



**DETLI**

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales  
Dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo  
ISBN 978-950-585-116-4



UNION  
ACADEMIQUE  
INTERNATIONALE

## Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2015

**haiku.** Japonés: “poema juego”, “juego de poesía”. Se ha transliterado en español como haiku, haikú , haikai y jaiku.

*Forma poética japonesa caracterizada por su brevedad, concisión y por su gran capacidad de sugestión. Se asocia a la tradición del budismo zen en lo que se refiere a plasmar un momento de iluminación en el que el poeta se hace uno con el mundo contemplado. El haiku consta de 17 sílabas que generalmente se organizan en tres versos de 5-7-5 en los que se crea una imagen, como una miniatura en la que se capta una vivencia fugaz.*

Los orígenes del haiku son remotos; su antecedente conocido más lejano es una forma poética breve llamada *katauta*, compuesta por 17 o 19 sílabas, cuya distribución era 5-7-7 o 5-7-5. La forma del *katauta* era la de pregunta y respuesta. Sin embargo, sus antecedentes literarios más directos y más conocidos son dos formas poéticas, el *tanka* o *waka*, y el *renga*. La pauta formal del *tanka* tuvo ligeras variaciones, pero la más establecida fue la de 31 sílabas distribuidas en cinco versos de 5-7-5/ 7-7 sílabas, en cuyo contenido se privilegiaba la ambigüedad, “rara vez se usan los pronombres personales, no hay distinción entre singular y plural, a menudo no existe distinción temporal en las flexiones verbales, y generalmente no se expresa el sujeto” (*El haiku japonés* de Rodríguez, 48). Esta forma ha sido tan característica de la cultura del Japón que en la actualidad se le conoce con el nombre de *waka*, que significa “canción japonesa”. Era un divertimento cortesano y en él se expresaban emociones mundanas a la vez que se describía sensiblemente la naturaleza.

El *renga*, que se ha traducido como “canción encadenada” o “verso encadenado”, es una especie de diálogo poético compuesto por una serie de *tankas*. Las primeras líneas de 5-7-5 sílabas son elaboradas por una

persona, las siguientes dos líneas de 7-7 por otra, las siguientes tres líneas de 5-7-5 por una tercera y así sucesivamente, hasta hacer un largo poema. Cada estrofa consistía en una estampa independiente que se hilvanaba por nexos diversos, como asociaciones, paralelismos, yuxtaposiciones y juegos de palabras:

Mis pensamientos se van

a la capital de Nara

(Fijiwara NO Kinnori)

Las flores del cerezo

y las hojas rojas del otoño

¿a qué se parecen?

(Minamoto NO Arihito)

Aunque a los ojos occidentales no sea evidente el nexo entre ambas estrofas, para un japonés es clara la asociación de la capital de Nara con el otoño, pues es famosa por sus flores de cerezo y sus brillantes hojas que adquieren el color rojizo en esta época del año (*La literatura japonesa* 48-49).

Las primeras tres líneas del *renga*, que debían contener una palabra referente a alguna de las estaciones del año, se conocen como *hokku* y son siempre las más importantes, de tal suerte que, con el tiempo, estas primeras estrofas van cobrando independencia de significado.

En sus orígenes, el *renga* no tenía aspiraciones literarias, se trataba de un juego rico en humor que a veces adoptaba la forma de acertijo y cuya finalidad era divertir. A finales del periodo Heian, hacia 1185, los *renga* se hacen cada vez más largos hasta llegar a las cien estrofas. El primer *renga* largo que se conserva data de 1170 y aparece en un cuento histórico. Se

## haiku

considera que fueron los poetas Fujiwara Sadaie (1162-1241) y Fujiwara Sadatake (1139?-1202) los que impusieron las reglas del *renga* en 1186. Pero fue el poeta Iio Sogi (1421-1502) quien llevó la forma al nivel literario (*The haiku form* 16-17).

Poco a poco se desarrollaron dos tendencias distintas: una evolucionó hacia la seriedad y la otra hacia el humor, los juegos de palabras y las alusiones burlescas. Las composiciones de esta última tendencia se llamaron *haikai renga*, que significa “poemas lúdicos encadenados”. Sus exponentes más importantes son Yamazaki Sookan (1465-1553), Arakida Moritake (1472-1549) y Nishiyama Soin (1605-1682). Esta forma, de carácter eminentemente popular, constituye el antecedente inmediato del haiku. Sin embargo, el *haikai renga* no desapareció, los grandes maestros del haiku lo siguieron cultivando.

