EL HAIKU EN LENGUA ESPAÑOLA: HISTORIA Y DIDÁCTICA

doi.org/10.15452/SR.2022.22.0008
ORCID ID: 0000-0001-8386-9892

Josep M. Rodríguez
Universitat de Lleida
España
josepmaria.rodriguez@udl.cat

Resumen. Este trabajo ahonda en el fenómeno literario e incluso cultural del haiku en lengua española. Para empezar, apunta el carácter dinámico de esta estrofa en japonés, que muta al pasar por las manos de poetas como Matsuo Bashō o Masaoka Shiki. Así mismo, establece un cortafuegos entre la tradición japonesa y las distintas tradiciones occidentales, porque un haiku pertenece a la literatura de la lengua en la que se escribe. También se dibuja un recorrido histórico a la vez que literario: desde la apertura de las fronteras del Japón de los Tokugawa hasta el presente más inmediato, pasando por figuras del relieve para el tema que nos ocupa de José Juan Tablada, Antonio Machado o Enrique Díez-Canedo. Además, se señalan algunos de los factores que han llevado al haiku a convertirse en la estrofa cerrada con mayor vitalidad y aceptación en la actual poesía española. Y, todo ello, al tiempo que se ofrecen al lector algunas pautas para la escritura y/o enseñanza del haiku.

Palabras clave. Haiku. Soneto. Historia de Japón. Escritura creativa.

Abstract. Haiku in Spanish: History and Didactics. This work delves into the literary and even cultural phenomenon of haiku in the Spanish language. To begin with, it points out the dynamic character of this stanza in Japanese, which mutates as it passes through the hands of poets such as Matsuo Bashō or Masaoka Shiki. Likewise, it establishes a firewall between the Japanese tradition and the different Western traditions, because haiku belongs to the literature of the language in which it is written. A historical and literary review from the opening of the closed borders during the Tokugawa dynasty to the most immediate present, passing through figures of the relief for the subject concerned of José Juan Tablada, Antonio Machado or Enrique Díez-Canedo. In addition, it points out some of the factors that have led haiku to become

This work is licenced under the Creative Commons Attribution 4.0 International license for non-commercial purposes.

the closed stanza with the greatest vitality and acceptance in current Spanish poetry. And, all this, while offering the reader some guidelines for writing and/or teaching haiku.

Keywords. Haiku. Sonnet. History of Japan. Creative writing.

1. Introducción

Todo acto literario surge como consecuencia de una cultura y un contexto determinados. El célebre «yo soy yo y mi circunstancia» de José Ortega y Gasset (1966: 322) llevado al terreno de la creación. Aunque sin caer en ese historicismo que tanto critica Harold Bloom en *How to read and why* (2000). En pocas palabras: el marco espaciotemporal delimita el cuadro, pero nunca lo define.

Y, en este sentido, llama la atención cómo la literatura sobre el haiku en español suele referenciar de continuo su origen japonés y los principales rasgos que esta breve estrofa tiene en aquella tradición: descripción objetiva, ausencia del yo, escritura no intelectualizada –que lleva al poeta a renunciar a rimas, metáforas y demás exhibiciones de artificio–, palabra estacional o *kigo*, acentuada presencia de la naturaleza y cuanto en ella ocurre, un sentimiento de fugacidad de todas las cosas que recibe el nombre de *mono no aware*... La lista es extensa. Si bien la característica primera de todo haiku es su brevedad, que en nuestra herencia lingüística se materializa, según la ortodoxia, en tres versos de cinco, siete y cinco sílabas respectivamente.

Por poner un ejemplo, esta atención a la lírica nipona equivaldría a que en cada tratado, prólogo o artículo sobre el soneto en la tradición hispánica se hiciera alusión a su ascendencia italiana, a Jacopo da Lentini y Francesco Petrarca, a la concepción neoplatónica del amor, a los tópicos del *carpe diem* y del *tempus fugit*, o a su forma métrica. La pregunta que surge es inmediata: ¿acaso se necesitan tales alforjas?

Pues todavía hay más. Autores como Javier Sancho (2018) o, en especial, Vicente Haya defienden incluso que el haiku español debe escribirse desde el respeto a la perceptiva japonesa:

> Si realmente deseamos que el haiku prenda en nuestro idioma como género propio, hay que enseñar al lector hispano a sentir el haiku según lo que provoca la sensibilidad japonesa. Ignorando que el haiku es una forma concreta de encarar la realidad y comunicarla con palabras, estamos inventándonos el haiku. Tenemos que hacernos conscientes de que su éxito se debe a claves internas que han de ser comprendidas, y bien comprendidas, antes de pretender que lo que nosotros estamos escribiendo sean haikus (Haya, 2004: 16).

Lo que Haya parece olvidar es que el haiku nipón también ha evolucionado con el paso del tiempo. Poco tiene que ver la escritura de Arakida Moritake con la de Saitō Sanki, lo cual no es extraño, si tenemos en cuenta que hay más de cuatro siglos de distancia entre uno y otro; y que la poesía –como proclama Luis García Montero en *Habitaciones separadas* (1994)– «sabe cambiar» (50).

De hecho, frente a la normativa ausencia del yo en el haiku japonés, Daigu Ryōkan escribe: «Días de lluvia: / melancólico anda / un tal Ryookan» (2006: 9). Y algo parecido encontramos, incluso de manera más evidente, en muchos de los versos de Kobayashi Issa. Para muestra, un botón: «Sigue luchando, / pequeña rana macho... / Issa está aquí» (2008: 108). Ya no es solo que el poeta aparezca en el poema, sino que incluso se menciona su nombre –en realidad, su seudónimo.

Precisamente la obra de Issa contraviene a menudo otras convenciones del haiku tradicional, como que sea «descripción pura» (Haya, 2007: 9) o, por decirlo con Matsuo Bashō, «lo que

está sucediendo en este lugar, en este momento» (Rodríguez-Izquierdo, 1994, 69). Así, en el siguiente poema: «Pájaro cuco, / en la vida anterior, / ¿fuimos parientes?» (Issa, 2008: 69); qué escena se describe. Cuál es su aquí y ahora. Dónde queda la objetivad y la intuición.

