

Fernando Rodríguez-Izquierdo

El haiku japonés

Historia y traducción



Lectulandia

El haiku japonés de Fernando Rodríguez-Izquierdo se publicó por primera vez en 1972 y supuso un hito en lo relativo al conocimiento y la difusión en los lectores en lengua española del haiku, ese breve poema que, desde el Japón de donde es originario, se ha difundido por el mundo entero y ha acabado por aclimatarse y tomar carta de naturaleza en otras literaturas, como las hispanoamericanas y la española contemporáneas. Consta este trabajo de dos partes fundamentales: una primera, teórica e histórica, y otra en que se reproducen y traducen algunos de los más famosos haikus japoneses, se recrean y se comentan en profundidad.

Fernando Rodríguez-Izquierdo y Gavala

El haiku japonés

Historia y traducción

Evolución y triunfo del haikai, breve poema sensitivo

ePub r1.0

Titivillus 24.02.2023

Título original: *El haiku japonés*
Fernando Rodríguez-Izquierdo y Gavala, 1972 (1994)
Traducción: Fernando Rodríguez-Izquierdo y Gavala
Adaptación de cubierta: diego77

Editor digital: Titivillus
ePub base r2.1

NOTA A LA EDICIÓN DIGITAL DE EPUBLIBRE

Aparte de las notas a pie de página, esta edición incluye diversos enlaces para facilitar la consulta de la obra; principalmente, aquellos que permiten desplazarse hasta los haikus, con su correspondiente comentario, cuando se citan a lo largo de la primera parte del libro. Dichos enlaces tienen el siguiente aspecto: **(hk. 1)**.

芭蕉去って

そのうちはまだ

年くれず

芭蕉村

Habiendo pasado Bashoo,
todavía el año
no ha atardecido tras él.

BUSON

Índice de contenido

Cubierta

El haiku japonés

Introducción a la primera edición

Nota editorial a esta redición

BIBLIOGRAFÍA ACTUALIZADA

PRIMERA PARTE.

ESTUDIO HISTÓRICO, LINGÜÍSTICO Y LITERARIO

CAPÍTULO 1. Hacia una definición de haiku

Ideal de poesía

Haiku y poesía

El haiku como unidad poética

El haiku, poesía de la sensación

Varias definiciones del haiku

El haiku como ideal poético

Haiku e iluminación

Haiku y naturaleza

El haiku como camino

Espontaneidad del haiku

CAPÍTULO 2. Orígenes del haiku

Fuentes del haiku

Fuentes remotas del haiku

Taoísmo

Confucianismo

Budismo y Zen

Poesía china

Fuentes próximas del haiku

Origen del haiku en su pauta formal

Un precedente: el «katauta»

Formas poéticas típicas de la literatura japonesa

El «tanka» o «waka»

El renga

Origen del haiku en su contenido

El «haikai renga»

Desarrollo del tema de estación

Resumen y tradición

CAPÍTULO 3. Matsuo Bashoo. El encuentro del haikai con la literatura

Matsuo Bashoo

Su significado histórico

Vida y obra de Bashoo

Enseñanzas de Bashoo sobre el haikai

Bashoo y sus discípulos. El camino del haiku

El principio de comparación interna

La iluminación: «Furuike ya»

Últimos años y muerte de Bashoo

Onitsura

Su relación con Bashoo

Vida y obra de Onitsura

La poesía femenina. Chiyo

CAPÍTULO 4. Las cumbres del haiky en el siglo XVIII: Buson e Issa

Estado del haiku a comienzos del siglo XVIII

Buson

Buson y Bashoo

Vida y obra de Buson

Otros poetas de haiku del siglo XVIII. Taigi

Issa

Datos biográficos

El haiku de Issa

CAPÍTULO 5. La renovación del haiku en el siglo XIX: Shiki

Shiki y su misión renovadora

Estado del tanka y del haiku

La tendencia vanguardista de poesía libre. El «Shintaishi»

Comienzos de la novelística moderna

Vida y actividad literaria de Shiki

Advertencias a los poetas de haiku

Shiki y las polémicas de escuela

Shiki y la historia del haiku

Aportaciones de Shiki al mundo del haiku

«Carta a los compositores de tanka»

Ultimos años

CAPÍTULO 6. El haiku japonés en el siglo XX

La tendencia renovadora en la estela de Shiki

Estado del tanka y haiku

Revistas literarias de vanguardia

El «Shintaishi» o poesía nueva

Las traducciones de obras occidentales

Renovación del vocabulario poético. El «Koogoshi»

Apertura ideológica al extranjero. Publicaciones y círculos

La renovación en el haiku. El «Shinkeikoo»

Hekigodoo

Tendencia innovadora extrema: Seisensui e Ippekiroo

Otros autores del Shinkeikoo

Haiku en la era Shoowa

Las cuatro «S»

Otros poetas y tendencias en la era Shoowa

Crisis del haiku y su estado actual

Kyoshi: fidelidad al haiku clásico

CAPÍTULO 7. El haiku en la vida japonesa

Significado de la poesía en la vida japonesa

Poesía e historia

El poeta japonés ante la naturaleza

Valores de contenido en el haiku japonés

El haiku y la verdad experimentada

El haiku y el conocimiento. Simbolismo y polisemia

El haiku y lo significativo

Estética de lo incompleto

Estética de lo misterioso y lo espiritual

Estética de lo feo

Valores de forma en el haiku japonés

El momento de composición

La selección poética. La huida del artificio

La selección de palabras. La palabra de estación

Las palabras de cesura o «kireji»

Otras palabras en el haiku. Aspectos léxicos

Valores de forma. La prosodia del haiku

El «ji-on»

Longitud métrica del haiku

Análisis rítmico del haiku

Relaciones interverbales

Parquedad en el uso de la metáfora

Juegos de palabras

Recursos sonoros del haiku

Haiku y pintura

«Haiga»

Sentido pictórico del haiku

La sinestesia

CAPÍTULO 8. Estudio del problema lingüístico de la traducción

Presupuestos lingüísticos

Traducción humana

Comunicación y signo lingüístico

El signo lingüístico poético

Aspectos formales del fenómeno poético

La equivalencia en la traducción

Equivalencia en el contenido

Equivalencia denotativa y connotativa

La episemántica

Problemas del lenguaje metafórico

Aspectos restringidos de la traducción

La traducción y el plano de la expresión

La morfosintaxis en la traducción

Lexicología y Semántica en la traducción

Casos de intraducibilidad. Intraducibilidad poética

Nuestra traducción de los haiku

CAPÍTULO 9. Fortuna del haiku en la literatura universal

Conocimiento occidental del haiku

Haiku en francés

Haiku en inglés

Haiku de los imaginistas ingleses

Haiku en inglés actual

Haiku en español

El haiku en la poesía modernista

El haiku en la poesía postmodernista

CONCLUSIÓN

APÉNDICE. El haiku en la traducción

La traducción del haiku japonés
Problemas de traducción a nivel palabra
Código de convenciones en la selección verbal
Valores semánticos singulares del Japón
Traducción de elementos gramaticales
Influencia de los niveles de lenguaje en la traducción de palabras

La traducción a nivel sintagma
Potencial polisemia del haiku
La traducción del haiku a nivel formal: ritmo y rima
Testimonio de literatos japoneses
Sumario de observaciones de Henderson
Crítica de traducciones realizadas
Traducciones inglesas y francesas
Traducciones españolas de Octavio Paz

Consideración final sobre la traducción del haiku

BIBLIOGRAFÍA

SEGUNDA PARTE.
HAIKU, TRADUCCIÓN Y COMENTARIO

INTRODUCCIÓN

Los textos elegidos. Siglas
Transliteración de los haiku

HAIKU Y COMENTARIO

Sobre el autor
Notas

Para Mar

*INTRODUCCIÓN
A LA PRIMERA
EDICIÓN
(1972)*

De todas las artes creativas que componen la cultura del Japón, tal vez la más impenetrable para el crítico occidental sea la literatura. Puede ser relativamente fácil tomar unas lecciones de arreglo de flores, de ceremonia del té o de pintura a la aguada. Más difícil es dominar estas mismas artes con el espíritu que debe animarlas. Pero lo que es indiscutiblemente difícil es adentrarse en el dominio de la creación literaria japonesa porque su material constitutivo —la lengua japonesa— es un arte en sí mismo que exige largos años de estudio. La dificultad de comprensión que ofrece la lengua japonesa escrita aun a aquellos que la estudian con profundidad es una barrera insalvable para una apreciación directa de su literatura. Se han publicado traducciones, y se siguen publicando en número creciente, sobre todo al inglés. Como es sabido, hay pocas traducciones directas al español. Pero los finos matices de la sensibilidad japonesa están íntimamente implicados en los ideogramas que los expresan en el texto original, en los neologismos formados por la combinación de ideogramas, en las fórmulas de tratamiento, en la diversidad de registros situacionales ante el diálogo, en los juegos de palabras, onomatopeyas, etc. Todos estos valores, que dan el sabor de existencia verdadera al mensaje literario, pasan desapercibidos en las traducciones.

