Una sugerencia para el desarrollo del *haiku* en español

A suggestion for the development of the *haiku* in Spanish

Seiko Ota
Universidad de Estudios Extranjeros de Kioto

RESUMEN

En el mundo hispánico ya ha pasado casi un siglo desde que se introdujo el *haiku* japonés. Hoy en día, la difusión del *haiku* es muy notable. Parece ser que el *haiku* se ha venido instalando en la poesía hispanoamericana. En mi artículo, me referiré a la manera en la que los poetas de habla española han venido interpretando el *haiku*, y también analizaré en qué consiste la atracción que el *haiku* ha ejercido sobre ellos. Continuando con lo señalado, procuraré sugerir algunos elementos necesarios para el desarrollo del *haiku* en español. Uno de los aspectos es reconocer que el *haiku* es un poema de saludo.

Palabras clave: *haiku* en español, atracción del *haiku*, saludo.

ABSTRACT

In the Hispanic world, almost one century has passed since the Japanese *haiku* was introduced. The diffusion of *haiku* is very notable nowadays. It seems that the *haiku* has taken root in the Spanish-American poetry. In my article, I will refer to the way in which Spanish-speaking poets have been interpreting the *haiku*. In addition, I will analyze the reasons why the *haiku* has attracted them. Following the description of the above, I will try to suggest some of the necessary elements in order to develop the *haiku* in Spanish. One of the elements is to recognize that the *haiku* is a poem of greet.

Keywords: *haiku* in Spanish, charm of the *haiku*, greet.

— o —

INTRODUCCIÓN

En el mundo hispánico empezó a componerse el *haiku* en español en la década de 1910, es decir que ya ha pasado casi un siglo desde su introducción. Hoy en día la difusión del *haiku* es muy notable. Se publican antologías de *haiku* japonés traducidas del japonés y libros sobre *haiku* escritos en español. Con la expansión

de internet, nacieron algunas asociaciones de *haiku*. Por otra parte, debido a la facilidad de publicar en la Web, el *haiku* se difundió no sólo entre poetas o escritores profesionales sino también entre los aficionados. Parece ser que el *haiku* se ha venido instalando en la poesía hispanoamericana.

En mi artículo, me referiré a la manera en la que los poetas de habla española han venido interpretando el *haiku*, y también analizaré en qué consiste la atracción que el *haiku* ha ejercido sobre ellos. Para ello, me basaré en lo escrito por poetas representativos o investigadores del *haiku*.

Además, procuraré sugerir algunos elementos necesarios para el desarrollo del *haiku* en español. Uno consiste en reconocer la importancia del *kigo* (palabra de las estaciones) y seleccionar algunas palabras que puedan servir, y crear otras palabras sustitutivas para el mundo hispanohablante. El otro aspecto es reconocer que el *haiku* es un poema de saludo o diálogo. En este trabajo me limitaré a exponer el segundo tema.

1. DIFUSIÓN DEL *HAIKU* EN EL MUNDO HISPÁNICO

El mexicano José Juan Tablada (1871-1945) fue introductor del *haiku* en el mundo hispánico; publicó en 1919 la primera obra de *haikus* en la poesía hispanoamericana, *Un día…,* y en 1922, *Jarro de flores*. Estas obras influyeron en varios poetas mexicanos jóvenes, que muy pronto empezaron a escribir imitando los *haikus* tabladianos. En 1921 Rafael Lozano (1899-1974) publicó *La alondra encandilada*, en 1922 José Rubén Romero (1890-1952) *Tacámbaro* y en 1923 Francisco Monterde García-Icazbalceta (1894-1985) *Itinerario Contemplativo*. La influencia de Tablada contagió también a Guatemala y desde 1923 Flavio Herrera (1895-1968) empezó a publicar obras de *haikus* como *Sinfonía del trópico*, *Trópico*, entre otras.

Por otra parte, el *haiku* se recibió también en España casi al mismo tiempo que en México. Juan Ramón Jiménez (1881-1958), Federico García Lorca (1898-1936), Antonio Machado (1875-1969), etc. probaron a escribir poemas al estilo de *haiku*.