Y otro tanto acontece con el *kigo*. Seiko Ota y Elena Gallego, amparándose en Takahama Kyoshi, apuntan que «el tema de las estaciones es el núcleo del haiku» (2018: 11). Sin embargo, ya Masaoka Shiki mostró ciertas reticencias hacia este aspecto de la composición. Y algunos de sus contemporáneos, como Kawahigashi Hekigotō, Nakatsuka Ippekirō y Ogiwara Seisensui trataron de escribir sin *kigo*. También Taneda Santōka. Aunque fueron los miembros del movimiento *Haikus contracorriente* –traducidos al español por las propias Ota y Gallego (2018)– los que más decisivamente se opusieron a su uso.

Y qué decir del antiintelectualismo del haiku, que Sanki rechazó de forma explícita. El poeta debe reproducir aquello que tiene en su mente. A la manera de cuando Vicente Huidobro escribe: «Por qué cantáis la rosa, ¡oh poetas! / hacedla florecer en el poema» (1964: 255). Y así llegamos de nuevo a Ortega y Gasset, en este caso para citar su definición de la poesía como «álgebra superior de las metáforas» (1962: 32). ¿Porque acaso hay algo, en un contexto lírico, más elaborado y cerebral que la metáfora?

Los haikus japoneses están plagados de analogías desde el nacimiento mismo de la estrofa. Yamazaki Sōkan fue uno de los primeros maestros de este recurso poético. Suyo es el siguiente poema: «Luna redonda, / si le ensartas un mango / ¡es un paipái!» (Rodríguez, 2019: 12). La luna llena se convierte así en un tradicional *uchiwa* –ese es precisamente el vocablo que utiliza su autor en la versión original–, a saber: un abanico fijo, en forma de pala y con mango, al que en español denominamos popularmente mediante el filipinismo «paipái». Sin duda, un alto ejercicio de imaginación.

Bashō y Yosa Buson también fueron extraordinarios cazadores de metáforas. Mientras que Santōka escribe maravillosos haikus de tan solo un verso. Y podríamos seguir evidenciando cómo los mejores poetas nipones –quizá lo sean justamente por ello– se apartan a menudo de la normativa más tradicional y previsible. Porque la poesía no sabe estarse quieta. Lo apuntó, en 1888, un sabio y ya viejo Walt Whitman:

> Ninguna de las definiciones que se han dado jamás, encierra suficientemente al nombre poesía; ni hay regla o convención que puedan prevalecer tan absolutamente que no pueda surgir alguna gran excepción que las desobedezca y las eche por tierra (1973: 59-60).

2. El haiku en español

Llegados a este punto, conviene diferenciar entre la tradición japonesa y el haiku español. Vuelvo al arranque de este artículo: todo acto literario surge como consecuencia de una cultura y un contexto determinados. «Catorce versos, dicen, que es Soneto», escribe Lope de Vega (1781: 26) en una de sus comedias. Y, sin embargo, Charles Baudelaire se decanta por el verso alejandrino al tentar este tipo de composición. Del mismo modo, mientras los sonetos de Petrarca se estructuran en dos cuartetos y dos tercetos, William Shakespeare dividen los suyos en tres estrofas de cuatro versos y un pareado final.

Se hace imprescindible una visión de conjunto –como la que tenía y defiende el personaje del bibliotecario en la novela *Der mann ohne eigenschaften* (1930-1943), de Robert Musil–. Establezcamos, por tanto, el contexto en el que nace el haiku español; para lo cual necesitaremos conocer algunas claves históricas.

2.1 Irrupción de lo japonés

«*Sakoku*». Una única palabra para referirse a la política exterior de la dinastía Tokugawa desde que, en 1639, el sogún Iemitsu sellara las fronteras de la nación y prohibiera no solo el comercio internacional –salvo un levísimo contacto con China y Holanda– sino, también, que cualquiera de sus súbditos abandonara la patria o tratase de regresar a ella, bajo pena de muerte. Un castigo que se aplicó directamente sobre los extranjeros que ya habitaban en el archipiélago –tal y como relata Lope de Vega en su *Triunfo de la fe en los reinos del Japón* (1618)– o que a partir de entonces quisieran arribar a sus costas. El diplomático Enrique Dupuy de Lôme lo explicaría así:

> El Japón es un país que ha estado separado de los demás durante muchos siglos, y que ha vivido aislado; tan sólo desde 1854 tiene relaciones con Europa, y por el hecho mismo de su separación ha conservado costumbres primitivas en completo desacuerdo con la civilización europea (1877: 192).

Dupuy de Lôme exagera ligeramente. En realidad, el aislamiento duró algo más de dos siglos, hasta que la llegada del comodoro Matthew Calbraith Perry a las costas de Uraga con una flota de navíos de guerra –en julio de 1853– provocó la apertura arancelaria de un país que había vivido encerrado en sus costumbres y sus tradiciones durante años. Whitman describirá uno de los primeros desembarcos de occidentales en Japón en su poema «The Errand-Bearers».

El fin del *sakoku* implicó el fin del sogunado Tokugawa. La renuncia de Yoshinobu en 1867 supuso el descubrimiento –como apuntaba el diplomático Dupuy– de una cultura prácticamente desconocida en Occidente: aquel mismo año la administración nipona ya enviaba cien *ukiyo-e* de autores contemporáneos a la Exposición Universal de París, y entre quienes coleccionaron este tipo de grabados podemos nombrar a Émile Zola, Claude Monet, Edgar Degas, los hermanos Goncourt, Philippe Burty, Auguste Rodin, Édouard Manet... o Enrique Gómez Carrillo. Cuenta Amado Nervo cómo «de paso por la rue Laffite, subí a saludarlo a su alegre, luminoso y... poco amueblado tercer piso». Sorprendido por esta carencia de mobiliario, el poeta mexicano pasa revista a los escasos elementos de la vivienda para resaltar, justo después, un detalle concreto de la decoración: «pero, en cambio, qué profusión de recuerdos en los muros, tapizados de retratos, de japonerías» (1962: 1205).