Cuando queremos centrar nuestro estudio en una parcela tan delimitada de la literatura como es la poesía, y dentro de la poesía en la forma determinada del haiku, la dificultad sube de punto evidentemente. El lenguaje poético no es lo mismo que el conversacional o el novelístico; presenta más concisión, más densidad de significado, más arcaísmos. En el caso concreto del haiku, por la brevedad que impone la forma (17 sílabas), el poeta se ve obligado a una agudeza y expresividad especialísimas, y ha de apurar hasta el máximo las posibilidades de contracción y evocación que el lenguaje le ofrece. Captar todo el trasfondo vital y humano de esas miniaturas literarias que son los haiku no es ciertamente fácil tarea, pero es la obligación del crítico.

No pretendo, desde luego, superar a los poetas y eruditos japoneses en la apreciación del haiku. Tal propósito estaría de antemano condenado al fracaso. Pretendo, después de haberme introducido en el estudio del haiku en

su lengua original siguiendo la guía de investigadores consagrados, dar a conocer un poco de la historia de esta forma literaria, desmenuzar sus elementos lingüísticos, analizar sus traducciones y rastrear la influencia que el haiku ha tenido en las letras occidentales.

Es curioso constatar el hecho de que el haiku, tal vez por su brevedad formal, ha incitado el interés creativo de algunos de nuestros escritores, que han llegado a producir haiku con mayor o menor fortuna. Exponentes destacados de esta tendencia son los imaginistas ingleses, con Ezra Pound a la cabeza, y algunos poetas modernistas y posmodernistas hispanoamericanos. El haiku en inglés ha sido el que ha alcanzado más difusión, pues en la actualidad se escribe abundantemente en Norteamérica, y ya no sólo como traducción del japonés, sino con sentido creador.

En el mundo occidental no es registrable un interés paralelo en otras formas de literatura específicamente japonesas. No hay un teatro de Noh adaptado al estilo occidental, ni un Jooruri (teatro de marionetas con prestigio literario), ni otros metros de la poética japonesa calcados en lenguas occidentales. Esto convierte al hecho que estudiamos en un objeto singular de investigación. Para valorar en toda su complejidad este fenómeno de literatura comparada, hemos necesariamente de remontarnos a los orígenes del haiku en un estudio histórico-literario. Sobre esta base del conocimiento y análisis del haiku japonés, hemos de edificar un criterio que nos ayude a discernir acertadamente en el dominio un tanto anárquico del haiku actual y occidental.

Al concluir la parte teórica de mi trabajo añadiré un apéndice sobre el haiku en traducción, y a continuación incluiré el «corpus» de haiku traducidos y comentados. Estos haiku, 168 en total, han sido elegidos entre los más famosos haiku japoneses. Su papel aquí será ilustrar la disertación histórico-crítica desarrollada en la primera parte de mi estudio. Espero que también podrán contribuir en algo a desvelar ante el mundo hispanohablante un pequeño rincón del misterio literario del Japón.

*NOTA EDITORIAL
A ESTA REEDICIÓN
(1994)*

Agotada hace años la primera edición de este libro de Fernando Rodríguez-Izquierdo, pionero en el estudio del haiku en nuestro país y fundamental para conocer y comprender esa peculiar modalidad de la poesía japonesa, se hacía necesaria una reedición que lo pusiera nuevamente a disposición de los numerosos lectores que la venían solicitando.

Porque en estos más de veinte años transcurridos desde su publicación, la situación en España respecto al haiku ha cambiado sustancialmente y ya no se puede decir que «hay pocas traducciones directas al español», pues gracias al propio Rodríguez-Izquierdo primero, y a la labor de Antonio Cabezas, Justino Rodríguez y Ricardo de la Fuente, entre otros, en años posteriores, así como por el apoyo prestado a su trabajo por algunos editores —y sería falsa modestia negar lo evidente: la parte fundamental que le corresponde a Ediciones Hiperión en esta tarea—, hoy le es posible al lector español acceder a libros imprescindibles para el conocimiento del haiku, traducidos del japonés por expertos con los conocimientos y la sensibilidad necesarios para ello.

La mayor difusión de los haikus ha contribuido a su vez a extender su utilización por parte de los poetas de lengua española, de manera que la tradición iniciada por el mejicano José Juan Tablada a principios de siglo y pronto seguida, aunque sólo puntualmente, por poetas de la talla de Ramón del Valle-Inclán o Antonio Machado, se ha incorporado ya a la poesía de nuestra lengua y son cada vez más numerosos los poetas contemporáneos, españoles y americanos, que escriben haikus —y también tankas— a veces ateniéndose a la ortodoxia del género tal como se entiende en Japón, a veces adaptándolo a nuestra métrica como una estrofa más, aunque de características peculiares, únicas en opinión de muchos.

Nos ha parecido, pues, útil actualizar la bibliografía original dada por Rodríguez-Izquierdo —ver **páginas 239-243**— con las nuevas aportaciones publicadas en los últimos años, que a continuación se enumeran.

Agradecemos al autor las facilidades que en todo momento ha dado para esta reedición y a la Fundación Juan March la gentileza con que ha autorizado

la reproducción de este libro, originalmente publicado en su colección de Monografías.

En nuestro nombre, y en el de los numerosos lector que esperamos para esta segunda salida a las librerías de un libro por muchos motivos, marcó época.

EDICIONES HIPERIÓN

BIBLIOGRAFÍA ACTUALIZADA

- Antología de la poesía japonesa antigua.* Traducción de Carlos Liberio de Zotti Arte (Zaragoza, 1976).
- Aullón de Haro, Pedro: *El jaiku en España.* Playor (Madrid, 1985).
- Bashō, Matsuo: *Haiku de las cuatro estaciones.* Introducción y traducción de Francisco F. Villalba. Miraguano (Madrid, 1986).
- Bashō, Matsuo: *Senda hacia tierras hondas (Senda de Oku).* Versión española de Antonio Cabezas. Hiperión (Madrid, 1993).
- Bermejo, José María: *Haiku. La eternidad del instante.* «Creación. Estética y teoría de las artes», n.º 8. (Madrid, mayo 1993).
- Blyth, R. H.: *Japanese Life and character in Senryu.* The Hokuseido Press (Tokyo, 1960).
- Breve Antología de la poesía japonesa.* Traducción de O. Svanascini. Instituto argentino-japonés de cultura (Buenos Aires, 1984).
- Buson, Yosa: *Selección de jaikus.* Traducción de Justino Rodríguez, Kimi Nishio y Seiko Ota. Edición bilingüe. Hiperión (Madrid, 1992).
- Cabezas, Antonio: *La literatura japonesa.* Hiperión (Madrid, 1990).
- Caeiro, Luis: *Cuentos y tradiciones japoneses. I. El mundo sobrenatural.* (Madrid, 1993).
- Campos Pámpano, Ángel: *Como el color de las vocales (21 tankas).* Editora regional de Extremadura (Mérida, 1993).
- Cantares de Ise (Ise Monogatari).* Traducción, presentación y epílogo de Antonio Cabezas García. Edición ilustrada. Hiperión (Madrid, 1979, 2.ª ed. 1988).
- Cantella, Barbara Dianne: *Del Modernismo a la Vanguardia: la Estética del Haikú.* «Revista Iberoamericana», vol. XL, n.º 89, oct.-dic. 1974.
- D'Ors, Miguel: *La sinfonía del año de Salvador Rueda* EUNSA (Pamplona, 1973).
- El estanque amanece —Homenaje en español al haiku—.* (Prólogo de Fernando Rodríguez-Izquierdo). Asociación Prometeo de poesía. Col. Altazor (Madrid, 1991).
- González de Mendoza, José María: *El "haikai" japonés y los "poemas sintéticos" mexicanos.* «La antorcha», (Méjico, 14. 2. 1925).
- Gorriones en el haiku.* Traducción, introducción y notas: Fernando Rodríguez-Izquierdo. «Hojas de Zenobia», 1. Diputación Provincial (Huelva, 1993).
- Hadman, Ty: *Breve historia y antología del haikú en la lírica mexicana.* Ed. Domés (Méjico, 1987).

