

ALUSIONES ESTRUCTURALES Y APROXIMACIONES A LOS GÉNEROS JAPONESES EN LA POESÍA MEXICANA

STRUCTURAL ALLUSIONS AND APPROACHES TO JAPANESE GENRES IN MEXICAN POETRY

Edgar Guillaumin Rojo

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA (MÉXICO)

Resumen

La poesía mexicana se ha nutrido de diversas influencias, entre las que podemos identificar las provenientes de la lengua japonesa. Este acercamiento se ha llevado a cabo a través de alusiones temáticas y estructurales a los géneros japoneses, por ejemplo, el haiku. Este artículo analiza el tipo de acercamiento que los poetas mexicanos han realizado con el haiku, pero también con otros géneros poco estudiados como el *senryu* o el *tanka*. Estas alusiones a los géneros japoneses han revitalizado temáticas de la poesía mexicana, por ejemplo, el erotismo ha sido abordado desde las alusiones a géneros como el haiku, el *hokku*, *haibun* *tanka* y *haikai*.

Palabras clave: Poesía mexicana, Géneros japoneses, Haiku, Senryu, Erotismo.

Abstract

Mexican poetry has been nourished by influences among which we can identify those coming from the Japanese language. This

approach has been carried out through topics allusions and structural allusions to Japanese genres, for example, the *haiku*. This article analyzes the kind of approaching that Mexican poets have had with haiku, but also with other little-studied genres such as *senryu* or *tanka*. These allusions to Japanese genres have revitalized themes of Mexican poetry, for example, eroticism has been addressed from allusions to genres such as *haiku*, *hokku*, *haibun*, *tanka* and *haikai*.

Keywords: Mexican poetry, Japanese genres, Haiku, Senryu, Eroticism.

En este texto señalaré algunas alusiones estructurales a los géneros japoneses presentes en la poesía mexicana. Algunas de las alusiones que se abordarán serán el haiku, el *senryu*, el *haibun*, el *haiga*, el *tanka* y el *renga*. La alusión como relación transtextual se manifiesta a través de formas, géneros y temas que Genette (1989) engloba con el término de estructuras diacrónicas. Debo acotar que al referirme al concepto “estructura” no me refiero al aspecto métrico o técnico de manera aislada. El concepto de “estructura” engloba la perspectiva temática, métrica y técnica, entre otras. Así, al hablar de estructuras diacrónicas, se pretende explicar la preponderancia de cierto aspecto dentro de la estructura, aspecto que varía en cada época y, por supuesto, en cada obra poética. El haiku, en Japón, no solo es una forma métrica, sino un género complejo con diversos señalamientos técnicos e históricos. En lengua española, frecuentemente, se entiende al haiku solo desde la perspectiva métrica, incluso la *Real Academia Española* también lo hace de esta manera:

Haiku. Tb. haikú.

Del ingl. haiku, y este del jap. haiku.

1. m. Métr. Composición poética de origen japonés que consta de tres versos de cinco, siete y cinco sílabas respectivamente. (En línea)

Lo anterior podría justificar que muchos poetas hispanoamericanos hayan decidido incursionar en este género solo desde la métrica correspondiente de las diecisiete sílabas. Sin embargo, hubo no pocos poetas que dedicaron estudio e investigación para adentrarse en algunos aspectos del haiku japonés. Me interesa mostrar en este estudio algunas de las maneras en las que el haiku, el *tanka* o el *renga* se encuentran presentes en nuestra tradición mediante alusiones estructurales. No es el propósito de este estudio establecer qué autores o poemas se encuentran en mayor cercanía al haiku japonés, sino establecer las formas en las que los géneros japoneses han producido influencia dentro de la poesía mexicana.

En México, gran cantidad de poetas se han acercado a la tradición japonesa, si bien el primero de ellos fue Tablada. A partir de él surge una ola de poetas que experimentan con el haiku u otras variantes en su obra poética, por ejemplo, Rafael Lorenzo, Francisco Monterde, Raúl Ortiz Ávila, Armando Duvalier, Emilio Uribe Romo, Alfredo Boni de la Vega, Juan Porras Sánchez, Elías Nandino, Xavier Villaurrutia o Verónica Gerber, entre muchos otros.

Este texto se centrará en José Juan Tablada, Jorge Valdés Díaz-Vélez, Francisco Hernández y Raúl Renán. La elección de estos autores se establece con base en su importancia histórica dentro de la tradición poética mexicana, tomando en cuenta las innovaciones o licencias que tomaron, así como su influencia posterior en otros poetas.