Es imposible comprender el sentido del haiku sin relacionarlo con el budismo zen, entendido más como filosofía que como religión. El budismo zen nace del contacto que se establece en China entre la religión hinduista, fundada por Sidarta Gautama en el siglo VI a. C. en la India, y elementos del taoísmo y del confucionismo. La pintura y la poesía china, además de la arquitectura, la escultura y la caligrafía, ejercieron una fuerte influencia en el desarrollo de las artes japonesas y a través de ellas se adoptó la filosofía budista. Esta percepción de la vida dio nacimiento en Japón a nuevos modos de arte, como la ceremonia del té, el arreglo de flores, el teatro Noh y la poesía.

La palabra Zen significa meditación y se considera la única vía para encontrar el camino del *satori*, la iluminación. Dicha iluminación es intuitiva pues trasciende las distinciones lógicas y la intelección racional y supone un estado de contemplación. La iluminación ocurre en un instante

que contiene todos los instantes, de ahí que lo verdaderamente esencial en esta percepción de la vida sea el momento de la revelación.

El momento de revelación que el haiku expresa es análogo al *satori* del Zen; están ligados en la paradoja, en la austeridad unida a la alegría, en el amor a la naturaleza y a lo ordinario. El momento del haiku puede ser definido como un instante en el cual el hombre se ve unido al objeto contemplado, hasta casi convertirse en el objeto, y sólo así puede dar cuenta de la verdad eterna y universal contenida en él: “a lo largo de la experiencia el observador no tiene conciencia de sí mismo como separado de lo que ve u oye. Tiene que sumergirse en el objeto. La experiencia concreta es así la interacción entre un hombre y su ambiente, sin que se distingan entre sí estos dos polos de la chispa intuitiva” (*El haiku japonés* 26). Por esta razón, el haiku es con frecuencia considerado una forma de vida, más que una forma de arte.

La visión poética, como la del *satori*, no puede ser transmitida por medio de explicaciones o comentarios filosóficos, ni cabe la posibilidad de expresarla en versos sentimentales. Esta es una de las razones de la predilección por la expresión paradójica. La paradoja en el haiku surge ante la imposibilidad de que las palabras expresen simultáneamente dos cosas que en su apariencia son contradictorias (*The haiku form* 53):

Miro la llama  
que tiembla con el viento  
¡Noche nevada!

(Ryota)

En japonés no hay acentos fuertes, todas las sílabas de una palabra reciben igual acentuación, tampoco existe la rima: “esta limitación no es pobreza, dice Octavio Paz, pues el japonés es rico en onomatopeyas,

## haiku

aliteraciones y juegos de palabras que son también combinaciones insólitas de sonidos” (“tres momentos...” 340); por tanto, la base de la composición del haiku, como de toda la poesía tradicional japonesa, radica en la medida silábica. Sin embargo, vale la pena aclarar que la apelación que se hace aquí a la unidad de medida por sílabas es puramente convencional para hacer más comprensible su explicación, pues en la lengua japonesa se habla de *moras*, unidades que miden el peso silábico, de ahí que la poesía japonesa se base en el sistema moraico y no propiamente en la sílaba (“Haiku: tradición poética...” 76). Para R. H. Blyth las 17 sílabas del haiku corresponden a una emisión de aliento, una exhalación del alma en la que se recrea el instante de la iluminación. El acomodo de esas 17 sílabas en tres líneas evoca la proporción y simetría, el momento de unidad y armonía con la naturaleza que implica la visión poética del haiku (*apud The Haiku Form* 77-78).

En cada haiku hay una pausa especial o un giro que puede aparecer después de la sílaba 5ª o de la 12ª, que no significa tanto una pausa semántica, como sensible, dictada por la necesidad estética expresiva:

En rama seca  
un cuervo se ha posado...

