EL HAIKU EN LA POESÍA LATINOAMERICANA

Sara M. Saz
Colorado State University

Muchos poetas de diversos orígenes y lenguas se han lanzado, en algún momento, a cultivar la forma japonesa del haikú, o hai-kai, este brevísimo y difícil arte poético, o "sol diminuto", como lo llamó Octavio Paz.[1] El haikú tradicional consta de diecisiete sílabas y tres versos. No obstante, los poetas en español que han elaborado haikús no siempre guardan estrictamente la forma. Toman más bien el concepto y no siempre se sienten obligados a respetar el número de sílabas, ni siquiera la limitación de los tres versos. Entre los más famosos en lengua no española que se han atrevido con el haikú se encuentran el norteamericano Ezra Pound y el francés Apollinaire, creador de *Caligramas*. Según el diplomático y crítico Benjamín Carrión, "Jules Renard lo sabe: el hai-kai es una mariposa que se ha dejado atrapar por la mano de un ciego. Por eso, ha de tener alas. Fijas con un alfiler en el papel, pero que salen volando al conjuro de los ojos lectores."[2]

Varios poetas españoles se han sentido atraídos por esta forma poética, destacándose los nombres de Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Luis Cernuda y Ernestina de Champourcin. Es en América Latina, sin embargo, donde más se ha desarrollado el haikú en español. Entre los numerosos poetas de renombre que se han atrevido alguna vez con el haikú están Jorge Luis Borges, el propio Octavio Paz y Mario Benedetti.[3]

Fueron los modernistas los que, a finales del siglo XIX, despertaron el interés del lector hispanohablante por la poesía y la cultura asiáticas. Según Lin Sheng-Bin, "siempre anhelan la perfección formal y se desencantan ante la situación socio-política de sus países. Estas preocupaciones dan como resultado una evasión de la realidad en busca de escenarios exóticos en los cuales ubicarse idealmente. (...) El Orientalismo constituye un elemento más especial del exotismo modernista."[4] No obstante, muy pocos escritores de la época conocían las lenguas asiáticas y la influencia oriental, tanto de la China como del Japón, les llegó

1 Citado por Benjamín Carrión en su prefacio a Cuadernos del Ecuador de Gustavo García Saraví (incluidos en Obras completas, Gustavo García Saraví, Edición de Sara M Parkinson de Saz, Madrid: Editorial Empeño 14, 1981, pág. 280. La cita completa dice: "Con los *Calligramas* de Apollinaire, los hai-kai -o los haikú, como los nombra Octavio Paz, al referirse a José Juan Tablada- son, según Paz "sol diminuto, casi nunca es una imagen suelta, desprendida de un poema más vasto, sino una estrella fija y palpiatante, inmóvil sólo en apariencia, pues gira siempre alrededor de sí misma."

2 Benjamín Carrión, prefacio a Cuadernos del Ecuador, pág. 280.

3 Borges incluyó diecisiete haikús en su obra *La cifra* y en otras ocasiones cultivó el *tanka* japonés, compuesto por un verso de cinco sílabas, uno de siete, otro de cinco y los dos últimos de siete. Mario Benedetti, por su parte, publicó una obra entera, *Rincón de haikús*, Buenos Aires: Seix Barral, 1999. El caso de Octavio Paz lo trataremos en este estudio.

4 Lin Sheng-Bin, *José Juan Tablada y el haikú hispanoamericano*, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1993, págs. 8-9.

JAPÓN Y EL MUNDO HISPÁNICO. Sara M. SAZ. El haiku en la poesía latinoamericana
Centro Virtual Cervantes

fundamentalmente a través de Francia donde se pusieron de moda los lacados, los muebles y arte asiáticos, así como la literatura del Extremo Oriente. Judith Gautier, hija del escritor Théophile Gautier, sabía chino y no solamente tradujo poesía china sino que también escribió versos en esa lengua. Rubén Darío, en la segunda edición de *Azul*, publicado por primera vez en 1888, incluyó el cuento, "La muerte de la emperatriz de la China." Otro modernista, Amado Nervo ((1870-1919), se sintió muy atraído por el budismo, y el poeta cubano Julián del Casal (1863-1893) escribió muchos poemas de ambiente oriental. Para él el Japón era, "un país grandioso, artístico e ideal, donde la atmósfera está siempre impregnada de olores paradisíacos, donde las flores renacen con nuevos colores a cada estación, donde la producción literaria es la más considerable."[5]

Octavio Paz habla de la fascinación que hubo por el Japón a fines del siglo XIX, señalando que empezó en Francia y tuvo gran impacto sobre todo en la pintura. "Culmina," dice, "con el "imagism"de los poetas angloamericanos". Continúa: "El primer período fue ante todo estético; el encuentro entre la sensibilidad occidental y el arte japonés produjo varias obras notables, lo mismo en la esfera de la pintura –el ejemplo mayor es el impresionismo- que en la del lenguaje: Pound, Yeats, Claudel, Eluard."[6]

