

De Veracruz a Tokio: el viaje en el haiku de Francisco Monterde García Icazbalceta

CENTRO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
UNIVERSIDAD NANZAN
Perspectivas Latinoamericanas, 21, pp. 17-35
Recibido: 31-VIII-2025
Aceptado: 7-XI-2025
Publicado, versión impresa: 19-III-2026
ISSN 1880-019X
Publicado, versión electrónica: 1-IV-2026
ISSN 2759-1093
© El autor 2026

Lenin Emmanuel GUTIÉRREZ CERVANTES

Universidad Nanzan, Japón

Resumen

Francisco Monterde García Icazbalceta (1894-1985) fue uno de los primeros escritores mexicanos en experimentar con el haiku, siguiendo el modelo establecido por José Juan Tablada (1871-1945). A pesar de haber publicado tres poemarios en este género —*Itinerario contemplativo* (1923), *Netsuke* (1962) y *Sakura* (1963)—, la crítica académica ha prestado escasa atención a esta faceta de su obra. El presente artículo analiza la evolución del haiku de Monterde en relación con el modelo tabladiano, destacando tanto los puntos de convergencia como las divergencias formales y temáticas. En particular, se examina el modo en que Monterde incorpora la noción de viaje como eje estructurador de sus poemarios, utilizando el haiku como vehículo para fijar instantes, lugares y aspectos culturales tanto de México como de Japón. Se sostiene que, a diferencia de Tablada, cuya práctica se inserta en las vanguardias literarias de su tiempo, Monterde orienta su haiku hacia la recreación de estampas poéticas que funcionan como huellas de una experiencia viajera, ampliando así las posibilidades expresivas del género en la literatura mexicana.

Palabras clave

Haiku, haiku mexicano, Francisco Monterde García Icazbalceta, José Juan Tablada, poesía de viaje

Introducción

Francisco Monterde García Icazbalceta (1894-1985), escritor mexicano reconocido por su labor académica y por sus estudios sobre el periodo colonial, fue también uno de los primeros poetas en México en experimentar con el haiku, siguiendo el modelo introducido por José Juan Tablada (1871-1945). Es importante notar que, tal y como lo explica Landeira (2010), para la segunda década del siglo XX, en Occidente circulaban al menos dieciocho términos con distinta ortografía para referirse al haiku: «haikai», «jaikai» o «jaiku», por mencionar algunos ejemplos (p. 615). En el presente trabajo nos referiremos a este género poético como «haiku», pero respetaremos las variantes utilizadas por los poetas mexicanos cuando citemos sus palabras. A lo largo de su trayectoria literaria, Monterde publicó tres poemarios dedicados al haiku: *Itinerario contemplativo* (1923), *Netsuke* (1962) y *Sakura* (1963). En ellos, el viaje se configura como un eje articulador, y

los haikus funcionan como estampas o postales literarias que condensan lugares, escenas y experiencias. Sin embargo, pese a la relevancia de esta producción y al reconocimiento explícito que Monterde recibió de Tablada, la crítica académica ha prestado escasa atención a su haiku. El presente artículo propone examinar la evolución del haiku en Monterde y su progresiva divergencia del modelo tabladiano. Asimismo, se analizará la manera en que el autor empleó el haiku para registrar sus recorridos tanto por México como por Japón, plasmando en sus versos instantes, paisajes y prácticas culturales.

Breve semblanza de Francisco Monterde García Icazbalceta

A continuación, basándonos en el estudio Zelson (1953), se ofrece información sobre la biografía de Francisco Monterde García Icazbalceta. Monterde nació el 9 de agosto de 1894 en la Ciudad de México, donde fallecería a los 91 años. Se sabe poco sobre su vida personal, salvo que sus padres, que descendían de la aristocracia, murieron cuando él era joven. Por otra parte, se sabe que en 1912 estudió comercio y finanzas y que en 1916 estudió odontología, pero nunca ejerció profesionalmente en ninguna de estas áreas.

Desde que inició sus estudios, destacó por su inteligencia, lo que llamó la atención de distintos académicos que le ayudaron a conseguir puestos administrativos y docentes en las escuelas donde estudiaba. Así, trabajó impartiendo clases preparatorias en la Escuela de Comercio y, de forma parcial, de farmacología en la Facultad de Odontología. Fue secretario de la Escuela Nacional de Comercio (1913-1914) y de la Facultad de Odontología (1915-1916). Más tarde, fue profesor de gramática española y literatura mexicana en la Escuela Nacional Preparatoria (1922-1938) y, desde 1924, catedrático de literatura iberoamericana en la Facultad de Filosofía y Letras. Francisco Monterde continuó sus estudios en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), donde se licenció en 1941 y se doctoró en 1942. En 1946 ocupó la cátedra de Historia del Arte Dramático en la Escuela de Arte Teatral del Instituto de Bellas Artes y desempeñó un cargo similar en la Academia Cinematográfica de 1945 a 1949.

Además de su labor como docente, Francisco Monterde desempeñó distintos cargos en instituciones culturales y educativas. En 1930 fue designado subdirector de la Biblioteca Nacional; un año después ocupó el cargo de bibliotecario y director del Museo Nacional de Historia y Arqueología del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH); y en 1932 fue nombrado jefe de la Oficina de Publicaciones y del Departamento de Bibliotecas de la Secretaría de Educación Pública (SEP), entre otros puestos de relevancia. De manera paralela, colaboró en diversas publicaciones literarias de la época, fungiendo también como editor y director de la revista *Antena*, fundada por él en 1924.

Monterde recibió amplio reconocimiento de sus contemporáneos por la versatilidad de su obra, en la que cultivó con notable productividad la prosa, el verso, la historia, la ficción, el teatro, el ensayo crítico y la biografía. Mostró un particular interés por el periodo colonial. Si bien Monterde fue reconocido también como poeta, su producción lírica fue escasa. Su poemario *Arcas de la Nueva España* (1916) nunca llegó a publicarse debido a un incendio en la imprenta donde se encontraba en proceso de edición. Zelson (1953) sugiere que este hecho pudo haberlo desalentado a insistir en la publicación de poemarios (p. 165). No obstante, colaboró de manera esporádica con composiciones poéticas en diversas revistas literarias. En 1923 publicó finalmente uno de los poemarios que resultan pertinentes para el presente estudio: *Itinerario contemplativo*. A pesar de haberse publicado en el marco de la primera ola del haiku mexicano, durante la segunda

década del siglo XX, *Itinerario contemplativo* no ha recibido estudios específicos. Monterde y este primer poemario suelen aparecer únicamente de manera tangencial en investigaciones dedicadas al haiku mexicano temprano o a la obra de Tablada. Así, Lily Litvak (1966) lo describe como un haiku de carácter folklorista e impresionista, mientras que Gary Brower (1968) considera que Monterde no participó de las vanguardias de su tiempo, situándose como una excepción frente a sus contemporáneos (p. 189). Sin embargo, ni Litvak ni Brower se ocupan de los haikus de *Netsuke* y *Sakura*.