La traducción más antigua de *haikus* japoneses al español salió en 1935, *Antología de haikais japoneses antiguos y modernos* por Kasai Shizuo (1895-1989). En 1957 Octavio Paz tradujo junto con Eikichi Hayashiya *Sendas de Oku*, lo que contribuyó enormemente a la difusión del *haiku*. En 1966, Nuria Parés publicó *El haiku japonés*, Antología de *haikus* japoneses traducidos del inglés y francés. El libro *El jaiku japonés* de Fernando Rodríguez-Izquierdo (1972) ayudó mucho a profundizar el entendimiento del *haiku* en el mundo hispánico.

En los años 90 empezaron a aparecer libros traducidos directamente del japonés. Aparecieron libros de traductores conocedores de japonés como Justino Rodríguez y Antonio Cabezas.

A partir de los años 2000 aumentó notablemente el número de libros de *haiku* escritos en español y siguen publicándose en varios países como España, México, Argentina, etc.

2. VISIÓN DEL *HAIKU* EN LOS POETAS

Ahora vamos a ver cómo consideraban el *haiku* cinco personas importantes, poetas o investigadores, qué fue lo que los atrajo, viendo su visión del *haiku*.

2.1 José Juan Tablada (1871-1945)

Se puede decir que gracias a Tablada los poetas del habla española llegaron a dirigir los ojos hacia el *haiku*. ¿Cómo consideraba Tablada el *haiku*?

Tablada dice en el ensayo «Poemas breves. Gran amor» que habría rechazado cualquier clase de propaganda que hubiera tomado como vehículo una forma lírica tan ingenua y depurada como el *jaikai* (Tablada 1994: 424). Esto lo escribió al leer *haikus* con propósitos socialistas de Carlos Gutiérrez Cruz, lo cual muestra lo bien que entendía Tablada la esencia del *haiku* japonés. En el *haiku* no debe tratarse de pensamiento, lógica, conocimiento, etc.

Además, en su ensayo dice que es arbitrario expresar en esa forma poética otra cosa que no sea un reflejo objetivo o espiritual, pero siempre cósmico, breve y fugaz; lo afirma después de mostrar la definición que sobre el *haiku* dan cuatro personas: Chamberlain lo define como una breve poesía que expresa un pensamiento delicado o ingenioso[141]; Couchoud dice: puede compararse el *jaikai* a un croquis japonés que encierra, en algunas líneas precisas, el detalle de una escena dinámica o el infinito de un paisaje[142]; Noguchi, crítico y poeta, insiste en la indirecta psicología del *haikai*, y por su perfección intrínseca lo compara con un diamante o una estrella, por sus móviles e irisados reflejos con una tela de araña en un jardín[143]; el Abate González de Mendoza comenta que en su mayoría los *haikus* son breves y rápidas estampas de síntesis objetiva (Tablada 1994: 424-425).

El punto que destaca mejor el entendimiento que del *haiku* tenía Tablada es el que lo define como «reflejo siempre cósmico». Hay numerosos poetas occidentales que entienden la brevedad –o concisión– y objetividad del *haiku*, sin embargo hay pocos que entiendan claramente que el *haiku* es un reflejo del cosmos, un poema que habla sobre «*kachofugetsu*» en japonés («flores, pájaros, viento, luna»: cualquier cosa dentro de la naturaleza). Por consiguiente existen algunos poetas

---

141 Nos parece evidente que estas palabras las tomó Tablada de «Bashō and Japanese Poetical Epigrams» de Chamberlain.

142 Nos parece evidente que estas palabras las tomó Tablada de *Sages et Poètes D'Asie* de Couchoud.

143 Noguchi se llama Yonejiro Noguchi (1875-1947) y nos parece evidente que estas palabras las tomó Tablada de *The Sprit of Japanese Poetry*, Murray, London, 1914.

que componen *haikus*, sin cantar a la naturaleza, dándole importancia sólo a la brevedad de su forma.

2.2 Jorge Luis Borges (1899-1986)

Hay una mención sobre el haiku de Jorge Luis Borges en «Mi experiencia con el Japón», conferencia pronunciada el 8 de julio de 1985 en la Sala Promúsica de Buenos Aires.