Final del otoño

(Basho)

En este poema, puede apreciarse la pausa obligada después de la 12ª sílaba. Es importante destacar también cómo la estructura del lenguaje permite una especial compresión, porque los pronombres son raramente usados y los verbos empleados suelen aparecer en forma infinitiva; también hay que anotar que el japonés es rico en inflexiones dadas por los sufijos; los adjetivos se pueden usar de manera elíptica, como prefijos añadidos a

los sustantivos que modifican. Por esta razón, resulta tan difícil traducir con precisión y con toda la carga expresiva los haiku. Así, en el caso del poema anterior, por ejemplo, Octavio Paz ofrece otra versión en la que intenta recuperar la expresión elíptica que permite la lengua japonesa:

La rama seca  
un cuervo  
otoño-anochecer.

El significado del haiku tiene que ver con una imagen sensorial, pues ofrece una percepción nacida de los sentidos. El poeta busca eternizar sensaciones concretas a partir de una percepción en la que todas las cosas se unifican. De ahí que otro rasgo fundamental de la poesía japonesa en general, y del haiku de manera particular, sea su capacidad de sugerir, como lo hace la pintura japonesa, que con unas cuantas pinceladas expresa un mundo, pues a pesar de su parquedad expresiva el poema es rico en matices. En este arte es tan importante lo que se expresa como lo que se calla. La asociación entre pintura y poesía no es ajena a la naturaleza de ambas artes; de hecho, los poetas solían ser verdaderos artistas del pincel, no sólo por la calidad del trazo de los ideogramas, sino porque no era raro que acompañaran sus poemas con pequeños dibujos en tinta o acuarela.

Con frecuencia, la cultura occidental ha visto esta poesía como una manifestación de pasividad frente a la naturaleza, ya que el poeta no expresa la verdad aprendida por la experiencia, ni se detiene en la exposición de la forma en que esa experiencia lo ha afectado. Sin embargo, esto es resultado del desconocimiento del mundo cultural en el que se ha forjado esta tradición, pues en el proceso creativo, el poeta no permanece ajeno, impávido ante el objeto que contempla. De igual manera, el lector, idealmente, no debe permanecer impasible, debe participar de esta fineza

## haiku

espiritual. Lo que buscan los poetas japoneses es crear, a través de unas cuantas palabras, imágenes muy precisas que en su concisión tracen un mundo que el lector debe completar. La sutileza implícita en este arte se ve plasmada en la definición propuesta por Chamberlain: “Tragaluz abierto un instante sobre un pequeño hecho natural, resplandor súbito, sonrisa formada a medias, suspiro interrumpido antes de ser oído” (*apud El haiku japonés* 28).

Hay una gran tentación en los lectores occidentales de interpretar el haiku simbólicamente; sin embargo, el simbolismo no está en la naturaleza de esta forma poética, pues no busca hacer el retrato de un fenómeno natural con algún significado más allá de sí mismo (*A History of Haiku* 13).

El haiku supone una actitud artística particular frente a la tradición y el cambio: el poeta se encuentra siempre con un amplio bagaje de imágenes poéticas y, en buena medida, se apega a ellas, pero les imprime sutiles variaciones, leves matices, que refrescan las soluciones halladas por los poetas precedentes. No puede olvidarse que para el japonés, glosar, reescribir o imitar la poesía antigua no constituía un plagio, sino una forma de reconocimiento y una práctica de escritura. El haiku, así, siempre conserva y renueva. A la vez, en cada poema se reaviva la tensión entre lo mudable y lo que permanece, una tensión que se resuelve siempre en una imagen que conjuga esos dos momentos en un solo presente. En el haiku coexiste lo constante y eterno con lo momentáneo y efímero. En el famoso poema del estanque y la rana de Basho, se puede percibir claramente esta intersección:

El estanque antiguo.

Salta una rana.

El ruido del agua.



En el primer verso aparece el elemento constante representado por las aguas quietas del estanque; en el segundo verso irrumpe el cambio, al plasmarse el salto de la rana al estanque. El resultado del cruce entre lo permanente y lo efímero, lo cambiante, es la imagen sensorial del chapaleo del agua. Keene propone que uno de los grandes aciertos de este poema se da al dibujar el movimiento de la rana. Los poetas anteriores hubieran recreado el canto de la rana y Basho renueva la tradición al elegir el salto. (*La literatura japonesa* 55-56). Es el movimiento de la rana el que lleva a la instantánea percepción de la verdad, a la que aspira el Budismo Zen. Iluminación que se alcanza mediante el “relámpago súbito de la intuición, más bien que por el estudio de doctos libros de teología o la observación estricta de las austeridades monásticas” (*Ibid* 56).