Los ojos de Occidente estaban fijos en esta nueva versión de Cipango –nombre que le diera Marco Polo en *Il Milione* (1298)–, pues había conseguido despertar la ensoñación y la curiosidad de las sociedades europeas y americanas de la época. No hay que olvidar que los males del fin de siglo eran el *spleen*, el hastío y el tedio, ese «monstre délicat» sobre el que ya nos advirtió Baudelaire (1857: 7) en *Les fleurs du mal* (1857).

A imagen de los *ukiyo-e*, desde muy pronto se empezaron a exportar objetos artesanales –algunos de los cuales se fabricaban exclusivamente con esta finalidad– a ambas orillas del Atlántico: sombrillas, muebles lacados, kimonos y *uchikake* de seda, abanicos, peines de

nácar, máscaras de teatro *noh*, biombos y jarrones de porcelana finamente decorados, farolillos o incluso lámparas iguales a aquella que tenía en su casa el personaje de Odette de Crécy en la novela *Du côté de chez Swann* (1913) de Marcel Proust.

En el imaginario de la época, *Nippon* simboliza el misterio de lo remoto y desconocido, el lujo, la elegancia, la delicadeza. Sigfried Bing, el que fuera uno de los mayores marchantes de la época y padre espiritual del Art Noveau, expone justo al comienzo de un artículo dedicado a Katsushika Hokusai lo que supuso para Occidente aquella irrupción artística:

> A notre génération fut dévolu un privilège sans précédent dans les annales des siècles: la découverte d'une page insoupçonnée du grand libre de l'art, –la seule qui jusque-là se fût soustraite à nos fiévreuses curiosités. Jamais plus, dans les temps futurs, pareille aubaine ne pourra se représenter (1896: 97).

No puede extrañarnos, por tanto, que Burty acuñara el término «*japonisme*» el 18 de mayo de 1872, en el primero de una serie de seis artículos sobre el tema –y que se titulaba precisamente así, «Japonisme»– que se publicarían en la revista *La Renaissance Littéraire et Artistique*. En portada. Es decir, tan visible que ni siquiera hacía falta que los parisinos se gastaran los treinta céntimos que costaba el número para descubrir el neologismo con el que Burty se refería a la desbordante presencia de lo nipón en lo cotidiano y en lo pictórico –que podemos rastrear en las obras de Alfred Stevens, Manet, James Tissot, Degas, Monet o, entre otros, Henri de Toulouse-Lautrec–. De hecho, el mismísimo Vincent van Gogh llegó a afirmar que todos los impresionistas tenían en común la influencia de los grabados japoneses (González Alcantud, 1989).

2.2 Literatura japonesa vs. literatura sobre Japón

El redescubrimiento de El País del Sol Naciente suscitó la atención del mundo occidental de una forma efervescente y absoluta –*quod erat demostrandum*–. Se suceden los libros y artículos en prensa sobre cualquier tema relacionado con lo nipón. Esto escribe, por ejemplo, Gómez Carrillo: «Desde hace algunos meses no puedo abrir una revista sin encontrar algunas páginas sobre la mujer japonesa. El tema es de actualidad» (1900: 117).

El público lector quiere conocer. Y esto supone un impulso y un reclamo para la literatura de viajes, que seguirán la estela de Fernão Mendes Pinto y su *Peregrinaçãm* (1614). Hasta tal extremo, que Gómez Carrillo o Arturo Ambrogi consiguen que sus respectivos periódicos costeen su viaje a Japón. La nómina de turistas literarios en busca de inspiración es amplia e incluye a autores tan populares en su momento como Rudyard Kipling o Pierre Loti. Poco a poco, basándose en impresiones mayoritariamente fugaces y enfatizando lo exótico, se va construyendo una imagen literaria –o, mejor, literaturizada– de aquel país. Qué significativo, a este respecto, el comienzo del poema «Japón», de José Juan Tablada: «¡Áureo espejismo, sueño de opio, / fuente de todos mis ideales!» (Muñoz Reyes, 1977: 103). Espejismo, sueño, ideal.

En cambio, las traducciones o aproximaciones críticas a la literatura nipona son mucho más infrecuentes. A partir de 1870 empiezan a publicarse los trabajos de Basil Hall Chamberlain, Ernest Mason Satow, Léon Rosny, Judith Gautier... Pero si hay tres autores que resultan deci-

sivos para el conocimiento de la literatura nipona en el ámbito hispano, esos son, sin duda: William George Aston, Paul-Louis Couchoud y Michel Revon.

En la segunda edición de *A grammar of japanese written language*, de 1877,[1] Aston dedica una página al *hokku*. Pero expresa ciertas reticencias ante su brevedad: «Nothing which deserves the name of poetry can well be contained in the narrow compass of a verse of seventeen syllables» (1877: 203). El interés por el haiku que Aston manifestará en publicaciones posteriores denota un cambio de percepción. No obstante, este contundente y temprano aserto expone con mucha nitidez el choque cultural que supuso la breve estrofa de origen japonés para los críticos y los poetas occidentales. Ahora bien, cabe añadir que sin duda la obra de Aston que resultó más determinante –al margen de fronteras lingüísticas– para la propagación del haiku es su *A history of japanese literature* (1899), como prueba el hecho de que el mismo año de su publicación Fernando Araujo publicara una reseña en *La España Moderna*. O que, en 1902, la casa parisina Armand Colin llevara a imprenta una traducción bajo el título de *Littérature japonaise*, facilitando, de este modo también, su difusión en nuestro país.

En cuanto a Couchoud, su ensayo *Les haïkaï. Les épigrammes poétiques du Japon* se publica en 1906. Diez años después aparece una segunda edición, ampliada y corregida hasta el punto de variar incluso de título: *Sages et poètes d'Asie*. De la trascendencia de ambas ediciones dan cuenta las reseñas que aparecerán firmadas por nada menos que Josep Carner (*La Veu de Catalunya*, 1906), José Moreno Villa (*La Pluma*, 1920) o, entre otros, Miguel de Unamuno (*El Imparcial*, 1924).