Borges menciona que el *haiku* de Buson *Tsurigane ni tomarite nemuru kocho kana* 釣鐘にとまりて眠る胡蝶かな «Sobre / la gran campana de bronce / se ha posado una mariposa» es mejor que el famoso haiku de Matsuo Basho 松尾芭蕉 (1644-94) *Furuike ya kawazu tobikomu mizu no oto* 古池や蛙飛び込む水の音 «El viejo estanque / salta una rana / ruido del agua» de Basho y sigue de este modo:

> […] en ambos *haiku* no hay metáfora, no se compara una cosa con otra. Es como si los japoneses sintieran que cada cosa es única. La metáfora es una pequeña operación mágica. Hablamos por ejemplo del tiempo y lo comparamos con un río, hablamos de las estrellas y las comparamos con ojos, la muerte con el sueño. En la poesía japonesa se busca el contraste. Vemos el contraste entre la perdurable campana y mariposa efímera. (Borges 1985)

Por supuesto en el *haiku* japonés también existe el recurso de la metáfora a la que se refiere Borges. No obstante, de lo que aquí habla es del método de *toriawase* (combinación de dos temas). Es cierto que para el *haiku* es una esencia muy importante el *toriawase*. Basho dijo: hay que saber que es mejor componer el *hokku* (primer *haiku* del *renga*[144]) con el método *toriawase* (en la obra *Sanzoshi*).

Toriawase es el método que hace engendrar una imagen que no pueda nacer por sí sola combinando dos temas que no tengan ninguna relación lógicamente. Por ejemplo, hay un *haiku* de Basho, el más famoso de *toriawase*, *Kiku no ka ya Nara ni wa furuki hotoke tachi* 菊の香や奈良には古き仏たち (Aroma del crisantemo. / En Nara / antiguos Budas). Al combinar «aroma del crisantemo» y «Budas» se originan una imagen o un aire muy propio y original. La flor crisantemo asocia con la imagen noble porque desde la antigüedad se ha usado como símbolo de emperadores, por lo tanto se combina muy bien con Nara, la capital antigua.

Borges también sentiría esta magia del *toriawase* en el *haiku* de Buson.

2.3 Octavio Paz (1914-98)

Paz fue el poeta que comprendió mejor la esencia del *haiku*. Hay ensayos que contribuyeron mucho a mejorar el entendimiento del *haiku* en el mundo hispano

144 Poema encadenado de un juego colectivo. Se componía entre más de dos personas, cada uno de los poetas participantes debía escribir alternativamente una de las dos estrofas: la de tres segmentos de 5, 7 y 5 sílabas y otra de dos de 7 sílabas.

como «Estela de José Juan Tablada» (1945), «Tres momentos de la literatura japonesa» (1954), «Matsuo Basho» (1954), «La tradición del haikú» (1970), etc.

En estos ensayos encontramos alta comprensión de Paz sobre el *haiku*, por ejemplo, en el siguiente pasaje.

> La poesía de Basho no es simbólica: la noche es la noche y nada más. Al mismo tiempo, sí es algo más que la noche, pero es un algo que, rebelde a la definición, se rehúsa a ser nombrado. Si el poeta lo nombrase, se evaporaría. No es la cara escondida de la realidad: al contrario, es su cara de todos los días... y es aquello que no está en cara alguna. El haikú es una crítica de la realidad: en toda realidad hay algo más de la que llamamos *realidad*. Simultáneamente, es una crítica del lenguaje: [...]

Crítica del lugar común pero también crítica a nuestra pretensión de identificar, significar y decir. El lenguaje tiende a dar sentido a todo lo que vemos y una de las misiones del poeta es hacer la crítica del sentido. (Paz 1987:133-134)

Es cierto que tratamos de buscar una nueva realidad de cosas a través de la creación de *haiku*. Podemos decir que esta visión de paz supera a las visiones de introductores del *haiku* al mundo inglés o francés.

2.4 Mario Benedetti (1920-2009)

A Benedetti le atrajo la métrica de 5, 7 y 5 sílabas más que nada. Se puede leer en lo que escribe en el libro *Rincón de haikus*.