El modelo tabladiano del haiku de principios del siglo XX

La incorporación del haiku en México se debe a la labor innovadora de José Juan Tablada, cuya búsqueda de nuevas formas poéticas lo llevó a experimentar con estructuras distintas a los versos tradicionales, como el caligrama francés. El encuentro de Tablada con Japón en 1900 marcó el inicio de un proceso de asimilación cultural que alcanzó un punto decisivo con la publicación de *Un día... Poemas sintéticos* (1919), considerado el primer poemario de haiku en lengua española. Esta obra no solo introdujo un modelo estético alternativo, sino que también funcionó como catalizador para que poetas, como Carlos Gutiérrez Cruz (1897-1930), José Rubén Romero González (1890-1952) y el propio Monterde, exploraran el haiku como vía de renovación poética. En este sentido, la propuesta de Tablada no debe leerse únicamente como un ejercicio de adaptación formal, sino como un gesto de apertura cultural que transformó las posibilidades de la poesía mexicana en el siglo XX.

Para el desarrollo del presente estudio resulta indispensable examinar el modo en que José Juan Tablada adaptó el haiku al contexto mexicano, dado que Monterde partió de este modelo para realizar sus propias composiciones. En primer lugar, conviene señalar que la aproximación de Tablada al haiku se realizó a través del modelo francés. Aunque Tablada fue un japonófilo declarado, carecía de conocimientos de la lengua japonesa. Barbara Konz (1975) sostiene que Tablada no tenía conocimientos suficientes del japonés como para leer y traducir haikus por su cuenta (p. 101). En consecuencia, Tablada accedió al haiku por medio de traducciones y reinterpretaciones realizadas por poetas franceses que ya habían experimentado con esta forma. De la Fuente Ballesteros (2009) observa que el interés de Tablada por lo oriental nació de sus lecturas de los poetas parnasianos y simbolistas franceses, así como de los textos producidos por viajeros, literatos y estudiosos que habían tenido algún tipo de contacto con Japón en aquella época (p. 60). Sin embargo, como señala Atsuko Tanabe (1981), «a la mayoría de los escritores y poetas franceses que introdujeron el tema japonés a la literatura, no les interesaba conocer al Japón como una realidad, sino sólo tener del país cierta imagen que habría de servirles para desarrollar su propia imaginación» (p. 22). En su estudio sobre Tablada, Tanabe también explica que «los haikais de Basho, traducidos a un idioma indoeuropeo, ya no son haikais en un sentido estricto» (p. 109). Si a ello se añade que los poetas occidentales compusieron sus propios haikus a partir de estas traducciones que ya se habían alejado del modelo original, no resulta sorprendente que existan discrepancias entre la manera en que un poeta japonés escribe un haiku y la forma en que lo recrea un poeta occidental.

En segundo lugar, debe considerarse la frecuente descontextualización crítica de la obra de Tablada, cuya producción se inscribe en el modernismo literario que dominaba entonces en América Latina. Este marco estético influyó de manera decisiva en los tropos, motivos y disposiciones métricas de sus poemas. Así, Tablada compuso su haiku

siguiendo las tendencias literarias vigentes en Europa y en América Latina, sin atender a lo que sus contemporáneos japoneses desarrollaban en ese mismo momento en la tierra del sol naciente. Tinajero (2003) sostiene que las corrientes europeas jugaron un papel de mero estímulo en la creación de los autores latinoamericanos, sin ejercer una influencia determinante. Esta función de incentivo fue la que habilitó a los modernistas para trascender sus fronteras temáticas y expandir significativamente sus horizontes, impulsando la experimentación con nuevas formas, técnicas y asuntos literarios (p. 9). Siguiendo esta línea, Kim (2013) explica que Tablada insertó contenidos latinoamericanos en el haiku y describe al orientalismo literario de Tablada como un orientalismo «con sentido complementario e interactivo de América Latina» (p. 261). Jan Hokenson (2023), por su parte, hace notar que Tablada y sus seguidores en México adaptaron el haiku para captar aspectos de la cultura mexicana enfocándose en la gente, animales y la vida en comunidades rurales (pp. 167-168). Como resultado, el haiku cultivado por Tablada y sus seguidores constituye menos una continuidad con la tradición japonesa que una apropiación modernista de sus formas. Esto se pone de manifiesto en uno de los haikus más representativos de Tablada:

El SAÚZ

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

(2008, p. 21)

En este poema, Tablada exalta a la naturaleza a través de la figura del sauce, lo cual remite al haiku japonés tradicional. Sin embargo, la metáfora empleada, «casi oro, casi ámbar, casi luz» se inscribe, como señala Seiko Ota (2014), «dentro del modernismo, característica de los haikus tabladianos; nosotros los japoneses no metaforizamos así» (p. 124). Asimismo, Tablada incorpora un título y una rima consonante, recursos ajenos al haiku japonés, además de estructurar el poema en quince sílabas distribuidas en un patrón de 5-6-4. De este modo, aunque Tablada buscó aproximarse al modelo japonés al tematizar la naturaleza, no pudo sustraerse a la estética modernista en la que se desenvolvía. Este fenómeno se reproduce en la obra de sus discípulos, incluido Monterde.

José Juan Tablada y Francisco Monterde García Icazbalceta

Si bien José Juan Tablada menciona en diversas ocasiones a Monterde en distintos escritos, no existe ningún texto que le esté dedicado de manera exclusiva en el quinto tomo de las obras completas de Tablada, destinado a la crítica literaria. Del mismo modo, en el cuarto tomo, conformado por el diario personal del poeta, el nombre de Monterde aparece escasamente. La única referencia significativa se encuentra en la entrada del jueves 10 de mayo de 1923, cuando Tablada, quien se encontraba en Nueva York, relata que el Abate de Mendoza (1893-1967) le había entregado el primer ejemplar de *Itinerario contemplativo*: «libro que yo prologué en verso» (Tablada, 1992, p. 229), anota el poeta. Fuera de estas menciones puntuales, no se localizan fuentes que expliquen cómo llegó

Tablada a prologar el poemario de Monterde ni que den cuenta de la relación entre ambos poetas.

Por otra parte, Genaro Estrada Félix (1887-1937), quien se desempeñó como subsecretario y posteriormente secretario de la Secretaría de Relaciones Exteriores de México, solía organizar tertulias literarias en su despacho durante la década de 1920. A dichas reuniones asistía José Juan Tablada y, en una de ellas, conoció a José Rubén Romero, quien también incursionaría en la composición de haikus bajo la tutela de Tablada¹. Si bien no existe evidencia documental de que Monterde participara en tales tertulias, tampoco puede descartarse del todo, ya que es sabido que se desenvolvía activamente en los círculos académicos, artísticos y políticos de la Ciudad de México, por lo que es posible que haya participado en estos eventos e interactuado con Tablada.

De esta manera, el único texto que Tablada escribió sobre Monterde es *Elogio del buen haijin*, el prólogo en verso que abre *Itinerario contemplativo*. Fechado en febrero de 1923 y compuesto en México, *Elogio del buen haijin* es un poema de 18 estrofas, distribuidas a lo largo de diez páginas. En este elogio, Tablada menciona a Monterde únicamente en la primera y en la última estrofa del poema:

Francisco Monterde García Icazbalceta
Es haijin sincero y cabal poeta;
Gayo romero, fiel peregrino
Que ama igual a la piedra y a la flor del camino.

(p. 15)

Saludemos, y yo en primero,
Con Lozano y Rubén Romero
Y Mendoza y Gutiérrez Cruz,
Al nuevo haijin y poeta
Monterde García Icazbalceta
Que regresa de Veracruz².