El tercero de los divulgadores arriba destacados aparece en la siguiente reflexión de Manuel Maples Arce: «No conoció Tablada la poesía japonesa sino a través de versiones inglesas y francesas, acaso de la antología de Michel Revon, que tanta influencia ejerció en la primera posguerra» (1956: 134). De hecho, en un artículo publicado en *El Sol*, el 20 de junio de 1924, ya Enrique Díez-Canedo se refire a la *Anthologie de la littérature japonaise des origines au XXè siècle* (1910) de Revon como a la obra de temática nipona «más accesible en francés» (Gullón y Phillips, 1973: 362). Y se atreve incluso a determinar que es precisamente en esta antología donde Antonio Machado descubre el poema de Sōkan citado anteriormente, en el que, recordemos, se compara la luna llena con un paipái al que le falta el mango.[2]

> A una japonesa
> le dijo Sukan:
> con la blanca luna
> te abanicarás,
> con la blanca luna
> a orillas del mar
> (1924: 32).

1 Aunque en la edición de 1877 aparece el lema: *Second edition*, en realidad poco tiene que ver con la primera de 1872, como el propio Aston se encarga de señalar en la página de créditos: «The present edition is much enlarged and almost enterely re-written».

2 He aquí la traducción de Revon: «A la lune, un manche / Si l'on appliquait, le bel / Eventail!» (1910, 383).

En estos seis hexasílabos de *Nuevas canciones* (1924) aflora una de las primeras referencias directas a un autor de haikus en la lírica española. Resulta curioso que la primera vez que la rana de Bashō salta en español al viejo estanque sea también una paráfrasis, si bien, a diferencia de lo que sucede en el poema de Machado, no se menciona la autoría: «El espejo de la fontana, al zambullirse de la rana, / ¡hace chás!» (Speratti-Piñero, 1958: 60).

Esta versión del clásico haiku de Bashō se inserta en una pieza de teatro de Valle-Inclán titulada «Farsa y licencia de la Reina Castiza», que fue llevada a máquinas dentro de la revista *La Pluma* en 1920. El descubrimiento de la paráfrasis se debe a Emma Susanna Speratti-Piñero, en un artículo de 1958 en el que la profesora argentina no oculta su sorpresa, no por la cita en sí misma –era costumbre de Valle-Inclán introducir en su obra los versos de otros sin citar su autoría–, sino porque, dice, cuando lo hacía «se trataba de poetas perfectamente accesibles y que gozaron hasta cierto momento de la predilección de Valle» (60). El dato que le falta a Speratti-Piñero es precisamente el que se quiere reflejar aquí: a comienzos de la década de los veinte, el haiku de la rana de Bashō era tan conocido en España como lo puede ser ahora. O incluso más. Tal era el ambiente que se respiraba en la época.

Quizá porque ni España ni ninguno de los países de habla hispana tuvo una estrecha relación comercial con Japón tras su apertura arancelaria después del *sakoku*; o quizá porque la moda del *japonisme* fue una moda importada y que llega aquí con cierto retraso respecto al Reino Unido y a Francia; lo cierto es que aquellos «telegramas poéticos» –como los definió Ramón Gómez de la Serna en una de sus greguerías (1962, 173)– se introducen en nuestro ámbito idiomático desde la poesía y por los poetas. Sin traducciones directas. Sin textos eruditos que los sustenten y amparen.

Podría aducirse como réplica el caso de Pedro González Blanco y su «La vida literaria: Literatura japonesa» en la revista *Nuestro Tiempo*. O, en especial, de Gómez Carrillo, quien en abril de 1907 publica en la revista *El Nuevo Mercurio* un artículo titulado «El sentimiento poético japonés». En él analiza principalmente la tradición de la tanka, pero también se detiene en el haiku, aportando incluso tres ejemplos de este. Un texto que aquel mismo año incluirá en el volumen *El alma japonesa*, que formará junto a *De Marsella a Tokyo* (1906) y *El Japón heroico y galante* (1920) su trilogía sobre el país nipón. No obstante, cuando la prosa de Gómez Carrillo va más allá de la crónica de viaje, lo experimentado suele tener menos peso que lo leído –como afina Ricardo de la Fuente Ballesteros (2011: 23)–. Especialmente si de lo que se trata es de aportar conocimientos, erudición. Basta con rastrear las constantes menciones a Chamberlain y a Aston en el artículo antes referenciado para darnos cuenta de ello. Se trata, en definitiva, de crítica literaria al cuadrado.

La conclusión parece obvia: a diferencia de lo que sucede en otros países, en el ámbito lingüístico de la lengua española el haiku es un movimiento de poetas. Y este detalle resulta absolutamente determinante para entender su posterior evolución y sus características.

2.3 Primer momento haiku: eclosión

En 1905, a su regreso de Japón, Couchoud publica un cuadernito con setenta y dos haikus titulado *Au fil de l'eau*. Aunque la tirada fue de solo treinta ejemplares que ni siquiera llegaron

a ponerse a la venta, aquel iba a ser el pistoletazo de salida del haiku en Occidente. A partir de ahí, la relación de autores que se aventuran a escribir haikus en lengua francesa –más aún tras el éxito de Julien Vocance y sus *Cent visions de guerre* (1916)– es del todo inabarcable. De hecho, *La Nouvelle Revue Française* ya publica una primera antología de haikus patrios en 1920, a cargo de Jean Paulhan. A la que seguiría otra en la revista *Le Pampre* solo tres años después –mucho más completa y que además iba acompañada de una bibliografía–, a cargo de René Maublanc.

En el ámbito hispano suele considerarse, tradicionalmente,[3] que Tablada inaugura el haiku en tanto que estrofa con la suficiente entidad como para articular un poemario por sí misma.[4] Fue en septiembre de 1919, en un libro publicado en Caracas bajo el título de *Un día…*, dentro del que se incluye este «Mariposa nocturna»: «Devuelve a la desnuda rama, / nocturna mariposa, / las hojas secas de tus alas» (2000: 57).