> En mi caso particular, es obvio que no me he puesto a imitar a poetas japoneses, ni siquiera a incorporar sus imágenes y temas preferidos. Apenas he tenido la osadía de introducirme en esa pauta lírica, pero no apelando a tópicos japoneses sino a mis propios vaivenes, inquietudes, paisajes y sentimientos, que después de todo no difieren demasiado de mis restantes obras de poesía.
>
> Encerrar en 17 sílabas (y además, con escisiones predeterminadas), una sensación, una duda, una opinión, un sentimiento, un paisaje, y hasta una breve anécdota, empezó siendo un juego. Pero de poco a poco uno va captando las nuevas posibilidades de la vieja estructura. Así la dificultad formal pasa a ser un aliciente y la brevedad una provocativa forma de síntesis. (Benedetti 1999:10-11)

Para Benedetti, componiendo más de 224 *haikus*, la dificultad de ajustar en 5, 7 y 5 sílabas se convirtió en su diversión e hizo suya la métrica del *haiku*.

2.5 Fernando Rodríguez-Izquierdo (1937-)

El libro *Haiku japonés* (1972) de Rodríguez-Izquierdo ha sido muy útil para que el entendimiento del *haiku* sea mejor en el mundo de habla española. Esa obra es importante por varias razones, sobre todo, es significativo que haya dado a cono-

cer por primera vez la importancia del *kigo* (palabras de estación). Explica kigo en «La selección de palabras. La palabra de estación».

> El sentido de estación está muy relacionado con el «renso» asociación de ideas. Hay objetos que evocan espontáneamente la estación, y se convierten así en símbolos propios suyos. [.....] Esta palabra relativa a la estación, de importancia axial en el *haiku*, es como un símbolo estético del sentido de las estaciones, que surge de la unidad del hombre con la naturaleza, y su misión es simbolizar esta unión. (Rodríguez-Izquierdo 1972: 137)

3. EL *HAIKU* ES UN SALUDO O DIÁLOGO

Hemos señalado la visión del *haiku* de los cuatro poetas más importantes en el mundo hispánico. Creemos que hay dos puntos que no se comprenden bien o pasan inadvertidos. Uno es la función del *kigo*: éste no sólo indica la estación sino que tiene otra función también. Otro es que el *haiku* es un saludo y no un monólogo, sino un diálogo. Ahora vamos a ver el segundo punto. Para la función de *kigo* recomiendo consultar nuestro libro *Kigo. Palabra de estación en el haiku japonés*, Hiperión, Madrid, 2013.

El *haiku* se independizó del *renga* (poema encadenado compuesto por más de dos personas), cuyo origen se remonta al canto dialogado que apareció en el *Kojiki* 古事記 (712), es decir, canto como diálogo.

Antes de independizarse el *haiku*, se le llamaba *hokku de haikai* (primer verso de renga) y lo componía el invitado como saludo agradeciendo su invitación porque solían componer en una casa invitando a conocidos. Por lo tanto el *haiku* sigue teniendo el carácter de saludo.

3.1 Saludo a seres vivos

Takahama Kyoshi 高浜虚子(1874-1959) escribió una antología dedicada exclusivamente a los *haikus* de saludo *Zoto-kushu* 贈答句集 (1946), de la cual presentamos dos a continuación.

> 明治三〇年　碧梧桐を送る
>
> El año 30 del período Meiji, despidiéndome de Hekigotoo[145]
>
> 渇すれば清水ある旅にゆきたまへ
>
> *Kassureba shimizu aru tabi ni yukitamae*
>
> Si tienes sed,

[145] Kawahigashi Hekigoto 河東碧梧桐 (1873-1937) fue amigo de Takahama Kyoshi y junto con él aprendió haiku de Masaoka Shiki正岡子規 (1867-1902).

ve a viajar

donde haya agua clara.

明治三四年七月　子規病篤し

En julio de año 34 del período de Meiji, al agravarse la enfermedad de Shiki[146].

夕顔の花に涙を流すかな

Yuugao no hana ni namida wo nagasu kana

A la flor de

luna

derramo lágrimas.

3.2 Saludo a los haijines (poetas de *haiku*) difuntos

Presentemos a continuación un *haiku* de Seiko Ota, la autora, porque con este haiku es fácil de entender el carácter de saludo.

春ショール教師の妻でありにけり

Haru shooru kyooshi no tsuma de arini keri

Chal primaveral.

¡Soy esposa

de un profesor!

