

06.

Haiku, haikai y tanka en Guatemala: ¿poesía popular o juego intelectual?

Haiku, haikai, and tanka in Guatemala: Popular poetry or intellectual game?

Christoph Müller
Instituto Ibero-Americano, Berlín

Resumen

Entre los siglos XII y XVI, en Japón se desarrollaron sucesivamente tres géneros cortos líricos: *tanka*, *haikai* y *haiku*, que desde la apertura política y cultural de Japón a mediados del siglo XIX han sido tomados, mantenidos y desarrollados por poetas de todo el mundo. Este trabajo examina el uso y diseño de estas formas líricas en Guatemala, cuyos antecedentes culturales y tradición literaria han tenido muy poco contacto con la cultura literaria japonesa. Se consideran las siguientes cuestiones: ¿de qué manera los poetas guatemaltecos de los siglos XX y XXI utilizan y desarrollan las características de los poemas japoneses *tanka*, *haikai* y *haiku* en sus propios poemas? ¿Los poemas de estilo japonés para ellos son principalmente juegos intelectuales o son parte de la poesía popular guatemalteca? Este análisis se realizará en las obras de Viveka Mazariegos Jofre, Carmen Matute, Flavio Herrera y Humberto Ak'abal, cuatro poetas guatemaltecos que en los siglos XX y XXI escribieron *tanka*, *haikai* y *haiku* a mayor escala.

Palabras clave:

tanka, *haikai*, *haiku*, poesía, Guatemala

Abstract

Between the 12th and 16th centuries, three short lyrical genres developed successively in Japan: *tanka*, *haikai*, and *haiku*. Since Japan's political and cultural opening in the mid-19th century, these genres have been adopted, maintained, and developed by poets around the world. This work examines the use and design of these lyrical forms in Guatemala, whose cultural background and literary tradition have had very little contact with Japanese literary culture. The following questions are considered: How do Guatemalan poets of the 20th and 21st centuries use and develop the characteristics of Japanese *tanka*, *haikai*, and *haiku* poems in their own poems? Are Japanese-style poems for them mainly intellectual games, or are they part of popular Guatemalan poetry? This analysis will be carried out on the works of Viveka Mazariegos Jofre, Carmen Matute, Flavio Herrera, and Humberto Ak'abal, four Guatemalan poets who wrote *tanka*, *haikai*, and *haiku* on a larger scale in the 20th and 21st centuries.

Keywords:

tanka, *haikai*, *haiku*, poetry, Guatemala

El *haiku* hoy en día es uno de los géneros poéticos japoneses más conocidos —tal vez el más conocido— en el mundo. Como su predecesor directo llamado *haikai*, tiene su origen en el poema más largo llamado *tanka*, que en la actualidad sigue en uso. Con la apertura política y cultural de Japón hacia el resto del mundo desde mediados del siglo XIX, el *haiku*, junto con sus predecesores, se extendió con la literatura japonesa a todo el mundo y, desde entonces han sido retomados regularmente por los poetas no japoneses. La métrica y la estructura de los versos, así como la expresión y el contenido de esos poemas japoneses, se conservan en su mayoría. Pero el idioma ya no es japonés, sino el idioma respectivo de los poetas.

Aunque a primera vista se adoptan de manera muy formal y precisa las características más importantes de los originales japoneses, siempre hay modificaciones y desarrollos adicionales de estas formas de poemas. En este contexto, es interesante observar cómo se usan y diseñan en países cuyos antecedentes culturales y tradición literaria han tenido muy poco contacto con la cultura japonesa y su tradición literaria. Por esta razón, este texto pretende analizar las obras de cuatro poetas guatemaltecos que entre los siglos XX y XXI escribieron *tanka*, *haikai* y *haiku* a mayor escala.

Haiku, haikai y tanka como géneros literarios

Para comprender mejor tanto las formas de los poemas como los procesos de apropiación y las variaciones hechas por los poetas guatemaltecos, es necesario elaborar y aclarar la forma, la expresión y el contenido de los poemas japoneses originales.