Posiblemente, el tratado en español de mayor profundidad acerca del haiku es el que realiza Fernando Rodríguez-Izquierdo. Él adjudica la creciente asimilación del haiku en Hispanoamérica a la existencia de varias formas breves en nuestra tradición literaria:

La forma del haiku no caía, sin embargo, fuera de nuestra tradición literaria, ya que el epigrama, la adivinanza, la seguidilla (esta última con sus versos alternantes de siete y cinco sílabas)... eran formas breves que garantizaban una posible buena acogida para el haiku. (2010, 199)

El haiku y otros géneros japoneses tienen ciertas particularidades, Rodríguez-Izquierdo enfatiza que “la poesía no significa lo mismo en el mundo occidental que en el Japón” (124), pareciera algo evidente, pero no es así. Frecuentemente, el acercamiento occidental al haiku se hace desde una perspectiva occidental, provocando que no se puedan apreciar los matices de estos géneros. Un hecho que puede ayudarnos a dilucidar las raíces del haiku es que actualmente existe una palabra para designar al poeta (詩人 “shijin”) y otra para designar al que escribe haiku (俳人 “haijin”), lo anterior no significa que el haiku u otras formas no sean poesía. Sin embargo, muestra las complejidades que pueden presentarse al acercarse a estos géneros. Primeramente, por la gran cantidad de conceptos que se confunden con frecuencia, por ejemplo, haiku (俳句), *haikai* (俳諧), hokku (発句); no son pocas las publicaciones que utilizan estas palabras sin ahondar en sus significados. Si bien el haiku es el género que más ha interesado a los occidentales, hubiera sido imposible llegar a él si no se hubiera desarrollado el *renga* japonés, siendo este género el parteaguas para el *tanka* (短歌), el *haikai* o el haiku.

El *renga* (連歌) se escribe a partir de distintos autores, frecuentemente con cierta repetición métrica. Las líneas iniciales solían llamarse *hokku* y servían a manera de introducción. Estas líneas introductorias del *renga* solían ajustarse a la métrica 5-7-5, por tal motivo, a través del devenir del tiempo, llegó a entenderse *hokku* como sinónimo de haiku. Mientras que la forma *haikai* indica un tono irónico y más lírico, Rodríguez-Izquierdo (53) apunta lo siguiente sobre el *haikai*: “«*Haikai*» era una palabra que ya había aparecido en la antología *Kokinshu* (905) para calificar los versos cómicos y significa «lo divertido». Respecto al haiku occidental, señala que “tiene que dar nacimiento a su propia estética. Parece que un factor esencial debería ser cierto sabor de naturaleza, en sentido equivalente a la palabra de estación en el haiku japonés” (13). Si bien hay muchas características que pueden discutirse al tratar de establecer una estética, posiblemente un factor que no estaría a discusión sería la brevedad del género, sin que por esto se reduzca a juegos de palabras o chispas de ingenio.

Tablada. Aproximaciones al *haikai* y al *senryu* japonés

En el contexto de lengua hispana, Tablada es el primero en acercarse al haiku. Si bien trata de retomar ciertos aspectos japoneses, también desarrolla algunas modificaciones. Aurelio Asiain no piensa que haya sido el primer poeta de lengua española en escribir haiku, pero sí considera que fue el primero en comprenderlo, tal vez esta comprensión fue lo que provocó la aceptación entre varios poetas mexicanos y extranjeros. En el siguiente fragmento, Asiain explica detalladamente:

La afirmación de que Tablada “introduce en lengua española el haiku japonés” es por lo menos discutible y sin duda matizable. No fue el poeta mexicano el primero en escribir haikus originales en nuestra lengua: antes que él lo hicieron Machado y otros. Sí fue, en cambio, el primero en comprender el sentido del género en el contexto de la tradición hispánica y los alcances que significaba su incorporación; el primero, en otras palabras, en entender o intuir su verdadera singularidad frente a las formas españolas tradicionales. Tablada vio que el haiku, asimilable formalmente a la seguidilla y el epigrama, era menos una forma que un género poético, más una aventura espiritual que un ejercicio de estilo. (2014, 15)