Este haiku es de saludo o diálogo con el siguiente *haiku* de Sugita Hisajo 杉田久女 (1890-1946). Puesto que al componer el *haiku* de «*Haru shooru*», el haiku anteriormente mencionado, la autora tenía en la mente el *haiku* de Hisajo.

足袋つぐやノラともならず教師妻

Tabi tsugu ya Nora tomo narazu kyooshi-zuma

Remiendo *tabi*[147].

Sin poder ser Nora,

esposa de un profesor.

146 Masaoka Shiki

147 Calcetines de tela que se usan con el kimono y tienen el dedo gordo separado.

En primer lugar vamos a explicar el *haiku* de Hisajo: el kigo es *tabi* y es de invierno. Cada vez hay menos ocasiones de vestir el *kimono* y usar los *tabis*. Sin embargo, cuando fue escrito este *haiku*, se solían remendar los *tabis* al romperse. «Nora» hace referencia a la protagonista de la obra *Casa de muñecas* (1879) de Henrik Johan Ibsen (1828-1906). «Sin poder ser Nora» quiere decir que no pudo irse de casa como Nora, desilusionada del esposo. El esposo de Hisajo era un profesor graduado de la Escuela de Bellas Artes. Con este *haiku* Hisayo quiso expresar su propia situación, la vida monótona que le aburría, en la que no le gustaba ver a su esposo pasando su vida de profesor sin anhelo de ser artista, de la que ella no podía escapar.

El lector al leer el *haiku* antes mencionado de «*Haru shooru*» de Seiko, al instante evocará el famoso *haiku* de Hisajo por la palabra *kyooshi-zuma* (esposa de un profesor) y lo interpretará en referencia a él. Al usar el *kigo* «chal primaveral», Seiko creó un mundo completamente diferente del de Hisajo y expresa su alegría discreta de ser esposa de un profesor. De esta manera se puede ampliar el mundo del *haiku* dialogando con otro *haiku*, o saludándolo, aunque es limitado lo que se puede expresar con 17 sílabas.

3.3 Saludo a la naturaleza o a la tierra

El *haiku* también es un saludo a la naturaleza o a la tierra. Basho fue un haijin viajero, para él la vida era un viaje[148], escribía *haikus* mientras viajaba. En la actualidad también los *haijines* organizan viajes para componer *haikus*, llamado *ginkoo* 吟行. En el *haiku*, mencionar el topónimo de los lugares que se visitan significa un saludo al dios o al espíritu de esa tierra. A continuación presentaremos un *haiku* de Basho que incluye un topónimo.

行く春を近江の人とおしみける

Yuku haru wo Omi no hito to oshimikeru

Se va la primavera,

con la gente de Omi[149]

yo lo lamento.

Este *haiku* podría interpretarse de la siguiente manera. Hacía mucho tiempo que Basho no iba a Omi. El paisaje del lago Biwa es bello y muy emocionante porque aquella montaña y este campo también eran los lugares a los que se canta-

148 Véase el principio de la obra *Oku no hosomichi*: Los meses y los días son viajeros de la eternidad. El año que se va y el que viene también son viajeros. Para aquellos que dejan flotar sus vidas a bordo de los barcos o envejecen conduciendo caballos, todos los días son viaje y su casa misma es viaje. Entre los antiguos, muchos murieron en plena ruta (Matsuo 2005, p. 67).

149 Antiguo nombre de la prefectura de Shiga 滋賀.

ba desde la antigüedad en los poemas *wakas* (poema de 5/7/5/7/7sílabas). Y ya se va la primavera… Es decir, Basho está saludando a la región y a la gente de Omi.

Ahora pongamos un *haiku* de saludo a una planta o diálogo con ella de Yosa Buson 与謝蕪村 (1716-84) sería un *haiku* de saludo a la peonía o diálogo con ella. Buson compuso muchos *haikus* de peonía.

> ちりて後おもかげにたつぼたん哉
>
> *Chirite nochi omokage ni tatsu botan kana*
>
> Tras de caerse,
>
> aparece en la mente
>
> ¡la peonía!

Podríamos decir que todos los *haikus* de *Senda de Oku* de Basho son para saludar porque el objetivo del viaje de Basho era el de visitar *utamakura* 歌枕 (famosos lugares establecidos por el *waka* japonés): algunos *haikus* son saludos a esos *utamakuras*, otros son saludos a la gente o a la naturaleza del lugar.