La iluminación que surge del contraste entre el cambio y la permanencia es un aspecto que ha sido olvidado con frecuencia por los poetas occidentales en su comprensión del haiku; de modo que al componer de acuerdo con los patrones de esta forma poética tomaron en cuenta la concisión y la sugerencia y olvidaron la chispa que surge del cruce entre lo eterno y lo contingente.

Hay en el haiku una constante alusión a las estaciones del año, lo cual está relacionado, por un lado, con el interés del Zen en la naturaleza y, por otro, por profundas razones históricas. Los libros antiguos de poesía japonesa, a partir del año 905, fecha de publicación de la antología *Kokinshu*, han sido usualmente divididos de acuerdo con las estaciones. A las cuatro estaciones se añade la constante referencia al año nuevo, día de verdadera fiesta de purificación en el Japón. La mañana de año nuevo significa la renovación y la frescura de la vida y de las cosas, esa mañana es la del año completo. Para Basho la palabra referente a la estación era de la mayor importancia, pues es el camino para introducir al lector a una

## haiku

atmósfera completa con su clima característico, sus plantas, sonidos, luces, aromas; da el tono del poema. En muchos haikus, sin embargo, es posible que no aparezca una palabra precisa relativa a la estación, pero el poema remite a una época en particular, y suele hacerse a través de la inclusión de elementos de la naturaleza ligados con la estación. Poco a poco se estabilizan los sentidos que cada objeto evoca, por ejemplo, la palabra ruiseñor, además de aludir al ave, representa la primavera; la luna no es sólo el cuerpo celeste, es también el otoño, lo mismo que los gansos salvajes, que llegan en esa época del año al Japón. Este fenómeno alcanza precisiones tales que un elemento llega a sugerir un mes del año e incluso un día: el poeta Soogi elaboró una lista de objetos naturales agrupados por mes, donde, por ejemplo, escarcha representa enero y melocotón el 3 de marzo. Es él quien establece la necesidad de incluir un elemento de estación en el *renga* y lo interpreta como un acto de fidelidad a la visión de las cosas tal como son. El tema de estación en el poema, tal como lo estableció Soogi, debe coincidir con la época del año en la que se crea y este rasgo permaneció hasta Shiki en el siglo XIX.

Obsérvese el siguiente canto a una breve noche de verano en el que no hace falta que se enuncie la palabra verano, pues todos los elementos concurren en la creación de la imagen de dicha estación:

La corta noche;  
Sobre la peluda oruga,  
Perlas de rocío.

(Buson)

Importa señalar también que el otoño está estrechamente vinculado a los pensamientos de la muerte, la soledad, la enfermedad, frecuentes en el haiku:

Agonizante  
la cigarra en otoño,  
canta más fuerte

(Shiki)

No obstante el predominio del tono melancólico en muchos de los haiku, es preciso reconocer la orientación humorística de algunos de ellos, en los que convive la añoranza con un dejo de sonrisa lúdica, lo que los conecta con sus orígenes del estilo *haikai*. A veces esta inclinación hacia el humor es apenas una insinuación, aunque en otras ocasiones puede apreciarse un franco sentido burlesco en el que se da cabida a los aspectos no poéticos de la vida:

Aun por contemplar las flores  
me duele  
el hueso del cuello

(Soojin)

Desde una perspectiva histórica, es preciso referirse a la obra poética de Matsuo Basho (1644-1694) pues fue él quien llevó el haiku a la perfección literaria y lo sacó del mero divertimento de la corte. Afirma Octavio Paz: “Basho no inventó esta forma; tampoco la alteró: simplemente transformó su sentido. Cuando empezó a escribir, la poesía se había convertido en un pasatiempo: poema quería decir poesía cómica, epigrama o juego de sociedad. Basho recoge este nuevo lenguaje coloquial, libre y desenfadado, y con él busca lo mismo que los antiguos: el instante poético. El haiku se convierte en la anotación rápida, verdadera recreación,

## haiku

de un momento privilegiado; exclamación poética, caligrafía, pintura y escuela de meditación, todo junto” (“Tres momentos...” 342).

