1013

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS
Facultad de Humanidades

EL HAIKAI DE FLAVIO HERRERA

FACULTAD DE HUMANIDADES
BIBLIOTECA

por

Guillermo Putzeys Alvarez

TESIS DE REFERENCIA
NO
SE PUEDE SACAR DE LA BIBLIOTECA
BIBLIOTECA CENTRAL - USAC.

Guatemala, Junio de 1964

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
Biblioteca Central

DL
07
T(670)

Este estudio es el trabajo de tesis que presento a la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos, para optar al grado de Licenciado en Letras.

INTRODUCCIÓN

La investigación literaria actual establece ya la diferencia entre 'objeto literario' y 'objeto poético'.

El 'objeto literario' se caracteriza por la presencia de temas, motivos, argumento, trama, personajes, etc., según lo requiera la creación dirigida a plasmarse en relato, ya tenga éste la forma de prosa o de verso.

El 'objeto poético', en cambio, se distingue por el influjo de lo subjetivo y por la preponderancia absoluta de los 'motivos'. El 'objeto poético' puede darse también en la prosa, mas por excelencia se da en el verso.

El haikai de Flavio Herrera es 'objeto poético', de ahí que este trabajo tenga como intento penetrar en sus motivaciones.

Lo poético es preocupación constante de la investigación literaria, mas hasta hoy no se ha llegado a definir su esencia en forma plena y satisfactoria. No se ha logrado responder con total acierto a interrogantes como estas: ¿en qué consiste realmente la poesía? ¿por qué el hombre crea poesía? ¿en dónde radica esa facultad para hacer poesía?

Hasta el siglo actual, la crítica literaria aparentemente no había encontrado su camino. Era frecuentemente que el comentario y la crítica se refundieran, y esta última, sin método científico; de ahí que los estudios literarios incidieran en cierto oficio de re-creación que alentaba al crítico. El comentario y esa modalidad crítica --siempre subjetivos-- adquirían con frecuencia el perfil de creación en sí mismos. La obra, objeto del comentario, constituía, a la vez, motivo de una nueva expresión lírica, auspiciada por la emoción. Así, no era extraño que la crítica literaria de esta naturaleza fuese, a su vez, lite-

ratura.

Frecuentemente, esta manera subjetiva de interpretar la creación valía más por sus cualidades poéticas intrínsecas que por los juicios críticos expresados; y éstos, en todo caso, solían constituir criterios personales, resultantes del gusto artístico y de las sugestiones obtenidas por el intérprete. Tal forma de estudiar la creación no ofrecía ninguna comprobación objetiva y, en consecuencia, esa crítica no admitía argumento posible en contrario --como no fuera el de refutación metodológica--, por cuanto se intentaba expresar la sugestión de una obra a la luz del gusto personal de un intérprete. Disentir de tal punto de vista era, en suma, sencillamente no participar de la misma emoción.

Por otra parte, la preocupación filológica en los nuevos métodos de investigación, al atender preferentemente los contextos y los aspectos estructurales, propició, en algunos investigadores, un análisis frío, con ausencia de la emoción y la intuición espontáneas, y por ello se corrió riesgo de caer en el simple registro de características formales o en una enumeración de aspectos meramente gramaticales que no llevaban a la comprensión de la esencia poética.

Así, pues, ambas direcciones en la investigación literaria marraban el propósito fundamental de la crítica.

La actitud justa y adecuada para la crítica literaria requiere, tanto lo intuitivo emocional, como lo filológico y científico en la interpretación de los contextos. La crítica moderna, cuyos procedimientos y metodología tanto deben a Karl Vossler, Leo Spitzer, Amado y Dámaso Alonso y a otros, ha acuñado su propio método y lo ha aplicado al análisis del estilo con buenos resultados y con plena validez científico-objetiva, aproximándose a la obra literaria mediante

la prístina emoción, y gracias a las investigaciones en los campos de la lingüística, de la filología, la semántica, la fonética, el análisis estilístico, etc., se ha llegado a orientar la investigación con base en el texto mismo, única realidad objetiva, tangible, permanente. Ello, por el convencimiento de que 'forma' y 'contenido' constituyen una sola unidad indisoluble, y que, por ende, existe una íntima y absolunta vinculación entre la expresión idiomática y lo que ésta comunica de contenidos anímicos y afectivos.

El análisis estilístico y la investigación moderna de la obra literaria no llevan, sin embargo, a una más plena sensación de la creación artística, ni acentúan en el lector las sugestiones derivadas de ella. La emoción frente a la obra literaria no se enriquece más con el aporte de la ciencia de la investigación literaria y sus nuevos métodos de validez objetiva -y quizá el rigor mismo de la actitud científica de análisis pueda, por el contrario, hacerla languidecer un tanto, si es ésta la única dirección que lleva el estudioso. No obstante, sí puede afirmarse que los resultados de la investigación contemporánea permiten una mejor comprensión de la obra artística y una más acertada interpretación de la misma, a lo que debe añadirse la posibilidad de enfrentar problemas tan apasionantes como la 'autenticidad' de la obra literaria, para establecer si ésta responde o no a un temple anímico del autor, o bien es resultante del mero artificio.

Este trabajo sobre el <u>haikai</u> de Flavio Herrera pretende ser una investigación científica animada por la emoción estética, que la guía y orienta. Como tal, intenta, pues, establecer la correspondencia entre lo expresado por el poeta y la forma en que se realiza esta expresión idiomáticamente; es decir, la

manera peculiar y propia que tiene Flavio Herrera en su lengua poética.

Un trabajo de esta naturaleza encuentra, sin embargo, algunos problemas en el estudio del haikai -composición breve y sintética. Por Esta circunstancia no ofrece las condiciones favorables para la investigación como las que brinda, en cambio, el poema extenso. El haikai, como esencia poética, es imagen; y ésta es, por antonomasia, summun de creación. Además, el haikai de Flavio Herrera ofrece variados estados de ánimo y pluralidad de motivaciones, en los que no puede haber homogeneidad. Así, fue preciso realizar un análisis de la obra entera y de los poemas más significados y representativos, e, inclusive, fue necesario tomar como guía y orientación un previo análisis estilístico de la novela El tigre, para estudiar características y constantes de la creación del maestro.

Esta investigación se inició con el estudio de la obra en sí del poeta, y especialmente de su haikai; pero, tratándose de poemas que adoptan denominación japonesa y que anuncian aspiración a la síntesis y a la sugestión poética de la lírica nipona, se hizo imprescindible establecer cuáles son las características esenciales del haikai japonés y cómo responde a éstas el haikai de Flavio Herrera. Sólo así se evitaba analizar rasgos que podían corresponder al género y no al poeta. Por ello, este trabajo se inicia con una noticia sobre la lírica y la lengua niponas, pretendiendo, así, señalar algunas características que conciernen a este tipo de composición. Lo exiguo de las obras informativas en castellano constituyó uno de los principales problemas para la investigación.

Una noción general del haikai japonés permitirá discernir sobre la cues-

tión de si el haikai que se cultiva en Hispanoamérica corresponde o no a la forma ortodoxa nipona, y la noticia sobre un 'movimiento haikaista' en América Latina y en Europa --que precede a Flavio Herrera en este tipo de creación-- conducirá a la obra de poetas como José Juan Tablada --introductor del haikai en Occidente--, José Rubén Romero y otros, en su mayoría mexicanos, para establecer, a la par de posibles incidencias de formas tradicionales castellanas, algunas determinantes en el haikai de Flavio Herrera. Esto, necesariamente, ha obligado a la nota de carácter historiográfico que se ofrece en la primera parte de este trabajo.

Por ser el haikai en sí una imagen poética, el estudio y análisis de la obra de Flavio Herrera contiene un comentario de textos que pretende englobar todos los temas y motivos más significados. En este comentario aflora la interpretación subjetiva, pero siempre relacionada con el estudio de elementos característicos del estilo herreriano; además, tal interpretación espontánea es luego comprobada objetivamente.

En esta tarea --debo advertir-- empleo la denominación 'tema' y 'motivo' con el propósito de diferenciar entre el haikai lírico y el ingenioso -humorístico y aun festivo- , pues en aquél, el lírico, destaca el aliento de lo afectivo y personal; y en el segundo, en el que campea el ingenio, es evidente un estado de ánimo distinto.

El trabajo concluye con el análisis estilístico del haikai de Flavio Herrera. A través de este análisis se incursiona por campos estructurales cuyo estudio persigue llegar a la comprensión del estilo poético y a la comprobación objetiva de todo lo afirmado en el transcurso del comentario de textos.

Este estudio y análisis hace especial hincapié en el haikai lírico, sin que por ello se desestime o ignore el poema que es fruto del ingenio o del humor, aunque tal atención especial en la estimativa de lo poético es justamente reprochada por Fernández Moreno en su obra Introducción a la poesía. En efecto, lo lírico no es lo único en poesía; pero, acogiéndonos a la opinión de otros estudiosos de la literatura como Pfeiffer, en su obra La poesía, consideramos que siendo lo lírico la más clara manifestación de lo individual poético, su estudio ofrece, indudablemente, mejores perspectivas para llegar al 'yo poético' esencial de la creación.

Por último, debo señalar que, a través de la investigación, se pretende contribuir a la estimativa y valoración de una de las más recias figuras de la literatura guatemalteca: Flavio Herrera. El temple y la lealtad poética de la obra herreriana, el diálogo al calor de la amistad --rico en sugestiones y en el dato pródigo en lo literario, en lo biográfico y en la reflexión estética--, así como la sabia enseñanza en la cátedra, han sido, en un todo, reiterados alientos para este estudio.

Expreso aquí mi reconocimiento al Licenciado Ricardo Estrada h., maestro y amigo. Su rigurosidad académica en la dirección de esta investigación, su conocimiento de la obra de Flavio Herrera y la devoción que mantiene por el maestro fueron generosos incentivos en mi tarea.

Finalmente, expreso mi reconocimiento al Doctor Salvador Aguado-Andreut por sus enseñanzas en la cátedra de 'Análisis estilístico y comentario de textos'. A estas enseñanzas debo el conocimiento de una metodología para la investigación y una conciencia plena de la función científica que tiene la crítica

literaria.

A todos aquellos que, ya en el quehacer de las letras, o en el recodo amistoso de la conversación, concurrieron para la realización del presente trabajo, expreso, asimismo, mi agradecimiento.

I. NOTICIA SOBRE LA LÍRICA JAPONESA

A. La lengua japonesa y sus peculiaridades. El idioma es el reflejo más fiel del espíritu peculiar de cada comunidad, y la imagen inobjetable que mejor puede evidenciar todos los intereses que a ella conciernen. Si hemos de seguir el pensamiento del maestro Leo Spitzer y convenir con él en que "el documento más revelador del alma de un pueblo es su literatura, y... ésta no es otra cosa más que su idioma, tal como lo han escrito sus mejores hablistas", (1) resulta ineludible iniciar esta somera incursión por la lírica japonesa aludiendo al idioma en el cual se plasma. (2)

El japonés es un idioma que presenta marcadas diferencias con el castellano y con las lenguas más comunes del mundo occidental. Pertenece a la familia uraloaltaica; específicamente al grupo altaico, junto con el turco, el mongol, el kalmuco, el tungús, el manchú y el coreano. En cuanto a algunas condiciones particulares, es lengua aglutinante y, por lo tanto, forma sus palabras mediante la unión de dos o más raíces sin cambio interno alguno; es polisilábica y cada uno de sus sonidos consta invariablemente de una vocal o de una consonante seguida de vocal; entre los sonidos de una palabra no hay diferencia de medida o valor, ya que la lengua carece de acentos tónicos.

---

(1) Leo Spitzer, Lingüística e historia literaria (Madrid, Gredos, 1951), p. 23.
(2) La referencia a los aspectos relacionados con el idioma japonés, que necesariamente ha de incluir esta parte, no es original. Por tal razón, la referencia sólo es válida como vía de información elemental que permite abordar la parte medular de la investigación que fundamenta la tesis. El desconocimiento de la lengua japonesa me ha obligado a basarme en las pocas obras sobre la materia que están a nuestro alcance, las cuales informan sobre tales aspectos con razonable autoridad. Todos los datos y alusiones a la lengua japonesa han sido, en consecuencia, obtenidos de los estudios que autores occidentales han realizado sobre la lengua y literatura niponas. (Ver Bibliografía)

Las palabras son de fácil pronunciación por la ausencia de grupos consonánticos y, en general, la complicación más importante radica en el verbo, sin duda complejo y diferente, comparado con la conjugación en las lenguas del tronco indoeuropeo a que pertenece nuestro castellano.

A diferencia del chino, no tiene el sonido 'l', y por la naturaleza de sus sílabas, los sonidos básicos están reducidos a cuarentisiete. (3) Estas condiciones influyen poderosamente para que el japonés no se sirva ni del metro ni de la rima como recursos retóricos, tan frecuentes en el castellano, y en cambio le dé extraordinaria importancia al conteo de las sílabas.

La unión de raíces invariables en la estructuración de las palabras y la limitación de los sonidos fundamentales del idioma son las causas más notables para que el japonés presente una respetable cantidad de palabras compuestas por raíces comunes, y ofrezca multiplicidad de homófonos, de homónimos y de repeticiones de los mismos sonidos básicos. Es explicable, pues, que tal idioma sea propicio campo para el uso del retruécano y presente condiciones especiales para el matiz de vaguedad y sugestión, así como para la significación ambigua que le es característica. Al respecto, Donald Keene apunta que "la sencillez y la expresión lisa y llana" no son, por cierto, las características de la lengua, "con seguridad una de las más vagas y al mismo tiempo más sugerentes del mundo". Así -explica- "las frases japonesas son propensas a ir dejando tras de sí una cola de tenue humo, con su cabal sentido teñido por la duda al usarse al final de ellas partículas tales como 'quizá', "¿no será así?" (4)

---

(3) Cfr. Santiago Prampolini, Historia universal de la literatura, 2a. ed. (Buenos Aires, UTEHA, 1955), T. I, nota al pie de p. 151.

(4) Donald Keene, La literatura japonesa, 4a. ed., Breviarios del Fondo de Cultura Económica (México: Fondo de Cult. Econ., 1958), p. 18.

Esta condición determina un factor de gran importancia en poesía: una palabra determinada representa conceptualmente un pensamiento y, a la vez, sugiere otro u otros más, porque los sonidos silábicos que la forman, mediante un simple proceso asociativo, despiertan o evocan en el oyente (o, en su caso, en el lector) una idea distinta. Esta peculiaridad lingüística dio lugar al empleo de un recurso al cual los japoneses le han sacado gran provecho en su poesía: la palabra "kakekotoba", denominada "mot pivot" por los franceses y conocida en nuestro medio como "palabra eje". Consiste, a grandes rasgos, en la posibilidad de presentar dos o más contenidos conceptuales diferentes de los cuales uno es el sentido propio de la palabra y el otro el fenómeno fonético que sus sonidos básicos sugieren. Para la poesía, "kakekotoba" es un elemento fundamental; en ella se asienta el matiz enigmático que le da tanto sabor y que hace la delicia de los retóricos japoneses. Colocada en el poema, en determinado lugar, permite el engarce fácil de dos ideas distintas y da paso al cambio de situación o de tono que hace tan rica y versátil a la poesía japonesa; tal recurso permite que ésta pueda representar dos o más ideas expresadas con muy pocas palabras. Pero hay algo más: la sugestión de una idea distinta implica, a la vez que un nuevo concepto, otro contenido afectivo cuya descarga, hondamente lírica, otorga ese inefable sabor de eternidad que caracteriza a la poesía nipona. Y este es el caso más sobresaliente para nuestro propósito en el estudio del <u>haikai</u>, como se ha dado en llamar, de una manera genérica, a los breves poemas cultivados en el Japón.

Si hubiese de llegarse a una síntesis conceptual de las funciones de "kakekotoba", se concluiría que es el factor que proporciona al poema el carácter

enigmático que hace que el significado claro o verdadero de los versos sea tan sólo de una aparente ingenuidad. Por otra parte, ofrece recursos aprovechables para aquellos que, por juego o por habilidosa superficialidad, se interesan en hacer de las posibilidades retóricas su mayor y más significada intención. El retruécano, por el juego con los armónicos de las palabras, se presenta en este campo como en su mejor y más propicio medio.

El idioma japonés no es, pues, precisamente, un ejemplo de claridad conceptual. Tras de la simpleza aparente de las proposiciones, hay un mundo que, insinuándose, no se da plenamente. Vaguedad y ambigüedad son rasgos evidentes para el observador -desde la atalaya de otra lengua- de la organización idiomática japonesa. Hay, podría decirse, hermetismo, pero parcial, ya que siempre queda -y esto se debe en gran parte a la "palabra eje"- la posibilidad de concluir todo un mundo de significaciones, partiendo de la simple declaración contenida en los versos.

Un precepto fundamental de la lingüística afirma que cada individuo "hace" su propio idioma, ya que su manera peculiar de servirse de las posibilidades expresivas que rigen para su comunidad determina que la intención de cada vocablo sea distinta según el hablante, de acuerdo con su particular estado de ánimo, en el preciso momento de emitir cada palabra. Tenido esto en cuenta, no podrá sorprender que el japonés, como lengua de comunicación del ideal poético, esté en plena concordancia con los rasgos espirituales del hombre japonés que lo utiliza. Aquí encuentra cabida una serie de aspectos y características del pensamiento del individuo que incluyen su tradición filosófica, su gusto por lo refinado y su actitud meditativa frente al maravilloso y tranquilo espectáculo de la natu-

raleza. Así, concuerda con la característica idiomática la tan conocida peculiaridad del japonés de eludir lo grosero de la expresión directa. Se prefiere el vericueto de lo sugestivo y lo simbólico. El poeta nipón siempre opta por expresar, como entre la vaguedad de una voluta, la idea de un estado de ánimo en vez de declararlo directamente. Si un poeta, pongamos por caso, quisiera plasmar en su poema el espectáculo del campo iluminado en primavera, no lo haría en versos vibrantes y sensoriales, sino preferirá expresarlo por medio de la flor que se entreabre, para que el lector experimente la sensación de la primavera. Ofrecer una plasmación total sería prosaico para el alma japonesa.

Así, el poema japonés con la muestra fugaz de un sólo aspecto puede sugerir el sabor pleno de la totalidad emocional. Este rasgo quedará más claro al transcribir aquí las palabras de Chikamatsu a propósito del teatro de títeres: "Lo esencial no es decir de algo 'es triste', sino que 'sea triste' por sí mismo".(5)

Por otra parte, no usar el lenguaje directo y sencillo sino optar por el rodeo para la declaración de algo, no es sino una manera de eludir y dejar de lado la plasticidad de las cosas para buscar, en sus posibilidades múltiples, su significación verdadera. Aquí se establece la correspondencia con el pensamiento filosófico-religioso tradicional japonés, el Budismo Zen, que declara la falta de valor verdadero de las cosas del mundo, por fugaces, frente a la preeminencia de lo eterno; siempre la búsqueda del sentimiento más que la concreción del concepto.

De estas consideraciones sobre la lengua japonesa parte el camino para la comprensión de la poesía en cuanto a sus caracteres fundamentales y los generales de contenido. Pero si bien es cierto que de este punto de partida pué

(5) Keene, Op. cit., p. 19.

dese emprender la observación de las formas líricas, no lo es menos que los problemas de la misma, para un lector de traducciones, son asaz complicados. A esa vaguedad de la expresión misma deben agregarse los problemas insuperables para una transcripción fiel en lenguas indoeuropeas.

En el campo estrictamente idiomático, la dificultad más evidente -como ya se apuntó- radica en las diferencias muy marcadas entre los sistemas verbales de las lenguas occidentales y la japonesa. La conjugación japonesa ofrece verbos con tema en vocal y con tema en consonante; los primeros presentan un tema simple y uno ampliado; y los segundos, uno simple y tres ampliados. Los tiempos y modos el japonés los forma mediante el uso de gran variedad de sufijos. Entre estos tiempos y modos se encuentran, junto a otros, el subordinativo, alternativo, desiderativo, el potencial y el pasivo, voz negativa y formas perifrásticas, de los cuales muchos no tienen correspondientes en las lenguas occidentales. (6) A esta complicación se suma la circunstancia de que las raíces o temas se unen entre sí para estructurar varias formas "cuya precisión y significado es, no obstante, sólo relativa porque faltan las distinciones de número y persona". Así, el verbo japonés muestra un marcado carácter de impersonalidad e indeterminación que lo hace escabroso para el traductor occidental cuya lengua tiene otras características diferentes. (7)

El carácter vago y sutil propio de la lengua japonesa radica en las condiciones especiales intrínsecas de la misma. Tal carácter, cuando se intenta verterlo en la estructura de otra lengua, pierde fidelidad con detrimento de la expresión y la belleza. Otro caso muy importante en cuanto a la dificultad de tra-

(6) Cfr. Prampolini, op. cit. p. 6.
(7) Idem, p. 7.

ducción es, precisamente, el de las palabras "kakekotoba", que, por el juego de conceptos y sugestiones que permiten, hacen que en nuestras lenguas occidentales se requieran dilatadas construcciones que sólo se acercan precariamente a la 'posibilidad de sugerir', que caracteriza a las "palabras ejes", ya que éstas no se dan en nuestras lenguas sino en ocasiones fortuitas y de deliberado juego artificioso. (3)

A estas dos circunstancias de campo estrictamente idiomático, hay que agregar, junto a otras dificultades de menor cuantía, la falta de correspondencia entre muchos vocablos de la lengua japonesa y los de los idiomas occidentales. Así, lo que en japonés, en virtud de la posibilidad de sugestión propia de la lengua, puede expresarse con un solo vocablo, en nuestras lenguas es necesario acudir al circunloquio o a la extensión del período oracional, y al hacerlo, quizás se aprehenda el sentido, pero el sabor, esa cosa inédita y fugitiva que contiene cada construcción idiomática, ese 'sentido interno' y particular de cada locución, se escapa en detrimento de la esencia poética que para el caso de la lírica se persigue captar.

Al respecto, Enrique Gómez Carrillo ha dicho que aquellos que se han empeñado en traducir la poesía japonesa "se han visto en la obligación de parafrasear o de inventar, y han hecho a veces cosas curiosas, a veces cosas raras, a veces cosas bellas; pero fieles cosas, nunca". (9)

---

(3) Tal el caso que presentan algunas bromas de ingenio -conocidas popularmente como "chistes"- cuya comicidad radica en el cambio abrupto de situación después de una palabra determinada, fenómeno que, al alterar la realidad deformándola, provoca la risa (Véase cap. "La afectividad en el lenguaje" pp. 9-60, en Lecciones de lingüística española, por V. García Diego, Madrid, Gredos, 1951).

(9) Enrique Gómez Carrillo, El Japón heroico y galante (Guatemala: Editorial del Ministerio de Educación Pública, 1959), p. 127. Aunque se ha debatido

Hay otro aspecto más importante aún que señala Pamporolini al respecto de las diferencias entre las lenguas occidentales y el japonés, y es que, en gran parte de los casos, "la cosa misma designada por una palabra difiere de un país a otro"; así, por ejemplo -dice-, "en el Japón es celebrada la rana por la belleza de su canto que en nada se parece al croar que nos es familiar". (10)

En el campo de la lírica, hay que agregar aún la dificultad que ofrece la disparidad en las tradiciones poéticas de Oriente y Occidente; así "los japoneses no se cansan jamás de escribir sobre las hierbas de otoño -en Occidente con desagradables nombre latinos- y, en cambio, parecen sentir una absoluta indiferencia por, digamos, la rosa, aunque ésta les es conocida." (11)

A más de todos estos problemas que existen para la versión del japonés a otra lengua extraña, se presentan las influencias propias de su particular entorno histórico, filosófico y geográfico. Estas circunstancias, unidas a las corrientes tradicionales, tan fielmente observadas por el hombre japonés, y a las cuales se ciñe la vida misma del pueblo nipón, por influjo del arraigado Budismo Zen, establecen una relación votiva con la magia de su naturaleza, por cierto bastante diferente de nuestro trópico. (12)

---

(9) (Cont.) la autenticidad de la presencia de Gómez en el Japón, sus opiniones sobre la literatura y poesía niponas se citan aquí en virtud del acierto de las mismas, si no fruto de la experiencia, sí consecuencia de la erudición.

(10) Pamporolini, p. 45.

(11) Loc. cit. La rosa, en la literatura castellana, tiene gran tradición poética, principalmente como elemento culto en poesía.

(12) Maples Arce escribe al respecto que para la comprensión de la poesía japonesa es necesario tener en cuenta "que los poemas mantienen una íntima relación con el paisaje, las leyendas, las creencias religiosas, los sitios y personajes célebres, los símbolos que, por ejemplo, en el pino y el bambú perennemente verdes, encarnan la larga vida; los ciruelos y cerezos son emblemas de la esperanza y de la primavera, del ruiseñor, de la poesía; y aún la emoción fugitiva de una hora, de un lugar, un recuerdo experimentado hace

Por todos estos tropiezos que la interpretación y la traducción representan, debe ponerse sumo cuidado en la lectura de las "versiones" de poemas japoneses y, sobre todo, estar prevenidos al manejarlas, porque se está muy lejos de aprehender el espíritu de la auténtica intención poética en su prístina esencia. Existe el riesgo de captar, únicamente, la realidad propia de una "traducción" susceptible de ser otra cosa completamente diferente de la original.

Si ya de por sí, aun entre lenguas de común tronco familiar indoeuropeo, las traducciones implican la presencia de otra sensibilidad y otro pensamiento -el de la persona que las realiza-, y por lo tanto ofrecen poca seguridad, fácil es presumir el abismo que representa la pretendida versión de poemas en lenguas tan distantes entre sí como lo son el castellano y el japonés, con mentalidades tan diferentes como lo son la nipona y la del hombre occidental. Habrá, sin duda, la mediación del factor pseudo-mágico de la intuición, pero éste nunca puede ofrecer la autenticidad probada que reclama la seriedad y la técnica de investigación literaria.

Todas estas advertencias podrían hacer suponer lo ocioso de un quehacer en torno al haikai, mas la existencia o la pretensión de existir esta modalidad de poesía en el mundo hispanoamericano -intento mágico de un amarre de su sentido- obligan a indagar su forma y esencia dentro del idioma y emoción hispanoamericanos.

B. La poesía japonesa. Para el hombre japonés, el sentimiento poético es algo humano capaz de conmover a los seres sobrenaturales, a la inversa de la

(12) (Cont.) tiempo, tiene un carácter durable que se mantiene de generación en generación". Manuel Maples Arce, "Tanka y haikú", Cuadernos americanos, VIII, 2 (Marzo-Abril, 1959), pp. 236-237.

concepción comúnmente generalizada de Occidente que ha considerado, en buena parte de su vida emocional -ya por "more poético" o por elaborada conclusión- que la poesía es resultado de una iluminación recibida de los dioses, de una "inspiración" divina. Aquí se esboza el primer distanciamiento entre ambas concepciones: mientras el occidental otorga a la poesía un origen divino, el japonés ve en ella una proyección sublime. Esta diferencia, de naturaleza conceptual, no afecta sólo al pensamiento en torno a "lo que es" la poesía; implica, con la convicción, distintas maneras de "cómo se debe hacer" poesía y, por tanto, señala derroteros diferentes para cada una de estas naturalezas en el mundo de la creación.

Si es cierto que la lírica está principalmente dominada por "motivos", cuya jerarquía dentro del poema no puede ser equiparada a la de ningún otro factor, la poesía japonesa es una muestra de autenticidad e intención de refinamiento, de sutileza.

El culto del japonés por la poesía se caracteriza por la expresión delicada, por su construcción cuidadosa y por su emocionada sugestión. El japonés aborrece la plasmación densa y descriptiva, porque su mundo poético es de indicios para la emoción.

La preocupación y seriedad en la persecución de la auténtica meta lírica parece ser la actitud generalizada de su finalidad creativa. "En ninguna otra literatura hay tanto culto a la sinceridad, tanto respeto a la emoción verdadera", apunta Prampolini.(13) Y esta "emoción verdadera" que se menciona ha cristalizado plenamente en la forma breve de las composiciones más conocidas de la lírica japonesa en el mundo occidental. Se explica que la brevedad del poema

(13) Prampolini, p. 169.

japonés sea uno de sus rasgos intrínsecos, si se tiene en cuenta que la base de toda expresión poética radica en el lenguaje figurado, cuyas esencias son las imágenes, las metáforas, los símbolos; y éstos tienen siempre, en el momento de la concepción, una categoría de revelación súbita, de unívoca asociación y de brevedad sintética.

Buscadores infatigables de una autenticidad lírica, los japoneses muestran suma cautela al aprehender esas esencias fugitivas para ofrecerlas en su desnudez virginal, en su único momento en la brevedad de una estrofa de reducidas notas silábicas, como en el caso de la tanka y el haikai.

La poesía discursiva es, para el gusto y la concepción lírica del poeta japonés, la antítesis de su ideal poético, y esto, porque la poesía discursiva se prolonga en exhaustiva sucesión de versos en cuyo transcurrir se localizan momentos altos, progresiones emotivas hacia un clímax y luego el decrecimiento hasta la disolución del torrente emotivo. En esta poesía se agotan las esencias, y ocurre la renovación y derivación de las mismas. También se evidencian la suma de momentos dispares, la presencia de distintas motivaciones y la preeminencia de las unas con respecto a las otras; en fin, todos estos rasgos, que durante mucho tiempo han sido comunes en nuestro medio occidental, contrastan con el ideal estético japonés en la poesía. Al poeta japonés interesa sólo la evidencia de la concepción lírica que, una vez expuesta en pocas palabras, debe quedar allí, sin desarrollo posterior, sin renovaciones ni ripios.

Por esta razón, el género épico es poco frecuente en su mundo creativo. Obvio resulta agregar que tampoco se dan en el medio los poemas narrativos, didascálicos o de naturaleza deliberadamente filosófica. En la poesía japonesa -apunta Prampolini- "todo se reduce a emoción exclusivamente lírica a la ano-

tación del instante fugitivo y de sus reflejos en el alma; pocas palabras que traslucen la breve palpitación de la inspiración, cuatro toques impresionistas; he ahí compendiadas y concretadas para ellos todas las posibilidades de la creación poética." (14)

En sus composiciones, el japonés no muestra, por otra parte, arrebato alguno; su tono siempre es quedo, como envuelto en cierta atmósfera de neblina vaga. Esta tesitura destierra la violencia expresiva, y sacrifica lo rotundo en aras de la levedad y la sutileza. Tal característica, como se verá adelante, significa una dirección diametralmente opuesta a la poesía del "hai-jin" hispanoamericano, ya que mientras el poema japonés se muestra con tonos nostálgicos, melancólicos, tristes o discretamente jubilosos, nuestros haikaistas se caracterizan por la chispa, la rapidez y la trepidante expresión de imágenes vivas y ligeras, picantes y jocundas. Innumerables razones son las que determinan estas direcciones tan distintas; entre ellas, la ya tan citada concepción propia de la naturaleza, tan distinta para ambos casos, No solamente la poesía participa de estos rasgos: en la prosa narrativa son características la tranquilidad, el sosiego, el equilibrio y la misma tenue melancolía. Así -señala Keene-, "los japoneses son capaces de darnos inimitables descripciones de la naturaleza y aún de sus propias reacciones emocionales, sin necesidad de una trama formal... Ese deseo de mezclar imágenes, que se encuentra en toda la poesía japonesa, adquiere aquí (en las narraciones) la forma de experiencias diversas... Hay pulimento de las ásperas aristas de la emoción, como si ésta fuera algo indecoroso y un tanto vulgar." (15)

---

(14) Ibidem, p. 167.

(15) Keene, La literatura japonesa, p. 25.

El carácter simbólico de la lírica japonesa resulta muy comprensible después de conocer esta declaración de Donald Keene.

Hay momentos en las tendencias de la creación occidental que muestran proximidad a ese tipo de poesía que concibe el japonés. A uno de esos momentos se debe, precisamente, la aparición de las formas japonesas en nuestro medio. Ya Enrique Gómez Carrillo, al transcribir las palabras de un estudioso japonista, revelaba esta certidumbre en la afinidad observada entre la lírica del lejano país nipón y los ecos simbolistas de su coetaneidad en el tumultoso y renovador París.(16)

No obstante, podría suponerse que este único momento del poema japonés -la esencia del haikai- y la preocupación del poeta por aprehender la esencia pura de su sentimiento poético, incluyendo el aborrecimiento por lo tácito y grosero de las cosas y de la exposición discursiva, lejos de permitirle licencias, lo determinaron a la observancia de un "modus loquendi" riguroso. Los requisitos formales son, para el poeta japonés, ineludibles, a riego de faltar la tradición poética y ser considerado como un versificador pedestre, inútil, de mal gusto y peor formación. Supondría el estigma de la no autenticidad; el vicio de una improvisación inoportuna.

El afán de perfección en la poesía japonesa no se limita a la experimentación de la verdadera esencia lírica sino se dirige, y severamente, a la manera de expresar el contenido anímico. De este equilibrio entre lo formal y el contenido (fondo) nace, necesariamente un canón estético para la composición, sin admitir ningún tipo de transgresiones.

---

(16) Cfr. Gómez Carrillo, op. cit., pp. 133-4; el japonista aludido es Rosny.

La observancia de la tradición y la sujeción a una temática invariable son circunstancias que, junto a otras, conducen al poeta hacia el virtuosismo y la retórica. Como lo hacían los griegos, los poetas japoneses tratan temas que son del conocimiento general por tradición y que han sido ya desarrollados por anteriores creadores; pero persiguen dar un nuevo sesgo, expresar una nueva interpretación personal, lograr una nueva posibilidad expresiva, y dar un paso más adelante en pos de la meta de la perfección. Ninguna innovación fue perdurable; ni el contacto con las tendencias y credos poéticos occidentales logra arrancar del japonés ese tradicionalismo, que siempre retornó a los cauces ya establecidos desde épocas remotas. Así, el ejemplo de otras expresiones poéticas que ofrecían juegos de clímax y anticlímax, no pudieron influir en la poesía del Japón, en la que los detalles revestían una singular importancia y no admitían descuido alguno.

La consecuencia del alejamiento del juego señalado es que la lírica del Japón se somete a extremas normas y a sujeciones motivadoras y temáticas rigurosas de lo cual deviene exigencia para la maestría en la creación. Dentro de este marco, todas las reglas y normas se corresponden, como es natural, con la naturaleza de la lengua; por ello, al igual que el idioma, difiere de las occidentales. Una de esta diferencias, ya antes aludida, es que, en la poesía japonesa se evita el uso de la rima. Este recurso retórico ofrece poca dificultad, dada la limitación de sonidos distintos, como consecuencia de la terminación de las sílabas en los cinco sonidos básicos vocálicos. Así, la rima es un expediente deleznable. De acuerdo con la naturaleza del idioma, la prosodia se limita al conteo riguroso de las sílabas. Al respecto, la poesía y la prosa japonesas se sirven primordialmente de los grupos de 5 y de 7 sílabas, generalmente alternados o en

construcciones tipo, cuya abundancia y uso reiterado han llevado a la conclusión de que constituyen la estructura rítmica fundamental de la lengua japonesa, evidente ya antes del siglo VIII, época en que se inicia su literatura. El uso de estos grupos silábicos es, naturalmente, más difícil de notar en la prosa por la continuidad de los períodos oracionales. (17)

Lo evidente de tal secuencia la ofrece claramente delineada la poesía en la alternación de versos así constituidos, con lo cual se diferencia de la prosa. Tampoco se da en poesía japonesa el metro, ya que los sonidos del idioma tienen todos igual tono y medida. La base queda así, prácticamente, reducida a la cuenta silábica. Los recursos de que se vale el poeta japonés -los cuales le representan dificultades en el manejo, equivalentes a las que encuentran los occidentales en el metro y la rima-, son "el uso de la aliteración y de la asonancia, el alargamiento por medio de monosílabos, la repetición imitativa, la reiteración de sonidos..." (18)

Indispensable se hace, para esta relación de aspectos de la poesía japonesa, volver a aludir a la sugestión, señalada a propósito del idioma, pues este rasgo es el de mayor importancia para el delineamiento del haikú y la tanka.

"En la literatura japonesa se tiene tan en cuenta lo tácito como lo expreso, de igual manera que en la pintura de aquel país a los espacios vacíos se les hace que tenga un poder evocador tan grande como el de las montañas y pinos cuida-

---

(17) Un ejemplo de ello puede encontrarse en el drama Los suicidas de amor de de Sonezaki (cfr. Keene, op. cit.)

(18) Prampolini, p. 168. El mismo autor, para mostrar la eufonía de que es capaz la poesía japonesa se sirve la siguiente tanka:

"Idete inaba	Cuando ya haya partido
mushi naki yado to	aunque sin dueño esté mi morada,
marinu tomo	mientras dure mi ausencia,

dosamente delineados... Parece haber siempre una repugnancia instintiva por decir las palabras obvias." (19)

Valga reiterar los conceptos antes expresados con esta cita de Keene, ya que en ella se encuentra esbozada la causa de la sugestión como factor esencial de lo poético. ¿Cuál es su asiento? Evidentemente la "palabra eje" (kakekotoba) a que se ha hecho alusión anteriormente. Situada la "palabra eje" en determinado lugar del poema, juega un papel como de inesperada vía hacia otro ámbito diferente. Este elemento clave, resultado de una construcción inicial, se refiere formal y conceptualmente a una idea primera; pero, al mismo tiempo y por razones de su estructuración -con raíces y sonidos que son comunes a otra u otras palabras- alude a ideas distintas, con lo cual el poema cambia de situación.

Sin embargo, este cambio no se realiza en forma tal que el lector tenga ante él plenamente delineada la nueva idea para recibirla directa y fácilmente. Este segundo sentido es aprehensible sólo en la medida de sensibilidad propia del lector, quien debe completar el poema y concluir su significación. El autor no da jamás conclusiones personales; se limita a expresar su emoción con el lenguaje que considera preciso para reflejar su estado anímico. La comprensión queda para el lector; éste, guiado por su sentimiento, debe redondear algo que se le presenta enigmático y sugestivo y no directamente supuesto con la facilidad que ofrece la enunciación bella de un contenido emocional expresado de manera plenamente inteligible.

---

(18) (Cont.)

nokiba no ume yo	tú, ciruelo bajo el alero,
haro uo uasuruna."	no olvides la primavera.

("Idete", "narinu" y uasuruna", son formas verbales; "no" es una preposición del genitivo "nokiba" y "uo" preposición del acusativo "haro".) Idem, p. 165.

(19) Keene, op. cit., pp. 20-1.

Explicación más clara se encuentra al observar un ejemplo de "kakekotoba" ofrecida por Keene. La palabra "shiranami" tiene como significación "olas blancas" y "estela". No obstante, por su estructura puede sugerir la palabra "Shiranu" (desconocido) o "namida" (lágrimas). Así, de una sola palabra el lector puede, según el ejemplo, evocar tres ideas distintas, y por lo tanto, como dice Keene, "fácilmente se echa de ver cómo la combinación de tales imágenes puede sugerir un poema",[20] Las palabras siempre conllevan un contenido afectivo al par del propio, evidente y conceptual,[21] esa cosa externa-interna de la palabra que señala la técnica moderna de investigación. Aquí radica el poder sugestivo de la poesía japonesa, intraducible de manera satisfactoria y fiel a los idiomas occidentales, ya que ninguno de éstos tiene la posibilidad de la "palabra eje" en la medida que se da en la lengua japonesa. A ello contribuye, indudablemente, la riqueza de sonidos hacia donde derivan los fundamentales vocálicos mediante la gran variedad de combinaciones consonánticas y de diptongos.

A propósito de "kakekotoba", y para su comprensión, Keene muestra un ejemplo de un juego similar en la lengua inglesa con la palabra "diamond":

"What use are richess when you diamonds,
Rubíes, an gold are dross." (22)

en que "diamonds" contiene, en su primera sílaba, un idéntico sonido que el verbo "to die", en virtud de lo cual puede sugerir en el lector la idea de la muerte, que, dicho sea de paso, corresponde a la idea de inutilidad de las riquezas calificadas como "dross" (escoria o cosa desecha).

(20) Idem, pp. 14-15.
(21) Cfr. Vicente García Diego, "La afectividad en el lenguaje", en Lecciones de Lingüística española (Madrid, Gredos, 1951), pp. 9-60.
(22) Keene, op. cit., p. 45. La traducción al castellano es: "De qué sirven las riquezas cuando vosostros, diamantes/ Rubíes y oro, sois escoria." (Trad. del A.)

La explicación de la función de la palabra eje, en cuanto a la posibilidad de permitir el tránsito de nuevas ideas, puede ejemplificarse con versos castellanos como los siguientes:

"En que el viento solitario
-soldado de rozas de humo-
quiebra sus luces ardientes
jugando al azar su rumbo
en la prisión de su asfixia."

Aquí, la palabra "soldado", separada del contexto, identifica a un miembro de milicias y también puede ser un participio del verbo soldar. A la vez puede sugerir las ideas de "sol" y del objeto "dado", las cuales encuentran su desarrollo sucesivo en los versos siguientes: a "sol" corresponden las "luces ardientes", y a "dado", la construcción de gerundio "jugando al azar". Aun "soldado", sugiriendo la forma participal de "soldar", tendría correspondencia con "prisión", en tanto que ambas palabras conllevan la idea de algo cuya situación ha sido cambiada por mediación del arbitrio humano.

El mismo término "soldado" pudo nacer de una sugestión servida por el primer fonema de la palabra inmediatamente anterior que es "solitario".

Para un efecto próximo, en cuanto a la sugestión, podría utilizarse toda una construcción que presenta Xavier Villaurrutia en uno de sus nocturnos:

"Y en el juego angustioso de un espejo frente a otro cae mi voz,
y mi voz que madura
y mi voz que madura,
y mi voz que madura,
y mi voz que madura,
como el hielo de vidrio,
como el grito del hielo..." (23)

que es un poema en el cual se manejan recursos como el retruécano y la antítesis que implican juego con dos ideas. La repetición rítmica de la frase "y mi voz

(23) vv. 17-23 del "Nocturno en que nada se oye", de Xavier Villaurrutia.

que madura", por virtud de sus fonemas, produce en el lector las siguientes ideas: a) la que expresa sencillamente el sentido propio de la construcción: "y mi voz que madura"; b) y mi voz quema dura; c) y mi bosque madura; aunque parece ser que el poeta no tuvo otra intención que la de la reiteración con fines al logro de tintes "sombríos" para su Nocturno, ya que no aprovecha -como pudo hacerlo- el cambio de idea que puede sugerir su construcción, pues prosigue la línea sensorial auditiva que venía sirviendo en su poema.

Aunque fundamentalmente en juego antitético, Quevedo y Villegas puede invocarse como ejemplo para mostrar, en lengua castellana, el cambio de situación característico de la palabra-eje japonesa. El conceptismo de Quevedo permite, por el usual manejo ambivalente de la significación de las palabras, esa función de vía exabrupta hacia otro estadio que nos muestra la kakekotoba:

".... salió de la cárcel con tanta honra, que le acompañaron doscientos cardenales, sino que a ninguno llamaba eminencia..." (24)

En el fragmento transcrito, pese a que la situación se ha traído con el sabor de la antítesis ("la cárcel", que representa deshonor, frente a la idea de "salir con honra"), Quevedo nos ofrece la posición ambigua que él mismo resuelve inmediatamente con una oración adversativa que aclara el sentido. El poeta maneja las ideas "honor-alto dignatario eclesiástico", pero de pronto la palabra "cardenal" ofrece un nuevo y sorpresivo sesgo: es a un "golpe amoratado" al que el autor mañosamente se refería.

Otro ejemplo de este tipo de traslado puede encontrarse, con fines satíricos, en el "chiste" cuya comicidad depende del cambio de situación que determi-

(24) Francisco de Quevedo y Villegas, La vida del Buscón, Lib. I., Cap. I. (La novela picaresca española, 2a. ed., Madrid, Aguilar, 1946), p. 1093.

na la interpretación de una palabra que, por similitud fonética, permite el traslado de una situación primera a otra distinta que deforma grotescamente la realidad del pensamiento enunciado inicialmente.

Las llamadas "falacias por equivocación", en el campo de la Lógica, ofrecen una situación parecida.

Precarios resultan en verdad estos ejemplos, comparados con el empleado a propósito de la palabra "shiranami". Esto, principalmente porque, mientras en la poesía y el lenguaje japonèses la función de eje es fácil. corriente y lírica, en los ejemplos dados obedece a un artificio intelectual y no afectivo.

La dificultad del castellano en proporcionar el correspondiente lírico de la "palabra eje" japonesa es la razón más poderosa para que la sugestión del haikai hispanoamericano difiera totalmente de la forma y sentido nipones. De aquí el sabor distinto de los poemas.

Otro recurso muy rico de la poesía japonesa es el uso de las palabras "makurakotoba", las llamadas "palabras almohadas" por Aston y Hall Chamberlain, prestigiosos japonistas. Las palabras almohadas consisten en una forma de epíteto fino y delicado que sustituye la nomenclatura corriente y vulgar de las cosas. "Son al mismo tiempo clisés y ripios... Los poetas se sirven de ella para llenar y para adornar, para ocultar la grosería de ciertos nombres", apunta Gómez Carrillo. (25)

Prampolini señala una proximidad con el epíteto homérico, incluso en su origen, (26) así como la función evocadora que cumple en el resto del poema. Estas palabras aparecen normalmente situadas en el inicio del poema y desde allí nor-

(25) Gómez Carrillo, Op. cit., p. 125, y Cfr. Flavio Herrera, Cosmos indio (Guatemala, 1938), p. 4.
(26) Prampolini, nota en p. 168.

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
Biblioteca Central

man el tono leve y sutilísimo que encierra la composición. Ejemplos de tales palabras almohadas son las siguientes: "suave como la hierba tierna" (la esposa); "niebla de la mañana" (fantasear); "vestida de enredaderas" (la roca), etc. Alguna similitud con estas "almohadas" muestra el Cantar del Mío Cid, donde se apostilla a Ruy Díaz como "el que en buen ora nasco" o "el que en buen ora cinzo espada", de manera que el lector identifica al personaje con sólo encontrarse con estas expresiones.

Gómez Carrillo[27] veía en las "palabras almohadas" la correspondencia con las imágenes de los simbolistas franceses, señalamiento de gran interés para establecer la proximidad de la expresión lírica peculiar de un momento de la poesía occidental con el sentimiento poético japonés. A ello nos referiremos más adelante.[28]

Mas el tono de las imágenes simbolistas es más impresionista, de origen sinestésico; no ofrece el contenido meditativo y delicado de las "almohadas" japonesas. Algunas de las conocidas imágenes a que se refiere Gómez Carrillo son: "cangrejo afectuoso" (la mano); "seno de cristal" (la copa); "amapola sonora" (el gallo). La disparidad fundamental se evidencia al oponer la última ima-

(27) Loc. cit.

(28) El simbolismo, como actitud lírica que surge contra la frialdad formal del parnasianismo y contra el retoricismo discursivo y anecdótico en la expresión poética, busca la esencia del fenómeno lírico en la sugestión propia de las palabras, a la cuales los simbolistas estiman como símbolos de correspondencia entre el espíritu y las cosas. Así, el valor de las palabras no es estimado únicamente como conceptual, sino también como interno, sugestivo de una propia realidad distinta de la objetiva. De esta manera surge el valor autónomo de la imagen y su preeminencia como elemento lírico. El simbolismo permitió un nuevo concepto de la creación lírica, que probablemente hizo posible la más fácil aceptación de los procedimientos poéticos japoneses. Buena parte del contenido de los haikais occidentales es puramente de imagen y forma simbolistas.

FACULTAD DE HUMANIDADES BIBLIOTECA

gen mencionada a la correspondiente japonesa "ave de casa", que identifica al gallo. La primera se origina en una percepción visual-auditiva; la japonesa surge, en cambio, de un contenido afectivo.

Apegado a sus tradiciones, raíces vigorosas de su conducta humana, el hombre japonés mantiene una vehemente adhesión a todas aquellas circunstancias ideológicas y de costumbre que han venido normando su vida en el ámbito de la colectividad, guiada siempre por la fidelidad a las concepciones que el transcurso del tiempo fue haciendo invulnerables, y a la vez omnipresentes, en las manifestaciones de toda índole.

Por esta razón la poesía mantiene una relación indisoluble con la actitud religiosa que la tradición ha dejado indeleblemente plasmada en el alma y el pensamiento del hombre japonés. Toda manifestación de su poesía o de su literatura estará, en tal virtud, estrechamente ligada a las concepciones de su Budismo Zen, religión imperante en el Japón, y que, por lo tanto, influye de manera evidente en su literatura.

El Budismo Zen exalta las altas virtudes de la contemplación y de la meditación frente a las cosas de la naturaleza. Su enseñanza "pretende llevar al hombre al Satori, es decir, a un conocimiento místico fulminante, del yo como idéntico en su raíz con el fundamento del ser, de tal manera, que el hombre configure el presente en vista de la eternidad."(29) Fieles a esta concepción, los japoneses observan un apego riguroso a una temática acorde con sus ideales místicos; de esta manera observan la tradición. Así, la poesía japonesa gira en torno a temas que se refieren: 1) a la naturaleza; 2) a las relaciones afectivo-amorosas, y 3) al reflejo de estados anímicos, predominantemente melancólicos, expresados

(29) Walter Brugger, Diccionario de Filosofía (Barcelona, Herder, 1958), p. 512.

siempre en un tono de hondas notas emocionales.

Observando esta rigurosidad en el apego a los dictados de la tradición, el japonista W. G. Aston ha distinguido así la temática japonesa: "el amor, la nostalgia del hogar, la tristeza de las ausencias de los seres queridos, la pena ante la muerte, la alegría de beber sake y las quejas por lo incierto de la existencia. En la naturaleza, lo que interesa son los aspectos variados de las estaciones, el murmullo de los arroyos, las flores, los árboles, las piedras musgosas, las nieves del monte Fusi, las olas que revientan en la playa, las algas en la arena, el trino de las aves, los insectos, el canto de las ranas, el salto de las truchas en el agua, las hierbas primaverales, el bramido de los ciervos en otono, los tonos rojizos de las hojas de los arces, la luna, las flores, la lluvia, el viento", y si se agrega a esto "algunas efusiones galantes o patrióticas, una enorme cantidad de juegos de palabras y algunas imágenes religiosas", queda completa la enumeración de la temática. (30)

Ejemplos de poesía con algunos de estos temas -para identificarlos sí se pueden manejar con menos precaución que las traducciones- ofrecen los siguientes haikais y tankas, de distintas épocas:

"Haru no sono
durenai niou
nomo no hana
shita teru michi ni
ide-tatsu otome"

"Huerto vernal,
perfúmanlo rojas
flores de durazno;
en el sendero de luz,
parada, una muchacha."

(Yakamo Chi)

"Harusame no
furu ¿ua namida ka?
Sakura-bana
chiru uo oshimanu
hito shi nakereba."

"En primavera
llueve: ¿son acaso las rosas?
Porque para todos
es tristeza si caen
las flores de cerezo."

(Komachi)

(30) W. G. Aston, History of Japanese Literature, (London, 1899). Cfr. E. Gómez Carrillo, op. cit., p. 135.

"¿Tsukida ya? aranu:
¿Haru ya? mukashi no
haru naranu:
waga mi hitotsu wa
moto no mi nishite."

"¿Luna? Ninguna
¿Primavera? No es
la de antaño:
todo cambió, sólo yo
no he cambiado."

(Marihira)

"Kare-eda ni
karasu no tomarikeri
aki no kure."

"Una rama seca
y encima, una corneja;
noche de antaño."

(Matsuo Basho)

"Ware to kite
asobe ya oya no
nai suzame."

"Ven conmigo,
gorrión sin mamá
¡Ven a jugar conmigo!"

(Haikaji Issa)

"Nadeshiko ni
chocho shiroshi
tare no tama."

"Entre los claveles,
esta blanca mariposa
¿Acaso el alba?"

(Masaoka Shiki)

"Akaki mi no
hitotsu koborenu
shimo no niwa."

"Rojo destaca
un fruto sobre la blanca
escarcha del huerto."

(Shiki)

"Haru no yo wo
shakuhachi fuite
torikeri."

"Noche primaveral:
tocando su flauta,
pasa alguien."

(Shiki)

De la lírica japonesa, el poema más popular y conocido en Occidente es, sin duda, el haikai de Basho, el más famoso poeta de la lírica nipona:

"Furuike ya
kawazu tobikomu
mizo no oto."

"El estanque quieto.
Salta una rana:
El ruido del agua."

Penetrando su significación, Donald Keene señala rasgos de evidente relación con el entorno filosófico y con la temática tradicional. En este haikai ve

Keene el reflejo del "punto de intersección de lo momentáneo con lo constante y eterno". Tal intersección, estima el mismo autor, se realiza así: lo eterno nos es dado en el primer verso en la quietud de las aguas del estanque antiguo; lo momentáneo está en el segundo verso: el salto de la rana; y la "intersección" de ambos elementos es el chapoteo en el agua.

"Interpretando formalmente (el haikú) -expresa-, el elemento eterno es la percepción de la verdad, tema de innumerables poemas japoneses; lo nuevo que trae Basho consiste en utilizar el movimiento de la rana en vez de su agradable canto, trillada idea poética de los poetas anteriores.[31] Aquí el rasgo de sujeción de la temática conocida y ya antes tratada, pero con un nuevo sesgo personal: se muestra el afán de perfeccionamiento, que ya señalamos como próximo a aquél que caracterizó la creación griega, tal como ocurre, v gr., con el tema de Edipo, tratado por los más altos autores trágicos griegos.

Este juego con los elementos eterno y momentáneo que señala Keene, Maples Arce lo interpreta como la presencia del pensamiento Budista Zen, causa de un estado contemplativo, resultado y efecto del poema.[32] Por esta circunstancia es que Keene anota que los temas favoritos y más frecuentemente tratados son la caída de la flor del cerezo y la dispersión de las hojas en el otoño, pues sugieren el transcurrir del tiempo y la brevedad de la existencia humana, evidencias esenciales a las que da singular importancia el pensamiento del hombre japonés.

C. Composiciones líricas japonesas. Concluidas las anotaciones en torno a la lengua y a la literatura japonesas, indispensables para dar una impresión de las

(31) Keene, op. cit., pp. 55-56.
(32) Maples Arce, op. cit., pp. 236-7.

FACULTAD DE HUMANIDADES BIBLIOTECA

características más significativas y mostrar los indicios de utilidad esenciales para la comprensión de los rasgos fundamentales del "modus" poético del hai-jin, pasamos a aludir a las formas de la poesía japonesa. Al respecto, se aludirá únicamente a aquéllas que han trascendido las fronteras de lo particular nipón y, que, por virtud de selección estética y a veces de ligera novedad literaria -se dan los dos casos- han llegado a nuestro mundo hispanoamericano.

En esta tierra de tanto vigor telúrico, y en la cual la violencia irrumpe como característica de la expresión humana, el haikai encuentra una expresividad suigéneris. Facilitaron la adopción de la estructura lírica nipona, entre otras condiciones, la sed de renovación, la búsqueda de la expresión propia y el reencuentro constante con un ritmo subyacente, tan evidente en Hispanoamérica durante el primer cuarto del siglo actual.

Hemos tratado de esbozar en las páginas anteriores las características generales de las compsiciones líricas japonesas, dejando para consideración posterior el comentario de las estructuras externas y formales que sólo adquieren significación en cuanto se las relaciona con la veta del contenido.

Partiendo de la observación de los distintos modos que el japonés tiene de combinar los versos básicos de su idioma -de cinco y siete sílabas-, haremos mención de tres tipos de combinaciones: la de treinta y una sílabas, la de diez y siete, y las compuestas por estrofas sucesivas en que las combinaciones se originan en unidades de tres y dos versos, pero continuados en cadenas prolongadas.

Con estas posibilidades estructurales están relacionadas las denominaciones de haikai, haikú, hokkú, tanka y renga, de las cuales, las tres primeras significan diferencias muy sutiles en cuanto que se refieren a la estrofa de tres ver-

sos (5-7-5) que suman en total diez y siete sílabas, mientras que las dos últimas no dejan también de tener proximidad entre sí, en las primeras épocas de la poesía japonesa, como se verá oportunamente.

Dándole prioridad por antigua y atendiendo a la circunstancia de que es la que menos problemas presenta para su explicación, empezaremos por referirnos a la tanka, o sea al poema de treinta y una sílabas.