Mientras que Rodríguez-Izquierdo considera a Tablada como “el poeta que por primera vez introduce el *haikai* en la poesía hispanoamericana, resultando a la vez el primer cultivador de esta forma (conocida y practicada ya en Francia, Alemania e Inglaterra) en lengua castellana” (199). Tablada conoce este género a través de los franceses, en específico, Couchoud pudo haber sido quien lo introdujo al haiku. Tablada publica *Un día... Poemas sintéticos* en 1919, poemario que se divide en seis partes: “Prólogo”, “Mañana”, “Tarde”, “Crepúsculo”, “Noche” y “Epílogo”. Introduce el poemario con una dedicatoria que funciona a manera de paratexto, dirigida a Basho y a Shiyo:

A LAS SOMBRAS AMADAS
DE LA POETISA
SHIYO
Y DEL POETA BASHO.
J.J.T. (3)

El libro se publicó en Caracas y solo se imprimieron doscientos ejemplares. La primera alusión estructural que quiero resaltar radica en el hecho de que Tablada acompañó a cada poema con una pintura. Puede considerarse que ésta es una alusión estructural debido a que Tablada alude al procedimiento japonés denominado *haiga* (俳画). Tablada (recordemos su vocación pictórica) sigue a los *haijin* japoneses como Basho o Buson, quienes también acompañaban con pinturas sus haiku. Rodríguez-Izquierdo explica la relación entre escritura y pintura en el ámbito japonés:

En japonés «escribir» y «pintar» son conceptos que se expresan mediante el mismo verbo: «koku», aunque en la escritura se expresan mediante distintos «kanji» (carácter chino). El artista que compone haiku, por lo general, es capaz de escribirlo bellamente con pincel y hasta de añadirle un pequeño dibujo con la misma tinta, a veces añadiendo algunos toques de acuarela. (147)

Tablada utiliza otro paratexto en la portada, él escribe “Poemas sintéticos”, no escribe haiku, pues él es consciente de que no escribe haiku, sino que retoma elementos de este y los incorpora a sus poemas, siendo la brevedad, lo sintético, el elemento más evidente. Sin embargo, esto no significa que siempre se ajuste a la métrica de las diecisiete sílabas, Tablada se toma la libertad de agregar sílabas e incluso las acomoda a manera de título:

EL BAMBÚ
Cohete de larga vara
El bambú apenas sube se doblega
En lluvia de menudas esmeraldas. (29)

Sobre esta licencia, Rodríguez-Izquierdo no se muestra a favor en lo que respecta al haiku, según él, a través de las tres líneas debe completarse el sentido:

Se debe tender a que el haiku pueda entenderse sin título; o dicho con otras palabras, el haiku debe ambientarse en sí mismo, y no depender para su encuadre de una titulación que más bien valdría desterrar. (214)

En *El jarro de flores. Disociaciones líricas* (1922) Tablada comienza titulado al primer texto como “hokku”, éste funciona a manera de paratexto, indica que su intención es realizar una especie de introducción o prólogo, recordemos que *hokku* refiere a los primeros versos que introducen en el *renga* japonés. Así que, desde el título, quiere expresar una alusión a los géneros japoneses que posteriormente será explícita. Si en *Un día...* no hace la denominación de haiku, en *El jarro de flores* sí lo hace, aquí designa a su obra como *haikai*:

Los “poemas sintéticos”, así como estas “disociaciones Líricas” no son sino poemas al modo de los “hokku” o “haikai” japoneses, que me complace haber introducido a la lírica castellana, aunque no fuese sino como una reacción contra la zarrapastrosa retórica, que solo ante el ojo de vidrio de Clemencia Isaura puede hacer pasar como poetas a los bembudos generales de Haití.

El “Haikai” de floral desnudez, no necesita búcaros. Por esencia es justo vehículo del pensamiento moderno; tema lírico puro, adámico como la sorpresa y sabio como la ironía. (5)

En el texto, podemos apreciar que Tablada ya se reconoce como el precursor del *haikai* (俳諧) en la lírica castellana y acepta que

sus intenciones son de renovación estética. Tablada toma otra licencia, no se atiene a la estructura métrica 5-7-5, sin embargo, sí se mantiene cercano. Rodríguez-Izquierdo considera que no atenerse a la métrica es una licencia al escribir en español, debido a las diferencias gramaticales con el japonés. El español tiene artículos y conjugaciones morfológicas que impiden aproximarse a una escritura sintética si se compara con el japonés. Considera que el elemento fundamental, más allá de la estructura métrica, consiste en la existencia de una unidad en el mundo del haiku:

La silábica de 5-7-5, tomada con ciertas licencias que la hacen aproximativa, es básica y necesaria para que exista cierta unidad en el mundo del haiku. De lo contrario solo se producirán pequeños trozos de prosa. (214)

El haiku tiene muchos matices y reglas, por ejemplo, la palabra estacional o *kigo* (季語). Muchos autores han hablado de ella y no me detendré aquí a explicarla, solo mencionaré que Tablada frecuentemente centró su atención en el *kigo*, sus creaciones están ligadas, en su mayoría, a la naturaleza, así que es un elemento de la lírica japonesa del que Tablada era consciente. Sin embargo, aunque utilizaba *kigo*, buscaba impregnar esa estacionalidad en el tiempo, por esta razón en su poemario *Un día...* realiza una división que va desde la mañana hasta la noche. Mientras que en *El jarro de flores* titula algunos poemas con horas específicas:

12.p.m.
Parece roer el reló
La medianoche y ser su eco
El minuterero del ratón... (61)

En el ejemplo anterior, Tablada utiliza el título a manera de *kigo*, aunque debo apuntar que el *kigo* japonés solo se limita a ubicar el hecho en alguna de las cuatro estaciones. Parece que Tablada quiere utilizar la noción del *kigo* para determinar un momento del día y no solo un momento anual. En este sentido, la transformación del *kigo* puede apreciarse como una alusión estructural al adaptar un elemento de la lírica japonesa a la lírica en español, pero además agregando nuevas significaciones.

Hay un fenómeno interesante que ocurre y se repite en muchos de los autores que se acercaron a la escritura de haiku en lo posterior. Si bien ya mencionamos el *kigo*, este no es el único elemento característico del haiku, existen varios, por ejemplo, el *kireji* (切れ字) que podría explicarse si lo relacionamos al término de cesura en la lírica occidental. Me detendré en una de las características principales del haiku, ésta consiste en no tratar directamente acciones concernientes a los humanos, la tradición japonesa tiene otro género para hablar de los hechos humanos denominado *Senryu* (川柳), así que muchos de los primeros en escribir haiku, frecuentemente no escribieron haiku sino *senryu*, de este hecho se da cuenta Higginson y Harter en *The haiku handbook* (1985). Además, el *senryu* tiene una situación humorística:

To some *purists* only the absence of season words and *kireji* divides *senryu* from haiku- although the "lightning/gouges" poem above has both season word and *kireji*. Others note that *senryu* tend to focus on the humor in a situation, and do not always speak of the specific here and now, while haiku usually do. Human concerns, though not absent from haiku, dominate *senryu*. (229)

A partir de lo anterior podemos entender que tanto Tablada como otros poetas escribieron *senryu* sin ser conscientes de ello. En el

texto "A un crítico", perteneciente al *Jarro de flores*, Tablada ironiza acerca de la figura del crítico, por esta razón, mediante este texto, hace alusión al *senryu* japonés.

Lo anterior coloca a Tablada como uno de los iniciadores del haiku y del *senryu* en la tradición hispana. Esto implica que también se debe considerar como uno de los pioneros en los estudios japoneses, aunque también es cierto que mucho de su conocimiento lo obtuvo a través de la cultura francesa. Si tomamos en cuenta la visión estética de la época, es decir, el modernismo, fue un adelanto poner atención en otro tipo de forma e incluso de sentimentalidad. Él mismo se da cuenta de que su trabajo poético no será valorado inmediatamente, es el tamiz del tiempo el que lo revalora. En su texto introductorio "Hokku" del *Jarro de flores*, puede notarse que Tablada se identifica como precursor e inspirador (en lo que respecta al haiku) para otros poetas franceses y mexicanos; sin embargo, en este mismo texto se puede apreciar que los grandes poetas mexicanos de su época no prestaron atención a sus poemas sintéticos: "La crítica mexicana ejercida generosa y sutilmente por Enrique González Martínez, Genaro Estrada, Rafael López y Ramón López Velarde, no estableció el carácter de aquellos poemas" (5).