Según Paz, su compatriota Tablada fue «el primero que adivina la llegada del nuevo monstruo, la bestia magnífica que iba a devorar a tantos adormilados: la imagen» (1990: 25). Por esta razón, precisamente, el haiku se convierte para él –así como para otros poetas de la época: Guillermo de Torre, Alejandro Mac-Kinley, Francisco Vighi, etc.– en una herramienta que le va a permitir amarrar la desbocada potencia de la imagen vanguardista.

Las lecturas japonesas de Tablada son evidentes. Ya en 1914 incluía un haiku de Bashō en *Hiroshigué, el pintor de la nieve y de la lluvia, de la noche y de la luna* (2001: 37).[5] Y, del mismo modo, su «Mariposa nocturna» es una invocación a un haiku de Moritake[6] que había inspirado ya –de manera mucho menos ostensible– a Ezra Pound para su conocido poema «In a Station of the Metro» (publicado por la revista *Poetry* en 1913). Si bien, antes que ellos e incluso que Revon,[7] ya Díez-Canedo había incluido una especie de versión libre de ese mismo poema en el volumen *Del cercado ajeno* (1907):

3 Bastaría quizá con mencionar el título de la tesis doctoral de John G. Page (1963): *José Juan Tablada introductor del Haikai en Hispanoamérica*. Pero no podemos obviar por visionario el capítulo «Estela de José Juan Tablada» en *Las peras del olmo* (1957), de O. Paz; ni entre los trabajo más recientes los de R. de la Fuente Ballesteros.

4 El propio Tablada se manifiesta al respecto en el prólogo a *El jarro de flores*: «Los "Poemas sintéticos", así como estas "Disociaciones líricas", no son sino poemas al modo de los "hokku" o "haikai" japoneses, que me complace haber introducido en la lírica castellana» (2000: 105). Y sin embargo…

5 Es la primera vez que el autor mexicano hace referencia escrita al haiku. Este es el poema en cuestión: «¡Una nube de flores! / ¿Es la campana de Ueno / o la de Asakusa?» (Tablada, 2001: 37).

6 Es probablemente el haiku más celebrado de Moritake y, en consecuencia, podemos encontrar traducciones al español de Rodríguez-Izquierdo, José María Bermejo, Antonio Cabezas, etc. Cito por este último: «¿Es que a la rama / vuelve la flor caída? / ¡Si es mariposa!» (1994: 20).

7 Recordemos que para Maples Arce como para el mismísimo Díez-Canedo la antología de Revon era el libro de poesía japonesa más accesible en las primeras décadas del siglo XX. Esta es su traducción del poema de Moritake: «Une fleur tombée, à sa branche / Comme je la vois revenir: / C'est un papillon» (1910: 383).

DE ARAKIDA MORITAKÉ

¿Otra vez en el tallo se posa
la flor desprendida? ¡Virtud milagrosa!
Pero no es una flor: es una mariposa
(1907: 152).

Por tanto, doce años antes de que se publique *Un día…* ya Díez-Canedo había versionado libremente un haiku japonés.[8] Y esa es la clave: libremente. Porque, para empezar, el texto lleva título y rima y no se supedita a la estructura prosódica tradicional. Y lo mismo sucederá más tarde con los poemas de Tablada. O sea, la distancia entre el haiku clásico y el haiku en español se hace evidente desde el primer momento.

En cuanto a la no asunción de un patrón silábico, es necesario insistir en la inicial desconfianza de Aston en las posibilidades expresivas de una estrofa tan breve como el haiku, porque dicha desconfianza nos puede servir de referencia para comprender lo que supone el descubrimiento del haiku. ¿O acaso no es a causa de su brevedad por lo que Luis Cernuda titula «Bagatela» –esto es: insignificancia– una tentativa de tres haikus agrupados? ¿O por lo que García Lorca califica de «cajita de bombones líricos» (1996, 757) la serie que escribe para felicitar el cumpleaños de su madre? Estamos ante los herederos del romanticismo, cuya formación y temperamento poético les predisponía antes hacia una extensa oda que hacia una estrofa de diecisiete sílabas. De ahí que costase, al principio, apuntalar la estructura métrica –mucho más si tenemos en cuenta que modernistas y vanguardistas se caracterizaban por buscar nuevos cauces expresivos. Pensemos, por ejemplo, en Manuel Machado, que tan pronto titula «Hay-kays» dos poemas de doce y diez versos, respectivamente, que escribe un soneto en versos trisílabos.

Un inciso. Jack Kerouac publica, en 1959, un disco titulado *Blues and Haikus* cuyo libreto incluía las siguientes palabras:

> Un Haiku Occidental no está obligado a respetar las diecisiete sílabas, ya que los idiomas de Occidente no pueden competir con la flexibilidad silábica del japonés. Propongo que el Haiku occidental diga muchas cosas en sólo tres versos, en el idioma que sea (Bevilacqua, 1996: 114).

Pues bien, eso fue exactamente lo que sucedió con el haiku en lengua española durante las primeras décadas del siglo XX. No hay un patrón métrico fijo, taxativo, como tampoco hay una crítica literaria al respecto. De ahí, por ejemplo, el subtítulo del primer libro de haikus de Tablada. *Poemas sintéticos*.[9] O dicho de otra manera: frente a la retórica imperante, la voluntad de escribir un poema lo más conciso posible.

8 En consecuencia, ¿debemos seguir considerando a Tablada como el introductor del haiku en lengua castellana?

9 Escribe el ecuatoriano César E. Arroyo en la revista *Cervantes*: «En sus poemas sintéticos, el artista llega a una suprema concisión, pero que dan una impresión, una vibración, que el lector hará suya y ampliará después, llegando a tener la ilusión de que no fue por nadie transmitida, sino que surgió en su yo» (1919: 108). No hay duda de que la propuesta poética de Tablada hizo fortuna, pero también, aunque algo menos, la terminológica. Véase, de José María González de Mendoza: «El "haikai" japonés y los "poemas sintéticos" mexicanos».