El más antiguo de los tres poemas es el *tanka* ('canción corta'). Un *tanka* consta de cinco versos con cinco o siete sílabas en el orden 5-7-5-7-7. En términos de contenido, el *tanka* se ocupa principalmente de los sentimientos humanos, que se expresan directa o indirectamente. La característica principal es el uso del epíteto, generalmente en el primer verso, para enfatizar las cualidades o sentimientos particulares que se tematiza (Addiss, 2012, pp. 15-16).

Durante el siglo XII, la forma asimétrica del *tanka*, que consta de dos partes de tres y dos versos, posibilitó una práctica colaborativa en la tradición de la poesía japonesa, en la que un poeta escribía los primeros tres versos y otro agregaba dos más, cual competencia creativa. Estos *tankas* de dos poetas se llamaban *tan-renga*. Los primeros tres versos eran tan apreciados que, con creciente frecuencia, aparecían varias combinaciones entre esta primera parte y diferentes versos finales (Addiss, 2012, pp. 45-46).

Este desarrollo, a su vez, condujo a colecciones de poemas publicados a mediados del siglo XIV, en las que solo las primeras partes de posibles *rengas* se imprimieron bajo el nombre de *hokku*. Este *hokku* ya tiene características centrales para las formas de poemas posteriores. Además de la métrica y la estructura del verso (5-7-5), su estructura lógica se caracteriza por una formulación de frenado o interrupción en el verso medio. En términos de contenido, a menudo hacen alusión a una estación del año (Addiss, 2012, p. 48).

A finales del siglo XV, aparecieron poemas formalmente muy similares, a menudo con una nota irónica y humorística: el llamado *haikai no renga*. Hasta el siglo XVI, se convirtieron en una forma de poesía muy popular e independiente en la que se podía tratar una amplia variedad de temas (Addiss, 2012, pp. 57-64). En su tratado general sobre el *haikai* japonés titulado *Le haikai. Les épigrammes lyriques du Japon* de 2003, Paul-Louis Couchoud describe la forma del poema:

[...] un simple tableau en trois coups de brosse, une vignette, une esquisse, quelquefois une simple touche, une impression. L'abstrait en est éliminé. La syntaxe est elliptique à l'excès. Avec trois notations brèves il s'agit de composer un paysage ou une petite scène: Tout l'effort poétique porte sur le choix des trois sensations suggestives qui appelleront le cortège des autres¹ (Couchoud, 2003, pp. 25-26).

¹ Un simple cuadro en tres pinceladas, una viñeta, un boceto, a veces un simple toque, una impresión. Se elimina lo abstracto. La sintaxis es excesivamente elíptica. Con tres breves anotaciones se trata de componer un paisaje o una pequeña escena: todo el esfuerzo poético se centra en la elección de las tres sensaciones sugerentes que evocarán el resto.

Con la obra poética de uno de los poetas japoneses más importantes, Matsuo Bashō (1644-1694), a fines del siglo XVI se desarrolló el género poético que, desde fines del siglo XIX, se llama *haiku* (Addiss, 2012, pp. 79-80). Además de las características ya mencionadas —formulación intermitente en el verso medio y alusión a una estación—, es característico de un *haiku* que la naturaleza se describa sobre la base de observaciones lo más concretas posible, usando un lenguaje simple y claro, pero deliberadamente ambiguo (Addiss, 2012, pp. 1-4). Stephen Addiss explica la intención detrás de esta expresión lírica especial en su historia del *haiku*, publicado en 2012 con el título *The Art of Haiku. Its History through Poems and Paintings by Japanese Masters*:

[H]aiku suggest, rather than define their meanings, leaving much of the process up to the reader or listener. In effect, the audience joins the writer in completing the poem, and since most haiku have more than one possible meaning, they tend not to have “correct” or solitary interpretations. Here the brevity of the form is helpful; the fewer the words, the more potential for multiple implications. [...] [M]ost haiku are not directly subjective. Instead, an objective description of nature, often with a contrasting element, can allow readers more opportunities to engage with the poem, perhaps supplying their own subjective experiences. The description may contain an element of surprise, mystery, or humor, but it is usually based on fresh, specific imagery with an intense focus. [...] The purpose of haiku was to use the mundane while exceeding the mundane, to discover a moment of oneness in the diverse or to discern multiplicity in the singular. Haiku can find an inner truth from an outward phenomenon, and ultimately use words to go beyond words² (Addiss, 2012, p. 3).