Esta composición está formada por dos estrofas. La primera, de tres versos, de los cuales el primero y el tercero son de cinco sílabas y el segundo de siete; la segunda estrofa está constituida por dos versos de siete sílabas cada uno. La tanka existe ya en el período arcaico de la literatura japonesa, que comprende desde sus albores hasta el siglo VIII. Su origen -según apunta **Prampolini**-(33) posiblemente se deriva de la forma poética antigua del **kata-uta**, que ofrecía la secuencia de versos de 5 y 7 sílabas presentados en una estrofa única de un verso de cinco seguido por dos de siete, y en la composición llamada sedo-uta que se formaba con el concurso de dos kata-uta. Estas formas fueron posteriormente abandonadas y surgió entonces el poema tanka que en su primera edad presentaba la manera triestrófica de dos versos -de cinco y siete sílabas respectivamente-, seguidos de otros dos de igual clase, para terminar con un último de siete. De esta estructura se pasó a la composición de 5-7-5 y 7-7 que ha continuado desde entonces inalterable. A pesar de que su verdadero florecimiento ocurre hasta en el siglo XVI -época de Muromachi en el período medieval-, la tanka ha permanecido en preeminente lugar en cuanto a la expresión lírica de los japoneses. Por esta razón, la característica de la composición es su delicadeza. El mundo íntimo de su temática es siempre resultado de las más puras emociones nacidas

(33) Prampolini, p. 166.

de la contemplación de la naturaleza o del canto de sentimientos afectivos.

Tres grandes antologías, Manyoshú, Kokinshú y Shinkokinshú, del estro japonés, recogen la esencia de sus notas nostálgicas. La más antigua de ellas, el Manyoshú, reune gran cantidad de tankas cuyo crecido número hace pensar en el predominante cultivo que esta composición tuvo en la antigüedad.(34) A esta colección pertenecen las siguientes:

"Wakakereba
michi-yuki shiraji
maiua sen
shita-be no tsukai
oite torase."

"Niño tan pequeño
ignorará el camino;
te pago heraldo
del mundo subterráneo;
llévalo cargado en la espalda.
(35)
(Okura)

"Omi no mi
yu nami chirodi
ma ga nakeba
kokoro no shimu ni
inishie omuyu."

"Lago de Omi;
chorlitos al atardecer,
cuando graznan,
mi corazón entristecido
sueña en el pasado."
(36)
(Kakinomoto no Hitomato)

Entre las muchas composiciones que reune el Kokinshú,(37) pueden mencionarse a manera de ejemplo, las siguientes:

---

(34) "The Manyoshú, or Collection of Ten Thousand Leaves, is the oldest and greatest of the Japanese anthologies of poetry. It was compiled in the middle of the eight century, but it includes material of much early date." (El Manyoshú o Colección de las diez mil hojas es la más antigua y mayor de las antologías de poesía japonesa. Fue compilada a mediados del siglo VIII, pero incluye material de una muy anterior fecha.) Donald Keene, Anthology of Japanese Literature (New York, Grove Press, 1955), p. 33.

(35) Okura, poeta aristócrata, escribió esta célebra tanka en ocasión de la muerte de su hijo.

(36) Este poeta (710-784) es conceptuado como el más grande poeta del siglo de Nara.

(37) "The Kokinshú, or Collection of Ancient and Modern Poems, was the first of the anthologies of Japanese poetry compiled by Imperial order. It was completed in 905, and contains 1,111 poems, almost all of them "waka" (tanka). (El Kokinshú, o Colección de antiguos y modernos poemas, fue la primera de las antologías de poesía japonesa compilada por orden imperial. Fue completada en el año 905, y contiene 1,111 poemas, casi todos ellos tankas.) La obra fue prolongada por Ki No Isurayuki. Keene, Op. cit., p. 76.

"Yo no naka ni
taete sakura no
nakari seba
haru no kokoro ua
kokoke kara machi."

"Si de los cerezos
el rico florecer
faltase al mundo,
primavera sería
una paz serena."

(Narihira)

"Yukite furite
hito mo kapouanu
michi mare ya
ato-naka mo naku
omoi -kipuran."

"Cae la nieve
y nadie pasa
por este camino
sin sombra; también yo,
en la tristeza me sumerjo."

(Mitsune)

(38)

Y finalmente, del Shinkokinshú, transcribimos el siguiente poema que muestra muestra la delicadeza del sentimiento melancólico de la ausencia amorosa:

"Ima komu to
Chirigirishi koto ua
Yume nagara
Michi yo ni nitaru
Ariake no tsuki."

"Me prometió entonces
que vendría a mí en seguida.
Era en un sueño;
y sin embargo, la luna, en el crepúsculo
se miraba igual que en la noche cuando
nos conocimos." (39)

(Minamoto no Michitomo)

(33) "The Shinkokinshú or New Collection of Ancient and Modern Poems, was the eighth of the anthologies of japanese poetry compiled by Imperial order. The Shinkokinshú is often considered to be the greatest japanese collection after the Manyoshú." (El Shinkokinshú, o Nueva colección de antiguos y modernos poemas, fue la octava de las antologías de poesía japonesa compiladas por orden imperial. El Shinkokinshú es a menudo considerado como la más grande colección japonesa, después del Manyoshú.) La compilación aludida fue realizada en el año 1205, por orden del Emperador Gotoba. Keene, op. cit., p. 192.

(39) La versión castellana es traducción nuestra de la versión inglesa que realizó Donald Keene (op. cit., p. 194). la cual aparece como sigue:

"He promised me then
He would come to me at once.
That was in a dream:
And yet the moon at daybreak
Looked as it did the night we met."

Las tankas siempre rezumaban arte exquisito de versificar y cuidado sumo en la combinación de los componentes silábicos y temáticos. El refinamiento es el signo común de la inmensa mayoría de las tankas, desde los tiempos remotos de su aparición. La impresión de espontaneidad y frescura que aún podemos percibir en las traducciones nos trasladan parte de la sensación de equilibrio y justa proporción, características del arte consumado y de la elaboración rigurosa en que se combinan las esencias tradicionales de la temática y las peculiaridades del idioma. Así, la tanka era una composición de gente culta y no florescencia popular. Los poetas de tanka, en tal virtud, eran aristócratas y cortesanos, y el oficio de versificador recorría toda la escala de la nobleza culta japonesa, hasta sus más altos jerarcas, los emperadores. Esta prioridad de cultura -que concernía no sólo a la tanka sino a toda la poesía nipona-, llega hasta los albores del siglo XVII en que la poesía comienza a prender en el alma del poeta no-cortesano. Aparece, así, el remozamiento de lo popular contra el exclusivismo anterior, que implicaba el peligro del desdoro retoricista y del exceso en el virtuosismo. De la tradicional tanka surgió un nuevo tipo de composición que se reconoce con el nombre de "estrofa encadenada" o, en japonés, renga. Esta consistía en una tanka, pero construída por dos personas, de las cuales una escribía los primeros versos -la estrofa de cinco, siete, cinco- y la segunda la completaba poniendo los últimos dos versos de siete. Es, lógicamente, posterior a la tanka, aunque Keene[40] señala su presencia en el siglo VIII (de Nara).

El uso de esta variante de la tanka se hizo popular y fue muy gustado por los siglos XI y XII (período medieval, época de Muromachi) en los cuales el espíritu japonés, siempre proclive a la perfección expresiva y al gozo de juegos difíciles

(40) Keene, La literatura japonesa, p. 46.

y complicados -quizá buscando eludir esa vulgaridad de lo evidente y fácil que tanto parece molestarle- encontró en la renga grandes posibilidades para mostrar su ingenio. El círculo cortesano culto vio, entonces, no sólo el medio para seguir haciendo poesía, sino la oportunidad para transformarla en juego de entretenimiento y de competencia en que se lucía la gala de ingenio y habilidad de toda una comunidad aristócrata.

La predilección por lo complicado y difícil llegó a cristalizar en una serie de reglas para la elaboración de la renga, que indefectiblemente concluyeron en un virtuosismo excesivo en que el ingenio llegó a sobrepujar la vena lírica pura.

Se empezó por darle el sesgo de competencia: el primer poeta escribía deliberadamente la primera estrofa de manera que fuera difícil, al que debía continuarla, rematar las treinta y una sílabas con los dos versos de siete que le correspondían agregar. A la primera estrofa -concurso del primer poeta- se le llamó hokkú, y eran -como se expuso antes- 17 sílabas repartidas en los tres versos de cinco, siete y cinco, respectivamente. A los dos versos finales se le llamó tuketu.

Alucinados por el juego que permitía este concurso, y con el fin de hacer participar a otros poetas que debían mostrar gala de su ingenio, se percataron que éste se hacía más difícil de evidenciar si se complicaban las normas para realizar la renga. Así, se agregó a la estructura básica de la tanka, limitada a 31 sílabas, una estrofa más de tres versos iguales al hokkú, siempre relacionada con los versos precedentes. A la vez, estos tres versos se completaban por otra persona con los dos de siete y se formaba entonces otro cuerpo de 31 sílabas como la tanka. Así, se siguió la cadena sucesiva, de tal manera, que las

composiciones se prolongaban en tantos versos como se quisiera y llegaban a alcanzar cifras de miles en muchas ocasiones, según informan Prampolini y Keene.(41)

Como si hacer deliberadamente complicada la participación del que debía seguir la cadena fuera poco, se estableció una gran cantidad de condiciones imprescindibles para tales continuaciones. Esto hizo que el poeta que creaba el hokkú-la primera estrofa de 17 sílabas- no llegara al extremo de imposibilitar la continuidad del juego.

Keene nos habla de estos problemas de reglamentación cuando alude a los siguientes:

Las estrofas debían guardar relación entre sí, de modo que el sentido quedara encadenado siempre con la anterior. El hokkú, que iniciaba la renga, debía aludir a condiciones geográficas y de la topografía del lugar, y hacer referencias a "las flores que vuelan o a las hojas que caen de las hierbas y árboles propios de la estación", o bien aludir a "la nieve, el calor, el frío o el cuarto de la luna". Observar esta temática obligada debía, sin embargo, revelar una elaboración de frescura, de cosa espontánea, a manera de expresión irreflexiva de un estado de ánimo propiciado en el alma del poeta por las circunstancias del medio ambiente. En cuanto a la segunda estrofa, la cual debía estar relacionada con y completando a la anterior, era necesario que terminara en un sustantivo; la tercera debía hacerlo en un participio y la cuarta habría de tener carácter delicado y "suave".

En cuanto al mundo de la temática -según expresa Keene- la flor de cerezo no debía aparecer antes de determinado punto; las alusiones al otoño y a la primavera habrían de repetirse en por lo menos tres estrofas sucesivas a partir de

(41) Prampolini, pp. 211-212 y Keene, op. cit. p. 46.

su aparición, pero no debían abarcar más de cinco; mientras que el verano y el invierno sólo requerían una alusión.(42)

Esta abundancia de normas y preceptos rigurosos tuvieron su cauda lógica. Al derivar la poesía hacia una serie de habilidismos y virtuosismos propios de los versificadores, se dio atención primordial a la forma, mientras que los contenidos eran relegados a segundo plano. Con ello se rompió el equilibrio esencial de la unidad poética y, pese a la maestría consumada para tratar los temas, el factor mágico de la poesía se fue esfumando con el exceso de rigurosidad que coartaba la libertad creadora, que, si bien debe existir en precisa proporción para la elaboración del poema, no debe sobrepujar a los otros elementos. Comprensible nos es este fenómeno ya que nuestra literatura castellana ha enfrentado igual circunstancia en algunas ocasiones -digamos, por ejemplo, la primera parte del siglo XVIII, en que el escritor culteranista decadente dejó escapar la esencia poética para caer en el vicio de retoricismos con que se llegó a sofocar la expresión espontánea.

Los japoneses parecen haber comprendido en todo su quehacer poético que el arte de la poesía implica un ejercicio riguroso que no puede ni debe ser descuidado con la excusa de una libertad creadora, invocada como argumento para eludir las dificultades formales, tan importantes en el fenómeno de la creación. Pero, por otra parte, cierto es también que el desequilibrado énfasis en las formas externas, con apego a las retóricas tradicionales, deriva al juguete académico, deleznable por artificioso. Magno equilibrio requiere, en verdad, la poesía.

La renga, pues, se había convertido en juego académico de intelectuales de salón y de cortesanos, todos ellos gente culta. Signos de asfixia rondaban ya a la

(42) Keene, op. cit., pp. 50-51.

composición. Esta situación dio lugar a que, hacia los finales del siglo XIV(aún epoca de Muromachi, período medieval), los creadores empezaran a emplear versificaciones más sencillas y a permitirse mayores libertades en la temática tiránica,hasta entonces privativa de los cultivos aristócratas. Se abrió puerta a la renga para que pasara paulatinamente la renovación, ya con sabor popular, rompiendo el cerco de exclusividad cortesana que había dominado el género.

Así, la "estrofa encadenada" llegó a alcanzar un "sabor paródico, humorístico y al mismo tiempo la denominación de haikai no renga".(43) Todo esto ocurría ya por la época **Tokugawa** (1603-1868). Entonces se empezó a considerar la autonomía relativa del hokkú, o estrofa inicial de la renga, que en realidad era una unidad por sí misma.

A esta estrofa independizada de 17 sílabas, que dentro de la renga se llamaba hokkú, se le dio el nombre genérico de haikú y floreció por los siglos XVI y XVII, siempre en la época de **Tokugawa**.

Se conoce también esta composición-estrofa con el nombre de haikai, principalmente en nuestro mundo occidental.

Ya dentro del dominio popular, el haikai o haikú se inició "como un género cómico, o al menos ingenioso, conceptuoso, propicio a los juegos de palabras."(44) Este acento tiene en Hispanoamérica. Queda, pues, plasmado un nuevo sesgo que diverge de la seriedad y austeridad tradicionales. Las diferencias entre hokkú, haikú y haikai -que identifican la composición de tres versos, de cinco,siete y cinco sílabas que hacen un total de 17- son tan sutiles que han llevado frecuentemente a confusiones. Urgente es, pues, dar las situaciones definitivas: según Keene, haikai es el nombre génerico que se dio al tipo irregular de poesía que

(43) Prampolini, p. 228.
(44) Idem, pp. 228-29.

inicia Basho (644-694); hokkú era el nombre de la estrofa inicial de una renga; y haikú esta estrofa inicial independizada de la renga libre (o haikai no renga).

La denominación haikai, como genérica, es la manejada en Occidente. En este trabajo optamos por este nombre para identificar el poema de 17 sílabas, y en general a la composición que aspira a ser la correspondiente occidental de la lírica japonesa.

El haikai -siguiendo el pensamiento de **Prampolini**- debe estar formado por dos elementos que aparecen separados por una "palabra cortante" denominada kareji en japonés. "Uno de estos dos elementos pueden ser las circunstancias generales", tales como "el final del otoño, la quietud del jardín, y templos, el mar que oscurece..." etc. "el otro elemento es la percepción momentánea. La naturaleza de los elementos varía, pero siempre tendrá que haber esos dos polos eléctricos entre los cuales salte la chispa", para que el haikai pueda producir su debido efecto; "de otro modo no pasaría de ser una concisa relación... Este fue el punto que marraron los imitadores occidentales, propensos al sugerir y a la concisión, pero ignorantes de la razón y de qué medios eran los que los hacían posibles."(45)

Al respecto, se ha expresado que "su laconismo, lo sutil de la expresión, los hilos apenas imperceptibles que lo forman, son poco menos que intraducibles y cualquier transcripción sólo puede servir para dar un grosero esquema de esta poesía exquisita."(46)

Definido como "croquis de poesía" por Sáinz de Robles,(47) el haikai alcanzó su más alto grado en calidad con el maestro Matsuo Basho, que es quien a-

(45) Keene, op. cit., pp. 55-57.
(46) González Porto-Bompiani, Diccionario literario (Barcelona, Montaner y Simón, S. A., 1959), t. V., p. 474.
(47) Federico Sáinz de Robles, Diccionario de la literatura (Madrid, Aguilar, 1949), T. III., p. 316.

fianza la forma y le da el impulso que aún hoy tiene el haikai japonés. A propósito de las composiciones de Basho, Prampolini ha dicho: "encierran en pocas palabras un amplio mundo de sensaciones y pensamientos; naturalmente, el lector debe colaborar con una obra de integración, pues el haikai . . . resuelve el problema de expresión sin expresar, o sea, de evocar por alusión y asociación; en torno a cada haikai vibra. . . una atmósfera que es parte constitutiva del mismo y que debe ser sentida a guisa de indispensable suplemento."(48)

Dentro de los aspectos comunes que la tanka y el haikai tienen como poesía japonesa, cabe destacar la diferencia fundamental de que, mientras la tanka es una composición de hondo lirismo, en su sentido literal, y participa siempre del tono delicado y del trazo magistral del poeta culto, el haikai persigue la captación de un sólo instante que, expresado, traslada la sensación viva, su esencia y su autenticidad al lector.

Hasta aquí, algunos aspectos fundamentales sobre la poesía nipona y sus tipos de composición en este somero trazo de las formas líricas japonesas que trashumarán a nuestro mundo hispanoamericano. Necesario ha sido deambular por los aspectos varios de la poesía japonesa, ya que, de los atisbos de sus particularidades, surge la conciencia y el conocimiento fundamental de esa forma conocida como haikai, que es modelo, a lo lejos, de una nueva dirección en la creación lírica de nuestro tiempo. La situación de sus rasgos sobresalientes servirá para establecer finalmente la proximidad o el divorcio de nuestras formas japonistas occidentales, a las cuales, con la previa información sobre la forma original nipona, podemos ya observar.

---

(48) Prampolini, op. cit., p. 230.

II. LAS CIRCUNSTANCIAS EUROPEAS EN TORNO A LA APARICIÓN DEL HAIKAI

La novela, el cuento y la poesía japonesas permanecieron durante muchos años sin establecer correspondencias con los movimientos literarios e ideológicos del Occidente. Por razones políticas y de gobierno, sus autoridades determinaron al país a observar una gran cautela para abrir las puertas al extranjero. Los tanteos colonizadores europeos llegaron a tocar fugazmente al Japón, pero éste siempre se mantuvo en su mundo cerrado, donde la tradición garantizaba la permanencia de los sistemas políticos y culturales.

La tentativa más fuerte y de mayor trascendencia fue la del cristianismo en el siglo XVI; pero cuando ya comenzaba a tomar carácter de permanencia, se hizo sentir la reacción japonesa que proscribió la nueva corriente religiosa. El ejemplo de Filipinas hacía pensar que la catequización era el paso inicial de una campaña de colonización, indudablemente peligrosa para la soberanía japonesa. Sembrada, sin embargo, la semilla del cristianismo, la difusión empezó a adquirir dimensiones alarmantes que no hicieron titubear al gobierno para dictar, como medida de seguridad, la disposición de proscribirlo totalmente y ordenar la persecución de los conversos, a quienes se veía con prevención por una supuesta afinidad con Occidente, peligrosa para las instituciones y tradiciones del Imperio. Todo esto, que ocurrió en los años 1637 y 1638, culminó con la prohibición de la entrada de los portugueses y españoles al territorio. La cautela para con lo occidental contribuyó poderosamente al aislamiento del Japón de la cultura del continente europeo. Así pues, la influencia occidental no se hizo sentir en las letras japonesas sino hasta que la política del gobierno permitió la apertura de las fronteras, tan celosamente guardadas durante muchos años.

Fuera de casos esporádicos y de dudosa comprobación, no es sino hasta fines del siglo XVIII cuando comienzan a interesar a los japoneses algunos escritos occidentales de índole literaria. Este es el preámbulo para que un siglo más tarde, mediados del XIX, se acoja francamente la literatura extranjera. Así, a partir de 1860, se hacen populares algunas traducciones de novela y poesía europeas, en su mayor parte inglesas.(1)

Visto desde el ángulo de los europeos, el siglo XIX ofrece a Occidente el instante para el conocimiento e intercambio comercial y cultural con el Japón. El entusiasmo cunde por lo novedoso que siempre supone el descubrimiento. Si entonces la literatura europea comienza a influenciar a la japonesa, también, en esa época, ésta hace su entrada al mundo occidental auspiciada por las circunstancias literarias que entonces se daban.

El interés por la literatura nipona despierta la inquietud de los estudiosos. Lafcadio Hearn, W. Aston y Basil Hall Chamberlain presiden la lista. Posteriormente, nuevos japonistas siguen la labor, entre ellos, Michel Révon, Richard Adlington, Charles Bonneau, Donald Keene y otros. Las antologías de las letras japonesas comienzan a circular por Europa y, a su contacto, los jóvenes escritores tratan de incorporar las formas japonesas en su quehacer literario.

¿ Cuáles fueron las razones para el interés por estas formas y cuáles las causas para que durante un buen lapso se creara y se escribiera poesía a la manera japonesa?

Entendemos que este fenómeno obedeció a que las corrientes y circunstancias poético-literarias de la época así lo permitieron, en virtud de algunos puntos comunes en cuanto a la persecución de un ideal creativo.

(1) Cfr. Keene, La literatura japonesa, capítulo final.

Observemos brevemente cuáles eran esas circunstancias y en qué aspecto podría existir coincidencia con los ideales de la poesía nipona.

Las corrientes literarias más importantes, hacia finales del XIX, apuntaban a los movimientos romántico (2a. época), naturalista -en el campo de la novela-, el simbolista y el modernista. Posteriormente -siglo XX- vino la inquietud de la llamada "vanguardia" que recogía las tendencias más anárquicas y disímiles de la post-guerra, desde 1918 en adelante.

En el mundo japonés estos movimientos se evidencian en las traducciones de Shelley y Keats realizadas por Susukida Kiukin, en los textos naturalistas transcritos a finales del siglo, y en las obras neo-románticas y simbolistas. Entre los poetas de esta última escuela, en el Japón alcanza mayor difusión Verlaine, cuyas más notables versiones se debieron a Kambara Ariake.(2)

El movimiento simbolista es quizá el que más contribuye a que las formas japonesas sean bien recibidas en Occidente. No por una aceptación expresa por parte de poetas de esta escuela, sino porque es ésta, de las corrientes literarias occidentales, la que podría ofrecer mayor proximidad en cuanto a los ideales estéticos.

Ya señalamos cómo Enrique Gómez Carrillo (en su Japón heroico y galante) alude a supuestas afinidades entre simbolistas y japoneses, cuando apunta que las teorías mallarmeanas revelaban que la doctrina de la sugestión partía de un principio análogo japonés.(3) Este autor opinó, también, que existía alguna correspondencia entre las "palabras almohadas" y las "imágenes simbolistas"(4) y, más adelante, se aventuró a exponer que existía similitud entre el

(2) Cfr. Prampolini, pp. 244-46.
(3) Gómez Carrillo, op. cit., p. 134.
(4) Idem, p. 125.

haikai (entendido éste como forma popular) y los cantares españoles.[5]

A estas observaciones, si bien no pueden ser aceptadas sin precaución por la falta de pruebas (que nunca se preocupa Gómez Carrillo en mostrar), no puede negárseles total acierto. Veamos por qué.

El simbolismo francés cobra vigor y permanencia en la literatura europea a partir de 1880, fecha en que el parnasianismo ha desaparecido ya casi por completo. Si la trasición la representa Leautrémont y Corbière, el precursor es, sin duda, Charles Beaudelaire. Y no sólo del simbolismo; lo es de toda la poesía contemporánea. Parte del mérito de Beaudelaire es su hallazgo de "multitud de símbolos" que marcan la ruta a los posteriores poetas.

Así, el credo simbolista decía que las palabras, como signos sonoros, son "símbolos" de correspondencias entre el espíritu y las cosas, en tanto que la realidad, como imagen del universo, no puede ser externa y superficial sino interna y profunda, de manera que el lenguaje directo no es el instrumento propicio para expresar la poesía. Es el empleo de sugestiones, alusiones y símbolos, en los cuales juega un papel importante el misterio y lo indefinido que rodea a la naturaleza de las cosas, el que conduce a expresar la intuición artística.

Esta concepción destierra, del gusto de la época, lo didáctico y lo descriptivo, propiciando en cambio la purificación plena del lirismo, tendencia fundamental de la poesía moderna. En tal situación, el simbolismo representa una reacción contra el naturalismo, excesivo en la minucia descriptiva y en la pretensión didáctica, y contra el parnasianismo, perseguidor de la sobriedad de expresión y de la formalidad perfeccionista. Por esta razón, el simbolismo busca -y lo consigue- crear nuevos modelos para la literatura posterior.

(5) Ibid, p. 141.

El verso libre es el "modus" expresivo, y la presencia de arcaísmos y neologismos es copiosa. Estas circunstancias, y la disidencia del Parnaso de algunos poetas que pasaron a formar líneas con la nueva escuela simbolista, hacen que se les considera inicialmente como "decadentes".

Verlaine, alto poeta del momento, ha evidenciado la determinación de combatir las formas perfeccionistas al exclamar "prend l'eloquence et tord lui son cou", (6) frase que después parafrasea Enrique González Martínez en México, esgrimiéndola contra los excesos modernistas formales: "Tuércele el cuello al cisne de orgulloso plumaje". El restarle importancia a la apariencia externa de las cosas y con el desistimiento de lo discursivo, el simbolismo propendió a la síntesis y a la sugerencia. Ahora bien, ¿cuáles eran las características de la poesía japonesa? Pues eran, precisamente, la sugestión, la forma sintética, el hondo lirismo, el aborrecimiento por lo discursivo, el uso de "palabras almohadas" para disfrazar la dureza de los nombres corrientes de las cosas estimadas como prosaicas.

Hay, pues, puntos comunes. Las diferencias, que las hay profundas, están, más que en otra parte, en el tono de poesía, y en que, mientras el japonés propende hacia lo enigmático, el francés muestra preferencia por la claridad.

Veamos una forma en Rimbaud que ayude a ejemplificar esta proximidad aludida:

"Elle est retrouvée. ¿Quoi? L'éternité. C'est la mer allée avec le soleil.	(Ha sido hallada. ¿Qué? La eternidad. Es el mar que se marchó con el sol.)

¿No hay aquí -omitiendo la alusión precisa a l'éternité- una manera de construcción y de sugestión japonesas?

(6) Tr. Toma a la elocuencia y tuércele el cuello.

Veamos un ejemplo en Verlaine:

"La lune blanche
luit dans les bois;
de chaque branche
part une voix
sous la ramée
Oh bien aimée.

(La luna blanca
brilla en los bosques.
De cada rama
sale una voz
bajo la enramada...
Oh bien amada.)

y éste otro del mismo poeta:

L'etange refléte,
profond miroir,
la silhouette
du saule noir
ou le vent pleure...
Revons: c'est l'heure.

(El estanque refleja,
profundo espejo,
la silueta
del sauce negro
donde el viento llora
Soñemos: es la hora)

¿No hay en estos versos -recuérdese el haikai de la rama de Matsuo Basho- algo de la temática oriental de la luna, la enramada, el estanque? ¿Coincidencia? Es lo más probable. Pero lo que es claro es que se tiende al sintetismo, al tono melancólico, a la sugestión, a lo no plenamente revelado sino dado en una zona misteriosa. No se pretende que el simbolismo tenga algo qué ver con la literatura japonesa. No hay evidencia de ello, ni razones de validez para siquiera presumirlo. Lo que se desea señalar es la p oximidad que hay en el campo creacional de los respectivos estadios, resultados ambos de una serie de circunstancias peculiares y diferentes para cada comunidad. Se pretende poner de manifiesto que el simbolismo, como tendencia dominante desde 1880 hasta des - pués de la literatura de 1930, ofrecía una serie de condiciones afines que determinaron la aceptación de la lírica japonesa y el cultivo de la misma -con las salvedades que se han hecho en cuanto a la imposibilidad de su reproducción fiel en las lenguas occidentales- durante un período de por lo menos tres lustros de nuestro siglo, principalmente en los países hispanoamericanos.

Según informa Donald Keene,[7] la forma del haikai fue llevada a Inglaterra por los poetas y escritores de la escuela imaginista anglosajona, y éste parece ser el primer contacto occidental con las formas del haikai. Por otra parte, la nueva dirección poética que se inicia posteriormente a Guillaume Apollinaire en Francia, con su obra Caligrammes, es la que habrá de abrazar la forma nipona y ofrecer los primeros haikais en lengua francesa.

En cuanto a la significación que Caligrammes de Apollinaire pueda tener en el fenómeno, cabe señalar al respecto lo siguiente: Albert Thibaudet, en su Historia de la literatura francesa,[8] p. 485, afirma que esta obra de Apollinaire tiene como "antecedente la 'Bouteille' del quinto libro de Rabelais", es decir, una manera ideográfica que encontraremos en el haikaista mexicano José Juan Tablada, el verdadero introductor de las composiciones japonesas en la lírica castellana. Por otra parte, resulta significativa la conincidencia en el gusto por la expresión mediante ideografías que Thibaudet señala entre Rabelais y el mundo moderno, si se considera otro caso de coincidencia en campo distinto: el lingüístico, según demuestra Jaime Tello en su interesante artículo "Un experimento Joyceano".[9] En efecto, Tello alude al juego que con los vocablos realizó Rabelais, en su Gargantúa y Pantagruel, como un caso de similitud con los procedimientos empleados por James Joyce en su Finnegans Wake.

Pero lo que en este aspecto resulta de singular interés para el caso del haikai, es que en las formas lingüísticas joyceanas y en las de Rabelais se podría suponer una proximidad en la función de la kakekotoba nipona, la cual hemos señalado como fundamental para el logro sugerente del haikai, la tanka y el haikú

(7) Donald Keene, op. cit., capítulo final.
(8) Albert Thibaudet, Historia de la literatura francesa, Buenos Aires, Losada, 1939.
(9) Jaime Tello, "Un experimento joyceano", Revista Nacional de Cultura, XXIV, 148-9, (Sept.-Dic. 1961), pp. 61-79.

japoneses. El ejemplo dado por Tello,[10] a propósito de la obra estudiada de Joyce, sirve para mostrarlo: "En la novela que nos ocupa (refiérese, desde luego, al Finnegans Wake, p. 298) hallamos la siguiente nota marginal: Ecclesiastical and Celestial Hierarchies que... puede vertirse al español en el mismo sentido: Jerarquías Eclesiásticas y Celestiales. Como se ve (continúa Tello) la esencia del sistema está en deformar un poco la palabra para darle dos o más significados simultáneos. En este caso ecclesiastical incorpora en síntesis telescópica dos vocablos bien distintos: ecclesiastical y class (eclesiástico y clase)." Otros ejemplos que ofrece el interesante estudio[11] son: straorbinaire y flavourite, palabras de Joyce en las cuales Tello señala estas posibilidades de sugestión: "... straorbinaire puede descomponerse así: strange, extraño; extra, fuera de; orbis (del latín orbs-is), orbe; binaire, binario (en francés); aire, bien en el sentido de air, aria, bien como una distorsión de Eire, ... el nombre de Irlanda." En cuanto a la otra palabra, Tello expresa: "Flavourite es más simple. Flavour, sabor característico de algo; favour, favor; rite, rito; favorite, favorito."[12]

Con estos ejemplos, fácil resulta suponer cierta coincidencia en los resultados de estas fusiones en "síntesis telescópicas" y en los efectos de que hemos hablado al aludir a la kakekotoba nipona: la sugestión de dos o más ideas con el empleo de una sola palabra, v. gr. shiranami.[13] De nuevo recurrimos a las observaciones de Tello para demostrar que un ejemplo mencionado por él como similar a la técnica de Rabelais y de Joyce, puede muy bien invocarse a propósito de los efectos de la "palabra eje" o kakekotoba:

(10) Loc. cit.
(11) Idem, p. 65.
(12) Ibidem, pp. 65-6.
(13) Véase p. 17 de este trabajo.

... οὐ νύ τι Ὀδυσσεύς
Ἀργείων παρὰ νηυσὶ χαρίζετο ἱερὰ ῥέζων
Τροίῃ ἐν εὐρείῃ; τί νύ οἱ τόσον ὠδύσαο, Ζεῦ;

(Odisea, I, vv. 60-62)

Así, Tello ha reparado en la expresión ὠδύσαο, Ζεῦ como similar al juegojoyceano, ya que Odiseus (= Ulises) puede sugerir fonéticamente que, a la vez, podría implicar la significación "odio-Zeus", o sea "odio-Dios". Nada habría que agregar a lo que hemos dicho en otra parte de este trabajo (14) para evidenciar que esta expresión funciona como típica "palabra eje". Aún más: hemos de señalar una nueva coincidencia en otro campo. Tello ha citado como posible próximo antecedente de Joyce a los siguientes versos de Jean-Pierre Brisset:

"Les dents, la bouche.
Les dents la bouchent,
l'aidant la bouche.
L'aide en la bouche.
L'aides en la bouche.
Laid dans la bouche.
Lait dans la bouche.
L'est dam le bouche.
Les dents-la bouche." (15)

versos que suenan al oído, con muy pequeñas variaciones, de muy parecida manera. Véase ahora el ejemplo que hemos ofrecido en los versos respectivos del "Nocturno" de Xavier Villaurrutia, (16) para intentar mostrar el efecto de "palabras eje", y podrá observarse que hay claramente una verdadera similitud.

En cuanto a la lírica de Apollinaire, es preciso recordar, para concluir, que su pensamiento lírico, como el de otros poetas contemporáneos suyos, está determinado por la dirección que a la poesía le dio el simbolismo que le antecedió.

(14) Véase p. 17 de este trabajo.
(15) Tello, op. cit., p. 63.
(16) Véase p. 18 de este trabajo.

La poesía de los llamados post-simbolistas, neo-simbolistas o segunda generación simbolista, ya dentro del siglo actual, no es sino reflorecencia o nueva versión de las corrientes iniciales que surgieron en el siglo XIX, con los naturales cambios que adicionó la época. En estos poetas, en Francia, ya se encuentra evidencia del gusto y la simpatía por la lírica japonesa; entre ellos, en Paul Valéry, uno de los de más prestigio de su generación.

III. TENDENCIAS AFINES EN EL MUNDO ESPAÑOL

En el capítulo anterior hemos aludido someramente a circunstancias que más o menos conciernen al mundo europeo en general.

Nos proponemos señalar, ahora, dentro del ámbito particular castellano, las circunstancias histórico-literarias que prevalecían cuando el haikai apareció en Occidente, así como los posibles antecedentes de la forma en el medio.

Si el modernismo tuvo sus raíces en las escuelas parnasiana y simbolista, y fue -hoy se prueba que transitoriamente- el lenguaje de la generación de 1893, la dirección de la poesía de la península que siguió a los noventa y ochistas fue, también, en buena parte, marcada por el simbolismo. El signo lírico que caracteriza toda la creación de este grupo intelectural, el ideal de la Nueva España, la revisión rigurosa del pasado literario y el afán de la justa valoración de todo el campo creacional español, está, todo ello, expresado en un lenguaje artístico que se incorpora al ritmo de la palabra europea del momento. El romanticismo, en poesía, ofrecía la exaltación del yo y la "norma de no tener norma" -valga lo paradójico (1) -, rompiendo con todos los moldes del retoricismo que se estimaron como cortapisas a la libertad de la creación literaria. El verso libre cobra vigencia ya desde el siglo XIX, y su empleo trasciende los umbrales del XX. Las formas tradicionales, sin embargo, no son relegadas. Se encuentra, o mejor dicho se reencuentra, la frescura del octosílabo en la sabrosa construcción de los romances y en la rítmica estructura de la copla popular. Junto a la exaltación de Castilla, centro espiritual de los hombres del 98, aparecen cantados con voz cariñosa los solares particulares de cada poeta, siempre auscultando el sentido íntimo de los lugares de la infancia, ya en la evoca-

(1) Véase, en Salvador Aguado-Andreut, Lengua y literatura (San José de Costa Rica, 1959), el capítulo "El romanticismo y el siglo XIX", pp. 384-398.

ción de momentos ingenuos, ya en la de las meras circunstancias geográficas especiales de cada localidad.

Junto a la formación culta está ese dejo popular, sencillo, diáfano y sin complicaciones retóricas. Es época en que se popularizan los llamados "cantares". De ellos se distingue la nota afectiva, el ritmo musical y el sabor auténticamente español. Junto a éstos, brotan los proverbios, de sencilla brevedad, y la poesía reiterativa y sensorial de Juan Ramón Jiménez, con visos de sintetismo. Más adelante, ya en los años de la preguerra, Ramón Gómez de la Serna ofrece en la literatura una nueva fórmula humorística: un género llamado por él "greguería".

Todo esto ocurre en los años anteriores al movimiento vanguardista que domina la expresión poética a partir de 1918, cuando vientos de renovación aparecen estridentes en el horizonte europeo e hispanoamericano, hasta culminar con el conocido manifiesto de Ultra (1919). La forma breve, bajo el auspicio de la libertad creadora, había adquirido ya alguna preeminencia desde la época de Bécquer. Y es esta tendencia a lo sintético la que mejor puede permitir que el haikai suigéneris de la lengua castellana se llegue a cultivar durante los años posteriores a 1920.

Por su brevedad, bien podrían juzgarse como antecedentes del haikai en lengua castellana a muchas y variadas estructuras poéticas antiguas, entre ellas la kasida arábigo-andaluza, la 'sarga' medieval, la moaxada con su copla romance o su 'jarchya' mozárabe,[2] el epigrama, la saeta, la copla popular, la

(2) La 'jarchya', cancioncilla mozárabe con que termina la moaxada, es considerada como antecedente de las 'canciones de amigo' de la poesía galaico-portuguesa. Cfr. Tomás Navarro, Métrica española (Nueva York, Syracusse University Press, 1956), p. 27. Algunos ejemplos de 'jarchyas' son:

la seguidilla, los estribillos de los zéjeles y villancicos, la propia forma de estrofa zejelesca que ya se encuentra en Juan Ruiz y en las cantigas de Alfonso X, el 'lay' (estrofa de seis versos hexasílabos), la 'esparza' (composición que sintetiza todo un pensamiento en una sola estrofa y que se ha considerado como antecedente del madrigal y el epigrama) y otras composiciones más del pasado literario castellano.(3) La disposición de la mente europea para la síntesis y el juego de palabras de resultado enigmático ya queda demostrado aun en fenómenos tan transitorios como la "charada", en cuanto que es un "enigma que resulta de dividir las palabras, de trastocarlas, de formar palabras oscuras con sílabas de unas y otras dando algún indicio vago del sentido de cada una, las cuales, combinadas normalmente, componen el 'todo' o 'misterio' descifrado,(4) y que cultivan figuras tan prestigiosas y serias como Voltaire y Diderot en el siglo XVIII.(5)

(2) (Cont.)

"Venid la pasca, ay aún sin ellu lacrando meu corayún por ellu"	"Viene la pascua, ay, aún sin él, lacerando mi corazón por él"
" Qué faré yo o qué será de mibi? Habibi, Non te tolgas de mibi."	" Qué haré yo o qué será de mí? Amigo, No te apartes de mí."

(3) Tales posibles antecedentes han sido señalados por autores y estudiosos del haikai como Carlos García Prada, Jorge Carrera Andrade, Flavio Herrera, et. al. Veáse, v. gr. "Nuestros haikais" de García Prada (Islas, IV, 1, Sept.-Dic., 1961) p. 124 y ss., y Cosmos indio de Flavio Herrera (Guatemala, 1938), p. 4. De hecho, el terceto que en estribillos usaron los poetas de la clerecía ofrece algunas característica; por ejemplo:

"Procuremos buenos fines
que las vidas más loadas
por los cabos son juzgadas." (Juan Alvarez Gato)

(4) Federico Sáinz de Robles, Diccionario de la literatura (Madrid, Aguilar, 1949), T. III., p. 316.

(5) Obsérvese la similitud en construcción con el ejemplo que cita Sáinz de Robles (Loc. cit.): "En segunda de primera, van mil todos por la acera" = Tipos (de Novejarque). La diferencia estriba en que el haikai, en contraste con la charada, es eminentemente lírico.

Ya Enrique Díez Canedo decía que "... se pueden pescar haikais en el revuelto río de Quevedo..." (6) y apuntaba que ya antes había "señalado en Góngora cierto japonismo de imagen", y esto en pleno siglo XVII. (7) Incluso, se habla de japonerías en el mismo Rubén Darío.

Dentro del modernismo español, la forma breve es cultivada por Salvador Rueda (1857-1933), en cuyos poemillas se paladea algo del sabor del haikai:

El mirlo se pone
su levita negra
y por los faldones le asoman las patas
de color de cera.
- - -
El mar de los trigos
ondula sonoro
y formula rompientes
y espumas de oro.
- - -
Doctor es higo chumbo,
estudia ciencia de espinas,
y en el ilustre birrete
le sale borla amarilla.

De estos versos, junto a la construcción breve y la sugerencia, aparece el campo sensorial (visual) y la intersección de dos planos, uno real y el otro fantástico, que más tarde se repetirá en la creación de los hispanoamericanos que ya intitulan su producción como "haikais".

Alejandro Mckinlay y Manuel Machado son otros cultores de esta composición, y Antonio Machado, alto poeta de la generación del 98, nos ofrece composiciones que están muy próximas al sabor enigmático y a la brevedad de tankas y haikais:

Canta, canta, canta
junto a su tomate
el grillo en la jaula
- - -

(6) Enrique Díez Canedo, Letras americanas (México, el Colegio de México, 1944), p. 220.
(7) Loc. cit. y Cfr. García Prada, op. cit., pp. 124 y 126.

En mi soledad
he visto cosas tan claras
que no son verdad.

Tras el vivir y el soñar
está lo que más importa:
despertar.

Da doble luz a tu verso,
para leído de frente
y al sesgo. (8)

Naturalmente, no está presente el tono melancólico de la forma japonesa, ni la sugestión a la manera de aquélla, ni la rigurosidad formal de las 17 sílabas. Hay cierto tono festivo que priva y cierto ritmo cadencioso que predomina por la característica sosegada de los versos pares. No obstante -¿coincidencia? - estas composiciones tienen un número silábico muy cercano al de las 17 'notas' del haikai japonés (los poemillas citados tienen 20, 18, 18 y 19 respectivamente).

Y no sólo en sus Proverbios y cantares usa esta forma Machado; la presenta también en su Cancionero apócrifo, donde reincide de esta manera:

En el mar de la mujer
pocos naufragan de noche;
muchos al amanecer. (9)

y en sus Canciones y proverbios, siempre de profundo sabor popular, vuelve a aparecer este tipo de construcción:

La primavera ha venido.
Nadie sabe cómo ha sido. (10)

Finalmente, de sus Canciones a Guiomar, esta acabada joya de los cantares:

¡Sólo tu figura
como una centella blanca
en mi noche obscura! (11)

---

(8) Antonio Machado, "Proverbios y cantares", Nos. XI, X, XV y XVII, en Historia y antología de poesía española de Federico Sáinz de Robles (3a. ed., Madrid, Aguilar, 1955), p. 1228.
(9) Idem, p. 1237.
(10) Ibidem, 1236.
(11) Ibid. p. 1230.

Sin duda alguna, a esta proximidad se refería Gómez Carrillo al apuntar que "en el siglo XVII no sólo los samurayes y los cortesanos hacían versos. Los campesinos mismos entretenían se en hacer minúsculas composiciones de 17 sílabas llamadas haikai, especies de cantares parecidos a los españoles". (12)

Estos cantares, cierto es, responden indudablemente a una línea claramente española y de origen popular. Pero el caso es que la puerta hacia la construcción sintética ha sido abierta, y, desde allí, un nuevo concepto transita por estos cauces, con toda comodidad, en toda la poesía posterior.

Ahora se puede ya plantear el problema: ¿Conocían o no los escritores españoles de la época las formas japonesas del haikai que ya Aston, Hall Chamberlain y Lafcadio Hearn habían dado a conocer en el mundo de habla inglesa? Se puede suponer que, después de 1912, la forma debió serles conocida, ya que entonces alcanzaron regular difusión la Antología de poesía japonesa, publicada en francés, de Michel Révon (1910), las versiones que del Kokinshú y del Manyoshú Edward Fitzgerald publicó en inglés, y la obra Epigrammes lyriques du Japon, de A. Poncin y Julien Vogance, que apareció en 1910.

Esta presunción cobra visos de certeza cuando leemos una "versión" del famoso haikai de Basho (El estanque quieto. /Salta una rana. /Ruido del agua) realizada por don Ramón del Valle Inclán:

"¡Y el espejo de la fontana
al zambullirse la rana
hace chás!"

Esta observación, debida a Emma Susana Speratti (13) hace notar la deformación, el "esperpento" que realiza el poeta de la clásica construcción de Matsuo Basho. En su estudio, la investigadora dice: "El calco deformante de Valle In-

(12) Gómez Carrillo, op. cit. p. 141.
(13) Emma Susana Speratti, "Valle Inclán y un haikú de Basho", Nueva Revista

clán ¿no será otra de sus críticas al modernismo, dirigida esta vez contra el gusto por las japonerías? ¿...o un ataque sarcástico contra las inclinaciones literarias de ciertos grupos más recientes?" Nótese que la obra de Valle Inclán, a la cual se alude, es la Farsa y licencia de la Reina Castiza (1920)[14] reaparecida posteriormente en 1922[15] y luego en 1930.[16]

Aquello que se afirma sobre las "japonerías" del modernismo es algo digno de tenerse en cuenta. Estas "japonerías" eran, sin duda alguna, el resultado de la actitud preciosista, tan reconocida como modernista, y del entusiasmo por lo lejano y exótico, que en este caso -para la genealogía castellana del haikai -cobra tanta importancia significativa.

En cuanto a Valle Inclán y la lírica japonesa, como un dato más, útil es transcribir esta expresión de Octavio Paz: "Bestiario de Valle Inclán es un 'sartalito' del haikai japonés."[17]

Ahora bien, si la época del pleno conocimiento del haikai puede razonablemente suponerse alrededor de 1910, especial importancia revisten las formas afines que Juan Ramón ofrece en sus composiciones a partir de 1911/1912; por ejemplo:

AMOR: Ten cuidado,
cuando besas el pan...
¡Que te besas la mano!

(Bonanza)

construcciones sintéticas que se repiten posteriormente:

(13) (Cont.) de filología hispánica, XII, 1, (Ene-Marzo, 1958), pp. 60-61.
(14) Valle Inclán, "Farsa y licencia de la Reina Castiza", La Pluma, I, 3 (Madrid, Ago., 1920), p. 11.
(15) Idem, Edición de Artes de la Ilustración, Madrid, 1922, pp. 43-44.
(16) Ibidem, Opera Omnia, vol. 10.
(17) Cit. por Speratti, op. cit., p. 61.

FACULTAD DE HUMANIDADES BIBLIOTECA

ACCIÓN: No sé con qué decirlo,
porque aún no está hecha
mi palabra.

¿El lucero del Alba?
¿O es el grito
del claro despertar de nuestro amor?

Cuán extraños
los dos con nuestro instinto:
...De pronto, somos cuatro.

(Eternidades, 1916-17)

y la tan conocida composición, enigmática y sugeridora, plena forma de haikai, con que inicia su libro Piedra y cielo (917-8):

"¡No le toques ya más,
que así es la rosa!"

He dicho que especial importancia es la que ofrecen para el caso estos poemitas de Juan Ramón, porque no son, como en Machado, cantares de auténtico sabor popular; ni son tampoco retorcimientos modernistas como en Rueda, ni "esperpentos" como en Valle Inclán. Son creación plena y pura; son, si algunas hay, las correspondientes formas castellanas del haikai. Por otra parte, Juan Ramón es quizá la figura que más pesa en toda la lírica castellana hasta nuestros días; es seguido por centenas de poetas de todas las latitudes y, cuando la vanguardia rompe lanzas contra todo lo que se había hecho en poesía en los años inmediatos -aun contra el prestigio de Machado, según testimonio de Sáinz Robles [18]-, siempre se respeta y se sigue a Juan Ramón.

El moguerino es el gran maestro de la lírica contemporánea; junto a él no pueden nombrarse sino algunos como García Lorca, Pablo Neruda, Vicente Huidobro, César Vallejo. Y es que precisamente el insigne lírico de Moguer es

(18) Federico Sáinz Robles, "Época de los Ismos", Historia y antología de la poesía española, pp. 208-234.

tal asoma nuevamente cuando declara que cada greguería va separada "por dos palitos horizontales, cortados por otros dos verticales, . . . signo ante el que he sospechado (dice) si será un signo japonés con su significado genuino. . ."(22)

La diferencia que existe entre la forma de haikai y la greguería es su intención. Mientras ésta queda expresada por su creador en la fórmula "Humorismo metáfora = greguería", el haikai occidental se podría expresar como "Lirismo metáfora", lo cual pone en evidencia la diferencia esencial.(23)

Algunos ejemplos de greguerías, tomadas al azar, evidencian por sí mismas lo afirmado:

> Hacía tal frío aquella noche, que vi el cielo estornudar estrellas.
>
> (Gómez de la Serna, op. cit., p. 101)

> Mientras hablamos por teléfono aprendemos a hacer las cosas como si fuéramos mancos.
>
> (Idem, p. 78)

El haikai, en contraste, es más sugerente y profundo, como puede observarse en el siguiente ejemplo de Tablada:

> Bajo el celeste pavor
> delira por la única estrella
> el cántico del ruiseñor.
>
> (Un día. . .)

La diferencia entre ambos géneros se hace más honda aún si en el parangón nos servimos de un haikai japonés como el siguiente:

> Ah, aquella hoja
> que baja a acariciar
> leve la tumba,
>
> (Ransetsu)

(22) Loc. cit.
(23) En el mismo Flavio Herrera encontramos algunas composiciones que equivalen al género de la greguería. (vid. Palo verde, Montevideo, Artigas, 1946)

Aunque los ejemplos anteriores son, obviamente, de diferentes temas, en composiciones en que éstos podrían considerarse como equivalentes o similares puede notarse la diferencia:

EL CIPRÉS

Un índice en los labios
del cielo.

(Herrera, Cosmos indio, p. 29)

Los cipreses son como pendones quietos de una procesión que se hubiese congregado detrás de una tapia.

(Gómez de la Serna, op. cit. p. 36)

Sin embargo, es preciso señalar que, a veces, el haikai hispanoamericano, dentro de la libertad ilimitada con que se concibe, se acerca tanto a la greguería que llega casi a confundirse con ella.(24) Esto acontece cuando el haikai (el hispanoamericano) no mantiene el tono melancólico que es característico en los modelos ortodoxos de la lírica japonesa, y en cambio admite la nota de ingenio, esencia de la greguería. La diferencia entre los géneros queda entonces en el grado de sugestión que mantenga el haikai y en la forma de verso en que siempre aparece. Y, cuando por virtud de esa misma libertad, el haikai hispanoamericano sólo consta de un verso, la última de las diferencias señaladas pierde totalmente su significado; entonces es imposible, formalmente, diferenciarlo de la forma en prosa de la greguería.

Así, cuando el haikai hispanoamericano es ingenioso y no lírico, se confunde

(24) Naturalmente, esto no puede ocurrir nunca en el caso del haikai japonés. Esta es una de las causas para que afirmemos que el haikai hispanoamericano es 'suigéneris', distinto del nipón. Los cultores del género en Hispanoamérica así lo han afirmado; veáse, v. gr. "Proposiciones del Haijín sobre el haikai" de Flavio Herrera, en su Cosmos indio (pp. 3-8).

con las greguerías, siempre que ésta sea más breve de lo usual.[25] En tal ocasión las formas no pueden sino considerarse equivalentes, como podrá concluirse de los siguientes ejemplos, en los cuales sólo la denominación usada por los autores establece la diferencia:

EL CACTUS

El puerco espín vegetal.

(Herrera, op. cit. p. 29)

En la gruta bosteza la montaña.

(Gómez de la Serna, op. cit., p. 50)

De hecho, de los ejemplos anteriores bien se podría afirmar que el haikai de Herrera es más greguería que la de Gómez de la Serna y viceversa.

Todos los anteriores casos --poemas breves, cantares, proverbios, greguerías, etc.-- permiten afirmar que, aunque la aparición del haikai en el mundo occidental fue determinada por la corriente imaginista --la anglosajona[26] y la que inicia la escuela de Apollinaire--, la construcción occidental del haikai tiene antecedentes, tanto próximos como lejanos, en su propio pasado literario.

Ya dentro del ámbito del ultraísmo español, nuevas composiciones nos evocan la forma japonista, tales como las "Concéntricas" de Antonio Espina (Umbrales, 1919) y otras de sus composiciones:

BUFOS DE LA MUERTE

Bufos de la muerte.
Un amarillo de risa
y
otro amarillo enfrente.

---

(25) Flavio Herrera expresa que el haikai en su "forma libre" y en su esencia está emparentado, "cuando se despoja un poco de su lirismo, con la Greguería." (Op. cit., p. 4).

(26) La escuela imaginista anglosajona fue contemporánea de la llamada 'Georgian School" (1915-1917), entre cuyos autores se cuenta Ezra Pound, D. H. Lawrence, Richard Adlington, T. S Flint y T. H. Hulme.

ROSALEXANDRA

¿Aquel lucero claro?
Una mirada tuya
que rebotó en la tierra
y se perdió en el cielo.
¡Aquel lucero claro!

EQUIS

¡Matemática extraña!
(Hora del reloj)
Un mendigo ríe
y
muere de tedio
un emperador.

Por otra parte, dentro del mundo español se pueden citar ejemplos de poetas que, en la época en que el haikai comenzó a cultivarse en Hispanoamérica, nos ofrecen composiciones de evidente proximidad con el género. Uno de ellos fue Enrique Díez Canedo quien en sus Epigramas americanos (1928) nos ofrece poemas como el siguiente:

Parece el mar sereno
y una guerra civil quizá en él se desata.
De su seno surgidas se clavan en su seno
las saetas de plata.

en el cual ya encontramos temática de haikai mexicano.(27)

En este punto es necesario cerrar esta somera referencia a las formas sintéticas afines al haikai que se dieron entre poetas españoles, ya que es en esta época cuando Hispanoamérica recibe plenamente la forma japonesa, la acoge, la incorpora a su circunstancia propia, y la da a conocer en el medio bajo el nombre genérico de haikai, aunque la denominación no sea enteramente justa, como se demostrará en su oportunidad.

(27) Cf. "Los peces voladores" de José Juan Tablada:

A golpe de oro solar
estalla en astillas
el vidrio del mar. (Un día...)

IV. EL JAPONISMO "HISPANOAMERICANO"

Como en otras partes dentro de la cultura occidental, en Hispanoamérica el siglo XX ofrece una nueva orientación para el sentido lírico contemporáneo. Aunque en forma un tanto tardía con respecto a algunos países europeos como Francia, en Hispanoamérica habrán de manifestarse durante el siglo actual las tendencias contemporáneas que subvierten los moldes tradicionales. España, hermana en la lengua castellana, no está en la vanguardia de esta nueva dirección, quizá por su apego a las tradiciones. América Latina, por su parte, muestra al igual su tardía incorporación al nuevo ritmo de la expresión poética que surge en Europa, en parte por participación de ese mismo sentido tradicionalista; pero en parte también por su reciente reencuentro con lo vernáculo y lo telúrico, que deslumbran con su fuerza de matices en su constante incidencia en la vida del hombre americano.

Desde el modernismo, América marcha ya no a la zaga de Espana en los rumbos de la creación. Darío, patrimonio americano aunque de formación foránea, se convierte en su época en maestro en el mundo de habla castellana. Ya Hispanoamérica ha dejado de ser sólo un eco de la voz española, que tan vigorosa influencia ejerce en el continente, sin que esto signifique que la expresión americana marcha a la cabeza.

Desde finales del siglo XX, época en que el modernismo compite en el gusto artístico con el romanticismo, como en otros lugares, en nombre de Paul Verlaine, y con él el prestigio de la escuela simbolista, trasciende actualidad en la conciencia poética de América. La celebridad verlainiana está ligada, en parte, a la afinidad del modernismo con los procedimientos simbolistas de la poesía francesa.

Si durante el siglo XIX la figura de mayor influencia en América hispana es Víctor Hugo, durante parte de este siglo Verlaine es también una de las más leídas y gustadas.

La escuela simbolista francesa, desde Beaudelaire hasta Valéry, es influjo constante en la lírica contemporánea. Los modelos románticos españoles Bécquer, Rosalía de Castro, Espronceda y Zorrilla, rescatan un tanto la jerarquía literaria de la Península en la lírica americana; pero son el parnaso y el simbolismo los que marcan la pauta hasta el brote definitivo del modernismo, formalmente reconocido en 1896, año en que se publica Prosas profanas. Por virtud de los modelos franceses, la búsqueda de nuevos cauces, el juego de imágenes, la persecución de las realidades intrínsecas de las palabras, y el valor de los complejos conceptuales afectivos de las mismas, son preocupación y gusto de los poetas del fin de siglo americano. No es sino hasta después, ya transcurrida parte del siglo actual, cuando el modernismo habrá de perder su primacía como lenguaje poético de América, aunque continúen dentro de tal estilo algunos de los mejores líricos continentales.