- Haijin. Antología del jaiku.* Traducción de Ricardo de la Fuente y Yutaka Kawamoto. Introducción y notas de Ricardo de la Fuente. Edición bilingüe. Hiperión (Madrid, 1992).
- Hernández, Mario: *Tannkas del mar y de los bosques.* (Madrid, 1989).
- Herrera de la Torre, Francisco: *Alba (jaikus).* Edición, introducción y notas de Pedro Aullón de Haro. Gnosis (Madrid, 1976).
- Huici Urmeneta, Vicente: *Teoría del extraño movimiento (25 haiku).* Ed. Pamiela (Pamplona, 1973).
- Jaikus inmortales.* Selección, traducción y prólogo de Antonio Cabezas García. Texto bilingüe. Hiperión (Madrid, 1983. 2.ª ed. 1989).
- Kobayashi, Issa: *Cincuenta haikus.* Traducción de Ricardo de la Fuente y Shinjiro Hirosaki. Introducción y notas de Ricardo de la Fuente. Hiperión (Madrid, 1986. 2.ª ed. 1991).
- Mac-Kinlay, Alejandro: *Haikai.* Newman/Poesía (Málaga, 1986).
- Manioshu. Colección para diez mil generaciones.* Traducción, presentación y notas de Antonio Cabezas García. Hiperión. (Madrid, 1980).
- Mouriño, Jorge: *Sutki —una noche y un día— Haikús.* (Méjico, 1989).
- Page, John G.: *José Juan Tablada, introductor del haikai en Hispanoamérica.* UNAM (Méjico, 1963).
- Paz, Octavio: *El arco y la lira.* FCE (Méjico, 1956).
- Ramos, Víctor: *Jaiku y tanka.* Randwick (Sidney, 1984).
- Reps, Paul (compilador): *Carne zen, huesos zen* (Colección de escritos zen y pre-zen). Ed. La Frambuesa (Buenos Aires, 1989).
- Rodríguez-Izquierdo, Fernando: *Breve antología del haiku contemporáneo.* «Boletín de la Fundación García Lorca», n.º 12, (Madrid, 1992).
- Rodríguez-Izquierdo, Fernando: *Con otro acento. Poesía japonesa contemporánea: Akiko Yosano (1878-1942).* «El carro de la nieve», n.º 4 (Sevilla, sept. 1986).
- Rodríguez-Izquierdo, Fernando: *Diez haiku de Primavera.* «Pliengo» (Dept.º de Literatura de la Univ. de Sevilla) (Sevilla, mayo 1977).
- Rodríguez-Izquierdo, Fernando: *El haiku japonés contemporáneo.* «Palimpsesto. Revista de Creación», n.º 2, (Carmona, 1990).
- Rodríguez-Izquierdo, Fernando: *El haiku japonés: su historia y valoración.* «Tempestas», Revista Independiente de Humanidades, año IV, n.º 9 (Sevilla, Dic. 1993).
- Rodríguez-Izquierdo, Fernando: *El japonésismo en la obra de Octavio Paz.* «Boletín de la Asociación Española de Orientalistas», año XXV (Madrid, 1989).
- Rodríguez-Izquierdo, Fernando: *Haikus.* (5 haikus de Bashoo y 15 de Issa) «Albahaca» (Sevilla, 1980-81).
- Rodríguez-Izquierdo, Fernando: *Japón y Granada. Presentación de un tanka histórico.* «Boletín de la Fundación García Lorca», n.º 12, (Madrid, 1992).
- Rodríguez-Izquierdo, Fernando: *La creación visual en la literatura japonesa.* «Metaphora» (Madrid, Invierno 1981).
- Rodríguez-Izquierdo, Fernando: *La flor de cerezo cantada por el haiku.* «Con Dados de Niebla» n.º 9 y 10 (Huelva, 1990).
- Rodríguez-Izquierdo, Fernando: *Procedimientos de determinación déictica en la lengua japonesa y en el haiku.* «Boletín de la Asociación Española de Orientalistas», año X (Madrid, 1974).
- Rodríguez-Izquierdo, Fernando: *The japanese haiku in imitation and translation.* «Studies on Japanese Culture» I. The Japan P.E.N. Club (Tokyo, 1973).
- Saikaku, Ijara: *Amores de un vividor.* Prólogo, traducción y notas de Fernando Rodríguez-Izquierdo. Alfaguara (Madrid, 1983).
- Saikaku, Ijara: *Cinco amantes apasionadas.* Traducción de Javier Sologuren y Akira Sugiyama. Hiperión (Madrid, 1993).
- Saikaku, Ijara: *Historias de amor entre samurais.* Trad. del inglés: A. Fluviá. Laertes (Barcelona, 1982, 1985).
- Saikaku, Ijara: *Hombre lascivo y sin linaje.* Traducción de Antonio Cabezas. Hiperión (Madrid, 1982).
- Saikaku, Ijara: *Vida de una cortesana.* Trad. del francés: J. Gzlez. Vallarino. Felmar (Madrid, 1977).
- Salazar, Adolfo: *Proposiciones sobre el Hai-kai.* «La pluma», n.º 6, (Madrid, noviembre, 1920).

- Santana, Lázaro y Mikoto, Sariko: *Simetrías /Tankas y jaikus de cuatro poetas japoneses/*. Ultramarino-Edirca (Las Palmas de Gran Canaria, 1989).
- Shikiou, Murasaki: *Genji Monogatari (Romance de Genji)*. Traducción de Fernando Gutiérrez [sólo los 9 capítulos iniciales de un total de 60]. Juventud (Barcelona, 1941). Reeditado por J. J. Olañeta (Barcelona, 1992).
- Spinedi, Carlos: *Cuaderno de Tankas*. El Archibrazo editor (Buenos Aires, 1988).
- Tablada, José Juan: *Obras. I. Poesía*. UNAM (Méjico, 1971).
- Takagi, Tsutomu / Manzano, Alberto: *Haiku de las estaciones. Antología de la poesía Zen*. Ed. bilingüe. Visión libros (Barcelona, 1985).
- Toledano, Francisco: *Haikus de un poeta andaluz*. Colección Naricha (Nerja, 987).
- Torres i Graell, Albert: *Kanji. La escritura japonesa*. Hiperión (1.^a ed. Barcelona, 5.^a ed. Madrid, 1992).
- Villena, Luis Antonio de: *El haiku y tres poetas en lengua española*. «Revista Prohemio», n.º 4, CSIC-Ed. Planeta (Madrid, 1972).
- Watts, Allan W.: *El camino del Zen*. Traducción de J. A. Vázquez. Edhasa (Barcelona, 1975).
- Wolpin, Samuel: *El zen en la literatura y la pintura: antología ilustrada del haiku y el relato*. Kier (Buenos Aires, 1985; Barcelona, 1990).
- Yñigo, C.: *Vocabulario japonés & Lecciones de japonés*. Hiperión (1.^a ed. Tokyo, 1897, 2.^a ed. Madrid, 1992).
- Yoshida, Kenko: *Tsurezuregusa. Ocurrencias de un ocioso*. Traducción de Justino Rodríguez. Hiperión (Madrid, 1986).

PRIMERA PARTE

*ESTUDIO HISTÓRICO, LINGÜÍSTICO Y
LITERARIO*

CAPÍTULO PRIMERO

HACIA UNA DEFINICIÓN DEL HAIKU

IDEAL DE POESÍA

Si pudiéramos aislar un núcleo mínimo de poesía, desposeyéndolo de todo lo que le es accidental, llegaríamos indudablemente a palpar la esencia de lo poético. Tendríamos para esto que prescindir de todo artificio retórico, de toda circunstancia histórica concreta, de toda verbosidad, e incluso de todo sentimiento adyacente a la intuición poética misma. Necesitaríamos encontrar «unas pocas palabras verdaderas», como diría nuestro Antonio Machado, que fueran en sí mismas intuición: intuición que aflora definitivamente al cristalizar en un mensaje lingüístico. Y esas palabras serían a su vez las que crean y recrean, cuantas veces sean recordadas, la intuición.

Tendríamos así un sintagma sumamente breve, tal vez puramente nominal; o en el caso de que estuviera presente algún verbo, aparecería desposeído, de flexiones temporales o personales. La experiencia poética que va a la esencia de las cosas tiende a adquirir cierto sabor eterno y de evocación, liberándose en lo posible del condicionamiento espacio-temporal. El encuadre histórico de la intuición la descarga de trascendencia.

Nos encontramos ante un caso límite de palabra creadora: la palabra haciéndose forma configuradora de una realidad, espiritual. La experiencia germinal de tal poesía está en lo concreto, por supuesto, pero por el efecto depurador de la intuición poética expresada en palabras se ve descargada de su lastre material.