² Los haikus sugieren, en lugar de definir, sus significados, dejando gran parte del proceso en manos del lector o del oyente. En efecto, el público se une al escritor para completar el poema y, dado que la mayoría de los haikus tienen más de un significado posible, tienden a no tener interpretaciones «correctas» o únicas. En este sentido, la brevedad de la forma resulta útil: cuantas menos palabras, más posibilidades de múltiples implicaciones. La mayoría de los haikus no son directamente subjetivos. En cambio, una descripción objetiva de la naturaleza, a menudo con un elemento contrastante, puede brindar a los lectores más oportunidades de involucrarse con el poema, tal vez aportando sus propias experiencias subjetivas. La descripción puede contener un elemento de sorpresa, misterio o humor, pero por lo general se basa en imágenes frescas y específicas con un enfoque intenso. El propósito del haiku era utilizar lo mundano para superar lo mundano, descubrir un momento de unidad en la diversidad o discernir la multiplicidad en lo singular. El haiku puede encontrar una verdad interior a partir de un fenómeno exterior y, en última instancia, utilizar las palabras para ir más allá de las palabras.

¿De qué manera los poetas guatemaltecos de los siglos XX y XXI utilizan y desarrollan las características de los poemas japoneses *tanka*, *haikai* y *haiku* en sus propios poemas? ¿Los poemas de estilo japonés para ellos son principalmente juegos intelectuales o son parte de la poesía popular guatemalteca? Dado que el foco de la investigación está en la forma en que los tres poemas se implementan, transforman y desarrollan, los autores tratados aquí se presentan no en orden cronológico, sino de acuerdo con la forma en que usan estas características en su obra poética.

Viveka Mazariegos Jofre

En 2002, Viveka Mazariegos Jofre publicó un volumen dedicado a la forma de poema de *haikai*, titulado *Los Hai-Kai*. Los 79 poemas impresos en este volumen se dividen en once grupos temáticos: *Íntima Visión*, *Apreciación del Cosmos*, *Naturaleza*, *Del ser*, *Visión Animal*, *Deseo Silentes*, *Alusivos*, *Testimonial*, *Visión objetiva*, *Del Hacer* y *De La Palingenesia* (Mazariegos, 2002). Además de esta agrupación por contenido, la autora en desviación de la tradición poética japonesa (los poemas japoneses de ese tipo generalmente no tienen encabezado) les da títulos a sus textos líricos, que guían su interpretación respectiva. Por ejemplo, en el primer grupo, encabezado *Íntima Visión*, se encuentra el siguiente texto:

Soy
Huellas en el mar
queriendo escaparse
de la espuma.

(Mazariegos, 2002, p. 3)

En el poema, la autora sigue claramente la métrica de tres versos con 5-7-5 sílabas, describe una situación en la naturaleza en lenguaje claro y en términos simples y el flujo de lectura y pensamiento se interrumpe en el verso medio. Además, la redacción permite diversas interpretaciones.

A este respecto, el texto puede llamarse *haikai*. Sin embargo, al usar un encabezado que limita severamente el rango de posibles interpretaciones, se modifica una característica central del *haikai*. “Soy” puede leerse como una declaración de un ego lírico no especificado, que también puede representar a la poeta o a quien lee, para que la interpretación concreta permanezca abierta. Pero la ambigüedad que se pretende en los *haikai*, que brinda a los lectores libertad para contemplar todas las interpretaciones posibles, en este poema está claramente limitada.