(p. 24)

El resto de las estrofas del poema es utilizado por Tablada para explicar, según su criterio, lo que define a un buen haijin, así, por ejemplo, Tablada nos dice en la cuarta y quinta estrofa:

Fuera de Asís si no fuera de Budha;
La esencia del Logos, el haijin lo sabe,
Duerme en la planta y en la piedra es muda,
Perfuma en las flores y canta en el ave.

Por eso, optimista y jovial,
El buen haijin itinerante
Canta en la gloria del instante
La flor, la piedra, el animal...

(p. 17)

Tablada hace un guiño a Monterde y al título del poemario al usar la palabra «itinerante». Por otra parte, al usar el término «Budha», Tablada también hace gala de sus tendencias orientalistas, algo que también es bastante propio de la época.

En 1971 Monterde publicó *Homenaje*, un texto en el que se sugiere la relación literaria y personal que mantuvo con José Juan Tablada³. Allí, Monterde repasa algunos de los momentos más destacados de la trayectoria de Tablada y subraya la huella que dejó en varios escritores de su tiempo:

No fue El Abate el único, entre los que teníamos entonces menos de cinco lustros de edad, que llamó a Tablada maestro. Lo era, sin duda, en poesía, para varios de la generación que surgió en las letras hacia 1916: desde Rubén Romero hasta el mismo González de Mendoza, incluidos Rafael Lozano —que voluntariamente emigró a Venezuela, después de haber estado en París—, José D. Frías y Carlos Gutiérrez Cruz

(Monterde, 2021, párr. 10)

Escrito veintiséis años después del fallecimiento de Tablada, *Homenaje* ofrece una valoración crítica que se articula tanto desde el respeto como desde la filiación literaria. Monterde se refiere explícitamente a Tablada como «maestro», lo cual no solo subraya la admiración hacia su figura, sino que también permite inferir una relación formativa en torno al haiku. En palabras de Monterde: «Todos incurrimos, con Tablada como guía, en la imitación o trasplante de la poesía epigramática nipona al español» (párr. 11).

Es importante notar que Monterde usa términos como «imitación», puesto que admite que él y los otros poetas que siguieron a Tablada ignoraban la verdadera tradición del haiku japonés, y que solo algunos de ellos lograron un mejor entendimiento del género a través de «investigaciones personales» (párr. 11). Esto último parece ser una alusión al cambio de estilo que Monterde realizó en su propio haiku tanto en *Netsuke* como en *Sakura*, tal y como se discutirá posteriormente en este estudio.

Posteriormente, Monterde formula una serie de observaciones acerca de Tablada y su acercamiento al haiku. Señala que Tablada conoció este género durante su viaje a Japón en 1900, aunque «en esa época no llegó a interesarle, a pesar de que el modernismo, como prolongación, en parte, romántica, se alimentó de exotismos, especialmente orientalistas» (párr. 11). Este desinterés inicial podría explicar por qué Tablada no publicó haikus sino hasta casi veinte años después de haber visitado Japón. Asimismo, Monterde indica que Tablada accedió al haiku a través de fuentes francesas, pues «se le reveló a Tablada, a través de lecturas como las de obras de los hermanos Goncourt, en los días en que lo japonés se hallaba de moda en París» (párr. 12).

De manera crítica, Monterde describe la adaptación que Tablada hizo del haiku, subrayando que no respetó la pauta métrica tradicional de diecisiete sílabas ni la estructura de tres versos que caracteriza al haiku. El propio Monterde reconoce que esta transgresión formal tuvo continuidad entre los discípulos de Tablada, incluyéndolo a él, explicando que ellos tampoco respetaron estas pautas, escribiendo haikus de cuatro o dos versos (párr. 14). Con ello, su comentario trasciende la crítica literaria para convertirse en una reflexión autorreferencial sobre su propio ejercicio poético.

Monterde también alude a otra de las «licencias» que Tablada adoptó en su aproximación al haiku: el uso de títulos. Monterde reconoce que este recurso es ajeno a la tradición japonesa y explica que Tablada lo empleaba «como la solución a la adivinanza

que encierra el llamado por él haikai» (párr. 17). Esta interpretación del haiku como enigma cuya clave se ofrece en el título tuvo un efecto inmediato en los poetas de su círculo, cuyos primeros experimentos durante la década de 1920 siguieron esta pauta. No obstante, Monterde abandonaría dicha práctica tras la publicación de *Itinerario contemplativo*.

Si bien es consciente de las divergencias entre el haiku de Tablada y el modelo japonés, Monterde concluye su reflexión subrayando la relevancia histórica de su maestro: «El influjo —y el ejemplo— de Tablada trascendieron y subsistirían, dentro y fuera de la patria. A lo largo de Hispanoamérica se cultiva aún —no siempre con acierto— el epigrama orientalista» (párr. 18). Esta valoración revela la tensión entre crítica y reconocimiento: aunque Monterde señala los desajustes formales del haiku tabladiano, reconoce en él un punto de partida decisivo para la incorporación del género a la lírica hispanoamericana.

Monterde reflexiona sobre el haiku de Tablada y el haiku en general, sin embargo, no hace comentarios sobre su propia incursión en el género, ni qué lo llevó a usar el motivo del viaje como eje central de sus tres poemarios de haiku.

El viaje en la literatura y en la poesía

El estudio del viaje como práctica narrativa ha sido abordado desde perspectivas diversas que, sin embargo, coinciden en subrayar la estrecha relación entre desplazamiento y representación literaria. Si bien la mayoría de los estudios académicos se enfocan en la prosa, también existen estudios que discuten el viaje en la poesía. Sin embargo, es necesario aclarar que estos estudios no discuten el caso particular del haiku. Para Luis Alburquerque-García (2011), el relato de viajes se define principalmente por su carácter factual y testimonial: «se asientan en los hechos, en la realidad, en los testimonios, en lo verificable» (p. 16-17), lo que lo sitúa «fuera de los límites de la ficción» (p. 20), pero sin dejar de ser literatura. Este tipo de relato se caracteriza por el predominio de la descripción sobre la narración, dado que «el discurso se represa en la travesía, en los lugares, y en todo lo circundante (personas, situaciones, costumbres, leyendas, mitos, etc.), que se convierten en el nervio mismo del relato» (p. 17). Además, subraya el papel del testimonio, que «dice de la objetividad de lo que se ha vivido (y recorrido), [y] nos acerca al carácter parcial de lo relatado» (p. 18). El autor sintetiza estos rasgos nucleares en tres binomios —factual/ficcional, descriptivo/narrativo y objetivo/subjetivo—, señalando que, si se inclina hacia lo ficcional o lo narrativo, el texto se aleja de los límites propios del género (p. 32).