Nos acercamos así a un ideal de poesía pura^[1]. Este ideal es inalcanzable en un grado límite, pues nunca podremos conseguir la palabra plenamente desmaterializada. Precisamente es el contacto con lo real el que asegura la comunicación; pero sí cabe un avance indefinidamente progresivo en esta línea. El poeta puede afinar cada vez más, alzar su vuelo cada vez más alto sobre lo sensible en busca de una más profunda trascendencia. La trascendencia de la poesía es otro lazo de comunicación entre el poeta y sus lectores, antitético con el antes mencionado de «lo real», pero no menos

importante. La trascendencia de la intuición poética es el elemento que asegura un nexo de interés vital entre el autor y el destinatario de la poesía. Por ilustrar esta idea con un ejemplo, diremos que hoy día al lector de las *Rimas* de Bécquer no le interesan las circunstancias concretas o la persona que inspiraron tal o cual poesía. Le interesa el mensaje en cuanto que es profundamente humano, y en cuanto tal tiene una trascendencia que supera los límites del momento y le alcanza también a él.

Estas ideas a manera de ensayo sobre el ideal de poesía pueden acercarnos a comprender de alguna manera lo que es el haiku y lo que el haiku trata de ofrecernos.

HAIKU Y POESÍA

El haiku como unidad poética

El haiku en su brevedad expresiva es enteramente imagen, impacto de un momento sentido en profundidad. A través de él el poeta quiere hacer ver y sentir el núcleo de su experiencia. El haiku llega a ser así símbolo de una visión intuitiva de la realidad, que en ocasiones comporta valoraciones religiosas o éticas. Tal es, por ejemplo, el caso de Bashoo, el mayor poeta de haiku, con respecto al budismo del Zen.

Pero el haiku ha de estar desposeído de intelectualismo y de sentido sentencioso. Se concreta en una imagen hondamente sentida en un momento de iluminación. De nuevo hemos de señalar que esta iluminación puede ser la iluminación religiosa —«satori»— propia del budismo. Por su sentido trascendente, dicha imagen se eleva a símbolo.

Precisamente la creación de tales símbolos es la esencia del lenguaje poético^[2]. La función del arte es, en palabras de MacLeish, crear «en la experiencia y a partir de la experiencia una eternidad momentánea que es más parecida a la experiencia que la experiencia misma». Estas palabras definen lo que el haiku trata de hacer: eternizar sensaciones concretas convirtiéndolas en símbolos vivientes de otras tantas visiones del mundo. La personalidad del poeta tampoco pesa en el haiku, al menos reduplicativamente considerada. El poeta no trata de comunicarnos su personalidad a través del haiku, sino sólo su sensación sublimada y depurada; aunque naturalmente el lector puede rastrear en un puñado de haiku la personalidad del poeta que los escribió. La poesía pura es definida por George Moore como «algo que el poeta crea fuera

de su propia personalidad»^[3]. Todo lo que es plenamente subjetivo debe quedar velado.

El poeta identifica así su crecimiento y su vida con el movimiento de las cosas exteriores a él mismo. Su intimidad responde a un flujo exterior de realidad con el que él trata de identificarse plenamente. Su poesía es, por lo tanto, suprapersonal y extrapersonal. Es el poeta hablando por la humanidad.

Ahora bien, este núcleo de vivencia poética ha de encarnarse en una forma lingüística, en primer lugar para consolidarse como experiencia que es capaz de decirse a sí misma; en segundo lugar, para hacerse comunicable. Para esto la poesía —y el haiku con ella— pone en juego los que Vivante —esteta italiano— llama «nexos de esencia», propios del pensamiento poético, en contraposición con los «nexos de inherencia» correspondientes al pensamiento constructivo o lógico^[4]. La explicación que Vivante da de estos términos consiste en una distinción; mediante ella descubre en la expresión poética un refuerzo progresivo del significado: cada palabra reafirma y consolida el conjunto y va confiriendo valores nuevos al todo. Por contraste, en el pensamiento constructivo se dan relaciones puramente formales o abstractas entre los miembros de la proposición; se afirman existencias o identidades abstractas. De aquí el término de «nexos de esencia» para el pensamiento creativo propio de la poesía, y de «nexos de inherencia» para el pensamiento discursivo o constructivo, propio de los raciocinios comunes.

El haiku, poesía de la sensación

El haiku pone el énfasis en una unidad de percepción surgida a partir de una percepción sensorial en la cual todas las cosas se unifican en lo que hemos dado en llamar un nexo de esencia. Es el polo opuesto a la dispersión propia de un tratado científico, y, por su brevedad formal, podríamos decir que entraña nexos de esencia más estrictos que los de un largo poema.

El haiku como arte poético establece esta concisión que alcanza a la forma a base de una verdadera tensión interna. Como afirma Blyth, «la falta de intensidad, concentración, concreción, es la otra mitad de la poesía que el haiku se esfuerza por incorporar a sí mismo. Ser objetivo, sin dejar de ser subjetivo; específico, pero sin perder la amplitud; sensitivo y con todo espiritual..., ésta es la meta del haiku»^[5].

En el estrecho marco de sus diecisiete sílabas, el haiku trata de ser una ventana abierta a la realidad con un trasfondo de universo. Desde sus principios el haiku trató de expresar el significado de los fenómenos naturales

más simples con la mayor variedad posible, y no se detuvo ante los aspectos aparentemente más repugnantes de esa misma realidad, como veremos en su lugar.

El haiku se nos presenta así como una muestra condensada de arte poético. La función de la poesía, según Alien Tate, queda expresada en esta definición: «Poesía es el arte de aprehender y concentrar nuestra experiencia en las maravillosas limitaciones de la forma»^[6]. Cuando la forma llega a esta que podríamos llamar brevedad límite de diecisiete sílabas, el poeta ha de comprometer toda su persona y su arte en una instantánea tan fugaz de su experiencia. La fuerza del haiku está precisamente en sus sugerencias y en el sentido de naturaleza que nos da.

Esta idea la expresa magistralmente Otsuji —Seki Osuga, gran poeta japonés y teorizador del haiku— en las siguientes líneas: «(Podemos entrar en el mundo de la creación) cuando somos completamente sinceros y humildes ante la naturaleza, aunque libres y sin temor; cuando nunca estamos separados de la naturaleza; cuando no introducimos perezosa fantasía o nos ponemos a pensar»^[7]. La sinceridad y humildad que Otsuji pide consiste en la abdicación por parte del poeta de sus más queridos conceptos intelectuales ante la realidad de su experiencia. Más adelante nos dice: «Es innecesario poseer alguna ideología o filosofía personal para poder componer haiku, porque como contienen ideas existe el peligro de que el poeta componga haiku por lógica, cuando en realidad el motivo debería ser la pura sensación»^[8].

A veces se ha traducido «haiku» como «epigrama», pero esta denominación es inexacta y crea confusiones. El haiku no tiene la rotundidad de tono ni la intención satírico-burlesca del epigrama. Y por lo que respecta a la forma, al menos tratándose del epigrama español, el haiku lo supera en brevedad.

Harold G. Henderson, teorizador y autor él mismo de haiku, nos hace una oportuna observación sobre lo que es el haiku comentando una cita de sir Arthur Quiller-Couch: «Sir Arthur Quiller-Couch ha señalado que la dificultad capital del verso consiste en decir cosas ordinarias y sin emoción, en tender un puente sobre los intervalos llanos existentes entre momentos cumbre. Ahora bien, por su misma brevedad, un haiku evita esta dificultad casi automáticamente. El haiku puede ser de muchas clases, grave o bullicioso, profundo o superficial, religioso, satírico, triste, humorístico o encantador; pero todos los haiku dignos de tal nombre son documentos de momentos cumbre —más altos, al menos, que el llano circundante—. Y en las

manos de un maestro un haiku puede ser la esencia concentrada de la poesía pura»^[9].

El haiku, a través de sus variedades, siempre viene a darnos una unidad de experiencia. Su poesía es una fuerza cohesiva que funde objeto y sujeto en la unidad indisoluble de la sensación. La sensación, así desmaterializada y trascendida de espíritu humano, se eleva a un rango simbólico. Ha de alcanzarse lo que Coleridge llamaba «coalescencia de sujeto y objeto» en una única realidad. Y en palabras de Otsuji: «En el instante en que nuestra actividad mental casi se sumerge en un estado inconsciente —es decir, en que se borra la relación de sujeto y objeto— podemos experimentar el momento más estético. Esto es lo que está implicado cuando se dice que uno va al corazón de las cosas creadas y se hace uno con la naturaleza»^[10]. Y más adelante: «Cuando uno alcanza el estado de desprendimiento y canta con naturalidad, entonces puede producir verdadero haiku. El haiku compuesto en estas condiciones trasciende las así llamadas actitud subjetiva u objetiva»^[11].

Los poetas y críticos japoneses insisten grandemente en la importancia de la experiencia por sí misma. El valor de dicha experiencia no está fuera del objeto, no consiste en una emoción. El poeta no puede interponer nada de sus necesidades personales o egoísticas entre él mismo y la experiencia. 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 generadores de la chispa intuitiva.

No es difícil ver aquí rasgos del panteísmo y animismo orientales, aunque más adelante nos extenderemos sobre este punto.