En el texto “Pétalo de Nardo” del grupo titulado “Apreciación del cosmos”, el encabezado tiene una función similar. Los tres versos reales del *haikai*, que permiten una amplia gama de interpretaciones, se especifican en el encabezado. Por lo tanto, está claro que esta es una descripción de los pétalos blancos de la planta del género Agave, que es nativo del norte de América Central en particular.

Pétalo de Nardo

En tu blancura
fantasías grabadas
Permanecerán.

(Mazariegos, 2002, p. 7)

Aquí, sin embargo, la ambigüedad de los versos es menos restringida, ya que el uso del plural “fantasías” abre muchas posibilidades de interpretación. En el primer texto, Mazariegos Jofre evoca un espacio natural, el mar, y en el segundo presenta una planta, el nardo. Para ejemplificar, se presenta un poema tomado del grupo con el título programático “Visión animal”:

Caracol

Sueños cumplidos
afortunado sino
que trajo el viento.

(Mazariegos, 2002, p. 15)

Como en el poema sobre la planta, el título indica el animal que se describe en los versos. No obstante, en el texto sobre el nardo, el uso del color blanco, característico de las flores de la planta, da un vínculo directo entre los versos y su encabezado; mientras que los versos del poema “Caracol” no contienen ninguna referencia directa al animal nombrado en el título. Aún así, el encabezado dirige la imaginación del lector también, pero el texto en sí, como es habitual para el *haikai*, deja abiertas todas las interpretaciones.

En los tres poemas presentados hasta ahora, la poeta había cumplido el requisito de tratar un tema de la naturaleza, pero también hay textos en su volumen que están completamente fuera del área temática.

Regla #14

Silenciosa

acata las ideas

encadenada.

(Mazariegos, 2002, p. 27)

A pesar del título y de pertenecer a un grupo de poemas con un título claro (“Testimonial”), el poema a primera vista está completamente libre de contexto. No queda claro de qué conjunto de reglas se tomó esta “Regla #14”. No hay otro poema similar en el volumen. Sin embargo, este poema debe entenderse como un resumen poético sobre el uso de la forma específica del poema *haikai*. Debido a la forma sólida del poema, es como “cadenas puestas”. Como el *haikai* forma parte de la poesía leída, es “silencioso”. Por lo tanto, ya que estos poemas específicos están destinados a alentar a los lectores a interpretar y pensar, el texto debe “perseguir una variedad de ideas”.

Como muestran estos ejemplos, Viveka Mazariegos Jofre juega con las reglas formales del género poético *haikai*, abordando temas de la naturaleza, así como temas fuera de la naturaleza. Con el uso de encabezados para cada texto y títulos para grupos de poemas en el volumen, expande la estricta forma de tres versos del poema, que por un lado restringe la estipulación tradicional

de ambigüedad y, por otro lado, abre nuevas perspectivas para las interpretaciones. De esta manera, explora las posibilidades del género poético tradicional japonés para su propia expresión lírica a fines del siglo XX y principios del XXI. Al mismo tiempo, muestra su arte escribiendo poemas tan formalmente regulados y reducidos a muy pocos y muy cortos versos.

Carmen Matute

Cuando Carmen Matute recibió en 2015 el Premio Nacional de Literatura de Guatemala „Miguel Ángel Asturias“ por su trabajo lírico y narrativo, la publicación de su libro de poesía *Por las Veredas del Haiku* fue parte del premio literario. En los 153 *haikus* y nueve *tankas* trata temas de la naturaleza y sentimientos humanos como el amor (Matute, 2015). La flora y fauna en los *haikus* de Matute es la naturaleza regional de América Central.

Jaguar, tus negras
manchas de obsidiana:
noche en tu piel.

(Matute, 2015, p. 38)

Cempasúchil, flor,
lagrima amarilla,
gotita de luz.

(Matute, 2015, p. 47)

Ceiba nativa,
no te inclines ante
nadie, soberbia.

