícitos (lo que no sucede ni en la forma tradicional japonesa ni en los autores que hemos revisado). Sería importante ampliar esta investigación y considerar un mayor número de poetas y estilos de escritura de haiku, así como otras características de

esta forma literaria. Esto nos permitirá observar no solo el uso de la imagen, sino la manera en que el ritmo, la métrica y la palabra de estación, entre otros elementos, sufren transformaciones y adaptaciones en la lengua española y con el temperamento hispanoamericano.

REFERENCIAS

- Aristóteles (1974), *Poética*, Madrid, Gredos.
- Aullón de Haro, Pedro (2016), *Idea de la literatura y teoría de los géneros literarios*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Barthes, Roland (1991), *El imperio de los signos*, Madrid, Mondadori.
- Carrera Andrade, Jorge (1940), *Microgramas*, Tokio, Ediciones Asia-América.
- Cid Lucas, Fernando (2023), *Aciertos y desaciertos del haiku en español. Una aproximación desde las fuentes japonesas hasta las redes sociales*, Munich, Grinn.
- Fenollosa, Ernest y Ezra Pound (2007), *El carácter de la escritura china como medio poético*, México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Haya, Vicente (2013), *Awake. Iniciación al haiku japonés*, Barcelona, Kairós.
- Herrera, Flavio (1931), *Trópico, hai-kais*, Antigua, El Imparcial.
- Herrera, Flavio (1933), “Bulbuxyá”, *Revista Nosotros* (suplemento cultural), Guatemala.
- Herrera, Flavio (1938), *Cosmos indio. Hai-kais y tankas*, Antigua, Tipografía nacional.
- Ota, Seiko (2014), *José Juan Tablada: su haikú y su japonismo*, México, FCE.
- Ota, Seiko y Elena Gallego (2013), *Kigo: la palabra de estación en el haiku japonés*, Madrid, Hiperión.
- Paz, Octavio (1956), *El arco y la lira*, México, FCE.
- Paz, Octavio (1974a), “Tres momentos de la literatura japonesa”, en *Las peras del olmo*, Barcelona, Seix Barral, pp. 107-135.
- Paz, Octavio (1974b), “Estela de José Juan Tablada”, en *Las peras del olmo*, Barcelona, Seix Barral, pp. 59-66.
- Putzeys Álvarez, Guillermo (1967), *El haikai de Flavio Herrera (con un apéndice antológico)*, Guatemala, Editorial Universitaria.
- Rascón Castro, Cristina (2020), *Haiku y Kigo. Primer diccionario en línea de palabras kigo en español*, disponible en: www.haikukigo.com
- Rodríguez-Izquierdo, Fernando (1972), *El haiku japonés. Historia y traducción. Evolución y triunfo del haikai, breve poema sensitivo*, Madrid, Hiperión.
- Tablada, José Juan (1919), *Un día... poemas sintéticos*, Caracas, Imprenta Bolívar.
- Tablada, José Juan (1922), *El jarro de flores. Disociaciones líricas*, Nueva York, Escritores sindicados.

CRISTINA RASCÓN CASTRO. Doctorante en Literatura Hispanoamericana por la Universidad Veracruzana (UV), México. Licenciada en Economía por el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM), México, y Maestra en Política Pública Internacional por la Universidad de Ōsaka (Japón). Egresada del Programa de Estudios Asiáticos de la Universidad de Kansai Gaidai (Japón). Ha participado en los seminarios de literatura y género de Japón, China y la India en el Programa Universitario de Estudios Asiáticos de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México. Ha impartido ponencias sobre haiku japonés, haiku hispanoamericano, haiku mexicano, haiku en lenguas indígenas, narrativa y poesía japonesa escrita por mujeres, y procesos de traducción de poesía japonesa al español. Traductora y coordinadora del primer diccionario en línea especializado en haiku (www.haikukigo.com). Sus publicaciones más recientes son los libros *La desilusión óptima del amor* (Universidad Veracruzana, 2023) y *Dime tu nombre* (FOEM, 2023); la traducción del japonés, *Amor, jazz, desnudez, viajes, una cocina a media noche y poesía selecta* (Dragón Rojo/Fundación Japón, 2024), de Shuntaro Tanikawa; la reseña “Liljana Arsovska y Sun Xintang, eds. 2022. *Los cuarenta de la cuarentena: antología de cuentos*. Ciudad de México: El Colegio de México. 246 pp. ISBN 9786075643281” (*Estudios de Asia y África*, vol. 58, núm. 3); y el ensayo “Haiku: instrucciones de uso” (*Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 53).



*Dibujo holístico-espacial 2, serie E (2025). Técnica: tinta, hoja de oro: Gabriel Huerta.
Prohibida su reproducción en obras derivadas.*