Si el interés general por la literatura japonesa data de finales del siglo XIX, el haikú en particular se viene desarrollando en español desde los primeros años del siglo XX y se atribuye su introducción en el mundo hispanohablante al mexicano José Juan Tablada (1871-1945). Nacido en Ciudad de México, Tablada, además de poeta de talante modernista,[7] fue de profesión periodista y crítico de arte y entre sus amigos contaba con pintores mexicanos de la talla de José Clemente Orozco y Diego Rivera. Fue un innovador en las letras mexicanas, interesándose especialmente por los movimientos vanguardistas tanto en la poesía como en el arte y la música.. Su primer libro de poemas, *El florilegio*, se publicó en 1899, antes de su viaje al Japón pero incluso en esta primera fase, se percibe su afición por los temas orientales. La segunda edición de 1904,[8] posterior a su estancia en Japón, amplía este temario japonés con poemas tales como, "Musa Japónica,", "Yokohama Chinatown", y la sección, "Cantos de amor y de otoño" que consta de traducciones de poemas japoneses antiguos y modernos.

En 1900, gracias al apoyo económico del millonario Jesús Luján, patrocinador de las letras, y en particular de la *Revista Moderna*, Tablada pudo realizar una estancia de casi un año en Japón. No sabía japonés cuando se marchó y en tan pocos meses tampoco pudo llegar a dominarlo, pero la experiencia tuvo una profunda influencia en él, sobre todo estéticamente. En 1919 publicó, *En el país del sol*, en el que recoge sus impresiones del viaje. Habla en voz exaltada del paisaje de Yokohama, "¡Pero aquí no hay que buscar al Arte ni a la Belleza, porque lo bello, lo artístico tienen el don de omnipresencia y forman atmósfera estando en todas

5 Lin Sheng-Bin, op. cit., pág. 17.

6 Octavio Paz, "Introducción" a: Matsuo Basho, *Sendas de Oku*, Traducción de Octavio Paz y Eikichi Hayashiya, Barcelona: Seix Barral, 1981, (2ª ed.), pág. 9.

7 Dice Héctor Valdés, en el prólogo al primer tomo de las *Obras* de Tablada, "La segunda generación modernista tuvo por sede la Ciudad de México, y Tablada fue quien mejor la representó," *Obras*, Tomo I, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1971, pág. 11.

8 México-París: Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1904.

JAPÓN Y EL MUNDO HISPÁNICO. Sara M. SAZ. El haiku en la poesía latinoamericana
Centro Virtual Cervantes

partes!"[9]

Admiró especialmente la relación de los poetas japoneses con la naturaleza y su forma de plasmar su visión de esa naturaleza en su poesía. "Gracias al ejemplo naturalista de los japoneses, los artistas de nuestro mundo han visto la gracia y el encanto que tiene una flor de amapola elevándose sobre su tallo sinuoso (...) o en un campo apaisado la armonía de una rama de almendro o de durazno florido y la gracia decorativa de un insecto, una araña en medio de su tela reticulada".[10]

Hubo un largo silencio después de su viaje a Japón, con la excepción de los poemas incluidos en la segunda edición de *El florilegio*, antes de que esta experiencia diera fruto. En 1914, publicó un libro sobre el pintor japonés Hiroshigué titulado, *Hiroshigué: el pintor de la nieve y de la lluvia*[11] y durante su largo exilio en Nueva York, motivado por su apoyo al régimen de Porfirio Díaz, dio varias conferencias sobre pintores japoneses, así como sobre artistas mexicanos. 1918 vio la publicación de *Al sol y bajo la luna*, libro de reminiscencias orientales y en 1919 por fin se publicó en Caracas *Un día...*, con poemas que datan desde 1911. Esta obra constituye la irrupción del haikú en la literatura latinoamericana.

El haikú lo llamó Tablada, "poema sintético", por su concisión, destacando que se trataba de dar una impresión general sin descender a los detalles. Los poemas, en los que el "yo", contrario a la estética occidental, está ausente, se asemejan más bien a una pintura donde el poeta expresa su armonía con la naturaleza. Esta impresión pictórica la refuerza la forma del haikú donde, muchas veces, falta el verbo y se transmite la imagen a través de sustantivos y adjetivos. En su libro sobre Hiroshigué, Tablada ya había comparado su pintura con los haikús de Basho. Estela Ocampo, en su obra, *El infinito en una hoja de papel* recuerda la relación entre la escritura y el arte en China. Entre otros, cita a Wu T'ai-su, de la dinastía Yuan, quien dijo: 'como decían los antiguos, la pintura es poesía muda y la poesía pintura con sonido.'"[12] La ambigüedad del haikú, que muchas veces admite varias interpretaciones, es otro elemento que le atraía a Tablada porque de esta manera el lector tiene que aportar sus propias experiencias al poema para interpretarlo. Hoy día, después del desarrollo de la teoría del lector, puede no parecer sorprendente este papel activo del lector pero hay que recordar que la obra de Tablada data de 1919.