El realismo y los borradores costumbristas impregnaron las letras del continente con la esencia de lo criollo y lo ambiental; pero además de tales direcciones literarias, la influencia decidida de la "vanguardia" europea de inicios de siglo habrá de determinar en Hispanoamérica la proliferación de los ismos con los que hace crisis el deterioro de los conceptos tradicionales contra los cuales surgían las tendencias de vanguardia, sobre todo contra lo discursivo y lo anecdótico dentro de la expresión poética, gustos ya antes repudiados por las concepciones simbolistas.

Quizás, de las causas importantes para el fenómeno de la vanguardia en

Hispanoamérica es la emigración de autores hispanoamericanos hacia Europa, en donde habrán de participar en las inquietudes que entonces allá bullían. "Vanguardia" es común denominador para nombrar con comodidad las tendencias disímiles que irrumpen en el quehacer poético y artístico, en su brote anárquico, fugaz y de gran viveza, que no logra sofocar la severidad tradicionalista.

Entre las causas de este fenómeno de la subversión artística, algunas de las principales son del entorno histórico cultural. La teoría psicoanalítica de Freud, que revela fisonomías inéditas del hombre, los traumas de las guerras, y la nueva perspectiva que sobre el arte ofrece el cubismo, están entre las más importantes de estas causas.

La teoría psicoanalítica deja al descubierto para la conciencia del hombre la fuente de energía que se asienta en los estratos de la subconciencia, la cual es entonces reconocida como fuerza normadora de la conducta humana. Lo irracional sobrepuja a la razón como factor de importancia en la expresión humana, según lo entiende el hombre de la época.

Lo precario de la existencia y la crisis de sus valores pone al hombre frente a la evidencia de la muerte, sensación angustiosa que es reforzada por el trágico testimonio de las víctimas de las guerras europeas. El ser humano afirma los límites de su existencia en el "aquí y ahora".

Por otra parte, la importancia primaria del volumen frente al color, estimado como elemento secundario en la concepción del arte del cubismo, y la intención de reproducir una realidad interna y subjetiva, con que se reacciona en la plástica contra la concepción impresionista, habrán de determinar un concepto distinto y personal para la expresión artística, concepto que se encamina a buscar lo auténticamente fundamental y el arte "puro". En campo literario, las

imágenes redondas y sugerentes que ha hecho percibir el gusto simbolista alcanzan, por virtud del entorno y la época, el máximo grado en la intención de lograr la expresión verdadera mediante las palabras. Lo irracional -la expresión del "no yo"- será lo que se considera como el camino para alcanzar la prístina esencia de la expresión artística, la cual buscará manifestarse como consecuencia del libre paso al "automatismo psíquico" de que hablara André Bréton cuando teorizó sobre el movimiento superrealista. Algunos -los dadaístas- tratarán, aún, que la expresión humana refleje otras faces de la subconciencia, y el resultado será el concepto de la expresión como consecuencia de una "paranoica crítica",que invocó Salvador Dalí, como el dictado que habrá de seguirse para el logro de la ansiada autenticidad, y que Tristán Tzara adecuó al campo literario.

Tales concepciones marcan el inicio de la llamada literatura de "vanguardia", nombre dentro del cual se intenta agrupar a todas las distintas tendencias que surgen y proliferan durante la época posterior a la guerra europea del 14.

Tal influjo expresivo llega a Hispanoamérica. Así, el continente americano está presente en las vicisitudes de la creación de esa época convulsa y anárquica, durante la cual se subvierten los valores tradicionales y, no sin cierta irresponsabilidad, se ensayan las más disímiles formas de expresión personal. De algunos de estos movimientos se siente Hispanoamérica como la precursora: tal el caso del Creacionismo, el cual fue iniciado por Vicente Huidobro junto con los poetas franceses Pierre Reverdy y Paul Charmée, en las columnas de la revista Nor-Sud (1917). Además, aunque es sólo posible coincidencia, algunos de los precursosres de las direcciones poéticas de esa época fueron nacidos en el Uruguay: el Conde de Lautréamont (Isidoro Ducasse), Laforgue y Supervielle.

Dentro del Ultraísmo, tendencia poética fugaz (1919-1922), junto a los españoles Guillermo de Torre y Pedro Garfias, Hispanoamérica tuvo a dos de los más grandes escritores del siglo veinte: Alfonso Reyes y Jorge Luis Borges, y dentro de la nueva lírica, que aún hoy siguen los poetas de la generación contemporánea, marcaron los pasos César Vallejo (Los heraldos negros, 1918 y Trilce, 1922) y Pablo Neruda (Crepusculario, 1923, Veinte poemas de amor y una canción desesperada, 1924, y Tentativa del hombre infinito, 1925).

Por la actualidad literaria americana proliferan las nuevas actitudes: Ultraísmo, Estridentismo, Futurismo, Imaginismo, Neopopularismo, Dadaísmo, Superrealismo, etc., y del escritor cubano Mariano Brull, Alfonso Reyes tomó el neologismo "jitanjáfora" para designar los juegos fónicos, a la manera dadaísta, que sin sentido alguno surgieron en los textos poéticos de la época en forma similar a la joyceana, aunque, como expresa Enrique Anderson Imbert, un tanto "parvularia".(1)

El sentido barroco parece ajustarse al desasosiego de la época, y quizá por ello reviste tanta significación la conmemoración del tricentenario de Góngora, Por otra parte, además de los mencionados, decidida influencia tuvo en la lírica del momento la poesía de Juan Ramón Jiménez, cuyos procedimientos acusan ya desde 1905 el tránsito de lo normal a lo inesperado al "entrelazar vocablos comunes con estructuras sintácticas también conocidas, pero donde el mundo de unos no es el mundo de las otras."(2)

Aunque en Hispanoamérica la "vanguardia" no tiene la misma cepa real que en Europa, en donde sí tiene influencia definitiva el impacto espiritual de las gue-

(1) Enrique Anderson Imbert, Historia de la literatura hispanoamericana (México: Fondo de Cultura Económica, 1961), II, p. 52.
(2) Salvador Aguado-Andreut, "En torno a un poema de Antolojía Poética" PMLA LXXVII (4 Sept. 1962), p. 459, nota tercera de la misma página.

rras, los movimientos de los "istas" conmueven las últimas raíces del modernismo, principalmente por su aspecto parnasiano que no se ajusta ya en una época donde el sintetismo, el balbuceo y el valor de la imagen casi autónoma reemplazan a lo discursivo.

El creacionismo de Huidobro oscila entre el mundo francés y el americano. Sus poemas de tal etapa surgen en las dos lenguas: Horizon Carré (París, 1917), El espejo del agua (Madrid, 1918) y Poemas árticos (Madrid, 1918). La esencia del creacionismo es, como expresa David Bary, el perseguir "una poesía libre de elementos narrativos y descriptivos. El poema debía ser un bello objeto que gustase por su unidad y por la fuerza de sus imágenes inéditas."(3) Ya el mismo Huidobro, en su "Arte poética" afirmaba que el poeta "es un pequeño dios".(4)

Por su parte, los poemas que Vallejo reune en Trilce marcan, asimismo, el sentido de la nueva lírica. "Fue un estallido. Volaron a pedazos las tradiciones literarias y el poeta avanzó en busca de su libertad", expresa Anderson Imbert.(5) La poesía de ese primer cuarto de siglo americano surge, pues, sentada en cuatro bases: Juan Ramón Jiménez, César Vallejo, Vicente Huidobro y Pablo Neruda. La aspiración es la búsqueda de la poesía pura, de la creación verdadera. La meta es afirmar la esencia frente a lo anecdótico; de ahí la mayor afinidad con los resabios simbolistas que con los parnasianos que conformaron el modernismo, hasta su muerte en 1925.

Las formas japonesas encuentran este panorama en gestación cuando llegan a Europa y a Hispanoamérica. Los cultores persiguen un medio de expresión, y en su busca vuelven los ojos en toda dirección para procurarse un asidero.

(3) David Bary, "Vicente Huidobro: El estilo Nor-sud", Revista Iberoamericana, XXVIII, 53 (Ene-Junio, 1962) p. 81.
(4) Ultimo verso del poema mencionado.
(5) Anderson Imbert, op. cit., p. 57.

Un hispanoamericano fecundo es el mexicano José Juan Tablada. Inquieto, móvil, de gran vitalidad poética, es perenne cultor de las nuevas formas que el tiempo y sus contemporáneos van adoptando en sus incipientes pasos por nuevas corrientes líricas. En un constante renovar de su vena poética, inicia formalmente en nuestro medio la forma del haikai a la manera que aquí denominaremos hispanoamericana.

La época de los "ismos" encuentra a Tablada ya en plena madurez, pero siempre rejuvenece en la convivencia de las generaciones posteriores a la que le es propia. Tablada se inicia en la escuela modernista como compañero, en la Revista Moderna, de conocidos líricos mexicanos como Luis Urbina, Amado Nervo, Efrén Rebolledo, Enrique González Martínez, Rafael López y otros. Es la época de fin de siglo, por los años 1894-1896. Parnasiano en su inicio, Tablada parece haber encontrado la manera de otear cuándo las tendencias se van haciendo rancias y próximas al desuso. Tal intuición le permitió, desde entonces, cambiar constantemente de ruta e irse acomodando siempre a las tendencias del momento, y por ende, en vigencia. Así, de parnasiano pasó a simbolista; luego buscó fortuna en las filas del modernismo, y finalmente alineó entre los vanguardistas. Su triunfo como innovador fue cultivar la forma japonesa, ya que es él quien realiza el hallazgo y la incorporación de la forma estrófica del haikai en la lírica castellana. Ya desde su época modernista de fin de siglo, Tablada mostró una afición constante al exotismo de las lejanas realizaciones líricas orientales. Su deseo de innovar pudo cristalizarse con el ejercicio espiritual de la interpretación y paráfrasis de las maneras líricas orientales, hasta entonces desapercibidas para Occidente. Desde el ideograma de uno de sus pri-

meros volúmenes orientalistas -Li Po y otros poemas- hasta la expresión americanizada del haikai en sus obras siguientes -Un día... y El jarro de flores-, hay un proceso de asimilación de la esencia lírica oriental que la inquietud 'vanguardista' del grupo mexicano de inicios de siglo acogió fugaz aunque intensamente. Así pues, cabe a él la fortuna de haber elaborado el haikai hispanoamericano derivado de la forma nipona que, luego, en el 910, se prodigó en traducciones y paráfrasis, principalmente en el mundo francés. A este nuevo culto poético se dedicó durante los años de la guerra, que le encontraron ya casi llegando a los 50 (había nacido en 1871). Tablada, consciente de que la forma tiránica de las 17 sílabas y la retórica nipona no podría observarse con éxito en lengua, se acogió al verso libre y se refugió en la temática propia de su medio americano. Por razones de gusto literario contemporáneo, le interesó la sugestión y la brevedad delicada del haikai nipón, y al obviar las exigencias métricas de la lírica ortodoxa japonesa, también se acogió a la libertad de escoger los temas naturalmente propios de su vivencia hispanoamericana. La importancia de la imagen, que entonces en Occidente predicaba la corriente simbolista de la cual Tablada fue cultor, le impulsó a apreciar el sintetismo característico del haikai y a procurar la versión criolla en que los elementos propios de medio y de espíritu habrían de tomar el lugar de aquellos que eran consecuencia de la propia circunstancia japonesa. Así, sin menoscabo de la intención fundamental de la forma nipona, en vez de cantar las nieves del monte Fusi, o la caída de las hojas en otoño, o a la belleza de la flor de cerezo, dio imágenes brillantes en las que lo rotundo toma cuerpo dentro de la composición minimizada, dándole un nuevo tono:

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

(Un día. . .)

Parece la sombrilla,
este hongo policromo,
de un sapo japonista.

(El jarro de flores)

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

(Idem)

¿ Asierran el bambú en el guadal?
¿ Canta la guacharaca?
Rac. . . Rac. . . Rac. . .

(Idem)

De esta manera surgió la forma del haikai suigéneris con que hizo escuela y alcanzó gran difusión alrededor de los años 1922-1935. Al principio usó la denominación de "versos sintéticos", para luego llamarlos simple y llanamente haikais. Publica dos volúmenes sucesivos, Un día. . . y El jarro de flores, (respectivamente en 1919 y 1922, en Venezuela y en Nueva York) obras que fueron para los líricos jóvenes una revelación. Carlos Gutiérrez Cruz, Jaime Torres Bodet, Rafael Lozano, José D. Frías, Francisco Monterde, Raúl Ortiz Avila, José Rubén Romero -con quien asienta plenamente el sabor popular- y otros, incluso José Gorostiza, aclimatan la forma sintética en nuestro medio.[6] Posteriormente apareció en Tokyo (1940) un volumen llamado Microgramas, del ecuatoriano Jorge Carrera Andrade, que, aunque con distinto nombre, fue expresión del haikai en otra latitud americana, mientras que, en Guatemala, el máximo cultor de la forma es Flavio Herrera.

Si hemos de atenernos a lo expresado por Luis Alberto Sánchez, el chileno Eduardo de la Barra (1839-1900), post-romántico y luego modernista (prologó la primera edición de Azul), fue uno de los posibles precursores de la forma del haikai con un tipo de composición que denominó "micro-poemas", fórmula

(6) Aun algunos maestros consagrados de movimientos fenecidos se incorporan transitoriamente al nuevo impulso lírico del haikai. Tal el caso de Efrén Rebolledo, modernista, quien parcialmente comparte con Tablada el espíritu de lo lírico nipón.

de denominación que encontramos posteriormente en Carrera Andrade. En ello Sánchez ve "anticipos del haikai japonés puesto en boga por el mexicano Tablada".(7)

¿ Cómo es que José Juan Tablada llega a entusiasmarse por el culto de las formas japonesas? Los datos biográficos y la observación de las circunstancias literarias en que se desenvolvió nos llevan a la consideración de dos sucesos, indudablemente ligados, de trascendental significación para la línea japonista posterior.

Movido quizás por ese culto del modernismo hacia las cosas y lugares lejanos y exóticos, Tablada va, en virtud de un cargo consular de su gobierno",(8) hacia el lejano oriente y, en el año 1900, llega al Japón. Hombre de letras, Tablada se percata de las virtudes de las formas poéticas y literarias de aquella comunidad y se interesa en las peculiaridades expresivas de los poetas nipones. Entronizado en las corrientes de la época de su mundo americano, acude, entonces, a la paráfrasis para verter al pensamiento occidental la poesía japonesa. Su 'niponofilia' anterior queda ya consagrada en la publicación de su libro de poemas Sortilegio (escrito entre 1891 y 1897), publicado en 1899, año en que aparece la obra de W. Aston en Londres. Tal obra revela su afición aludida, como muestra, por ejemplo, su poema "Japón", en sus estrofas iniciales:

¡Aureo espejismo, sueño de opio,
Fuente de líricos ideales,
Jardín que un vasto kaleidoscopio
Cuaja en la mente con sus cristales!

(7) Luis Alberto Sánchez, Nueva historia de la literatura americana (Buenos Aires: Americalee, 1944), p. 294. Ignoramos qué puntos de contacto significativos pudo haber entre el poeta mexicano y de la Barra, y hasta dónde pudo aquél recibir alguna influencia de éste; pero, en toda forma, es un dato que conviene a lo afirmado anteriormente, a propósito de la afición modernista a las japonerías, entendidas como resultado de la actitud preciosista de esa escuela.

Tus teogonías me han exaltado
y amo ferviente tus glorias todas;
¡Yo soy el siervo de tu Mikado!
¡Yo soy el bonzo de tus pagodas! (9)

En su poema "Exégesis", su devoción por el Japón vuelve a ponerse de manifiesto:

Envuelto en suntuosos brocados de la Sérica,
Y exornado de jades, mi númen es de América,
Y en el vaso de ónix que es mi corazón,
Infundiendo a mi sangre su virtud esotérica,
Florece un milagroso cerezo del Japón!

Pero quizá en donde mejor se refleja sentimiento por lo japonés es en su extenso "Poema del Hokusai", en el que las descripciones y las reiteradas muestras de admiración son motivo central.

En la intimidad de su vida privada parece que Tablada mostraba inclinación por las costumbres del país del sol naciente. Se dice que gustaba vestir el kimono en su residencia estilo japonés en Coyoacán. Hay, pues, toda una serie de datos que explican su viaje al Japón y hacen pensar que la causa del mismo fue, además del cargo consular, un sueño concebido antes de 1900.

Durante su permanencia en el Japón, Tablada se dedicó a saborear la lectura de poetas de la localidad, cuyas obras vertió al castellano parafraseándolas. De este manera mostró la participación de sus propias devociones líricas. No intentó, sino hasta después,[10] escribir dentro de las normas japonesas. En su expresión persistía la raigambre occidental circunstanciada por las escuelas de la época.

(8) García Prada, op. cit., p. 124.
(9) José Juan Tablada, Las mejores poesías de José Juan Tablada (México, El Surco, 1943), p. 33.
(10) García Prada (op. cit., p. 124) afirma que en Nao de la China, libro de poemas de Tablada, publicado en 1902, ya aparecieron tankas y haikais.

Quizá el procedimiento para facilitar el trazo de la forma sintética a la manera japonesa fue inspirado por los poetas franceses, quienes solían emplear una composición en dísticos alejandrinos que se parecía un tanto a la forma estructural de los tankas y haikais nipones. En ello, la aliteración, peculiar del francés, y el uso del terceto como antecedente, convinieron para el efecto.

Su cierta afinidad con la poesía francesa parece haber dado a Tablada la llave para encontrar y trasladar las formas niponas al mundo de habla castellana, propicia ya hacia el gusto por lo esquemático y la forma breve. Su proximidad con los parnasianos y simbolistas franceses, y más tarde con Apollinaire y demás poetas de la época, sin duda coinciden en la forma suigéneris de haikai recogido en su obra Un día... En este libro, junto a la incorporación de elementos criollos, también se evidencia a veces un asomo de temática nipona, quizá resultado de las paráfrasis. Así, de la composición de Basho que alude al salto de la rana dentro del estanque tranquilo, y al ruido que el chapoteo produce, encontramos en Tablada la presencia de iguales elementos (agua-ruido-rana) en uno de sus haikais:

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

Y de un conocido haikú de Moritake:

¿ Una flor caída
que retorna a la rama?
Una mariposa. (11)

encontramos esta cuasi versión de Tablada:

Devuelve a la desnuda rana,
nocturna mariposa,
las hojas secas de tus alas.

(11) Cit. por Prampolini, op. cit., p. 229.

En El jarro de flores, también de haikais, se asienta más el tono americano y se evidencia un mayor dominio de los elementos criollos. La forma se ha vuelto más blanda, y, dentro de su elemental y fundamental brevedad, el poeta se permite algunas licencias, tales como la reducción de los tres versos comunes a dos.

El propio Tablada tiene conciencia de que la aprehensión de sus modelos formales japoneses no es total. Así expone: "Los 'poemas sintéticos' (Un día. . .) así como estas 'disociaciones líricas' (El jarro de flores) no son sino poemas al modo de los 'hokkú' o 'haikai' japoneses, que me complace haber introducido a la lírica castellana, aunque no fuese sino como una **reacción** contra la zarrapastrosa retórica.(12)

Ya en el prólogo a El jarro de flores, el poeta, a propósito del género, expresaba: "El haikai, de floral desnudez, no necesita búcaros y es por esencia el justo vehículo del pensamiento moderno, tema lírico puro, adámico como la sorpresa y sabio como la ironía". En cuanto a los rasgos formales, Diez Canedo, años después, decía: "Un ritmo más o menos sutil, más o menos sensible, basta para el haikai de occidente. Ni siquiera son indispensables los tres versos", y agregaba, con mucho humor, esta acertada observación: "Después de esto (el tipo de construcción), si un día nos dicen que en el Japón llaman soneto a la agrupación caprichosa de versos desiguales en número indeterminado, no tenemos derecho a reírnos."(13)

Con los libros "Un día. . ." y "El jarro de flores" se abre un ciclo creativo que se encargarán de desarrollar más los seguidores que el propio maestro Tablada. Y es que en el viejo modernista, en cuya obra no existe una unidad me-

(12) Cit. por E. Díez Canedo, op. cit., pp. 217-18.
(13) Díez Canedo, op. cit., p. 221.

ritoria, es más de admirar su movilidad incesante y su transitar de uno a otro movimiento, los cuales le permiten ser precursor, pero no el más alto exponente de las corrientes literarias en que participó. Es más de admirar su vitalidad y su adecuación a sucesivas inquietudes de época que su maestría en el culto de tal o cual tendencia. En el campo del haikai, tiene mayor espontaneidad y menos plasticidad, por ejemplo, José Rubén Romero. Por otra parte, Tablada no alcanzó, dentro del género, las virtudes descriptivas de Carlos Gutiérrez Cruz en, para el caso, su célebre composición del Alacrán ;(14) pero, pese a todo, es él el iniciador del género y el creador del haikai hispanoamericano.

Se hace imprescindible insistir en el término de haikai hispanoamericano para este tipo de poema, porque viene a ser otra cosa distinta del clásico japonés. La poesía nipona ha ofrecido los modelos de la expresión sugeridora, breve hasta el esquematismo y hondamente lírica, como características evidentes. Los procedimientos mediante los cuales se realiza la composición y que son privativos de la lengua japonesa -según se explicó antes-, son dejados a un lado por la escuela que inicia Tablada. La estructura de 17 sílabas, que era rigurosa, salvo en casos aislados, es soslayada para buscar refugio y comodidad en el verso libre, sin descuidar la brevedad fundamental. No obstante, hay en Tablada algunos haikais como el siguiente:

Día lluvioso;
cada flor es un vaso
lacrimatorio.

(Un día...)

poema en el cual encontramos, como excepción, la forma ortodoxa de los versos

(14) Sale de un rincón
en medio de un paréntesis
y una interrogación. (Cit. por Prampolini. T. XII, p. 74.

FACULTAD DE HUMANIDADES BIBLIOTECA

5-7-5. Los dos planos que aparecen en la composición japonesa y que se ligan por el eje de la kakekotoba se dan en el haikai hispanoamericano; pero su naturaleza es distinta y su función es otra: son los ingredientes para el logro de la imagen, ineludibles en todo lenguaje que tiene por fundamento esencial el tropo. Así observamos en Flavio Herrera la conjunción de motivos celestes y terrenos en la evocación de la amada:

SU CUELLO

¿ Sabían los huleros
que hay también otro tallo
con jugo de luceros?

(Cosmos indio, p. 61)

El tono nostálgico no se da sino cuando las circunstancias de un determinado poema así lo requieren; en cambio, hay una nota de humor que se trasluce en la plasmación de símiles personalísimos y de decidida vena ingeniosa, tal como se observa en el siguiente haikai:

EL PUERCO ESPÍN

En la beligerancia campesina,
se estrena -atleta rural-
lanzando la jabalina.

(Idem, p. 21)

La alusión al paisaje por el dato sugeridor es virtualmente reemplazada por la pintura colorista nacida de la mecánica de las percepciones sensoriales. Por ejemplo, el siguiente haikai del mismo autor:

ESTRELLA FUGAZ

Brilla y se va. ¡Un instante!
Es cuando se hace espíritu
el diamante.

(Ibidem, p. 54)

La temática rigurosa de la lírica japonesa no se repite -salvo casos esporádicos- en la expresión americana, principalmente porque las condiciones de la naturaleza difieren en grado sumo; en cambio, se incorpora el ambiente que le es propio, con toda su flora y fauna, con todas sus circunstancias geográficas y la emoción que conllevan. En suma, la temática es plenamente libre, e incluye todas las posibilidades: amor, naturaleza, tiempo, vida, recuerdos, aspiraciones, etc. La zona enigmática, que tanto gusta a los japoneses, no tiene la importancia que se esperaría en los hispanoamericanos, que llegan a resolver de antemano el "misterio" mediante el uso de títulos, para cada composición, que vienen a ser el complemento enunciativo de lo expuesto en los versos, obviando de esta manera el concurso intelectivo del lector, aunque se le reemplaza con la emoción que de los textos líricos recibe. Sabemos, por el título que lleva la composición, que es la sonrisa de la amada el motivo que desarrolla Herrera en el siguiente haikai:

> Sólo un segundo
> pone en hacerse almendra
> la poesía del mundo.
>
> (Ibidem, p. 62)

No hay, innecesario resulta decirlo, el uso de "palabras ejes", ni "almohadas"; ni siquiera de imágenes como aquéllas que elaboró el simbolismo para disfrazar la nominación prosaica de los objetos de su poética. El sólo uso de este recurso en torno a una palabra sería -y es- material más que suficiente para el trazo del haikai.

De manera, pues, que la observación nos lleva al convencimiento de que nuestro haikai hispanoamericano coincide con el japonés únicamente en la sugestión, en la brevedad, y en el lirismo. Es decir en su intención. Difiere en todo

lo demás, principalmente, en su procedimiento.

¿ Cuáles fueron las causas? En primer lugar, aquellas de índole lingüístico y las circunstancias ambientales; en segundo lugar, los disímiles conceptos sobre lo que debe ser la composición poética, las distintas tradiciones y la muy diferente formación de los poetas creadores. A éstas hay que agregar otra muy importante: el desconocimiento generalizado de la lengua y la imposibilidad de las traducciones para obviar este acercamiento. Es, pues, un conocimiento de segunda mano, mediato. No hay que olvidar que en buena parte los lectores de haikai recibieron tan sólo la emoción y la interpretación selectiva estética propias y particulares de los traductores.

Contra lo que se ha venido diciendo, no fueron las esencias plenas del haikai japonés las que se aprehendieron. Fue simple y llanamente la intención de realizar una "totalización mínima", expresión con la cual se ha definido, con acierto, al género cultivado en América. Quizás a estas razones se debe la cautela observada para la nominación de la forma, que ha ido, desde "poemas sintéticos","disociaciones líricas", "microgramas", etc., hasta la plena de haikai.

Si se trazara un cuadro de las composiciones occidentales que han nacido bajo la influencia japonesa del poema de 17 sílabas, se notaría que éstas son bastante disímiles entre sí. Desde la supuesta japonería de los modernistas hasta la forma hispanoamericana del haikai, pasando por la greguería, hay una serie de matices y de direcciones bastante difíciles de conciliar en un común recipiente.

Es necesario, pues, tener en cuenta que el haikai que aquí se estudia es aquél que, por inspiración japonesa, creó y dufundió el maestro José Juan Tablada en la primera jornada del siglo actual.

V. EL HAIKAI DE LA ESCUELA MEXICANA

Desde la publicación de la obra de José Juan Tablada nos encontramos ante el surgimiento de un tipo de lírica muy peculiar. De una manera general, puede establecerse un ciclo haikaista a partir de 1919, y observar las características comunes a todo el movimiento, así como su naturaleza expresiva que puede juzgarse básicamente uniforme en el hablar de todos los cultores. A esto conviene la circunstancia de que la forma se hace escuela dentro de un grupo de escritores con una serie de circunstancias afines, tales como el ambiente, la vinculación personal, la coetaneidad, las mismas corrientes líricas recibidas, el mismo tipo de inquietud. Es el ciclo de la poesía mexicana posterior a López Velarde y a González Martínez. Es de justicia llamarla escuela mexicana, porque el núcleo de poetas es -con pocas excepciones, tales como Flavio Herrera en Guatemala y Jorge Andrade en Ecuador- de esa nacionalidad.

El haikai mexicano, fuente primera para Flavio Herrera -según su expresa declaración-, nace bajo el influjo de cierta sensorialidad que sin duda Tablada importó del modernismo. Es la evidencia del trópico manifestada a través de los sentidos que, a manera de antenas, reciben la profundidad musical y la vibración cromática americana. El istmo -desde Tehuantepec hasta Panamá- tiene la inminencia marina, de cara a la selva, de fauna magnífica y de especies vegetales exuberantes. Frente a ella, el poeta, el creador, extasiado frente a un panorama subyugador. Del impacto cotidiano de un escenario, ya agrario, ya marino, surge una mecánica de percepción que propende a la captación fugaz, pero total. La síntesis busca la plasmación instantánea de todas esas captaciones cuyo desarrollo hasta el agotamiento haría peligrar lo fundamental por la fuga de

las esencias significativas en la pausa de lo discursivo y lo abundante. Es necesario captar, asir y atrapar el instante único y supremo de esa revelación momentánea, de la súbita comprensión. Nace así, como imagen abrupta, las plasmación del paisaje en la forma esquemática y en la mínima exposición. Veamos, en Tablada -de quien hay que partir necesariamente-, la presentación de un instante del paisaje en que la ilusión marina se confunde con la noche en plenilunio:

LA LUNA

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

(Un día...)

Hay aquí una exposición de esencias líricas, casi a manera de premisas ordenadas. Se podría pensar en algo así como notas rápidas para la elaboración posterior de un extenso poema. Pero ¿es en realidad necesario abundar? La emoción lírica no necesita ulterior desarrollo, siempre que ésta quede expresada como totalidad con un mínimo de palabras. Por ello es acertada la definición de "totalización" con sólo tres oraciones cuyos elementos son los paralelos de noche, luna y objetos marinos. ¿Cómo se ha realizado la captación? Por la vía sensorial visual. Sensorialidad: ésta es la mecánica primera del haikai de Tablada. Así, son los sentidos los que, mediante el vehículo comunicador de la función perceptiva, ofrecen al espíritu lírico los objetos de toda una magnificencia tropical. De esta manera los temas son objetos que el poeta encuentra en su tránsito por parajes rurales y por las playas soleadas. Los objetos percibidos evocan una conciencia personal de la cual los arquetipos son extraídos por la mecánica asociativa:

EL BAMBÚ

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

(Un día. . .)

Algunas veces, es sólo la nota colorista, cuyo lirismo radica en la significación y contenido de los objetos manejados:

EL SAÚZ

Tierno saúz,
casi oro, casi ambar,
casi luz. . .

(Idem)

GARZA

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

(Ibidem)

Otras veces es la perspectiva de panoramas familiares como la huerta, con su espléndida cosecha multicolor:

SANDÍA

Del verano, roja y fría
carcajada
rebanada de sandía.

(El jarro de flores)

El paisaje marino tiene siempre especiales toques de luminosidad:

TONINAS

Entre las ondas azules y blancas
rueda la natación de las toninas
arabescos de olas y de anclas.

(Idem)

PECES VOLADORES

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

(Ibidem)

mientras que, en las horas internas, los poemas alcanzan una tesitura reflexiva:

12 P. M.

Parece roer el reló
la media noche y ser su eco
el minutero ratón

EL INSOMNIO

En su pizarra negra
suma cifras de fósforo.

(El jarro de flores)

La nota festiva, como trasfondo, es frecuente en Tablada:

EL PAVO REAL

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

(Un día...)

Y siempre la nota sensorial es algo que no deja de mostrarse en todo el recorrido de la producción del insigne haikaista.

En este tono se extendió el haikai por el círculo de la intelectualidad mexicana, para luego prolongarse hacia el sur del continente. Como la misma brevedad de la composición, fugaz fue el entusiasmo del grupo de poetas que recibiera de Tablada una nueva dirección lírica. La novela, la poesía formal y experimental y el ensayo, fueron los horizontes hacia los cuales se encaminó la

mayoría de los cultores incidentales del haikai. No obstante, quedó la simiente en el medio, y como afirma José Luis Martínez: ". . . a pesar de la fugacidad de la moda, nuestra poesía (la mexicana) ganó con ella una capacidad de concreación y exactitud apreciable en algunos rasgos de su desarrollo posterior."(1)

Junto a Tablada hay prestigiosas figuras que elaboraron este tipo de haikai; algunos con magistral talento; otros, con manifiesta agilidad, pero poca maestría. La mayoría de ellos fueron asiduos a las tertulias de Genaro Estrada en que se discutió la forma japonista de Tablada. Carlos Gutiérrez Cruz, quien más tarde se dedicó a la prosa de intención política, fue uno de los más afortunados. De él es esta composición en que se advierten maestría descriptiva y pleno logro en el trazo:

EL ALACRÁN

Sale de un rincón
en medio de un paréntesis
y de una interrogación.

Francisco Monterde brilla también entre los cultores de la minúscula forma lírica; de él, la siguiente:

LUNA DE VERACRUZ

De las aguas
la luna saca a flote
la plata que se hundió de los piratas.

Pero con quien alcanza el pleno cariz regional, un dejo popular y el gesto de picardía junto al sesgo humorístico, es con José Rubén Romero, prosista de gran notoriedad:

SEMANA SANTA

Llora la chirimía
y Jesús, por oírla, prolonga su agonía.

(1) José Luis Martínez, Literatura mexicana del siglo XX (México, 1949), p. 10.

LA PLAZUELA

Sesión permanente,
los viejos del pueblo discuten la honra de toda la gente.

(Tacámbaro)

Con este autor, la nota sensorial amaina un tanto para dar cabida a una temática plenamente regional, en la que se vislumbra la pintura del rasgo costumbrista. El tono -no por ello menos lírico- va adquiriendo ribetes picarescos que no pueden sorprender, si se toma en cuenta que Romero se mueve con soltura y desenfado en el campo de la novela, de la cual perdura La vida inútil de Pito Pérez, que muchos conceptúan como el modelo de picaresca en la novela americana.

Junto a esta dirección, corre parejo el rasgo de intención social en su línea creativa, correspondiente al ciclo de novelas entre las cuales están Mi caballo mi perro y mi rifle y Anticipación de la muerte. A esta orientación pertenece el siguiente poema, menos lírico que los anteriores:

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.

En Sudamérica, Jorge Carrera Andrade se acoge a la forma japonista y lanza su poemario Microgramas que no es sino un conjunto de haikais correspondientes a los de la línea mexicana, con notas originales y logros afortunados de personal carácter. Entre sus composiciones se encuentran los siguientes poemas, claros ejemplos que dan la nota de sensorialidad, el tema marino y la altura lírica:

GUACAMAYO

El trópico le remienda
con candelas y oros su manto
hecho de todas las banderas.

OSTIÓN

Ostión de dos tapas:
tu cofre de calcio
guarda el manuscrito de algún buque náufrago.

CARACOL

Caracol:
mínima cintura métrica
con que mide el campo Dios.

La tanka cultivada en Hispanoamérica no viene sino a ser un haikai de poco mayor desarrollo, o bien, un pensamiento cuya exposición requiere mayor número de palabras. Siempre con idénticas características, también de Jorge Carrera Andrade, ofrecemos la siguiente:

LA VIDA DEL GRILLO

Inválido desde siempre,
ambula por el campo
con sus muletas verdes.
Desde las cinco,
el chorro de la estrella
llena el pequeño cántaro del río.

Buen trecho hay, en verdad, entre el haikai delicado de la lírica japonesa y el haikai rotundo de Hispanoamérica. La composición de ambos géneros lo muestra de manera definitiva; de ahí que, para los fines del presente estudio, hayan de ser considerados como fenómenos líricos -cuando son de tal naturaleza en Hispanoamérica- de igual intención, pero de diversas características. Ya no sólo porque las circunstancias que lo determinan sean distintas y porque las lenguas en que se plasman también lo sean; algo esencial ahonda esta diferencia:

el timbre lírico y la cultura del autor, patrimonio también de las respectivas comunidades literarias. Tal timbre lírico es, así, correspondiente a la tesitura de la tradición poética de los autores, aunque el gusto de época tanto repudia en el mundo occidental todo este vivero de expresión definitiva que su pasado le obsequia.

Por subjetivo y por eminentemente personal, el haikai hispanoamericano es fruto del hombre mismo que lo traza, y expresión peculiar de lo que el autor es dentro de sus linderos culturales que fijan fundamentalmente su acervo literario, la lengua, la tradición poética y el entorno circunstancial que le ofrece su medio. Por ello, Hispanoamérica, en su haikai, se ha quedado con el exotismo del nombre y la intención; pero en cambio ha dado a la lírica la posibilidad de una nueva nota para esa expresión fundamental que tanto reclaman las tendencias poéticas de la época.

En cuanto a la conciencia de estas apreciaciones, Flavio Herrera ha ilustrado al respecto de manera definitiva, con sus palabras en el prólogo de Cosmos indio: "El haikai, conforme el canon nipón, no se acomoda a la frondosidad latina, y de ahí que poetas franceses, españoles y americanos le hayan soslayado la identidad métrica y, cediendo a la exuberancia temperamental y a razones de morfología lingüística, hayan roto el molde clásico nipón."(2) Y más adelante agrega para la estimación del género en el continente: "Por eso el haikai (flor exquisita de invernaderos remotos) tiene que ser en nuestros climas una variedad nueva."(3)

Tales conceptos nos anticipan lo que habría de ser irremisiblemente, con-

(2) Flavio Herrera, Cosmos indio, p. 6
(3) Idem, p. 7.

clusión del análisis de su obra, el cual ahora pasamos a efectuar. Pero, además, nos señala que, con la plena conciencia de que elabora 'una variedad nueva', Flavio Herrera ha podido ofrecer a la literatura de nuestro ambiente la perspectiva fundamental de lo sintético que permitió a su devoción lírica mostrar las joyas mínimas de su haikai, auténtica plasmación de su vena sensitiva.

FACULTAD DE HUMANIDADES
BIBLIOTECA
**

VI. FLAVIO HERRERA: EL NOVELISTA Y EL POETA. SU EMOCIÓN LÍRICA Y RASGOS ESTILÍSTICOS

En el mundo de nuestra literatura guatemalteca, haikai es expresión poética unida al nombre de Flavio Herrera. Escuchar la palabra haikai y asociarla al poeta es casi simultáneo. Flavio Herrera le ha dado a la minúscula composición poética un trasunto de perennidad en nuestro medio y, a la vez, ese pequeño poema, enigmático y sugeridor, corresponde dadivoso al caracterizar a una de las figuras más vigorosas de las letras guatemaltecas.

Como novelista y cuentista, es escritor de rotundo estilo, de luminosas metáforas, de imágenes audaces y de exuberante y plena expresión, que corresponden a su concepción del trópico. De la conjunción de una temática aprehendida en la rústica vida de la "finca" y la percepción sensitiva del drama cotidiano de la vida en tal ambiente, su prosa surge, se elide, se yuxtapone, se desliza con rapidez y prende en sucesivas luces líricas. "Musculoso" -como ha apostillado Montiel Ballesteros- es el adjetivo preciso para el estilo de su prosa, que tiene la virtud de transportar al lector su lirismo y emoción creadora, en los cuales lo no revelado perfila los contornos de todas las gamas de posibilidades; los atisbos sugeridores, reiterados en el cambio constante de situación y en el uso del período asindético, quedan cosidos por el hilván de las circunstancias temporales que tienen la facultad de proveer perennidad y eco a aquello apenas esbozado en los esquemas primarios. Es así como con rápidas y gruesas impresiones se traza el cuadro múltiple del ambiente rústico.

Son características de la obra de Flavio Herrera, síntesis, rapidez, yuxtaposición y lirismo. Osadía en el trazo, unidad integrada por tiempo y movimien-

to, buen logro en la plasmación de las escenas cotidianas y la incorporación de aspectos vitales e insondables de la psiquis, son otros aspectos que pueden agregarse para completar la definición.

El análisis de El tigre (1934), su novela más famosa, que con Caos (1949) reune sus mejores logros como prosista, permite establecer que el meollo lírico de la obra, como expresión desarrollada, es reflejo de la concepción propia del trópico.

Desde la bravura montaraz de Fernando -síntesis en El tigre-, siguiendo con la epopeya del café en La tempestad, la esplendidez marina de Poniente de sirenas, el delirio onírico de 7 pájaros del Iris (estampa VI), hasta la reincidencia en el paisaje de la costa en Caos, hay una reiterada afición por desarrollar tal concepto fundamental del trópico. Así, cuando el escritor por impulso emotivo efectúa los trazos, su lenguaje alcanza tesitura poemática. En el deseo por verter en la estructura lingüística todas aquellas representaciones, surgen los rasgos estilísticos impregnados de una brevedad sugerente y simbólica.

El novelista, idealmente instalado en el centro de la escena rural, con ágiles sentidos capta la esencia de la naturaleza; de ahí la plasticidad de sus imágenes y el colorido de su lenguaje.

Flavio Herrera experimenta lo maravilloso de la totalidad del trópico, y lo expresa en las sinestesias visual-auditivas. Para los ambientes particulares quedan las demás vías sensoriales, menos pródigas en su obra que, preocupada por el todo, no aspira a detenerse en particularidades ni en minucias detallistas. La ebullición del tumulto de metáforas y el salto de las formas del idioma que se agrupan en yuxtaposiciones reincidentes, abre, a pausas, como para evitar el agotamiento de las fuerzas humanas del creador, la reflexión reposada donde

muestra su intelectismo el hombre citadino, culto, de formación europea. La prosa entonces deriva al ensayo y a la reflexión, siempre determinados por un cambio de perspectiva, desde un rescoldo en que la condición universitaria parece instalarse para observar, desde fuera, en la ribera del torrente del cual en busca de un respiro se ha salido el escritor, el escenario en incesante devenir del trópico, siempre en movimiento, siempre en combustión. Es el recodo dónde descansar y rehacer las fuerzas para volver a integrarse a la dinamia salvaje que retoma la marejada creadora.

La significación del trópico para Flavio Herrera es permanencia a la vez que cambio incesante, perennidad en la sucesión de aquella exuberancia vital. La finitud de los momentos está soslayada en el uso reiterado del presente de indicativo, llave mágica para que, con la reincidencia se borre el sentido de caducidad de los momentos significativos, sucesivos. La cronología y la continuidad ordenada de los acontecimientos quedan irremisiblemente sustituidas por la profusión anárquica, por la descoyuntura de los hilvanes razonables que impondría la fragmentación y la adecuación en los compartimientos temporales. Para asir los efluvios del ambiente e incorporarlos en su prístina significación, se desecha la composición y la abundancia, para optar, en cambio, por el sintetismo y la sugestión, el trazo rápido y vigoroso de esquemas fundamentales que aprehendan la idea y supongan las circunstancias: de aquí, la apariencia anárquica, caótica, que ofrece la lectura de su prosa.

Tales características explican que, en poesía, las formas breves, sintéticas y sugeridoras del haikai de la escuela mexicana hayan encontrado en Flavio Herrera a un cultor devoto.

de una actitud sobre la opuesta,porque tiene un punto coincidente, un vértice después del cual el segundo paso puede ya bifurcar las proyecciones hacia las actitudes capitales en poesía; pero esto sólo en el segundo paso. El primero, el inicio de la creación, supone el toque espontáneo de la esencia inicial, el salto abrupto y repentino de la primera idea, la anormalidad del chispazo irrefrenable e inopinado. Es aquí donde busca la raíz de la "poesía pura" toda esa ebullición de inicios del siglo veinte.

Flavio Herrera, obsedido por asir la concepción que se revela rápida; interesado en el trazo de ese esquema fundamental, y dominado por un rasgo de estilo que es la yuxtaposición, la cual permite obviar los nexos que reclamarían detenimiento en el tránsito de una idea a otra, se muestra proclive a la brevedad fundamental. En él, por eso, no encontramos -sino en muy pocas ocasiones- al discursivo o al retórico, amigo de prolongados poemas de metro inalterable. Le encontramos moviéndose siempre en el campo de la forma breve, del metro irregular, de la despreocupación formalista. Como otros autores contemporáneos, en el manejo del lenguaje se nos presenta, a veces, como un transgresor de la tradicional severidad académica al elaborar los vocablos que el lenguaje erudito no puede ofrecerle con la lozana intención que requiere tal o cual situación, o que la pausa deliberativa para pescar el giro dentro de los vientres de los diccionarios o en los rincones de la memoria, representaría detener la marcha y quedarse a la zaga de la emoción rápida que en tanto se escaparía sin que se le pudiera alcanzar.

Flavio Herrera es, pues, el autor preocupado fundamentalmente por no dejar escapar estas esencias; es el autor afanoso por descubrir la semilla en toda su desnudez primera, dejando el desarrollo en un tácita posibilidad que tiene la

virtud de dar vuelo a la imaginación sin que la limite ninguna circunstancia concreta posterior. Las inquietudes creativas de época han incidido en su obra, sirviendo a manera de escalones para la meta de su propia expresión.

En su primer volumen de cuentos, La lente opaca, trasudan las impregnaciones modernistas del momento; es la época de la florescencia de la escuela daríana en Guatemala, en donde, a pesar de que el maestro nicaragüense reside un buen tiempo, dirige un periódico y edita por segunda vez Azul, no puede sino calificarse como endeble. La impregnación romántica ha calado hasta los estratos el alma de nuestros creadores y se ha asentado allí con signos de permanencia. La conmoción modernista que sacude a México no llega al país sino con las características de un fugaz estremecimiento. La escuela mexicana que inicia Manuel Gutiérrez Nájera es recibida en nuestro medio por el patrocinio de raíces románticas, aún no plenamente desbrozadas.

A la poca difusión del modernismo en Guatemala hay que agregar un matiz de fugacidad y de cosa tardía. No obstante, Flavio Herrera muestra su afición por esta dirección literaria en la elaboración de sus primeros cuentos. Sin embargo, la veta romántica está allí, permanente, robusta. Más tarde aflorará nuevamente en la novela Poniente de sirenas, para testimoniar su hondo amarre con las raíces anímicas del autor, y crepitar en la exuberancia de la pasión amorosa, desde la limpidez diáfana, hasta la posesión en raptos irrefrenables.

El hallazgo de la forma mínima, la devoción por lo esencial, el deseo de captación, la rapidez en el trazo y la osadía en el manejo del material lírico, son las posibilidades de elaboración que le ha proporcionado la escuela mexicana de los haikais. De ahí, el salto a su correspondencia en prosa: El tigre. No sin penetración se ha aludido a esta obra como una novela en haikais. Y es que en

rigor de verdad lo es.

Los pasos incipientes de Flavio Herrera en el campo de creación terminan con la adopción de la "totalización mínima" como vehículo para su expresión; y esa expresión, en Flavio Herrera, tiene el significado de total y permanente entrega. "Me enamoré de la forma", explica el maestro al referirse al conoci - miento de la escuela haikaista mexicana y a sus logros líricos.

La novedad poética que importara Tablada al hemisferio y a la poesía castellana, cunde por los años veintes de nuestro siglo. La difusión en revistas y folletos trasciende las fronteras aztecas y llega a nuestro medio.

Flavio Herrera recibe la dádiva y, con júbilo, comprueba que en la novísima estructura coinciden y se adecúan a la perfección los senderos de la estética propia, hasta entonces plasmada en las formas de moda que cumplían sólo parcialmente con la correspondencia para con las esencias. La forma del haikai hispanoamericano obviaba todo el fastidio de la abundancia y la entretención en pormenores cuya trascendencia era posible soslayar sin desdoro de la prístina esencia de la creación. El cauce, quizá no deliberadamente buscado, pero vivamente intuido, es recibido y adoptado como la feliz solución a todos los obstáculos que las formas tradicionales oponían a la particular concepción estética que para Flavio Herrera tiene una categoría de factor emocional, una plenitud dionisíaca y no una frialdad apolínea.

El sosiego y el equilibrio, la quietud serena, el movimiento pausado, no caben en este creador poseso para quien las cosas son devenir supremo, para quien la búsqueda de lo fundamental determina un fastidio de lo evidente, de la cómplice coincidencia de elementos que escabullen el meollo vital del mundo que se escapa. La realidad suprema es para Flavio Herrera la movilidad instantánea

de las cosas, cuya esencia vital es la emoción desnuda, fugitiva, aunque intensa. Y así, la formalidad, las reincidencias tangentes al centro voluble y cambiante del núcleo primordial, son las trabazones que impiden asir el fundamento supremo del existir total de las cosas. Por esta razón, Flavio Herrera está siempre dominado por un deseo de huir de las circunstancias para encaminarse, por vía de la captación súbita total, hacia lo que considera la realidad verdadera. Esta es la razón para que en sus novelas haya siempre una zona que escapa al imperio de la razón, un momento supremo en que se transgreden las leyes de la normalidad y se entra a un mundo particular que busca sus realidades propias, emancipándose de las circunstancias estimadas como reales en la prosaica reincidencia de las cosas. Es éste el momento en que el lector percibe la pérdida de importancia de los factores comunes y corrientes, y entra con el autor a esta zona del desequilibrio en que sobreviene el rapto de la subnormalidad.

La motivación es siempre -no podría ser de otra manera- de índole emocional y singularmente conflictiva; es el escape, la huida hacia lo supremo. Aquí se pierden el hilo lógico y la congruencia de los acontecimientos y, sin previo aviso, se penetra al mundo de lo psicológico de los personajes, a la liberación de las presiones contenidas, mediante el estímulo emotivo de una circunstancia vital.

¿Qué otra cosa, sino huida, son el sensorialismo de sus metáforas, la preeminencia sinestésica y la elusión de una temporalidad que implica finitud? La esencia buscada y perseguida, y el deseo de la captación total, le predestinan a afianzarse en las cosas para aprehender de ellas su participación significativa en la totalidad, y entonces se recurre a la palpación sensorial, algo próximo al procedimiento de Góngora, en el siglo XVII. Y para la aprehensión suprema

¿ qué mejor que sostener las cosas en un presente eterno, soslayando la transitoriedad que determinan circunstancias de pasado o futuro? Deseo de huir, pero con las cosas; sintiéndolas en todas sus posibles y auténticas realidades que van más alla de la concepción arbitraria, de la temporalidad como aditamento humano, como procedimiento para dejar de lado lo fundamental y entretenerse en lo superficial, en lo accidental y en la apariencia, por ignorancia de lo verdadero o por poca intuición. Es éste el concepto de Flavio Herrera que determina la naturaleza de todo su quehacer poético y literario.

Vamos a atisbar y a comprobar nuestro aserto en el campo de su creación, en su haikai, olvidando un tanto al prosista, aunque siempre habrá de tomarse en cuenta que la raíz de toda su creación, el etymon de su obra, es fundamentalmente el mismo.

VII. ADOPCIÓN DE LA FORMA

Con la publicación de Un día. . . y El jarro de flores de Tablada, se inicia una nueva inquietud en los grupos intelectuales mexicanos. La trashumante forma breve determina un remozamiento lírico en las estrofas de los poetas jóvenes, ligados a las corrientes tradicionales de su circunstancia, pero ávidos del sabor codiciado de las innovaciones. La forma del haikai, a la manera de Tablada, tuvo el mérito de impulsar el entusiasmo hacia la experimentación con nuevas posibilidades que habrían de determinar un impulso renovador en toda la creación poética del medio. De la popularidad que la forma alcanzó entre los líricos mexicanos se derivó la corriente del haikai, y de los círculos mexicanos la forma japonista se difundió rápidamente hacia el sur del continente pasando a tierras centroamericanas.

En Guatemala, Flavio Herrera estaba en un período de formación; sus lecturas y su desasosiego literario acusaban, junto al contacto con lo hispanoamericano y el mundo de su contemporaneidad guatemalteca, dos direcciones fundamentales: las corrientes europeas del momento -a las cuales hemos ya aludido- y el gusto por los clásicos maestros de la literatura occidental. Por una parte, Europa era el vivero para sus inquietudes de lector ávido de la cosa literaria alentada por la sensación; por la otra, los valores tradicionales representaban el patrimonio cultural para el sedimento humanístico y para la conformación de su credo estético. Su emoción lírica y su sensibilidad juegan dentro del marco de una geografía tropical exuberante, cuya fuerza telúrica, por virtud del impulso creador y la fantasía, deriva a la categoría de elemento primordial, pasmoso y significativo. De aquí que Flavio Herrera sea el cultor de la imagen brillante y osada para la pintura del trópico.

En el mundo de habla castellana, hacia aquella época aún era de actualidad la creación de los hombres del 98, junto a la pervivencia de los modelos realistas del XIX. Flavio Herrera nos confiesa su deslumbrada devoción por Baroja, Juan Valera y Ramón Pérez de Ayala, entre otros de sus autores preferidos. En el campo de la lírica la tendencia era entonces la del modernismo, así como las arraigadas proyecciones de la escuela romántica con que entonces aún experimentaban los mejores líricos. El prestigio del XIX francés era, asimismo, otro imán poderoso para Flavio Herrera: Anatole France, Guy de Maupassant, Alphonse Daudet y Rémy de Goncourt.

La racha del modernismo pasó pronto en la afición de Flavio Herrera; al menos, con la celeridad con que su gusto por lo esquemático y lo sugestivo le hizo observar con prevención del retoricismo y la lírica tradicional en que giraban con voces reincidentes los versificadores de la época. El romanticismo, en cambio, fue una dirección que se arraigó profundamente en el alma del poeta, y, desde entonces, habrá de asomar en constantes de su creación, tanto en prosa como en verso.

Por otra parte, el amarre cultural le ata a Platón y a Plotino particularmente, y el deleite humanístico le subsume en los Siglos de Oro. Su idea del factor estético como elemento primordial emotivo es el resultado de ru ritmo propio de creador lírico y de su experimentación literaria con rasgos de pasión humana. Pero no es tan sólo la dirección de su punto de vista personal o de un concepto aprehendido de una experimentación empírica: ha habido, desde su juventud, una inquietud permanente por bucear en la estética de los pensadores más caracterizados, en quienes ha buscado el concepto que contenga la clave, la razón de lo bello, factor al cual Flavio Herrera da tanta importancia en la crea-

ción. Indudablemente, la concepción platónica del fenómeno poético como arrobamiento del espíritu, como impulso mágico del chispazo sublime, es corriente fundamental en su estimativa de la creación poética, pues poética es también un calificativo que cabe para su obra en prosa.

Su devoción lírica le hace distinguir al Garcilaso de la Edad de Oro, no en su bucolismo, sino en el aspecto humano del poeta tocado por la melancólica actitud que promueve la ausencia en el amor, expresada con delicadeza lírica en el lenguaje del endecasílabo y dentro del marco de una naturaleza cuya realidad es poética. Lope es otro de sus autores, y en él, como lo ha observado en Juan Ruiz, ha sabido descubrir construcciones antecedentes que caben dentro de la idea de lo que para él es la obra del haijín: el logro de un autor de resúmenes líricos, de un captador de la esencia rotunda en cortos trazos sugestivos. Por otra parte, Góngora le ofrece en sus poemas el ejemplo del manejo magistral de elementos sensoriales, testimonio de una viva realidad de las cosas, que contrasta con la fugacidad con que éstos viven, angustiosa oposición espiritual en el siglo XVII, época en que se ha esfumado el equilibrio y el sosiego del período anterior. Y Quevedo, desde luego, en quien Díez Canedo ha observado asomos de haikais, es autor favorito, tanto por su poesía, como por la tradición picaresca. (Flavio Herrera ha ensayado la creación de estampas de picaresca con sus 20 rábulas en flux.) América por otra parte, es la incidencia definitiva en su formación: la influencia del short story y los escritos de los novelistas Dos Pasos, Steinbeck y Faulkner, ofrecen para la generación de Flavio Herrera un nuevo concepto sobre la creación en prosa. Por otra parte, la obra de Poe -y la personalidad de ese cuentista de lo "macabro"- es otra de las corrientes para nutrir la dirección literaria de las letras hispanoamericanas en la época.

FACULTAD DE HUMANIDADES BIBLIOTECA

En el campo hispanoamericano, propiamente, habrá de conjugarse su afecto, preferencia e identificación por lo nuestro. No es la figura del indígena, sino la bizarría del mestizo, del criollo montaraz y semi-bárbaro, que la novela de inicios de siglo ha pintado y exagerado un tanto- en el mundo de la América hispana, la línea que habrá de definir sus personajes y temas. Ya en Bernal -en cuya obra barruntan rasgos de novela y quien ya incorpora esencias vernáculas- Flavio Herrera señala el admirador de las características expresivas americanas, que, del balbuceo y el desbroce de elementos de influencia parecen encontrar en el siglo actual sus senderos particulares. La "novela de la tierra" de los mexicanos y la presentación de barbarie-civilización como elementos en pugna para el drama americano, son el inicio de la escena del trópico en su obra en prosa que estructura con elementos claramente poemáticos. Facundo de Sarmiento y La vorágine de Rivera, que ofrecen esta versión conflictiva del enfrentamiento del hombre con la naturaleza en un ambiente de violencia, y posteriormente la obra de Gallegos -particularmente Doña Bárbara-, son corrientes que, unidas a la particular experiencia de Flavio Herrera, convienen en la interpretación propia: el trópico pasa a ser figura animada, ser actuante, personaje, voluntad suprema, opuesto al nombre ajeno al medio, inerme en su caparazón cultural que vanamente intenta rescatarlo de los dictados de su propia naturaleza y de la cómplice coincidencia de los elementos ambientales. Es, en suma, razón del sentido determinista que caracteriza en buena parte a la novela de nuestro siglo. Todo ello es el tema central de su obra El tigre, que surge como plasmación definitiva de su concepto del trópico y la propia interpretación de las corrientes de la novelística hispanoamericana.