En el haiku todos los motivos ornamentales están dosificados con elocuente sobriedad, y todos aparecen en función de la sensación. El haiku puede llamarse, pues, con Blyth, «la poesía de la sensación»^[12]. Sus escasas y contadas sílabas apoyan unánimemente la totalidad de imagen que ellas mismas construyen, como elementos de una síntesis poética.

VARIAS DEFINICIONES DEL HAIKU

Podemos ya insinuar una definición de haiku. Valga la propuesta por Kenneth Yasuda: «Haiku es una forma poética de expresión que utiliza predominantemente sustantivos y se centra sobre grupos de palabras que

suelen ocupar diecisiete sílabas en total. En esta forma de expresión y por medio de ella el poeta se apropia la experiencia poética»^[13].

La definición tentativa de Yasuda se fija en el estilo predominante nominal del haiku; ésta es una característica que analizaremos más adelante. Por ahora baste decir que en el haiku aparece el sustantivo en mayor porcentaje que otros elementos gramaticales. Los verbos frecuentemente aparecen dotados de flexiones comparables a las de nuestro infinitivo, que simplemente significan acción presente o futura o intemporal (generalizada). Por otra parte, Yasuda señala la longitud silábica común del haiku (17) sílabas, y la relación existente entre el haiku y la experiencia.

Es curioso observar, con Blyth^[14], que la poesía nunca es meramente indicadora. La voluntad del poeta es la de la naturaleza, y cada frase poética debe tener hasta cierto punto un sentido imperativo. Lo que el poeta enuncia como sentimiento personal interior es ley en la naturaleza, y lo que el poeta crea de la nada con sus palabras es la creación misma de la naturaleza. El poeta colabora con ella, fundiéndose por así decir con la voluntad cósmica. Por esto los cortos enunciados que constituyen los haiku superan el valor circunstancial del momento y alcanzan un valor simbólico perdurable. En la experiencia del haiku se ve el mundo dotado de la perfección de finalidad. Todo lo que es natural es acogido y dignificado, casi divinizado por la poesía. El arte del haiku, como ha dicho Asoo^[15], «es el de la belleza levantándose de la armonía». Es un arte de síntesis.

Blyth define así el haiku en el prólogo de su obra, en cuatro tomos, *Haiku*: «El haiku es una especie de *satori*, o iluminación, por la que penetramos en la vida de las cosas. Captamos el significado inexpresable de alguna cosa o hecho totalmente ordinario y que hasta ahora nos había pasado por completo desapercibido. El haiku es la aprehensión de una cosa por una ‘realización’ de nuestra propia unidad original y esencial con la cosa misma. La palabra ‘realización’ tiene aquí el significado literal de ‘hacer real’ en nosotros mismos. La cosa se percibe a sí misma en nosotros; nosotros la percibimos por simple autoconciencia. La alegría de la (obvia) re-uni6n de nosotros mismos con las cosas, con todas las cosas, es así la alegría de ser nosotros mismos. Es con ‘todas las cosas’ porque, como el doctor Suzuki explica en sus obras sobre el Zen, cuando se toma una cosa, todas las cosas se toman con ella. Una flor es la primavera; una flor que cae contiene la totalidad del otoño, del otoño eterno, intemporal, de cada cosa y de todas las cosas. Haiku es la creaci6n de cosas que ya existen por su propio derecho, pero necesitan del poeta para poder ‘llegar a la plena estatura del hombre’»^[16].

La totalidad del haiku es la imagen, que es el polo complementario de la sensación. Dentro de la unidad fundamental de la imagen puede haber uno o más objetos, pero la razón de la presencia de dichos objetos en el haiku está en la función constructiva desempeñada por los mismos respecto a la unidad imagen-sensación. Más exactamente diríamos que el haiku no es el retrato de una imagen, sino su esbozo. Como en la pintura a la aguada japonesa o «sumie», tan importantes son aquí las pinceladas trazadas en negro como los lugares respetados en blanco. Tanto sentido estético hay en lo expresado como en lo silenciado. El pintor japonés traza el bambú en negro porque sabe que no es simplemente verde. Queda a la sensibilidad y poder captativo del lector interpretar cuál es el verdadero color evocado. Paralelamente, un buen haiku en su parquedad expresiva está lleno de matices, y su lectura supone un verdadero arte y una gran finura espiritual.

La mera objetividad y la poesía pura coinciden en prescindir del pensamiento y la emoción. Se diferencian, sin embargo, en la sensibilidad especial que, en su caso, lleva al poeta a elegir palabras. En la progresiva estructuración del mensaje poética a base de palabras advertimos la peculiar inspiración poética del haiku. Las palabras son como las pinceladas de que el artista se vale, y su disposición conjunta integra el esbozo total de la imagen.

Chamberlain define así el haiku: «Tragaluz abierto un instante sobre un pequeño hecho natural, resplandor súbito, sonrisa formada a medias, suspiro interrumpido antes de ser oído»^[17].

Chamberlain se fija en valores de contenido, y en esta definición apunta únicamente al significado del haiku. En su obra *Things Japanese* hace destacar la brevedad formal del haiku, presentándolo como «an ultra-Lilliputian class of poem having but seventeen syllables (5,7,5)» (una clase de poesía ultraliliputiense, con sólo diecisiete sílabas)^[18].

En la siguiente definición de André Bellesort, estudioso del Japón, podemos observar una atención dedicada al significado del haiku, como en la primera citada de Chamberlain, líneas atrás: «Exactitud disfrazada de ensueño; poesía de resplandores y de escalofríos; pequeñas chispas que comunican a los sueños vibraciones infinitas; preciosos abanicos que, en el mismo instante en que se los despliega y se los cierra, hacen pasar ante nuestros ojos el milagro de un gran paisaje...»^[19].

Haiku e iluminación

El haiku es la sensación desnuda: el resultado, del deseo de no oscurecer una cosa con palabras, pensamientos o sentimientos. Es, en cierto modo, dejar hablar a las cosas, levemente trascendidas por la humanidad del poeta. El breve y archisabido poema de Juan Ramón Jiménez:

*¡No le toques ya más,
que así es la rosa!*^[20]

puede considerarse como un lema de haiku. El haiku más que literatura es como un espejo limpio, como un camino de vuelta a nuestra propia naturaleza, a nuestra supuesta naturaleza búdica común con las cosas.

Confucio habla en los siguientes términos del hombre superior, y sus palabras —como estima Blyth— son aplicables al poeta de haiku: «Sólo aquel que ha alcanzado la perfecta sinceridad bajo el cielo puede consumir las infinitas potencialidades de su naturaleza. El que obra así puede consumir su naturaleza de hombre, y por consiguiente la de todas las demás cosas, alcanzando así el poder de participar en la actividad transformadora y vivificadora del Cielo y la Tierra, y, como Hombre, alineándose en tercer lugar con ellos»^[21].

El haiku se ocupa sólo de la vida. Es como la flor de la existencia, y se despreocupa del más allá, pero desvela en las cosas una naturaleza divina inmanente a ellas. Las cosas son dios como resultado de nuestra inmediatez de percepción, de nuestra unión intuitiva con ellas. Aun en sus diferencias y deficiencias, aun en la modestia de la naturaleza, todo manifiesta a Buda. El poeta es el hombre que sabe ver, y tiene como misión transmitir ese poder de ver. Su papel es así doblemente creativo, en un nivel más profundo que el de la simple creación literaria; crea en las cosas una supernaturaleza divina por medio de su intuición expresada en poema, y crea también en sus lectores una potencia divinizante. El universo se transfigura así en alas de la poesía. La realidad se enriquece al aflorar en ella por obra de la palabra su verdadero ser.

Sotooba, gran poeta chino de la dinastía Sung, expresó en el siguiente poema la iluminación que le sobrecogió al salir del templo de Ryukooji:

El torrente de la montaña es la lengua ancha y larga de Buda; los colores de las montañas, ¿no son su puro cuerpo?^[22].

La labor del poeta consiste en no ocultar nada de la realidad expresada en

la imagen para que su naturaleza de Buda se vea así claramente. Sobran, pues, los raciocinios, juicios estimativos, y toda clase de retorcimientos mentales o sentimentales, que vendrían a interponer algo ficticio en la naturaleza. El haiku ha de mostrar la cosa cantada «como existe a la vez dentro y fuera de la mente, perfectamente subjetiva, manteniéndonos nosotros indivisos respecto al objeto, y el objeto en su unidad original con nosotros mismos»^[23].