Basho fue hijo de una familia samurái; a los ocho años fue enviado a servir como paje del hijo de un noble; en esa familia estuvo bajo la tutela del poeta Kigin, preceptor del joven noble, de quien Basho aprendió el arte de la composición poética. Viajó por todo el Japón vestido con los hábitos de los peregrinos budistas, practicando el ascetismo y sufriendo la pobreza, pues consideraba que sólo del contacto con la naturaleza, con el frío y el hambre, podía surgir la poesía. Escribió diversos textos sobre estos viajes en los que incluía haikus. Uno de estos libros ha sido traducido al español por Octavio Paz y Eikichi Hayashiya como *Sendas de Oku* (interior, hondo). Sus textos fueron notorios por su contenido melancólico. El estilo de Basho es llamado *shofu haikai*, de *sho*, la segunda sílaba de su nombre y *fu*, estilo.

Basho busca la trascendencia en su poesía a través el canto a lo ordinario y lo inmediato, canto en el que la intuición de la naturaleza es similar a la iluminación budista. Retoma la variada herencia cultural, pero elige una forma popular de expresión, de ahí que pueda afirmarse que uno de sus grandes aciertos es reconciliar la poesía popular con la de inspiración clásica. Basho aspira a la eliminación de todo elemento superfluo y postula una sencillez que se advierte en sentencias como: “Que tu verso se parezca a una rama de sauce batida por la lluvia tenue, y a veces ondeando en la brisa” (*El haiku japonés* 68).

A caballo en el campo  
y de pronto, detente:  
¡el ruiseñor!

En la naturaleza encuentra Basho su fuente de inspiración y de enseñanza profunda, en ella halla “la verdad inmutable en forma cambiante”. No es de extrañar, pues, que le confiera al tema de la estación la relevancia que había tenido en la poesía anterior; sin embargo, el poeta piensa que más que la materialidad de las palabras de estación, importa la intuición y el mensaje. Basho consideraba de suma trascendencia el sustrato intuitivo del haiku, así como la naturalidad y sencillez que deben presidir el corazón del poeta, “haiku es simplemente lo que está sucediendo en este lugar, en este momento”, decía.

Basho tuvo un largo camino como poeta en el que fue puliendo su estilo hasta llevar el haiku a la cima de la perfección. Se sabe que escribió prácticamente desde su infancia y dejó una última composición hecha, a petición de sus alumnos, en el momento de la inminente llegada de la muerte:

A pie, enfermo,  
por campos desolados  
vengan los sueños.

En la segunda mitad del siglo XVIII el maestro indiscutido es Yosa Buson (1716-1784), uno de los más importantes exponentes de los poetas-pintores. Se distancia de la actitud de contemplación, llena de admiración por la naturaleza, tan característica de la poesía japonesa. En el siguiente haiku destaca el rompimiento con el espíritu que anida en la cultura tradicional:

Árbol florido,  
bajo tu copa, ocioso,  
quedo dormido.

## haiku

Kobayashi Issa (1763-1827) es otro de los grandes poetas del haiku, heredero de Basho y Buson que “rompe la reticencia japonesa pero no para caer en la confesión a la occidental, sino para descubrir y subrayar una relación punzante, dolorosa entre la existencia humana y la suerte de animales y plantas. Hermandad cósmica en la pena, comunidad en la condena universal, seamos hombres o insectos” (“La tradición del haikú” 355):

Para el mosquito  
también la noche es larga  
larga y sola.

A principios del siglo XVIII varias mujeres practicaron la escritura del haiku, siguiendo la escuela de Basho y sus discípulos; la más destacada, considerada la mayor poeta en Japón, es Chiyo (1701-1775). Escribió versos de índole subjetiva que han sido objeto de controversia porque algunos críticos consideran que no se apega estrictamente al patrón del género:

Capturado mi pozo  
por la flor de asagao,  
salgo a pedir agua.

Puede apreciarse la delicadeza de los versos en los que el hablante poético rehúsa hacer violencia al asagao que se ha enroscado en el pozo y prefiere, antes que lastimar la flor, salir a pedir agua.