Un día... lleva una dedicatoria de Tablada a, "las sombras amadas de la poetisa Shiyo y del poeta Basho," éste último el poeta ancareta del siglo XVII que elevó el haikú a un nivel de perfección formal.[13] A pesar de estas claras referencias al origen japonés de la inspiración para

9 José Juan Tablada, *En el país del sol*, Nueva York/Londres: D. Appleton y Cía, 1919, págs. 16-17.

10 *En el país del sol*, ed. cit, pág. 93.

11 Dice Octavio Paz sobre el interés de Tablada por la cultura japonesa, "su afición nació sin duda por contagio francés: el libro que Tablada consagró a Hiroshigué –quizá el primer estudio en nuestra lengua sobre ese pintor- está dedicado a la 'venerada memoria de Edmundo de Goncourt.'A pesar de que (Efrén) Rebolledo conoció más íntimamente el Japón que Tablada, su poesía nunca fue más allá de la retórica "modernista"; entre la cultura japonesa y su mirada se interpuso siempre la imagen estereotipada de los poetas franceses de fin de siglo y su Japón fue un exotismo parisino más que un descubrimiento hispanoamericano," "Introducción," a Matsuo Basho, *Sendas de Oku*, ed. cit, pág. 18.

12 Estela Ocampo, *El infinito en una hoja de papel*, Barcelona: Icaria Editorial, 1989, pág. 82.

13 *Un día.... Poemas sintéticos*, se publicó en 1919 en una edición limitada de 200 ejemplares y cada haikú aparece con un dibujo correspondiente. Se recoge en José Juan Tablada, *Obras*, Tomo I, Poesía, ed. cit.

JAPÓN Y EL MUNDO HISPÁNICO. Sara M. SAZ. El haiku en la poesía latinoamericana
Centro Virtual Cervantes

los poemas de Tablada, algunos de los críticos de su día no los recibieron bien y ni siquiera se dieron cuenta de la influencia japonesa.[14] Se divide la obra en cuatro secciones: *La mañana* (12 haikús), *La tarde* (9 haikús), *El crepúsculo* (9 haikús) y *La noche* (7 haikús). Cada poema lleva un dibujo realizado por el propio Tablada y se imprimieron en blanco y negro con el propósito de que el lector imaginara por sí mismo cómo deben ser los colores. Era una forma de involucrar el lector en los dibujos de la misma manera que en la interpretación personal de los poemas. Cierra el libro un "Epílogo" en verso. Los títulos de estos haikús revelan el deseo del poeta de acercarse a los pequeños elementos de la naturaleza: "Las abejas," "El chirimoyo," "Flor de toronja," "Las avispas," "Mariposa nocturna," "La araña,", "Los sapos," etc. Solamente un haikú, "Hotel," lleva título relacionado con el mundo del hombre pero incluso aquí, el ambiente sombrío del hotel en otoño queda reflejado en la naturaleza:

> Otoño en el hotel de primavera
> en el patio de "tennis"
> hay musgo y hojas secas.[15]

En prácticamente todos los poemas Tablada guarda la regla del haikú de los tres versos y la ausencia de rima, pero no se adhiere necesariamente a las diecisiete sílabas. Sus mejores haikús son un prodigio de concisión, llegando incluso a faltar a veces el verbo como puede ocurrir en el haikú japonés. En "El saúz,"por ejemplo, dice:

> Tierno saúz
> casi oro, casi ámbar,
> casi luz...[16]

Muchas de sus imágenes son llamativas y muy gráficas. En "Las hormigas" nos dice:

> Breve cortejo nupcial,
> las hormigas arrastran
> pétalos de azahar.[17]

Y en "Mariposa nocturna" exclama:

> Devuelve a la desnuda rama,
> nocturna mariposa,
> las hojas secas de tus alas.[18]

Según Héctor Valdés, "Y en *Un día...* queda recogido el milagro de la Naturaleza. Árboles, pájaros, insectos, flores: todo adquiere una presencia prodigiosa. En su simplicidad las

14 En su prólogo a su obra *El jarro de flores (Disociaciones líricas)*, escribió dolido Tablada: "Ni siquiera el doble fulgor estelar de los claros nombres de Bashó y Shiyo, inscritos en la dedicatoria, pudo alumbrar la espesa tinta..," Obras, Tomo I, ed. cit., pág. 421.

15 *Obras*, Tomo I, ed. cit, pág. 377.

16 *Obras*, Tomo I, ed. cit, pág. 370.

17 *Obras*, Tomo I, ed. cit. pág. 369.

18 *Obras*, Tomo I, ed. cit. Pág. 383.