Entre las corrientes contemporáneas en campo de poesía, la naciente es-

cuela del haikai mexicano le ofrece el rasgo novedoso que antes parecía sólo intuir. Lee, desde luego, a Tablada, a José D. Frías, Francisco Monterde, Carlos Gutiérrez Cruz y a José Rubén Romero. Posteriormente, Flavio Herrera conoce la obra del ecuatoriano Jorge Carrera Andrade -a quien estima como un afortunado cultor del género. Con José Rubén Romero, sin duda el autor de los haikais más criollos, le unen comunes intereses humanos y literarios: la picaresca. Este experiencia -el conocimiento de la escuela mexicana del haikai - ofrece a Flavio Herrera la cuestión inédita y apasionante del nuevo género. Conocimiento del haikai y adopción inmediata del mismo como forma preferida, se realizanen un único acorde. Así, ya desde antes del año 1923 -dos después de la aparición de la obra de Tablada- Flavio Herrera ya crea haikais que, sin embargo, no publica aún; apenas si los divulga parcamente dentro del grupo literario restringido de la época. No será sino en España en donde aparecerán impresas por vez primera sus composiciones.

Su partida a Europa -siguiendo el impulso común de los escritores de la época- le permitió establecer relación con figuras prestigiosas del momento, incluso con Gómez Carrillo, que aún paseaba su bohemia por París. En Madrid, a donde llegó con una carta de presentación signada por Rufino Blanco Fombona para Alfonso Reyes, representante diplomático de su país entonces, pudo asistir a las tertulias del "Café Regina", del "Pombo" y del "Bar Pirú", donde conoció y dialogó con Ricardo Baroja, Valle Inclán, Ramiro de Maeztu y Ramón Gómez de la Serna -creador de la greguería-.

Las revistas literarias que acogían la producción novel tenían entonces gran actualidad. Entre ellas, de bastante difusión eran La pluma y España, dirigidas por Manuel Azaña y Rivas Cherif, a quienes había conocido Flavio Herre-

ra.[1] En España fue donde se publicaron los primeros haikais de Herrera. Éstos reaparecen posteriormente en Cosmos indio, edición que reunió buen número de composiciones tanto de nueva manufactura como anteriores. La publicación de los haikais fue ocasión para que Cansinos Assens, figura entonces de relieve en el mundo de la crítica y el ensayo, aludiera a ella con frases de elogio por la novedosa manera lírica del guatemalteco. Al regreso de Europa, Flavio Herrera se dedicó ya de lleno a cultivar el haikai. Con su experimentación -como es habitual en estos casos, y principalmente para el del haikai-, el género empezó a cobrar actualidad en nuestro medio, aunque, como parece ser característica de esta composición, el entusiasmo fue fugaz. Otto Raúl González y Francisco Barnoya Gálvez fueron, entre otros, cultivadores incidentales de la manera japonista en Guatemala; otros, como ocurre aún, han visto en este tipo de composición un ejercicio fácil, por la sólo aparente comodidad de la brevedad. No obstante, no puede decirse que haya, en Guatemala, quien persista con éxito en el cultivo del haikai, sino Flavio Herrera. No puede decirse, tampoco, que, hasta la fecha, alguien lo haya emulado con fortuna y menos superado.

---

(1) El propio Flavio Herrera ha sido la fuente de estos datos meramente biográficos.

VIII. EL HAIKAI HISPANOAMERICANO DE FLAVIO HERRERA

El haikai de Flavio Herrera tiene características esenciales y rasgos peculiares que, puestos frente a las notas fundamentales del haikai nipón, ya señaladas, dan indicios de que el poeta guatemalteco apunta hacia un distinto sentido en la creación de esta modalidad literaria.

El mismo poeta nos ofrece un concepto de esta forma poética:

EL HAIKAI

Emoción. Síntesis. Bruma.
Todo el milagro del mar.
En una gota de espuma.

(Cosmos indio, p. 3)

Así, para Flavio Herrera, esta expresión artística es una suma de ingredientes que giran en torno al factor "emoción". En nuestro poeta, la emoción es la respuesta al impulso mágico de lo bello y la nota constante de su creación lírica en verso o en prosa. Por otra parte, observamos que, para él, el haikai debe ofrecer una condición sugerente, ajena a la exposición redonda que aprehenda todo el sentido, y que por sí sola sitúe al lector en una ruta de ineludible conclusión intelectiva. El haikai - según el concepto del poeta -, debe ser "bruma"; ser algo no claro, misterioso, a ratos insondable, hasta el punto de convertirse en un enigma, en el cual el concepto sólo puede hacerse aprehensible en virtud de una interpretación, no tanto de intelecto, cuanto de sensibilidad. Si el haikai no deja en el lector la sensación inefable de algo íntimamente sentido, aunque no claro para la comprensión lógica, la apreciación estética desaparecerá sustituida por la curiosidad y la solución ingeniosa. En este aspecto, debe tenerse en cuenta un detalle de gran significación para el haikai hispanoamericano, al cual

ya aludimos anteriormente: se revela de antemano el "misterio" con el empleo precedente de un título que lleva a clarificar cualquier síntoma de oscuridad conceptual para el lector. El haikai nipón no ofrece esta peculiaridad, ni da al lector el expedito camino de un título para obviar su comprensión; deja la sugestión, y quien lee debe penetrar en el mundo real que la composición es en sí misma. Más enigma aún. ¿Por qué esta innovación en la creación del haikai hispanoamericano y qué razones la determinan? Es necesario, en este caso, hablar de la manera hispanoamericana en general, incluyendo en ella a Flavio Herrera, pues nuestro poeta inicia y elabora sus composiciones siguiendo la experiencia de la escuela mexicana, que ya utilizaba esta modalidad.

Si tanto la forma japonesa como la hispanoamericana persiguen la presencia un un factor "brumoso", no claro para la intelegibilidad empírica, resultaría contraproducente la clarificación que significa el título, ya que la sensación no puede sino encontrarse contenida en los versos. No es, pues, sino un indicio para la clarificación del misterio que al poeta nipón no le preocupa revelar.

Aquí, entonces, una diferencia esencial. Antes de considerar las razones veamos el efecto que tal innovación produce.

Por virtud del título, el haikai hispanoamericano viene a ser fundamentalmente definidor. El haikai define la sensación o la interpretación que se da de algo. Si observamos, por ejemplo, el siguiente haikai de Flavio Herrera, nos percataremos de esta condición:

LA ARAÑA

La cicatriz del silencio.

Este haikai es, esencialmente, una definición, y una definición construída con ele-

mentos, tanto de percepción visual, como de naturaleza científica. "Cicatriz", porque tal es la apariencia que una araña vista desde arriba sugiere al poeta; y "silencio", porque el dato científico nos informa que la araña es un ser que no emite sonido alguno: es siempre silencioso. En este tipo de composición, la omisión del título podría hacerla coincidente con la adivinanza: "Cicatriz del silencio" (araña).

Por su parte, el haikai japonés no presenta nunca esta posibilidad. De este aspecto podemos, así, inferir una diferencia de naturaleza en las composiciones. Mientras la forma nipona es esencialmente trazada por la magia de un estado espiritual siempre tenue y delicado, el haikai hispanoamericano aparece como la expresión de un modo particular de ver o de interpretar el mundo de los seres y las cosas. La "bruma" del haikai japonés está en todo el poema y, principalmente, en la expresión del estado espiritual del poeta; en tanto que ese algo no claro del haikai hispanoamericano está en que, por ser una definición personalísima, el lector debe sentirla, comprender su significado e identificarse con la visión del creador.

Flavio Herrera, Carlos García Prada y otros han afirmado ya que el haikai hispanoamericano tiene algún parentesco con la adivinanza y con la definición poética. Podría decirse, entonces, y aplicando esta semejanza a buena parte de los casos, que algunos de nuestros haikais no son sino adivinanzas, si bien alucinantes y poéticas, resueltas de antemano en virtud del título. Por otra parte, podría considerarse a otros como definiciones poéticas muy personales. No puede decirse lo mismo del haikai japonés.

Señalada esta diferencia, podemos ya apuntar que al autor hispanoamericano lo guía un impulso de definición lírica, afán de englobar y sintetizar, y afán

también de captar la imagen resultante de un objeto o de una sensación, mientras que al poeta japonés le interesa expresar una sensación delicada. El haikai hispanoamericano es, por esta condición, más propenso a presentar una forma plástica, fruto de percepciones. El haikai japonés, por su parte, se mueve siempre dentro de estados de ánimo y sensaciones.

Dentro de esta manera de contemplar las composiciones hispanoamericanas hay que considerar otro tipo del poema en Flavio Herrera: aquél que contiene, sin pretensión definitoria, una imagen, fresca, personal, rica. Entonces, el contenido y sentido de su haikai puede ser variado: concernir a cosas intangibles, a pensamientos, a sentimientos, a ideas, a evocaciones o a objetos materiales. Veamos:

SU CUELLO

¿ Sabían los huleros
que hay también otro tallo
con jugo de luceros?

(Cosmos indio, 61)

Puede ser, también, la exposición de un contenido de conciencia, de una evocación sentimental o de una reflexión subjetiva:

AMOR

¡Aquella sonrisa!
Ayer no más rosa.
Hoy: espina.

LA VIDA

Tú querías. Yo
quería; sin embargo,
ambos miramos el reloj.

LOS RANCHOS

Con el gacho sombrero
sumido hasta los ojos.

Así, los haikais de Flavio Herrera son muestras de su visión personal de las cosas, matizadas algunas veces con huellas de su experiencia humana, la cual tan a menudo se intuye en la lectura de toda su obra. Quizá en estas circunstancias radica, en buena parte, lo intenso de su lenguaje poético.

Como los de otros poetas hispanoamericanos, los haikais líricos de Flavio Herrera presentan todas sus posibilidades poéticas plasmadas en una manera expresiva en la que prevalece un toque de enigma. Es la "bruma" de que nos habla el poeta cuando define, en su haikai, la composición (véase página 101). La característica predilección de los haijins hispanoamericanos por mostrar sus maneras interpretativas de la vida y el mundo, tienen como trasfondo esa "bruma" que da la posibilidad de sugerir más de lo que se expresa y contribuir a la mayor viveza de la nota lírica subjetiva. El japonés, por su parte, aspira, en cambio, a expresar su sentimiento sin insinuar nada. Al hispanoamericano le parece natural y conveniente sustraer al lector de problemas interpretativos y remitirlo, sin más, al efecto del poema, obviando el "misterio". En la poesía japonesa, por el contrario, la incorporación de esta innovación americana supondría destruir el efecto esencial de toda la composición al hacer una clarificación anticipada que limitaría el campo de la imaginación-sensación que los poemas nipones buscan producir. El haikai japonés da, pues, mayor libertad al lector para interpretar, pero, desde luego, mayores complicaciones por lo enigmático. El haijin hispanoamericano determina al género a un campo de visión particular.

Prosiguiendo con la concepción poética de Flavio Herrera sobre el haikai, observamos, finalmente, otra característica del género en Hispanoamérica: el ser "totalización mínima": Todo el milagro del mar en una gota de espuma. Todo un mundo de conceptos y sensaciones en una pequeña sugestión, en una sola enun-

ciación, en unos pocos versos, o, a veces, en uno sólo. El haikai hispanoamericano persigue ser una posibilidad de comprensión ilimitada en una pequeña construcción lingüística. Este aspecto lo retomaremos más adelante para mostrar las características estructurales del género, tan íntimamente vinculadas con el rasgo estilístico del mismo.

Veamos, por otra parte, a qué es a lo que aspira el poeta al trazar sus composiciones:

ASPIRACIÓN

El matiz o la nota
en un pálpito estelar
de música íntima...y remota.

Es decir, la muestra de un aspecto significativo, tan sólo el "matiz" -no el colorido pleno- y la "nota" -no la melodía o el tono total- de algo que es a la vez tanto próximo y propio, como remoto y ajeno. Sólo del poeta y del mundo entero a la vez.

Aspira, pues, Flavio Herrera, a trazar la emoción en el dato espontáneo que le proporciona el asunto poético en una manera muy suya, personal: su experiencia lírica.

En la elaboración de los haikais, Flavio Herrera distingue dos elementos universales de la poesía que, para él, aparecen rehabilitados, rescatados en su esencia, que sufre tantos deterioros con la poesía descriptiva, discursiva, de irregularidades y altibajos líricos, de juegos constantes de clímax y anticlímax. El poeta se refiere al elemento idiomático estructural y a la manera personal del lenguaje figurado. Textualmente, Flavio Herrera apunta, entre las virtudes que para él tiene el haikai a la manera hispanoamericana, lo siguiente: "rehabilita la armonía de las sílabas y el valor fundamental de la imagen poética."[1] Sin duda,

(1) Flavio Herrera, op. cit., p. 4.

esto encierra un concepto próximo al credo simbolista y a las teorías mallarmeanas en cuanto a la poesía. Y ello no constituye un capricho: ya en su oportunidad aludimos a la proximidad existente entre los ideales poéticos del simbolismo y del haikai, tan importantes.

La idea de las diferencias entre el haikai nipón y el hispanoamericano crece hasta asentarse como certidumbre; hasta llegar al convencimiento de que son casi dos cosas distintas, si bien el haikai de América es un engendro de la experiencia lírica japonesa aprehendida por un poeta de extraordinaria versatilidad. Hay parentesco; pero hay, también, un abismo diferenciador entre uno y otro. Estudioso de la literatura a la vez que creador, Flavio Herrera no podía ignorar esta condición del género hispanoamericano distinto del japonés. La certidumbre que sustenta esta afirmación no es una conclusión antojadiza; se basa en un testimonio servido por el poeta en sus "Proposiciones del haijin sobre el haikai". (Prólogo a Cosmos indio)

Cuando el haikaista hispanoamericano sufrió duras críticas por su experimentación con las nuevas maneras líricas, Flavio Herrera expresó lo siguiente: "A sus cultores (los del haikai) se les ha tildado de exóticos e imitadores de lo japonés porque guardan el nombre; pero el nombre no importa. Tampoco se trata de reproducir su forma exótica sino de penetrar sus principios y aspirar a sus esencias."(2)

He ahí un indicio de importancia. Flavio Herrera sugiere que, en fin de cuentas, es más bien sólo una adopción del nombre, por contacto con lo japonés, pero hacia una dimensión nueva. Hay, entonces, conocimiento de la diferencia que existe entre los dos tipos de composición a que hemos aludido y tratado de

(2) Flavio Herrera, op. cit. p. 6.

explicar en el presente trabajo.

Por eso, el poeta traza lo que él llama "esencia" de su composición; lo que él entiende por participación de esa "sustancia lírica" de la creación nipona: "síntesis, matiz y sugerencia".

En cuanto a la naturaleza del haikai hispanoamericano, cabe afirmar que, al lado de la nota lírica esencial, ofrece profusamente -aunque no siempre- una nota jocunda y plena, que a veces llega hasta el corte humorístico:

EL ALCARAVÁN

Vive dándole cuerda a su reloj.

EL JOCOTE MARAÑÓN

Su biografía empieza
desde aquel lobanillo
que le salió en la cabeza.

(Cosmos indio)

El haikai de Flavio Herrera es un mosaico, una gama de posibilidades expresivas en que se ofrecen los más variados estados de ánimo. No hay un común denominador para la tesitura de todos sus haikais. Por otra parte, de algunas composiciones desnudas de lirismo, condición imprescindible del haikai ortodoxo nipón, podemos aquí reiterar que caen dentro del género de greguería: por su nota alegre, su sentido especial, su intención plenamente humorística y su despreocupada sinceridad original. Quizás, como anotamos ya antes, sólo difieren en la manera de construcción: la greguería es siempre prosa, mientras que el haikai es siempre verso.

Es, pues, el haikai de Flavio Herrera, un exponente del género hispanoamericano. En forma luminosa, él mismo lo define: "La forma, leve, con redonda gracia de gota; la emoción, ágil como un pájaro y flúida como un éter; la ima-

gen, brillante como un meteoro. Haikai: parpadeo celeste en cuyo fondo brilla la metáfora como un astro inédito. Haikai: gota de luz que se evapora con un so adentro. ... ruta fresca en el panorama poético de América. Captación instantánea de la belleza." (3)

(3) Flavio Herrera, op. cit. pp. 7-8.

IX. TEMAS Y MOTIVOS EN EL HAIKAI DE FLAVIO HERRERA

El haikai hispanoamericano es una peculiar estructura poética cuya esencia y fundamento es la imagen. Cada poema, así, reclama su propio contenido y su propia intención lírica. A diferencia de la temática restringida que caracteriza al haikai nipón, el hispanoamericano tiene la más amplia libertad de incorporar en su dimensión todos los temas. No hay ninguna limitación para el poeta hispanoamericano en este sentido, y por ello, variado y numeroso es el mundo de la temática de su haikai. En tal sentido, este género permite plasmar en sus imágenes las huellas de los más disímiles estados de ánimo del poeta, y mostrar las perspectivas más diversas, según las circunstancias espirituales del autor en el momento de la creación. De aquí la gran riqueza de temas y motivos que admite el haikai hispanoamericano. Flavio Herrera ha cultivado este género durante todo su quehacer literario. Así, su obra en haikais nos ofrece un vasto kaleidoscopio en donde se evidencian la aludida abundancia de temas y motivos, que responden a las distintas circunstancias espirituales que durante tal lapso de creación le han ocurrido. Sus haikais son, por esto, un claro testimonio de esas circunstancias de su experiencia lírica, del proceso de su madurez poética, de las distintas influencias en su obra y de los diferentes estados de ánimo que indefectiblemente han sobrevenido en el poeta durante esos años de creación.

Una enumeración de los temas de los haikais de Flavio Herrera o una alusión a cada uno de ellos sería esfuerzo poco provechoso para los fines de la presente investigación, y, a la postre, los resultados equivaldrían simplemente a los de catálogo. De hecho, tal labor implicaría casi una enumeración inútil.

Por tal razón, en este estudio hemos optado por atender preferentemente a aquellos temas que son realmente significativos y que constituyen constantes y permanencia en su creación. Tales temas son los incentivos más evidentes y representan objetos de devoción para el espíritu del poeta; por ende, son los de obvia primacía dentro de su obra. De estos incentivos, el más intenso es el que Flavio Herrera obtiene del trópico. Por otra parte, dentro de los haikais los hay que conciernen a la dimensión humana del poeta con su insoslayable tono de evocación. En éstos, el amor es el que da un intenso acento a la obra, en tanto que la amada emerge como la figura esencial en el devoto apego al ideal de belleza. Asimismo, este tipo de haikai, normalmente de evocación, muestra la expresión poética que ofrece la variada presencia de distintas actitudes reflexivas y conceptuales en torno a la angustia metafísica; y, además, como visión fundamental de la vida, el haikai de Herrera presenta también, dentro de su copiosa variedad, la plasmación de la íntima y personal respuesta del poeta a los estímulos de la vida ordinaria.

A. EL TRÓPICO

Para Flavio Herrera, el trópico es un inmenso e inagotable vivero de contenidos poéticos cuya manifestación es poesía plena. Su condición de hombre del agro, la identificación constante con la geografía del lugar costeño, y la proximidad a la evidencia de lo vernáculo, sitúan a Flavio Herrera en el meollo de una suma de elementos estéticos que adquieren viva significación en virtud de su sensibilidad poética.

Lo afectivo es el elemento predominante para el tono de los haikais que surgen del influjo de este intenso motivo; pero no menos evidentes son también las huellas plásticas que los poemas muestran, por virtud de la sugestión de

lo inmediato que el trópico ofrece al poeta. Color, sonido y olor son las más fuertes sensaciones que el haikai muestra en vigorosas sinestesias que resultan de la aprehensión del ámbito tropical. Tales elementos conforman el tono fundamental de los poemas que responden a esta motivación, cuya esencia plasma el poeta con vigoroso expresionismo en que campea la frondosidad verbal como complemento mágico para el perfil definitivo. El valor enigmático de la palabra contribuye a este logro. Además, el valor objetivo de los fonemas de las palabras, el contenido interno y la tradición lírica propios de cada vocablo convienen en el logro definitivo.

No obstante, aunque el trópico parece impulsar al poeta a dejar que aflore lo subjetivo, con su cauda de intensidad para el tono lírico de sus haikais, también la nota objetiva cabe dentro de la interpretación del ambiente; y en algunas ocasiones tal nota tiene un sesgo hacia lo humorístico, que surge como consecuencia de un peculiar estado anímico del poeta.

Dos de los poemarios de Flavio Herrera, los primeros, nacen al conjuro de lo vernáculo: Trópico (1931) y Sinfonías del trópico (1932). En ellos trasciende su visión del ámbito costeño guatemalteco, y ya desde entonces éste cobra permanencia en su obra tanto en prosa como en verso. La concepción fundamental del trópico implica la visión particular del mismo, y su plasmación generalmente supone una especial condición espiritual intensa. Tal situación espiritual es el resultado de la propia interpretación emocionada, en la que asoma el influjo del arquetipo estético. Es la visión cubista del trópico; la preponderancia del volumen y la geometría sobre el color:

Pino. Pirámide. Volcán.
Visión cubista del trópico
ya estilizada en los croquis
de los mayas. Yucatán.

(Sinfonías del trópico, p. 8)

Pero el trópico para Flavio Herrera no es una mera incidencia locativa. Como fundamental motivación de su obra entera, es ser vivo, fuerza, expresión y color. Veamos cómo lo define el propio autor.

EL TRÓPICO

Loco de sol desploma la cabeza
de oro sobre las mamas
de su nodriza la pereza.

(Cosmos indio, p. 9)

Ésta es una nota elocuente sobre su concepción de ese mundo. Corresponde a una de las huellas inmanentes: el sopor, la postración que acarrea el influjo del clima calcinante. El momento post-meridiano es captado cuando bulle el calor anulando todo impulso, toda actividad. La calidez parece propiciar efectos insospechados: es la locura y el abatimiento súbitos (- 'loco de sol' y 'desploma'). La nodriza que le arrulla entre sus mamas es la pereza: el sopor mismo en la hora en que el sol casi calcina. La nota de color, con que Flavio Herrera da el matiz a la expresión del trópico en su haikai, se manifiesta en el poema aludido: "desploma la cabeza", dice el poeta; una cabeza "de oro", llena de lumbre. El sol sugiere la fuerte acción abotargante, hasta la locura, y junto a ésta la nota de refulgencia insospechada.

En Flavio Herrera, lo sensorial va siempre ligado a lo tropical; es su evidencia plástica; y de lo sensorial, lo visual es lo más significativo.

Especial importancia tiene la imagen que contiene el haikai referido: Se

proveen cualidades anímicas a "trópico" y "pereza" --aquél una suma total y ésta un abstracto-- con lo cual el poeta da un toque vital. Ambos se corresponden en una 'humanización' de elementos intangibles. Es la visión personal de Flavio Herrera de un ámbito con características de personaje. La significación que recoge la imagen del haikai expuesto, responde sólo a un aspecto momentáneo. El haikai no resume una realidad total; pero sí pretende sugerir toda su posibilidad partiendo de una incidencia cuya observación da paso al poema.

Este solo ejemplo no basta para mostrar el sentido que para Flavio Herrera tiene esa zona en la emoción artística. Otro enfoque lírico del mismo tema, en que se muestra una de sus características --el calor--, sugiere la combustión constante que el poeta concibe como esencia significativa:

LOS VOLCANES

Termómetros que miden
la fiebre de los trópicos.

(Trópico, p. 22)

La majestuosidad de los volcanes evoca, por asociación de ideas, la grandeza tropical. Del paralelismo volcán-trópico surge la imagen que subordina la concepción primera de aquélla que significa una mayor fuerza lírica para el poeta. Los volcanes, estímulo de la imagen, son relegados por la fuerza sugeridora de "fiebre", en la cual apunta una nota esencial, y así, ésta se constituye en el elemento fundamental del poema.

La sensación epidérmica del calor resume un aspecto de importancia dentro del concepto que Flavio Herrera tiene del trópico. Su importancia puede concluirse de las huellas que en su obra deja la presencia de esta nota constante. A veces, se establece aun la correspondencia con los estados de pasión amorosa,

intensos en la obra de Flavio Herrera:

MAGIA

La magia de Dios coloca
junto al polo de tus dientes
el trópico de tu boca.

(Palo verde, p. 7)

El haikai referido muestra la identificación sutil de la cálida emoción del beso de la amada con el aliento ardiente del ambiente. La dimensión telúrica sugiere el color encarnado de labios que contrasta con la blancura de los dientes, contraste que refuerza la oposición mágica de polo-trópico, elementos antitéticos.

Finalmente, Flavio Herrera nos muestra otro aspecto revelador del ámbito en que atisba el rasgo de violencia o de adversidad trágica. Con él se plasma una dimensión inédita y sugestiva:

EL TRÓPICO

Dos maderos,
en cruz, junto al camino.
Noche: ¿quién fue el viajero
que no pudo llegar a su destino?

(Cosmos indio, p. 79)

Este haikai es una síntesis simbólica de todo lo que incide trágicamente en el trópico. Encierra un nuevo sentido en la interpretación del ámbito y nos da una revelación que va a alentar a la novela misma. Ya no se trata sólo del paisaje como simple huella plástica para enmarcar el desarrollo de la acción humana; ya no es sólo el panorama de la naturaleza en torno al personaje: es el elemento perturbador, dionisíaco, que muestra su influjo sobre el ser humano. Esto conlleva una nueva actitud, la conflictiva del hombre con lo telúrico, que mos-

poética", [2] afirma él mismo. Tal es la tendencia de la lírica de la época, y en cierta forma, corresponde al credo simbolista.

Las imágenes que encierran los haikais -partes del todo o totalidades en sí- varían de acuerdo con el motivo del poema. Al estudiar la obra completa del poeta, no puede eludirse el apreciar la multiplicidad de sus motivaciones y temáticas.

La riqueza de poemas motivados por la naturaleza tangible, radica, particularmente, en el deseo de expresar una visión particular de cada objeto.

Los haikais de Flavio Herrera ofrecen la pluralidad inmensa de la naturaleza; así, incorpora de ella lo más disímil: desde el elefante exótico (Cosmos indio, 18), hasta la lechuza (Idem, 13) y el coyote (Ibidem, 17) de arraigo vernáculo; desde el pez en la soledad de la pecera (Rescate, 26) --propio del ornato hogareño--, hasta el delfín (Cosmos indio, 49) de la plenitud del mar; desde la belleza lmágica del quetzal (Idem, 10), a la fealdad del sapo rescatada para la poesía. Todo es material de imágenes para el poeta; todo puede sugerirle un aspecto o un rasgo peculiar dentro de su realidad propia. No se desdeña un solo ser u objeto: el mundo del campo y el mundo de la ciudad; fealdad y belleza; lo agradable y lo repulsivo; el cielo y la tierra; la selva y el mar; lo cotidiano y corriente del trópico y lo inusitado; lo prosaico y lo sublime; en fin: la totalidad. El escenario inconmensurable y magnífico de la vida.

Es de notar que la amplia temática del haikai herreriano no se limita a la fauna propia del trópico, sino que incluye especies que le son extrañas, tal el caso de la zebra, el elefante, la jirafa, etc. (Véase Cosmos indio). Esto muestra, en cierto sentido, que no es intención fundamental del poeta componer so-

(2) Flavio Herrera, "Proposiciones del Haijin sobre el Haikai", en Cosmos indio, p. 4.

poética", [2] afirma él mismo. Tal es la tendencia de la lírica de la época, y en cierta forma, corresponde al credo simbolista.

Las imágenes que encierran los haikais -partes del todo o totalidades en sí- varían de acuerdo con el motivo del poema. Al estudiar la obra completa del poeta, no puede eludirse el apreciar la multiplicidad de sus motivaciones y temáticas.

La riqueza de poemas motivados por la naturaleza tangible, radica, particularmente, en el deseo de expresar una visión particular de cada objeto.

Los haikais de Flavio Herrera ofrecen la pluralidad inmensa de la naturaleza; así, incorpora de ella lo más disímil: desde el elefante exótico (Cosmos indio, 18), hasta la lechuza (Idem, 13) y el coyote (Ibidem, 17) de arraigo vernáculo; desde el pez en la soledad de la pecera (Rescate, 26) --propio del ornato hogareño--, hasta el delfín (Cosmos indio, 49) de la plenitud del mar; desde la belleza lmágica del quetzal (Idem, 10), a la fealdad del sapo rescatada para la poesía. Todo es material de imágenes para el poeta; todo puede sugerirle un aspecto o un rasgo peculiar dentro de su realidad propia. No se desdeña un solo ser u objeto: el mundo del campo y el mundo de la ciudad; fealdad y belleza; lo agradable y lo repulsivo; el cielo y la tierra; la selva y el mar; lo cotidiano y corriente del trópico y lo inusitado; lo prosaico y lo sublime; en fin: la totalidad. El escenario inconmensurable y magnífico de la vida.

Es de notar que la amplia temática del haikai herreriano no se limita a la fauna propia del trópico, sino que incluye especies que le son extrañas, tal el caso de la zebra, el elefante, la jirafa, etc. (Véase Cosmos indio). Esto muestra, en cierto sentido, que no es intención fundamental del poeta componer so-

(2) Flavio Herrera, "Proposiciones del Haijin sobre el Haikai", en Cosmos indio, p. 4.

bre elementos que participen de un todo ambiental, que muy bien podría ser, por antonomasia, el trópico, sino que, afanoso de plasmar las imágenes diversas que le sugieren los especímenes más variados, incluye entre sus temas la más amplia variedad de ellos, según los perciba o los evoque.

Una diferencia hay, esencial y significativa: cuando los poemas de Flavio Herrera surgen al influjo de estos estímulos, amaina el sabor lírico y se afianza la nota ingeniosa. La evidencia de una percepción original de las cosas lo lleva hasta el toque simple del sentido del humor. Entonces, se quiebra la sensación meramente poética para predominio del ingenio:

LA ARDILLA

Es una esponja eléctrica.

(Sinfonías del trópico, 29)

En el verso hay una imagen expresada en forma original. Pero, evidentemente, el haikai no es lírico; los elementos idiomáticos empleados impiden el vuelo espiritual que la chispa lírica significa. No obstante, y si bien es cierto que el elemento poético no se muestra como en otros poemas, debe estimarse el valor de la composición en sus rasgos peculiares en cuanto a presentar la imagen, de traza y con una pizca de alegría. No hay toque melancólico, ni afán de vuelo lírico. La naturaleza del motivo, unido al estado de ánimo del poeta, determina la tesitura intrascendente de la imagen en cuanto a su sabor poético, pero afianza la riqueza original de la composición. No ha sido la conmoción espiritual sino la pura asociación de ideas el factor que ha dictado el haikai. El elemento que ha determinado la imagen ha sido la evocación de la idea "esponja", por el estímulo de apariencia física del objeto "ardilla"; pero como la esponja es un objeto yerto e inmóvil mientras que la ardilla es un ser vivo,

de rápidos movimientos, el poeta ha adjetivado el objeto esponja con la particularidad de ser "eléctrica", con lo cual ha redondeado la imagen.

Ejemplo de pura imagen sensorial visual, en la cual la nota velada de humor sustituye al elemento poético, es este otro haikai de un verso, indudablemente concebido bajo las mismas circunstancias del anterior:

LA ZEBRA

Se escapó del presidio.

(Cosmos indio, 18)

Como es obvio, el verso anterior se deriva de la asociación de ideas que resulta de la percepción visual del listado de la zebra y similar característica que tiene la indumentaria de un presidiario. La nota es esencialmente psicológica, y no hay rasgo lírico alguno en ella.

De igual manera nace la mayoría de composiciones dedicadas a recoger imágenes que sugiere el animal que nos muestra y describe el haikai de Flavio Herrera. Algunas son de peculiar ingeniosidad:

EL PUERCO-ESPÍN

Sastre rural. En la camisa
lleva sus alfileres.

(Trópico, 9)

EL CABRO

De su opulencia pagana
al chivo no le queda
más que un "sweater" de lana.

(Bulbuxyá, 7)

Otros son un claro ejemplo de la nota de humor, como complemento del ingenio:

LA JIRAFA

No pudo ser culebra.

(Cosmos indio, 18)

FACULTAD DE HUMANIDADES BIBLIOTECA

EL ELEFANTE

Un burgués en pyjama.

(Idem)

Pocas veces se nos muestra el sabor poético en estos tipos descriptivos de haikai. No obstante, algunos casos brindan la nota lírica como resultado de una evocación sentimental, o de un estado espiritual propicio en el momento de la concepción:

MI PERRO

Ya no le veo ni forma
de perro.
Solo siento su calor
y el rojo de su vigilia
para el blanco de mi sueño.

(Palo verde, 13)

En este breve poema, se ofrece la circunstancia del influjo afectivo y del símbolo de noble servidumbre del perro. Estructuralmente, éste sería un simple poema breve; pero lo consideramos dentro de los haikais, atendiendo precisamente al concepto de brevedad estimada por el poeta como característica del género. Éste, pues, sería una tanka hispanoamericana suigéneris de Flavio Herrera. Otros casos de poemas, un tanto más desarrollados y extensos, no los hemos considerado como tankas, vgr. "Desayuno ranchero", "El toro" (Cosmos indio, 17), "Para ella", etc.

En otro de los casos donde asoma la nota lírica, observamos un elemento evocativo del mundo mágico hispanoamericano:

EL COYOTE

Va con la noche en el flanco
de un eco del Popol-Vuh
al silencio de un barranco.

(Cosmos indio, 17)

Biblioteca Central

La estampa del venado, sugiere la siguiente imagen lírica:

Alza el árbol de su frente
para la fruta del sol.

(Cosmos indio, 18)

En distinta situación anímica, igual motivación le sugirió, en cambio, una imagen puramente psicológica, de singular originalidad:

EL VENADO

Arbol seco sembrado
sobre cuatro resortes.

(Sinfonías del trópico, 30)

En este haikai se observa una similitud de imagen y de proceso asociativo que la determina, de igual naturaleza y sabor que la que hemos señalado a propósito de la ardilla (véase pag. 118). En esta forma puede evidenciarse --como es natural-- lo determinante que es el estado espiritual del poeta para la naturaleza de su composición, aun con el mismo motivo.

Un ejemplo más al respecto:

EL TOPO

La raíz ambulante.

(Palo verde, 14)

EL TOPO

Una vez halló en un pozo
caído un lucero.
Desde entonces el topo
se hizo minero.

(Bulbuxyá, 6)

El mismo motivo --el topo--, por diferentes circunstancias espirituales del poeta, sugiere las dos maneras distintas en su haikai. En el primer caso, la mecá-

nica de percepción y asociación sólo sugieren la sencilla imagen psicológica del animal: su apariencia --para Flavio Herrera-- de una raíz móvil ("ambulante"). En el segundo caso, la nota lírica se evidencia en la intensidad de la evocación, en virtud de la cual se dignifica el humilde oficio de excavador del topo.

En este grupo de poemas observamos la distinta nota que predomina en ellos y su contraste con la plenitud lírica de aquéllos que brotan de la motivación del concepto poético del trópico. Así, puede pensarse ya en una característica que induce a la interpretación de la obra total en haikais (incluyendo también a las tankas dentro de esta denominación) de Flavio Herrera. Tal característica es la de mostrar al lector dos direcciones derivadas del momento espiritual del poeta: haikais en los cuales canta lo que siente, y haikais donde escribe lo que existe y le es perceptible por la simple vía sensorial o por la evocación. Oportunamente ahondaremos en este aspecto con miras a ampliarlo en las conclusiones del análisis estilístico del caso. Por ahora, y para los fines de esta parte de la investigación, bastará con aludir a tal característica.

Veamos, siempre dentro de los haikais cuya temática proviene del reino animal, otros aspectos de interés sobre el desarrollo de los poemas de Flavio Herrera: El contraste que presentan sus composiciones según contengan una imagen sensorial o una imagen conceptual. En el primer caso, se evidenciará la naturaleza descriptiva de un rasgo de color o de forma; como ocurre en los siguientes haikais:

LA IGUANA

Por el suelo va de viaje
un chorro de clorofila
que no cupo en el follaje.

(Cosmos indio, 20)

EL LAGARTO

Es un escudo
mohoso y caído
sobre el pantano desnudo.

(Bulbuxyá, 3)

Ambos haikais acusan una evidente percepción visual. En el primero de ellos, es el color verde de la iguana (Un chorro de clorofila) el que predomina en la composición; en el segundo, es la pura descripción del aspecto del lagarto y con la visión de su imagen, forma y color, expresada con un símil puramente psicológico: el lomo del lagarto, en el pantano, inmóvil, le ha sugerido el parecido con un escudo viejo y abandonado, en el que color y superficie ofrecen el parecido con el dorso de un saurio. Ambos casos son, pues, imágenes puramente visuales, no sólo de los seres en sí, sino del medio en que medran: la iguana en el follaje y el lagarto en el pantano. El caso de la iguana nos muestra, es cierto, algunos elementos de mayor jerarquía (el 'ir de viaje' y el 'ser un chorro de clorofila'), la representación mental ofrece una mayor plasticidad en la imagen: es descrito con objetos tangibles y materiales (el escudo) y sin mayor elemento que una pura oración predicativa, en tanto que el poema anterior, además de elaborar el símil 'chorro de clorofila-iguana', abunda con las circunstancias verbales de 'ir de viaje' y 'no caber en el follaje'.

El poeta repetirá la imagen con idénticas características en este otro haikai:

EL COCODRILO

Reliquia del Zoo.
Coracero
con la loriga de acero
carcomida de moho.

(Cosmos indio, 22)

Estas, pues, son imágenes meramente sensoriales, fruto de la pura percepción visual. En cambio, el ofidio tiene la virtud de conllevar, además de la nota sensorial característica, un aspecto conceptual que es a la postre simbólico y significativo:

LA VÍBORA CASCABEL

En jeroglífico sonoro,
sobre el pantano inerte,
un junco negro con tatuajes de oro
dibuja el monograma de la muerte.

(Cosmos indio, 18)

La característica sensorial de la percepción es fácil de observar: resalta las condiciones de forma (jeroglífico), color (junco negro con tatuajes de oro), sonido del cascabel (sonoro) y situación (sobre el pantano inerte). Sin embargo, la tanka no queda allí: termina con la alusión al símbolo del reptil, la idea de la muerte. Por esta condición --lo simbólico-- es que el poema es de gran sugestión, cosa que no ofrecen los casos anteriores.

Ya en otro lugar (Palo verde, 4) el poeta nos ha dado el sentido profundo y mágico de la víbora:

LA SERPIENTE

La clave del cosmos
está en su espiral.

Y aún más: en Caos, obra escrita muchos años después de la plasmación del haikai aludido, la significación cósmica de la serpiente será tremento símbolo en la estructura interna de la novela.

No es, pues, simplemente una imagen sensorial, sino además conceptual y simbólica, en que quizás las huella de profunda significación bíblica y lo místico indígena pudieran invocarse.

2. Sugestiones de vuelo y canto

En el haikai de Flavio Herrera tiene singular importancia la condición y medio de las especies animales como la totalidad de la naturaleza. Esta condición determina, en buena dosis, la tesitura de los poemas. Así, no se muestran las mismas notas cuando los haikais tienen como tema un animal terrestre que cuando se trata de un ave. El medio del animal de tierra -y es evidente- es el corazón mismo del trópico; pero en el ambiente particular de su circunstancia locativa, pierde la porción diáfana de la totalidad que podría suponer. Para el caso de las aves, en cambio, el espacio vincula más estrechamente al ser con el todo significativo del trópico. Menos frecuentes son, entonces, aquellos poemas cuyo tema es el ave extraña al ambiente tropical. Este dato refuerza la hipótesis anterior sobre la mayor vinculación entre el ámbito de las aves y la totalidad fundamental. No obstante, ésta es una afirmación de validez parcial. Ya se ha dicho anteriormente que el elemento fundamental en la imagen de un haikai es la interioridad anímica del poeta en el momento de la concepción. Así, pues, cuando Flavio Herrera hace haikais sobre aves y pájaros, su ánimo o situación espiritual será la que determine el grado de lirismo del poema o el tipo de imagen del mismo. Sin embargo, es evidente que aves y pájaros ofrecen una sugestión más intensa que la que puede provenir del animal terrestre.

Desde luego, también asoma el haikai puramente descriptivo:

EL SANATE

Es el hermano pobre
del señor clarinero.

(Sinfonías del trópico, 27)

Este encierra una simple descripción, con el mismo tipo de oración predicativa que hemos observado antes; no hay nota de color, e incluso no hay imagen. Pura

enunciación. La nota humorística y el toque ingenioso se nos muestra, también, en composiciones como:

EL ALCARAVÁN

Vive dándole cuerda a su reloj.

(Cosmos indio, 16)

El poema contiene una imagen visual, con símiles puramente asociativos.

De igual naturaleza es el siguiente haikai:

EL CLARINERO

Tiene zarape de charol.

(Idem)

en el que se describe específicamente la cualidad de color.

No obstante, es ésta una imagen limitada, sin vuelo sugerente; no hay contenido ulterior qué considerar. En cambio, el poeta no escapa a la sugestión que le ofrecen los loros en lo recóndito del trópico:

Pájaros vegetales

Hay visión y concepto. Aquí implica un sentido más amplio que va más allá de la simple nota del color verde. Dentro de este tipo descriptivo y sensorial, encontramos esta composición que evidentemente ofrece más calidad:

LOS CUERVOS

Son papeles quemados
que arremolina el viento.

(Cosmos indio, 11)

Quizás uno de los elementos más propicios para el giro lírico de los haikais de Flavio Herrera es la multiplicidad del color en el plumaje de los pájaros. El color significa un fuerte impacto en la pantalla psíquica del poeta; y si a esta par-

ticularidad se suma la gracia propia del vuelo de las aves, podemos suponer ya dos factores de mayor trascendencia para la imagen. Por ejemplo --haciendo abstracción de la significación que el ave tiene en nuestro medio-- puédese observar tal característica en el siguiente haikai:

EL QUETZAL

Es un río de esmeralda
con una antorcha por guía.
Nació en la mitología
y desemboca en el alma.

(Cosmos indio, p. 10)

El poema nos muestra elementos diversos que indican una gran riqueza en el proceso asociativo, con evidencia en la nota afectiva. El color verde está señalado por la forma adjetivada 'de esmeralda', mientras que el vivo rojo del ave lo está por 'antorcha'. Ambos términos son ya de por sí indicadores de la asociación 'color verde-esmeralda' y 'color rojo-antorcha'; pero, además, el ave se nos ofrece en la imagen de un río que va a desembocar en el alma.

Desde luego, no sólo las aves que vuelan y pasan raudas ante la vista del poeta son las que pueden determinar este tipo de poema. Más que todo, es la cualidad de color intenso el elemento determinante. Así, Flavio Herrera descubre en la cualidad del matiz una de las más ricas posibilidades para el haikai:

EL PAVO REAL

Pasa el iris arrastrando
un abanico de estrellas.

(Rescate, 28)

EL FAISÁN REAL

Casaca maravillosa.
Se la bordó Scherezada
llorando... ¡En cada puntada
brotó una piedra preciosa!

(Cosmos indio, 15)

FACULTAD DE HUMANIDADES
BIBLIOTECA

Comparados con los ejemplos anteriores de haikais con motivo-aves (excepto desde luego, el del quetzal), estos poemas tienen una mayor carga de elemento lírico. En el primero de los poemas, ver en la belleza del pavo real con la cola extendida la imagen del arco iris es ya de por sí un símil eminentemente lírico: los colores del plumaje se tornan en los colores que determina la descomposición del rayo solar por el prisma de la lluvia; ello es algo más que una simple comparación. Y si se agrega a esto que la nota de brillantez está reiterada por otro símil codicioso --la forma de abanico de la cola del pavo, visto como si fuese de estrellas-- la evidencia de la riqueza lírica se hará más obvia.

Aunque menos rotundo , el segundo haikai citado, el del faisán real, es asimismo una muestra de lirismo, con materiales distintos del anterior: es la evocación de los cuentos orientales --no erudita sino afectiva-- y el símil del plumaje que corresponde a la imagen de las piedras preciosas.

Y no sólo la variedad de colorido o el contraste vivo de matices es lo que incita a esta expresión lírica. También cuando el estímulo lo promueve un solo color, brota la misma nota lírica; siempre, desde luego, que se trate de un color vivo o profundo. Veamos el siguiente ejemplo:

EL CLARINERO

Relámpago empavonado
hecho pluma en el aire
y música en el sembrado.

(Rescate, 27)

En la visión del azul del clarinero como un "relámpago empavonado", asoma un sutil lirismo y no una mera descripción incidental, y el haikai, en total, es fusión de color y musicalidad.

Esta particularidad de los haikais de Herrera, en cuanto a la nota lírica derivada de la pura influencia lumínica del colorido, conduce a descubrir una peculiaridad más de las composiciones: tienen naturaleza impresionista. No es la realidad del colorido o el tono más o menos intenso del mismo lo que determina la nota lírica; es la sensación que despierta en el poeta el ver una realidad nueva por influjo de la sensación que determina el estímulo visual de la luz y el color. La viveza de éste realiza la magia de despertar evocaciones en el poeta y de sugerirle los símiles que sostienen su instante creativo. La sencillez del animal terrestre, generalmente discreto en el color, no logra provocar esta nota, aunque, como es natural, es el estado de ánimo del poeta el que determina finalmente la expresión: ora lírica o simplemente expositiva descriptiva.

Ahora bien; se ha aludido a la cualidad del vuelo como otra de las sugestiones que capta el poeta. En efecto, el vuelo del ave en sí es una cualidad de jerarquía en la temática de toda la obra de Herrera. Ya el haikai del clarinero ha mostrado la plasmación de la imagen sugiriéndolo: "Relámpago empavonado". Es una alusión a lo raudo de su vuelo, reiterada en el verso que sigue: "hecho pluma en el aire". La fusión de colorido y vuelo es importante para un comentario sobre motivaciones del haikai herreriano:

EL CHILTOTE

Sucedió en el espacio
que una astilla de la noche
se engastó en un topacio.

(Cosmos indio, 15)

EL COLIBRÍ

Una gota de metal
cuaja el milagro del iris
en un relámpago musical.

(Idem, 12)

Los elementos empleados en las metáforas de estos ejemplos, muchas veces se repiten: vgr. "topacio" en El chiltote y "piedras preciosas" en El faisán real; "iris" en El colibrí y El pavo real; "relámpago" en El clarinero y en El colibrí, y "música" y "musical" en los mismos haikais citados. Este reincidir en el empleo de los mismos elementos constituye un camino para la estimación de los objetos líricos preferidos por el poeta.

Pero el haikai lírico no requiere, necesariamente, la concurrencia de los dos elementos. Tal como se mostró en poemas en que está ausente el rasgo del vuelo, igual cabe ejemplificar con la ausencia de colorido:

LA GARZA

Un éxtasis que sube.
Alma de agua. Semilla
de nube.

(Cosmos indio, 12)

También surge el tipo del haikai meramente ingenioso, desnudo de liris - mo, que ya se señaló:

EL GORRIÓN

Hay un minúsculo avión
que aterriza en cada flor
¡Gorrión!

(Rescate, 25)

EL GORRIÓN

Revoltoso y granuja.
Motorcito que vuela
en la punta de una aguja.

(Sinfonías del trópico, 29)

Así, aunque la circunstancia del vuelo es propicia para dar prestancia al poema,

la conclusión a que se llega es que el estado de ánimo del poeta determina finalmente la tesitura poemática.

Si la nota de color y la particularidad del vuelo son propias para el toque lírico, más fuerte es aún otra característica de algunos pájaros para la sugestión poética: el canto. Fruto de percepciones y en gran medida sensorial, el haikai de Flavio Herrera tiene que mostrar la presencia de lo auditivo; la nota musical del trópico está en sus pájaros, y Flavio Herrera traza el pentagrama a fin de atraparla en su haikai. El vuelo lírico con ocasión del color, aparece en una escala menor cuando consideramos aquél que determina el eco musical del canto de los pájaros o el piar de ciertas aves. Estos ejemplos de haikais llevan la nota musical que emerge del gorjeo:

EL JILGUERO

Un tránsito de luceros
quiebra pétalos de vidrio
en el buche del jilguero.

(Rescate, 27)

EL SINSONTE

En su buche hay luceros
heridos por la música
del próximo aguacero.

(Cosmos indio, 11)

LA ALONDRA

Con el buche mojado
de luna todavía,
canta la misa del alba sobre el prado.

(Sinfonías del trópico, 27)

EL GUARDABARRANCA

El buche musical
de la montaña estalla
en gárgaras de cristal.

(Cosmos indio, 13)

En los poemas cuyo motivo son las aves canoras, no es ya tan sólo la construcción del símil con objetos o con situaciones que en alguna medida son afectivos; es la presencia de la totalidad fundamental; el surgir de una geografía celeste como trasfondo del poema. En suma, estos haikais sustancian el pleno lirismo de Flavio Herrera y, quizás, sintetizan el logro que en Hispanoamérica ha alcanzado esta modalidad de composición poética con su naturaleza suigéneris.

Tanto en los ejemplos ofrecidos donde la esencia lírica se asienta en las circunstancias de color y vuelo, como en los haikais en que aflora la esencia del canto, muestran el empleo reiterado de los mismos elementos claves de los tropos: vgr., "luceros" aparece en El jilguero y en El sinsonte; la "luna", en La alondra (v. 2), en que tiene la misma naturaleza que los luceros de los poemas citados. La idea de música claramente expresada se nos muestra en el verso segundo de El sinsonte, en la forma verbal "canta" (v. 3) de La alondra, y en el adjetivo "musical" de El guardabarranca (v. 1); "vidrio" en El jilguero y "de cristal" en El guardabarranca muestran la pervivencia de otro elemento; y la idea del agua se reitera evidentemente: "aguacero" en El sinsonte, "mojado" en La alondra y "gárgaras" en El guardabarranca; "buche" (= garganta) aparece en los cuatro poemas, y la idea del surgir del canto puede estar representada en otra metáfora reiterada: "quiebra pétalos de vidrio" en El jilguero y "El buche... estalla" en El guardabarranca. Tales constantes que se tratarán más adelante en este estudio tienen mayor significación aún, si tomamos en cuenta las distintas épocas de los poemas. (3)

(3) En orden cronológico, "El sinsonte" (Trópico) 1931; "El guardabarranca" y "La alondra" (Sinfonías del trópico) 1932, y "El jilguero" (Rescate) 1950. "El sinsonte" y "El guardabarranca" reaparecieron en Cosmos indio (1939); por ello se citan como de esta obra por razones de método filológico.

3. Otras sugestiones poéticas

Nuestro énfasis , de momento, está en el relieve del canto en la nota lírica que es tal que, cuando el estado de ánimo del poeta es propicio, aun el croar del humilde batracio, dignificado en la poesía, puede sugerirle la magia musical que hemos observado en las aves canoras:

EL SAPO

En su oboe minúsculo
rebalsa haciendo gárgaras
el chorro del crepúsculo.

(Bulbuxyá, 6)

Al igual que el croar del sapo en la tarde -motivo poético- el medio día febril de las cigarras adquiere ese toque esencial, donde se eleva el 'chirriar' a condición estética:

LA CIGARRA

Quinina de los trópicos. Cristal
agrio de sol. Termómetro que estalla
en un escándalo musical.

Y lo que es más: usa los mismos elementos de las metáforas a propósito del canto de los pájaros. (4) Aquí, reiteramos, las circunstancias del "yo poético" las que permiten esta posibilidad lírica. Si no existe la condición alucinada, la imagen es desnuda del toque mágico, como acontece con otro haikai sobre la cigarra, en el que sólo encontramos una pura imagen psicológica surgida del fenómeno de percepción auditiva:

LAS CIGARRAS

Está rechinando el sol.

(Bulbuxyá, 7)

(4) Imagen del agua en 'hacer gárgaras' y 'el chorro' en "El sapo"; la idea de totalidad en las alusiones al crepúsculo (Idem, v. 3) y 'de los trópicos' en "La cigarra"; 'cristal', 'estalla' y 'musical' en el mismo poema; son otros de los elementos frecuentemente manejados por el poeta.

Dentro de la gran riqueza de temas y motivos que la totalidad ofrece al poeta, éste ha reparado también en el microcosmos de la vida del insecto. No es sólo la imponente presencia de las especies de la fauna y la viveza del colorido de las aves lo que arrebata al poeta para la plasmación de su haikai. Dentro del modus general de crear imágenes, tienen cabida estos minúsculos habitantes del trópico: los insectos.

La manera descriptiva que refleja una imagen meramente asociativa se presenta, al igual que en las especies anteriores, para el caso de tales animales:

EL CIEMPIÉS

Un peine vagabundo.

(Palo verde, 14)

EL SALTA-MONTES

Acróbata con muletas.

(Cosmos indio, 20)

EL GRILLO

Un violín trasnochado.

(Idem, 22)

En el ejemplo del ciempiés, se ha suscitado una asociación entre peine y la multicidad de patas del miriápodo, en tanto que el saltamontes le ha sugerido al poeta, por la forma de las extremidades y el salto acrobático, la idea de un actor de circo que usa muletas --imagen que encontramos en otro poeta, como veremos oportunamente--. El grillo, aunque también salta, en cambio le ha recordado con su agudo cri-cri la nota monótona del violín.[5] Son, pues, meros pro-

(5) En otra ocasión, sin embargo, el grillo le sugiere la misma imagen que el saltamontes: "Un saltimbanqui con muletas." (Bulbuxyá, 3)

cesos de asociación de ideas y nada más.

En algunos casos, la nota de humor tiene la primacía en la composición:

LA CUCARACHA

Busca en cada rincón
ese botón que le falta
a su levitón.

(Cosmos indio, 20)

No obstante, por raro que parezca, los insectos son material más propicio para el haikai de más profundidad que el ser de la fauna mayor del trópico. Esta afirmación no excluye la posibilidad de que determinada composición sobre uno de estos animales pueda resultar más sugestiva y poética que las referidas a los insectos.

Ejemplos de esta peculiaridad son los siguientes haikais:

LA LIBÉLULA

Zumba, aguja de alegría
bordando con zig-zags de oro
la fábula del día.

(Palo verde, 14)

LAS LUCIÉRNAGAS

Un parpadeo estelar
desnuda la noche
sin poderla tocar.

(Cosmos indio, 13)

En el primer caso, reaparece la peculiaridad del vuelo como elemento fundamental para el logro de una composición más rica desde el punto de vista de la imagen; la presencia de la totalidad impregna sabor inefable al poema cuando el poeta contempla el vuelo rápido de la libélula bordando lo que él llama la fábula del día.

Ya antes, a propósito de los haikais con motivos-aves, se había mostrado la posibilidad lírica que sugiere el vuelo a Flavio Herrera. El caso de la libélula lo reitera y lo corrobora. En cuanto al segundo haikai, es precisamente otro elemento, cuya importancia ya hemos señalado, el que determina la calidad lírica del poema: la percepción visual de una nota lumínica. En los casos mostrados anteriormente, se trataba de color; ahora, surge el parpadeo luminoso de las luciérnagas. Este rasgo esencial de la luciérnaga es propicio para el vuelo imaginativo, con toque lírico del poeta: es el "parpadeo estelar", que incluye en el tropo un elemento de excelencia en la terminología afectiva poética. La imagen inicial se complementa con auténtica muestra de un positivo y sugerente logro: "desnuda la noche sin poderla tocar". ¿ Es a la imagen de la oscuridad nocturna, como vestimenta, a lo que se ha referido el poeta? ¿ o es su intención aludir a otra posibilidad ideal en que atisba un rasgo erótico? ¿ Tiene este haikai cierto sentido melancólico que conlleva la circunstancia de la imposibilidad de no poder "tocar" la noche con la luz de la luciérnaga? ¿ Es una metáfora simbólica? ¿ Es una imagen rica pero ingenua? Aquí, pues, una muestra de la posibilidad de sugestión del haikai a la manera hispanoamericana que cultiva Flavio Herrera.

En medio de esta lucubración, algo resulta evidente: la característica del impresionismo que surge tan frecuentemente. La visión de una realidad distinta se describe por la impresión del impacto luminoso. No es simplemente la reproducción de un fenómeno visual que se da en el mundo sensible lo que se ha ofrecido en el poema. Esto, pues reafirma lo asegurado sobre una nueva característica que muestra el haikai herreriano.