(Matute, 2015, p. 56)

Como se puede ver en los ejemplos, trata casi exclusivamente animales y plantas regionales. Aborda sus rasgos característicos o los usa, como en el caso del árbol de ceiba, como símbolos del comportamiento humano. Además de esta conexión con la flora y la fauna, que corresponde al patrón tradicional del *haiku* japonés, también hay ejemplos del tratamiento —igualmente tradicional— de las estaciones. Uno de estos se puede encontrar en sus *tankas* que igual se ajustan a las reglas formales tradicionales:

Ya el verano
asoma sus cachos de
animal joven,
entre el resquicio de
la tarde calurosa.

(Matute, 2015, p. 169)

Pero al igual que Mazariegos Jofre, Matute también expande el contenido del género poético al tratar escenas cotidianas:

Cinco niños
nadaban en el gran río.
Hoy, sólo cuatro.

(Matute, 2015, p. 95)

El volumen también contiene textos de crítica social:

Sangre obrera
cubre el brillo de perlas
y esmeraldas.

(Matute, 2015, p. 153)

Estos textos muestran cómo, según el patrón tradicional, la poeta ralentiza el flujo de pensamiento al final del verso medio y lo lleva en otra dirección en el último verso. En el poema sobre los niños nadando en un río, que a primera vista parece una descripción de un evento aleatorio, el momento inicialmente despreocupado de los niños jugando en el agua del río se cierra por el punto al final del segundo verso. Al reducir el número de cinco niños del primer verso a cuatro niños en el tercer verso, surge un siniestro estado de ánimo. Quien lee no tienen claro si se trata solo de una coincidencia o si, mientras tanto, algo le ha sucedido al quinto niño.

En el poema sobre el pesado trabajo de los pescadores de perlas y mineros, que reclama sacrificios físicos, el segundo verso es la barrera, pero también el vínculo entre los trabajadores, que están simbolizados por la “sangre obrera”, y una clase alta adinerada, representados por sus joyas en forma perlas y esmeraldas. Al mismo tiempo, el segundo verso cierra esta brecha de desigualdad social entre las clases sociales evocadas. El verbo “cubrir” al comienzo del verso conecta casi de una manera inseparable la “sangre” de los trabajadores del primer verso con las “perlas” en el mismo verso y luego las esmeraldas en el tercer verso. En ambos ejemplos, a partir del segundo verso se introduce otro pensamiento que le da al texto un giro intelectual.

En los *haikus*, que se ocupan del sentimiento de amor, Matute usa imágenes y patrones de las tradiciones culturales occidentales.

Ojos gitanos,
negros como semillas,
hoy los adoré.

(Matute, 2015, p. 5)

El motivo, casi cliché, de los ojos negros de los “gitanos” es una imagen europea clara que Matute inserta aquí en el género poético procedente de Japón. La poeta guatemalteca, por lo tanto, juega con dos tradiciones de poesía que se han desarrollado en paralelo, pero en diferentes extremos del mundo

y, básicamente, no se corresponden con la tradición de poesía de su propio país de origen. Al igual que Mazariegos Jofre, Matute también se ocupa del trabajo poético. En uno de sus *haikus* describe al poeta y su espacio vital en el método típico del giro mental al final del segundo verso:

Los escritores
encuentran su hábitat
entre los libros.

(Matute, 2015, p. 142)

En otro texto, describe la pasividad de un poema pero también su potencial para mostrar las múltiples posibilidades de un desarrollo (intelectual).

El poema yace
como luz apagada,
vaga promesa.

(Matute, 2015, p. 101)

Después de todo, es un *tanka* en el que describe las características personales de los poetas que cree necesarias: coraje y no violencia.

Un poeta debe
crecer lejos del miedo
y la violencia,
si no, será un ser muy
desgraciado y triste.

(Matute, 2015, p. 166)

Por un lado, Carmen Matute profundiza el tratamiento de la flora y la fauna centroamericanas en los *haikus* y los *tankas* en su volumen, en los que solo utiliza especies nativas allí. Por otro lado, abre la forma de poema japonés

para temas y situaciones de la realidad guatemalteca, pero también centroamericana y latinoamericana. Paralelamente, utiliza las posibilidades poéticas del *haiku* y del *tanka* para juegos intelectuales con diferentes tradiciones poéticas y para declaraciones poetológicas.