JAPÓN Y EL MUNDO HISPÁNICO. Sara M. SAZ. El haiku en la poesía latinoamericana
Centro Virtual Cervantes

imágenes de esos seres llegan hasta nosotros sin más significado que su existencia: el ruiseñor y el sapo participan de la misma belleza en el orden universal, y comparten el espacio destinado a la contemplación; sin metamorfosis, sin símbolos escondidos, realizan el milagro de las horas: la mañana, la tarde, el crepúsculo y la noche. El poeta, piadoso, es el observador callado y alerta que al descubrir los misterios de la vida se descubre a sí mismo como un ser sin pasiones; nada perturba su ánimo o lo lleva a pensar sobre su propia existencia, es alguien dotado de palabra, pero semejante en lo demás a las pequeñas y mudas criaturas que lo embelesan; existe porque puede hablarnos de ellas, no porque piense en ellas y medite sobre su razón de ser."[19]

La influencia del haikú en Tablada efectivamente no se limitaba a su admiración por los aspectos formales sino por la filosofía del mundo y la relación del poeta con ese mundo. Fernando Rodríguez-Izquierdo reproduce en su obra *El haikú japonés. Historia y traducción*[20] un esquema de R.H. Blyth que ilustra las influencias, algunas lejanas, en el haikú. Indica por un lado, la influencia del arte chino a través de la pintura japonesa, por otro, la de la poesía china mediante las formas japonesas de *waka* y *renga,* y, finalmente, las influencias filosóficas: el confucionismo, y el taoísmo, el zen y el budismo.[21] Estas últimas eran particularmente sugerentes para Tablada quien llegó al haikú después de una larga crisis personal que llevó a la destrucción de su matrimonio y al desencanto político. Parece ser que experimentó un cambio espiritual que hizo muy atractivo el zen, expresado a través de la poesía japonesa, con su hincapié en la naturaleza y el desprendimiento de las cosas materiales, algo antagónico a la poesía occidental y, especialmente la francesa que, hasta entonces, tanto había admirado Tablada. Los conceptos del silencio, de la contemplación y, sobre todo, la vislumbre repentina y momentánea de la verdad expresada poéticamente en los mejores haikús, le abrieron una ventana a un mundo desconocido.[22]

A *Un día...* siguió su tomo de poesías, Li-Po y otros poemas (1920), compuesto de poemas ideográficos, y *El jarro de flores,* con su subtítulo *Disociaciones líricas,* en 1922. En su ya mencionada introducción a *El jarro de flores*, Tablada llama a esta obra el "libro hermano"de

19 Héctor Valdés, "Introducción" a José Juan Tablada, *Obras*. Tomo I, ed. cit., pág. 19.

20 Madrid: Hiperion, 1994, 2ª edición.

21 La obra de Blyth se titula, *A History of Haiku.* (2 vols.), Hokuseido (Tokio), 3ª ed., 1968, y el esquema lo reproduce Rodríguez-Izquierdo en la página 35 de su mencionada obra.

22 Rodríguez-Izquierdo cita a Blyth cuando dice: "El Zen, rama espiritual y contemplativa del Budismo, y el haiku, comparten el amor por el símbolo, la confusión de sujeto y objeto, la visión de este mundo como un mundo de incertidumbre y misterio, la pobreza amada y vivida.

Para el Zen y el haiku, todas las cosas son divinas y su encuentro en ella un poema." *El haikú japonés. Historia y traducción*, ed. cit, pág. 80.Héctor Valdés, al hablar de la atracción del zen para Tablada dice: "Para el arte zen –que encuentra un extraordinario transporte espiritual en la lectura de los haikái- en el silencio y la contemplación, en el desasimiento de todo deseo, se revela el misterio de la vida por medio de iluminaciones súbitas, que tal vez no se entiendan lógicamente o no puedan explicarse, pero que actúan directamente sobre el espíritu dándole de pronto las respuestas a todas las interrogaciones que acerca de la existencia se ha hecho. Tablada no ignoraba el secreto de la belleza del haikú. ¿Lo aprendió por intuición? ¿Por cultura? El rendimiento de su sabor fue en todo caso el mismo; a los ojos de un lector de Occidente el haikú es sólo la explosión breve y un tanto descoyuntada de una experiencia; pero para un lector japonés –y para Tablada- el poemita era sólo una parte de esa experiencia. El resto quedaba no dicho, sino sugerido, y su sentido completo e infinito tenía en el lector la respuesta. (...) El haikú se escribe de la misma manera que se lee; en el poeta constituye también un rapto momentáneo hacia la verdad: es el lector, cuyo ánimo puede variar como el viento, la riqueza del haikú es cambiante y tiene valores múltiples. Su familiaridad con el impresionismo consiste justamente en la sugerencia. El lector completa el poema y puede enriquecerlo a su albedrío. El haikú es un germen de poesía." "Introducción" a *Obras*. Tomo I, ed. cit. , pág. 19.