Hay otro matiz en el haikai cuando éste proviene de la sugestión de algún

insecto: cuando las circunstancias espirituales del poeta así lo determinan, le sirven para mostrarnos un aspecto puramente reflexivo de singular intensidad, en el cual campea el mismo toque de enigma, tan interesante en el haikai:

EL GUSANO

En círculo perfecto
liga el epílogo humano
al prólogo del insecto.

(Palo verde, 14)

LA POLILLA

Desde el muro de madera
la muerte está cifrando
su telegrama de espera.

(Palo verde, 15)

Como en: el motivo de la serpiente (Véase pag. 124, La serpiente y La víbora cascabel), estos haikais con maderamen de percepciones sensoriales, encierran un contenido filosófico. El círculo que hace el gusano en ovillo es la imagen visual que lleva al poeta a adicionarle un sentido conceptual: el círculo es la figura geométrica en la que no se puede determinar en dónde empieza y dónde termina la sucesión de puntos que la forman. Un sentido de ruptura de la circunstancia temporal rige en la mente del poeta, y, por contraste, evoca la circunstancia opuesta que representa la vida humana con sus límites de inicio y fin. Este fin -la muerte- conlleva la idea angustiada de la desintegración; la certeza de que el gusano --aquí la vinculación-- habrá de devorar los despojos. Pero la materia que según afirma la ciencia no muere sino se transforma determina la idea, propia del romanticismo, de sublimar la certidumbre de la muerte con la consoladora conclusión de que el ser resurgirá en la maravilla de la flor.

El concepto se sugiere cuando el poeta opone a la visión de la materia devorada por los gusanos, la idea de la crisálida; el gusano --la especie al menos-- que al igual que puede alimentarse de la carroña humana ligando su destino a la idea de la muerte, también puede ser el ente que por virtud de la metamorfosis dé a la naturaleza la gracia colorida de la mariposa.

En cuanto a la polilla, igual presencia de la idea de la muerte se nos muestra; esta vez por virtud de un estímulo auditivo. El ruido peculiar que la polilla emite cuando devora la madera, unido a la certeza de que tal sonido significa la destrucción material del "muro" aludido por el poeta, nos lleva a la idea de la muerte por su sinonimia con la destrucción. Entonces surge la interpretación cuyo misterio encierra el haikai: es el sonido del aparato de telégrafo pulsado por la muerte que nos envía "su telegrama de espera".

4. Evocaciones de la fauna marina

Al observar otra dimensión geográfica y otra zona de la fauna, notamos que mucho más propios para la pictografía afectiva resultan el motivo del mar y el motivo de los peces. Mar, peces y otros animales del fondo marino se trasfunden en la deleitación del paisaje. De aquí que la diversidad de unidades que ofrece este mundo marino participa en alguna medida del estado anímico que puede determinar la contemplación del paisaje del mar. No obstante, no por ello se puede concluir que el haikai del poeta debe, necesariamente, reflejar la plenitud de la contemplación y el deleite estético del paisaje marino; la ya tantas veces invocada circunstancia espiritual sigue determinando la tesitura de sus composiciones, y hay veces en que ésta se muestra de espaldas a la emoción lírica, inclinándose por la nota de ingenio o de humorismo. Así, vuelve a aparecer el

haikai definitorio cuyo contenido es la pura imagen psicológica, resultado del proceso asociativo:

EL CABALLO MARINO

Sale a flote buscando
un tablero de ajedrez.

(Cosmos indio, 49)

EL PULPO

La araña submarina.

(Rescate, 25)

En ambos casos, es una mera asociación por el estímulo visual: la similitud entre la figura del caballo marino y la pieza del juego del ajedrez; la misma apariencia morfológica que tiene el arácnido y el pulpo, por la multiplicidad de extremidades. Otras veces, los elementos del símil son aún menos líricos, aunque evidentemente de mayor originalidad:

EL ATÚN

Un torpedo minúsculo;
pero echa a pique el barco
del crepúsculo.

(Cosmos indio, 51)

LAS BALLENAS

Hay zepelines náufragos
que no se traga el mar,
esperando algún buque
que los venga a pescar.

(Bulbuxyá, 7)

Sin embargo, si se comparan los haikais de este tipo, elaborados con motivos de animales acuáticos, y los que el poeta ha escrito a propósito de animales de la tierra firme, se observa que las imágenes privativamente psicológicas son mu-

cho menos frecuentes en el primer caso. La manera más gustada por el poeta de ver la fauna marina es con la plenitud lírica peculiar del logro de su afán estético:

LAS SARDINAS

Cada ola una fogata
palpitante de abalorios.
El mar se quema en átomos de plata.

(Cosmos indio, 52)

El origen de la imagen es, como en las más de las veces, la percepción visual; en este caso: el color plateado de la sardina. En otra ocasión, el mismo impulso lírico dignifica los objetos sencillos (lentejuelas e imán) que nos brinda el tropo:

LAS SARDINAS

Sobre las olas, un haz
de lentejuelas de plata
movidas por un imán.

(Palo verde, 12)

Las imágenes visuales vuelven a determinar en gran medida las composiciones sobre los peces. La razón: la perspectiva frente al mar y el sólo contacto óptico con el pez. Aun composiciones en que se redondea una imagen conceptual tienen su punto de partida en lo visual:

EL PEZ

El pez duplica en la escama
iris de gloria solar;
pero el filo de la escama
guarda el encono del mar.

(loc. cit.)

EL DELFÍN

Con apetencia de cielo
--su escama quiere ser pluma--
no da un salto sino un vuelo.

(Cosmos indio, 49)

En el primer ejemplo, es la percepción del color de la escama; en el segundo, es la captación de la imagen del salto. Ambos poemas han sido sugeridos por la visión; de aquí lo plástico de la imagen. Por otra parte, la intensidad lírica se acentúa cuando el haikai no nace al conjuro de la percepción sensorial casi tangible apuntada. Veamos, por ejemplo, casos en los cuales ésta sea menos factible, por el tipo del animal marino y lo poco frecuente que es -por extraño- su contemplación:

LA ESTRELLA DE MAR

Sale a flote buscando
la boca de un lucero.

(Palo verde, 16)

LAS ESPONJAS

Lengua de cristal.
Su destino es enjugar
la sal
y la congoja del mar.

(Cosmos indio, 51)

LAS MEDUSAS

Paracaídas de vidrio
bajan llenas de rosas
a un continente hundido.

(Idem, 52)

Tales poemas, con excepción quizás del último de ellos, sustituyen la imagen sensorial visual por otro tipo de situaciones: la evocación erótica en la estrella de mar que sale a buscar el beso del lucero. El destino atribuido a la esponja: enjugar las lágrimas del mar. La asociación es lejana a la visión y próxima a lo conceptual: estrella-lucero; esponja-enjugar (seca las lágrimas que expresan congoja), y además podría estimarse, también, la asociación congoja-sal-lágrima, que aunque no se expresa el último elemento, es obviamente lo que se enjuga de la congo-

ja.

El tono descriptivo y la nota alegre, ingeniosa, se retoma en las composiciones sobre los animales que afloran en las playas. Están colocados en la inminencia del paisaje, en la frontera de lo marino. Por otra parte, son pequeños y pasan desapercibidos frente a la totalidad de lo marino. Así, no tienen la fortuna de participar de su impacto estético. Por ello, el haikai de Flavio Herrera los toma de manera incidental y meramente para expresión del ingenio:

SIGNOS EN LA ARENA

El cangrejito ensaya
taquigrafía
en la página de la playa.

(Cosmos indio, 49)

EL CARACOL

Marinero impenitente
anda con su esquife a cuestas
y los remos en la frente.

(loc. cit.)

Y por extensión, la vida animal de la ribera del río participa de la misma nota:

EL CANGREJO

Entre las piedras del vado
encontré un alicate
oxidado.

(Bulbuxyá, 3)

En resumen, pues, se puede afirmar que la vida animal que alienta al trópico es vivero de átomos líricos para el haikai de nuestro poeta; pero igualmente nos muestra en forma abundante que tal pluralidad de manifestaciones de la vida tropical significan también estímulos para la visión personal de Flavio Herrera, quien, no siempre en vena poética, trasfunde la imagen con su interpretación súbita y nos la devuelve a veces en haikais de plasmación ingeniosa. Ello es sínto-

ma de la libertad con que el poeta hispanoamericano abraza y adopta la composición exótica, con la misión fundamental que le ha asignado: ser síntesis de lo esencial; ser contorno preciso de la imagen que contiene.

5. Motivaciones de lo vegetal

Pero el trópico no es sólo vida animal, aunque ésta sea la huella que mejor evidencie su expresión móvil. Junto a la diversidad de elementos que la incidencia de lo zoológico pone en juego, se contrapone en importancia la presencia del elemento vegetal, innumerable y significativo. Un muro de silencio cerca la existencia de la vida de árboles y plantas; la percepción auditiva desaparece en estas circunstancias, pero la riqueza de matices que desde las distintas tonalidades del verde de árboles y plantas va hasta la gama innúmera de tonos riquísimos de las flores y frutos, ofrece al poeta la evidencia plástica para que en su haikai florezca la riqueza descriptiva y la plasmación de las motivaciones.

El olor, un tanto limitado cuando el poeta otea la vida animal, retoma su plenitud significativa con la dimensión de lo vegetal, manifestación íntima de las bondades del agro guatemalteco y expresión de su feracidad.

La visión del poeta toma estas manifestaciones y las incorpora a su haber de temas y motivos, y hace de sus posibilidades sugeridoras la realización plena de su manera poética en el haikai.

La fauna ofrece un aspecto vital del trópico -movimiento, color y sugestión de ámbito-personaje- de donde el poeta pretende arrancar la sensación que le sugiere esta dimensión telúrica. Pero si la vida animal ofrece la sugestión de un aspecto del medio, lo vegetal será de significación inmensa para el trazo definitivo. La dinámica del trópico queda aprehendida en los haikais cuyos motivos provienen de la incidencia vital de la fauna. La plástica, en cambio, que evidencia su

propia belleza, la capta el poeta de la exuberancia de la vegetación.

Así, la fauna es la estampa fugaz e instantánea del trópico; en cambio, la vegetación recoge su esencia: es lo permanente.

Árboles, plantas, flores, frutas y semillas, aun dentro de sus variados matices y esencias, están en la unidad verde, violenta y fundamental del trópico.

La vegetación tropical es el testimonio fijo de la fuerza telúrica del medio y la expresión de su unánime belleza. Para Flavio Herrera y su visión lírica del ámbito tropical, la vegetación es la esencia que anima el paisaje. Al par que la nota de color, el tono afectivo da consistencia al haikai para emprender el vuelo lírico en un afán de refundición total:

LA PASIONARIA

Mira al cielo y sube, sube
con ganas de hacer azul
el algodón de la nube.

(Palo verde, 11)

En este poema, se establece el vínculo de lo terrestre con el ámbito estelar. La pasionaria es el símbolo de la ascención, afán de vuelo para hilvanar extremos de tierra y cielo que conforman la síntesis mágica del trópico. Las huellas de colorido surgen en el poema dando un toque lumínico en que el espíritu de la tierra parece fundir su verde con el azul del cielo en un solo armónico de luz, a través de los caminos vegetales de la pasionaria. El haikai muestra el colorido y la sensación visual prodigiosa de Flavio Herrera. La pasionaria mira hacia lo alto y aspira a la ascención para volver también azul el color blanco que en contraste presta la nube dentro de la totalidad del paisaje. La aspiración a la comunión de tierra y cielo es respuesta a la emoción lírica del poeta que busca elaborar la síntesis fundamental de su ámbito, en la cual participe de su esencia el todo y las partes

del mismo. Esta ansia de transubstanciación está, infinidad de veces, reiterada:

LA ARAUCARIA

Con la rosa de los vientos
en la mano,
se instala en el firmamento.

(Cosmos indio, 20)

La araucaria, que para el caso del haikai ofrecido surge como motivo, reflejа, con el influjo poético del autor, su parte de la esencia del trópico y su totalidad. Aparece el árbol ubicado en el firmamento, con los vientos prendidos en la mano -transubstanciación mágica que el poeta realiza a manera de eje y meollo de todo el ámbito-. La nota lírica brilla en este haikai mostrando que es el influjo de lo total del trópico la clave mágica de su posibilidad; el concepto del trópico asoma tras la plasmación de la imagen lírica que a su vez le da el tono inefable que impulsa toda la creación del poeta.

Cada árbol, cada planta -cuyo ser es ascención- motivan al poeta para simbolizar la unión fundamental de tierra y cielo, en afán de integrar la totalidad del paisaje:

EL PINO

Con el delirio de la altura
ardes en llama cónica tan pura
que más que vegetal eres divino.

(Sinfonías del trópico, 23)

EL BAMBÚ

Desemboca en el cielo
su río vertical.

(Cosmos indio, 29)

EL CIPRÉS

Un índice en los labios
del cielo.

(Idem, 24)

Estos haikais encierran la aspiración a la síntesis antes aludida y, en el último de ellos, el ciprés, emerge la idea del perfil de un verde quieto; su erecta estatura estilizada le sugiere al poeta la imagen acústica del silencio, en el cual se trasfunden tierra y cielo.

Aun en haikais de nota lírica en que no se excluye el toque humorístico, podemos observar esta misma aspiración a la síntesis:

PALO VOLADOR

En su fuga vertical
se muda de camina
la culebra vertical.

(Cosmos indio, 24)

Aquí observamos que la imagen psicológica que contiene el poema(establecer la identificación de árbol-culebra por su característica común en la muda de la piel) muestra el sentido de la movilidad ascendente: en el adjetivo vertical, reiterado en el verso 3. La imagen nos es ofrecida en intención dinámica, hacia arriba, con sugestión implicada en la 'fuga' que el poeta señala en la erecta presencia del palo volador.

Alucinado por el logro de esa síntesis, el poeta la ofrece en otros haikais en los que el elemento fundamental de la imagen es parte del propio tema del árbol:

EL PALO DE JIOTE

De cobre es tu candelero.
De noche, tu llama verde
se pulveriza en luceros.

(Rescate, 25)

EL PALO DE CAUCHO

Al zanjarlo, los huleros
le ven saltar de las venas
un surtidor de luceros.

(Cosmos indio, 26)

En ambos haikais aparece una nota de color, cualidad propia de los objetos-temas (en el palo de jiote se destaca el color cobrizo del tronco y el verdor del follaje, y en el palo de caucho se sugiere el blanco de la savia); y tal nota de colorido, por virtud del vuelo lírico del poeta, determina que la imagen recoja un mismo elemento para los dos casos: los luceros, jerarquías líricas cuyo ámbito es lo estelar que habrá de aprehenderse para la síntesis vital.

Muy similar sentido lírico muestran otros de su poemas. Por ejemplo, estos dos que surgen del motivo del álamo:

EL ÁLAMO BLANCO

Cuando el viento lo arrebata
llena la mano del cielo
de moneditas de plata.

(Rescate, 28)

EL ÁLAMO TEMBLÓN

Se besan álamo y viento
y un relámpago de escarcha
ondula en el firmamento.

(Idem)

Flavio Herrera busca captar la esencia íntima de las cosas. Ésta es una característica de su signo lírico y de su sentido poético del mundo. Su aspiración es llegar, en su obra, a asir lo fundamental del significado del trópico, mediante la expresión poemática breve y sugestiva. Así, en su poesía, es evidente esta búsqueda de la síntesis; pero tal afán no implica únicamente deseo de hilvanar, con un elemento tema de un haikai, las dos dimensiones que supone fundamentalmente el trópico. No es imprescindible que participen cielo y tierra para lograr expresar la esencia del trópico en tal síntesis. De hecho, ésta es sólo una de las maneras de plasmar la esencia lírica del poeta.

La síntesis puede realizarse en una sóla de estas dimensiones:

PALO DE ÉBANO

Con aliento franciscano
abraza la jungla entera
a su padrino africano.

(Cosmos indio, 24)

EL PALO DE CAOBA

Virgen dura y castaña.
Te trajiste a mi alcoba
la tremenda emoción de la montaña.

(Idem)

En ambos poemas se evidencia la aspiración de aprehender la totalidad del trópico -anhelo de síntesis-.

En la imagen sugerida por lo exótico del ébano se plasma ese sentido: el abrazo de aliento franciscano tiene la significación de suma de todos los elementos de la selva ('jungla entera', v. 2), y, al realizarlo así, se concentra ésta en un sólo objeto que participa, de lo esencial del todo.

En cuanto al poema motivado por la caoba, igual particularidad puede observarse: en el mundo lírico del haikai ha sido la emoción de la montaña toda la que ha llegado a sintetizarse en la madera de la reconditez de la alcoba.

Mas, obediente al impulso que se nota en los haikais que surgen de la temática de la fauna, los que responden a la sugestión de lo vegetal, también no son siempre líricos. Los hay cuyo contenido preponderante es la imagen psicológica y no la poética. En éstos, la percepción sensorial es la determinante:

EL PALO DE JÍCARA

Brazos horizontales
y, entre los dedos, presas
las rapadas cabezas
de caciques rivales.

(Cosmos indio, 29)

EL GUARUMO

En sus dedos, las hojas
están en abanico
--jugador de baraja--.

(Sinfonías del trópico, 23)

aun cuando en el primero de ellos se vislumbra el toque mítico y mágico de la tradición quiché. En el segundo de los haikais citados nótese, primero, el resultado de la percepción sensorial repujada, en su última línea, por algo de greguería, quizá sencilla ocurrencia.

El rasgo del humor se reitera en otros de los haikais que provienen de la temática del trópico, en son de simples percepciones visuales, sin que en ellas participe lo afectivo o la nota lírica:

EL CACTUS

El puerco espín vegetal.

(Cosmos indio, 29)

LA PALMERA

Siempre con las costillas
de fuera.

(Sinfonías del trópico, 22)

La asociación de ideas es la clave de las imágenes anteriores. El aspecto espinoso del cacto evoca en el poeta la erizada apariencia del puerco espín y se elabora entonces la imagen con la concurrencia de ambos elementos. Para el caso de la palmera, es igual la naturaleza de la imagen: los anillos de la corteza del árbol sugieren un algo al poeta, y de ahí la posibilidad de la imagen.

Otra de las posibilidades del haikai que responde a ese ámbito es el meramente definitorio, en el cual apunta la característica de lo subjetivo y personal.

Algunos de estos poemas alcanzan maestría en su género:

EL AZAFRÁN

El cabello del sol cuando era niño.

(Trópico, 14)

Dentro de ese mundo temático de lo vegetal, vuelve a darse el haikai de corte sugestivo y de sabor enigmático, tras la aparente sencillez de los versos y la imagen:

LOS SAUCES

En el ojo del remanso
ponen la barba en remojo.

(Bulbuxyá, 12)

La perspectiva del árbol o de la planta en el paisaje del trópico permite a Flavio Herrera establecer el vínculo de lo inmediato y particular con la totalidad del ámbito. De esta incidencia surge con vigor y luminosidad la plenitud lírica como aliento de su haikai. Pero cuando la totalidad pierde su significado por desviación hacia lo particular, la nota rotunda y definitiva del tono lírico amaina hasta circunscribirse a la realidad propia y circunstancial del objeto-tema del haikai. Tal acontece con los que surgen frente al estímulo de las flores del trópico.

6. Influjos poéticos de florescencia y cosecha

La flor, aunque su colorido es fuente para la más viva percepción visual que habrá de derivar al trazo del poema, es una realidad particular del trópico. Su observación implica para el poeta concentrar, por los estímulos sensoriales intensos, toda la atención al campo circunscrito de ese microcosmos. Por ello el influjo de la totalidad del ámbito se diluye hasta convertirse en la huella tenue

que asoma tras la imagen particular de la flor.

Lo más acusado en el haikai, cuyo tema es la flor, es la percepción visual. El colorido reaparece en la obra de Flavio Herrera con la misma jerarquía que su plástica presencia determina. Las percepciones, y más aún, las sensaciones, son los caminos mágicos por los que se establece el vínculo del poeta con su circunstancia ambiente. Pero el color de la flor, variado en tono y gama, no es tan sólo la característica que habrá de arrebatar al poeta; a la vez que color, la flor es delicadeza y fugacidad; sugiere ternura, cosa íntima. Así, la mera impresión lumínica de color se funde en el haikai de Flavio Herrera con un toque de emoción honda en que apunta la nota delicada. Las imágenes, entonces, dejan de ser meramente sensoriales o simples respuestas a los estímulos visuales, para adquirir un sabor más sugerente y personal:

EL LIRIO

Su pubertad difícil
al dar el último salto
cayó en boca de la tisis.

(Cosmos indio, 44)

Este haikai muestra lo que se ha afirmado. La nota de color está presente en el poema y constituye su nota interior. Es el color albo del lirio, con la pringa encarnada que lo vivifica, el estímulo que engendra el poema. Pero el fuerte impresionismo que hemos observado en otras ocasiones en su haikai de distinta motivación, no se nos ofrece; por el contrario, lo meramente sensorial tiene un tono leve que se diluye en la significación honda que domina la imagen. El color blanco es sustituido por un correspondiente conceptual que permite el toque simbólico: la pubertad, que surge de la evocación de la inocencia, y ésta de un símbolo convencional que es el color. No obstante, el lirio tiene el rocío,

FACULTAD DE HUMANIDADES BIBLIOTECA

del rojo que pone el contraste en su corola. Tal choque visual, lejos de provocar en el poeta una imagen fuerte, no hace sino ahondar la huella emotiva con la incorporación de la idea del irreversible proceso de muerte de la flor, destinada a marchitarse.

El poema aludido es, pues, claramente símbolo, concurrencia de lo conceptual y sensorial, dentro de una circunstancia emotiva.

El color, empero, inicia y hace surgir la imagen que contienen los haikais, aunque luego este inicio se diluya entre la carga conceptual. El siguiente poema muestra claramente el proceso:

EL JAZMÍN

Puro. Hiperbóreo. Breve
¿Es el alma
de la nieve?

(Cosmos indio, 43)

en el que se evidencia lo exótico, también, con rumbo hacia la totalidad.

Algo más: la evocación que promueve el color no es siempre de la misma naturaleza. La sensibilidad del poeta está animada por múltiples sentimientos, entre ellos, lo erótico que surge como respuesta al estímulo del colorido en algunos de sus haikais:

LA LILA

¿Semilla de carne o flor?
Lila, ¿por qué te siembras
en la ojera de las hembras
que hacen vigilias de amor?

(Rescate, 25)

Igual imagen, de cepa hispanoamericana, contiene este otro poema:

EL JACINTO

Venus criolla. Si supieras
que en un jacinto amanece
el molde de tus ojeras.

(Cosmos indio, 45)

Entre otros casos, el haikai llega a conjugar sugestiones de línea ingenua con un hálito cristiano asido a la delicadeza de la flor:

LA AZUCENA

La azucena sabía
que mayo la esperaba
para el mes de María.

(Bulbuxyá, 13)

No obstante, algunos de los haikais con motivo-flor retoman el tono intenso:

LAS AMAPOLAS

Ríe con el pecho abierto
rojo de sangre inocente
el huerto.

(Cosmos indio, 39)

Aquí, el poeta impregna la imagen con algo de su visión cósmica del ambiente: la unidad varia del huerto, totalidad en sí dentro del ámbito.

Por lo demás, el estado de ánimo del creador vuelve a ser el elemento determinante para la tesitura poemática. A veces encontramos el tono característico, rotundo y definitivo que prende la imagen en una súbita plasmación en que juegan los fonemas como golpes fuertes que revelan el toque vigoroso de la imagen, aunque esto acontece en una minoría de los haikais animados por el motivo-flor:

EL CLAVEL

Con eco español
estalla en la tierra
la risa del sol.

(Idem, 44)

En otros, predomina el toque del humor y la ausencia del tono lírico:

LAS MARGARITAS

Son las letras mayúsculas
en el poema de la grama.

(Sinfonías del trópico, 20)

LA AZUCENA

Un altavoz con lengua de oro.

(Cosmos indio, 43)

En los haikais que surgen por la sugestión de los frutos, se presenta nuevamente el mismo tono humorístico en que predomina el ingenio sobre cualquier otra circunstancia interior del poeta. Como es frecuente, en tales poemas, próximos a la greguería, excepto por la forma, campea el dominio de la imagen psíquica como resultado de la mera percepción:

EL HIGO

Una glándula de miel.

(Palo verde, 9)

LA NARANJA

Ni las mieles de tu risa
logran apagar la llama
que te enciende la camisa.

(Cosmos indio, 39)

Éstos recogen un sentido más próximo a la idea de vida e imagen que del trópico tiene el poeta: símbolo de exuberancia y de germinación con que el creador alienta la presencia del ámbito en su poesía.

El colorido del fruto es elemento de importancia para la expresión del trópico. Por eso en ellos se manifiesta la presencia de lo sensorial. Además, los frutos, por la vitalidad que sugieren en sí, determinan la preeminencia de estados de ánimo menos propicios a la melancolía; y son proclives, en cambio a la nota alegre y rotunda.

Ya hemos mostrado el sesgo ingenioso de algunos poemas como resultado de los cambios en el estado de ánimo que asaltan al poeta. Ahora con estos temas, vuelve a darse la misma característica:

EL MANGO

Un corazón desnudo.

(Cosmos indio, 36)

Notamos aquí, dentro de la desnudez lírica de la imagen, la presencia sensorial de la forma como puente para la asociación mango-corazón. La nota es, si no humorística, meramente ingeniosa y flúida.

Un tanto más personal es la imagen del siguiente haikai:

EL JOCOTE MARAÑÓN

Su biografía empieza
desde aquel lobanillo
que le salió en la cabeza.

(Idem, 40)

Humor e ingenio se conjugan en este haikai en el cual no hay, tampoco, aliento lírico. La nota alegre emerge de un estado anímico correspondiente, en el que no se muestra la presencia de la chispa emotiva. No aparece, tampoco, la nota de color que es característica del fruto. La sugestión del sabor o del olor no aparecen, asimismo, en la composición. Así, la descripción brota como visión personal de la realidad propia del fruto, sin más contenido que la imagen ingeniosa y descriptiva.

No obstante, en el haikai del jocote marañón es evidente la percepción visual, y por ende, su naturaleza sensorial, aunque sea sólo la forma y no el color el elemento que lo alienta. Tal condición --la ausencia de color-- es poco frecuente en los poemas de este giro; lo natural, en cambio, es que la aprehensión del fruto en las imágenes tenga precisamente una nota en que predomina el color sobre las demás cualidades. Aun el sabor y el olor, de tan acusada presencia, son secundarios con respecto al colorido, quizá porque la vista regular-

mente es el sentido que entra antes en juego en el proceso de aprehensión de las cualidades del objeto.

Es frecuente encontrar el color como nota señaladora en los haikais de los frutos:

EL COCOTERO

Verde mástil que rematas
en apretados racimos
de cabezas de piratas.

(Palo verde, 9)

El color esencia del trópico, el verde, inicia este haikai. El elemento visual, luego, recoge la forma que el proceso asociativo vincula con la redondez de cráneos, que, por la proximidad del mar, corresponden a piratas, nota que apunta hacia lo romántico.

Lo visual se manifiesta frecuentemente, pero es el colorido, pródigo en el haikai, el que surge de la excelencia del trópico. Por virtud de la cualidad de color, la descripción que implica cada haikai muestra correspondencia con las circunstancias espirituales del poeta en el momento de elaborar sus composiciones. El color múltiple en los frutos implica estímulos que corresponden a reacciones particulares de Flavio Herrera. Algunos de estos colores determinan el afloramiento de la nota subjetiva, mientras que otros parecen ser menos propicios para el efecto. Entre los primeros, por razón obvia, el color predominante es el verde del trópico. Así, tal colorido sugiere para el poeta la participación de la esencia de la montaña.

Por otra parte, el amarillo refleja la luminosidad del ámbito, característica también significativa para la visión universal del trópico:

EL LIMÓN

Todo el zumo del monte
se oxida en un lagrimón.

(Cosmos indio, 25)

imagen que sintetiza en forma significativa lo radiante del trópico. Ya en otro haikai este color le sugirió una síntesis definitiva de la luminosidad del ambiente:

LOS LIMONES

Hasta el sol se les oxida
mojado en sus lagrimones.

(Sinfonías del trópico, 26)

Y no sólo en los poemas de los frutos observamos esta nota intensa como resultado del estímulo de los colores. En otro vegetal -el trigo-, el color amarrillo apunta como nota radiante y luminosa:

EL TRIGO

Hierve y fulge -oro en crisol-
¡Y su química divina
de volver bíblica harina
la paganía del sol!

(Cosmos indio, 31)

El verde, por su omnipresencia en lo vegetal, es poco aludido. Su invariabilidad misma se diluye en lo total del medio. El amarillo, en cambio, sí es una cualidad que resalta en el fruto, y permite, junto con la sugestión de luminosidad, aludir a la cualidad particular per se, a lo cual puede agregarse el afán interior por plasmarlo.

Otro color significativo en el haikai de Flavio Herrera en la presencia de otros frutos, es el encarnado. Sugiere, también, luminosidad, a la vez que pone el contraste vivo en el matiz del trópico, y, además, reune la sugestión de carac-

terística esencial: la fuerza de la tierra en la etapa de la madurez ubérrima de lo vegetal. El color encarnado, así, simboliza el vigor del trópico, y quizá por ello permite que aflore la nota lírica con que el poeta plasma su visión del ámbito:

LA FRESA

¿ Es una lágrima de fuego
o sucedió que en un terrón, (6)
un pájaro labriego
sembró su corazón?

(Cosmos indio, 42)

En lo enigmático que encierra la interrogación conviene los elementos del medio: lo agrario ("terrón", v. 2; "labriego", v. 3 y "sembró", v. 4.), la fuerza y energía ("fuego", v. 1) y lo emotivo ("lágrima", v. 1 y "corazón", v. 4). La huella de lo visual es clara y definitiva: color y forma del fruto evocan la imagen del corazón: esta vez, en un tono lírico que contrasta con el haikai con sabor a greguería de "El mango" (Op. cit., 36), a que hemos aludido antes.

La imagen de la fresa surge con un impulso que alienta la emoción lírica, trashumante al tono poético al haikai. Así pues, además del acento espiritual del poeta, también lo intrínseco y consubstancial de los motivos adquiere relieve. Quizá es lo encendido del color encarnado, al que alienta la viveza del rojo, color primario, lo que permite un contraste más sugestivo con el verde. A veces dentro de la realidad particular del fruto, la evidencia del contraste de estos colores emerge exuberante y descriptiva:

LA SANDÍA

Pingüe y pródiga nodriza
que amamanta la hortaliza
con jugos de amanecer.
Tiene verde la camisa
y la carne, rosicler.

(Cosmos indio, 41)

(6) "...sucedió que, en un tablón," en Sinfonías del trópico, 28.

La opulencia y lo jugoso de la sandía, fruta propia del trópico, sugieren la esencia magnífica que de su ámbito distingue el poeta como aliento significativo. "Pingüe" y "pródiga" son las cualidades que, en efecto, convienen a la sandía; pero, además, su colorido es nota acentuada para la descripción: "verde" es su "camisa" y "rosicler" su "carne". Ya antes, en la unidad que integran los primeros tres versos, esencia del poema, los mismos colores están sugeridos: hortaliza y amanecer corresponden respectivamente a la ilusión óptica de los colores aludidos.

El verde (como esencia del agro), el amarillo (símbolo de luminosidad del ámbito) y el aliento del rojo en el color encarnado (expresión de energía de la tierra), son, en sus diversos matices, los colores favoritos para expresar en los frutos el sentido universal del trópico. Como fragmento de la totalidad, lo frutal participa de la esencia cósmica del medio dentro de su condición incidental que a veces propicia la plasmación lírica y lo subjetivo. Los demás colores, distintos de los ya aludidos, son menos felices para propiciar en el poeta el clima espiritual de la evocación y el afloramiento de lo personal y emotivo. Un ejemplo basta para probarlo:

EL CESTO DE CAIMITOS

Obesos y morados.
Cardenales en concilio.

En este haikai, la imagen es fruto de la mera asociación de ideas que, sin carga emotiva de significación, nace de la percepción visual de forma y color. La ausencia de la huella lírica es, en este caso, evidente. El color obscuro del fruto no parece conmover las fibras de la sensibilidad del poeta; en cambio, sí prohija la imagen plástica y de humor.

El mismo color y el mismo fruto, que aparecen retomados en una nueva composición, participan de lo afectivo; pero no por virtud del propio colorido --como ocurre frecuentemente cuando éste es matiz del verde, del amarillo o del encarnado--, sino por la participación de lo exótico ligado a lo local:

EL CAIMITO

¿Qué negrero pirata
dejó en mi huerto indio
una pinta mulata?

(Cosmos indio, 39)

El color del fruto, en contraste con el verde del agro, es un estímulo visual poderoso que impone su significación. Sin embargo, por poco común, este matiz -el morado- en el mundo vegetal del trópico no es el color que permite el logro lírico del poema sino la nota sugestiva de lo ajeno (ser, como el mulato, una simbiosis de lo extraño y lo vernáculo) en donde radica la posibilidad de lo emotivo del haikai.

El fruto, a la vez que simboliza la rotundidad del trópico, recoge su esencia vital. La flor permite la nota delicada y conlleva la idea de fugacidad y de muerte inmediata; el fruto; en cambio, afianza en el alma del poeta la certidumbre de lo vivo. Ya en la alusión al trópico como motivo en sí, hemos visto cómo Flavio Herrera nos ofrece la imagen de la nodriza para el símil de lo nutricio que alienta al trópico: "Desploma la cabeza de oro / sobre las mamas de su nodriza la pereza". Ésta es la expresión poética al recoger la visión humanizada del ambiente. (7) Ahora, a propósito del fruto, volvemos a encontrar tal imagen, con igual nota de color:

LA LIMA

Saca del corpiño
su teta de oro
reclamando un niño.

(Cosmos indio, 36)

(7) Vid. p. 113.

A través de esta imagen, el poeta vuelve a plasmar la actitud alentadora del trópico. Naturaleza y nodriza aparecen como elementos en el símil. Ambas, en el mundo poético del haikai de Flavio Herrera, convergen en la función de nutrir, que es dar vida. Ya en la madurez carnosa de la sandía apunta la misma nota: "...amamanta la hortaliza con jugos de amanecer" (vv. 2-3), y en otra ocasión, igual imagen torna a aparecer con la sugestión de otro fruto:

LA ANONA

Una ampolla de leche cuajada
en la ubre misma
de la madrugada.

(Cosmos indio, 35)

haikai que apunta hacia lo cósmico por la sugestión que encierra. El fruto trae al poeta la imagen del seno, y éste la evocación de vida y lo nutriente mágico de la naturaleza. Sin embargo, algunas veces, también lo erótico arrebata la esencia de la imagen poética:

LOS MAMEYES

Cálidos y morenos...
Ay, india de los trópicos,
pero, ¿ no son tus senos ?

(Cosmos indio, 36)

En este haikai se funde la significación de la mujer del trópico con lo ubérrimo del fruto que recoge la fuerza vital del agro. En otros haikais, es la simple nota afectiva, en que palpita una huella de lo estético, la que se manifiesta en los símiles trópico-mujer:

LA MANZANA

Le relumbra en la mejilla
un júbilo redondo
de muchacha sencilla.

(Idem, 40)

Lo multánime vegetal sugiere a Flavio Herrera infinidad de motivos que esencian lo telúrico. Con la sugestión del árbol, de la flor o del fruto, el poeta da la síntesis y la totalidad del trópico.

En nuestro análisis, haremos el escrutinio de una nueva dimensión; modesta, por cierto: el huerto, de suyo universal, pero con un toque particular en nuestro ámbito geográfico. El huerto conlleva la idea de lo doméstico, de lo vegetal que emerge de la tierra al calor de la mano del hombre; es nota reposada y fresca del agro, que escapa al símbolo trópico-violencia; el huerto responde a lo íntimo, a la soledad del poeta que contempla.

El trópico, que en la obra de Flavio Herrera es génesis y destino, pierde en el huerto, prohijado por la labor humana, su acento de grandiosidad. Los temas de sugestión que éste ofrece, difieren de la esencia fundamental que el poeta interpreta del trópico; entonces, el haikai denuncia una actitud sencilla, bonachona y reposada, en el que el "amoenus hortus" sólo es circunstancia coincidente en el sereno mirar interior del poeta.

Por ello, en los haikais de Flavio Herrera la nota amena y fresca será la que predomine sobre la emotiva cuando los temas son las hortalizas:

LOS RÁBANOS

Comenta la hortaliza
la gloria de los rábanos
hechos ascuas de risa.

(Cosmos indio, 40)

La nota dominante en el haikai es la humorística, y tras ésta asoma la placidez del poeta. El color de los rábanos, que en distintas circunstancias espirituales determinaría lo rotundo y lo lírico, sugiere en esta ocasión el tono afectivo y apacible. La nota alegre e ingeniosa, repujada por el sentido del humor, se ofre-

ce en otros haikais descriptivos:

EL ESPÁRRAGO

Alza su dedo amarillo
como pidiendo al sol
que le regale su anillo.

(Rescate, 26)

Por regla general, todos los haikais que recogen similares temas son meramente descriptivos y un tanto superficiales. Lejos de ser líricos, corrientemente son meras greguerías. Sus ingredientes son, en efecto, las características de éstas: humor e imagen, que resultan de la confluencia de un estado de ánimo alegre y de la simple asociación:

LA CALABAZA

Por apartar su gordura
el corsé casi le corta
la cintura.

(Cosmos indio, 39)

EL GÜISQUIL

Lleva barba de ocho días.

(Idem, 42)

Sin embargo, algunas de las composiciones, van más allá de lo simplemente ingenioso, pues tienen sabor sugestivo:

LA YERBABUENA

Su lengua picante
deja en el sembrado
un zumo galante
que sabe a pecado.

(Ibidem, 43)

Este haikai parece ofrecer el indicio para el atrape de la totalidad, que ya encontramos, indudablemente, en otro: "La lechuga", en el cual su esencia significati-

va promueve lo subjetivo-lírico.

LA LECHUGA

Todo el plasma vegetal,
de tan tierno, se enjuga
en la copa de cristal
de la lechuga.

(Ibidem, 42)

El summun del trópico asoma en este poema en el que retoma su manera característica el poeta, para expresarse en forma emotiva y lírica. La síntesis significativa da el tono universal de la interpretación del ámbito: "Todo el plasma vegetal" en la frescura y verdor: "copa de cristal de la lechuga". El vínculo de lo particular, con la suma definitiva que caracteriza la visión emocionada del trópico, se establece en súbito relámpago simbolista, la manera mejor lograda del haikai de Flavio Herrera. El yo poético del creador surge para vindicar al huerto en su humilde sugestión de lo incidental, y le da un toque lírico en visión esencial del ámbito.

Hasta aquí la muestra de otro aspecto del trópico en el haikai de Flavio Herrera. Al igual que en la fauna, en lo vegetal se recoge cierta visión cósmica del medio, actitudes hacia las que deriva su haikai, según sus estados de ánimo, que oscilan entre las posibilidades diametrales de lo epidérmico y lo intenso. A manera de mosaico --pluralidad de elementos y actitudes-- se nos ofrece la interpretación del trópico en estas dimensiones del ámbito de Flavio Herrera.

7. Motivos marinos y del agua

El mar, sus contenidos y entornos sugerentes, son motivo para la plenitud lírica en el haikai de Flavio Herrera.

La poesía de la época -con Neruda, Alberti y Juan Ramón- está animada,

en buena parte, por la sugestión del mar, y en Flavio Herrera esta sugestión es decisiva, con un trasfondo afectivo en que se nota la huella romántica y la presencia de lo celeste, así como lo inmanente del amor y de la mujer. La proximidad del espíritu del trópico, tierra adentro, viene a robustecer los motivos marinos. Sensaciones y percepciones promoverán el tono impresionista de los haikais; de ahí que siempre se noten en los poemas profundas huellas de color, luz y sonido. Lo visual es más intenso para la plástica de la imagen con una sugestión inmensa, en tanto que lo auditivo va a la reconditez del sentimiento.

La presencia del mar en los haikais del poeta no muestra la visión total de aquél, salvo cuando lo alude para expresar su concepto de la forma poética que es el haikai. (Véase p. 101)

El mar es el germen para la creación de una atmósfera lírica; la mención de un elemento marino es lo sugeridor para la contemplación total:

LUNA DEL MAR

Sobre el lingote de plata
la calavera amarilla
de un pirata.

(Palo verde, 16)

En la captación del paisaje predomina lo visual, que se recoge en una imagen que entraña la conjunción de color en objetos tangibles (lingote y calavera) animados por los elementos marinos.

El título del haikai se trasfunde con lo descriptivo que es en sí el poema. Con la plenitud del mar se vincula la inmensidad del cielo, en plano significativo para la reunión de los elementos en la imagen lírica.

Prosiguiendo en la búsqueda de lo visual como puente mágico para la aprehensión lírica del ámbito marino, encontramos que lo celeste es sugerido por la

concha, sencilla y núbil en la inmensidad de la playa:

LA CONCHA

En la arena destella
repujado en rosa y nieve
el estuche de la estrella.

(Cosmos indio, 50)

De nuevo, pues, un solo elemento ofrece la síntesis fundamental de un todo.

Color y luminosidad predominan en el siguiente poema, en forma significativa:

UNA VELA

¿Quién puso su pañuelo
a secarse enel límite
de la mar y del cielo?

(Trópico, 29)

donde el mar, el cielo y lo blanco se conjugan en reminiscencia de espíritu romántico.

En el siguiente haikai que comentaremos, encontramos, unido a lo celeste, el asomo del espíritu romántico, evocado por la sugestión del mar; en el poema, tal espíritu se evidencia por la misma terminología rica en tradición lírica de la vida del mar:

CREPÚSCULO DE MAR

Un cantar marinero
cuelga su hamaca soñolienta
del clavo de oro del primer lucero.

(Cosmos indio, 52)

El canto marinero emerge con riqueza armónica como núcleo del haikai. Ya no es sólo la descripción del paisaje crepuscular en que se conjugan cielo y mar, sino lo que se evoca a través de la memoria auditiva del poeta. A la vez, la nota vi-

sual vuelve a reaparecer en el dorado del destello del lucero vespertino, presencia de lo celeste. La hamaca, doméstica y afectiva, sugiere en su vaivén el rítmo de la canción marinera, en tanto que la lejanía en el canto es sugerida por el calificativo "soñolienta". Son, pues, los mismos elementos en la plasmación lírica del paisaje con la adición de la percepción auditiva que contribuye a hacer más intensa la nota poética. "Marinero", de tradición romántica, es término y sugestión afín al espíritu del poeta.(8) En otros de sus haikais, el poeta recurre al vocablo "pirata" claramente romántico, decimonónico, de entorno subjetivo. Ya lo encontramos en LUNA DEL MAR, con indicios impresionistas, y ahora, reaparece con un matiz sensual:

EL CORAL

¿Era mujer? ¿Era sirena?
No sé. Yo era pirata...
¡Cómo el manojo de sus venas
dio tanto pétalo escarlata!

(Cosmos indio, 51)

La sensación visual, esta vez de un nuevo color, da la nota rotunda al poema.

La presencia de la mujer que se observa en el haikai es otra de las constantes en la obra de Flavio Herrera, y quizá la más propicia para la actitud romántica.

Un nuevo matiz para la sensación visual vamos a encontrarlo de inmediato:

---

(8) Otro elemento sugestivo de la mar es el barco:

ZARPE: Sonó el ángelus llamando pasajeros:
En aquel barco negro de la noche
iban a bordo todos los luceros.

(Trópico, 30)

Este haikai tiene quizá su desarrollo conflictivo en la trama de Poniente de sirenas; ofrece las mismas características de los anteriores: elemento romántico (=barco), color (= negro y la sugestión de la noche), lo celeste y la luz (= luceros), oído (= sonar el ángelus) y síntesis (=todos los luceros a bordo del barco).

FACULTAD DE HUMANIDADES BIBLIOTECA

LAS PERLAS

Algún buzo fantasma
saca a flote las lágrimas
de las mujeres náufragas.

(Cosmos indio, 43)

Ya la temática y los símiles del siglo XVI volvieron convencional el paralelo lágrima-perla. Flavio Herrera los retoma con esencia típica de lo romántico. El llanto, la congoja y la visión fantasmagórica, se trasfunde en la idea de "mujeres náufragas". Por otra parte, el haikai nos ofrece la constante de color, esta vez con un elemento de poderosa significación: lo cristalino, que evoca otra forma de paralelismo tradicional: agua-cristal, que, como se verá adelante, desarrolla tan intensamente Flavio Herrera.

Ahora, vamos a presenciar la aparición de lo sensual evocado por la sugestión del mar, con la reiteración de las mismas constantes románticas:

CLAVE MARINERA

Tu cadera
y la cimbra del barco
repiten, con su música, el mismo arco
y el eterno milagro de la curva.

(Idem, 53)

En otros haikais, la nota trashumante de la vida marinera:

ALMA DE MARINEROS

Una ilusión de tierra en mares quietos
y una ilusión de amor
en los burdeles de los puertos.

(Trópico, 29)

y la plenitud del mar -inmanencia sensual- a través del puente de la imagen viva:

LA BAHÍA

Ribera dócil. Palmar.
Cóncava como un sexo
para la brama del mar.

(Sinfonías del trópico, 20)

Ya habíamos aludido a la correspondencia de lo sensual con la variada temática y motivaciones que surgen del trópico; ahora, el poeta, con la visión plena de la inmensidad marina, traza la presencia tropical de los volcanes:

PLAYA

Mangle. Arena y espuma, y, tierra adentro,
el alma de los trópicos
en los volcanes nos salió al encuentro.

(Idem, 8)

Nuevamente, al conjuro de lo sensorial visual, se logra el poema.

En los haikais con motivaciones del mar, siempre es la totalidad la que arrebata al poeta; no es en sí el agua la que anima lo lírico; es tierra adentro donde el agua aparece en el haikai como sugestión poética y con significación íntima.

El símil agua-cristal, tópico tradicional como ya señalábamos, lo recoge el poeta como recurso descriptivo y para síntesis, donde el dolor, la ternura y lo cósmico se conjugan:

LA GOTERA

Un hipo de cristal.

(Cosmos indio, 74)

GOTA DE LLUVIA

Gota, como tú, ninguna
vi tan cándida ni limpia.
Eres el alma del mar
o la lágrima de un niño?

(Sinfonías del trópico, 14)

LLOVIZNA

Guillotina de cristal.
La cabeza de la tarde
lleva una estrella que le arde
prendida en el lagrimal.

(Idem, 19)

En estos haikais la huella cristalina y la transparencia del agua integran las imágenes. En LA GOTERA se ofrece la sinestesia visual-auditiva, a la manera definitoria, que, por cierto, predomina en los haikais de un solo verso.

En la mínima expresión del agua, la gota --esta vez la de lluvia-- resurge la sugestión de transparencia (= tan cándida y limpia), que es reiterada con la imagen cristalina de la llágrima.

La presencia del mar es pura en el campo de lo disyuntivo que encierra la interrogación, y de nuevo aparece la huella estilística de resumen y síntesis de lo inconmensurable en la mínima extensión: "el alma del mar" en la gota de lluvia asegurando una de las posibilidades esenciales del motivo poético. En el haikai de la llovizna, lo cristalino está en la propia expresión del poeta y en la reiteración que sugiere "el lagrimal". Lo celeste está presente en el poema, y la percepción visual se enriquece con otro elemento más: la forma: la caída en cortina de las delgadas gotas de la llovizna.

Aun en ambientes menos propios para la eclosión de lo lírico, y no por ello menos sugerentes por su entorno de sabor modernista, vuelve a darse el símil agua-cristal:

LA FUENTE

Geometría de cristal.
Nido trémulo de llanto,
tu vocación es el canto
de una misma vocal.

(Cosmos indio, 72)

En este haikai se observa, nuevamente, la velada reiteración de lo cristalino en la palabra "llanto", que sugiere lágrimas. Lo visual está, además, atado a la nota predominantemente auditiva que ya señalamos en el haikai de LA GOTERA.

Y no es sólo a propósito de la llovizna o de la gota de agua quieta o intermitente donde encontramos esta sinestesia; también resurge la conjunción de estas sensacions en la contemplación de una totalidad dentro del paisaje tropical:

LA LAGUNA

Jícara de cristal
para el chorro del cielo.
Poesía horizontal.

(Cosmos indio, 31)

haikai en el cual se reunen los elementos ya aludidos: percepción visual de color (=de cristal, v. 1) y de forma (= jícara, v. 1, y horizontal, v. 3); lo celeste (=cielo, v. 2); lo auditivo (=la sugestión del rumor del chorro, v. 2), y la visión fundamental de la síntesis (=el cielo en la limitada extensión de la laguna). (9)

No obstante, el lago,o la laguna, conlleva la idea de lo apacible que implica el estado contemplativo. El aliento de este haikai es meramente el paisaje; ofrece nota lírica, mas no sugestión que permita la aparición de lo evocado. La movilidad del agua en la llovizna es, en cambio, definitivamente propicia para la evocación.

Veamos, a manera de ejemplo, uno de los haikais en que surge la evidencia de la constante del amor en la poesía de Flavio Herrera por la sugestión del agua:

LLOVIZNA

Toca como sin ganas
--mujer que va olvidando--
mis ventanas.

(Cosmos indio, 55)

---

(9) En el poemario Bulbuxyá, encontramos otros haikais que reunen, aparentemente con idéntica motivación, algunos de estos elementos:

LAGUNA: Abres tu jícara azul
para el chorro de la luna.

LAGUNA: Emoción ancestral
hecha lágrima. Lago:
suspiro horizontal.
(Op. cit. 1)

Pero no es sólo el tono leve el que ha de ofrecer Flavio Herrera a propósito del agua. Cuando el poeta deja de contemplar la lenta y suave caída de la llovizna o la plenitud quieta de las aguas del mar, del lago o de la laguna, y su oído percibe la fuerza de la lluvia abierta, surge el tono rotundo que recoge la intensidad de lo sensorial en sus más altos grados:

LLUVIA

Salta la reata de un rayo
sobre el galope de un trueno
--Primer chaparrón de mayo.

(Idem, 56)

Este haikai se abre, como exabrupto, hacia lo vernáculo, para mostrarnos un perfil vigoroso de la estampa del trópico. Ya no es lo delicado del color cristalino, o la huella lumínica de la vacilante luz de la estrella. Es la agilidad fugaz e intensa del relámpago, viva captación visual, y la abierta y clara sugestión del sonido en el estrépito del trueno, el tambor del galope y la fuerza fonética de las sílabas del último verso en que predominan claramente las fricativas (Primer chaparrón), las labiales (Primer ...mayo) y los sonidos, similares entre sí, de la "ch" y la "y" en "chaparrón" y "mayo". La emoción intensa ha surgido del igualmente intenso estímulo sensorial de la fuerte lluvia, que en ámbito cantado por Flavio Herrera tiene el aliento mágico de toda una fuerza cósmica.

8. Lo criollo

La motivación fundamental del trópico en la obra de Flavio Herrera ofrece una dimensión distinta: la esencia de lo nacional, en el sentido de lo criollo, de lo hispanoamericano representativo. Debe advertirse que en esta motivación se incluye también lo indígena, cuyo acento se percibe en este aspecto de la creación del poeta.

Lo criollo, en sentido literario, incorpora una compleja gama de esencias, de conceptos y de matices que, en la expresión de la literatura, se muestra con auténticos acentos.

El español -soldado o religioso-, autor de crónicas y poemas narrativos; el criollo -hijo de españoles nacido en América-; el mestizo, y el indígena, se encuentran frente a la nueva evidencia de su circunstancia ambiente, frente a una nueva realidad social. Su expresión artística y literaria no puede sustraerse a los influjos del medio y de esa realidad; así, surge una literatura "criolla": nace en América y responde a la circunstancia americana en sí.

El choque de las culturas indígena e hispana que conlleva la epopeya de la Conquista determina el surgimiento de un nuevo hombre que se evidencia con tres matices: el criollo, el mestizo y el indio en sí mismo. Estos tres matices del hispanoamericano se perciben en las letras tanto en autores como en personajes, cuyos temas, motivos y escenarios particulares son dados por una naturaleza insospechada. Esta naturaleza es, a la postre, el verdadero personaje de la literatura hispanoamericana, que se nos muestra, unas veces, con perfiles míticos y mágicos; otras, con su grandiosidad descriptiva; otras más, con entusiasmo poético y emoción, y otras, con los perfiles trágicos del héroe caótico en una visión apocalíptica de la vida. En toda esta expresión literaria encontramos un aliento estético que la significa, frente a otras literaturas, por su esencia telúrica. Un nuevo mundo da una nueva cuna al español que procreó en estas latitudes y de la confluencia de sangres, el mestizaje ofreció para el mundo étnico y cultural un nuevo elemento: el mestizo. Además, el indígena se descubre también en el medio, aun cuando en su ámbito cultural postergado, como elemento de posi-

bilidades y motivaciones.

Visto así, en esta forma tridimensional el hombre hispanoamericano, llegamos a un concepto literario de "lo criollo": lo que es expresión de esta tierra.

La literatura criolla de Hispanoamérica surge, pues, como una expresión del hombre y del medio. El influjo de lo español es determinante en esa expresión literaria. La cultura dominante del hombre hispano hace que su literatura sea el aliento principal para la creación del hispanoamericano. En este fenómeno algunos han visto razón suficiente para considerar a las nuevas letras como un eco de las hispanas. Pero, aunque el influjo sea poderoso, el hispanoamericano nos muestra una esencia fundamental, animada por su propia realidad. Así, mientras la literatura española evidencia las características del realismo y del popularismo, la hispanoamericana muestra el acento del mestizaje en las interpolaciones del mito con la realidad, de lo épico con lo psicológico, de lo poético con lo social. Mientras el español usa del verso fácil y sonoro, el hispanoamericano prefiere formas elaboradas en su preocupación por el estilo; mientras el español es parco en el manejo de lo sobrenatural y lo maravilloso, el hispanoamericano, moviéndose al dictado de la emoción, del sentimiento y de la intuición, encuentra la fórmula del "realismo mágico", más fiel a su esencia.(10) En resumen, el hispanoamericano evidencia en su expresión criolla, un sentido barroco -fruto de la sensación del desasosiego-, cuyas huellas las encontramos en la forma, en la truculencia moral, en el perfil psicológico de su héroe y en un sentido propio de la vida, a la cual, según expresa Arturo Uslar Pietri, la concibe el hispanoamericano como "cruzada y como catástrofe".(11)

(10) Cfr. Arturo Uslar Pietri, "Lo criollo en la literatura", Cuadernos americanos, Año IX, Vol. XLIX, No. 1 (Ene-Feb, 1950), pp. 266-78.
(11) Uslar Pietri, op. cit., p. 275.

En los propósitos de investigación de la temática del haikai de Flavio Herrera estos conceptos sobre lo criollo y lo literario serán los que regirán nuestro pensamiento en esta parte del estudio; de ahí que hombre, naturaleza y todos aquellos elementos que recogen el sabor de lo local quedarán, por ende, comprendidos.

De tales elementos, por ejemplo, "la finca", forma tradicional guatemalteca de la tenencia de la tierra, alcanzará matiz definitivo en la obra del poeta; asimismo, la presencia del indio con la sugestión auditiva de sus instrumentos musicales vernáculos, y la multiplicidad de objetos que trascienden la esencia autóctona, unidos a la bizarra expresión del mestizo, son motivaciones que recoge, con plenitud lírica, la novela y la poesía de Flavio Herrera.

Ahora intentaremos evidenciar el atrape de estos motivos en el haikai.

El toque intenso de lo afectivo será el aliento que habremos de distinguir en esta parte del análisis por la naturaleza de las motivaciones. No implica este cambio de la sistemática en la investigación la pérdida de interés por las constantes que hemos señalado anteriormente; por el contrario, en éstas reconocemos las más cercanas huellas del 'yo poético' de Flavio Herrera. El 'yo poético' emerge constantemente en el trazo de las imágenes del haikai y conserva su perenne jerarquía.

El desarrollo del tema indígena con pretenciones de autenticidad ha sido constante preocupación del realismo hispanoamericano, en un intento por mostrar su imagen y su vicisitud. La existencia del indio cobra, así, perfil animado para el trazo literario de la fisonomía del trópico. Unas veces, lo encontramos como un elemento más del paisaje, inmerso en él, como algo decorativo; otras veces nos lo muestran dentro de su realidad sociológica como motivo irredento y con-

flictivo. Sin embargo, las imágenes que resultan de estos intentos de atrape adolecen, generalmente, de falta de autenticidad o de errada interpretación, consecuencias del desconocimiento.