El fin del haiku es reintegrar a las cosas la vida poética que ya poseen por su propio derecho. No trata sin más de reflejar la belleza de las cosas, sino más bien su significado, la parte que juegan en el conjunto. Es una visión simultánea de la unidad anímica de la naturaleza, y de sus diferencias. Las diferencias deben expresarse directamente, sin vaguedad o ambigüedad. La unidad no debe expresarse; debe sobreentenderse o vislumbrarse. Así se nos dice: «Esta unidad ha de verse; y después, todas las diferencias. Tal es la misión del poeta»^[24].

Así, por ejemplo, las flores del ciruelo y las del cerezo representan indiferentemente la primavera, pero por ser diferentes entre sí han de ser vistas también como tales, aunque sin insistir demasiado en las diferencias. La unidad cósmica y simbólica que comportan no está en las palabras. Está más bien en el sentido total que trasciende todo el haiku.

Haiku y naturaleza

Como el actor del teatro Noh o el maestro en el arte del té, el poeta no es consciente de sus movimientos. Actúa (en el caso del poeta, éste compone) como si no estuviera en actividad, sino en perfecto reposo. Por medio de este desasimiento personal del poeta, el haiku realiza su doble función de expresar lo particular y dejar entrever lo universal. La vida parece sin significado, pero el universo tiene sentido. Lo universal tiene sentido a su vez cuando florece en lo particular. Hay una energía especial que capacita al poeta y a nosotros lectores para completar el conjunto con nuestra aportación humana. Dicho conjunto es lo único que puede satisfacernos, en cuanto que nos armoniza y nos hermana con las cosas.

Es fácil comprender así que la naturaleza sea el tema del haiku, y que el sentido de naturaleza se nos dé condensado en una de las cuatro estaciones. Del mismo modo que un punto del espacio puede definirse por referencia a los cuatro puntos cardinales (y en Japón existe más vivo que en occidente el sentido de orientación respecto a dichos puntos), así un instante de tiempo pertenece a una de las cuatro estaciones. La palabra de estación en el haiku

(sobre la cual nos extenderemos más adelante) es el nexo entre el instante captado y el flujo natural de la vida cósmica. El hombre es en sí mismo parte de la naturaleza, y actualiza su contacto con ella a través de un sentido de estación.

El hombre aparece así ante la naturaleza desnudo de sí mismo, entregado a la ley del universo. Se ha dicho que el haiku es la poesía del hombre pobre, de la misma manera que el primitivo cristianismo era la religión de un hombre pobre^[25].

El haiku como camino

Considerado así, el haiku es como un camino de ascesis espiritual. Bashoo inició el Camino del Haiku, que era como una profesión de pobreza y desprendimiento. Sobre este aspecto ascético del haiku nos extenderemos más adelante al tratar de Bashoo.

Vemos que el haiku como mensaje expresivo avanza bastante en la línea del despojamiento. Tanto, que ni quiere ser literario, y ni siquiera quiere revelarse como obra de un autor, pues tiende a anular la personalidad de éste y del lector fundiéndolas en una unidad de naturaleza. Kenneth Yasuda lo expresa así: «El haiku es, pues, un vehículo para dar una imagen claramente percibida tal como aparece en el momento de la captación estética, con su intuición y significado, con su poder de apoderarse de nuestra propia autoconciencia y anularla»^[26].

El haiku intenta darnos precisamente ese momento de éxtasis estético, que también denominan los tratadistas el «momento del haiku». Es un estado equivalente al «Nirvana» del Budismo, que es a su vez el terreno donde brota la iluminación. La imagen transmitida debe estar, pues, llena de sentido, ya que la experiencia radica en la contemplación estética. Y las palabras han de identificarse con esa misma experiencia. Al fundirse las palabras y la experiencia en una sola forma, tenemos el momento y la realización del haiku. El haiku recrea la verdadera imagen de la naturaleza en la mente del lector, tal como fue experimentada por el poeta.

Espontaneidad del haiku

De aquí que la frescura sea la flor del arte del haiku. Es la frescura mental que brota de la inmediatez de la sensación. Existe tanta más frescura cuanto mayor y más íntimo es el contacto con la naturaleza. Asoo nos lo explica así,

recogiendo palabras del Sanzooshi: «En el Sanzooshi se afirma: la frescura es la flor del arte del haiku. Lo que está viejo, sin flor, parece como el aire en una vieja arboleda. Lo que el desaparecido maestro (Bashoo) anhelaba sinceramente es este sentido de frescura. El se deleitaba con todo aquel que pudiera aun atisbar esta frescura... Siempre estamos buscando frescura manante de la misma tierra con cada paso que nos adentra en la naturaleza»^[27].

Para conseguir este ideal de espontaneidad y frescura, el haiku tiene que mantenerse sobre una tensión interna que lo vivifica. El haiku ha de surgir de la interminable fricción o batalla entre estas dos características: el elemento temporal de su forma poética y el elemento antitemporal de su naturaleza íntima. Por esto afirma Kenkichi Yamamoto que el haiku es la forma poética basada en una contradicción^[28].

Es fácil ver aquí justificada la exigua longitud del haiku. La duración del haiku no debe sobrepasar la de un grupo fónico, pues cuando el poeta ha expresado su intuición del «momento del haiku», todo lo que sobrepase su primera emisión normal de palabras parecerá un sobreañadido destructor de la inmediatez original de percepción. Podemos interpretar así lo que nos enseña Herbert Read: «Todo arte se origina en un acto de intuición o visión... Este acto de visión o intuición es, físicamente, un estado de concentración o tensión mental... (Las palabras que expresan esta visión) se disponen o componen en una secuencia o ritmo que se mantiene hasta que el estado mental de tensión del poeta queda consumado o liberado por su equivalencia objetiva»^[29].

El estado de tensión del poeta de haiku durante su intuición culmina, con mucho, en una simple emisión espiratoria de voz. Si en un haiku se pueden registrar dos o tres refuerzos acentuales de intensidad, todos están subordinados a uno principal que aparece normalmente en el segundo verso (el de 7 sílabas). La forma métrica del haiku podría aproximadamente representarse así:

5 _____ _____
7 _____ _____ _____
5 _____ _____

Es una estructura formalística dotada de proporción y armonía. Cada verso consta de dos o tres palabras (en el esquema representadas por rayas), dotadas de una entonación que culmina en el grupo de siete sílabas central para terminar en cadencia en el verso final. El estado de sorpresa o asombro

provocado por la experiencia estética cristaliza así en un molde lingüístico tenso y armónico.

Este dinamismo reduce a un límite mínimo el espacio entre la expresión y la intuición. La contradicción que enunciábamos antes entre lo temporal y lo intemporal tiende a resolverse en identidad.

La brevedad del haiku se sitúa, pues, en la pauta de «lo natural», que es el módulo que venimos dando como característico de todo el mundo del haiku. El maestro Bashoo dijo: «Sigue a la naturaleza y vuelve a la naturaleza»^[30]. Y la explicación de lo que quiso decir está en estas otras palabras suyas: «Aprende de los pinos, aprende de los bambúes. Aprender quiere decir unirse a las cosas y sentir la íntima naturaleza de esas cosas. Esto es haikai»^[31].

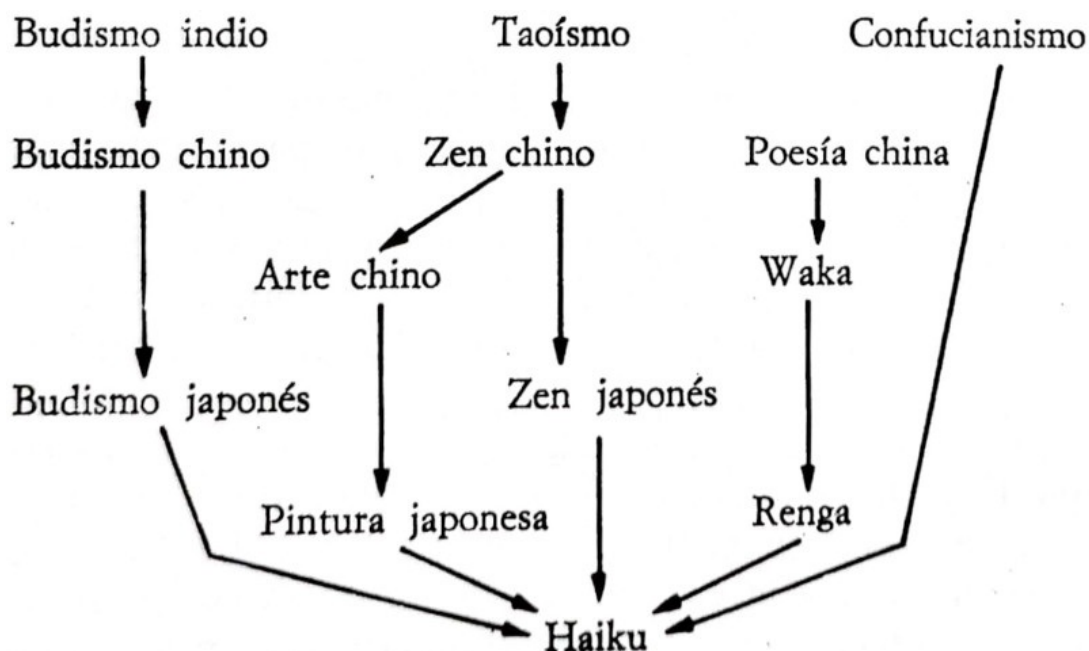
CAPÍTULO 2

ORÍGENES DEL HAIKU

FUENTES DEL HAIKU

El haiku no ha brotado espontáneamente del genio creador de un poeta. Sus raíces se extienden a lo largo de siglos, y alcanzan a la especulación religiosa prebudista. El Budismo Mahayana, el Zen chino japonés, el Taoísmo y el Confucianismo, así como el propio desarrollo de las literaturas china y japonesa, han confluído en la creación del haiku. La espiritualidad india, el espíritu práctico chino y la simplicidad japonesa sustentan a una la flor del haiku.