JAPÓN Y EL MUNDO HISPÁNICO. Sara M. SAZ. El haiku en la poesía latinoamericana
Centro Virtual Cervantes

Un día... y explica que, "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 a la lírica castellana, aunque no fuese sino como una reacción contra la zarrapastrosa retórica, que sólo ante el ojo de vidrio de Clemencia Isaura puede hacer pasar como poetas a los bembudos generales de Haití."[23]

Como en el caso de *Un día...*, los haikú de *El jarro de flores* no guardan necesariamente las sílabas reglamentarias e incluso hay algunos poemas de solamente dos versos. También introduce el poeta la rima a veces, algo no ortodoxo en el haikú japonés:

> Porfía la libélula
> por prender su cruz transparente
> en la rama desnuda y trémula...[24]

Uno de sus mejores haikús en este volumen es "Sandía", donde con nueve cortas palabras, ninguna de ellas verbo, transmite la esencia del verano:

> ¡Del verano, roja y fría
> carcajada,
> rebanada
> de sandía![25]

Es de notar que Tablada introduce temas mexicanos en este libro de haikús, como en su poema, "Coyoacán":

> Coyoacán, al pasado muerto
> el coyote de tu jeroglífico
> lanza implacable lamento...[26]

A pesar de algunas reticencias iniciales, los haikús de Tablada tuvieron gran resonancia en la poesía mexicana y llegaron a crear escuela. Dice Octavio Paz: "La influencia de Tablada fue instantánea y se extendió a toda la lengua. Se le imitó muchísimo y, como siempre ocurre, la mayoría de esas imitaciones han ido a parar a los inmensos basureros de la literatura no leída. (...) Los poetas jóvenes descubrieron en el haikú de Tablada el humor y la imagen, dos elementos centrales de la poesía moderna. Descubrieron asimismo algo que habían olvidado los poetas de nuestro idioma: la economía verbal y la objetividad, la correspondencia entre lo que dicen las palabras y lo que miran los ojos. La práctica del haikú fue (es) una escuela de concentración."[27] Le parece una lástima que a Tablada se le considere un poeta menor y su poesía ni siquiera aparezca normalmente en las antologías: "Es lamentable. Sus pequeñas y concentradas composiciones poéticas, además de ser el primer trasplante al español del haikú,

---

23 "Prólogo" de José Juan Tablada, a *El jarro de flores*, Nueva York, 1922, incluido en *Obras*, Tomo I, ed. cit., pág. 421.

24 *Obras*, Tomo I, ed. cit., pág. 431.

25 *Obras*, Tomo I, ed. cit., pág. 456.

26 *Obras*, Tomo I, ed. cit., pág. 461.

27 Octavio Paz, "Introducción" a Matsuo Basho, *Sendas de Oku*, ed. cit, págs 24-25.

JAPÓN Y EL MUNDO HISPÁNICO. Sara M. SAZ. El haiku en la poesía latinoamericana
Centro Virtual Cervantes

fueron realmente algo nuevo en su tiempo."[28]

Son muchos los poetas mexicanos que, siguiendo su ejemplo, crearon haikús en algún momento de su trayectoria poética, José Rubén Romero, José Dolores Frías, Carlos Gutiérrez Cruz, y Xavier Villaurrutia, entre otros. El propio Octavio Paz achaca su interés por el haikú a Tablada: "A Tablada le debo mi primer interés por la poesía japonesa.... Sí, en la tradición japonesa encontré, primero, la idea de la concentración; segundo, la idea de lo no terminado, de la imperfección. Dejar algo afuera, no terminarlo todo... Ésas son cosas que me interesan muchísimo en la civilización japonesa..."[29]

Otra figura de gran relevancia en la confección de haikús en español es el ecuatoriano Jorge Carrera Andrade, considerado el poeta más importante de ese país. En 2003 se conmemoró el centenario de su nacimiento en Quito, ciudad donde también murió en 1978. Abogado y diplomático, ejerció la diplomacia en Japón, España, y Francia, entre otros países, al mismo tiempo que se dedicaba a la poesía, el ensayo, libros de viajes, y traducciones de poesía francesa. También tuvo gran influencia en las letras ecuatorianas como director de la revista Letras del Ecuador. Igualmente desplegó Carrera Andrade actividad política, siendo uno de los fundadores de "Antorcha", que luego formaría la base del Partido Socialista Ecuatoriano. De joven, Carrera Andrade fue muy influido por el Modernismo pero iría elaborando su propio estilo y llegó a desarrollar lo que él denominaba "microgramas."

En 1940 publicó en Tokio, a través de Ediciones Asia América, una pequeña editorial que fundó con Carlos Rodríguez Jiménez, Cónsul General de Venezuela en el Japón para la difusión de la literatura hispanoamericana, un tomo de poemas que llevaba precisamente ese nombre, Microgramas, pero empezó a cultivar este tipo de poema a principios de la década de los 20. Aunque publicó algunos microgramas anteriormente, su primera colección se publicó en Boletines *de mar y tierra* (1930). En 1935 apareció *Rol de la manzana* en Madrid e incluía una sección de 24 microgramas escritos entre 1926 y 1929. Generalmente sus microgramas tienen tres versos pero no guardan las mismas sílabas que el haikú y pueden o no tener rima. La naturaleza proporciona muchos de los temas como, "A la golondrina,", "Chopo" o "El mar." Carrera Andrade no conoció Japón hasta 1938 cuando le destinaron a Yokohama como Cónsul General del Ecuador. Para entonces ya llevaba años escribiendo microgramas. Según Enrique Ojeda, "No parece posible que entre 1922 y 1926 Carrera Andrade tuviera conocimiento de los haiku japoneses. Es verdad que para entonces José Juan Tablada había introducido ya este tipo de poesía en la lengua castellana pero tan interesante innovación no había llegado aún a conocimiento del poeta ecuatoriano. Lo mismo ha de decirse de los autores franceses que, como Jules Renard y Paul Eluard, ensayaban variaciones al minúsculo poema japonés."[30] Parece más probable una influencia de Quevedo o Góngora, cultivadores españoles del epigrama, y posiblemente de Ramón Gómez de la Serna y sus greguerías.