Flavio Herrera

Un modelo para la producción de *tanka*, *haikai* y *haiku* por las dos autoras presentadas hasta ahora es sin duda la extensa obra poética de Flavio Herrera, quien entre 1921 y 1946 publicó seis volúmenes de poemas con *haikai* y *tanka* (Herrera, 1994).³ Por lo general, Herrera también escribió poemas individuales con titulares, en lo que trató temas, principalmente, de la naturaleza centroamericana y la realidad de la vida. Como ejemplo, se presentan dos poemas del volumen *Cosmos Índio* del año 1938:

Palo de Caoba

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

(Herrera, 1994, p. 173)

Si los versos en sí mismos permiten una variedad de interpretaciones de quién o qué es la “virgen dura y castaña”, cómo entra en el dormitorio del yo lírico y qué “emoción de la montaña” trae, es el encabezado el que desde el principio crea claridad. Solo puede ser parte de un mueble o la estructura de la casa, que obviamente estaba hecha de madera de caoba de una región montañosa. Esto muestra una fuerte conexión emocional con la naturaleza local o regional, que se refleja en el uso cotidiano de productos naturales en el hogar. La personificación de la madera y el énfasis en la fuerza de la emoción también indican una

³ *Sinfonía del trópico* (1921), *Trópico* (1931), *Bulbuxyá* (1933), *Sagitario* (1934), *Cosmos Índio* (1938), *Palo verde* (1946)

conexión casi espiritual del yo lírico con la naturaleza, por lo que parece haber una fusión entre la tradición cristiana (“virgen”) y una creencia local o regional en la naturaleza.

Este sincretismo religioso espiritual se muestra aún más claramente en el siguiente poema:

Luna

Lo que una india diría
al verte: -Comal de plata
para la virgen María-

(Herrera, 1994, p. 189)

Aquí se coloca la comparación de la luna con un dispositivo de cocina de la Virgen María en la boca de una mujer indígena. Esta comparación, formulada en los tres versos, solo es comprensible por el título, que define claramente lo que aquí se conoce como „comal de plata“: la luna. Teniendo en cuenta la importancia de las estrellas, especialmente el sol y la luna, en las religiones de los pueblos indígenas de América Central, el título y los dos primeros versos forman una unidad lógica. Solo el sorprendente giro hacia uno de los personajes principales de la fe cristiana en el tercer verso, que corresponde a la lógica del *haikai* y del *haiku*, vincula la religión indígena con la religión introducida desde Europa, como es costumbre en la creencia popular en América Latina.

Estos dos ejemplos muestran que Flavio Herrera trabajó con el patrón japonés en la primera mitad del siglo XX, pues sus poemas corresponden a los requisitos formales y estilísticos para los géneros poético del *haikai* y del *tanka*. Con respecto a la temática, trató elementos centrales de la naturaleza y cultura guatemaltecas y centroamericanas. Para la poesía de *haikai* y *tanka*, así como para la de *haiku*, fue un pionero importante en Guatemala —si no es que el más importante— y un modelo central a seguir.

Humberto Ak'abal

La facilidad con la que los géneros poéticos japoneses discutidos encajan en el idioma de la poesía guatemalteca es particularmente evidente en la obra lírica de Humberto Ak'abal, uno de los representantes más importantes de la poesía indígena de América Latina. Por ejemplo, en su libro de poemas *Hojas del árbol pajarero* publicado en 1995, hay 94 poemas divididos en cuatro grupos temáticos,⁴ 13 de ellos son muy similares al *haikai* y al *haiku*. Llama la atención que estos no están especialmente marcados o agrupados, sino que se distribuyen naturalmente en el volumen (Ak'abal, 1999). En el grupo de poemas encabezado por la onomatopeya *Klis-klis-klis*, hay dos ejemplos de sus poemas cortos basados en la estructura y el estilo del *haiku*.

Kanak

El árbol de kanak
en vez de hojas
tiene murciélagos verdes.