En contraste, Beatriz Colombi Nicolía (2006), frente a la percepción común de considerar el viaje como un género meramente secuencial o referencial, subraya que detrás de cada relato existe una «selección de momentos y escenas, una articulación jerarquizada de los sucesos, una reorientación ideológica de todos los materiales» (p. 14), que contribuye a la construcción de representaciones culturales. Colombi argumenta que desde los tiempos más remotos los relatos de viaje han surgido de motivaciones diversas, produciendo textos que «desafían cualquier precisión formal, colocando en duda, inclusive, la posibilidad de circunscribirlo a un género» (p. 11). La autora también introduce la figura del escritor-viajero, quien combina experiencia, escritura y reflexión metatextual, aunque advierte que «no concordamos con el planteamiento de una relación de ‘identidad’ entre estas instancias» (p. 24), dado que narrador, protagonista, autor y

editor operan en distintas esferas de la realidad. De este modo, Colombi presenta el relato de viaje como una construcción compleja y deliberada, que trasciende la mera secuencia de acontecimientos para constituirse en un instrumento de representación cultural y espacial. Así, mientras Albuquerque-García insiste en la descripción como mecanismo de objetividad, Colombi enfatiza la mediación discursiva que convierte el espacio recorrido en una representación cultural.

Jahan Ramazani (2007) sitúa a la poesía como un medio particular de viaje. A diferencia de los relatos factuales descritos por Albuquerque-García o de las representaciones narrativas que discute Colombi, para Ramazani la poesía funciona como un dispositivo de traslación imaginativa en el que «según la lógica de la lineación poética, cada uno de estos versos con pausa final se ubica en un lugar distinto, y la distancia entre un verso y el siguiente puede marcar una distancia de miles de millas» (p. 293)⁴. Según Ramazani, la lineación poética genera un movimiento abrupto y condensado que permite explorar geografías simbólicas a través de metáforas, ritmos y figuras. En este sentido, la poesía encarna una modalidad de viaje que no depende de la mimesis ni de la densidad etnográfica, sino de la capacidad de yuxtaponer espacios culturales y de activar el desplazamiento en el plano del lenguaje. Después de todo, Ramazani explica que «dado que la metáfora deriva del griego «transferir» o «trasladar», no debería sorprender que el lenguaje figurativo de la poesía represente movimientos geográficos y de otro tipo» (p. 288). Para Ramazani, la línea y la estrofa se convierten en unidades de desplazamiento, cada una marcando un lugar o una escena distinta, y el ritmo, la rima y las figuras retóricas permiten trasladar culturalmente al lector entre espacios diversos, sin depender de la continuidad narrativa ni de la fidelidad al espacio real.

Eric Prieto (2012), por su parte, propone que los lugares no son entidades objetivas sino construcciones emergentes que dependen de la interacción entre un sujeto activo y su entorno, de modo que «el lugar es perspectivo; es decir, requiere la presencia de un sujeto que lo experimente para ser activado como lugar» (p. 29). Prieto propone el concepto de *entre-deux* para designar sitios que se ubican entre categorías establecidas y que, por desviarse de las normas, son frecuentemente malinterpretados, ignorados o subvalorados (p. 1). Estos espacios intermedios revelan cómo el valor y la identidad de un lugar dependen tanto de sus características físicas e históricas como de los significados discursivos que se proyectan sobre él. Además, Prieto enfatiza que los lugares están anidados unos dentro de otros y que su significación se construye mediante la selección y organización de elementos destacados, lo que transforma un sitio físico en un lugar con sentido (p. 29). En este punto, Prieto ofrece un puente entre las aproximaciones factuales de Albuquerque-García y las ficcionales de Colombi y Ramazani, al insistir en que el espacio no se entiende ni como simple dato objetivo ni como pura invención, sino como resultado de una práctica interpretativa.

En la crítica reciente, el concepto de «poema-postal» ha servido para pensar la relación entre poesía, viaje y memoria. Paul Venzo (2022) entiende esta forma como un palimpsesto en el que confluyen imaginarios culturales, históricos y personales, de modo que «cada entorno físico está impregnado de experiencia, memoria, historia y literatura» (p. 7). Así, el poema-postal no se limita a registrar lo observado, sino que lo entrelaza con proyecciones previas del lugar. Alyson Miller (2022), por su parte, resalta el carácter liminal y fragmentario del poema-postal, al describirlo como «una forma marginal, fragmentaria, diseñada para capturar una imagen o memoria incompleta» (p. 3). En este sentido, el valor del poema-postal no reside en la representación exhaustiva del viaje,

sino en su capacidad de fijar momentos provisionales y desplazamientos subjetivos. Si en el planteamiento de Venzo el poema-postal funciona como espacio de intersección entre lo imaginado y lo vivido, en el de Miller se concibe como una forma de escritura de los márgenes, que refleja la condición transitoria del viajero y su atención a lo efímero.

Itinerario contemplativo

Itinerario contemplativo inicia con dos paratextos. El primero, *Sobre los haikai*, es de hecho un fragmento proveniente del capítulo *Mariposas* del libro de Lafcadio Hearn (1850-1904) Kwaidan: *Stories and Studies of Strange Things* (1903), donde Hearn discute la brevedad del haiku. Monterde no agrega ningún comentario a este fragmento, solo se lo atribuye a Hearn. El segundo paratexto que precede a los poemas es *Elogio del buen hajjin*, del que ya se habló en el presente trabajo. *Itinerario contemplativo* está conformado por 82 haikus, distribuidos en tres secciones, cuyos títulos reflejan el viaje que realizó Monterde: *México-Orizaba* con 26 haikus, *Orizaba-Rio Blanco*, con 24 haikus, y *Rio Blanco-Veracruz*, con 32 haikus. El último haiku del libro, titulado *Envío*, aparece en una página aparte. Monterde firma el poemario como «F.M.G.I» e incluye lo siguiente «Invierno (1922-1923)» (p. 115), indicando el periodo durante el que realizó su viaje y sugiriendo la fecha de composición de los haikus que forman el poemario.

El haiku de Monterde en *Itinerario contemplativo* se apega al modelo propuesto por Tablada: todos los poemas del libro cuentan con un título, y las figuras retóricas empleadas reflejan las tendencias modernistas de la época. Monterde nunca excede la estructura de tres versos, aunque algunos de sus haikus se componen únicamente de dos o incluso un verso. Asimismo, Monterde, al igual que Tablada, no se ciñe a la pauta silábica tradicional de diecisiete sílabas del haiku japonés, optando por el verso libre y el uso de rima consonante y asonante.

Lo que distingue a Monterde es la propuesta estética que plantea en su *Itinerario contemplativo*. Tal como lo indica el título del poemario, Monterde construye un viaje poético que el lector acompaña desde la Ciudad de México hasta el puerto de Veracruz. Los poemas ofrecen una serie de viñetas que retratan paisajes, localidades y las personas que las habitan. Se trata de un trayecto lineal y, al mismo tiempo, fragmentado: la voz poética, semejante a una cámara cinematográfica, alterna entre minuciosos acercamientos y amplias panorámicas. En palabras de Seiko Ota (2014): «Monterde compuso muchos haikús (sic) de plantas y de paisajes, enfocando como en un fotograma cada descubrimiento que hacía de la naturaleza; por lo tanto, se acercó bastante al haikú auténtico» (p. 180).

En *Itinerario contemplativo*, cada haiku conduce a un nuevo escenario, avanzando entre distintas comunidades sin detenerse demasiado en ninguna. La cohesión del conjunto se articula en torno a un motivo central: el tren, figura que Monterde introduce en el primer haiku del poemario.