Por su gran claridad expositiva, permítasenos reproducir aquí el cuadro de influencias trazado por Blyth^[1]:



Pretender abarcar este cuadro y desmenuzarlo analíticamente sería tanto como pretender explicar toda la cultura de Extremo Oriente. Nuestro objetivo está lejos de tal pretensión. Por esto nos limitaremos a confirmar con algunas

citamos todo ese complejo mundo de influencias. Cada línea de las que en el gráfico apuntan al haiku podría ser objeto de muchos trabajos de investigación especializada. Nosotros vamos a detenernos algo más en la línea que, con un cierto antecedente en la poesía china, arranca de las letras propiamente japonesas pasando por el waka y el renga para desembocar en el haiku.

A manera de información, daremos seguidamente algunos datos sobre las fuentes más remotas del haiku.

FUENTES REMOTAS DEL HAIKU

Taoísmo

El Taoísmo nació hace unos dos mil quinientos años en China, y se dice que su fundador fue Laotzé. Es una doctrina de renunciamiento y negación, que se mueve fuera de la realidad aparente, hacia el reino del puro ser. Los primeros taoístas tuvieron que enfrentarse con los confucianos, cuya doctrina estaba orientada hacia este mundo.

Tao es el todo y la nada, fuerza creadora y constructiva, gran origen y gran vacío, punto de inserción del hombre en el cosmos. De la nada salió todo cuanto existe por la unión del cielo (principio masculino) y la tierra (principio femenino). Tao es previo a dicha generación. Tao es un principio de pasividad, pero es a la vez activa comunión con la naturaleza. El proceder de Tao, y la norma de toda virtud, es someterse al crecimiento y al cambio, como el gusano de seda. La vida y la muerte son fases de un mismo proceso. La reencarnación asegura la corriente de la vida.

El Taoísmo es la doctrina de la no-acción. Todo es como el agua que fluye mansamente, y hay que someterse a ese flujo. Hay que poner el alma en vacío. El conocimiento y la erudición no sirven. Tampoco las leyes que tratan de reformar el mundo.

El Taoísmo entiende la vida directamente, por connaturalidad, y no por términos abstractos ni conocimiento representativo. El principio de Tao es la espontaneidad. A diferencia de Dios, Tao no conoce lo que produce; más que de producción habría que hablar aquí de crecimiento a partir de Tao^[2].

El Taoísmo tiene de común con el Confucianismo la confianza en el hombre natural. Chuangtzé, segundo autor importante del Taoísmo, compara la seguridad que se puede alcanzar con el vino a la que se puede alcanzar con

la espontaneidad. La mente humana ha de funcionar libre y fácilmente («wu-hsin»), sin autoconciencia del yo. «Te» es la virtud espontánea que se alcanza por un comportamiento natural, y principio básico de toda obra de arte; es la ingenuidad impensable y el poder creativo del funcionamiento natural y espontáneo del hombre^[3].

El Taoísmo fue el camino original de liberación en China que, combinado con el Budismo indio de Mahayana, dio origen al Zen. El Zen puede ser la aplicación práctica de los ideales taoístas, que llegaron al Japón directamente en parte, y en parte también a través de la poesía china.

Al hablar del Taoísmo hemos estado describiendo simultáneamente el estado espiritual del haiku. Son al mismo tiempo notas comunes con el Zen. El haiku, por ejemplo, ama la paradoja (**hk. 22**), canta el crecimiento natural de las cosas (**hk. 64**), se compenetra con la naturaleza y es prácticamente una poesía de las estaciones (**hk. 144**), alaba el proceder natural y detesta el amaneramiento (**hk. 14**); habla del conocimiento integral, y no sólo intelectual, de la naturaleza (**hk. 26**)...

Sooin, poeta de haikai del siglo XVII, acusa reflejos de influencia de Chuangtzé. Okanishi Ichuu, discípulo de Sooin (fallecido en 1692), insiste en afirmar que los escritos de Sooshi (Chuangtzé) son haikai: el haikai, libertad viviente, contempla lo que hay más allá del cielo y la tierra; se forma su propia idea del libre cambio, y trae conjuntamente lo que es y lo que no es^[4].

En el siglo XVII japonés eran muy leídos Laotzé y Chuangtzé (Rooshi y Sooshi, en japonés), así como Confucio y Mencio. Se dice que Bashoo los estudió. Era frecuente por entonces aplicar el término «gugen» (alegoría) indistintamente al pensamiento de Sooshi y al haikai. La escuela de Teitoku de haikai, que se desarrolló en dicho siglo, mostraba una gran tendencia hacia la alegoría al estilo de Sooshi. El mismo gran maestro Bashoo tiene muchas citas y referencias de Sooshi, y algunas de Rooshi. En cierta ocasión Bashoo tomó el nombre de Kikusai, de un célebre pasaje de Sooshi,

Confucianismo

Kung-Fu-tzu, o Confucio, había sido contemporáneo de Laotzé. Se cree que murió el año 479 a. de C. La filosofía china suele remitir el Taoísmo y el Confucianismo a una fuente común muy anterior: el *I-Ching* o *Libro de los cambios* (3000-1200 a. de C.), que es un libro de adivinación^[5].

Confucio era amante de la poesía y de la música. Consideró verdadero lo poético de la religión. Quería en la poesía brevedad, sobriedad, reserva,

ausencia de hipérbole y de extravagancia, cierto sabor moral.

Su doctrina es como la descripción de un camino para avanzar por este mundo. «Si no conoces el significado de las palabras no puedes conocer a los hombres», decía. Y también: «Los peces están hechos para el agua, los hombres para el camino»^[6].

El punto de contacto del Confucianismo con el Taoísmo está en la afirmación de que el camino está hecho de naturalidad, y se encuentra precisamente en la vida ordinaria. Los pájaros y flores traen mensajes del camino. Hace falta entender el profundo significado de las cosas para desvelar el misterio de la naturaleza. La verdadera intención de la poesía es describir en lenguaje corriente un bello paisaje, porque lo sublime se contiene en lo ordinario, lo más duro en lo más fácil. Lo autoconsciente está lejos de la verdad, mientras que lo despreocupado está cerca. El corazón ha de hacerse uno con la naturaleza, y la mente ha de estar vacía y desasida.

Nos parece estar oyendo hablar a Bashoo, pues Confucio coincide con la descripción del «camino del haiku» (cf. cap. III), hecho de naturalidad y sobriedad moral. De hecho, durante la segunda parte del siglo XVII (tiempo en que vivió Bashoo) el Confucianismo contribuyó en gran manera a elevar la cultura del Japón y a alimentar el espíritu del haiku. El mismo Bashoo estudió Confucianismo durante veintitrés años. Fujiwara Seika (n. 1651), monje del Zen que después abandonó el Budismo, y fundador de la escuela «Shushi» de Confucianismo en el Japón, afirmaba que el Budismo, Confucianismo y Shintoísmo, aunque diferentes en sus principios, eran iguales en cuanto al estado final al que llegan sus seguidores^[7]. La base filosófica del haiku parece ser, según Nakane Tori (n. 1694), la simpatía universal por la que el hombre se identifica con el universo (personas y cosas) que le rodea. En la base de esta actitud está la identificación radical de cielo-tierra-hombre («Ten-chi-jin»; véase un texto ilustrativo en página 30, *Haiku e iluminación*) en que se apoyan el Taoísmo y el Confucianismo; y también el arreglo floral japonés «Ikebana».

Tanto el Confucianismo como el haiku apuntan a la vida de perfección en este mundo, y a conseguir la tranquilidad de espíritu ante asuntos humanos. El camino del haiku surge de la concentración, frugalidad y ausencia de distracciones. Pero hay que rehuir el pensamiento abstracto. El hombre es quien hace grande a la verdad, y no viceversa. La humanidad como virtud es más importante que la rectitud (**hk. 75**).