Porque lo que para unos era una limitación, para otros fue un imán. Al vértigo de la brevedad máxima del haiku sucumbieron escritores de las dos orillas del Atlántico: Juan Ramón Jiménez, Isaac del Vando Villar, Adolfo Salazar, Rogelio Buendía, Adriano del Valle, Mauricio Bacarisse, Carlos Guitérrez Cruz, Rafael Lozano, Emilio Prados, Jaime Torres Bodet... El listado completado sería extensísimo. Demasiado para un recorrido contextual como este. Como escribe no sin ironía Eugenio d'Ors: «La moda es todopoderosa: haré / haikais *–anche'io*» (1922: 205).

2.4 Segundo momento haiku: consolidación

Si Burty había acuñado el neologismo «japonisme» para referirse a la fascinación de la sociedad francesa por el País del Sol Naciente y todo lo que de allí procedía, en nuestro ámbito lingüístico será Cipriano Rivas Cherif quien utilice, en marzo de 1924, el término «japonismo» para describir la fiebre que había despertado el haiku «por todas la modernas escuelas y laboratorios poéticos del mundo joven» (San José, 2005: 406). ¡Cuántos poetas modernistas, postmodernistas y vanguardistas crearon haikus en algún momento de su trayectoria literaria! Ahora bien, a partir de ese primer momento de eclosión, el progreso del haiku se ramifica en función de las características y situación de cada literatura nacional.

Diecisiete de julio de 1936. La Guerra Civil provoca un cambio de mentalidad en los poetas españoles. Atrás van a quedar la frivolidad vanguardista, el juego como elemento literario, el humor y, claro está, la exótica ligereza del haiku. Asuntos poco serios para una época demasiado seria. Y, de este modo y salvo alguna que otra excepción,[10] la breve estrofa de origen japonés se verá condenada en España al silencio y al olvido durante más de treinta años.

No sucederá así, evidentemente, en los países de Latinoamérica. En 1939, el boliviano Antonio Ávila Jiménez publica *Cronos*, un poemario que contiene una sección titulada «Azulejos», compuesta por poemas que bien podrían considerarse haikus. Y un año después, en Tokio, el ecuatoriano Jorge Carrera Andrade ve salir de la imprenta de la editorial Asia América su *Microgramas*,[11] sin duda una de las propuestas haikuístas más interesantes y que tendrá mayor resonancia en la época.[12] Y, mientras tanto, en México, la herencia de Tablada seguía dando fruto en poetas como Alfredo Boni de la Vega, responsable, por cierto, de la primera antología del haiku hispánico: *Hojas del cerezo* (1951-1952),[13] que, a pesar de incluir a poetas latinoamericanos como Alberto Guillén, Carrera Andrade, Flavio Herrera, Carlos Suárez Veintimilla, José Umaña

10 Luys Santa Marina encuentra en la escritura de haikus una forma de entretenimiento o, tal vez, de salvación durante su encierro en la cárcel de Chinchilla. En 1962 se publican los artículos «La literatura japonesa» (I y II) en un par de números de *La estafeta literaria*. O Ernestina de Champourcín publica sus *Hai-kais espirituales* en 1967, aunque, eso sí, en México.

11 El libro incluye, además de los poemas de Carrera Andrade, una selección de haikus japoneses.

12 Por ejemplo, al poco de aparecer *Microgramas*, en el Ecuador natal de Carrera Andrade empiezan a publicarse libros de haikus o, cuando menos, poemarios con secciones enteras interpretando esta estrofa japonesa. Así *Guijarros. Minipoemas* (1942) de César Espíndola Pino y *Cuadernos de ausencia y de presencia* (1943) de Carlos Suárez Veintimilla.

13 La antología se publicó primero dentro del número XV, 4, de octubre-diciembre de 1951 de *Ábside, revista de cultura mexicana* y muy poco después de manera independiente en: Alfredo Boni de la Vega, *Hojas del cerezo: Primera antología del haikái hispano*, 1952 –esta es la fecha que aparece en portada y que daremos por buena, si bien, en los créditos interiores aparece la fecha de 1951.

Bernal; o a los españoles A. Machado, Díez-Canedo, Juan José Domenchina, J. R. Jiménez, Fernando de Lapi, Bacarisse, García Lorca y Rafael Alberti; se centra principalmente en autores mexicanos – nada fuera de lo común, hay que tener en cuenta que se publica allí y de allí es el antólogo.

Aun cuando en la década de los cincuenta vería la luz una segunda antología de haikus latinoamericanos, titulada *Leve espuma* (1957), y que más autores de las otras orillas del Atlántico se iban a asomar a esta pequeña ventana poética –el cubano Eduardo Benet Castellón, por ejemplo–, el hecho relacionado con el haiku más destacable de esos años fue sin duda la publicación de *Sendas de Oku* por la Universidad Nacional Autónoma de México en 1957. La traducción era de O. Paz y Eikichi Hayashiya. Y en 1970 se reeditará en España gracias a Carlos Barral. Es importante tener en cuenta que, por entonces, Paz ya es una destacadísima figura de las letras hispánicas, de ahí que sus versiones de Bashō convoquen la atención de los lectores.

Si Díez-Canedo o Tablada inauguraron la andadura del haiku en lengua castellana, Paz desempolvará su recuerdo y le añadirá una carga de profundidad inexistente hasta entonces en España con la traducción del *haibun* de Bashō y, sobre todo, con los artículos que encabezan esa edición. En Paz se juntan el poeta, el traductor y el crítico. Tres vertientes desde las que realizará una labor casi apostólica a favor de Tablada y del haiku. La repercusión de *Sendas de Oku* llega incluso a la literatura catalana: en su dietario *El temps que fuig* (1984), Tomàs Garcés no solo da noticia de dicha traducción sino que reflexiona por extenso sobre el haiku –su técnica, su valor literario, etc.–, para terminar componiendo uno propio.