---

28 Octavio Paz, "Introducción" a Matsuo Basho, *Sendas de Oku*, ed. cit., pág. 20.

29 Octavio Paz, *Pasión crítica*, Barcelona: Seix Barral, 1990 (2ª ed.), pág. 178. También dice: "Yo por mi parte estuve interesado en Japón desde el principio. La estética japonesa no sólo no llegó a Europa sino que, vía Francia, despertó mucho interés en México. Hubo un poeta mexicano que estuvo en Japón y escribió haiku – José Juan Tablada. No estuvo mucho tiempo, sólo unos meses, pero después, todo el resto de su vida, continuó obsesionado con la cultura japonesa. Escribió el primer libro en castellano sobre Hiroshigé y también un hermoso poema sobre Hokusai." (pág. 178).

30 Enrique Ojeda, *Jorge Carrera Andrade. Introducción al estudio de su vida y de su obra*, New York: Eliseo Torres, 1971, pág. 216.

JAPÓN Y EL MUNDO HISPÁNICO. Sara M. SAZ. El haiku en la poesía latinoamericana
Centro Virtual Cervantes

Muchos de los microgramas de Carrera Andrade, como los haikús de Tablada, toman como imagen central algún pequeño elemento de la naturaleza como puede ser la mariposa, el colibrí, la golondrina, etc. Carrera Andrade no rehusó convertir en temas poéticos aspectos más bien desagradables de la naturaleza. "Descubrí,"escribió, "que los seres feos cumplen también, a su modo, una tarea bella, y que el sapo, el moscardón, el gusano, son otras tantas cifras de la clave secreta del universo."[31]

Su estancia en Japón de unos dos años le impresionó profundamente pero de manera diferente a Tablada. Era otra época y, después de la ocupación de Shanghai por los japoneses en 1937, encontró las calles llenas de soldados. Percibió un ambiente de antiextranjerismo y esto, unido a la certeza de que Japón iba a entrar en la Segunda Guerra Mundial, le causó zozobra. Además, se maravillaba de la fragilidad de las casas japonesas frente a una naturaleza cruel y violenta que le hacía reflexionar sobre el destino humano. En su ensayo, *Rostros y climas*, escribió: "Antes de conocer el Extremo Oriente el Japón era para mí la tierra de las porcelanas y de los kimonos maravillosos. Una especie de patria de las flores y del 'haikai'." Ahora, sin embargo, se daba cuenta de que, "los terremotos frecuentes, los tifones venidos del cercano mar de la China, las inundaciones súbitas, borraban los caminos, destruían las frágiles casitas de papel y madera, abatían los bosques e imponían en las islas una especie de desorden cósmico."[32] Esta fragilidad la veía como una metáfora de la vida humana: "Las casas de bambú y de papel, los puentes de laca sobre los torrentes, me ofrecían una imagen impresionante de la fragilidad de las obras humanas y me proporcionaban una lección de sobriedad y despojamiento."[33]

La angustia de Carrera Andrade en Japón se vio incrementada por su desconocimiento de la lengua japonesa y la comprobación de una mentalidad muy diferente a la occidental, lo que le llevó a sentir una gran soledad. Esta soledad se aumentó incluso más en 1939 cuando recibió la noticia de la muerte de su querida madre y, puesto que no gozaba de una fe cristiana, buscó respuestas espirituales en las filosofías orientales.

De los microgramas que publicó con Ediciones Asia América, veintitrés ya habían aparecido anteriormente en Boletines *de mar y tierra* o en *Rol de la manzana*, mientras que los ocho restantes eran inéditos. Añadió un ensayo, "Origen y porvenir del microgramo", versión más extensa de una conferencia que había dado en Quito en 1934. También agregó traducciones de veinte haikús japoneses. Uno de sus escritores de haikús preferidos era Basho. No parece probable, sin embargo, que realizara las traducciones directamente del japonés sino de versiones francesas y, tal vez, de otras en inglés ya que Carlos Rodríguez Jiménez le había regalado, *One Thousand Haikus Ancient and Modern.* El ensayo que Carrera Andrade inserta como prólogo a *Microgramas* repasa las formas poéticas peninsulares tales como la saeta, y el proverbio, además del citado epigrama. También analiza el haikú japonés y su proliferación tanto en Francia, como en Hispanoamérica a través de autores como José Juan Tablada, Gutiérrez Nájera, y otros.

31 Citado por Ojeda, op. cit., pág. 221.

32 Citado por Ojeda, op. cit., pág. 208.

33 *Mi vida en poemas*, citado por Ojeda, op. cit. pág. 208.