INICIAL

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

(p. 27)

Esta es la premisa que Monterde usa para enmarcar el poemario en su totalidad, ya que la voz poética describe lo que observa a través de las ventanas del tren en constante movimiento. Asimismo, varios haikus se desarrollan en el interior de este medio de transporte, mientras que otros aluden a elementos relacionados con él, como las vías férreas, el humo o el sonido de la locomotora. Podemos apreciar un ejemplo de esto en el siguiente haiku perteneciente a la sección *Orizaba-Río Blanco*:

Mitad escuela, mitad salón
 de espectáculos,

El vagón.

(p. 64)

En *Itinerario contemplativo*, los títulos de los haikus, salvo contadas excepciones, aparecen subrayados y en mayúsculas. Sin embargo, este poema constituye un caso singular, pues su título aparece al final, después de los versos. Tal disposición refuerza la función del título como resolución de una adivinanza, recurso característico del haiku tabladiano ya discutido en secciones anteriores. Asimismo, resulta significativo observar la experimentación formal de Monterde, quien concluye el segundo verso con una coma que establece continuidad con el título, el cual cumple simultáneamente la función de tercer verso, rimando de forma consonante con el primer verso.

Por otra parte, la premisa de encontrarse dentro de un tren en constante movimiento le aporta un alto nivel de dinamismo al poemario, lo cual puede apreciarse en los siguientes poemas de la sección *México-Orizaba*:

TÚNEL

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

(p. 42)

ÁRBOLES

Espectros
 en rápido
 vértigo...

(p. 50)

El primer ejemplo, más que describir, sugiere la experiencia del tren al atravesar un túnel. El poema, carente de verbos, se vale de la elipsis y del juego de luz y sombras para generar su efecto. Asimismo, la imagen del paréntesis remite a la forma física del túnel. En *Árboles*, Monterde demuestra su economía expresiva y concisión, componiendo un poema de tan solo ocho sílabas. Este poema, al igual que el anterior, carece de verbos

y recurre a la elipsis, al tiempo que emplea la metáfora para presentar a los árboles de manera fantástica. En ambos casos, la disposición fragmentaria y la selección precisa de elementos contribuyen a un fuerte sentido de dinamismo, donde el movimiento, ya sea del tren o de la percepción visual de los árboles, se percibe con intensidad.

El viaje descrito en *Itinerario contemplativo* incluye distintas comunidades de México, agregando un elemento regionalista a los haikus de este poemario:

San Juan de Teotihuacán:

Incuban las pirámides
en geométrica soledad.

(p. 37)

ORIZABA

Neblina,
rejas, aleros,
llovizna...

(p. 56)

CÓRDOBA

Mexicana y morisca
los platanares
copian el interior de la mezquita.

(p. 83)

VERACRUZ

Lengüeteo
del mar, lamiendo el malecón,
sumiso como un perro.

(p. 95)

San Juan Teotihuacán es el municipio donde se localiza la zona arqueológica de Teotihuacán, que alberga las pirámides del Sol y de la Luna. En su haiku, Monterde recurre a la prosopopeya al presentar a las pirámides como enigmáticos seres situados en medio del valle. Este poema, perteneciente a la sección *México-Orizaba*, constituye otro ejemplo de continuidad entre el título y los versos. En este caso, el título, gracias al uso de los dos puntos, funciona también como primer verso y establece una rima asonante con el tercero, donde el título deja de ser un mero elemento paratextual para integrarse en la composición y participar activamente en la construcción poética, recurso que Monterde retoma de la tradición tabladiana y que comparten otros de sus contemporáneos.

Orizaba, perteneciente a la sección *Orizaba-Río Blanco*, es un poema de tan solo once sílabas que se apoya en imágenes sensoriales y en una metonimia sutil para presentar brevemente a la ciudad de Orizaba. La enumeración genera un efecto acumulativo que crea la impresión de una instantánea, lo cual es afianzado por la fragmentación del discurso provocada por la ausencia de verbos. Orizaba parece estar escondida tras la neblina y la llovizna. En contraste, en *Córdoba*, perteneciente a la sección *Río Blanco-Veracruz*, ocurre una yuxtaposición entre la Córdoba mexicana y la Córdoba española. La ciudad mexicana de Córdoba carece de una mezquita, pero Monterde transforma a la vegetación en estructuras arquitectónicas que «copian» a la original. Finalmente, en *Veracruz*, que aparece en la misma sección que *Córdoba*, Monterde hace uso de la sinécdoque, aludiendo a la ciudad al mencionar su característico malecón. El mar aparece como un animal cuyo lengüeteo resulta onomatopéyico.

No obstante, en algunas instancias, las localidades incluidas en el poemario aparecen por tan solo un instante:

Ciudad iluminada:

Un reguero de chispas de la máquina.

(p. 92)

En este poema Monterde condensa dinamismo y brevedad en un solo verso de once sílabas, donde las chispas del tren iluminan fugazmente la ciudad anónima. El título, al integrarse como primer verso, intensifica la sensación de movimiento y transitoriedad.

En *Itinerario contemplativo* también se retrata a los habitantes de las localidades visitadas:

MUJERES DE ORIZABA

En el pentagrama de las rejas
forman una escala musical
sus cabezas.

(p. 58)

Jardín Municipal:

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

(p. 61)

COSTEÑAS

Oro, sol y ámbar:
cutis de las veracruzanas.

(p. 105)

En el primer haiku, de la sección *Orizaba-Río Blanco*, Monterde transforma las cabelleras oscuras de las mujeres que se asoman tras las rejas en notas musicales, mediante una metáfora visual y sonora que convierte la escena cotidiana en una partitura musical. El poema depende de su título para precisar el referente, lo cual evidencia la función estructural del paratexto en el conjunto. En el segundo haiku, también situado en la misma sección, se observa una estampa de tono costumbrista: los ociosos en el jardín municipal son presentados con ironía ligera, en una imagen que refuerza el estatismo frente al dinamismo del espacio público. Aquí nuevamente el título se incorpora como primer verso. Finalmente, en el tercer haiku, de la sección *Río Blanco-Veracruz*, la voz poética elogia la belleza de las mujeres veracruzanas mediante una metáfora que asocia su piel al oro y al ámbar. La comparación con piedras y metales preciosos remite al haiku tabladiano.

Itinerario contemplativo constituye un exponente fundamental de la primera ola del haiku mexicano, surgida en la segunda década del siglo XX. En este poemario, Monterde alcanza un equilibrio entre el modelo tabladiano y una propuesta estética propia, caracterizada tanto por el dinamismo como por un tono regionalista. Este último aspecto lo vincula estrechamente con los discípulos de Tablada, quienes buscaron inscribir referentes nacionales en la forma del haiku. Al mismo tiempo, Monterde introduce un notable grado de experimentación, no solo en la configuración de cada poema, sino también en la organización global del libro, cuyo hilo conductor es la premisa del viaje en tren. No sería sino hasta décadas después que Monterde volvería a publicar haiku.

Netsuke y Sakura

Los poemarios *Netsuke* y *Sakura* aparecieron en años distintos, aunque ambos reúnen los haikus que Monterde compuso durante su viaje a Japón en 1962, realizado en compañía de su esposa Pía. No se dispone de información sobre los motivos de dicho viaje ni sobre la decisión de publicar los poemas en volúmenes separados. Los haikus

de *Netsuke* y *Sakura* se sitúan en escenarios japoneses, mantienen la estructura de tres versos y prescinden de títulos, aunque en muchos casos conservan la rima. Pese a estas coincidencias, se trata de poemarios diferentes: *Netsuke* incluye un proemio del Abate de Mendoza y reproducciones de grabados de Hokusai (1760-1849), los cuales no guardan relación directa con los poemas ni especifican su serie de origen. La divergencia más significativa, sin embargo, se observa en el plano métrico: mientras que todos los poemas de *Netsuke* respetan con rigor la pauta silábica tradicional de 5-7-5, *Sakura* apuesta por el verso libre, aunque muchos de los poemas presentan un verso isométrico, en particular 7-7-7 y 9-9-9.