Aproximación a los géneros japoneses en *Lámparas oscuras* (1976) de Raúl Renán

En *Lámparas oscuras* (1976) Raúl Renán inserta, a manera de paratexto, la palabra haiku; predispone la mirada del lector a una perspectiva japonista que, además, devela sus influencias y sus intereses. Gracias a la entrevista realizada por Abraham Sánchez Guevara para *Periódico de poesía* en mayo de 2013, sabemos que Renán se acercó, a la literatura japonesa gracias al especialista Donald Keene, además puede apreciarse la atenta lectura de la

obra de Tablada. *Lámparas oscuras* es el primer poemario de Raúl Renán, en él busca experimentar con formas métricas, géneros, la disposición del espacio y la temática. En Renán, hay una búsqueda de renovación, pero al mismo tiempo de diálogo con la tradición mexicana y con las influencias extranjeras. Como prueba de ello, basta observar que *Lámparas oscuras* se encuentra dedicado a Matsuo Basho, invocando al máximo *haijin* japonés, quien, a su vez, ya había sido citado por Tablada en la dedicatoria de *Un día... Poemas sintéticos* (1919). *Lámparas oscuras* puede dividirse en tres partes, la primera construida a través de prosa poética, la segunda mediante estructuras métricas correspondientes al haiku y la tercera titulada "Tres tankas".

Aproximación al *Hokku* y *Haibun* en *Lámparas oscuras*

Raúl Renán entiende perfectamente las inquietudes de Tablada, específicamente en lo que respecta a la poética expresada en el *hokku* que aparece en *El jarro de flores. Disociaciones líricas*. Así, la primera parte del poemario atiende, desde una perspectiva occidental, simplemente a una prosa poética, pero, si ponemos atención, Renán intenta aludir al *hokku* de Tablada y al *hokku* japonés. En esta primera parte del poemario, se alude a la función y no a la métrica de un *hokku* japonés, al introducir el referente de espacio y tiempo que nos sitúa en un momento específico, en palabras de Renán: "El libro habla de un poeta que está con su amada y hacen el amor. Cuando ella cae dormida, se ven con la luz de la luna las pompas. Entonces el poeta toma su bambú afilado y escribe" (1976). Si bien en lo que respecta a la función se alude al *hokku*, en la estructura corresponde a otro género japonés, es decir, al *haibun*. Este género, según Higginson y Harter en *The haiku handbook* (1985), también fue practicado por Basho

y consiste en utilizar prosa, en ser breve y al concluir la prosa debe continuar con uno o más haiku (211), tal como sucede en *Lámparas oscuras*.

Haiku y senryu en Lámparas oscuras

La segunda parte del poemario se estructura a partir de veinticinco haiku colocados a dos columnas intercaladas, provocando una lectura en zigzag, una especie de salto descendente entre cada haiku. Los haiku escritos por Renán, en este poemario, se ajustan a la métrica 5-7-5 y continúan aludiendo al tema descrito en la prosa que les antecedió, es decir, el erotismo.

Mediante el erotismo y la forma métrica pareciera que Renán dialoga, de alguna manera, con Tablada, aunque Tablada no expresó erotismo en las formas breves, pero sí lo hizo en la retórica cercana al modernismo, por ejemplo, en "Misa Negra". Raúl Renán innova y logra expresar, a través de la forma métrica del haiku, el tema del erotismo; si bien este tema tiene sus matices, podemos apreciar cierto humor e ingenio, por ejemplo, en los siguientes versos:

Bicefalillo,
en duelo ventajoso
vence a unicornio. (1976)

Mejilla con mejilla
susurran los secretos
de lo que guardan. (1976)

Si bien la métrica emparenta a los anteriores textos con el haiku, la temática los relaciona con otras formas japonesas, así se puede aludir al *haikai*, entendiendo que el *haikai* indica un tono irónico

y más lírico; sin embargo, las características presentes en el texto de Renán nos acercan a otro género japonés, es decir al *senryu* (川柳), el cual suele expresar hechos humanos cotidianos, expresa pasiones o deseos, esto a través de la enunciación del yo, por ejemplo en la siguiente alusión:

Luz repetida
en el curvado espejo
que me ve y me veo. (1976)

Raúl Renán entendía que el haiku no se limitaba a una serie métrica, esto lo expresa en la entrevista realizada por Sánchez Guevara, ya citada anteriormente. Renán conocía las características propias del haiku como el *kigo* o palabra estación, el *kireji* o cesura, y fundamentalmente sabía que el haiku radica en la apreciación estética del mundo. Muestras de esto pueden apreciarse en:

Piel de manzana.
Redondez de manzana
a dos mitades. (1976)
Temblor de la nieve.
Dos tiernas palomas
el halcón otea. (1976)