JAPÓN Y EL MUNDO HISPÁNICO. Sara M. SAZ. El haiku en la poesía latinoamericana

Centro Virtual Cervantes

La Argentina es uno de los países donde han surgido varios poetas atraídos por el haikú. Ya hemos mencionado a Jorge Luis Borges, pero habría que mencionar antes a Leopoldo Lugones, amigo de Tablada y quien escribió el prólogo para su libro *Al sol y bajo la luna.* Lugones, afirma Octavio paz, fue el primer poeta influido por los haikús de Tablada.[34] Eduardo González Lanuza fue otro escritor argentino que probó suerte con los haikús y Álvaro Yunque llegó a publicar su colección de *100 haïcais y un soneto*.[35] Muchos poetas hispanoamericanos han utilizado indistintamente los términos haikais y haikús, siendo éste un término de uso más reciente.[36] Tablada, de hecho, utilizaba el término haikai para sus poemas. Yunque guarda la forma de tres versos, pero a veces utiliza la rima y otras no. Tampoco se ciñe necesariamente a las diecisiete sílabas, aunque sí las utiliza en poemas como en "Árbol sin flores":

> Noble tristeza:
> sin florecer das frutos,
> eres higuera[37]

Es de notar que poquísimos de sus "100 haïcais" tienen por tema la naturaleza (sólo tres), los demás ocupándose de temas metafísicos y filosóficos, sobre todo. No obstante, en muchos poemas utiliza imágenes de la naturaleza para expresar estados de ánimo. En "Melancolía,"por ejemplo, dice:

> Mustia, la rosa,
> llega una leve brisa
> y la deshoja.[38]

Yunque utiliza estos breves poemas para plasmar imágenes sorprendentes que hacen reflexionar sobre la naturaleza y el destino del hombre. En "Orgullo de hombre" dice:

> Vas orgulloso…
> Y tu sombra en el suelo,
> ¡mira!, es un mono[39]

En muy pocas palabras, y de forma jocosa, recuerda de esta manera la evolución del

34 Véase, Octavio Paz, *Obra poética*, Barcelona: Seix Barral, 1990, pág. 265.

35 Buenos Aires: Talleres Gráficos "Orestes S.R.L.", 1966.

36 Explica Octavio Paz, en su introducción a su traducción de *Sendas de Oku* de Basho, el desarrollo de la forma del haikú y el origen de su nombre: "El poema clásico japonés (*tanka* o *waka)* está compuesto de cinco versos divididos en dos estrofas, una de tres líneas y otra de dos: 3/2. La estructura dual del *tanka* dio origen al *renga*, sucesión de tankas escrito generalmente no por un poeta sino por varios: 3/2/3/2/3/2/3/2… A su vez el renga adoptó a partir del siglo XVI, una modalidad ingeniosa, satírica y coloquial. Este género se llamó *haikai no renga*. El primer poema de la secuencia se llamaba *hokku* y cuando el renga haikai se dividió en unidades sueltas –siguiendo así la ley de separación, reunión y separación que parece regir a la poesía japonesa- la nueva unidad poética se llamó *haikú*,, compuesto de haikai y de hokku. El cambio del renga tradicional, regido por una estética severa y aristócrata, al renga haikai, popular y humorístico, se debe ante todo a los poetas Arakida Moritake (1473-1549) y Yamazaki Sokán (1465-1553)." Ed. cit., pág. 12.

37 *100 haïkais y un soneto*, ed. cit., pág. 19.

38 Op. cit., pág. 18.

39 Op. cit. pág. 11

JAPÓN Y EL MUNDO HISPÁNICO. Sara M. SAZ. El haiku en la poesía latinoamericana
Centro Virtual Cervantes

hombre.[40] A diferencia del clásico haikú japonés, Yunque no duda en insertar el "yo"del poeta. Tal vez su haikú más llamativo con presencia del "yo" es el que se titula, "¿Soy?":

¿Soy, me pregunto
(¿Es agua el agua sucia?)
soy cuando injurio?[41]

Otro poeta argentino que ha cultivado poemas breves inspirados en el haikú es el platense Gustavo García Saraví. Su obra *Cuadernos del Ecuador* (1976) está compuesto exclusivamente por este tipo de poema (un total de 104 poemas) y es el resultado de un viaje de cuarenta días a ese país que hizo invitado por el Presidente de la República, don José María Velazco Ibarra. En otro lugar escribimos que García Saraví: "Nos confesó que empezó a cultivar este género cuando, en un largo recorrido en ómnibus por su país, descubrió que había dejado olvidados su cuaderno y lápiz y tuvo que "redescubrir"el hai-kai como única forma poética de que era capaz de retener en la memoria. Lo reinventó, en cierta manera, ya que el suyo no es el hai-kai tradicional. Ahora habitualmente los escribe cuando está de viaje."[42]