Por otra parte, Monterde fechó *Netsuke* de la siguiente manera: «Tokio-Nara. Abril-mayo de 1962» (Monterde, 1962), mientras que la última página de *Sakura* señala lo siguiente: «Tokio-El Cairo. Abril-junio de 1962» (p. 62). Los últimos tres haikus de *Sakura* se encuentran ambientados, en efecto, en Egipto. *Netsuke* inicia con cinco haikus dedicados al poeta Matsuo Bashō (1644-1694) para luego dar paso a 57 poemas divididos en dos secciones: *Haikai*, con veintiocho haikus, y *Esquema*, con veintinueve. *Sakura*, por su parte, está conformado por 69 haikus distribuidos en tres secciones: *Lugares*, con veintiún haikus, *Agua y Gente*, con veinticuatro, y *Campos*, también con veinticuatro.

El *Proemio* de *Netsuke* es breve. En él, el Abate de Mendoza señala que los poemas fueron compuestos al estilo de Bashō «en reciente viaje a Japón, Monterde —por primera vez en la poesía mexicana, acaso en toda la de nuestra lengua—, ha compuesto *in situ*» (Mendoza, 1962). Aunque no ofrece más detalles sobre el viaje, el comentario sugiere que escribir haiku en Japón constituye un logro. Asimismo, Mendoza define el haiku como «un heptasílabo entre dos pentasílabos, sin encabezado. Concesión a nuestro concepto de la poesía es la asonancia de los dos versos menores» (Mendoza, 1962). De este modo, interpreta la rima como una concesión necesaria para adecuar el género a la tradición hispánica. Sin embargo, reconoce que, en décadas previas, los haikus publicados en Hispanoamérica «cubrían perífrasis, definiciones preciosistas, metáforas condensadas, cuando no adivinanzas con la solución en el título. El haikú (sic) es algo más que eso» (Mendoza, 1962). Esta admisión resulta significativa, pues son pocos los autores que han señalado explícitamente la distancia entre el haiku hispanoamericano temprano y el modelo japonés. Con ello, Mendoza —y, en consecuencia, Monterde— sugieren que los poemas de *Netsuke* aspiran a una mayor fidelidad al canon japonés.

Tras el *Proemio* de Mendoza, Monterde inicia *Netsuke* con cinco haikus en donde presenta a Bashō de la siguiente manera:

Siempre al acecho
el poeta, Bashō,
es un arquero.

(Monterde, 1962)

Símil, el arco;
el verso, flecha aligera
en libre espacio.

(Monterde, 1962)

En los dos poemas iniciales de la secuencia, Monterde recurre a una imagen particularmente significativa al presentar a Bashō como un arquero que porta el símil y el verso a la manera de arco y flecha. Esta analogía, que funciona también como una cita de autoridad, sugiere que el poeta debe aspirar a la precisión, la concisión y la eficacia expresiva propias del tiro certero. De esta manera, Monterde no solo rinde homenaje a la tradición poética japonesa, sino que establece el tono que guiará al conjunto del poemario.

El viaje de Monterde por Japón aparece en *Netsuke* de manera fragmentaria: los paisajes surgen y se desvanecen, alternando entre escenarios distantes a los que, en ocasiones, la voz poética regresa. Más que ofrecer impresiones súbitas —«flechazos»—, Monterde construye un conjunto de imágenes a modo de pinceladas, con las que configura el Japón de su experiencia. Así, en el primer poema de la sección *Haikai* leemos:

El mar, la isla;
puente que salta el río:
bosque en la orilla.

(Monterde, 1962)

En apenas tres versos, el poeta condensa un trayecto que nos transporta a través de múltiples espacios: el mar, la isla, el puente y el bosque. La velocidad con que estos elementos se suceden produce la sensación de un arribo instantáneo, quizá evocando la llegada misma de Monterde a Japón. No obstante, el texto no precisa a qué isla se refiere. De hecho, en *Netsuke* son escasas las localidades identificadas con nombre propio, lo que refuerza la impresión de un Japón recreado desde la evocación poética más que desde la descripción topográfica.

Trunco, nevado,
tiene el Fuji su espejo;
lo copia el lago.

(Monterde, 1962)

Cima nevada:
la majestad que al Fuji
Hokusai daba.

(Monterde, 1962)

Estos dos haikus dedicados al monte Fuji aparecen en páginas distintas de la sección *Haikai*. Monterde vuelve reiteradamente a esta montaña, a la que menciona en varios poemas sin precisar desde qué localidad la contempla. Resulta particularmente significativo que en uno de ellos aluda a Hokusai y a sus célebres representaciones del Fuji, gesto que ejemplifica la noción propuesta por Paul Venzo del «poema-postal» como espacio de intersección entre lo vivido y lo imaginado.

Ejemplos de haikus con localidades que aparecen con nombre propio son los siguientes:

La gran campana
-en libertad los ciervos-:
sedante Nara

(Monterde, 1962)

Absorto admiro
torre, templos y tallas,
oh kekko Nikko.

(Monterde, 1962)

La brevedad del haiku impone con frecuencia el recurso de la sinécdoque al momento de evocar lugares, como ya se señaló en el caso de *Itinerario contemplativo*. En *Netsuke*, Monterde recurre a elementos emblemáticos de Nara —los ciervos que deambulan en libertad y la gran campana del templo Tōdai-ji— para condensar la imagen de la ciudad en un solo poema de la sección *Haikai*. El segundo texto se localiza en la sección *Esquemas*, donde Monterde expresa su admiración por los paisajes de Nikkō y por el santuario Nikkō Tōshō-gū, célebre por las tallas en madera que ornamentan sus edificios.

El poema culmina con la expresión «oh kekko Nikkō», derivada del refrán japonés «No digas “espléndido” hasta que hayas visto Nikkō.» (日光を見ずして結構と言うなかれ / *Nikkō wo mizushite kekkō to iu nakare*). De este modo, Monterde no solo recrea lugares a través de imágenes condensadas, sino que también incorpora voces y referencias culturales japonesas, proporcionando una dimensión intercultural a su haiku.

Aunque en menor medida que en *Itinerario contemplativo*, Monterde también dedica algunos haikus a la representación de la gente local en *Netsuke*. Dos ejemplos de la sección *Esquemas* lo ilustran:

En traje oscuro,
los botones lucientes,
niños-cocuyos

(Monterde, 1962)

Su mano franca
tiende cortés Kimura
en *sayonara*.