En el primer ejemplo, el *kigo* o palabra estación es representado por la manzana, ésta alude a la primavera, mientras que en el segundo texto la palabra nieve es el *kigo* que alude al invierno. Renán no intenta solo escribir haiku, él utiliza los géneros japoneses para experimentar dentro de su poesía. Así, se toma ciertas licencias, por ejemplo, los haiku intercalados a lo largo de la página a modo de peldaños; esta disposición espacial le ayuda a romper con una característica presente en varios poetas hispanoamericanos que intentaron acercarse al haiku. Por ejemplo,

en *Lámparas oscuras*, Raúl Renán se aleja del haiku secuencial de Paz, da independencia a cada alusión de haiku a través de la disposición gráfica, mientras que en Octavio Paz las alusiones al haiku funcionan estróficamente. Además, cronológicamente, *Lámparas oscuras* (1976) se adelanta a la publicación de “Basho An”, poema publicado por Octavio Paz en *Árbol adentro* (1987).

Si bien las divisiones dentro de *Lámparas oscuras* (1976) son bastante notorias, no debemos dejar de percibirle como un poemario unitario, en el que Renán busca experimentar a través de los géneros japoneses (*hokku*, *haibun*, *senryu*, *haikai*, haiku, *tanka* y *renga*) para, así, entablar una ruptura que a su vez dialogue con la tradición poética mexicana.

Raúl Renán y Francisco Hernández. Aproximación al *tanka* y *renga* japonés

A través del poema escrito por Francisco Hernández y Raúl Renán, que corresponde a la tercera parte del poemario *Lámparas oscuras*, busco analizar las maneras, las funciones, las ambigüedades o problemáticas que se han generado a partir del acercamiento del *tanka* en la tradición poética mexicana.

Este poema tiene un título que funciona como architexto, evoca al *tanka* (短歌), los poetas pretenden emparentarse con la tradición japonesa, para esto, además del título, utilizan diversos mecanismos, como una cercanía métrica y la construcción a través de dos autores. Si bien estos son elementos pertenecientes a la tradición japonesa, no son claramente representados o definidos. La métrica tradicional del *tanka* corresponde a la secuencia 5-7-5-7-7. El poema no presenta esta métrica, sin embargo, sí utiliza metros aproximados, si tomamos en cuenta la licencia que otorga Rodríguez-Izquierdo (ya referida anteriormente) no es éste un problema para la construcción del *tanka*. La compo-

sición de Renán y Hernández se ajusta a una de las características principales que señala Higginson y Harter (182): “The tanka was (and is) also used to express appreciation of nature- in fact this was among its first uses”, una constante aproximación a la naturaleza destaca en todo el poema. Si bien no expresa concretamente las características del *tanka*, sí lo alude y así lo introduce a la tradición mexicana para que poetas posteriores se adentren en este género.

Llama la atención que el título indique “tres tankas”, al estar juntos permiten que el lector pueda leerlos como uno solo. Al hacer esta lectura, no nos acercamos al *tanka*, sino principalmente al *renga* (連歌), por el hecho de estar construido por más de un autor. Si se realiza una lectura desde el entendido de que el texto es un *renga*, se ajusta a las características de esta forma japonesa, por ejemplo: “The point of renga writing is not to tell a story in a logical progression” (Higginson 192). Además, demuestra que la escritura de este poema provocó el entretenimiento de los creadores. Posiblemente esta sería la condición que justifica la cercanía del texto con el *renga*:

Nijo Yoshimoto (1320-1388), the first of the great compilers of renga rules, and an important tanka poet, said “As renga has no ancient models prescribed from the beginning, it should simply be an entertainment, arousing current emotions (...) Renga was considered a pastime, a thing of the moment”. (193)

Este poema se puede enmarcar en un diálogo con la tradición japonesa del *renga*, principalmente si consideramos que cumple con la función de entretener y despertar las emociones desde el momento de su creación. Asimismo, se convierte en el primer acercamiento al *renga* compuesto por mexicanos, posiblemente

inspirados en Octavio Paz, pues recordemos el *renga* que construye junto a algunos poetas europeos.

Cámara negra* (2007) de Jorge Valdés Díaz-Vélez, poemario construido a partir de las estructuras métricas correspondientes al *haiku* y *tanka

“Cámara negra” se divide en cuatro partes, las tres primeras corresponden a la métrica del haiku. Cada parte se compone de veinte poemas en la métrica de 5-7-5. La cuarta parte corresponde a nueve poemas con una estructura similar al *tanka* (5-7-5-7-7). Los poemas de las cuatro partes pueden leerse de manera independiente o en conjunto; sin embargo, no se acerca al *renga* japonés debido a que la autoría corresponde a un solo individuo. En cuestión de características particulares, se pueden encontrar alusiones a la naturaleza, por ejemplo, al mar o a la noche; en los poemas también se puede elucidar el *kireji* o cesuras, sin embargo, debido al tono lírico, se aleja del haiku y se aproxima al *senryu* japonés por el hecho de tratar temas concernientes al carácter humano.