Del mismo modo, entre los poetas en lengua española, destaca la «Nota» a *1983*, en la que Luis Martínez de Merlo reconoce lo decisivo que fue para su propia experiencia creativa el descubrimiento de aquella traducción de Bashō y cómo de su magisterio se desprendía que…

> El mundo entero, el de fuera –el de las cosas, la gente y los fenómenos– y el interno –el de los sueños, los recuerdos o las cavilaciones– se convertía en materia inagotable para fijar su mutabilidad en unas pocas, pero precisas palabras, que trazaban apenas su contorno; el poema era una pista y una huella (1995: 8).

Pues bien, a todo ello hay que sumar que, en 1972, Rodríguez-Izquierdo publica un volumen –mitad ensayo, mitad antología– titulado *El haiku japonés*. Trabajo clave para el conocimiento y la popularización dentro de nuestras fronteras de la más breve estrofa oriental. Y a la que seguirán artículos y traducciones de Luis Antonio de Villena, A. Cabezas, Pedro Aullón de Haro, Yong-Tae Ming, Francisco F. Villalba, R. de la Fuente Ballesteros…

Si a comienzos del siglo XX el haiku se introducía en la Península gracias a la labor de los propios poetas –es decir, lo hacía desde la escritura misma–, este segundo y definitivo momento de popularización se debe, se fundamenta, en la literatura divulgativa: traducciones, prólogos, artículos, ensayos… Completándose después gracias a la participación activa de los poetas. Una participación que va más allá de la escritura de unos cuantos haikus salpicando aquí y allá. Son innumerables los poemarios publicados en los últimos años que están conformados única y exclusivamente por haikus. Puede afirmarse, sin miedo al error, que no hay otra estrofa cerrada que actualmente goce de tanta aceptación y vitalidad. Ni siquiera el soneto.

De forma desordenada pero llamativa –como si de un campo de flores silvestres se tratase–, a lo largo del siglo XX el haiku ha enraizado en Occidente hasta convertirse en un fenómeno cultural que traspasa fronteras físicas e idiomáticas, alcanzando a escritores de la talla, la popularidad y la trascendencia de: Yorgos Seferis, W. H. Auden, Salvador Espriu, J. D. Salinger, Mario Benedetti, Jack Kerouac, Phillippe Jaccottet, Allen Ginsberg, John Ashbery, Miquel Martí i Pol, José Ángel Valente, Gary Snyder, Tomas Tranströmer... Incluso Barack Obama escribió un haiku para agasajar a su homólogo japonés Shinzo Abe durante la visita de este a Estados Unidos en 2015 (Kiuchi, 2017).[14]

Y aún hay más: se han creado colectivos y asociaciones de escritores de haiku, se celebran congresos y concursos de continuo, han aparecido números monográficos o incluso revistas que se ocupan exclusivamente de la breve estrofa originaria de Japón. Y, claro está, también internet ha facilitado y colaborado en este desenvolvimiento.

3. Conclusión

Una obviedad: el haiku escrito en castellano no pertenece a la tradición japonesa. Los modernistas y vanguardistas que introducen este tipo de poemas en España y Latinoamérica no tienen como referentes a los poetas nipones, sino a Tablada o a Díez-Canedo. Alguno de ellos quizá sí ha leído las traducciones de Judith Gautier, de Revon, de Couchoud... que en la mayoría de los casos hacen bueno el conocido apotegma: *traduttore, traditore* –las diferencias culturales y de dos lenguas tan distintas tampoco ayudaron–. Es, por tanto, un movimiento de poetas.

Dice R. H. Blyth, acerca de la tradición del haiku japonés: «For the understanding of it we need to understand the poet» (1976, 328). Del mismo modo que autores como Bashō, Buson o Shiki modelaron el haiku en su tradición de origen hasta darle la forma que ahora tiene –una forma nunca estática–, los mejores haikus en lengua castellana no versan sobre cerezos y samuráis, ni tratan de ajustarse a unos preceptos pensados desde y para otro idioma, otra cultura.

¿Qué debemos pedirle a un haiku en español? La RAE considera como único requisito del haiku que este se ajuste al esquema métrico del 5 / 7 / 5. Pero, del mismo modo que Baudelaire o M. Machado rompen con la música tradicional del soneto, otros poetas españoles hacen lo mismo. Un ejemplo, de Jorge Gimeno:

> Fl HAIKU
>
> Alonso entra en el box.
>
> Las hormigas se echan
> encima
> del grano de trigo
> (2011, 79).

14 Antes que él, otro político destacado, Herman van Rompuy –que fue Primer Ministro de Bélgica y Presidente del Consejo Europeo–, ya había publicado dos libros de haikus titulados, sencillamente, *Haiku* (2010) y *Haiku 2* (2013), ambos en Poëziecentrum.

Desde la perspectiva del arte moderno occidental, si Marcel Duchamp convierte una rueda de bicicleta o un urinario en obra de arte por el mero hecho de ser intervenidas por el artista; si René Magritte escribe *Ceci n'est pas une pipe* debajo del dibujo de una pipa; si Vicente Huidobro culmina su poética con el verso «El poeta es un pequeño Dios» (1964, vol. I, 255) en tanto que es capaz de crear la realidad por sí mismo, entonces, ¿con qué argumento rechazamos que un poema que su autor ha titulado haiku no es en realidad un haiku?

No debemos olvidar –Whitman *dixit*– que la verdadera poesía se mantiene en continua evolución y, por ende, hay que tener cuidado con las definiciones y categorizaciones demasiado rigídas, pues terminan por ahogarla. En realidad, si abrimos el plano, nos daremos cuenta de que esta aparente encrucijada en la que nos encontramos ni siquiera es exclusiva de la lengua española. En el prólogo a la segunda edición de su exitosa *The Haiku Anthology* (1974, 1986 y 1999), el poeta y crítico literario Cor van den Heuvel ya se refería a la dificultad que entraña definir el haiku –«ultimately haiku eludes definition» (1999, LVI)– ya que este continuamente cambia, transmuta, crece, se expande.