(Monterde, 1962)

En el primer poema, Monterde alude al *gakuran*, uniforme escolar masculino caracterizado por su sobriedad y por los grandes botones metálicos en la chaqueta. A través de una metáfora visual, dichos botones se comparan con el brillo de los cocuyos, insecto propio de América que el poeta trasplanta imaginativamente al contexto japonés. Esta sustitución refuerza la perspectiva del viajero, que interpreta lo ajeno desde referentes culturales propios, al tiempo que introduce un matiz de exotismo. En el segundo haiku, último del poemario, Monterde fija el instante de la despedida mediante un gesto sencillo: el saludo cortés de «Kimura». La ausencia de información sobre la identidad de esta figura —posible guía o compañero de viaje— deja abierto el referente, mientras que el uso del término japonés *sayonara* acentúa el contexto cultural en el que se inscribe el poema.

Los haikus de *Sakura*, por su parte, aunque también inspirados en el viaje de Monterde a Japón, no constituyen una mera continuación de *Netsuke*. Si bien conservan un tono semejante, el poemario desarrolla un estilo propio: Monterde opta por el verso libre dentro de la estructura tripartita característica del haiku e introduce con mayor frecuencia referencias a localidades japonesas identificadas por su nombre.

Yokohama de lejos
—perfiles de navíos:
la niebla cubre el puerto

(p. 13)

Cosmopolita ciudad,
en Tokio late su palacio,
corazón medieval.

(p. 14)

Al reluciente pabellón dorado
severos enmarcan
el parque y el lago.

(p. 15)

Estos tres poemas aparecen consecutivamente en la sección *Lugares*. En ellos, el poeta conduce al lector por espacios geográficamente distantes: Yokohama, Tokio y el pabellón dorado de Kioto. Yokohama aparece velada por la neblina; Tokio se define a través del contraste entre lo antiguo y lo moderno; y el pabellón dorado se presenta de manera frontal, casi icónica. La métrica refuerza esta diversidad: el primer poema se organiza en tres heptasílabos (7-7-7), la segunda combina un esquema de 8-9-7, y el tercero alterna versos de 11, 6 y 5 sílabas, lo que evidencia la experimentación formal de Monterde en este poemario.

Monterde también alude a prácticas culturales específicas de Japón, como el hecho de quitarse los zapatos antes de ingresar a un espacio cerrado:

Hotel y casa respetan
 igual que templo impoluto:
 el calzado quedó a las puertas.

(p. 21)

Este haiku, compuesto por veinticinco sílabas en un esquema de 8-8-9, se aparta de la mera descripción paisajística para integrar un aspecto de la vida cotidiana, lo que refuerza la dimensión cultural del viaje poético.

En *Sakura* también aparecen diversas artes japonesas como la ceremonia del té y el teatro *Nō* entre otras:

Ceremonia del té: ritmo
 de porcelana, ritual
 -ágiles dedos finos.

(p. 19)

Con los músicos y el grave coro,
 alternan legendarias figuras
 en el teatro *Nō*, suntuoso.

(p. 31)

El primer poema, ubicado en la sección *Lugares*, cuenta con veintitrés sílabas en un patrón de 8-8-7. Aquí, el sujeto del poema solo está sugerido a través de los «dedos ágiles», destacando la precisión y delicadeza del ritual. Monterde condensa la acción y el ritmo del acto en un instante, recurriendo a detalles mínimos para recrear su experiencia. El segundo haiku, perteneciente a la sección *Agua y gente*, contiene veintinueve sílabas en un patrón de 10-10-9. Aquí, Monterde desplaza el foco hacia la representación del teatro *Nō*, destacando la alternancia entre músicos, coro y actores. La estructura silábica más amplia permite una descripción más extensa, acorde con la complejidad escénica de esta manifestación artística.

En *Sakura* se advierte un esfuerzo consciente por representar a los japoneses en el ejercicio de sus prácticas artísticas y culturales. Tal es el caso de estos dos haikus de la sección *Agua y gente* que se citan a continuación:

En la isla sagrada
 el monje da a un discípulo
 -azul y blanco- su lección de danza.
 (p. 30)

Sobre pulcra estera,
 compás de pasos felinos:
 danza de *geisha*.
 (p. 40)

El primer ejemplo, compuesto por veinticuatro sílabas en un patrón de 6-7-11, sitúa la escena en una «isla sagrada» cuya identidad permanece indefinida, reforzando la atmósfera de misterio. La alusión al «azul y blanco» funciona como sinécdoque del atuendo de los sacerdotes sintoístas, lo que permite leer la danza del discípulo como parte de un ritual. El segundo haiku, de diecinueve sílabas en un patrón de 6-8-5, representa a una *geisha* en plena danza. La «pulcra estera» delimita un espacio mínimo pero significativo, que concentra la atención en la bailarina. La metáfora de los «pasos felinos» dota a la escena de dinamismo y sensualidad, al tiempo que evoca disciplina y gracia. El contraste entre la quietud del espacio y el movimiento sugerido de la danza enfatiza el carácter visual y performativo del poema.

Netsuke y *Sakura* constituyen, en efecto, dos manifestaciones complementarias de un mismo proyecto poético: el registro del viaje de Monterde a Japón. Mientras uno y

otro ofrecen matices distintos en tono y estilo, ambos comparten la intención de trasladar al lector a través de lugares, costumbres y referentes culturales que evocan la memoria del recorrido. Cada poema funciona como una estampa que, en conjunto, conforma un itinerario lírico en el que la mirada del viajero se transforma en mediación estética entre la experiencia vivida y su transposición poética.

Conclusión

En la obra de Monterde, el haiku se configura como un espacio de cruce entre tradición y experimentación. A diferencia de Tablada, cuya apropiación del haiku privilegió la síntesis visual y la innovación formal en sintonía con las vanguardias de su tiempo, Monterde se distancia de esa búsqueda rupturista para construir un haiku más introspectivo y contemplativo, donde el viaje se convierte en el eje articulador. En *Itinerario contemplativo*, *Netsuke* y *Sakura*, el poeta mexicano plasma no solo paisajes, objetos y escenas, sino también la experiencia cultural de los lugares visitados, condensada en instantes que funcionan como postales poéticas. Esta poética del desplazamiento revela un haiku que, si bien mantiene la brevedad y precisión propias del género, se distingue por su vocación de registro y memoria de viaje.

En este sentido, Monterde concibe al haiku como un medio para fijar la vivencia personal del viaje y la interacción con espacios y costumbres. Así, su haiku ocupa un lugar particular dentro de la tradición mexicana, al proponer una poesía donde el traslado geográfico y cultural se traduce en desplazamiento poético, con lo cual el viaje deja de ser solo un motivo temático y se convierte en una estrategia de escritura y representación de los espacios vividos.

Notas

¹ En 1922 Romero publicó su poemario de haiku, *Tacámbaro*, en cuyo prólogo el poeta reconoce ampliamente la influencia de Tablada en sus versos.

² Rafael Lozano (1899-?), José Rubén Romero, José María González de Mendoza y Rodríguez, alias «el abate de Mendoza», y Carlos Gutiérrez Cruz fueron poetas mexicanos que compusieron haiku y que sostuvieron algún tipo de contacto con José Juan Tablada.

³ *Homenaje* fue publicado originalmente el 25 de abril de 1971 en *Revista de la Semana*, una publicación perteneciente al periódico *El Universal*. En este estudio citamos la versión en línea proporcionada por el portal web *José Juan Tablada. Vida Letra e Imagen*, un proyecto del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México. La versión del portal aparece bajo el título de *Sobre la poesía de José Juan Tablada*.

⁴ Traducción del autor.