A partir de lo anterior, sería arriesgado afirmar que dichos poemas corresponden a algún género japonés, ya sea haiku, *tanka* o *senryu*, aunque se presentan características, éstas se manifiestan arbitrariamente, lo cual dificulta o imposibilita asociar el texto en su totalidad con alguna forma japonesa. La razón por la cual incluyo este poemario en el análisis es que el autor decide establecer una alusión estructural como eje del poemario, así construye su obra a partir de las formas métricas japonesas que funcionan como columna vertebral. A partir de ellas, desarrolla un tema erótico, e incluso místico, apreciable a través de algunas estrofas y también mediante el epígrafe, a manera de paratexto, en el cual se dilucida el aspecto místico:

Y sé que toda luz de ella es venida
Aunque es de noche
Juan de la Cruz. (235)

Recordemos que una de las características históricas del haiku japonés es que incluye una especie de meditación o misticismo proveniente del Zen². Es probable que el autor pretenda aludir al haiku a través de su estructura para así aprovechar esa atmósfera epifánica o develadora.

Las cuatro partes se titulan de la siguiente manera: “Bruma llena”, “Piel de foto”, “Flor abierta” y “Luz de noche”. En las cuatro, el tema erótico es recurrente. Aquí algunos ejemplos:

Amanecido
Por ti, me asomo al mundo
Desde tus senos. (245)

Tu cuerpo, el hambre,
La intensidad, el vivo
Deslumbramiento. (254)

En el poemario se mezclan temas como el misticismo, lo erótico o las alusiones a la cámara oscura como principio fotográfico,

2 En este artículo no se pretende ahondar en los orígenes históricos y filosóficos del haiku japonés, sin embargo, es conveniente acotar que las raíces del haiku “se extienden a lo largo de siglos, y alcanzan a la especulación religiosa prebudista. El budismo Mahayana, el Zen chino japonés, el Taoísmo y el Confucianismo, así como el propio desarrollo de las literaturas china y japonesa, han confluído en la creación del haiku” (Rodríguez Izquierdo 35). Además de Rodríguez Izquierdo, hay otros autores que ahondan en el vínculo histórico y filosófico con diversos pensamientos o religiones orientales, por ejemplo: Alberto Silva en *El libro de Haiku* (2005) o Vicente Haya en *Haiku-do* (2007).

con la finalidad de detener el instante que se contiene en las formas métricas japonesas. Si tomamos en cuenta el título del poemario, pareciera que el autor pretende proyectar imágenes (que bien podrían ser recuerdos) a través de estructuras breves y definidas, yuxtaponerlas y así intentar expresar el carácter finito de una relación sexual. Si validamos esta interpretación, podríamos señalar que las formas japonesas (en su aspecto métrico) están plenamente incorporadas a este poemario, funcionando como mecanismos para alejarse del tono discursivo. Tal vez en este poemario se logra el objetivo de Tablada cuando menciona en *El jarro de flores. Disociaciones líricas* (1922) que quiere alejarse de “la zarrapastrosa retórica” (5).

En la cuarta parte de *Cámara oscura*, titulada “Luz de noche”, se puede apreciar que la estructura métrica corresponde al *tanka* japonés. Si bien no hay una secuencia lógica (ya habíamos mencionado que esta carencia de secuencia lógica es una característica perteneciente al *tanka*), sí se logra transmitir sentido a través de la yuxtaposición generada por las imágenes producidas en cada estrofa.

Conclusión

A través del acercamiento a los autores mencionados en este artículo, se puede concluir que el concepto de haiku japonés tiene diversas características (por ejemplo, *kigo* o *kireji*) que son poco estudiadas por los autores en español o solo son abordadas de manera parcial.

Además, se ha hecho hincapié en los diversos géneros japoneses que están cercanos al haiku (por ejemplo, *senryu*, *haikai*, entre otros). De esta manera, autores hispanohablantes han construido textos poéticos a los que han llamado haiku, a pesar de que las características del texto en español los acerca a otros

géneros japoneses diferentes al haiku. Así, Tablada construye alusiones al *senryu*, al *haiga* o al *hokku*, entre otros. Mientras que Raúl Renán y Francisco Hernández se aproximan con alusiones al *renga* o al *haikai*. Jorge Valdés Díaz-Vélez, por su parte, alude al *senryu* y al *tanka* a través del lirismo del yo y de aproximaciones a la métrica convencional de los géneros japoneses.