(Ak'abal, 1999, p. 95)

En comparación con los modelos japoneses, el uso de un encabezado y una estructura métrica claramente diferente (6-5-8) revela dos desviaciones claras de las reglas formales del género poético. Pero la estructura lógica del juego mental corresponde exactamente al modelo. El pensamiento expresado en la primera parte se ralentiza en el segundo verso, luego, en el tercer verso, hay un giro hacia el segundo pensamiento, utilizando una comparación muy inusual e inesperada entre las hojas de un árbol y los murciélagos.

Tz'unum

Camino sobre la voz del colibrí
llego a su calor
sueño en su nido.

(Ak'abal, 1999, p. 98)

⁴ *Hojas tiernas, Luna colorada, Klis Klis Klis, Corazones rotos.*

La forma de este poema se modifica en gran medida por el uso de un encabezado y la métrica particular (11-6-6). Pero aquí, también, el contenido y la estructura lógica son de tipo *haiku*. El foco está en el colibrí, que el yo lírico sigue a través de su canción hasta llegar a él y a su nido. Si el camino hacia el colibrí se describe en la primera parte del poema, en el tercer verso el pensamiento gira hacia una fusión del yo lírico con la naturaleza en un sueño.

Este uso del género poético japonés para el tratamiento de la naturaleza, especialmente la flora y fauna nativas de Guatemala y América Central, que ya se puede observar en los otros tres poetas presentados, y la posibilidad resultante de juegos intelectuales a veces sorprendentes se expanden en la poesía de Humberto Ak'abal por un nuevo aspecto. En el titular se usa el idioma maya K'e'kchi. La lengua materna del poeta. Los componentes estructurales y estilísticos del género poético japonés parecen corresponder y acomodar la expresión poética de Humberto Ak'abal que también los hace, lingüísticamente, parte de la poesía indígena de Guatemala.

¿Poesía popular o juego intelectual?

Los poemas presentados como ejemplos muestran cómo los poemas tradicionales japoneses *tanka*, *haikai* y *haiku* fueron retomados, mantenidos y desarrollados por poetas guatemaltecos de los siglos XX y XXI. Viveka Mazariegos Jofre experimenta con las posibilidades formales y lógicas del género *haikai*. Además del tratamiento más intensivo de la naturaleza centroamericana, Carmen Matute abre la forma del *haiku* para nuevos temas y trata las realidades de la vida de las personas en Guatemala y América Central de una manera socialmente crítica. También usa la forma del poema para la formulación de consideraciones teóricas de poesía.

Esta práctica se puede encontrar en los poemas de Flavio Herrera, escritos medio siglo antes, que también usa la forma del poema para expresar temas de cultura popular y culturas indígenas. En Humberto Ak'abal, la forma del poema importado de Japón a Guatemala se implementa formalmente de

manera menos estricta, pero se integra más o menos sin ruptura en la poesía indígena del país centroamericano. En la poesía guatemalteca de los siglos XX y XXI, los géneros poéticos japoneses de *haikai* y *haiku* y, en menor medida, *tanka* tienen una base firme y se utilizan tanto para juegos intelectuales como en la poesía popular.

Referencias

Addiss, S. (2012). *The Art of Haiku. Its History through Poems and Paintings by Japanese Masters*. Shambala.

Ak'abal, H. (1999). *Hojas del árbol pajarero*. Editorial Praxis.

Couchoud, P. (2003). *Le haikai. Les épigrammes lyriques du Japon*. La Table Ronde.

Herrera, F. (1994). *La obra lírica. Poemas. Hai-Kais y Tankas*. Universidad de San Carlos de Guatemala, Editorial Universitaria [Colección Centenario Flavio Herrera 1895-1995, Vol. 3].

Mazariegos Jofre, V. (2002). *Los Hai-Kais*. Asociación de escritores y amigos de libro nacional.

Matute, C. (2015). *Por las Veredas del Haiku*, Ministerio de Cultura y Deportes / Editorial Cultura [Colección Poesía Guatemalteca. Serie Rafael Landívar No. 104].