Referencias bibliográficas

- Albuquerque-García, L. (2011). El 'relato de viajes': hitos y formas en la evolución del género. *Revista de Literatura*, 73(145), 15-34. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2011.v73.i145.250>
- Brower, G. L. (1968). The Japanese haiku in Hispanic poetry. *Monumenta Nipponica*, 23(1/2), 187-189. Sophia University. <http://www.jstor.org/stable/2383112>
- Colombi Nicolía, B. (2006). El viaje y su relato. *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, (43), 11-35.

- De la Fuente Ballesteros, R. (2009). En torno al orientalismo de Tablada: el haiku. *Literatura Mexicana*, XX (1), 57-77.
- González de Mendoza, J. M. (1962). Proemio [Prólogo]. En F. Monterde, *Netsuke: Haikai*. Finisterre.
- Hokenson, J. W. (2023). Haiku as a Western genre: Fellow-traveler of modernism. En J. Shea y G. Caldwell (Eds.), *The Routledge global haiku reader* (1st ed., pp. 148-196). Routledge.
- Kim, M. S. (2013). Multi-Orientalismo: el orientalismo hispanoamericano en la obra de José Juan Tablada. *Magrigeria: Revista Anual De Investigaciones Ibéricas e Iberoaméricas*, (6/7), 245-262.
- Konz, B. D. C. (1975). *From modernism to vanguard: The aesthetics of haiku in Hispanic poetry* (Tesis doctoral). The University of Texas at Austin, Austin.
- Landeira, J. (2010). Remapping Genre: Spanish Jaiku of the Early Twentieth Century. *Hispania*, 93(4), 615-623.
- Litvak de Kravzov, L. (1966). El haikai mexicano. *Comparative Literature*, 18(4), 300-311. <http://www.jstor.org/stable/1769352>
- Miller, A. (2022). So, It is Over: An eco-poetics of travel in the poetry of Carolyn Forché and Etel Adnan. *Axon: Creative Explorations*, 12(1). <https://doi.org/10.54375/001/3wdlm3yrsg>
- Monterde, F. (1923). *Itinerario contemplativo*. Cultura.
- Monterde, F. (1962). *Netsuke: Haikai*. Finisterre.
- Monterde, F. (1963). *Sakura: Tercinas del Oriente Remoto*. Andrea.
- Monterde, F. (1971). *Sobre la poesía de José Juan Tablada*. Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional de México. <https://www.iifl.unam.mx/tablada/interiores/prosaVarComp.php?pos=5&idTexto=2693>
- Ota, S. (2014). *José Juan Tablada: su haikú y su japonismo*. Fondo de Cultura Económica.
- Prieto, E. (2012). *Literature, Geography, and Postmodern Poetics of Place*. Palgrave Macmillan.
- Ramazani, J. (2007). Traveling poetry. *Modern Language Quarterly*, 68(2), 281-303. <https://doi.org/10.1215/00267929-2006-039>
- Tablada, J. J. (1992). *Obras IV: Diario (1900-1944)* (Guillermo Sheridan, Ed.). Universidad Nacional Autónoma de México (Nueva Biblioteca Mexicana; 117).
- Tablada, J. J. (1995). *Obras V: Crítica literaria* (Adriana Sandoval, Selección, prólogo y notas; Esperanza Lara Velázquez y Esther Hernández Palacios, Recop.). Universidad Nacional Autónoma de México (Nueva Biblioteca Mexicana; 122).
- Tablada, J. J. (2008). *Un día... poemas sintéticos*. CONACULTA.
- Tanabe, A. (1981). *El japonismo de José Juan Tablada*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Tinajero, A. (2003). *Orientalismo en el Modernismo Hispanoamericano*. Purdue University Press.
- Venzo, P. (2022). Postcards from Venice: Poetry and peregrination in La Serenissima. *Axon: Creative Explorations*, 12(1). <https://doi.org/10.54375/001/2hgzu27gcd>
- Zelson, L. G. (1953). Francisco Monterde (1894-). *The Americas*, 10(2), 159-178. <http://www.jstor.org/stable/978759>

Perfil del autor

Lenin Emmanuel Gutiérrez Cervantes cursó la Licenciatura en Letras Hispánicas en la Universidad de Guadalajara, la Maestría en Estudios Comparados en Lengua y Cultura en la Universidad de Nagoya, y el Doctorado en Humanidades en la misma institución de Japón. Se desempeña como profesor de español en varias universidades de Nagoya. Sus líneas de investigación se centran en el haiku de la Segunda Guerra Sino-japonesa y en el haiku mexicano de principios del siglo XX. Cuenta

con publicaciones sobre estos temas en *Nagoya University Humanities' Forum* (2022), *Mirai. Estudios Japoneses* (2023) y *Japan Forum* (2025), entre otras.

Title

From Veracruz to Tokyo: The Journey in the Haiku of Francisco Monterde García Icazbalceta

Abstract

Francisco Monterde García Icazbalceta (1894-1985) was one of the first Mexican writers to experiment with haiku, following the model established by José Juan Tablada (1871-1945). Despite publishing three collections in this genre, *Itinerario contemplativo* (1923), *Netsuke* (1962), and *Sakura* (1963)—critical attention to this aspect of his work has been scarce. This article examines the evolution of Monterde's haiku in relation to Tablada's model, highlighting both their points of convergence and their formal and thematic divergences. It explores how Monterde incorporates the notion of travel as the structural axis of his collections, using haiku as a vehicle to capture fleeting moments, places, and cultural impressions from both Mexico and Japan. The argument is made that, unlike Tablada, whose practice is rooted in the avant-garde movements of his time, Monterde directs his haiku toward the recreation of poetic vignettes that function as traces of a traveler's experience, thereby expanding the expressive possibilities of the genre within Mexican literature.

Keywords

Haiku, Mexican haiku, Francisco Monterde García Icazbalceta, José Juan Tablada, travel poetry

タイトル

ベラクルスから東京へ：フランシスコ・モンテルデ・ガルシア・イカスバルセタのハイクにおける旅

要旨

フランシスコ・モンテルデ・ガルシア・イカスバルセタ（1894–1985）は、ホセ・ファン・タブラーダ（1871–1945）が確立した型に倣い、ハイクの創作を試みた初期のメキシコ人作家の一人である。このハイクというジャンルで、『Itinerario contemplativo』（1923）、『Netsuke』（1962）、『Sakura』（1963）という三つの詩集を刊行しているのにもかかわらず、彼のこの側面については評論家から十分な注目を受けてこなかった。本稿では、形式的・主題的側面における両者の共通点と相違点に焦点を当てながら、モンテルデのハイクがタブラーダの型とどのように関係しつつ展開していったのかを分析する。特に、メキシコだけではなく日本の瞬間、場所、文化的な側面を切り取る手段としてハイクを用いながら、モンテルデが「旅」という概念を詩集の構成の軸としてどのように取り入れたのかを検討する。本研究の主張は、当時の文学的前衛の文脈に自身の実践を位置付けたタブラーダとは異なり、モンテルデはハイクを旅の経験の痕跡として機能する詩的イメージを再創造するものとして捉え、メキシコ文学におけるハイクというジャンルの表現可能性を広げてきたというものである。

キーワード

俳句、メキシコ・ハイク、フランシスコ・モンテルデ・ガルシア・イカスバルセタ、ホセ・ファン・タブラーダ、旅の詩