Si bien en los autores abordados hay un claro interés por los géneros japoneses, también puede apreciarse un interés por renovar la tradición poética mexicana. Esto es evidente a partir de la inclinación de Tablada hacia las formas breves con el objetivo de salir de lo que él llama la “zarrapastrosa retórica” (5) proveniente del modernismo.

Siguiendo este interés de renovación, la relación ente los géneros japoneses y el erotismo se construye a partir de la atenta lectura que poetas como Raúl Renán, Francisco Hernández y Jorge Valdés Díaz-Vélez hacen de textos de Tablada como “Misa negra”, *Un día... Poemas sintéticos* (1919) y *El jarro de flores. Disociaciones líricas* (1922). Estos autores han abierto un sendero, o tal vez sería mejor decir, un puente entre el erotismo y los géneros japoneses, revitalizando a la tradición poética mexicana a través del giro dado mediante el uso de las formas para acercarse al erotismo, tema recurrentemente abordado en la poesía mexicana desde una poética discursiva.

Referencias

- Asiain, Aurelio. (2014). *Japón en Octavio Paz*. México: Fondo de Cultura Económica. Primera edición.
- Camps, Martín. (2014). "Pasajero 21: Evidencia del viaje de Tablada a Japón en 1900." *Revista De Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 40, no. 80: pp. 377-394. Disponible en www.jstor.org/stable/43855169 [Consultado el 21 de junio de 2020].
- Genette, Gérard. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Haya, Vicente. (2007). *Haiku-do*. Barcelona: Kairós.
- Hadman, Ty. (1987). *Breve historia y antología del haikú en la lírica mexicana*. México: Editorial Domés.
- Henríquez Ureña, Max. (1978). *Breve historia del modernismo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Higginson, William & Hartes, Perry. (2013). *The haiku handbook*. USA: Kandosha.
- Ontiveros, José Luis. (1989). *Aproximaciones a Yamato*. Puebla: Premiá. Primera edición.
- Paz, Octavio. (1987). *Árbol adentro*. México: Seix Barral.
- _____. (1972). Edoardo Sanguineti, Charles Tomlison y Jacques Roubaud. *Renga*. México: Joaquín Mortiz.
- Renán, Raúl. (2012). *Lámparas Oscuras (1976)* en "Como fue el presagio". México: Fondo de Cultura Económica. (Edición digital)
- Real Academia Española: Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.3 en línea]. Disponible en <https://dle.rae.es/haiku> [Consultado el 20 de junio de 2020].
- Rodríguez-Izquierdo, Fernando. (2010). *El haiku japonés*. Madrid: Poesía Hipión.
- Sánchez Guevara, Abraham. "El haiku en tres poetas contemporáneos." *Periódico de Poesía*. UNAM. Disponible en <http://www.archivopdp.unam.mx/index.php/entrevistas/2775-059-entrevistas-el-haiku-entres-poetas-contemporaneos-1-entrevista-a-raul-renan> [Consultado el 20 de junio de 2020].
- _____. (2014). *Reflexiones en torno al haiku hispanoamericano*. Tesis doctoral inédita. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Seiko, Ota. (2014). *José Juan Tablada: su haikú y su japonismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Silva, Alberto. (2008). *El libro del Haiku*. Madrid: Visor.
- Tablada, José Juan. (1922). *El jarro de flores. Disociaciones líricas*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010. Primera edición.
- _____. (2008). *Un día... Poemas sintéticos*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- _____. (2007). *El jarro de flores y otros poemas*. México: Universidad Veracruzana.
- _____. (2005). *Li-Po y otros poemas*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

- Tanabe, Atsuko. (1981). *El japonismo de José Juan Tablada*. México: UNAM, Facultad de Filosofía y letras, Coordinación de Letras Modernas y Arte Dramático.
- _____. (2010). *Antología de la poesía moderna del Japón (1868-1945)*. México: UNAM, Departamento de humanidades. Dirección general de difusión cultural. Material de Lectura, Serie poesía moderna 77.
- Valdés Díaz-Vélez, Jorge. (2007). *Tiempo fuera (1988-2005)*. México: UNAM.