Flavio Herrera ha tenido en su obra el acierto de tomar y mantener al indígena fuera de mixtificaciones y de interpretaciones epidérmicas. Tiene plena conciencia de que un signo enigmático envuelve a este personaje; de ahí que en la prosa del novelista no encontremos una falsa interpretación que muestre al indio como elemento para la descripción o sólo como muestra plástica superficial.

Sin que el poeta vuelva las espaldas a las actitudes hispanoamericanas frente al indígena ("indianismo" -tendencia a identificarse con el indio- e "indigenismo" -interés por conocer al indígena, con perspectiva científica, en sus aspectos étnico, cultural y social), en su obra elude el riesgo de la falta de autenticidad en la incorporación de este personaje como elemento en la literatura. Flavio Herrera prefiere no intentar el atrape, por la convicción de que la esencia verdadera del indígena es inédita y velada a nuestra comprensión por lo impenetrable del "muro" que nos separa de él.

No es extraño, en consecuencia, que en el <u>haikai</u> de Flavio Herrera sea parca y discreta la alusión al indígena. Entre todos sus <u>haikais</u>, no hemos encontrado sino el siguiente que muestra y sugiere lo enigmático ajeno:

EL INDIO

Ve absorto cómo esconde
entre la bruma el camino
y va -como su destino-
sin saber a dónde.

(<u>Sinfonías del trópico</u>, 19)

La atmósfera de este <u>haikai</u> simboliza lo inédito del indio: el ver "absorto", el

esconderse el camino, la "bruma", el ir "sin saber a dónde" y, aún, la alusión al destino mismo, de por sí característica por lo impreciso y lo incierto.

Ya en el capítulo "El muro", de Caos,[12] Flavio Herrera nos muestra estas características del indígena. Un muro impenetrable, dice, se alza entre este personaje y el hombre citadino y el mestizo; toda visión y toda posible comprensión de la esencia verdadera del indio choca contra lo impenetrable de este muro; sólo -sugiere- al abrirse incidentalmente alguna grieta, se deja entrever un leve indicio, un fugaz relámpago animador de la intuición que en absoluto sufraga la distancia para permitir el conocimiento pleno. Así, para Flavio Herrera, el indígena es sólo la "gloria aún inédita" del trópico.

Sin tratar de interpretarlo, el poeta alude al indio en su creación poética; mas cuando lo hace, es sin la pretensión de captar su esencia. Su intento es trasladar a su haikai diferentes motivaciones circunscritas a la existencia particular e incidental de su presencia. La perspectiva es, por ende, bien distinta; de ahí que encontremos, a veces, la incorporación de la mujer indígena a la signatura estética con que distingue a la mujer:

OJOS DE INDIA

Su padre era alfarero
y, al hacerla, untó el barro
con la sangre de un lucero.

(Sinfonías del trópico, 21)

LA MORA

Boca de india, apretada
en un beso de sangre,
de tan india, morada.

(Cosmos indio, 37)

(12) Flavio Herrera, Caos, (Guatemala, Editorial Universitaria, 1949), pp. 57-9.

En haikais como los ofrecidos se ve que predomina la sensación visual de color y forma; en ellos se incorpora lo indígena con un sentido universal en el que el poeta da su propia y peculiar interpretación.

Otras veces, Flavio Herrera asimila a un elemento del agro el toque esencial del indígena:

EL MAÍZ

Feliz de ser india sonríe
la mazorca de maíz.

(Idem, 40)

La sugestión de los instrumentos musicales vernáculos es de singular desarrollo en el haikai de Flavio Herrera. La sugestión se plasma en el poema, y cargada de percepciones auditivas, la esencia lírica recoge, en la brevedad del haikai, todo un trasunto mágico:

LA MARIMBA

Esqueleto de animal
antidiluviano. Aún canta
con la columna vertebral.

(Ibidem, 78)

LA MARIMBA

La jungla entera
estalla rota de música
de pájaros de madera.

(Palo verde, 8)

CHINCHINES

Salta el silencio hecho astillas
que hay chinchines con catarro.
estornudando semillas.

(Cosmos indio, 78)

Estos haikais muestran la nota afectiva y profunda que surge al conjuro de per-

cepciones predominantemente auditivas. Ofrecen, también, la plasmación visual con sus características rotundas de rica sugestión.

La nota anafórica de la chirimía, en la que apunta un dejo de lamento, sugiere al poeta el siguiente haikai:

LA CHIRIMÍA

-Eructo de maíz-
A un miserere indígena
se le constipa la nariz.

(Ibidem, 70)

No obstante que en el poema encontramos elementos cercanos a lo grotesco -disonancia en la expresión poética-, se mantiene un trasunto de la esencia indígena y una huella para la interpretación de algunas de sus características. Sugestión del todo, sin la equívoca propensión a lo particular.

El haikai de Flavio Herrera cuyos motivos emergen de lo local y propio retoma la esencia de lo afectivo; su aliento infunde al tono lírico huella intensa. En uno de sus poema encontramos esta característica:

GUATEMALA

¡Y, en mi tierra,
a despecho del verano,
siempre, un palo verde!

(Palo verde, 3)

Aquí se nos ofrece un indicio de lo nostálgico por influjo de la lejanía.[13] El tono afectivo surge de la evocación del solar nativo. El signo de lo vital, propio del ambiente del trópico, queda recogido en la imagen que ofrece el poema: el verdor de la naturaleza, que ni el mismo rigor del verano logra doblegar.

La reminiscencia de lo visual surge como nota significativa en esta imagen

(13) Este haikai, con el cual se inicia el poemario Palo verde, fue probablemente escrito durante la gestión diplomática del poeta en Sudamérica.

sensorial; en ella reaparece el fenómeno de síntesis sugerente de un todo. El verde omnipresente de la naturaleza del trópico, en el ámbito guatemalteco, es la huella para la evocación. El verdor, como esencia de lo vegetal, representa, para Flavio Herrera, un síntoma de permanencia, con su sentido de lozanía que determina la sugestión del árbol joven y pleno. La expresión "mi tierra" señala claramente el sentido de posesión con que se evoca al terruño, en tanto que la copulativa "y" -vínculo ideal del poeta con el solar lejano- sugiere un continuado sentido de interpretación del que el haikai pareciera ser esencialmente una 'recopilatio' significativa.

En los haikais que siguen vamos a encontrar un tono de superficialidad sugerido por el sabor intenso de la tradición:

FLOR DE PASCUA

Auri-roja. Fuego. Vida.
Gloria y pasión tropical.
Es el grito de la herida
con lengua de oro: el puñal.

(Cosmos indio, 79)

LA MANZANILLA

Auri-roja como una ascua.
Su carne es fresca una noche.
Su aroma, toda la pascua.

(Idem, 77)

PIE DE GALLO

Aleluya. Epifanía.
Tengo cuarenta espolones
colorados de alegría.

(Ibidem, 78)

Notamos en estos haikais, además de lo afectivo, evidencia de percepción visual, rotunda en su nota de colorido, y la insinuación de frescura y fuego. El influjo

del trópico determina estas imágenes, y el trasfondo sugerente de la tradición provee la nota personal evidenciada en los símbolos líricos.

La esencia de lo nacional asoma también en los haikais cuando éstos regogen imágenes fruto de motivaciones de una pluralidad objetiva que esencia lo criollo:

COHETE

Pez volador
entre las aguas del cielo,
perdido al picar el sol.

(Cosmos indio, 57)

EL BARRILETE

Acrobatismo y donaire;
dando colazos va un pez
en la redoma del aire.

(Palo verde, 17)

La perspectiva del vuelo sonoro del cohete y del baile multicolor del barrilete proyectan en el espíritu del poeta la visión del ámbito celeste, cuya plenitud evoca, a su vez, lo marino. Así, observamos el traslape lírico de elementos propios de estos ambientes ("pez", "aguas", "cielo", "sol", "aire"), los cuales conllevan esa sugestión de la totalidad.

"La finca" con la pluralidad de elementos que la integran, constituye uno de los más significativos motivos criollos para la lírica del haikai de Flavio Herrera. Ella representa el agro propio, rico en la expresión tropical y pródigo en la estampa del mestizaje, del ser humano y de la naturaleza.

Las imágenes del haikai no quedan circunscritas al registro de imágenes sensoperceptivas. Cada poema trasuda la visión unánime de todo el ámbito costeño:

ESCUDO

Sobre un potro salvaje iba desnudo
un indio -en pelo- hacia el riñón del llano,
y ese día, en el cobre americano,
calcó la finca su mejor escudo.

(Cosmos indio, 9)

Este haikai evoca una épica prestancia indígena, acoplada al aliento de lo local.

La percepción visual deja de ser fuente de imagen, y su posibilidad, en cambio, se determina por la sugestión de lo agreste.

"Estampa criolla" es un cierto contrapunto con la ternura de la imagen:

ESTAMPA CRIOLLA

La tarde cantando baja
y mete el pie en la laguna
para llenar su tinaja
-la luna-
y se va -criolla ranchera-
la tinaja en la cadera.

(Palo verde, 18)

Aunque en este haikai el ámbito acusa cierta lejanía de la costa, lo criollo significa una total vinculación con el auténtico influjo de lo local, por cuanto que es su perfil más trascendente.

La descripción de la finca la logra Flavio Herrera con trazos rápidos recogidos en una imagen vigorosa que recuerda la emoción lírica del capítulo inicial de El tigre:

LA FINCA

Gota de azogue cada techo
de zinc.
La presa se desangra
con la daga del sol en medio pecho.

(Trópico, 21)

Pero es en el potrero y en la bizarra tarea del vaquero donde el poeta recoge la expresión vistal del medio:

POTREROS

Medio día. Vibración
cromática del potrero.
Macoyas de zacatón
donde se enroscan las víboras
como reatas de vaquero
en el testuz de un ternero.

(Cosmos indio, 33)

LA RUTA DEL SOL

Ras con ras por el potrero
brama el sol en llamas de oro
¡Todo el día los vaqueros
para enchiquerar un toro!

(Idem)

Estos poemas plasman la violenta presencia del trópico, el rigor de la calígine y la ruda faena cotidiana.

La huella del trópico motiva la lírica de Flavio Herrera con un acento vivo en que se entreveran lo estético en lo primitivo. El siguiente haikai -singularidad y sintetismo- plantea enigma e interrogante vital, seguidos de sugestión bárbara y elemental:

DUDA

¿Será potro o potranca?
Amaneció la yegua
con dos cascos de lodo sobre el anca.

(Ibidem, 23)

La sugestión del haikai está en su equilibrio de forma y contenido.

Lejos ya de lo alucinante del medio día, el poeta va a lo cotidiano y aparentemente simple del quehacer del vaquero, mas con sugestiva imagen:

ORDEÑO

Reverdece el potrero
con sólo la voz de leche
de un ternero.

(Palo verde, 16)

Con igual motivación, el paisaje matutino de la finca provoca una imagen plena de aliento afectivo:

LUNA DEL ALBA

Al ordeñar, el vaquero
pringó un goterón de leche
en las pestañas del alero.

(Bulbuxyá, 3)

Hay pues, en el haikai de Flavio Herrera un eco e influjo intensos de lo nacional, recogidos en la expresión de lo criollo como multánime evidencia de lo vernáculo. Tales motivaciones constituyen, también, el meollo fundamental de la estructura lírica de su novela.

B. EL AMOR Y LA AMADA

Podemos decir que el haikai de Flavio Herrera muestra una nota más externa cuando sus motivaciones y temas son tomados de los elementos ambientales que le rodean. Componer sobre tales sugestiones implica expresar emociones propias o trasladar visiones particulares de los objetos y las cosas. Aunque algunos poemas revelan la evocación, o alguna nota sentimental, se puede afirmar que la mayoría de los haikais nacidos de tales motivaciones plasman una imagen poética o psicológica. De ahí la preponderancia de cierta manera definidora en ellos, y el empleo de las formas verbales de presente, aspecto que se retomará adelante, al analizar la expresión idiomática del poeta.

La nota subjetiva, de mayor contenido emocional, se nos muestra en aquellos poemas que reflejan estados anímicos movidos por la evocación o la circunstancia espiritual intensa.

La evocación, fenómeno propicio para la más honda descarga lírica, es decisiva para un mejor logro poético, aunque no necesariamente de una imagen plena. Junto a la evocación puede considerarse la intención del poeta como profundo anhelo espiritual para el vuelo lírico. El anhelo, la aspiración, incita la fantasía y anticipa la realización de algo que es sólo posibilidad en el presente. Tanto en la evocación como en la aspiración puede darse el tono melancólico, tan esencial en la idea japonesa del haikai. Dase, asimismo, la nota nostálgica de algo que se tuvo, la cual pone su característico sabor en la plasmación poética.

La naturaleza del motivo proporciona las condiciones para una mejor expresión lírica. Por ello, en Flavio Herrera reviste mayor intensidad el poema que nace al conjuro de motivos predilectos y más hondamente sentidos. El trópico -su idea general y su significación total- es uno de tales motivos; el amor es otro de ellos. Este sentimiento alentará el brote del poema auténticamente lírico.

Se ha mostrado ya, la expresión poética del autor movido por el trópico. Ahora comentaremos la poesía de Flavio Herrera en los haikais cuyas motivaciones surgen del amor. El tema del amor es una de las constantes en la obra de Flavio Herrera. La presencia de Eros es incontrovertible, y se manifiesta en distintas formas en las que van implícitos la ternura, lo sensual, la delectación y lo emotivo como aliento estético.

Señalábamos la motivación profunda que significa el tema del amor en el haikai de Flavio Herrera. La meditación sobre éste la iniciamos mostrando un

primer acorde en el que encontramos la idea de totalidad, la expresión simbolista y el dejo romántico, propio de este último del tema:

EL CORAZÓN

Panal de miel cósmica.
¡Cómo le cabe el mundo
entre sus cuatro alvéolos!

(Palo verde, 4)

Los elementos usados son claramente significativos. El corazón, símbolo sentimental, llevado a la imagen de la dulzura: "panal de miel", miel cósmica, en un sentido celeste de universalidad poética que Flavio Herrera concibe para definir en forma metafórica. En este haikai el autor reitera la idea fundamental que alienta al género: el afán de reunir todo en un solo elemento, comprenderlo todo en una síntesis sugerente: "Todo el milagro del mar en una gota de espuma", al conceptuar el haikai.

Ahora, al ofrecer poéticamente el símbolo del sentimiento: "Cómo le cabe el mundo entre sus cuatro alvéolos", nos da la sugestión de posibilidad existencial y las circunstancias diversas de la vida, idea que lleva aparejado un sentimiento dulzón y romántico.

Con estos indicios -afán de atrapar la totalidad, simbolismo y actitud romántica- vamos a analizar el haikai con el tema del amor, en el que la nota sentimental y el toque personal confluirán para la expresión de lo subjetivo -lírico.

Quizá no haya nota más intensa que el motivo del amor, ni perfil más sugestivo que el influjo estético de la amada en el haikai de Flavio Herrera.

La emoción, que en la obra del poeta es raíz misma de la belleza, constituye uno de los impulsos fundamentales de su lírica. Tanto en la prosa como en el haikai encontramos la profunda huella de lo afectivo -fruto de la emoción- ya

en lo instrospectivo, con visos de reminiscencia, ya en la exaltación de la mujer como fin y objeto de la ternura o del deseo. De estas motivaciones, profundo acento tiene la presencia de la amada -"Ella", en la devoción tierna del poeta. También son intensos la ausencia de amor, la lejanía de la amada y lo nostálgico que recoge el sentimiento de lo irrealizable.

Cuando en el haikai de Flavio Herrera vibra la nota poética cuya motivación es presencia de la amada, campea la ternura como perfil lírico definitivo:

SU ESTAMPA

En el trigal, ya madura,
fina, grácil, erecta
tu figura
erigió la escultura
de la espiga perfecta.

(Cosmos indio, 19)

La refundición del oro de la espiga y la gracia estilizada del talle femenino son elementos símbolos en el vínculo ideal de naturaleza y mujer, paralelos en la obra de Flavio Herrera.

Otras veces, no es la total presencia de la amada sino una sola mágica sugestión: su mirar:

OJOS GLAUCOS

El mar, el mar de todos,
para ser sólo tuyo
se acurrucó en tus ojos.

(Bulbuxyá, 11)

En este haikai encontramos huella de percepciones visuales y síntesis, y ésta sugiere, en un solo punto, un trasfondo de totalidad. El mar aparece visto en los ojos de la amada como summun de pluralidad marina y como correspondiente lírico por su color y profundidad sugestiva.

FACULTAD DE HUMANIDADES BIBLIOTECA

Es frecuente encontrar estas huellas visuales en el logro de la imagen poética para recoger la presencia de la amada, múltiple en su símbolo estético:

SU CUELLO

¿Sabían los huleros
que hay también
otro tallo
con jugo de luceros?

(Cosmos indio, 61)

SUS SENOS

Yo vi la maravilla
del doble plenilunio
en dos magnolias sin mancilla.

(Idem, 62)

SU ABRAZO

Entre la vida hostil,
su frenesí -paréntesis
de marfil.

(Ibidem, 61)

En los dos primeros haikais, la percepción visual (lo celeste simbolizado en "luceros", v. 4, en SU CUELLO; y "plenilunio", v. 2, en SUS SENOS) se trasfunde con la sugestión que en la imagen determina lo vegetal ("tallo", v. 2, en el primero de los haikais, y "magnolias", v. 3, en el segundo).

El último poema de los citados nos muestra una expresión claramente impresionista, quizá resultado del influjo de lo erótico.

Cuando la amada es presencia, su imagen emerge del 'yo poético' de Flavio Herrera con exaltado rasgo estético. Su haikai recoge la íntima vibración del éxtasis, con la percepción como fuente pura de la imagen:

MILAGRO

¿Está su aroma en el viento
o de soñarla tanto
se me hace olor el pensamiento?

(Cosmos indio, 63)

En este haikai observamos ausencia total del sentido de temporalidad. La afirmación de la presencia de la amada está en la sutil percepción olfativa de su aroma. Todo ello gravita en la realidad creacional del poeta, aun cuando la presencia física no sea real. Aquí, el matiz sensorial, tan pródigo en la obra de Flavio Herrera, tiene un toque cósmico y un sentido transubstancial: el pensamiento que se hace olor.

Con este tono encontramos otro de sus poemas, en el que lo sensorial retoma la sinestesia visual-olfativa:

SUS CARTAS

Nieve. Dulzura. Aroma.
¿Las escribe en papel
o en un pedacito de su piel?

(Idem)

La nieve -sugestión del color blanco- y el aroma -mundo hiperósmico- se aunan en dulzura para ofrecernos el tono profundamente lírico que llega por vías sinestésicas. Concurre, también, el influjo de la propia situación intensa del estado afectivo.

Las percepciones visuales tienen, a veces, ese matiz impresionista a que ya hemos aludido:

AMANECIDA

Tu cabeza y la mía en la almohada
-pájaros ateridos que atrapó juntos la nevada-.

(Trópico, 16)

CONTRASTE

En un nido tan blanco
aquel pájaro negro...
Mi cabeza en tus manos.

(Idem, 15)

CABELLERA

Media noche cerrada
sobre la frente, abierta
como una madrugada.

(Cosmos indio, 65)

Observamos en estos poemas viva sensación de contraste: blanco y negro. El blanco, con su carga conceptual de pureza, encierra dos símbolos: suave tez de la amada e íntima reconditez de la alcoba-tálamo.

La sensación auditiva, de suyo intensa en su significación para los estados afectivos, se nos muestra también en el haikai de Flavio Herrera alentado por la presencia de la amada:

SU NOMBRE

Música sub-oída
en los cármenes de un sueño.
Surtidor de la garganta
con musgo de agua llovida.
Como en tres sílabas canta
el manantial de mi vida.

(Palo verde, 19)

El nombre de la amada, evidente en su proximidad, sugiere al poeta la nota de música íntima en dimensión mágica del sueño. La imagen auditiva se trasfunde con la idea cantarina del agua en el 'manantial' ("de mi vida", v. 6), en el 'surtidor' ("de la garganta", v. 3) y en el susurro del agua en la llovizna. Las sílabas del nombre de la amada participan, también, de la sugestión del canto, esencia del tono lírico del poeta.

El haikai de exaltación a la amada nos permite encontrar simple y sencilla descripción, en la que lo esencial y característico es la huella de ternura:

PARA ELLA

De todas, la más dulce y las más bella.
¡Cariño de esta mujer, amor que ha sido en mi vida
lo que es sol de amanecida
a rama por florecer!

(Cosmos indio, 5)

Aunque con más plasticidad, determinada por la imagen visual, encontramos otro poema de Flavio Herrera que muestra el mismo tono dulce y afectuoso:

SU SONRISA

Sólo un instante
pone en hacerse almendra
la poesía del mundo.

(Idem, 62)

El poema, aparentamente no da evidencia de lo sensorial, mas encontramos la sugestión del rojo (el labio) en contraste con el blanco de la almendra, símbolo lírico de la sonrisa. Esas imágenes conllevan la sugestión de totalidad ("el mundo", v. 3) en la mínima y tierna alusión a la boca de la amada. Esta imagen poética es significativa, por cuanto constituye un germen del concepto estético que desarrolla en su prosa.

Más huella de lo visual e íntima dirección poética se nos muestra en este otro haikai:

SU CABEZA

Aurea. Fina. Quimérica.
En una sola espiga
el milagro de América.

(Cosmos indio, 61)

Lo sinestésico está en los paralelos oro y suavidad reiterados en las sugestiones de la espiga y la fuga, que alienta la quimera.

Con igual influjo de percepción visual se nos muestran otros poemas, en

los que apunta también la sugestión auditiva, resultado de los símbolos agua y lo celeste:

SU CABELLO

Nunca acaba ni empieza
ese río de caoba
música de su cabeza.

(Palo verde, 21)

El cabello de la amada es, aquí, fluir de río y fluir auditivo en armonía de cascada cuyo color se vuelve musical. Y en este otro haikai :

TUS PUPILAS

Dos semillas de música.
El pico de algún pájaro
las trajo de una estrella.

(Idem, 7)

La idea intensa de lo germinal, junto al vuelo del ave y el brillo de la estrella, encuentran en las pupilas amadas síntesis estética.

Con la amada, y con el signo estético de la mujer, surge en perspectiva el acento metafísico de la sugestión traslúcida de espacio, totalidad sugerente para el ámbito afectivo del haikai. Afán de eternidad en la comunión amorosa denotan estos ejemplos:

MUJER

Antena
para un contacto
con el infinito.

(Palo verde, 4)

SU CORAZÓN

Antena entre mi pregunta
y la respuesta a Dios.

(Cosmos indio, 20)

poemas en los cuales encontramos implícito el aliento de lo eterno, que llega a significarse en la refundición poética de ambos haikais que encontramos en "su novela La tempestad.[14] Siempre dentro del haikai que muestra la presencia de la amada, -camino que seguíamos- este poema recoge esa esencia metafísica con visos introspectivos:

DESTINO

¿Qué sino puso, qué sino,
en la palma de tu mano
la curva de mi destino?

(Idem, 22)

El influjo determinista, destino como ruta irreversible del hombre, da al poema la nota de intensidad que también expresa lo reiterado con que se inicia el haikai, todo ello en situación emotiva de vinculación con la amada.

Como fruto de circunstancias de vida surge, también, el haikai cuyo aliento es la nota sensual:

LIBIDINE

En tus besos, cóncavos
como hamacas,
hace la siesta mi deseo.

(Ibidem, 64)

SU BOCA

Arde el día en un botón.
Polo del imán del mundo.
Antena del corazón.

(Palo verde, 21)

SU PIEL

Ella le da el matiz puro
y la miel
al melocotón maduro.

(Idem, 20)

(14) Flavio Herrera, en La tempestad (p. 4), escribe, a manera de ofertorio, lo siguiente: "A mi madre: Razón de mi vida. / Antena por la que siento a Dios."

En estos haikais encontramos la nota de lo sensual que conlleva sugestión del trópico. El vínculo queda trazado en las situaciones líricas que recogen los poemas: la fuerza de la tierra -en su ubérrima expresión de lo vegetal- y lo cálido del ámbito se conjugan para darnos el perfil intenso de sugestión sensual.

En el primero de los poemas, "Libidine", el entorno del trópico, con su expresión criolla, nos sugiere esa vinculación ámbito-mujer. La hamaca surge en la imagen como elemento criollo, con sugestión de cuna dócil para el sueño del mestizo.

En el segundo poema, el motivo es la amada; pero, ¿no es la fiebre del trópico, que con enfática reiteración muestra el poeta, la que alienta lo lírico del poema? Es, en efecto, una transubstanciación de motivos. En el primer verso del haikai, enunciativo, "arder" es la nota más intensa, la misma que siempre asoma en la alusión al trópico. El símil que da fuerza a este primer verso, tiene, además, lo vegetal como elemento paralelo al labio de la amada: el botón, que conlleva sugestión de color. Por lo demás, el haikai, ya animado por esta fusión mágica de mujer-trópico, va, en sus siguientes versos, al delineamiento de lo total ("polo del imán del mundo") y a lo afectivo amoroso ("antena del corazón").

El poema "Su piel" nos ofrece una imagen tersa en la que se refunden los motivos trópico-mujer. El melocotón sugiere suavidad de la piel; pero es "ella" quien le ha dado el color puro y la dulzura. Nuevamente, la nota sinestésica: color ("matiz puro") y sabor ("miel"), con tenue sugestión de gusto y aroma.

Esta refundición de motivos líricos trópico-mujer, también se nos muestra en algunos haikais como los siguientes, en los cuales Flavio Herrera describe a la mujer criolla --ya no la amada-- con claves líricas del trópico:

MUJER DEL TRÓPICO

Morena.
Menuda y picante
--grano de pimienta--.

(Cosmos indio, 72)

OJOS DE CRIOLLA

Pocitos de aguaclara
en la tierra caliente
de tu cara.

(Idem, 71)

OJOS DE CRIOLLA

Bajo la mata de pelo
le saltan dos ardillas
en celo.

(Ibidem, 70)

Un poema, hasta ahora inédito y de último cuño, (1963), nos lleva a la aguda sensación de los celos en reproche dolorido:

TANKA DE LA INFIEL

¡Ay, de ese llanto pérfido
que, gota a gota, te resbala
del negro corazón al ojo angélico!
Cada lágrima tiembla
y brilla en tus pestañas
como una joya falsa
a la que no redime
ni la cándida sal que la alimenta.

Las imágenes visuales se nos muestran con fuerte acento afectivo; la intensidad está en los calificativos "pérfido", "negro", "angélico", "falsa" y "cándida", de por sí términos que encierran el conflicto reproche-ternura. Aquí, pues, un nuevo perfil de la posibilidad lírica del poema breve en forma de tanka.

Mas el poeta no se mueve sólo al impulso de la intensidad del presente. También, a veces, el haikai de Flavio Herrera nos presenta la reflexión total so-

bre el amor, con la visión de la vida misma.

PARADOJA

Amante en otoño: gloria.
Esposa en otoño: tedio.
Historia.

(Trópico, 20)

La presencia de la amada, pues, no motiva únicamente la lírica del arrebato y del canto enternecido e íntimo. Puede incorporar, también, esa distinta fisonomía poética que responde a sugestión de otras emociones, pero lo esencial e inmenso del poema está en su significación total y filosófica, es decir, cuando se identifica con la vida. Si la presencia de la amada es eclosión lírica por la plenitud que conlleva, la ausencia de ella es nota melancólica por la evocación y la nostalgia. De ahí ese acento sutil que emerge de la ausencia de amor. Evocación, nostalgia y lejanía son elementos que dan perfil íntimo y poético a esta dirección en el haikai de Flavio Herrera. La evocación, en sí, es la huella a seguir en el análisis de su obra surgida al influjo de estas motivaciones. Tras el visillo de la nota melancólica asoma un cierto dolor por los momentos fugados y distantes; pero no un dolor con raíz de resentimiento, sino sereno: pena, en el sentido que antaño se daba al término.

El influjo de lo romántico es otra señal en esta etapa lírica de Flavio Herrera -el yo, la intensidad, lo extraño, etc. De todo ello provendrá el lenguaje universal de su haikai y permitirá el asomo del contenido sugerente e intenso de romanticismo, que tradición y "more poético" han afianzado como expresiones significativas.

Con estas llaves líricas --nostalgia, melancolía, pena, evocación e influjos de lo romántico--, trataremos de penetrar en el haikai de Flavio Herrera moti-

vado por la ausencia.

De un profundo estado melancólico surge el siguiente poema:

AL IRSE

Dejó una huella tan leve
y acaso por no borrármela
Noviembre no trajo nieve.

(Cosmos indio, 65)

en el que se evoca a la amada en un preciso instante que determina la ausencia, expresada con la sugestión propia que observamos en el genuino haikai japonés.

El sentido de ausencia se ofrece con un entorno melancólico que surge del recuerdo.

La "huella tan leve" está asida en el instante del fluir lírico de la evocación. El temple poético del haikai está alentado por el empleo de elementos exóticos en la realidad del trópico, entorno natural del haikai: "Noviembre" "nieve", o más bien, la idea de ruptura de una circunstancia que, al leer el poema, podría antojarse usual y corriente: la nevada de Noviembre, fenómeno que no ocurre en el trópico. ¿Evocación del poeta de esa experiencia en otras latitudes, o influjo romántico de un elemento exótico y lejano? De estas posibilidades parece ser más significativa la segunda; está muy vinculada a la sugestión tenue del haikai, en el cual la misma percepción visual se viste de esa melancolía que contrasta con la intensidad espiritual que la alienta. La "huella" que dejó la amada es "leve" y susceptible de borrarse. Nieve --que sugiere la blancura-- es ausencia también en el haikai: "Noviembre no trajo". Todo, pues, sugestión para el acento lírico interno.

El sentir hondo de la ausencia de la amada se nos muestra sin la violenta nota de color que con otras motivaciones hemos señalado en el haikai de Flavio

Herrera presencia de la amada, mar, trópico y ámbito del mismo. En la evocación no hay percepciones visuales sino visión interior; no hay matiz sino tono. Así, las 'visualizaciones' se despojan de toda característica intensa y adoptan el tono tenue:

SU RECUERDO

Barco de amarras ya cortadas
que **te fuiste del puerto**
de noche y con las luces apagadas.

(Trópico, 18)

En "Su recuerdo" encontramos identidades significativas: ausencia-oscuridad, presencia-luminosidad. En este haikai encontramos, pues, sentido nostálgico de la claridad.

Ausencia y pena de amor se expresan frecuentemente con elementos románticos; éstos los encontramos en el siguiente haikai:

TU CORAZÓN

Navía sin piloto.
¿ Dónde irá a anclar ahora
que ya no estoy a bordo?

(Idem)

Los elementos sugerentes de la vida marinera, de gran significación poética, son el aliento cardinal de este haikai. El impresionismo y la nota sensorial ceden aquí al profundo sentido de la ausencia. El estado melancólico, el toque enigmático que acentúa la interrogación, la bimembración entre lo definido en el primer verso y la descarga subjetiva que recoge la pregunta se conjugan con la sugestión afectiva de elementos tradicionales de tan frecuente uso en la lírica del romanticismo.

Ya en otra parte hemos aludido a esta reminiscencia romántica en Flavio

Herrera. Ahora estos dos haikais --"Su recuerdo" y "Tu corazón"-- nos permiten descubrir un nuevo perfil: el manejo de'topoi".

La imagen de la barca que leva anclas rumbo a otros puertos es patrimonio lírico universal. Ya desde el mundo clásico surge con fortuna esta manera parael símil, la cual se retoma en la creación contemporánea por su poder sugerente y su contenido interno de tono afectivo. El mar, como trasfondo, propicia el tránsito lírico hacia la alusión de la nostalgia por ausencia de la amada. En los haikais citados convienen, en el estado melancólico que nos revela el 'yo poético' de Flavio Herrera, la universalidad de los elementos que estructuran los poemas y esa tradición poética de las imágenes. La evocación conviene, también, para mostrarnos la circunstancia amorosa distante: "ahora que ya no estoy a bordo".(15)

Este influjo romántico y los elementos de la vida del mar son los que afloran, en arrebato lírico, en la novela Poniente de sirenas (1937), cuya trama se desarrolla en ámbito marinero y porteño; sin duda, es ésta la novela más claramente romántica de Flavio Herrera.

"Rosa" y "espina" son otros elementos de tradición poética que nos muestra el haikai de Flavio Herrera con entorno melancólico para contraste entre el ayer (presencia) y el hoy (ausencia):

---

(15) Estos elementos también se encuentran en haikais de Flavio Herrera que surgen al influjo de la presencia de la amada. De ellos el siguiente:

PAX

No vi en tus ojos zarcos
pasar hoy ni un fantasma...
¡El mar limpio de barcos!

(Trópico, 19)

Desde luego, aquí sí campea la nota visual, ya que la amada es presencia.

FACULTAD DE HUMANIDADES BIBLIOTECA

AMOR

¡Aquella sonrisa!
Ayer no más rosa.
Hoy: espina.

(Bulbuxyá, 8)

También, en el aspecto formal, externo, aflora, de vez en cuando, lo tradicional: métrica y ritmo peculiar de la copla:

SUS OJOS[16]

Ojos de la bien querida,
tan claros en el recuerdo,
tan castaños en la vida.
Eran pupilas castañas
dos gotas de nicotina
colgadas de tus pestañas.

(Sinfonías del trópico, 7)

Éste, más que haikai o **tanka**, poema breve, retoma la presencia de lo visual ("claros", "castaños", "gotas de nicotina") por la ausencia de la nota melancólica.

---

(16) Este poema indudablemente no representa la manera del haikai habitual de Flavio Herrera y constituye una de las constantes líricas de su creación. Lo encontramos en varios de sus poemarios, con los siguientes cambios después del terceto inicial que siempre aparece invariable:

. . . . . .
Aunque mueran no los pierdo.
Ya están en la ultraretina
del recuerdo.

(Bulbuxyá)

. . . . . .
Par de pupilas castañas:
Dos gotas de nicotina
colgadas de tus pestañas.
Ese par de golondrinas
anidan entre mis sueños
quitándome las espinas.

(Cosmos indio)

. . . . . .
¡Y el ramo azul de sus venas!
¿Quién vio más azules ríos
en márgenes de azucenas?

(Publ. en El Imparcial, 5 de Oct. de 1960)

También reaparece en Rescate al iniciar el poema "Oro viejo" (p. 11), y lo encontramos, en boca de César, en La tempestad, p. 210

La ausencia hace rememorar al poeta la sensación de lo fugaz que fue la proximidad de la amada; así la evoca con acento melancólico:

¿?

Sombra de un vuelo.¿ Nada más?
Tu sonrisa... tu gracia...
Eternidad de lo fugaz.

(Bulbuxyá, 6)

y, en contraste con esa fugacidad, la eterniza para mantener viva la sensación del dolor por la partida.

Esta permanencia de la amada es ineludible en la lírica de la ausencia en Flavio Herrera. Este otro haikai nos muestra con la vibración profunda del estar y no estar en el poeta:

VÍNCULO

Todas las tardes al decirme adiós
algo que es tuyo no se va. En el nido
de mi oído
queda temblando un pájaro: tu voz.

(Trópico, 14)

Si bien la ausencia aludida en este poema es la cotidiana, en el poeta alcanza profundo sentido porque es anticipación de la ausencia total. Lo permanente tiene en el poema un sesgo delicado -temblor de pájaro: la voz amada, recogida con ternura en el oído del poeta.

Mas la ausencia no es sólo de algo antes tenido; es, también, sensación melancólica de lo irrealizable, de algo que no se tuvo:

BUSCA INÚTIL

Tus ojos en los míos
buscan no sé qué rastros...
pero, nunca dos astros
se topan en el vacío.

(Cosmos indio, 71)

Este poema nos ofrece, dentro de un ámbito estelar, la sensación romántica del amor: el centro del cosmos integrado por esos "dos astros" que corresponden a la amada y al poeta. Lo irrealizable determina el acento melancólico, y en ello se asienta la nota más honda y lírica del haikai.

Una de las imágenes de significado lirismo para el tema de la ausencia en Flavio Herrera es la del "tren" que parte o llega sin llevar lo que esperaba el poeta:

SEMEJANZA

Llegó el tren. Tú no venías.
Al irse el tren yo sentía
dos estaciones vacías.

(Cosmos indio, 66)

ADIOS

Zarpa el tren de la estación.
Te robas dos pasajeros
tren ladrón:
Ella y mi corazón.

(Inédito)

Al igual que la imagen del barco alejándose, también manejada por el poeta, el "tren" tiene la sugestión marinera en la tierra firme que conlleva igual descarga lírica. El trasplante romántico ha ido del ámbito marino al corazón del trópico, y aunque la tradición lírica de los elementos de la imagen son dispares (el barco tiene una carga tradicional afectiva mucho más intensa que el "tren"), el efecto ideal de la imagen y su sensación espiritual guardan una íntima correspondencia, en la que asoma el sentido de soledad y ausencia de amor como muestra del 'yo poético'.

Hasta aquí las motivaciones que el haikai de Flavio Herrera nos ofrece como resultado de los motivos líricos amor y amada. La nota personal y lo subje-

tivo constituyen el aliento más característico en esta etapa de creación del haikai, en el que se perfila un constante rasgo de lo bello. La emoción --en este caso eclosión de lo evocado--, es la que propicia el tránsito de la sensación estética al poema mismo que surge de estas motivaciones. Éstas también las encontramos como temas en sus novelas, vgr. Luis-Margarita, en El tigre; César-Palma, en La tempestad; Adolfo-Alicia, en Caos; Alfonso-Aída, en 7 pájaros del iris; Delfino-Eucaris, en Poniente de sirenas. Tales constantes nos llevan a intuir una línea íntima, espiritual y una expresión del 'yo poético' de Flavio Herrera. Es, pues, acento subjetivo, fruto de la emoción.

C. LO INTROSPECTIVO

La riqueza del haikai herreriano como intérprete de la naturaleza y del entorno tropical nos ha permito captar algunas de las características del corpus operis y facilitado entrever las constantes en su creación. Las motivaciones del amor y la amada nos han ofrecido una visión más íntima y personal del 'yo poético' del autor, con su insoslayable acento emocionado. Lo objetivo y lo subjetivo, como direcciones líricas de su haikai, son evidentes en el todo cambiante de la obra del haijin y denotan en forma significativa la actitud poética que, como la realidad misma de lo anímico, es prolífica y varia. Así, el análisis anterior revela a un Flavio Herrera que ausculta el trópico y ofrece su esencial visión desde múltiples ángulos de sensibilidad poética e ingenio. Pretende, también, mostrar nuestro análisis al Flavio Herrera íntimo, dirigido por la ternura y la emoción en arrebato lírico frente a la amada. Ahora intentamos penetrar en otra intensa latitud del poeta que ofrece un acento, aun cuando personal, de alcance cósmico: lo interno, lo esencialmente suyo que es consubstancial a su espíritu en palpitación angustiada y metafísica.

El haikai del poeta, en estas circunstancias, mostrará acento de reflexión, trasfondo filosófico, mas la nota no será intelectualista sino emocional. De ahí su calidad lírica.

Flavio Herrera es un poeta de inmensa sinceridad lírica. Muestra en su poesía un cosmos íntimo. Hombre y poeta, experimenta la angustia universal frente a las grandes circunstancias y de la vida. El amor y la muerte--en todas sus posibles manifestaciones y simbologías-- son los temas de más densas sugestiones vitales que Flavio Herrera capta en su haikai. Si bien menos numeroso y vario -si lo comparamos con el total de su obra-, el haikai de dirección introspectiva de Flavio Herrera no es por ello menos intenso. Angustia, dolor y melancolía propician la expresión de su haikai subjetivo-introspectivo. Lo insondable, la aspiración y lo reflexivo son notas que muestran desesperanza humana y universal frente al rumbo irreversible de las cosas y la vida hacia la nada. A veces, la sublimación sustituye líricamente la meta inexorable; otras, esta ruta es vista con el desasosiego que conlleva la certidumbre de las ideas de la muerte, del olvido y de la soledad, sinónimo de lo ineludible del destino humano. Algo de ese universal "sentimiento trágico" es nota permanente en la creación poética de todos los tiempos, quizás más evidente en algunas épocas --vgr. el barroco y superrealismo--, pero, al final, nota eterna. El hombre ha buscado soluciones y caminos para la frustrada ilusión de perpetuarse: vgr. concepciones del "logos" en los griegos, el "alma" en el pensamiento religioso, la "razón" en el ámbito del racionalismo, la "generación futura" en el campo del materialismo, lo no material, en fin, en el concepto de las teorías dualistas. El pensamiento humano ha elaborado por abstracción la zona del futuro y al hacerlo se ha determinado a la incógnita y a lo incierto, fuentes de desasosiego, cuando no de certidumbre

trágica de la nada. Lo reflexivo es lo que nos permite movernos en esta zona insomne; la reflexión es la vía hacia esta dimensión intranquila y angustiada. Flavio Herrera alude a tales circunstancias espirituales cuando, en la hora de la noche, el sueño ausente lo subsume en la reflexión:

INSOMNIO

Un siglo cada segundo.
Esta cama es más ancha que la noche
y esta noche, esta noche ¡más que el mundo!

(Palo verde, 15)

Con un distinto acento al que hasta ahora hemos señalado, este haikai nos muestra el manejo de elementos de totalidad y síntesis. El macrocosmos reflejado por incorporación en el microcosmos: "siglo" y "mundo" con sus correspondientes paralelos y su vínculo intermedio: "la noche". Si antes el procedimiento lírico del poeta lo condujo a sugestión de plenitud, ahora ésta la ofrece con dirección interna. Esta perspectiva propicia la introspección, y le da un tono grave al haikai del poeta dominado por la actitud lírico-filosófica que encontramos en el siguiente poema:

AMARGURA

¡Y pensar que tus manos
que son mías, tan mías,
serán de los gusanos!

(Cosmos indio, 64)

El mañana-tremenda proximidad inexorable- es hondamente sentido por el poeta; mas no en su propia realidad personal sino en algo más significado en su angustia en la amada. Lo interjectivo emocional que envuelve al haikai -de suyo intensa sugestión- insinúa el gran presentimiento: la muerte. El nombre del haikai es de por sí significativo y evidencia la situación espiritual: Amargura. Amarga

es, pues, la anticipación de lo futuro irreversible, y amarga también la proyección anticipada de algo ahora suyo en la palpación delicada de las manos amadas, reiteradamente aludidas: "mías, tan mías". La muerte, más allá de lo insondable e inquietante, es prevista en su más cruel y desgarradora evidencia: los gusanos que devoran y destruyen.

Este mismo sentido de angustia y de muerte también lo encontramos en poemas como el siguiente, en el que la inminencia del tránsito al no ser, a la nada, se proyecta hacia la misma realidad del poeta:

EVIDENCIA

Esa carcoma en algún mueble
intuyendo en mi carne
la inminencia del gusano...

(Sinfonías del trópico, 12)

La intensa sensación de lo que se vendrá a destruir por el ominoso aviso anticipado del gusano, es también señalada por el poeta en las cosas mismas:

LA POLILLA

Desde el muro de madera
la muerte está cifrando
su telegrama de espera.

(Palo verde, 15)

Hay, pues, un sentido de la muerte dominando el espíritu lírico del poeta cuando el matiz de lo introspectivo conlleva la suprema gravedad de la angustia metafísica. El gusano, símbolo y evidencia, sugiere al poeta este haikai conceptual:

EL GUSANO

En círculo perfecto
liga el epílogo humano
al prólogo del insecto.

(Idem, 14)

poema ya comentado en otro lugar, a propósito de su significación reflexiva. (Vid p. 137/8)

Aquí, cabe señalar una correspondencia entre la creación de Flavio Herrera y el sentido barroco en el tema de la muerte, que en el siglo XVII nos han mostrado dos grandes líricos de las letras castellanas. Estos poetas, dominados también por la angustia y el desasosiego característicos de una conciencia poética de la existencia, son Luis de Góngora y Sor Juana Inés de la Cruz. En sendos sonetos han mostrado esta intensa y conflictiva visión: todo se destruye; todo se vuelve nada; todo es, en realidad, signo de dolorosa muerte; todo es polvo --sinécdoque de origen cristiano que conlleva el sentido de la parábola. Góngora, en su soneto "Mientras por competir con tu cabello...", nos ofrece la visión de cómo la amada, que es belleza, sublimidad,[17] habrá de convertirse "en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada." (v. 14). Sor Juana, en la misma ruta lírica del barroco, muestra casi idéntico sentido filosófico-poético. Medita frente a lo vano y lo falaz de un retrato ("Soneto a su retrato"), el cual, "bien mirado", es "cadáver, es polvo, es sombra, es nada." (v. 14).

Esta correspondencia señalada del sentir poético de la muerte en las cosas mismas y en el ser amada es significativo en los rasgos estilísticos de la obra de Flavio Herrera. Ya habíamos aludido a este sentir del barroco en el que incide nuestro poeta, al igual que la creación contemporánea, tan cargada de esta angustia existencial.

Aun el sentido de sublimación de cepa lírica romántica con que a veces Flavio Herrera nos ofrece la sugestión de la muerte, tiene correspondencia con el barroco; vgr. el siguiente haikai:

(17) El sol no puede competir con el dorado de su cabello; el 'lilio' es inferior a su blanca frente; los labios son más atractivos que 'el clavel temprano', y el cuello es más bello que el 'luciente marfil' (vv. 1-8).

ETERNIDAD

Serás polvo en el polvo;
mas, vivirá tu gracia
mientras exista un pájaro.

(Bulbuxyá, 10)

que recuerda otro soneto de esa corriente española del XVII: "Amor constante más allá de la muerte" de D. Francisco de Quevedo, en el que, después de plantear la situación conflictiva de la muerte física que habrá de sobrevenir, se concluye expresando que su "cuerpo", sus "venas" y sus "medulas", al morir, "Serán cenizas, mas tendrán sentido; / Polvo serán, más polvo enamorado." (vv. 13-4), donde se ve surgir al amor sobre la idea de la muerte. Este tema también lo encontramos frecuentemente en la lírica del XIX anterior a Flavio Herrera, inclusive en Darío (Vid. "La sonatina"). La sublimación profunda y sentida de la muerte se trasluce en el siguiente haikai, escrito recientemente por Flavio Herrera en ocasión del deceso de una poetisa guatemalteca:

THELMA DEL RIO

¿Para qué decirte adiós
si en cada primavera
volverás con cada flor?

Este sentido de perduración lo encontramos también en:

DÁDIVA

Una tumba entre el trigo
¿Para el pan de qué boca
diste tu sangre, amigo?

(Rescate, 28)

Flavio Herrera es poeta y creador; nos muestra en su obra plenitud lírica y evidencia de actitud reflexiva. En su novela encontramos esta dicotomía con las siguientes características: lo poético es vitalidad, rapidez, profusión de ima-

gen, vigor y exuberancia lingüística e imaginativa; lo reflexivo es la pausa, el cambio del ritmo trepidante por la sopesada expresión del intelecto que, sin perder elegancia en el lenguaje poemático, morigera un tanto la emoción y da paso a actitudes de pensamiento. El tigre muestra estas dos dimensiones: lo lírico que emerge de motivaciones del trópico, y la actitud reflexiva que asoma en algunos de sus personajes. La tempestad ofrece también este tono en las conversaciones de personajes que pretenden ser centrales. En "El suicidio del ángel" (Caos) también está el sesgo reflexivo a que aludimos, y es bien fácil identificarlo en otras de sus obras.

Lo introspectivo con rumbo hacia la reflexión es camino virtualmente inevitable para la creación de la novela o del teatro. Todo autor "se muestra" en la línea íntima de su obra.

Reparamos en este aspecto de la obra de Flavio Herrera por el contraste significativo de movimiento, por la manera estructural idiomática y por los resultados antitéticos que permite el manejo de estas dos direcciones. En su haikai, Flavio Herrera presenta estas dos dimensiones de su creación con un sentido puramente lírico. Aquí la diferencia significativa para el haikai: lo reflexivo, fruto de la introspección, es elemento clara y definitivamente poético.

El pensamiento, es a veces insondable y enigmático, surge con sugestión lírica más que con tesitura filosófica. Veamos algunos casos de esta particularidad

DESTINO

¿ Sabe la flor que por ella
se resigna la raíz
a no conocer la estrella?

(Cosmos indio, 33)

La palabra destino no es aquí sino el prenuncio de la esencia trascendente del haikai; el sentido determinista que encierra el "destino" contribuye al indicio del contenido lírico del poema, encerrado en una interrogante, no como pregunta para inducir a la respuesta preconcebida, sino real y verdaderamente una interrogante con vuelo ilimitado. Pero no es sólo la mera reflexión inquiridora de tono metafísico; tiene pálpito lírico y real consistencia poética, y ello, por los elementos que estructuran el haikai: contraste de lo subterráneo (= "la raíz") con lo celeste (="la estrella"), polos acoplados en la sugestión poética de la flor -aroma y color; vida fugaz y delicadeza. Al "animizar" los elementos de su haikai, Flavio Herrera da un toque intenso y humano a su pregunta lírica: "la raíz" adquiere un aire de renunciación en el resignarse, hondo sentido que, sin ser claudicante, es, sin embargo, un dejar con melancolía. Aquí, pues, la carga interna de sugestión del haikai.

Otro poema, con sabor auténtico de haikai nipón, sugerente, nostálgico, pleno de melancolía, envuelto en un sentido enigmático y expresado con sutil delicadeza, es el siguiente:

PRESENTIMIENTO

Pájaro pensativo
¿ En qué jaula leíste
la suerte de tus hijos?

(Cosmos indio, 19)

El poeta lo desarrolla a la manera del haikai denominado "Destino", pero su dirección es otra.

El nombre vuelve a ser sólo indicio de la total sugestión que envolverá al poema. No sabemos realmente a qué es a lo que el poeta se refiere. Tanto puede ser una imagen en la que el "presentimiento" sea visto poéticamente como un

"pájaro" que intuye la cárcel de sus "hijos", como puede tratarse también de una simple descripción especulativa y lírica sugerida por la visión del ave. No es, pues, significación lo que se aprehende de este haikai; es ámbito espiritual, diáfano en prenuncio, pero incierto en lo concluyente. Ésta es forma muy próxima, en fin y en procedimiento, al haikai ortodoxo nipón. Traslado de la sensación y sólo sugestión vaga de la verdad objetiva, del hecho que sirve de fondo a la realidad poética.

Pero si el poema comentado da esa sugestión intensa con una imagen de cuño aparentamente objetivo, el haikai que sigue tiene una más intensa atmósfera que refunde en súbita realización toda la gama móvil de la posibilidad de lo incierto, de lo vagamente sugerido y tremendo:

RUEGO

Cierra los ojos un momento
para que salgan las palomas
sin pena de hallar cuervos.

(Trópico, 20)

Nuevamente observamos esa sutil manera japonesa que sugiere y deja entrever, sin un indicio seguro para la intelegibilidad completa. Sólo se ofrece el esquema difuso, el perfil vago y nebuloso de una sugestión interna, profunda. El tono lírico emerge del material poético del haikai con sus elementos antitéticos que no ofrecen un solo asomo de color, y en cambio lo sugieren: "palomas" y "cuervos", en contraste leve de blanco y negro.

Pese a la posibilidad de significación impresionista del haikai, aún deja entrever un trasfondo fuerte: la imagen visual del cuervo es de sugestión inmensa y macabra en su corte estético que conlleva la idea de la muerte.

Así, el haikai de Flavio Herrera se nos ofrece con matices introspectivos.

Profundos, sugerentes, plenos de supra realidades y, también, próximos al perfil de la ortodoxia nipona en su sabor incierto.

Cerramos este comentario del haikai herreriano surgido del cosmos interior del 'yo poético', con la muestra y análisis de un haikai que recoge el sentido angustioso y angustiante del existir.

LO TREMENDO

¿Qué he sido antes de ser?
¿Qué soy tras lo que soy?
y, algo tremendo, ¿qué seré después,
después de lo que soy...?

(Palo verde, 5)

El poeta se pregunta por la esencia verdadera de su ser. La incógnita universal y eterna se plantea en el haikai con la intensidad persistente de las anáforas (" Qué...", vv. 1, 2, 3; "sido", "ser", "soy", "seré", sucesivamente en todos los versos; "después", vv. 3, 4); "tremendo" es el título y tremendo ese "algo", abierto a la reflexión como profunda sensación de la interrogante sin respuesta. La tesitura del haikai es de vena filosófica, de índole metafísica; pero su sostén es el toque subjetivo: el 'yo' que interroga, el 'yo' que plantea el problema de lo ignorado, pero sentido a plenitud. Lo introspectivo, cuyo mundo es el reencuentro consigo mismo, promueve la fuerza interna, reflexiva y sensible. Ideas y sentimiento se fusionan en la "totalidad mínima" del haikai, y del rumbo subjetivo que este sentimiento adquiere al tenor de estados anímicos en el poeta, surge el trazo de la composición introspectiva y angustiada.

El signo de la angustia exixtencial se remueve en la estructura poética, signo propio de la problemática eterna del hombre en este siglo.

La extensión en los comentarios sobre temas y motivos del haikai de Fla-

vio Herrera, así como la reiteración de algunos aspectos, han sido necesarias por cierta obediencia emocional frente a la sugestión del poeta. Algo más: en lo que toca a análisis idiomático y de estilo hemos anticipado un tanto, pero ello sólo en función de comentario de texto, ineludible para el acercamiento espontáneo al 'yo poético' del autor, condición imprescindible para la investigación estilística, propia del campo científico de la literatura, en lo cual intentamos incidir en el siguiente capítulo.

X. ANÁLISIS ESTILÍSTICO DEL HAIKAI DE FLAVIO HERRERA

La poesía es, fundamentalmente, arte expresado por medio de la palabra. Es creación plasmada en una realidad propia: el lenguaje. El único y verdadero testimonio de la obra poética es la realidad objetiva de su mismo lenguaje. Éste, además de su función corriente de trasmitir conceptos, permite que el lector penetre en la dimensión subjetiva y se aproxime intuitivamente al signo emotivo del creador.

La manera peculiar de emplear el lenguaje nos permite percibir características individuales del hablante o de la persona que escribe. Tal posibilidad existe, precisamente, por la facultad que tiene la expresión de trasmitirnos un 'algo' más de lo meramente conceptual.

Aun cuando el hombre escriba con la finalidad única y precisa de trasmitir ~~ideas~~ ideas y pensamientos -el caso del filósofo y del científico-, siempre deja trascender algo de su individualidad, de su mundo particular: su lenguaje reflejará, al menos, su modo de emplearlo, aun dentro de los límites de la más rigurosa ortodoxia gramatical. No hay manera de ser absolutamente objetivo cuando se recurre a la expresión, y cuando esta expresión se realiza por medio del lenguaje, hablar de objetividad sólo puede entenderse como algo muy relativo. En la expresión más prosaica, el hablante pone su sello propio; en el texto más austero, el escritor deja trascender algo de su yo.

La obra literaria y la obra poética pertenecen al ámbito de la creación. El escritor o el poeta pretenden plasmar algo auténticamente suyo, fruto de su yo. Por ello, al servirse del lenguaje no le interesa tan sólo trasmitir pensamientos y significados; le preocupa fundamentalmente que aquello que expresa

sea producto de esa conciencia individual, de esa facultad suya de hacer algo distinto y propio.

Entre las obras de creación, la poesía es el arte que mejor permite esta manifestación del creador. Y dentro de la poesía, la de carácter lírico es la más propicia para la expresión de lo personal.

Muchas veces, la tendencia del lector, habituado al uso cotidiano y constante del lenguaje, es perseguir en los textos poéticos el "sentimiento" del creador y participar de la emoción estética de su obra. Aparentemente, este "sentimiento" y esta emoción estéticos constituyen para el lector, una supraestructura independiente del texto de la obra poética; sentimiento y emoción aparecen como dimensiones abstractas, más allá de la simple significación de las palabras. Sin embargo, es esa interrelación de palabras y esa armazón lingüística precisamente lo que permite penetrar en esa manifestación subjetiva del poeta. Nuestro punto de partida único es la aprehensión de esa compleja estructura lingüística. Así, la obra poética es la intuición emocional del creador atrapada y expresada en la palabra.

Ahora bien, si el único testimonio real y objetivo que tenemos de la obra poética es su expresión idiomática, es en ésta donde habrá de perseguirse el indicio esencial de lo poético. De un análisis adecuado de esta expresión deberá surgir, necesariamente, la comprensión del porqué un poema nos proporciona intensa sugestión y nos traslada su hálito emotivo.