En conclusión, podríamos decir que todos los *haikus* con *kigo* son un saludo a todo el universo incluyendo al ser humano. Sin embargo, no podemos considerar *haikus* de saludo a aquellos en los que se expresan las ideas o los sentimientos de persona y que no tengan objetos a los que saludar o con los que dialogan.

La esencia de saludo del *haiku* está en una posición opuesta de la individualidad fuerte que existe en la literatura occidental y moderna. Según las palabras de Ooka Makoto 大岡信 (1931-), «La auto-aserción está lejos de la mentalidad de saludo. El saludo es una forma en la que se considera la posición de otro» (Ooka 1993: 193). Esta opinión correspondería a la de Takahashi Mutsuo 高橋睦朗 (1937-):

> El *haiku* es un poema clásico que no tiene individualidad sino no-individualidad. Lo que esperamos del *haiku*, es decir, el *haiku* ideal es un *haiku* «sin yo», donde se trata solamente de tales plantas, animales, piedras, tal aire, etc. y el «yo» está retirado. Creo que en esto existe una forma del futuro de vivir, en este sentido tengo apego por él, una forma de literatura «sin yo» (Takahashi 1999: 214).

Creemos que naturalmente, sin falta y sin querer ahí rezumaría «el yo» en el *haiku*, donde se expresa saludo al universo y diálogo con él aun sustrayendo «el yo».

CONCLUSIÓN

Hemos visto las visiones de los cuatro poetas representativos y un investigador del *haiku*. Entre ellos, Paz y Rodríguez-Izquierdo fueron los que entendieron mejor

el *haiku*, y contribuyeron mucho a mejorar su comprensión y su difusión en el mundo hispano. Sin embargo, creemos que hay dos puntos que no se comprenden bien o pasan inadvertidos. Uno es la función del *kigo* y otro es que el *haiku* es un poema de saludo o diálogo. En este trabajo, enfocando en el segundo punto, mostramos lo importante del acto de saludar en el *haiku*, un poema tan corto.

En cuanto se introduce en la poesía hispanoamericana y se escribe en español, el *haiku* ya no es el mismo que en Japón sino otro, con otros rasgos. No podemos imponerle las características propias de una forma surgida en otra cultura y otra lengua. Sin embargo, teniendo en cuenta que el *haiku* es un saludo o un diálogo, creemos que al adaptarse a la naturaleza de la lengua española amplía sus posibilidades.

BIBLIOGRAFÍA

Matsuo, Basho. 2005. *Sendas de Oku*, México, Fondo de Cultura Económica.

Benedetti, Mario. 1999. *Rincón de haikus*, México, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.

Borges, Jorge Luis. 1985. Mi experiencia con el Japón, Buenos Aires, 8 de julio de 1985. Disponible en: http://www.ddooss.org/articulos/textos/Jorge_L_Borges.htm

Chamberlain, Basil Hall. [1902] 1964. Bashō and Japanese Poetical Epigrams. *The Asiatic Society of Japan*, Tokyo, Yushodo Booksellers.

Couchoud, Paul Luis. 1917. *Sages et Poètes D´Asie*, Paris, Calmann-Lévy.

Herrera, Flavio. 1994. *La obra lírica Poemas Hai-kais y tankas*, Guatemala, Universidad de San Carlos de Guatemala.

Ooka, Makoto 大岡信. 1993.「日本の詩—いくつかの本質的問題」『川並総合研究所研究講演会シリーズ』6:185-212.

Paz, Octavio. 1987. *Las peras del olmo*, México, Seix Barral.

Paz, Octavio. 1975. *El signo y el garabato*, México, Joaquín Mortiz.

Rodríguez-Izquierdo, Fernando. 1972. *Haiku japonés*, Madrid, Publicaciones de la Fundación Juan March.

Tablada, José Juan. 1990. *Obras completas I. Poesía*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Tablada, José Juan. 1994. *Obras completas V. Crítica literaria*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Takahashi, Mutsuo 高橋睦郎. 1999.『百人一句』Tokio, 中央公論新社.

Noguchi, Yonejiro. 1914. *The Spirit of Japanese Poetry*, London, Murray.