Un haiku en lengua española es, por tanto, una estrofa de diecisiete sílabas repartidas en tres versos de 5 / 7 / 5. Un vaso que el poeta rellena en función de su sed. Un vaso que en ocasiones puede llegar a ser un río. Porque nos vienen avisando desde Heráclito a Zygmunt Bauman: todo fluye.

Bibliografía

- ARROYO, César E. (1919). «La nueva poesía en América: la evolución de un gran poeta». *Cervantes*, agosto, pp. 103-113.
- ASTON, William George (1877). *A grammar of the japanese written language*. Londres: Trübner & Co.
- BAUDELAIRE, Charles (1857). *Les fleurs du mal*. París: Poulet-Malassis et de Broise.
- BEVILACQUA, Emanuele (1996). *Guía de la generación beat*. Barcelona: Península.
- BING, Siegfried (1896). «La vie et l'œuvre de Hok'sai». *La Revue Blanche*, 64, febrero, pp. 97-101.
- BLYTH, Reginald Horace (1976). *Haiku: Volume I. Eastern Culture*. Tokio: The Hokuseido Press.
- CABEZAS, Antonio (1994). *Jaikus inmortales*. Madrid: Hiperión.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique (1907). *Del cercado ajeno: Versiones poéticas*. Madrid: M. Pérez Villavicencio.
- DUPUY DE LÔME, Enrique (1877). *De Madrid á Madrid, dando la vuelta al mundo*. Madrid: Oficinas de la Ilustración Española y Americana.
- FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la (2011). «Introducción». In: E. Gómez Carrillo. *El Japón heroico y galante*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 7-59.
- GARCÍA LORCA, Federico (1996). *Obras completas I. Poesía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- GARCÍA MONTERO, Luis (1994). *Habitaciones separadas*. Madrid: Visor.
- GIMENO, Jorge (2011). *La tierra nos agobia*. Valencia: Pre-Textos.
- GÓMEZ CARRILLO, Enrique (1900). *Bohemia sentimental*. Barcelona: Ramón Sopena.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1962). *Total de greguerías*. Madrid: Aguilar.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio. (1989). *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*. Barcelona: Anthropos.
- GULLÓN, Ricardo; PHILLIPS, Allen W. (1973). *Antonio Machado*. Madrid: Taurus.
- HAYA, Vicente (2004). *El espacio interior del haiku*. Barcelona: Shiden.

- HAYA, Vicente (2007). *Haiku-dō: El haiku como camino espiritual*. Barcelona: Kairós.
- HEUVEL, Cor van den (1999). *The Haiku Anthology*. Nueva York: Norton.
- HUIDOBRO, Vicente (1964). *Obras completas*. Volumen I. Santiago de Chile: Zig-Zag.
- KOBAYASHI, Issa (2008). *Poemas de madurez*. Córdoba: Juan de Mairena.
- KIUCHI, Toru (2017). *American Haiku: New Readings*. Lanham: Lexington Books.
- MACHADO, Antonio (1924). *Nuevas canciones*. Madrid: Mundo Latino.
- MAPLES ARCE, Manuel (1956). *Incitaciones y valoraciones*. México: Cuadernos americanos.
- MARTÍNEZ DE MERLO, Luis (1995). *1983*. Madrid: Libertarias.
- MUÑOZ REYES, M. Isabel (1977). *Poesía en América*. La Paz: Don Bosco.
- NERVO, Amado (1962). *Obras completas*. Volumen I. Madrid: Aguilar.
- ORS, Eugenio d' (1922). *Poussin y El Greco*: *Nuevo Glosario, V*. Madrid: Caro Raggio.
- ORTEGA Y GASSET, José (1962). *La deshumanización del arte y otros ensayos estéticos*. Madrid: Revista de Occidente.
- ORTEGA Y GASSET, José (1966). *Obras completas. Tomo I (1902-1916).* Madrid: Revista de Occidente.
- OTA, Seiko; GALLEGO, Elena (2018). *Haikus contracorriente*. Madrid: Hiperión.
- PAZ, Octavio (1990). *Las peras del olmo*. Barcelona: Seix Barral.
- REVON, Michel (1910). *Anthologie de la littérature japonaise des origines au XX^e siècle*. Paris: Librairie Delagrave.
- RODRÍGUEZ, Josep M. (2019). *¿Y si escribes un haiku?* Santa Coloma de Gramenet: La Garúa.
- RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, Fernando (1994). *El haiku japonés*. Madrid: Hiperión.
- RYOOKAN (2006). *Los 99 jaikus*. Madrid: Hiperión.
- SAN JOSÉ LERA, Javier (2005). «La imagen poética en la década prodigiosa (1920-1930): Teoría y práctica». In: J. San José Lera (ed.). *Praestans labore Victor: homenaje al profesor Víctor García de la Concha*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 399-421.
- SANCHO, Javier (2018). *Flores de almendro. El haiku en castellano, otra perspectiva. Haiku – senryu – zappai – haibun*. [S. l.]: HELA.
- SPERATTI-PIÑERO, Emma Susanna (1958). «Valle-Inclán y un hai-ku de Basho». *Nueva Revista de Filología Hispánica* (NRFH), XII, enero, pp. 60-61.
- TABLADA, José Juan (2000). *Tres libros: Un día... (poemas sintéticos), Li-Po y otros poemas, El jarro de flores (disociaciones líricas)*. Madrid: Hiperión.
- TABLADA, José Juan (2001). *Hiroshigué, el pintor de la nieve y de la lluvia, de la noche y de la luna*. México: Monografías japonesas.
- VEGA CARPIO, Lope de (1781). *La niña de plata*. Valencia: Imprenta de Joseph y Thomàs de Orga.
- WHITMAN, Walt (1973). *Hojas de hierba*. Barcelona: Novaro.

Josep M. Rodríguez Cabrera
Universitat de Lleida
FEPTS – Campus de Cappont
Av. de l'Estudi General, 4
25001 LLEIDA
España