Desde luego, la sugestión estética requiere del lector la actitud propicia para captarla, a fin de que pueda percibir la esencia de la creación. Sin esta condición, la estructura lingüística de un texto, aun cuando en sí contenga todo lo necesario para trasladarnos su emoción estética, no podrá hacerlo. En ta-

les circunstancias, de nada servirán la cuidadosa relectura o el severo análisis de la obra.

Esta reflexión conduce, entonces, a dos afirmaciones: 1) El primero y fundamental acercamiento a la obra poética o literaria debe ser espontánea, ingenua, sin más propósito que el de experimentar la emoción estética --ésta es básicamente la actitud del lector. 2) Si esta emoción llega, se puede proceder al análisis de estilo, para el cual es preciso un previo comentario de texto -- ésta labor compete ya al lector en actitud científica de investigador. Este segundo aspecto es el que interesa a nuestro propósito.

El estilo de un autor está constituido por rasgos típicos en el manejo de de su lenguaje. Para identificar estos rasgos y someterlos al análisis en forma adecuada, es preciso desbrozar todos aquéllos que no pertenecen al autor mismo, sino que son fruto de una forma convencional en el manejo del idioma, o son resultado, ya de influjos de la tradición literaria y poética, o del uso común y generalizado que de la lengua hace la comunidad.

Así, la identificación de los rasgos típicos de un autor supone conocimiento de cómo se expresa su contemporaneidad y cuáles elementos de los que el autor emplea no son propios sino tradicionales en el quehacer literario. Tal conocimiento, por ende, requiere la observación del entorno histórico-cultural del autor y de las corrientes poético-literarias a las cuales responde éste.

Obediente a este proceso necesario, este trabajo ofrece, en la parte ya expuesta, el estudio imprescindible de ciertos entornos y la interpretación de temas y motivos, para proceder, en seguida, al análisis estilístico.

A. CARACTERISTICAS FORMALES

1. Métrica y rima

Flavio Herrera nos presenta en su haikai, en cuanto al número de versos

que lo integran, varias formas: poemas que tienen un solo verso, en los que éste puede considerarse como única estrofa:

EL BUSCAPIÉS

Una culebra de humo.

("Oros de otoño", 205)

poemas de dos versos:

TU REGAZO

Tus manos entre las mías
--nido de cuatro palomas--

(Idem, 203)

poemas de tres versos -estructura típica del haikai nipón:

LA BIBLIOTECA

Panal abstracto. ¡Qué agria miel!
Toda el ansia humana
en celdas de papel.

(Ibidem, 202)

y poemas de cuatro versos:

HELIOTROPO

Un ágata salpicada
de lágrimas de rubí.
Para el sol es su mirada
y su aroma para mí.

(Ibid.)

Los poemas de mayor extensión corresponden, según la denominación empleada por el poeta, a las tankas, vgr. "El pino" (Cosmos indio, 29); éstas incluyen desde poemas formados por cinco versos que integran una sola estrofa, en adelante. Muchas veces, el poeta incluye como tankas algunas composiciones

que decididamente escapan, por su extensión, al concepto sintético de la lírica de inspiración japonesa, tal como "Desayuno del indio" (Idem, 67-8), que consta de catorce versos aunque en una sola estrofa.

Entre todas estas distintas formas que nos presenta la obra japonista de Flavio Herrera, es el poema de tres versos el que con mejor acierto expresa su creación poética. Quizá los antecedentes del terceto medieval o del terceto tan frecuentemente usado en la lírica francesa, sean, junto a la observación del modelo ortodoxo de haikai nipón, las sugestiones más fuertes en esta modalidad de estrofa. Además, esta forma única de tres versos, por su número impar, permite al poeta establecer el distingo entre la cuarteta, de sabor popular y esencia románica, y el simple dístico que implica la necesidad de recurrir tan sólo a la imagen y no al concepto del haikai en sí. Por otra parte, en su poema de tres versos Flavio Herrera puede presentarnos bimembraciones, importantes, -vgr.-, para la enunciación y la 'recopilatio', que persigue el haikai del poeta. En poemas de uno o de dos versos, este recurso resulta -cuando Flavio Herrera llega a emplearlo- un tanto difícil y poco adecuado para los procedimientos de la "totalización mínima". A este aspecto dirigiremos nuestro análisis más adelante.

Hemos citado algunos nombres de haikais que tienen estas distintas formas estructurales. Con la observación y comentario de ellos podremos mostrar algunas características.

El haikai de un sólo verso es una innovación hispanoamericana; surge con intención poética y aspira ser un poema mínimo. Su forma, sin embargo, no permite establecer distingos con la prosa; por ello, este poema de una estrofa-verso se aproxima a la greguería, como ya lo hemos señalado anteriormente.

De todas las formas que nos presenta el haikai de Flavio Herrera, es este

tipo de construcción la menos propicia para la manifestación lírica. No permite la línea continuada de la construcción aunque sí percibir "cierta vivencia rítmica". (1) En este tipo de haikai no se puede apreciar otra cosa que la expresión breve en una sola oración, generalmente descriptiva, cualitativa y simple. Lo más frecuente en esta manera de haikai de un sólo verso es su constitución formal, que ofrece, simplemente, un predicado nominal de un sujeto que es el nombre mismo del poema. Desde el punto de vista gramatical, este tipo de haikai se nos muestra frecuentemente como una oración en la cual se hubiere elidido el verbo. Las formas corresponden, en su mayoría, a verbos de estado o al verbo ser; por ejemplo:

EL BUSCAPIÉS	EL RELOJ	EL HIGO
Una culebra de humo	El corazón del tiempo	Una glándula de miel
("Oros de otoño", 205)	(Cosmos indio, 73)	(Palo verde, 9)

Todos ellos son oraciones simples, y en todos el sujeto es el nombre del haikai. Podría muy bien entenderse en cada uno de estos poemas la elipsis del verbo ser, en su tercera persona del presente: "es". Así, cada poema puede conceptuarse formalmente como predicado nominal del sujeto contenido en el nombre.

Sin embargo, en algunas ocasiones se nos presenta como un predicado verbal:

EL ALGODÓN

Sale de casa en mangas de camisa.

(Cosmos indio, 25)

FACULTAD DE HUMANIDADES BIBLIOTECA

Otras veces, aunque raramente, en haikais de este tipo el sujeto aparece enunciado en el verso mismo, como podemos observar en los siguientes ejemplos:

(1) Cfr. W. Kayser, Interpretación y análisis de la obra literaria, Madrid, Gredos, 1958, p. 133.

LOS POTREROS

Los aviadores dicen: Mesas de billar.

(Cosmos indio, 32)

EL ARROZ

Él mismo hace sus dientes.

(Idem, 38)

En el primero de los citados, el nombra ha quedado ya en un papel fuera de la construcción: es únicamente alusión. En el segundo, el sujeto es el pronombre personal que ocupa el lugar del nombre del haikai.

De todas las formas que Flavio Herrera utiliza en sus poemas japonistas, es la de un verso la que recoge, con mayor frecuencia, la nota alegre y humorística; de aquí su aludida correspondencia con la greguería; la imposibilidad de distinguir en este tipo de poema características de verso es otra razón más para pensar en esta correspondencia. No obstante, lo hemos conceptuado como haikai atendiendo a la denominación de Flavio Herrera, (2) y al matiz humorístico que el poeta incorpora a su haikai hispanoamericano.

En cuanto a la observación del poema en sí, nuestro análisis se encuentra limitado -por el hecho mismo de una sola línea- a observar la imagen que ésta contenga; tal imagen puede presentarse como poética o psicológica, aspecto al cual ya aludimos antes, y que analizaremos más adelante.

La característica poemática se asienta plenamente en el haikai de dos versos. La brevedad se mantiene, y surge el ritmo derivado de la continuidad. Esto permite mayor sugestión lírica y mejor participación del estrato sonoro de la palabra como elemento para lo afectivo.

Aun cuando el haikai de dos versos admite lo ingenioso, lo humorístico y lo subjetivo-lírico, la posibilidad regresiva de los versos le dan las condiciones necesarias para el perfil poético.

(2) Flavio Herrera, en su prólogo a Cosmos indio, expresa lo siguiente: "Aquí en este libro se aclimata la forma ultrabreve; el haikai de un solo verso."(p.8)

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
Biblioteca Central

Generalmente, el haikai de este tipo lo integran versos de igual medida, aunque hay ocasiones en que Flavio Herrera combina versos dispares. El octosílabo es el verso más frecuente:

LA HIEDRA	LA BOUGAINVILLEA	EL LINO
Un río de lagartijas congelado en la pared.	Una cascada de sangre hecha coágulos de flores.	Ya tenía desde niño penas para encanecer.
(Palo verde, 11)	(Rescate, 25)	(Cosmos indio, 27)

Por su mayor extensión, este tipo de haikai ya puede permitir algo más que una oración (vgr. "El lino", que incluye una subordinada de infinitivo), aunque la forma más común es la de oración simple. El dístico de la poesía castellana puede quizás ser un posible antecedente. No obstante, la característica del pareado es la rima consonante, que Flavio Herrera no utiliza sino en raras ocasiones. Algunos dísticos recogen, empero, características de haikai, por ejemplo: "La oreja es obra divina/ de porcelana de China." de José Martí, el cual, excepto por la rima, es similar al haikai descriptivo de Flavio Herrera, incluso en los versos octosílabos.

Probablemente estas posibilidades líricas de la composición de dos versos inducen al poeta a emplearla más frecuentemente que la forma de un solo verso.

De todas, la forma más común en Flavio Herrera es el haikai de una estrofa constituida por tres versos, que usa privativamente la lírica japonesa en sus haikú, hokkú y haikai. La diferencia, sin embargo, radica, además de las características que obedecen a razones morfológicas distintas del japonés y el castellano -a las cuales aludimos en su oportunidad-, en que Flavio Herrera emplea versos tradicionales en sus poemas. Entre estos versos está el heptasílabo, que encontramos en la creación culta neoclásica y en los siglos XIII y XIV, y del cual

también se sirve el poeta japonés para el segundo verso de su haikai. No obstante, Flavio Herrera no persigue la rigurosidad estructural del 5-7-5 nipón; más bien, propende al ritmo propio del terceto de cepa tradicional, en el cual usa el heptasílabo además del octosílabo que es común. Muy raramente emplea el endecasílabo, verso característico del terceto clásico.

En cuanto a otros aspectos formales del haikai de tres versos, podemos señalar que Flavio Herrera maneja generalmente la rima típica del terceto: el primero con el ~~segundo~~ tercero, en consonante:

SU ABRAZO	TUS OJOS	EL HAIKAI
Entre la vida hostil su frenesí -paréntesis de marfil.	Entre los míos los siento como buscando una náufraga. viva en tu presentimiento.	Emoción. Síntesis. Bruma. Todo el milagro del mar en una gota de espuma.
(Cosmos indio, 61)	(Bulbuxyá, 11)	(Cosmos indio, 3)

En estos haikais predomina el aliento de lo lírico, al cual contribuye la eufonía de la rima. También encontramos el uso de este recurso en haikais de humor y descriptivos, vgr.:

EL BANANO

Exhibe su tesoro
con los puños hinchados
de sanguijuelas de oro.

(Cosmos indio, 35)

Sin embargo, el terceto es una estrofa que forma parte de una composición poética aún mayor, en la cual el verso segundo de la primera estrofa rima en consonante con el verso primero y con el tercero del siguiente terceto. En el haikai de Flavio Herrera no se puede dar este recurso por razones obvias.

Aunque raramente, Flavio Herrera también utiliza la rima asonantada en su haikai de tres versos:

LOS HONGOS

Cuando envejecen los troncos
el sol les clava el empeine
con tachuelas de corcho.

(Cosmos indio, 30)

TUS PUPILAS

Dos semillas de música.
El pico de algún pájaro
las trajo de una estrella.

(Palo verde, 7)

Menos frecuente, aún son los haikais que riman el primero y segundo verso, tanto en consonante,

LA REMOLACHA

En la bíblica templanza
de la hortaliza, se empanza
tumefacta de borracha.

(Cosmos indio, 42)

EL MAÍZ

Brota hecho granos en tus dientes de
/oro
el único tesoro
que no atraparon los conquistadores.

(Sinfonías del trópico, 12)

así como en asonante:

Toda la clorofila
del campo, se la traga
la llama de los loros. (3)

(Palo verde, 23)

Otra de las formas de rima que encontramos en el haikai de Flavio Herrera es la del terceto monorrimo, atribuido a Rubén Darío como innovación en la métrica, aunque en endecasílabos. Flavio Herrera nos lo ofrece en el tradicional verso octosilábico:

SEMEJANZA

Llegó el tren. Tú no venías...
Al irse el tren yo sentía
dos estaciones vacías.

(Cosmos indio, 66)

(3) Este haikai aparece sin título en Palo verde. Corresponde a los que se reunen bajo el nombre de "Haikais de Diciembre", pp. 23-25.

Como un último recurso a comentar en cuanto a la rima del poema de tres versos, encontramos haikais con rima interna:

TUS OJOS

Entre los míos los siento
como buscando una náufraga
viva en tu presentimiento.

haikai en el que, además de la rima consonantada del primero y tercero versos, observamos rima interna del segundo verso en la palabra "buscando", con las últimas de los otros dos versos "siento" y "presentimiento". Aunque breve y sintético, este tipo de haikai de tres versos ya permite bimembraciones, aspecto al cual ya aludimos y que retomaremos adelante.

Aunque menos frecuentemente, Flavio Herrera nos ofrece el haikai de cuatro versos. Esta forma ofrece las características de brevedad y síntesis; además, en ella cuenta el antecedente de los cantares y las coplas, que recogen el sabor popular, incidiendo con un acento tradicional castellano y sabor de creación hispanoamericana. El verso más usual en esta estructura es el octosílabo, tan propenso al ritmo armonioso que distingue a la copla:

SUS MANOS

Estrellas de cinco puntas
con un destino gemelo.
Arden en mi vida juntas
para duplicarme el cielo.

(Palo verde, 21)

LA TARDE

Se va muda y ojerosa
con el peinado deshecho.
El sol -la última rosa-
se le marchita en el pecho.

(Sinfonías del trópico, 18)

EL PEZ

El pez duplica en la escama
iris de gloria solar;
pero, el filo de la escama
guarda el encono del mar.

(Palo verde, 12)

Estos haikais nos muestran rima del primero y el ~~cuarto~~ tercero, y del segundo y el ~~tercero~~ cuarto versos, forma de ~~la redondilla, la cual es~~ cuarteto serventesio abundante y frecuente en las letras castellanas.

Por otra parte, es también muy frecuente la estrofa ~~del cuarteto serventesio o cruzado~~ de la redondilla -rima consonantada del primero con el ~~tercero~~ cuarto, y del segundo con el ~~cuarto~~ tercero. Esta forma también la encontramos en muchos de los poetas populares castellanos. Los versos más frecuentemente empleados por Flavio Herrera en la ~~estrofa serventesia~~ redondilla son, también, los octosílabos:

GÜIPIL

Todo el milagro de abril
cogido en el bastidor
donde la india teje-flor
y pájaro- su güipil.

(Cosmos indio, 68)

PIEDAD

El cielo inventa un tesoro
para la india sin fortuna:
comal de plata, la luna;
la estrella, maíz de oro.

(Palo verde, 18)

SUS OJOS

Sin salir del cascarón
su pupila canta y sella
su dinastía: la estrella,
su ruta: mi corazón.

(Idem, 20)

En estos poemas observamos, como recursos poéticos, el encabalgamiento abrupto y el uso de versos de igual medida: octosílabos. No obstante, Flavio Herrera también emplea versos de diferente medida y otros distintos que el tradicional de ocho sílabas con que hemos ejemplificado. Una muestra, encuarteta ~~con rima de redondilla~~ serventesio, es el siguiente haikai:

LA CEREZA

Por un tallo -vena rota-
el campo da en la cereza
una gota
de su sangre más espesa.

(Cosmos indio, 41)

También encontramos polimetría en ~~el cuarteto serventesio~~ la redondilla de rima irregular:

LA FINCA

Gota de azogue cada techo.
de zinc.
La presa se desangra
con la daga del sol en medio pecho.

(Trópico, 21)

Aunque es raro, Flavio Herrera también escribe haikais en cuarteta endecasílaba:

ESCUDO

Sobre un potro salvaje iba desnudo
un indio -en pelo- hacia el riñón del llano
y ese día en el cobre americano
calcó la finca su mejor escudo.

(Cosmos indio, 9)

Otros tipos de combinación menos frecuentes son los de rima asonantada o poemas que carecen de este recurso poético:

PRESENCIA

Tú eres a mí lo que un río
a la margen:
aunque te alejes, te quedas
siempre a mi lado.

(Palo verde, 5)

TRENES NOCTURNOS

Esos trenes nocturnos...
Pero, ¿son trenes o lobos
que vuelven a su guarida
con un lucero en la boca?

(Rescate, 26)

Finalmente, además del encabalgamiento aludido, hay formas en los haikais de cuatro versos: la primera y más frecuente es la que nos ofrece bimembración (los primeros dos versos forman el primer miembro y los segundos corresponden al otro miembro); la segunda nos ofrece el cuarteto como una sola unidad en la imagen que contiene, vgr. "Presencia" y "La cereza", respectivamente.

Estas formas estróficas, desde uno hasta cuatro versos, corresponden al haikai. Los poemas que tienen cinco o más versos son conceptuados por el poeta como tankas.(4) En consecuencia, en nuestro análisis consideraremos como tales a aquellos poemas que están integrados por estrofas de cinco o más versos.

En la obra herreriana, la tanka es menos frecuente que el haikai. Por su extensión, la tanka hispanoamericana, que no se ajusta a las características de la correspondiente composición japonesa ni tiene las posibilidades expresivas y de sugestión de ésta, escapa un tanto a los ideales líricos de "totalización mínima" que persigue la lírica de Flavio Herrera de inspiración nipona.

Las grandes dificultades que existen en la lengua castellana para la elabo-

(4) Vid. Flavio Herrera, op. cit. p. 8.

ración lírica de la tanka incluyen el apego que debe observarse a una norma retórica: la estrofa de cinco versos, que en castellano corresponde a la quintilla y al quinteto, no puede rematar en versos pareados. La tanka japonesa, con su estructura de 5-7-5 y 7-7, implicaría algún riesgo de contravenir esta norma retórica.

Si consideramos la sujeción a un conteo riguroso en la lírica japonesa, como correspondiente con el recurso métrico de la rima en las tankas hispanoamericanas, bien podríamos pensar que el 5-7-5 y 7-7, obligatorio en la composición nipona, desaparece en la tanka occidental, pero se compensa con el rigor de la rima, empleada según normas retóricas rigurosas. Así, Flavio Herrera ofrece, en consecuencia, la tanka de cinco versos, pero como una quintilla.

Aunque el haikai y tanka hispanoamericanos no siguen, necesariamente, una reglamentación rígida en cuanto a formas estróficas, el poeta utiliza la rima -respuesta a la métrica castellana- como un voluntario recurso en sus versos. La lírica japonesa no utiliza la rima por razones intrínsecas de su lenguaje que responde a diferentes morfologías; empero, cuando emplea dos versos de siete 'notas' como remate de la tanka, bien podría presumirse una correspondencia con los versos pareados románicos a que se aludía.

Con esa misma esencia tradicional en cuanto a la métrica y ritmo octosilábico, Flavio Herrera presenta distintos tipos de rima en sus tankas. Entre los más frecuentes están éstos:

LA SANDÍA

Pingüe y pródiga nodriza
que amamanta la hortaliza
con jugos de amanecer.
Tiene verde la camisa
y la carne es rosicler.

(Cosmos indio, 41)

TU PELO

Noche de luna ausente.
Negro-azul. Fulgor de acero
en bandós, cual si en su frente
fuera abriendo mansamente
las alas de un clarinero.

(Palo verde, 7)

SU ESTAMPA

En el trigal, ya madura
fina, grácil, erecta
tu figura
erigió la escultura
de la espiga perfecta.

(Palo verde, 19)

La alondra -primera flauta
en la sinfónica de Dios-
se encontró con que el frío
le convirtió el rocío
en granitos de arroz. (5)

(Idem, , 24)

La primera tanka ofrece la rima aabab. El segundo poema, la rima abaab; el tercero, abab y el último la rima abccb, o sea el primer verso libre seguido de redondilla. Es necesario explicar que el poeta usa también otras clases de rima, incluso la interna, pero son las señaladas las que maneja con mayor frecuencia.

La tanka de seis versos, también innovación hispanoamericana, es profusa en la creación del poeta. La forma en los versos pares de la sextina ofrece una mejor cualidad para lo rítmico. Esto no acontece con la estrofa en quintilla o quinteto. También en esta forma de tanka se encuentran muy variadas formas de rimas, entre ellas, abacbb (vgr. "Potreros", Cosmos indio, 33); ababcc

(5) De los poemas recogidos bajo el nombre de "Haikais de Diciembre", en Palo verde.

(vgr. "Estampa criolla", Palo verde, 18) -forma típica del serventesio seguido de pareados; abbcdd (vgr. en Palo verde, 25). También se presenta la tanka en dos tercetos continuados, con rimas aba/ccc (vgr. "Sus ojos", Sinfonías del trópico, 7) y aba/cdc (vgr. "Ella", Cosmos indio, 60) y, finalmente, aunque raras veces, aparece la organización de la tanka en dísticos pareados: aa/bb/cc (vgr. "Él", Palo verde, 6).

Flavio Herrera se sirve de composiciones de mayor extensión en sus poemarios de haikais y tankas. Sin embargo, y dada su extensión, los conceptuamos como poemas breves que escapan un tanto a la visión síntesis de la lírica japonista. Entre tales poemas breves pueden señalarse los siguientes como ejemplos: "El cafeto en flor", de ocho versos (Bulbuxyá, 13); "Sus ojos", de nueve (Cosmos indio, 62); "Velada", de diez (Idem, 69), y hasta poemas de doce, catorce y quince versos ("Mañana", Sinfonías del trópico, 17; "Desayuno del indio", Cosmos indio, 68, y "Ella toda", Palo verde, 22).

Ya se dijo que los versos más usados por Flavio Herrera son el heptasílabo y el octosílabo. Este último, tan frecuente en castellano, permite la incorporación del ritmo y cadencia populares como aspiración lírica. El heptasílabo, de un origen culto, tiene un ritmo especial y breve, que encaja en la aspiración -síntesis del haikai herreriano. A veces, este verso se ve combinado con el endecasílabo, forma culta que muestra la métrica castellana, vgr. la lira, et. al.

2. Estructura y contenido

Flavio Herrera ofrece en su haikai las siguientes estructuras: poemas que son una definición (a veces poética, a veces ingeniosa); poemas descriptivos, objetivos o subjetivos; poemas que son en sí mismos una interrogante y que por lo tanto se presentan entre los correspondientes signos; poemas exclamativos, re-

flejo de un estado de ánimo intenso; y poemas de formas más complejas que admiten bimembraciones o plurimembraciones; frecuentemente, estas son formas mixtas de las anteriores. A esta clasificación hay que agregar la cuarteta que sabe a copla, en la que sonoridad y ritmo candencioso son ingredientes esenciales.

En los haikais que constituyen formalmente una definición, observamos las formas gramaticales simples y el empleo de oraciones sencillas, directas, normalmente cualitativas, sin verbos de acción. A éstos corresponde la mayoría de haikais de un verso. Por lo general, el nombre del poema cumple una función de sujeto -y por ende, no queda en simple alusión sino se integra al poema-, en tanto que el verso del haikai constituye el predicado. También encontramos este tipo de poemas entre los de dos o más versos:

LOS CUERVOS

Son papeles quemados
que arremolina el viento.

(Cosmos indio, 11)

EL VENADO

Árbol seco sembrado
sobre cuatro resortes.

(Sinfonías del trópico, 30)

Ambos poemas tienen las características de la definición. Predican algo de un sujeto, y en este algo se expresa un concepto que identifica con precisión. Flavio Herrera define. Mas no lo hace desde un punto de vista universal, ni pretende darle a sus poemas un sentido estrictamente conceptual. Lejos de ello, sus definiciones son personales, muy suyas. No intenta dar el concepto de validez objetiva, sino que muestra lo que para él, para su 'yo poético', es el asunto a definir. De ahí, las dos posibilidades que sus definiciones tengan: son poéticas o son fruto del ingenio, según el estado de ánimo. Empero, desde un punto de vista gramatical, este tipo de haikai en su forma se presenta exactamente igual

a cualquier definición. Los ejemplos citados así lo muestran: "Los cuervos" son, para el poeta, "papeles quemados que arremolina el viento", y "El venado" es "Árbol seco sembrado sobre cuatro resortes". En el primer haikai aparece el verbo característico de la definición: "ser"; en el segundo hay elipsis de la forma verbal. Pero ambos tienen un rumbo distinto que el de la definición simple y corriente en cuanto a su aspecto intrínseco; definen, sí, mas con imágenes, y estas imágenes son resultado del dictado espiritual del poeta. A veces aflora lo subjetivo lírico en ellas; otras veces es el ingenio, y aun el humor, el que las determina.

Los haikais más breves -los de uno, dos y tres versos- son los más propicios para esta manera definidora y, aunque lo más frecuente es que el sujeto gramatical sea el nombre del poema, también se dan casos en que el sujeto aparece englobado dentro de los propios versos, aunque siempre en función pronominal con respecto al nombre del poema:

RECENTAL BLANCO

Este chivo de armiño
es un juguete olvidado
en el campo por un niño.

(Rescate, 27)

Empero, esta forma es extraña y muy poco frecuente. La más común en el haikai de Flavio Herrera es aquélla del nombre como sujeto y los versos como predicado nominal, con elipsis del verbo sustantivo.

El haikai descriptivo es más rico en matices. Admite oraciones, aunque simples, más variadas, en las cuales va contenida una imagen lírica, o una imagen psicológica, o una expresión conceptual muchas veces alentada por lo poético. La descripción es subjetiva u objetiva -dentro de las limitaciones que en

poesía tiene esta última actitud. Veamos algunos ejemplos:

EL ALCARAVÁN

Vive dándole cuerda a su reloj.

(Cosmos indio, 16)

LAS SARDINAS

Sobre las olas, un haz
de lentejuelas de plata
movidas por un imán.

(Palo verde, 12)

LA JIRAFA

No pudo ser culebra.

(Idem, 18)

LA SERPIENTE

La clave del cosmos
está en su espiral.

(Idem, 4)

En estos poemas hay distintos contenidos. "El alcaraván" recoge la expresión de una imagen, resultado de una comparación y fruto de un estado de ánimo leve; como imagen es ingeniosa y puramente visual, de forma. El segundo haikai ofrece el acento del humor en una imagen que surge de lo que la jirafa siguiere visualmente al poeta; así, resulta un haikai humorístico. "Las sardinas" encierra también una imagen, más lírica y sugestiva, y de origen visual; se observa ya categoría poética que surge de la tácita comparación 'sardinas-lentejuelas de plata'. "La serpiente" constituye un haikai que recoge una expresión conceptual lírica con su trasfondo metafísico. Al igual que los poemas anteriores, la imagen contenida es de origen visual. Deliberadamente se ha escogido este tipo de imágenes para ejemplificar distintas características. Desde luego, en imágenes obtenidas por vías sensoriales se dan iguales posibilidades de creación.

El análisis de las oraciones que estructuran estos haikais permite descubrir en el poema descriptivo una mayor riqueza que en el haikai-definición. Ya no tienen sólo la función de predicados nominales del sujeto, sino, más ampliamente, incorporan el sentido de esencia, acción y estado. Esto se ha logrado por las formas verbales "vive dándole" ("El alcaraván"), "no pudo ser" ("La jirafa"),

"está" ("La serpiente") y en la frase-imagen de "Las sardinas", Los nombres de los poemas pasan a ser alusiones que desarrollan los versos subsiguientes; ya no son simples sujetos gramaticales como en las definiciones. Aunque observamos en los poemas citados las mismas oraciones simples, los predicados, además del nominativo, admiten ya algunos otros casos: acusativo ("El alcaraván"), ablativo y genitivo ("Las sardinas" y "La serpiente"). Los haikais descriptivos son los más frecuentes en la obra de Flavio Herrera, más aún que los definitorios. La descripción, generalmente una imagen, es también personal, fruto del 'yo poético'.

Cuando el haikai se presenta como una interrogante, vuelve a darse lo lírico y lo psicológico. El contenido es, asimismo, una imagen cuyas características están determinadas por ese ya aludido estado de ánimo del poeta. Así, la diferencia entre este tipo de poemas y los descriptivos es meramente de forma. Las interrogaciones son, por lo general, sólo un recurso estilístico, el cual admite la descarga lírica o la nota de ingenio, según el caso, y se presenta en forma de oraciones simples o compuestas:

LA PIÑA

¿Quién puso empenachadas
cabezas de piratas
en panoplias de espadas?

(Cosmos indio, 37)

SUCUELLO

¿Sabían los huleros
que hay también otro tallo
con jugo de luceros?

(Idem, 61)

haikais en los cuales observamos la imagen como esencia poemática. También encontramos en esta forma interrogativa al poema de humor, contrapunto de los haikais de esencia lírica:

EL CAIMITO

¿Qué negrero pirata
dejó en mi huerto indio
una pinta mulata?

(Ibidem, 39)

EL CANARIO

¿Quién ha puesto en la jaula
una yema de huevo
con alas?

(Ibid., 11)

A diferencia de este haikai de oración interrogativa, el poema, cuando es exclamativo, recoge una honda sugestión emocionada. La naturaleza propia de la exclamación determina esta peculiaridad: revela un estado espiritual intenso. En esta parte del análisis, se estudian únicamente aquellos poemas de simple estructura; cuando más, de algunos que ofrecen sencillas oraciones compuestas. Así, los haikais que ahora se señalan como exclamativos son aquellos que constituyen la exclamación en sí. Poco frecuentes son en la obra de Flavio Herrera. La exclamación supone un anterior proceso de acendramiento emocional que culmina con eclosión del espíritu en forma interjectiva. Por ello este tipo de haikai permite menos la viveza de la imagen, esencial en la lírica herreriana; tampoco da vuelo a la metáfora o al símil: es sólo expresión intensa, de vibración interna.

De los pocos haikais con esta forma, los siguientes:

GUATEMALA

¡Y, en mi tierra,
a despecho del verano
siempre, un palo verde!

(Palo verde, 3)

AMARGURA

¡Y pensar que tus manos,
que son mías, tan mías,
serán de los gusanos!

(Cosmos indio, 64)

Ambos poemas, exclamaciones, son culminación expresada con gran intensidad. Suponen la etapa final de la emoción honda y viva. Ambos se inician con la copulativa "y" que nos sugiere el antecedente de la emoción en ascenso hacia un clímax espiritual; finalmente, eclosión en el poema. La "y" es sugestión del último miembro de una posible enumeración en la cual se hubiese ido acumulando intensidad hasta culminar en una 'recopilatio'.

El primer haikai surge de la evocación plena de nostalgia; el segundo, de la angustiada visión futura, prenuncio de muerte. La intensidad que trasciende

de estos poemas encuentra su correspondencia idiomática en el adverbio "siempre" -idea de reiteración en lo temporal- y en la anáfora "mías, tan mías" -reiteración plena. La aliteración en "Amargura" (nótese la repetición del sonido "n" a lo largo de todo el poema) es otra manera reiterativa que apunta a lo profundo. Son, pues estos poemas, tanto en su sugestión inmensa, como en su estructura lingüística, expresión última y definitiva que recoge la intensidad de lo espiritual poético.

El tipo de haikais cuya estructura es bimembre ofrece otras perspectivas para el análisis. En el primer miembro, el poeta traza las sugestiones del motivo poético, normalmente con palabras yuxtapuestas que expresan sensaciones -respuesta poética al estímulo sensorial. El segundo miembro contiene la imagen, y desarrolla en los versos la sugestión lírica; esta es reunión de los elementos enunciados en la primera parte estructural del poema, y síntesis de la intuición lírica.

La primera parte del haikai, enunciativa o apositiva, se presenta integrada por uno, dos o tres elementos; en este último caso surge el ritmo derivado del uso de tres elementos que dan una pausada continuidad eufónica. ¿Reminiscencia de los recursos expresivos de la literatura indígena guatemalteca, vgr. el ritmo trimembre en el Popol Vuh? Es posible. Sin embargo, no hay evidencias para afirmarlo definitivamente.

La segunda parte del poema contiene la imagen, la cual presenta el poeta en oraciones o frases cuya forma puede ser 'declarativa', (6) interrogativa o exclamativa. En tales frases u oraciones se refunden líricamente los elementos

(6) Esta clasificación es desde el "punto de vista subjetivo" de la oración y "respecto del juicio." (Vid. Gili y Gaya, Curso superior de sintaxis española, 8a. ed., Barcelona, Spes, S.A., 1961, p.39 ; R. Seco, Manual de Gramática española, 5a. ed., Madrid, Aguilar, 1962, p.191; et. al.) Usamos el término 'declarativa' para englobar en él oraciones afirmativas y negativas en cuanto a la expresión del juicio.

sugestivos que aparecen enunciados en el primer miembro.

Un estudio de la forma gramatical en que remata el segundo miembro ayudará en el análisis; estas formas pueden ser: 1) frase-imagen declarativa; 2) oración interrogativa, y 3) oración exclamativa.

1) Entre los poemas con frase 'declarativa' están los siguientes:

EL HAIKAI

Emoción. Síntesis. Bruma.
Todo el milagro del mar
en una gota de espuma.

(Cosmos indio, 3)

EL CACAO

Dulzaina virgen. Aroma.
Gozo que el trópico acendra
de su axila a tu redoma
en un coágulo de almendras.

(Idem, 30)

LA CHIMENEA

Árbol del tejado.
De su nido de fuego
saca pájaros el humo.

(Palo verde, 15)

En el primer poema, Flavio Herrera enumera rasgos esenciales del haikai y los organiza en elementos que se integran, en ritmo, con tres enunciaciones de sugestión sonora: primero, una palabra aguda; luego, una esdrújula, y finalmente, una grave. El acento de la aguda prolonga su intensidad hasta la culminación sonora de la esdrújula, y luego la curva desciende hasta la palabra grave final, en la que se diluye la intensidad del sonido. Las tres palabras son trazos rápidos de sugestiones. En su organización hay características del género japonista: esencia subjetiva, tendencia a lo fundamental y vaguedad imaginativa. No hay hilván gramatical entre las palabras; sólo las une la relación intuitiva y mental del poeta. La naturaleza de lo que designan estas palabras, es disímil: La "emoción" es intangible, de dimensión interna y personal; la "síntesis", aunque abstracción, apunta un tanto hacia lo externo con miras a la aprehensión de

la esencia de un algo objetivo; la "bruma", en sí, sugiere revelación del perfil de lo tangible pues insinúa imagen visual. "Emoción", "síntesis" y "bruma" son elementos de distinta naturaleza reunidos por la intuición poética. Estos elementos los interrelaciona el poeta al emplearlos como matices de un concepto que los engloba -"El haikai"- y los incorpora para mostrar sus diferentes características internas. Sin embargo, en la manera de presentarnos estos elementos hay una dispersión asindética, ausencia de vocablos de enlace. El poeta hace esta dispersión para luego, en el segundo miembro, proceder al hilván completo en la imagen lírica: La palabra inicial del 2o. verso, el adjetivo "todo", ya anticipa y sugiere la totalidad inconmensurable del "milagro del mar" sugestión que culmina luego en la 'recopilatio': verso tercero, "en una gota de espuma", en el que el poeta refunde lo inmenso en lo mínimo: La "gota". Ésta, precedida por la preposición "en", desempeña el papel de circunstancia locativa. Aunque normalmente el lugar es un algo tangible, aquí el poeta libera a la gota de la corporeidad y la presenta en ruta hacia la disolución mediata: es una gota, pero de "espuma", próxima a desvanecerse. La bimembración estructural corresponde a la oposición de los polos ideales: inmensidad ("mar") y cosa mínima ("gota") pluralidad ("todo") y unidad ("una"), inmaterialidad ("milagro") y tangibilidad ("espuma"), permanencia ("mar") y fugacidad ("espuma").

Desde el punto de vista gramatical, los versos segundo y tercero recogen una frase declarativa, en la cual no se acusa acción, tiempo o movimiento: no hay verbo. No obstante, todo el poema constituye una definición descriptiva de lo que es el haikai, y por ende su función es de predicado nominal, forma que se encuentra en los haikais simples de uno y dos versos.

El segundo poema, objeto de análisis, tiene, estructuralmente, similares

características. Las diferencias están en que la primera parte de la bimembración nos ofrece sólo dos elementos -aunque expresados con tres palabras-; el primero de ellos, de por sí cualitativo ("dulzaina" = dulce), lleva su atributo ("virgen"); el segundo tiene una clara sugestión de olor. Aquí surge la sinestesia sabor-olor, con la cual el poeta destaca cualidades del motivo poético: "El cacao". En este primer miembro nuevamente se presenta la yuxtaposición y se señalan los distintos matices. En el segundo miembro, Flavio Herrera torna a efectuar la 'recopilatio' y a presentar de nuevo la sugestión de los dos polos contrapuestos. También los versos contienen una frase declarativa, al igual que en el haikai anterior, con la única diferencia de que aquí se incorpora una oración subordinada ("que el trópico acendra") en función atributiva del nominativo "gozo".

El poema "La chimenea" ofrece, asimismo, bimembración. En este haikai, el primer miembro está constituido por un solo elemento -aunque, también, expresado por tres palabras. El segundo miembro recoge la imagen en una oración declarativa cuyos elementos se ordenan en atención a las prioridades afectivas del poeta: se inicia con el complemento circunstancial que señala el lugar 'de donde', y continúa con el verbo seguido de su acusativo, para concluir, finalmente, con el nominativo -sujeto. Aunque también hay yuxtaposición de los dos miembros, es decir, independencia sintáctica, hay hilván: la forma pronominal "su" (v. 2) es vínculo con "árbol" (v. 1), expresado en el primer miembro. La oración contenida en los dos últimos versos, a diferencia de los ejemplos anteriores, es, por la naturaleza de su predicado verbal, una oración activa. Así, en este ejemplo, el nombre del haikai es propiamente alusión y no sujeto gramatical, como podrá también suponerse en los poemas anteriores.

2) Entre los haikais que ofrecen bimembraciones cuya segunda parte está

FACULTAD DE HUMANIDADES BIBLIOTECA

constituida por una oración interrogativa, observamos similares características estructurales:

EL JAZMÍN

Puro. Hiperbóreo. Breve.
¿Es el alma de la nieve?

(Cosmos indio, 43)

LOS MAMEYES

Cálidos y morenos...
Ay, india de los trópicos
pero, ¿no son tus senos?

(Idem, 36)

PRESENTIMIENTO

Pájaro pensativo,
¿En qué jaula leíste
la surte de tus hijos?

(Ibidem, 19)

La forma interrogativa responde a la oración considerada desde su punto de vista subjetivo y según el juicio expresado.(7) El poeta interroga, pero su pregunta no es fruto de la duda; es, más bien, un recurso estilístico para ofrecer en sus poemas una huella que permita adentrarse en lo fundamental de su visión estética. La oración "¿Es el alma de la nieve?", cualitativa a la vez que interrogativa, no persigue plantear pregunta alguna sino sugerir la delicadeza y la blancura de la flor, llevada a la comparación tácita con la nieve, de suyo pura y blanca. El caso es igual en la pregunta "¿no son tus senos?" del segundo ejemplo. Tras la interrogante no se persigue una respuesta, sino se acude a la fórmula interrogativa para inducir el símil del fruto con el seno femenino. En el tercer ejemplo, la pregunta sigue por el rumbo de lo incierto; no es a clarificar a lo que se aspira al formularla, sino a acentuar lo misterioso e impreciso de "la suerte", para provocar una más intensa sugestión tierna y melancólica.

Así, la forma interrogativa es, en estos haikais, un recurso de estilo para

(7) Vid.: Gili y Gaya, op. cit. p.p. 46-47, y Seco, op. cit., pp. 177 ss.

acentuar aún más la intensidad y lo emotivo.

Dos de los haikais, "Los mameyes" y "Presentimiento", incluyen formas de vocativo: "india de los trópicos" y "Pájaro pensativo", los cuales contribuyen en la acentuación de lo vivo y lo intenso.

En los tres haikais notamos, también, esa dicotomía estructural; hay un elemento que enuncia y otro que reune el contenido de la imagen. En el primer ejemplo, "El jazmín", los dos miembros están claramente deslindados porque corresponden uno a cada verso.

En "Los mameyes" la bimembración se evidencia también claramente: "Cálidos y morenos..." es lo enunciativo y corresponde al primer miembro; los dos siguientes versos son el segundo miembro, cuya expresión se inicia con la interjección "Ay", seguida del vocativo que va ligado a la oración interrogativa por la adversativa "pero". En este caso, la conjunción no tiene función de tal, sino sirve como un mero refuerzo que evita lo abrupto de la asídenton, cuya inclusión rompería la continuidad de los versos.

En "Presentimiento", la bimembración es aún más clara: no sólo hay, por una parte, función invocativa en el primer verso, sino también se presenta la oración interrogativa inconfundiblemente delimitada por los signos correspondientes.

En cuanto al primer miembro en estos poemas, encontramos las tres posibilidades anteriormente analizadas: se integra o con tres elementos ("Puro. Hiperbóreo. Breve."), o con dos ("Cálidos y morenos..."), o con uno ("Pájaro pensativo").

3) El haikai de Flavio Herrera que remata en oración exclamativa -una de las partes de la bimembración- es menos frecuente que las anteriores.

También esta forma nos ofrece características similares a las anteriores, pero con la intensidad que tiene de por sí la exclamación:

EL TRIGO

Hierve y fulge -Oro en crisol-
¡Y su química divina
de volver bíblica harina
la paganía del sol!

(Cosmos indio, 31)

Así, este poema se estructura con dos miembros: el primero recoge lo enunciativo, esta vez expresado con formas verbales de presente que acusan movimiento, y con la aposición cualitativa de color; el segundo miembro contiene la oración perifrástica de infinitivo encerrada entre signos de exclamación e introducida por la conjunción "Y", que desempeña una función ilativa, más que copulativa. Como en los otros ejemplos anteriores, es en el segundo miembro -en la oración exclamativa- en donde se fragua la imagen poética, ya prenunciada en el primer verso ("-Oro en crisol-"), y se la expresa con ritmo octosilábico equilibrado, al cual refuerzan la rima en pareados de los primeros versos, la repetición del sonido "i" predominante, la sonoridad de las esdrújulas y el remate en monosílabo del tercer verso.

En resumen, el haikai de Flavio Herrera ofrece, en sus diversas modalidades expresivas, el procedimiento del enunciar -rasgo de estilo- y luego recopilar con imagen, la cual ofrece el contraste de los polos ideales de cuya contraposición surge la chispa lírica que proporciona la sugestión poética y permite el vuelo sin límite en la prosecución del atrape de la emoción creadora.

B. OBSERVACIONES SOBRE LA SINTAXIS.

La brevedad del haikai de Flavio Herrera, por su propia esencia y estructura, no ofrece mayores complicaciones en su sintaxis. La mayoría de sus poe-

mas se expresan en oraciones simples, mas también se da un buen número de haikais en oraciones compuestas, siempre de admirable sencillez, con poca dificultad para su interpretación y estudio.

El haikai de Flavio Herrera ofrece, principalmente, los siguientes tipos de oraciones compuestas: copulativas, adversativas y yuxtapuestas, dentro de las coordinadas; y oraciones adjetivas y adverbiales, dentro de las subordinadas. De las correspondientes al primer grupo, las más abundantes son las copulativas, como es natural y corriente en la expresión. Del segundo grupo, las más frecuentes son las adjetivas.

Haikais con oraciones coordinadas copulativas pueden apreciarse así:

EL ÁLAMO TEMBLÓN

Se besan álamo y viento
y un relámpago de escarcha
ondula en el firmamento.

(Rescate, 28)

EL LAGO DE ATITLÁN

Copa de melancolía
que hace siglos bebe el indio
y está intacta todavía.

(Palo verde, 18)

En ambos poemas observamos dos oraciones de contenido independiente, vinculadas por la conjunción "y". En "El álamo temblón", las oraciones son simples: la primera, predicativa recíproca ('álamo y viento se besan'), y la segunda, intransitiva ('un relámpago de escarcha ondula en el firmamento'). En el segundo haikai, las oraciones compuestas son subordinadas de una frase nominal ('El lago de Atitlán: Copa de melancolía') y van introducidas por la partícula "que"; la conjunción de coordinación es nuevamente "y" para estas oraciones de igual naturaleza ('el indio bebe hace siglos'; 'está intacta todavía'); ambas desempeñan el papel de complementos del sujeto "copa".

El poeta emplea con frecuencia esa forma de coordinación copulativa porque no implica ningún riesgo de marrar la esencia y aspiración poética de su

haikai. La vinculación copulativa es un proceso de acumulación en la cual una oración se suma a la anterior, con igual valor, sin crear contrastes u oposiciones. Por esta razón es poco frecuente el uso de otras copulativas que podrían determinar rompimiento en la unidad del poema; por ejemplo, la copulativa con sentido de negación "ni". Así, las coordinadas copulativas mantienen la unidad y permiten la adición de nuevos elementos poéticos y de imagen, lo cual refuerza la sugestión del haikai sin desquiciarlo sintácticamente. De ahí, el empleo de este tipo de oraciones en el haikai de Flavio Herrera.

Las oraciones coordinadas adversativas son escasas. Generalmente el poeta emplea las siguientes: "pero", "mas" y "aunque":

EL PEZ

El pez duplica en la escama
iris de gloria solar
pero, el filo de la escama
guarda el encono del mar.

(Palo verde, 12)

PRESENCIA

Tú eres a mí lo que un río
a la margen:
Aunque te alejes, te quedas
siempre a mi lado.

(Palo verde, 5)

EL NANCE

Lo atacó la viruela
pero el sol, en cada ampolla,
le enciende una lentejuela.

(Cosmos indio, 38)

ETERNIDAD

Serás polvo en el polvo;
mas, vivirá tu gracia
mientras exista un pájaro.

(Bulbuxyá, 10)

Como puede notarse, la adversativa nunca es fuerte. "Pero" no tiene la fuerza del "sin embargo" o del "no obstante"; más bien tiene algo de la suavidad del "mas".

El riesgo de rompimiento en la unidad lírica del haikai es quizá la causa del poco uso de la adversativa, que implica contraste entre las oraciones. Por ello, las adversativas de que se sirve el poeta son leves y nunca -o muy raras

veces- presentan ese carácter rotundo de oposición mental entre los juicios coordinados sintácticamente. El contraste no lo ofrece Flavio Herrera en el aspecto formal y sintáctico, sino en lo interno lírico del haikai: Los dos polos ideales opuestos o los planos que se contraponen dentro de la propia organización de la oración. Aun la antítesis surge en lo interno-ideal o en lo particular lingüístico de los términos subordinados a la totalidad del pensamiento expresado gramaticalmente con la oración.

La coordinación por yuxtaposición resulta un absurdo gramatical. No es posible captar mediante un análisis sintáctico la relación de oraciones entre las cuales no hay vínculo gramatical, pues la relación entre ellas es estrictamente mental y de sentido. Desde este ángulo se considera en este análisis la relación en las oraciones yuxtapuestas, que, por otra parte, es poco frecuente. Dos ejemplos:

EL PALO DE JIOTE

De cobre es tu candelero.
De noche, tu llama verde
se pulveriza en luceros.

(Rescate, 25)

EL FARO

Avanza en la ribera
con una pata en las espumas.
-Para volar, sólo espera
que le salgan las plumas-.

(Cosmos indio, 53)

Al igual que las partículas adversativas, también la yuxtaposición es un recurso que implica rompimiento de la unidad sintáctica. Por ello, el haikai de Flavio Herrera ofrece poco esa relación mental de oraciones. Como la adversativa, la forma asindética es recurso de estilo que aprovecha el poeta, pero internamente: entre los elementos oracionales.

Las oraciones subordinadas adjetivas son frecuentes en el haikai herreriano. Por lo general, van introducidas por el correspondiente pronombre re-

lativo "que":

LA IGUANA

Por el suelo va de viaje
un chorro de clorofila
que no cupo en el follaje.

(Cosmos indio, 20)

LA CUCARACHA

Busca en cada rincón
ese botón que falta
a su levitón.

(Idem, 15)

EL JOCOTE MARAÑÓN

Su biografía empieza
desde aquel lobanillo
que le salió en la cabeza.

(Ibidem, 40)

Estos haikais presentan una oración principal, cuyos predicados verbales son, respectivamente, "va de viaje", "busca" y "empieza". Como subordinadas de relativo, las otras oraciones cumplen su función adjetiva: dependen de un nombre; respectivamente, "chorro", "botón" y "lobanillo", de los cuales son complementos-atributos. Por este papel, algunas veces las oraciones adjetivas aparecen como subordinadas en haikais en los cuales, incluso, no hay, gramaticalmente, oración principal; vgr.:

EL PAPAGAYO

Una antorcha que canta.

(Cosmos indio, 12)

LA PALOMA

Una azucena
que reventó en las nubes.

(Idem, 12)

LA GARZA

Un éxtasis que sube.
Alma de agua. Semilla
de nube.

(Ibidem)

La abundancia aludida de este tipo de oraciones en el haikai de Flavio Herrera encuentra sentido en su función adjetiva. La poesía, lenguaje de lo inter-

no subjetivo, no puede utilizar las palabras con tan solo la precisión conceptual; frecuentemente debe vestirlas con el calificativo o señalarlas con el determinativo para darles vuelo y rumbo a lo poético. Como texto -según la acepción técnica del término- la palabra está circunscrita a su función de "significado" y a la sugestión interna de la imagen acústica que provoca.[8] De aquí que la plenitud de sugestión lírica emane de los contextos, y en ellos es el adjetivo -o expresiones que cumplen ese papel- lo que permite enriquecer al nombre con el señalamiento cualidad.

En esta función encontramos, pues, la oración subordinada relativa en el haikai de Flavio Herrera; no para completar el juicio sino para dar matiz a los "significados". Así, oraciones y palabras adjetivas son empleadas por el poeta como elementos importantes para la expresión de la imagen, y por ende su función calificativa o determinativa está al servicio de esta dirección creativa.

Menos frecuentes que estas oraciones de relativo son las subordinadas adverbiales introducidas por la conjunción "que", como las de los siguientes poemas:

EL CHILTOTE

Sucedió en el espacio
que una astilla de la noche
se engastó en un topacio.

(Cosmos indio, 15)

Y...

Y esperé. ¿Quién no sabe
que hay puertas más seguras
dejándolas sin llave?

(Trópico, 16)

LA AZUCENA

La azucena sabía
que Mayo la esperaba
para el mes de María.

(Bulbuxyá, 13)

(8) Vid. Damaso Alonso, Poesía española, Madrid, Gredos, 1957, pp. 19-33.

Este tipo de oraciones son parte del predicado y dependen directamente de la forma verbal; de ahí su nombre: "adverbiales". La conjunción introductoria "que", completiva o consecutiva, es la partícula de subordinación.

En los ejemplos citados, las subordinadas cumplen esa función de adverbios con respecto a las formas verbales de las que dependen (sucesivamente, "Sucedió", "sabía" y "no sabe").

Como puede observarse en los ejemplos, aunque las oraciones adverbiales cumplen papel de subordinadas completivas, o sea que son secundarias en importancia gramatical, es en ellas donde se encuentra la descarga lírica. Sin estas oraciones, la imagen quedaría trunca. Así, en la subordinada es donde radica la esencia poemática.

Tal circunstancia estriba, precisamente, en la función adverbial (el adverbio es al verbo, lo que el adjetivo al sustantivo): califica y determina. Así, el poeta sigue la misma huella estilística a que ya se aludió a propósito de las oraciones de relativo: no persigue ofrecer claridad de entendimiento, sino enriquecer el poema; y en el caso de las oraciones adverbiales, nada menos que con la imagen poética misma.

Además de las subordinadas introducidas por la partícula "que", el haikai de Flavio Herrera ofrece, a veces, las construcciones de infinitivo. Las formas más empleadas son con este modo verbal regido por las siguientes preposiciones: "de", "para", "sin" y "por" y con la contracción "al":

EL SAUCE LLORÓN

Toda su languidez es
es por el narcisismo
de besarse los pies.

(Sinfonías del trópico, 19)

EL TECOLOTE

Cónsul de la noche. Levita ajustada.
Resbala con dos bujías
para entrar en su posada
tras el sepelio del día.

(Cosmos indio, 13)

LAS LUCIÉRNAGAS

Un parpadeo estelar
desnuda la noche
sin poderla tocar.

(Idem)

EL LIRIO

Su pubertad difícil
al dar el último salto
cayó en boca de la tisis.

(Cosmos indio, 44)

AL IRSE

Dejó una huella tan leve
y acaso por no borrármela
noviembre no trajo nieve.

(Sinfonías del trópico, 11)

El empleo de estas expresiones de infinitivo tiene características básicas para la función completiva. El infinitivo precedido de la preposición "de" (en "El sauce llorón"), origina la oración de causalidad (9) que desempeña un papel complementario con respecto a los elementos de la oración principal (con la forma verbal "es"); en ésta, la palabra subordinante es "narcisismo". El ejemplo que presenta la fórmula "para", más infinitivo, introduce la función del complemento de fin, que depende directamente de la forma verbal "resbala". "Sin", seguido del infinitivo, expresa modo de la acción señalada por "desnuda", lo cual constituye otra función de complemento. El haikai "Al irse" muestra otra modalidad para señalar finalidad: 'Noviembre no trajo nieve por (=para) no borrármela (la huella leve de la amada)'. Finalmente, el infinitivo que encontramos en el último ejemplo, regido por la contracción "al", ofrece otra dirección en la función de complemento verbal, con una nota de temporalidad: 'Cayó en boca de la tisis al dar (= cuando dio) el último salto'.

En resumen, las expresiones de infinitivo con régimen de preposiciones cumplen la función de complementar el sentido de la oración principal, ya sea

(9) R. Seco, op. cit. pp. 226-55.

de uno de sus nombres o de su predicado verbal. De la misma manera que las oraciones subordinadas adjetivas y adverbiales, en estas expresiones de infinitivo -formas perifrásticas para la función complementaria-, se recoge la esencia más trascendente de la imagen poética. De ahí su importancia dentro del haikai. Como circunloquios que son, el empleo de estas expresiones denota, en algunos casos, elusión del uso de forma directa del complemento circunstancial; por ello, asientan la huella de estilo que persigue propiciar el acento poemático con formas expresivas que no son las corrientes y prosaicas.

Otras características que muestra con frecuencia el haikai de Flavio Herrera es el uso de oraciones o frases apositivas explicativas. Éstas, entreveradas en el poema o colocadas al final, cumplen con dar mayor acento poético al haikai y con reforzar su sugestión lírica.

En los siguientes poemas hay este tipo de aposiciones:

LA LIBÉLULA

Zumba, aguja de alegría
bordando con zig-zags de oro
la fábula del día.

(Palo verde, 14)

LA LLUVIA

Salta la reata de un rayo
sobre el galope de un trueno
-Primer chaparrón de mayo.

(Cosmos indio, 56)

LLOVIZNA

Toca como sin ganas
-mujer que va olvidando-
mis ventanas.

(Idem, 55)

SU ABRAZO

Entre la vida hostil
su frenesí -paréntesis
de marfil.

(Ibidem, 62)

Las expresiones "aguja de alegría", "primer chaparrón de mayo", "mujer que va olvidando" y "paréntesis de marfil", cumplen el papel de aposiciones de los nombres de los poemas respectivos. Por otra parte, su función en la imagen lírica de los haikais es muy clara: sirven para reforzar y enriquecer

la imagen en ellos contenida. Para comprobarlo, basta omitir en la lectura estas expresiones apositivas y se verá que el poema no se hace confuso ni incoherente, y que conserva toda su sobriedad gramatical; sin embargo, buena parte de su sabor y de su esencia lírica se escapa. En consecuencia, en el uso de estas formas vuelve a manifestarse el rasgo estilístico anteriormente señalado: el poeta las emplea como elusión de lo corriente, en rumbo hacia un vuelo lírico pleno.

C. ABLATIVOS Y GENITIVOS.

Reiteremos que el haikai de Flavio Herrera es con frecuencia definidor y descriptivo; por ello los verbos son frecuentemente copulativos o activos intransitivos. Así, es poco común el uso de acusativos o dativos, los cuales requieren un señalamiento de acción que se transmita directa o indirectamente. En cambio, el ablativo, caso para el complemento circunstancial, es frecuente y significativo. Flavio Herrera ofrece estos ablativos principalmente para señalar con énfasis circunstancias en torno a la predicación en la oración o la frase.