Masaoka Shiki (1867-1902) es considerado el último gran poeta que polemiza la tradición a la vez que la continúa, renovándola, por lo que logra sacar el haiku del amaneramiento en el que había caído. No obstante

su precaria salud y su corta vida, su obra es voluminosa. En ella se percibe la angustia moderna ante la falta de dioses:

Viento otoñal,  
para mí ya no hay dioses,  
no hay Budas ya.

El haiku ha continuado cultivándose en el Japón en los últimos años y se han desarrollado muy distintas vertientes temáticas y estilísticas, pues a la propia dinámica de cambio que ha sufrido la forma, se ha sumado la influencia de la cultura occidental, a la que ha ido abriendo sus puertas. El haiku viajó al Occidente y ha germinado en nuevos géneros poéticos, a la vez que ha fertilizado algunos de los ya conocidos, unas veces con el espíritu que lo anima, otras de manera puramente formal o como mero exotismo. Hacia el siglo XIX se da una especie de fascinación de Europa por la cultura oriental. Fueron los franceses los primeros en escribir haiku en occidente. Poetas como Leon de Rosny y Judith Gautier sentaron escuela y se convirtieron en fuente de inspiración para otros escritores que después practicarían la forma, especialmente los poetas simbolistas y parnasianos. El haiku se popularizó, sobre todo, a raíz de la publicación de *Les épigrammes lyriques du Japon*, compilación hecha por P. L. Couchoud, en 1906.

Posteriormente, Inglaterra y Estados Unidos reciben la influencia del arte japonés y algunos poetas acusan en sus composiciones rasgos que evocan el haiku, esto es especialmente notable en la obra de escritores como Wordsworth o Keats. Movimientos artísticos, como el imagismo, echaron mano de la tradición ancestral del haiku para renovar sus posibilidades de expresión y modernizar la poesía anglosajona, lo que puede apreciarse en la escritura de poetas como Ezra Pound.

## haiku

El haiku llegó al mundo hispánico acompañado por la inquietud modernista de renovar la poesía en lengua española en sus formas y sus motivos poéticos, de ahí que buscaran inspiración en los mundos considerados exóticos y que practicaran experimentos con nuevas formas expresivas. Efrén Rebolledo y José Juan Tablada, dos poetas mexicanos, conocen el haiku y son los primeros en ejercitarse en su escritura. Aunque algunos críticos han señalado que el cultivo del género en Hispanoamérica no corresponde en todos los casos al espíritu original que alentaba en la forma clásica japonesa, es preciso reconocer que fue un camino fértil en el trabajo de renovación de formas y visiones. Tal vez no sea justo pensar que la vida del género en Hispanoamérica deba apegarse estrictamente a las formas originales, y sea más pertinente pensarlo como la reinvención del haiku.

El haiku hispánico mantiene la característica de la brevedad como uno de sus rasgos invariables; oscila entre dos y cinco versos que no suelen superar la métrica octosilábica. Con frecuencia, los poetas evitan la ambigüedad natural del japonés y acuden al recurso de ponerle título a sus composiciones a fin de orientar la lectura:

El pavo real

Pavo real, largo fulgor

por el gallinero demócrata

pasas como una procesión...

(José Juan Tablada)

Otras de las variaciones que se le imprimen a la forma original son la rima que algunos cultivan, el empleo de las metáforas, así como la incorporación de temas y motivos propios de la modernidad, como el automóvil, el aeroplano, el ferrocarril y la electricidad. También es posible



que algún haiku se oriente hacia el retrato de costumbres sociales o que adquiriera tintes eróticos, aspecto que estaba por completo fuera del horizonte del haiku japonés clásico. En algunas ocasiones, el género se funde con otros propios de la tradición española, lo que vuelve difícil discernir hasta qué punto se trata de un haiku o de una seguidilla, un epigrama, un aforismo, o, incluso, una greguería.

En la práctica del haiku hispanoamericano es posible observar que algunos escritores se han interesado no sólo por el cultivo de las formas exteriores del poema, sino también por la dimensión filosófica que alienta en el género. A pesar de haber sido tan atractivo y de haber sido tan cultivado en el mundo hispánico, ningún poeta ha elegido el haiku como su única forma de expresión. Sin embargo, José Juan Tablada publicó en 1919 el poemario *Un día...*, el primero en lengua española compuesto enteramente por haiku; en 1922, publicó en Nueva York, *El jarro de flores*. A pesar de que Octavio Paz le reprocha a Tablada su falta de conocimiento directo de la tradición japonesa, es posible apreciar en él el cultivo de un haiku armonioso, lleno de sutilezas y de sugerentes imágenes de la naturaleza:

El sapo

Trozos de barro,  
por la senda en penumbra  
saltan los sapos.