Para García Saraví, el hai-kai, o haikú, es la captación de un instante, es, en sus palabras, una especie de foto pero, "hecha con las máquinas Kodak de antes."[43] Escritor habitual de sonetos, García Saraví consideraba el haikú, o su versión del haikú japonés, una forma menor sin pretensiones de que perdurara en el tiempo. A pesar de esto, algunos son dignos de recordar. Dice Benjamín Carrión en su prólogo titulado, 'Cazador de mariposas en la mitad del mundo': "Los (haikú) de García Saraví tienen una nueva y profunda dimensión: son destellos de luz que llevan un pensamiento profundo, casi siempre. Y realizan un milagro: esas lucecitas con alas, tienen hondura, ternura, amargura. Y como el resplandor –sólo el resplandor- de un disparo de arma de fuego, lleva un sentido penetrante de protesta, de grito doloroso, de angustia inconforme, enemiga de la resignación."[44]

Las palabras de Carrión señalan una de las grandes diferencias de los haikús de García Saraví y los tradicionales japoneses, o incluso los haikús de Tablada que, sin lugar a duda, conocía. El poeta utiliza este pequeño formato poético no para plasmar imágenes de la naturaleza, ni siquiera para suscitar temas metafísicos como Yunque, sino para hacer en varios poemas una crítica feroz de la conquista y del estado actual del indígena ecuatoriano. En "Altar mayor de San Francisco" admira la grandeza de la iglesia pero al mismo tiempo, recuerda cómo se llegó a implantar el cristianismo en esa zona:

Para que exista tanta luz,
fue necesaria mucha

40 En, "Poetas," también utiliza el humor cuando dice: Muchachos grandes,/con sonidos juguemos/a las imágenes. Op. cit. pág. 33.

41 Op. cit., pág. 25.

42 Sara M. Parkinson de Saz, "Presentación" a *Cuadernos del Ecuador, Obras completas* de Gustavo Garcia Saraví, Madrid: Empeño 14, 1981, pág. 277.

43 Id. loc. cit., pág. 277.

44 Op. cit., pág. 280.

JAPÓN Y EL MUNDO HISPÁNICO. Sara M. SAZ. El haiku en la poesía latinoamericana
Centro Virtual Cervantes

sombra en el arcabuz.[45]

Otro poema se titula "Atamba," refiriéndose al trozo de cuero, atado a cuerdas, que se ponía el indígena en la frente para que pudiera tirar peso:

Cuero de mala ley:
has transformado en buey
a la reina y al rey.

García Saraví guarda, en general, los tres versos, aunque hay poemas de dos o de más de tres, pero no respeta las diecisiete sílabas y, más importante, utiliza de forma constante la rima. Vemos, pues, que es una versión muy libre del haikú, donde priman los temas latinoamericanos, como aparecieron los temas mexicanos en la última etapa de Tablada.

El haikú, conocido en una primera etapa entre los modernistas como una faceta más de un orientalismo más bien superficial y exótico, ha ido echando raíces en la poesía latinoamericana hasta llegar a tener sus propias características autóctonas. Ha significado distintas cosas para distintos poetas. Para algunos, como Octavio Paz, el haikú es, sobre todo, la concisión. Para Paz, gran conocedor de la cultura india, además de la japonesa, ésta es una gran virtud: "La poesía japonesa es una lección de economía. En India son muy exagerados: escriben dos mil líneas ahí donde un japonés se limita a una exclamación... Además, la poesía japonesa concentra, en un verso, una gran pluralidad de significados; está muy *cargada* de significaciones."[46] Tablada, al llamar a sus haikús, "poemas sintéticos", también reconocía la característica más importante del haikú, su capacidad para plasmar una imagen en muy pocas palabras. Los vanguardistas apreciaron en el haikú la riqueza y la originalidad de imágenes, mientras que otros se sentían atraídos por la ambigüedad inherente al haikú.

En muy pocos casos, con algunas excepciones importantes como las de Tablada, Carrera Andrade o de Paz, los poetas en lengua española que se han dedicado a escribir haikús han conocido personalmente el Japón ni la lengua japonesa. Se han puesto en contacto con esta forma poética a través de Francia, de poetas anglosajones, o de otros poetas hispanohablantes. Indudablemente, el haikú, con todas sus variantes occidentales, ha enriquecido enormemente la poesía en lengua española, aunque, para ello, se haya tenido que apartar sustancialmente de Basho, "ese hombre frugal y pobre que escribió ya entrado en años y que vagabundeó por todo el Japón durmiendo en ermitas y posadas populares – ese reconcentrado que contemplaba largamente un árbol y un cuervo sobre el árbol, el brillo de la luz sobre una piedra – ese poeta que después de remendarse las ropas raídas leía a los clásicos chinos – ese silencioso que hablaba en los caminos con los labradores y las prostitutas, los mayores y los niños."[47]

45 Op. cit., pág. 287.

46 Octavio Paz, *Pasión crítica*, ed. cit, pág. 178.

47 Octavio Paz, Las peras del olmo, Barcelona: Seix Barral, 1985, pág. 135.

JAPÓN Y EL MUNDO HISPÁNICO. Sara M. SAZ. El haiku en la poesía latinoamericana
Centro Virtual Cervantes