Un estudio de las preposiciones que rigen ablativo permite establecer la preferencia del poeta por el señalamiento de circunstancias de lugar:

EL CLARINERO

Relámpago empavonado
hecho pluma en el aire
y música en el sembrado.

(Rescate, 27)

EL TRÓPICO

Loco de sol desploma la cabeza
de oro sobre las mamas
de su nodriza la pereza.

(Cosmos indio, 8)

LA IGUANA

Por el suelo va de viaje
un chorro de clorofila
que no cupo en el follaje.

(Idem, 20)

EL CANGREJO

Entre las piedras del vado
encontré un alicate
oxidado.

(Bulbuxyá, 3)

LA POLILLA

Desde el muro de madera
la muerte está cifrando
su telegrama de espera.

(Palo verde, 15)

EL TRÓPICO

Dos maderos,
en cruz, junto al camino.
Noche: ¿ quién fue el viajero
que no pudo llegar a su destino?

(Cosmos indio, 79)

En estos haikais -tomados casi al azar como ejemplos para el análisis- se observa el señalamiento de circunstancias de lugar en forma muy clara.

Las preposiciones "en" (la más frecuente), "sobre", "por", "entre" y "desde", y la frase prepositiva "junto al", establecen esta relación; señalan lugar.

El uso frecuente que de ellas hace el poeta está íntimamente vinculado con la sugestión inmensa del motivo trópico. Por ello, todos estos haikais en los que se analiza el uso de preposiciones, responden a esta motivación.

El trópico, principal filón de sugestiones líricas para Flavio Herrera, es, por su naturaleza, un ámbito. Por ello, su función normal y corriente es la de ser 'lugar'. Bajo este influjo, el poeta desarrolla una tendencia a señalar este tipo de complemento circunstancial, que se expresa por palabras en caso ablativo con régimen de las preposiciones correspondientes. Cada vez que el poeta crea al influjo del ámbito-trópico, surge esa propensión a señalar la circunstancia locativa que refleja subjetivamente la prioridad espiritual que el motivo tiene para Flavio Herrera.

El tipo de relación de lugar que señala la preposición "en" la hace la más frecuente en los haikais. Al apuntar en forma más amplia, incorpora mejor ese sentido de ámbito pleno, el cual restringen, por su naturaleza, las otras preposiciones y la frase prepositiva señaladas. En esta mayor comprensión de "en" vive ese trasfondo mágico del trópico que provoca la actitud lírica en la

creación del poeta.

La preponderancia de los ablativos con señalamiento de lugar no es difícil encontrarla en la prosa. Véase, por ejemplo, la descripción poemática del ámbito trópico, a la caída de la tarde, en el inicio del capítulo primero de El tigre; todas las oraciones aparecen con los complementos de lugar anticipados, en respuesta a esa prioridad espiritual del motivo que, por cierto, es el fundamental en esta novela del poeta.

El haikai, por su mínima extensión, no admite siempre este recurso de anteponer el ablativo a los otros casos de las oraciones; por otra parte, no es necesario el hipérbaton para hacerlo destacar: la extensión misma y la tendencia a la síntesis hace de cada elemento del poema algo perfectamente visible y fundamental. En la prosa, en cambio, el período distendido y la abundancia de los casos en los párrafos sí requieren la distinción de anteponer las circunstancias de lugar como señales del aliento estético.

En contraste con la abundancia de ablativos de lugar, los complementos circunstanciales de otros tipos aparecen mucho menos. No obstante, como ejemplos señalaremos algunos que indican, en su orden, modo, compañía, tiempo, fin, dirección y origen, según las preposiciones que los rigen:

EL CARACOL

Marinero impenitente
anda con su esquife a cuestas
y los remos en la frente.

(Cosmos indio, 49)

EL AZAFRÁN

El cabello del sol
cuando era niño.

(Trópico, 14)

EL COYOTE

Va con la noche en el blanco
de un eco del Popol-Vuh
al silencio del barranco.

(Idem, 17)

MI PERRO

Ya no le veo ni forma
de perro.
Sólo siento su calor
y el rojo de su vigilia
para el blanco de mi sueño.

(Palo verde, 13)

LAS MEDUSAS

Paracaídas de vidrio,
bajan llenas de rosas
a un continente hundido.

(Cosmos indio, 52)

LA ZEBRA

Se escapó de presidio.

(Idem, 18)

El caso genitivo es también muy frecuente en el haikai de Flavio Herrera. Como complemento usual del nombre, el genitivo permite al poeta adecuar condiciones y cualidades (10) que enriquecen al sustantivo del cual dependen. Al igual que las oraciones subordinadas y las aposiciones, el genitivo contribuye a redondear la imagen, de la cual es, muchas veces, el elemento verdadero y significativo. De aquí, el empleo profuso de la preposición "de", propia del genitivo.

El haikai de Flavio Herrera ofrece genitivos de propiedad, de pertenencia y de materia. De éstos, los menos frecuentes son los primeros, porque su papel, demasiado preciso y circunscrito, no da oportunidad para el matiz sugestivo dentro de la imagen:

VISIÓN CUBISTA DEL TRÓPICO

Pino. Pirámide. Volcán.
Visión cubista del trópico.
ya estilizada en los croquis
de los mayas. Yucatán.

(Sinfonías del trópico, 8)

En este haikai, el genitivo "los mayas" tiene, relativamente, menos importancia en la imagen; su función es discreta: señalar a quién pertenecen "los

(10) El genitivo que señala cualidad lo interpretamos dentro del que expresa la fórmula 'de, más sustantivo', ya sea abstracto o concreto de materia. En este último caso, hay cualidad cuando, desde el punto de vista subjetivo, lo que se quiere señalar no es propiamente la materia en sí, sino la participación de la cualidad característica de ésta. Cuando es éste el caso, la expresión puede sustiruirse por el correspondiente sustantivo abstracto.

croquis". En cambio, "trópico" es un genitivo que tiene en sí un giro importante en el haikai, y constituye parte esencial de la imagen. Por su naturaleza, éste es un genitivo objetivo; es el elemento que el sustantivo verbal "visión" señala como cosa vista; por lo que indica, trópico constituye un genitivo de pertenencia.(11) Esta modalidad de genitivo es frecuente ya que el tipo de relación que señala permite mayor flexibilidad para incorporar el acento subjetivo y lírico.

Tal posibilidad encuentra mejores condiciones en el genitivo que señala cualidades y desempeña una función adjetiva que permite enriquecer la imagen.

Algunos ejemplos de estos genitivos pueden ilustrar al respecto:

MAGIA

La magia de Dios coloca
junto al polo de tus dientes
el trópico de tu boca

(Palo verde, 7)

EL COLIBRÍ

Una gota de metal
cuaja el milagro del iris
en un relámpago musical.

(Cosmos indio, 12)

EL ÁLAMO BLANCO

Cuando el viento lo arrebata
llena la mano del cielo
de moneditas de plata.

(Rescate, 28)

LA LIMA

Saca del corpiño
su teta de oro
reclamando un niño.

(Cosmos indio, 36)

En el primer haikai -"Magia"- los genitivos "Dios", "tus dientes" y "tu boca", señalan pertenencia, al igual que lo hacen "iris" (en "El colibrí", v. 2) y "cielo" (en "El álamo blanco", v. 2). Estos genitivos, por su íntima relación con los sustantivos de que dependen, forman parte importante de las imágenes poéticas. En ellos radica buena parte de la descarga lírica del poeta. Los demás genitivos ("metal", "plata", "oro") son genuinamente de cualidad, aunque

(11) Seguimos aquí el pensamiento de Gili Gaya, quien expresa que la pertenencia expresa "los objetos o atributos que están contenidos en una persona o cosa" (op. cit., p. 251, pf. 190, lo.); R. Seco considera que la pertenencia depende de la naturaleza abstracta del sustantivo (op. cit., p. 144).

gramaticalmente puede considerárseles como de materia; su papel es adjetivo y, como tales, inciden en el trazo de la imagen para dar el toque de color.

Esta construcción de genitivo para señalar cualidad es muy frecuente en Flavio Herrera y denota, en el campo estilístico, una tendencia al empleo de formas que no sean las corrientes y cotidianas, pues éstas, normalmente, son de pobre sugestión poética a causa de su prosaísmo. El uso del sustantivo genérico precedido por la preposición 'de' permite, en cambio, una más sugestiva manifestación de la conciencia lírica.

D. LO TEMPORAL

La esencia fundamental del haikai de Flavio Herrera es lírica, y su dimensión la metáfora en sí, o la imagen, ya psicológica o poética. Como expresión, el haikai aspira a ser "captación instantánea de la belleza",[12] visión súbita de las cosas del mundo tangible o ideal del poeta. Por ello el haikai no puede encerrar acontecer o acción. Pretende ir hacia lo intemporal o hacia el presente constante. Sin embargo, difícilmente escapa a la exigencia del complejo verbal, pues hasta en la frase en que no hay propiamente forma de conjugación, yace, interiormente, la relación sujeto-predicado verbal. Esto, invariablemente, incorpora lo predicativo con señalamiento de acción, estado, existencia, acaecer, etc., el cual adquiere, con las formas verbales de la conjugación, la limitación de lo temporal, al determinar lo expresado en las zonas del presente, pasado y futuro.

Flavio Herrera, en su aspiración por captar lo esencial de su ámbito y de su mundo interior, tiende a soslayar la transitoriedad de las formas verbales. Por ello su haikai/las ofrece rígidas en su función copulativa, sin alusión o matiz

(12) F. Herrera, Cosmos indio, p. 8.

de temporalidad. No obstante, por lo variado y plural que es la obra entera en haikais, necesariamente ésta incorpora algunos poemas en cuyas imágenes hay predicado verbal; entonces, irremisiblemente, se incide en el matiz temporal con su consiguiente sugestión de finitud, surgida del contraste con otros momentos en que podría suceder lo que se predica. Esto implica una limitación irremediable para el vuelo lírico constante y sin fronteras de su poesía, y contraría la propensión espiritual del poeta.

Sin embargo, Flavio Herrera tiene una llave mágica para soslayar, en cierta forma, este lastre de lo limitativo temporal: el uso del presente. Este recurso permite eludir un tanto el sentido de lo transitorio cuando no hay énfasis esencial en la acción o en el acaecer; más aún, cuando la acción no es transmisible sino estable y constante. De aquí el uso rarísimo de verbos de acción transitiva en los haikais del poeta.

El problema de la temporalidad es un tanto complejo: el futuro es, en rigor, una mera hipótesis y una abastracción. El presente es inasible y fugaz; en el momento en que el pensamiento se detiene y repara en él, se fuga hacia la zona del pasado. El pasado, en cambio, es lo único verdaderamente cierto desde la perspectiva de la reflexión. Sin embargo, este momento actual que señala el presente para el acaecer puede quedar, en el lenguaje escrito, en forma permanente. Siempre que se lea una expresión en presente, la sugestión del momento preciso estará siempre en el lector, sin el riesgo de perder su actualidad y refundirse en la zona de lo concluido y terminado del pretérito. Flavio Herrera ha intuido este resquicio, y por él se fuga su 'yo poético' rumbo a lo intemporal y eterno.

Por ello, el uso del presente es la forma más frecuente en los haikais del

poeta. Muy pocos son, en realidad, aquellos poemas que incorporan en sus oraciones principales las formas verbales en pretérito y futuro, y cuando lo hacen es generalmente para realzar el acento de lo interno y subjetivo.

La estructura más frecuente del haikai de Flavio Herrera es, pues la siguiente: título del poema y predicado nominal, con elipsis del verbo o con presente de indicativo. Estos ejemplos tienen tales formas:

LA ARDILLA

Es una esponja eléctrica.

(Sinfonías del trópico, 29)

AMOR

¡Aquella sonrisa!
Ayer no más rosa.
Hoy: espina.

(Cosmos indio, 66)

EL JILGUERO

Un tránsito de luceros
quiebra pétalos de vidrio
en el buche del jilguero.

(Rescate, 27)

En los haikais que tienen formas verbales, "La ardilla" ("es") y "El jilguero" ("quiebra"), siempre que se los lea, aparecerá la sugestión de actualidad en ellos, porque los presentes de indicativo han quedado atrapados definitivamente. Mas, aun cuando esta manera de utilizar el presente de indicativo ofrezca para el poeta la posible liberación de lo finito y transitorio, algunas veces sus haikais nos ofrecen construcciones en las que se utilizan formas no personales del verbo. Por ejemplo:

EVIDENCIA

Esa carcoma en algún mueble
intuyendo en mi carne
la inminencia del gusano.

(Sinfonías del trópico, 12)

OLVIDO

Puerta de eternidad.
Ser un cuerpo y un alma
libres y sin edad.

(Idem, 10)

Estos poemas recogen, respectivamente, un gerundio y un infinitivo ("intuyendo" y "ser"); no acusan tiempo porque constituyen formas nominales de verbos y no dependen de expresión conjugándose que pueda circunscribirlas a determinado compartimiento de lo temporal.

No obstante, cuando el poeta emplea estas formas, dependientes de un verbo conjugándose, lo más frecuente y normal es que el verbo esté en presente:

EL SAPO	EXPERIENCIA
En su oboe minúsculo rebalsa haciendo gárgaras el chorro del crepúsculo.	En amor la ciencia fragua ser para el labio sediento como cisterna sin agua.
(Bulbuxyá, 6)	(Sinfonías del trópico, 9)

Así, el gerundio "haciendo" desempeña un papel adverbial, y el infinitivo "ser" adquiere el matiz completivo; ambos dependientes de la forma verbal de presente.

Esta preeminencia del presente de indicativo es, pues, otro de los rasgos de estilo del poeta; así impregna sensación de lo infinito a su obra lírica y hace que ésta se mantenga en actualidad.

D. LA IMAGEN.

La imagen es creación. Emerge de la intuición poética con realidad propira. Expresa la visión particular del creador según la captación que éste tenga de su cosmos.

La imagen está presente desde las formas más arcaicas de la literatura y de la expresión humana, pero es el simbolismo del siglo XIX el que hace prevalecer su valor esencial en la poesía.

El afán por lo auténticamente poético ha encontrado en la imagen su más caracterizado recurso. El haikai concurre en este afán y aprehende esta visión

nueva; de esta cuenta, esta forma poética "rehabilita la armonía de las sílabas y el valor fundamental de la imagen poética. Traduce la substancia del pensamiento."(13) Y esta armonía, esta imagen y esta substancia son todos y los únicos ingredientes del haikai.

Concebida así, como núcleo fundamental de la obra poética, la imagen predomina con sus dos posibilidades: la "visionaria" y la tradicional.(14) La primera, de cuño íntimo, es "epifaneia" del poeta; la segunda, patrimonio espiritual poético de la comunidad, es recreación de experiencias ajenas ya habidas. El haikai de Flavio Herrera ofrece ambas imágenes. El estímulo de los motivos poéticos -trópico, amor y sensación de la vida- provoca la respuesta lírica del 'yo poético', el cual expresa su emoción creadora, unas veces, con imágenes personales, y otras, con imágenes tradicionales; éstas, en el momento creador, adquieren plena significación para la expresión artística. Al respecto, ya se ha aludido a la presencia de elementos tradicionales de viva sugestión poética en el haikai de Flavio Herrera.

La imagen personal surge como expresión de una realidad propia del poeta, estructurada bajo el influjo del estímulo y de la sugestión que éste provee como resultado de un proceso asociativo. Según el estado de ánimo, la imagen -y con ella el haikai entero- puede ser o ingenioso o poético.

El análisis, que tiene como punto de partida la expresión idiomática, puede conducir a una explicación de este fenómeno dispar en la tesitura del haikai.

Como expresión subjetiva en cualquiera de los dos casos, el haikai puede ser la manifestación de un contenido conceptual imaginativo o puede ser expre-

(13) F. Herrera, Cosmos indio, p. 4.
(14) Vid. Carlos Bousoño, Teoría de la expresión poética, Madrid, Gredos, 1956, pp. 86-108.

sión alentada por lo afectivo. Los ejemplos siguientes permiten apreciar estas dos modalidades:

EL CIEMPIÉS	LA GOTERA
Un peine vagabundo.	Un hipo de cristal.
(Cosmos indio, 19)	(Idem, 74)

Ambos haikais, a luz de una primera lectura, dan sensaciones diferentes. El primero nos recrea por lo ingenioso; el segundo, en cambio, tiene sugestión poética.

Mediante la apreciación de estos dos haikais se puede establecer un cierto paralelismo. En este análisis se seguirán las direcciones ya señaladas en este estudio, y que aquí se reiteran: Los dos poemas están alentados por lo sensorial ("El ciempiés" contiene una imagen que proviene de la percepción visual, y "La gotera" acusa percepción visual y auditiva); son definitorios, con elipsis del verbo ser; el sujeto oracional es el nombre del haikai, y ambos tienen un solo verso heptasílabo. En cuanto al aspecto morfológico y gramatical, los dos tienen los mismos elementos: se inician con un artículo indeterminante seguido por un nombre y su correspondiente calificativo ("vagabundo" es adjetivo, y la expresión "de cristal" cumple una función adjetiva). En ninguno de los dos poemas hay temporalidad, ni verbo, ni acción; son expresiones nominales, y predicados también nominales de un sujeto que en ambos casos es un sustantivo precedido de su artículo determinado. Los dos haikais son imágenes que desarrollan la idea y la sensación que en el poeta producen dos estímulos externos; son el desarrollo de los conceptos designados por los nombres de los poemas. Como definiciones y como imágenes, son expresiones subjetivas y privativamente personales. Si se invierte el orden y se formulan las preguntas habituales para

FACULTAD DE HUMANIDADES BIBLIOTECA

encontrar los sujetos respectivos ('¿qué es un peine vagabundo?' y '¿qué es un hipo de cristal?'), sólo se puede responder si gramaticalmente el sujeto está expresado en otra parte, mientras que, conceptualmente, éstas serían adivinanzas complicadas, por cuanto no tienen valor universal sino particular. Así, "El ciempiés" y "La gotera" son formalmente definiciones, y en su contenido imágenes.

Partiendo del supuesto que los objetos designados por los nombres de estos haikais fueron los estímulos, puede aventurarse en ambos casos una reflexión sobre el proceso mental y asociativo que culminó en la imagen. La multiplicidad de patas del ciempiés evocó por asociación la forma del peine; el sonido intermitente de la gota que cae recordó al poeta el hipo. Pero estas asociaciones no fueron suficientes para la imagen; lejos de ello, constituyeron sólo comparaciones iniciales; así, el poeta completó, con la función adjetiva, el toque que dio sustancia trascedente a los haikais, y entonces efectuó el trazo que redondea las imágenes: al peine, objeto inmóvil e inanimado, se le proveyó la cualidad de movilidad con el adjetivo "vagabundo", para que la identidad con el ciempiés fuera admisible; al hipo, se le adjudica visualidad con la expresión "de cristal". Aquí se evidencia otro aspecto del paralelismo: ambos haikais se dan con sustantivos, enriquecidos por calificativos. Y algo más, en ambos casos los sustantivos son de pobre sugestión poética en sí; los calificativos, en cambio, sí pueden ofrecer esta sugestión.

Los haikais, pues, son paralelos y tienen elementos de igual naturaleza, y características equivalentes. Sin embargo, ambos provocan diferentes reacciones en el lector. ¿En dónde radica esta posibilidad? No puede estar en otra parte que en la sugestión propia de los términos en sí -ya aludida en otra parte de

este estudio- y en la forma de relación de unos con otros.

La observación detenida lleva a considerar que la sugestión del ciempiés es más pobre, en lo poético, que la gotera. Mientras aquél designa a una alimaña, la gotera tiene la sugestión del agua en todas sus posibles formas (lluvia, llovizna, río, lago, mar, etc.); por ello hay vuelo lírico cuando se evoca a la gota que cae: es término con tradición poética.

Otro aspecto que surge a la luz del análisis es el contraste de unir en la imagen a elementos dispares: En "El ciempiés", el concepto 'peine' corriente y prosaico- con la idea de 'vagabundear' -sugestiva de por sí. En "La gotera", el concepto 'hipo' -un tanto desagradable- con el concepto "cristal" -de contenido y tradición líricos. De estos contrastes, el segundo es más fuerte: el 'hipo' es menos agradable que 'el peine', y 'cristal' es tanto o más sugestivo que 'vagabundo'. La reacción emotiva del lector surge con mayor intensidad de la oposición de tan distintos planos.

El contraste señalado en "La gotera" es más vivo al usar la expresión adjetiva "de cristal", en vez del correspondiente calificativo directo "cristalino". "Cristal" afianza la expresión lírica porque es un nombre de materia y, por ende fruto de la abstracción; "cristalino", en cambio, sería solo una cualidad de la materia, sin involucrar más sugestión.

Finalmente, dos sutiles condiciones que pueden influir en la carga de sugestión del <u>haikai</u> "La gotera": La sonoridad y la idea de temporalidad.

Las palabras finales de los respectivos <u>haikais</u> son: "vagabundo" y "cristal"; de éstas, la primera -paroxítona- limita su sonoridad al concluir en vocal llena su última sílaba; "cristal", en cambio, como oxítona, prolonga su acento en la consonante líquida que lo mantiene toda su proyección sonora. Así, "La go-

tera" contiene un elemento más propicio para la sugestividad del poema.

En cuanto a temporalidad, que el poeta trata de soslayar en su aspiración a lo perenne, "El ciempiés" tiende a sugerir una idea de tiempo. "Vagabundo" sugiere acción de deambular sin rumbo, y como tal, implica acción. Esta idea de acción desarrolla, en quien la experimenta, las ideas concomitantes de espacio y tiempo. Por otra parte, "cristal", por su condición de sustantivo, está más lejano de sugerir idea temporal: solo nombra un objeto.

El análisis anterior, en todos sus diferentes aspectos, permite establecer que la imagen en el haikai de Flavio Herrera puede contener acento humorístico o acento lírico, según la propia sugestión de las palabras que lo integran. El empleo de las palabras que recoge un haikai obedece, en consecuencia, a un proceso de selección estética -deliberado o espontáneo- por parte del poeta, quien responde, en el momento de la creación, al influjo fundamental que determina su estado de ánimo.

E. COMENTARIO Y ANÁLISIS DE UN HAIKAI REPRESENTATIVO.

Un haikai, "El sinsonte", da la clave-muestra de la expresión del 'yo poético' de Flavio Herrera:

EL SINSONTE

En su buche hay luceros
heridos por la música
del próximo aguacero.

(Cosmos indio, 11)

El sinsonte constituye un haikai representativo de la obra poética de Flavio Herrera. Este poema responde a la motivación primordial del trópico, y particularmente a la sugestión de vuelo y canto. Es un haikai que surge del más intenso motivo para la lírica del poeta.

En cuanto a la forma del poema, tiene aquélla que es más frecuente en los haikais: es descriptivo.

1. Comentario.

El haikai presenta la estructura del terceto heptasílabo con rima aba. No obstante, puede conceptuarse, en cierta manera, como si fuese octosilábico: los versos tienen realmente ocho sílabas, pero la sinalefa del primero ("buche-hay") y del tercero ("próximo-aguacero") los reduce a siete, en tanto que el segundo verso es heptasílabo por terminar en esdrújula.

Partiendo de la sensación fonética resultante de su lectura, el poema presenta silábicamente la sugestión de una escala descendiente: el primer verso podría leerse, sin la sinalefa, como octosílabo, y ello no merma la continuidad rítmica; el segundo verso, por la ley retórica, es reducida a siete en el conteo de sílabas, pero los dos últimos sonidos después de la última vocal acentuada de la esdrújula prolongan un tanto al heptasílabo; el tercer verso es legítimamente un heptasílabo, porque obviar la sinalefa rompería el ritmo del poema y pondría innecesaria dificultad para la dicción.

Además de la rima señalada del primero con el tercer versos, hay rima interna: "luceros" y "aguacero" riman con "heridos" en el centro del poema, y la palabra final del segundo verso, "música", tiene su correspondiente sonido en la esdrújula "próximo" del tercer verso.

El el campo morfológico, el haikai contiene sustantivos ("buche", "luceros", "música" y "aguacero"); adjetivos ("próximo", y la función participial equivalente: "heridos"); un verbo unipersonal ("hay"); preposiciones de ablativo ("en" de lugar, y "por" de causa) y de genitivo ("de"); un artículo determinante ("la"), y un pronombre posesivo ("su").

Los sustantivos "buche" y "música" son ablativos; "aguacero" es genitivo, y "luceros" puede conceptuarse como acusativo o como nominativo internos, según se considere la oración. Es nominativo si se construye el pensamiento así: 'los luceros están en el buche del sinsonte', y es acusativo si se concibe así la expresión: 'El sinsonte tiene luceros en su buche'. Este matiz incierto es resultado del predicado, con el verbo "hay", que determina el carácter impersonal de la oración.

El haikai, descriptivo, consta de una sola oración. El nombre del poema es alusión y no sujeto oracional, pero participa en el haikai por medio del pronombre personal "su" del primer verso, que alude claramente al sinsonte.

La oración se presenta con anteposición del complemento circunstancial de lugar, seguido del predicado, en el cual la palabra "luceros" tiene a su vez predicación con la frase participial introducida por "heridos"; esta frase desempeña función adjetiva, y dentro de ella hay otro complemento circunstancial de causa: "por la música", y un genitivo "del...aguacero".

La forma impersonal "hay" no constituye propiamente un predicado verbal con señalamiento de acción o tiempo; más bien indica existencia o presencia.

En cuanto a la naturaleza de las percepciones, es evidente su característica sensorial: "buche" sugiere percepción de forma; "luceros" da la ilusión de la luz; "música" sugiere la melodía, y "aguacero" ofrece el campo sinestésico vista-oído.

En su contenido, todo el haikai es una sola imagen que describe y sugiere. El ritmo externo de los versos lo reitera la sugestión de melodía en "la música", y en la imagen acústica que conlleva el "aguacero". La imagen -como es usual en poesía- se integra con elementos que resultan desconcertantes a la luz de la

realidad objetiva.

La esencia lírica radica en el contraste que provocan los elementos reunidos en visión poética, pero incongruentes en el campo lógico: el buche de un ave no puede tener dentro de sí luceros, ni es el lugar de donde emerge el canto; los luceros no son susceptibles de ser heridos; una herida no puede ser ocasionada por música; la música sólo podría provenir en sentido figurativo del aguacero, de suyo con sonido monorítmico, y, finalmente, el aguacero de que habla el poeta está "próximo", es decir, no cumplido aún.

Esta serie de contrastes lógicos muestran las dos realidades -la poética y la objetiva- en planos distintos que no se ajustan sino divergen; y es de esta divergencia de donde surge la descarga lírica. El contraste con lo lógico es más evidente si se invierte el orden: Próximo es algo que no ha llegado aún; el aguacero (que, en consecuencia, no ha caído todavía) no produce música; la música no hiere físicamente y menos a cuerpos inanimados como el lucero; el lucero -de la inmensidad celeste- no puede estar en el buche de un ave.

Así pues, la imagen es puramente lírica y plena de aliento de lo afectivo. Los elementos que incorpora responden a diferentes naturalezas: el buche del sinsonte denota la especie del ave tropical; el lucero es del ámbito celeste; el agua es elemento de la naturaleza, y la música es expresión melódica y armoniosa propia de seres animados. Son, consecuentemente, cuatro elementos armonizados en la visión mágica de la poesía de Flavio Herrera. En estos elementos están la presencia de la inmensidad celeste y la plenitud del horizonte abierto donde cae el chaparrón del trópico; y el poeta realiza la reunión mágica de estas sugestiones en lo mínimo y particular de la garganta del ave: Todo cabe en el buche del sinsonte, en función de complemento de lugar donde todo está con-

tenido.

La descarga lírica del poeta va de un elemento a otro en el recorrido del haikai: "buche" aparece desnudo de la función adjetiva, mas adquiere el toque poético cuando se le incopora el predicado. "Luceros" está iluminado por la adjetivación "heridos", y este adjetivo, a su vez, adquiere toque lírico con la causa: "la música", vocablo que da el acento poemático con la antelación del "aguacero", próximo a caer.

Dentro de la contraposición de los planos, también surge un contraste importante para el temple de la imagen. Las palabras que se reunen en la expresión poética del haikai son disímiles en cuanto a sugestión interna y propia: Los elementos fundamentales son, evidentemente, "buche", o sea el lugar 'en donde' y "luceros", o sea 'lo que hay' en ese lugar. De estas palabras, "buche" es de escasa sugestión propia; sus sonidos no son agradables por el inicio exabrupto de la fuerza de la labial "b" y la "u" tónica, seguidos del sonido "che"; además, sugiere la cosa orgánica y es nombre vulgar para garganta. "Luceros", por el contrario, tienen la sugestión inmensa de lo celeste, de la luz, la lejanía, la noche despejada, lo inalcanzable y la gran tradición poética de ser término usado con frecuencia en la lírica, y porque, en este haikai tiene toda la riqueza del calificativo que la acompaña.

2. Rasgos estilísticos en "El sinsonte"

En el trópico, el sinsonte es el prenuncio de la lluvia, un síntoma casi telúrico y poético. Su canto es como una rogativa en la tarde que empieza a abrumarse con la proximidad de la lluvia. En el amanecer del trópico, la melodía de su canto constituye un verdadero coloquio musical con la lluvia, distante o ya próxima sobre la montaña. El sinsonte resguarda sugestión poética precisamen-

te por la ternura de su canto. Su apariencia, por el contrario, es humilde: color pardo y patas largas y delgadas.

La sugestión lírica del sinsonte, pues, llega por vía auditiva, en tanto que la visión evocada del ámbito de su canto conlleva la nota de luz observada en lo celeste. Flavio Herrera obtiene estas claves sensoriales, y con ellas cuaja el brote de la imagen en la "totalización mínima" de su haikai.

En la visión síntesis del poeta, la evocación del aguacero se aúna a las sugestiones provenientes de lo sensorial, y así su haikai "El sinsonte" incorpora, a la melodía del canto del pájaro, la expresión poética del ámbito total en que ésta se da: el trópico.

La imagen emerge en el poema con ausencia de temporalidad, sugerida idiomáticamente por el presente de la expresión verbal. Con este signo de permanencia, Flavio Herrera responde a su ideal poético que persigue liberarse de la finitud de lo temporal ubicado en las acciones o acaeceres señalados dentro de las limitaciones de presente, pasado o futuro.

La visión síntesis del haikai reune la inmensidad del ámbito celeste en el receptáculo del buche del sinsonte, al que, en transposición poética, Flavio Herrera le adjudica la propiedad de abullonar el canto. Esta fusión responde a la intuición lírica del poeta, quien, en el sinsonte, ve una esencia criolla y el símbolo de todo el trópico, atrapados con esa aspiración cósmica de su haikai. Estos rasgos característicos de su poema son los más significativos de toda su obra en haikais.

XI. CONSIDERACIONES FINALES Y SÍNTESIS

A. HAIKAI JAPONÉS Y HAIKAI HISPANOAMERICANO

El haikai japonés y el haikai hispanoamericano son expresión poética plasmada en brevedad y síntesis, producto de la visión cósmica del poeta y de la interpretación de su realidad. El creador, inmerso en su propia comunidad, participa de las concepciones de ésta, de su emoción y dirección estéticas, de su lenguaje, tradición, cultura y pensamiento; así, responde al influjo del patrimonio espiritual del medio y refleja, en una u otra forma, las características propias de su circunstancia humana.

El poeta japonés y el poeta hispanoamericano tienen distintas realidades, y las conciben, interpretan y expresan en forma peculiar. Esto se evidencia en la creación.

Las lenguas japonesa e hispanoamericana, como reflejo del espíritu de sus respectivas comunidades, son distintas entre sí. Vienen de distintas familias lingüísticas y tienen características diferentes, de aquí que la expresión poética, que surge de la esencia del propio pensamiento y de la lengua de sus creadores, trasude, invariablemente, rasgos distintivos. El haikai japonés y el haikai hispanoamericano difieren sustancial y formalmente; de esa cuenta, no se puede concebir el haikai hispanoamericano con el mismo sentido del haikai japonés. Enunciemos algunos rasgos diferenciales:

El haikai japonés observa riguroso apego a normas retóricas, en tanto que el hispanoamericano surge libre en la forma y en sus motivos.

El haikai japonés tiene un número invariable de tres versos (5-7-5), mientras que el hispanoamericano se ofrece integrado por dos, tres o más, cuyas

medidas pueden ser las que mejor respondan a aquello que el poeta aspire a comunicar. El haikai japonés siempre tiene 17 sílabas y utiliza del recurso de la "palabra eje" (kakekotoba), la cual no se da en castellano; se sirve, también, de "palabras almohadas" (makurakotoba), extrañas en el español. En cambio, el haikai hispanoamericano ofrece, con frecuencia, algunos recursos como la rima, que no existe como exigencia retórica en el japonés, porque las palabras siempre terminan en vocal, y así, los sonidos finales distintos resultan, en realidad, escasos y poco atractivos para el poeta nipón.

Además, el haikai hispanoamericano, al utilizar un determinado verso -muy frecuentemente el octosílabo-, adopta ritmo y cadencia derivados de los acentos del verso y de la presencia de sílabas largas y breves. El japonés, por su parte, más que sílabas, tiene "notas" iguales en sus versos.

El haikai nipón -aun en su momento más popular, siglo XVII -es siempre lírico y propende a la nota melancólica, a la profundidad meditativa, a lo sutil del estado de ánimo que sugiere. Su alcance lírico está en la sugestión profunda y en el tono leve. El haikai hispanoamericano, en cambio, admite diversidad de estados anímicos, y en su forma más expresiva, es rotundo y pleno. Su ámbito ofrece tanto lo lírico como lo humorístico y siempre tiene, como contenido único, la imagen. A veces es descriptivo y definitorio, a veces responde al clima íntimo de la emoción. El haikai japonés desarrolla exclusivamente motivos selectos, conceptuados como propios para la poesía, en tanto que el haikai hispanoamericano tiene absoluta libertad para elegir o expresar sus motivos. Finalmente, el haikai japonés es simbólico e interno-subjetivo; su tono está envuelto en la niebla de lo misterioso. El haikai hispanoamericano, al in-

troducir la modalidad del título, elude un tanto el misterio y destaca el contenido de la imagen.

B. EL HAIKAI HISPANOAMERICANO

El haikai hispanoamericano responde a la tradición poética y cultural de occidente y propende al sintetismo, a la sugestión y al valor esencial de la imagen. Por la época en que aparece, responde un tanto a las metas y concepciones que sobre la creación expresa el simbolismo, y, de acuerdo con el gusto e inclinaciones de esa época, el haikai reaciona contra lo discursivo, la retórica ampulosa y la extensión inútil en la poesía. El haikai hispanoamericano va contra lo formal y lo externo, para destacar la visión íntima y personal del cosmos del poeta. Tiene un sabor más local y más circunscrito al creador.

El haikai hispanoamericano es imagen, y así recoge el trazo poemático del mundo del haijin. La imagen que identifica al poema es preponderantemente plástica, muchas veces descriptiva y también definitoria. No es, por tanto, simbólica o misteriosa, sino trazo vigoroso y pleno. Su verso, por otra parte, es siempre rítmico y responde a la cepa castellana y al tradicional metro corto de la poesía occidental.

A veces, también, cuando encierra humorismo, el haikai hispanoamericano casi se identifica -excepto por su forma en verso- con la "greguería".

El haikai 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.

C. EL HAIKAI DE FLAVIO HERRERA

El haikai de Flavio Herrera responde, en forma, esencia e intención al haikai hispanoamericano, y algo más, con características de rumbo propio y sello personal distintivo.

Obediente a las aspiraciones de su haikai --síntesis, matiz y sugerencia-- el 'yo poético' de Flavio Herrera se asoma a dos ámbitos, de los cuales surgen motivaciones más significativas para su cración: uno, constituido por un cosmos exterior de sugestión tropical --naturaleza, paisaje y vida-- con la presencia de la amada. (Cosmos exterior y amada van a ser motivos poéticos permanentes en la obra del maestro.) El otro ámbito es interior: el de su sentir íntimo y de reflexión en torno a la existencia misma. Flavio Herrera capta, en forma súbita y total estas dos dimensiones, la exterior e interior propia, y las ofrece en la brevedad de su haikai.

Las dos dimensiones de motivos proliferan, y así su haikai permite --como quehacer espontáneo-- la manifestación de distintos estados de ánimo que determinan la nota lírica o el sesgo humorístico.

Generalmente, la nota lírica surge de una visión plena que trasciende el sentido total del trópico --la sugestión tierna de la amada, la intensidad de la pasión amorosa, o la profundidad reflexiva en el buceo introspectivo. Lo humorístico y lo ingenioso surgen de estados de ánimo leves y de la contemplación de lo particular en elementos y cosas del medio.

En el haikai que tiene por motivación fundamental el trópico puede percibirse, como esencia, la concepción fundamental de ese ámbito, cuyos rasgos son, para el poeta: belleza, nota intensa de color y musicalidad. Tal concepto

lo recoge también en su novela, que, como respuesta a la esencia hispanoamericana, muestra un trópico -ser vivo, personaje central y fuerza determinista.

El amor y la amada --motivos eternos de la poesía-- adquieren en el haikai de Flavio Herrera el toque intenso y la descripción emocionada, mediante la imagen única del poema. El arquetipo estético es trasfondo en la exaltación poética de la amada --'ella' como la nombra el poeta en su haikai.

En su otra manifestación esencial, el haikai recoge, a veces, la sensación angustiosa de la destrucción y de la muerte --de las cosas, de los seres, y también de lo vivido. En los haikais con tales motivaciones hay profundidad reflexiva y angustia metafísica.

El haikai de Flavio Herrera muestra, asimismo, los influjos de corrientes poéticas y literarias próximas a la época: romanticismo, modernismo, simbolismo y tendencias de vanguardia.

Al influjo romántico asoma la nota subjetiva del 'yo' como centro del cosmos cracional, los temas y motivos predilectos --amor y muerte-- y la devoción por la naturaleza --el trópico. Además, en su haikai, Flavio Herrera nos ofrece, a veces, imágenes de cuño y sabor románticos, con una marcada predilección por lo local y lo criollo.

Del modernismo, el haikai recoge la elegancia expresiva, la nota plástica y sensorial en las metáforas, la exuberancia imaginativa, la musicalidad en el ritmo y las abundantes sinestesias.

El simbolismo alienta los ideales creativos que sustentan al haikai en su preferencia por lo fundamental que es en sí la imagen poética, en el aborrecimiento de ripios retóricos y de lo discursivo, en la eufonía de los vocablos con

que forja la imagen en el trasfondo simbólico que da sugestión a las imágenes.

Por otra parte, el haikai de Flavio Herrera ofrece, a veces, algo de estridentismo en la incorporación, a su lengua poética, de términos que de por sí son poco propicios para poetizar con ellos. Aquí, un asomo de las tendencias de vanguardia de inicios del siglo actual.

En la forma, Flavio Herrera innova el género con el haikai de un solo verso. Además, en su estructura más sugestiva, ofrece un haikai en el cual se registran bimembraciones; uno de los miembros enuncia y el otro reune, redondeando la imagen.

Lo sensorial en el haikai de Flavio Herrera es uno de sus rasgos principales. Los poemas recogen, en su mayoría, imágenes fruto de percepciones visuales y auditivas. El ámbito del poeta, el trópico, es descrito con señalamientos de color, luminosidad y forma -sugestiones características que conmueven al poeta. Este ámbito también es descrito poéticamente con nota musical proveniente de lo animado de la vida tropical.

Como visión súbita y como expresión síntesis, el haikai ofrece totalidad en su captación. Así, todo aquello que participe de esta visión total --el vuelo del ave, la plenitud del mar, el paisaje, los árboles contra el horizonte-- tiene raíz lírica. De este atrape total e instantáneo, el haikai persigue plasmar lo fugitivo del momento para dejarlo eternizado en la poesía; por ello su haikai ofrece la sensación del presente constante, derivadodel uso reiterado de este tiempo verbal en los poemas.

Dentro de su brevedad, el haikai no puede sino contener una imagen que, según el estado de ánimo del poeta, puede ser poética o simplemente psicológi-

ca. La imagen poética, lírica, tiene como primera sugestión la que conllevan las palabras en sí mismas.

Por otra parte, la imagen lírica del haikai de Flavio Herrera cifra su temple poético en la presentación de dos polos contrapuestos, de cuya reunión, en esa brevedad del poema, surge la emoción poética. Estos dos polos son, frecuentemente, un elemento que recoge el sabor de la inmensidad y otro elemento que da la sensación de lo mínimo, en lo cual se trasfunde el elemento anterior. Otras veces, estos dos polos contrapuestos están presentes, también, en la incorporación de algunos conceptos disímiles dentro del poema, vgr. palabras de gran sugestión poética y palabras de expresión corriente, cotidiana, cuya reunión provoca el choque emotivo del que surge la chispa lírica.

Con su haikai, Flavio Herrera traza la visión síntesis de su cosmos criollo y acendra en expresión poética lo íntimo y personal. Así, el maestro ofrece, con nuevo acento en la cración, rumbos inéditos en la lírica guatemalteca. Este acento también anima su relato.

Con este estudio he pretendido mostrar un aspecto de la creación de Flavio Herrera; lo modesto de este intento no menoscaba lo que éste tiene de homenaje para el maestro.

XII. BIBLIOGRAFÍA Y OBRA CONSULTADA

Aguado Andreut, Salvador, "En torno a un poema de la Antolojía Poética", PMLA, LXXVII (Sept. 1962), pp. 459-470.

_____, Lengua y literatura, Costa Rica, 1959.

Alonso, Dámaso, La lengua poética de Góngora (Anejo XX de la Revista de Filología española), 3a. ed., Madrid, 1961.

_____, Poesía española, Madrid, Gredos, 1957.

Alonso, Martín, Ciencia del lenguaje y arte del estilo, 5a. ed., Madrid, Aguilar, 1960.

Anderson Imbert, Enrique, Historia de la literatura hispanoamericana, México, Fondo de Cult. Econ., 1961, 2 v.

_____, Literatura hispanoamericana, New York, Holt Rinehart & Winston, Inc., 1960.

Anónimo, Poema de Mío Cid, (edición y notas de R. Menéndez Pidal), 9a. ed., Madrid, Espasa Calpe, 1960.

Aristóteles, Poética, México, UNAM, 1945.

Arrieta, Rafael A., Estudios en tres literaturas, Bs. As., Losada, 1939.

_____, Introducción al modernismo literario, Bs. As., Columba, 1956.

Aston, W., History of Japanese Literature, Londres, 1899.

Bally, Charles, El lenguaje y la vida, 3a. ed., Bs. As., Losada 1957.

Bary, David, "Vicente Huidobro: El estilo Nord-Sud", Revista Ibercamericana, XXVIII, 53 (Ene-Jun. 1962), pp. 87-101.

_____, "Vicente Huidobro: El poeta contra su destino", Revista Iberoamericana, XXVII, 52 (Jul-Dic. 1961), pp. 301-12.

Basho, Haikai de Basho et ses disciples, París, Inst. Internat. de Cooperat. Intellect., 1936.

Benet y Castelar, Eduardo, Ensayo de haikai antillano, Cienfuegos, Prensa Excelsior, 1957.

Bonet, Carmelo M., Escuelas literarias, Bs. As., Columba, 1953.

Bonneau, Charles, La Sensibilité Japonaise, Tokyo, L'Auteur, 1936.

Bosch García, Carlos, La técnica de la investigación documental, México, UNAM., 1959.

Bousoño, Carlos, Teoría de la expresión poética, 2a. ed., Madrid, Gredos, 1956.

Brugger, Walter, Diccionario de Filosofía, Barcelona, Herder, 1958.

Caillet de Bois, Julio, Antología de la poesía hispanoamericana, Madrid, Aguilar, 1958.

Carmody, Francis J., The Evolution of Appollinaire's Poetry, Berkeley-Los Angeles, Univ. of Calif. Press, 1963.

Carrera Andrade, Jorge, Microgramas, Tokyo, 1940.

Castagnino, Raúl, El análisis literario, Bs. As., Nova, 1953.

_____, ¿ Qué es literatura?, Bs. As., Nova, 1954.

Curtius, Ernst Robert, Literatura europea y Edad Media latina, México, Fondo de Cult. Econ., 1955.

Díaz Plaja, Guillermo, Hacia un concepto de la literatura española, 3a. ed., Bs. As., Espasa Calpe, 1948.

Diccionario de literatura latinoamericana: Ecuador, Washington, Unión Panamericana, 1962.

Díez Canedo, Enrique, Epigramas americanos, México, 1928.

_____, La poesía francesa del romanticismo al superrealismo (Antología), Bs. As., Losada, 1945.

_____, Letras americanas, México, El Colegio de Méx., 1944.

Ermatinger, Emil, Filosofía de la ciencia literaria, México, Fondo de Cult. Econ., 1946.

Escarpit, R. G., Historia de la literatura francesa, 2a. ed., México, Fondo de Cult. Econ., 1950.

Estrada, Ricardo, Flavio Herrera: su novela, Guate., Hispania, 1960.

Fernández Moreno, César, Introducción a la poesía, México, Fondo de Cult. Econ., 1962.

Flys, Johannes, El lenguaje poético en Federico García Lorca, Madrid, Gredos, 1955.

Fortini, Franco, El movimiento surrealista, México, UTEHA, 1962.

García Diego, Vicente, Lecciones de Lingüística española, Madrid, Gredos, 1951.

García Prada, Carlos, "Nuestros haikais", Islas, IV, 1 (Sept-Dic. 1961), pp. 123-28.

Gili y Gaya, Samuel, Curso superior de sintaxis española, 8a. ed., Barcelona, Publicaciones y ediciones Spes, S. A., 1961.

Gómez Carrillo, Enrique, El Japón heroico y galante, Guatemala, Ed. Minist. Ed. Pública, 1959.

Gómez de la Serna, Ramón, Greguerías, 3a. ed., Bs. As., Espasa Calpe, 1943.

Gómez Montero, María Teresa, La poesía sintética en español como reflejo de la japonesa, México, UNAM, 1953.

González Palencia, Angel, Historia de la literatura arábigo-española, 2a. ed., Barcelona, Labor, 1945.

González Porto-Bompiani, Diccionario literario, Barcelona, Montaner y Simón, S. A., 1959, 12 v.

Hatzfeld, Helmut, Bibliografía crítica de la nueva estilística, Madrid, Gredos, 1955.

Hennequen, Emilio, La crítica científica, Madrid, 1909.

Henríquez Ureña, Pedro, Historia de la cultura en la América hispánica, 3a. ed., México, Fondo de Cult. Econ., 1955.

_____, Las corrientes literarias en la América hispánica, México, Fondo de Cult. Econ. 1949.

Herrera, Flavio, "Antología de Flavio Herrera", Univ. de San Carlos, XXV (Oct-Dic. 1951), pp. 31-83.

_____, Bulbuxyá, Suplemento de la Revista Nosotras, Guate., 1933.

_____, Caos, Guate., Ed. Univ., 1949.

_____, Cosmos indio, Guate., Tip. Nac. 1938.

_____, El tigre, Santiago de Chile, Ercilla, 1942.

_____, La lente opaca, Guate., Imp. Royal, 1921.

_____, La tempestad, Guate., Unión Tip., 1934.

_____, "Oros de otoño", Univ. de San Carlos, LVIII (Sept-Dic. 1962), pp. 155-106.

FACULTAD DE HUMANIDADES BIBLIOTECA

_____, Palo verde, Montevideo, Artigas, 1946.

_____, Poniente de sirenas, Guate., Unión Tip., 1937.

_____, "Rescate", Humanidades, II, Fasc. 7 (Guatemala, 1958).

_____, "Sagitario", Guatemala, El Imparcial, (18 Nov., 1934), p. 5.

_____, Siete pájaros del iris, Guate., Unión Tip., 1936.

_____, Sinfonías del trópico, Guate., Liberal Progresista, 1932.

_____, Solera, Guate., Ed. Universitaria, 1962.

_____, Trópico, Guate., Unión Tip., 1931.

_____, Veinte rábulas en flux, Montevideo, Artigas, 1946.

Hespelt, Herman, Anthology of Spanish American Literature, New York, Appleton Century Crofts, Inc., 1946.

Homero, Odisea, México, 1957.

Jiménez, Juan Ramón, Antolojía poética, 2a. ed., Bs. As., Losada, 1958.

Kayser, Wolfgang, Interpretación y análisis de la obra literaria, Madrid, Gredos, 1958.

Keene, Donald, Anthology of Japanese Literature, New York, Grove Press, 1955.

_____, La literatura japonesa, 4a. ed., México, Fondo de Cultura Econ. 1958.

Kikakou, Les haikais de Kikakou, París, Cres et Cie, 1927.

Lamothe, Louis, Los mayores poetas latinoamericanos de 1850 a 1950, México, Costa Amic, 1959.

Langue et Littérature (Actes du VIII.e Congrès de la Fédération Internat. des Langues Modernes), Liège, Université de Liège, 1961.

Léroy, Maurice, Les grands courants de la Linguistique moderne, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.

Maples Arce, "Tanka y haikú", Cuadernos americanos, XVIII, 3 (Mayo-Junio 1959), pp. 233-46.

Mariscal Acosta, Amanda, La poesía de José Juan Tablada, México, 1949.

Martínez, José Luis, Literatura Mexicana ~~del~~ siglo XX, México, 1949.

Menton, Seymour, Historia crítica de la novela guatemalteca, Guatemala, Ed. Universitaria, 1960.

Miyamori Asataro, Anthology of Haikú, Tokyo, Maruzen Co. Ltd., 1933.

Muñoz Meany, Enrique, Preceptiva literaria, Guate., Tip. Nac., 1947.

Murry, J. Middleton, El estilo literario, México, Fondo de Cult. Econ., 1951.

Navarro, Tomás, Métrica española, Nueva York, Syracusse Univ., 1956.

Prampolini, Santiago, Historia universal de la literatura, 2a. ed., Bs. As., UTEHA, 1955, 13 v.

Pfeiffer, Johannes, La poesía, 3a. ed., México, Fondo de Cult. Econ., 1959.

Poncin, A. y Vogance, Julien, Epigrammes Lyriques du Japón, París, 1910.

Porras Sánchez, Juan, Pajaritos de hierba y genética del haikai, Puebla, Grupo Lit. El Cauce, 1946.

Quevedo y Villegas, Francisco de, La vida del Buscón (en La novela picaresca española, 2a. ed., Madrid, Aguilar, 1946.)

Riquer, Martín de, Resumen de versificación española, Barcelona, Seix Barral, S. A., 1950.

Romero, J. Rubén, Obras completas, prólogo de Antonio Castro Leal, México, Ed. Oasis, S. A., 1957.

_____, Tacámbaro y versos viejos, 4a. ed., México, 1939.

Sáinz de Robles, Federico, Diccionario de la literatura, Madrid, Aguilar, 1949, 3 v.

_____, Historia y antología de la poesía española, 3a. ed., Madrid, Aguilar, 1955.

Salmon, Robert, "El problema central de la crítica literaria", Anales del Instituto de Lingüística, I, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1942, pp. 80-118.

Sánchez, Luis Alberto, Nueva historia de la Literatura americana, Bs. As., Americalee, 1944.

_____, Historia de la literatura americana, 2a. ed., Santiago de Chile, Ercilla, 1940.

Sapir, Edward, El lenguaje, México, Fondo de Cult. Econ., 1954.

Saussure, Ferninand, Cours de Linguistique Générale, 5éme. éd., París, Payot, 1955.

Schücking, L. L., El gusto literario, México, Fondo de Cult. Econ., 1954.

Seco, Rafael, Manual de gramática española, 5a. ed., Madrid, Aguilar, 1962.

Speratti, Emma Susana, "Valle Inclán y un haikú de Basho", Nueva revista de filología hispánica, XII, 1, México, El Col. de México (Enero-Marzo 1958), pp. 60-61.

Spitzer, Leo, A Method of Interpreting Literature (reproducción por microfilm de la edición original), Ann Arbor, Michigan, University Microfilms, 1962.

_____, Lingüística e historia literaria, Madrid, Gredos, 1921.

Spitzer, Leo & Vossler, Karl, Introducción a la estilística romance, Bs. As., 1942.

Stewart, Harold, A Net of Fireflies, Tokyo, Tuttle Co., 1960.

Tablada, José Juan, El jarro de flores, Nueva York, 1920.

_____, Las mejores poesías de José Juan Tablada, Prólogo de J. M. González de Mendoza, México, El Surco, 1943.

_____, Un día, Caracas, 1919.

Tello, Jaime, "Un experimento joyceano", Revista Nacional de Cultura, XXIV, (Caracas, Sept-Dic. 1961), pp. 61-79.

Thibaudet, Alberto, Història de la literatura francesa, Bs. As., Losada, 1939.

Torre, Guillermo de, La aventura y el orden, Buenos Aires, Losada, 1948.

_____, Problemática de la literatura, 2a. ed., Bs. As., Losada, 1958.

Torrente Ballester, Gonzalo, Literatura española contemporánea, Madrid, A. Aguado, S. A., 1949.

Torres, Rioseco, Arturo, La gran literatura iberoamericana, 2a. ed., Bs. As., Emecé, 1951.

Torri, Julio, La literatura española, México, Fondo de Cult. Econ., 1952.

Urban, Wilbur M., Lenguaje y realidad, México, Fondo de Cult. Econ., 1952.

Uslar-Pietri, Arturo, "Lo criollo en la literatura", Cuadernos americanos, Año IX, Vol. XLIX, No. 1 (Ene-Feb. 1950), pp. 266-78.

Valbuena Prat, Angel, Historia de la literatura española, 2a. ed., Barcelona, Ed. Gustavo Gili, S. A., 1946, 2 v.

Vela, David, Literatura guatemalteca, Guatemala, Tip. Nac., 1944, 2 v.

Vendryes, J., El lenguaje, vol. 3 de "La evolución de la humanidad", México, UTEHA, 1958.

Vossler, Karl, Filosofía del lenguaje, 3a. ed., Bs. As., Losada, 1957.

Wellek, René, & Warren, Austin, Teoría literaria, 2a. ed., Madrid, Gredos, 1959.

ÍNDICE GENERAL

Introducción ..... i-vii

I. NOTICIA SOBRE LA LÍRICA JAPONESA 1
A. La lengua japonesa y sus peculiaridades, 1; B. La poesía japonesa, 9; C. Composiciones líricas japonesas, 25.

II. LAS CIRCUNSTANCIAS EUROPEAS EN TORNO A LA APARICION DEL HAIKAI 37

III. TENDENCIAS AFINES EN EL MUNDO ESPAÑOL..... 47

IV. EL JAPONISMO "HISPANOAMERICANO"..... 60

V. EL HAIKAI DE LA ESCUELA MEXICANA..... 77

VI. FLAVIO HERRERA: EL NOVELISTA Y EL POETA. SU EMOCIÓN LÍRICA Y RASGOS ESTILÍSTICOS..... 86

VII. ADOPCIÓN DE LA FORMA..... 95

VIII. EL HAIKAI HISPANOAMERICANO DE FLAVIO HERRERA..... 101

IX. TEMAS Y MOTIVOS EN EL HAIKAI DE FLAVIO HERRERA..... 110
A. El trópico, 111 (1. Percepción e imagen en lo animado, 116; 2. Sugestiones de vuelo y canto, 125; 3. Otras sugestiones poéticas, 133; 4. Evocaciones de la fauna marina, 138; 5. Motivaciones de lo vegetal, 143; 6. Influjos poéticos de florescencia y cosecha, 150; 7. Motivos marinos y del agua, 164; 8. Lo criollo, 172); B. El amor y la amada, 184; C. Lo introspectivo, 203.

X. ANÁLISIS ESTILÍSTICO DEL HAIKAI DE FLAVIO HERRERA 214
A. Características formales, 216 (1. Metro y rima, 216; 2. Estructura y contenido, 230); B. Observaciones sobre la sintaxis, 242; C. Ablativos y genitivos, 251; D. Lo temporal, 256; E. Comentario y análisis de un haikai representativo, 264 (1. Comentario, 265; 2. Rasgos estilísticos en "El sinsonte", 268).

XI. CONSIDERACIONES FINALES Y SÍNTESIS 270
A. Haikai japonés y haikai hispanoamericano, 270; B. El haikai hispanoamericano, 272; C. El haikai de Flavio Herrera, 273.

XII. BIBLIOGRAFÍA Y OBRA CONSULTADA..... 277

Indice general 284