Antes de la publicación de la obra de Tablada, se reconoce que poetas españoles como Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado y García Lorca escribieron poemas con algunos atisbos de haiku, en los que se mezclaban

## haiku

los acentos de la canción popular tradicional española con la evocación oriental:

Junto al agua negra.  
Olor de mar y jazmines.  
Noche malagueña.

(Antonio Machado)

En 1951 Alfredo Boni de la Vega publicó una compilación de haiku escritos en lengua española, *Hojas del cerezo*; en esta obra recoge textos de distintos poetas, como José Juan Tablada, Francisco Monterde, Jaime Torres Bodet, José Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Leopoldo Lugones, Raúl Ortiz Ávila, Jorge Carrera Andrade, Alberto Guillén, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, Antonio Machado, Mauricio Bacarisse y Juan José Domenchina.

Grandes escritores latinoamericanos y españoles han cultivado la forma del haiku adaptándola a sus necesidades de comunicación poética, a veces en forma de juego, a veces con acentos humorísticos, a veces con el tono melancólico de la ausencia. Y esta práctica sigue vigente hasta nuestros días. Algunos ejemplos luminosos de este arte:

Hoy no me alegran  
los almendros del huerto.  
Son tu recuerdo.

(Borges)

Pájaro muerto:  
¡Qué agonía de plumas  
en el silencio!

(Domenchina)

El poeta cubano Orlando González Esteva, actual cultivador de la forma, ha dicho sobre su propia escritura unas palabras que ayudan a iluminar la índole del género en nuestra lengua: “intenta incorporar el aire de miniatura arrobada, sugestiva, pillada a medio camino entre un misterio y otro, que parecen imprimirle a esta estrofa el amor a la naturaleza, la cultura de los sentidos y el anhelo de comulgar con la realidad; el anhelo de ser un espacio donde *percibir* sea *conocer*, y conocer desmentir, ampliándolos, los límites de lo menudo y la familiaridad de lo ostensible” (*¿Qué edad cumple la luz esta mañana?* 263):

Pared arriba,  
el caracol sospecha  
que hay otra vida.

La vitalidad de la forma adaptada a la lengua española puede apreciarse en la gran cantidad de poetas que en estos tiempos siguen infundiéndole nueva vida y presentando nuevos hallazgos de iluminación poética, a tal punto que puede decirse que el haiku es ya un género también propio:

Queda preñado  
un frasco del silencio  
en el armario.

(Jorge Brash)

## BIBLIOGRAFÍA

Blyth, R. H. *A History of Haiku*, Tokyo: The Hokuseido Press, 1963; Brower, Gary L. “The Japanese Haiku in Hispanic Poetry”, *Monumenta Nipponita* 23 (1968): 187-189; Giroux, Joan, *The haiku form*, Rutland/Tokyo: Charles E. Tuttle Co., 1974; González Esteva, Orlando, *¿Qué edad cumple la luz esta mañana?*, México: FCE, 2008; González de Mendoza, José María, “Los Hai-jines mexicanos”, en *Ensayos selectos*, México: FCE, 1970; Keene, Donald, *La literatura japonesa*, trad. Jesús Bal y Gay, México: FCE, 1956; Pages, John, “José Juan Tablada y el anti-haiku”, *Estudios de Asia y África* 3: 89 (1992): 509-512; Paz, Octavio, “Tres momentos de la literatura japonesa” y “La tradición del haiku”, en *Excursiones/IncurSIONES. Dominio extranjero. Obras completas*, México: Círculo de Lectores/FCE, 1994, pp. 327-347 y pp. 348-364; Rodríguez Izquierdo, Fernando, *El haiku japonés. Historia y traducción*, Madrid: Hiperión, 1994; Yasuda, Kenneth, *The Japanese Haiku*. Rutland/Tokyo: Charles E. Tuttle Co., 1957.

Claudia Elisa GIDI BLANCHET

y Martha Elena MUNGUÍA ZATARAIN

Universidad Veracruzana (México).