Budismo y Zen

El Confucianismo, que había modelado la espiritualidad china, convirtió al Budismo en algo práctico: una vía para los seres humanos. El Budismo Mahayana, que siguió el canon sánscrito-tibetano-chino o escuela Norte de escrituras búdicas (por contraste con la escuela meridional del canon Pali de Theravada, de Ceilán, Birmania y Tailandia) trataba de hacer llegar el «nirvana» (o reposo en Buda) a todo tipo de mentalidad. Sus sutras se redactarían aproximadamente entre el año 100 a. de C. y el 300 d. de C., con posterioridad, según parece, a los del canon Pali^[8]. Para la mentalidad india, la realidad básica de la vida no consistía en ninguna idea. La realidad última está más allá de las palabras y el hombre no puede referirse a ella más que en forma de mito o poesía. El mundo de «maya» (conceptual, a la medida del hombre) no es sino un mundo de ilusión que vela la unidad subyacente de Brahma. «Nirvana» había sido concebido por Buda (fallecido aproximadamente 545 a. de C.) como el fin de la autofrustración causada por la ignorancia, el cese de las vueltas de la mente, el escape de la definición, la superación de la dualidad traída por el «maya». A ese estado no dual e indiviso de la mente se llega por la iluminación: «samadhi» («satori» en japonés). Mediante ella, todos los seres, que tienen la naturaleza de Buda, pueden llegar a ser Budas.

El Zen chino comenzó a existir cuando el Mahayana indio estaba plenamente desarrollado. El Zen es un camino de liberación como el Tao y el Yoga. Es poner en práctica la encarnación del Budismo Mahayana en la vida diaria. Sus orígenes son tanto taoístas como budistas, y desde el siglo XII se afincó en la cultura del Japón.

El Zen, rama espiritual y contemplativa del Budismo, y el haiku, comparten el amor por el símbolo (**hk. 163**), la confusión de sujeto y objeto (**hk. 166**), la visión de este mundo como un mundo de incertidumbre y misterio (**hk. 63**), la pobreza amada y vivida (**hk. 13, hk. 93**).

Para el Zen y el haiku, todas las cosas son divinas y su trascendencia está en la intuición del poeta, hombre iluminado:

*Una mota de polvo contiene la tierra entera;
cuando una flor se abre, todo el mundo viene a nacer^[9].*

La característica principal del Zen, que heredará el haiku, es la iluminación inmediata o instantánea, sin pasar por estadios preliminares. La iluminación —dice la tradición del Zen— no se comunica por los sutras, sino directamente de maestro a discípulo. Así también el arte del haiku.

Como corolario de todo lo expuesto, recordaremos estas palabras de Nanch'ian, afirmación clave del Zen: «Tu mente ordinaria; ése es el camino»^[10].

Este es también el camino del haiku.

Poesía china

Por lo que respecta a la tradición literaria que está en la base del haiku, aparte de toda la literatura japonesa precedente y con anterioridad a ella, se sitúa la poesía china. De entre los poetas chinos, Tao-yüan-ming (Tooenmei, en japonés, 365-427) y Po Chüi (Hakurakuten, en japonés) son los más cercanos al Zen por su sentimiento especial de las cosas y la vida cotidiana. Los poetas «poéticos» Li-tai-po y Tu-Fu (en japonés, respectivamente, Ritaihaku y Toohoo) están algo más alejados. La influencia de la poesía china viene a través de su sentimiento de nostalgia y de cansancio del mundo, valores éstos típicamente románticos. Bashoo leía abundantemente poetas chinos para inspirarse, y se dice que sentía especial predilección por Toohoo. En los escritos de Bashoo se puede señalar la influencia de los mencionados poetas chinos^[11]. Igualmente se puede descubrir la influencia de la poesía china en Buson.

Pero a diferencia de la poesía china, la japonesa se centra en el individuo y su estado; si trata de un pasado, es de un pasado individual, no histórico. La poesía china tiene cierta tendencia a la grandiosidad en la presentación de espacio y tiempo. Habla sobre un cierto estado, mientras que la poesía japonesa *está* en él.

En cuanto a la forma, la poesía china se estructura a base de versos que pueden tomarse separadamente. Estos versos cortos, escritos con un número uniforme de caracteres dentro de cada composición (siete, o diez, por ejemplo) pueden tomarse algunos como gérmenes de haiku; y así sin duda los verían los japoneses. La poesía de Hakurakuten gozó de inmensa popularidad entre los siglos IX y XV. La tradición japonesa, expresada en una pieza de Noh (*Hakurakuten*, por Seami) cuenta que el dios del waka, Sumiyoshi, rechazó de nuevo a Hakurakuten a China, ante el temor de que conquistara el Japón entero. Tooenmei, por su parte, ha sido y es el poeta ideal de los japoneses.

Hay dos aspectos del haiku cuyos orígenes queremos rastrear. Uno de estos aspectos puede denominarse externo: es la forma del haiku, con la pauta silábica que lo caracteriza. El otro es más interno, pues se refiere al contenido: es el sentido de estación, que como hemos dicho es el cordón umbilical que relaciona al haiku con un sentido más completo de naturaleza, a la vez que actúa como centro de cristalización en la plasmación de la imagen intuita.

Estos dos elementos, como el cuerpo y el alma del haiku, han venido aflorando gradualmente a lo largo de unos trece siglos. La génesis del haiku se remonta a los orígenes de la literatura japonesa, y más concretamente de la poesía japonesa, llamada también waka, que datan siglo VII d. de C. Desde entonces se ha ido modelando lo que se organizará más tarde en la forma definitiva del haiku. El haiku como tal tiene una historia de unos cuatrocientos años, desde sus primeras apariciones todavía tentativas. Y si tomamos a Bashoo como punto de partida, por ser él quien consagró el haiku definitivamente como literatura, la historia del haiku se reduce a unos doscientos cincuenta años. El nombre «haiku» también es relativamente reciente, pues data de Shiki, en el siglo XIX. Antes se le denominaba «hokku» o «haikai». Cada uno de estos nombres tiene un matiz especial, como iremos viendo. Del cruce de los dos surgió el nombre actual «haiku».

Por razones de claridad expositiva trataremos primero el aspecto formal del haiku.

ORIGEN DEL HAIKU EN SU PAUTA FORMAL

Un precedente: el «katauta»

El antepasado más lejano del haiku de que tenemos noticias es el breve poema llamado «katauta» (una sola canción o poema). El katauta tenía una pauta silábica de 5-7-7 ó 5-7-5 sílabas; tenía por tanto 19 ó 17 sílabas. En la modalidad de 17 sílabas vemos ya prefigurado lo que será la pauta del haiku.

El katauta era una forma poética cuya base era la pregunta y la respuesta. Su origen parece remontarse a los festivales de primavera de la primitiva sociedad japonesa, afirma Shinobu Origuchi^[12]. Un par de katauta en la forma de pregunta y respuesta es una unidad llamada «mondoo», una forma poética superior. A la luz del mondoo nos explicamos la denominación de katauta como «una sola canción o poema», puesto que el mondoo consta de dos de ellos. Como explica Origuchi, investigador del katauta, el mondoo era

un juego de preguntas y respuestas que se intercambiaba entre los dioses y los espíritus. De aquí pasó a ser usado entre hombres disfrazados de dioses y simples hombres mortales. Y un nuevo cambio llevó al mondoo a labios de hombres disfrazados de dioses y a los de las doncellas del pueblo que les daban la bienvenida^[13].

Un ejemplo de katauta puede encontrarse en el diálogo esquemático consistente en dos saludos que tiene lugar entre los dioses Izanagi e Izanami en su primer encuentro, tal como se nos narra en Nihonshoki (720 d. de C.). Son dos frases exclamativas, que pueden considerarse equivalentes a un mondoo, pues en cierto modo son estímulo oral y respuesta:

*¡Qué feliz soy! He encontrado un hombre hermoso.
¡Qué feliz soy! He encontrado una dulce doncella.*

Se trata de dos frases no estrictamente poéticas, pero que nos dan idea de lo que debió ser el katauta, «no canciones que hayan de cantarse, sino que transmiten una pregunta a un oyente» (en palabras de Tachibana Moribe, famoso poeta e investigador de principios del siglo XIX)^[14].

En las líneas mencionadas vemos también una característica del katauta que es la improvisación: como una muestra que es de respuesta ingeniosa, se produce espontáneamente. Según explica Igarashi: «El katauta se usa principalmente en la forma de pregunta y respuesta porque en una situación en que se pide una respuesta inmediata e ingeniosa, aquella forma es la más breve y condensada —la forma más breve que un poema puede adoptar— y llega a ser una unidad de poesía»^[15].

Tenemos, pues, aquí la unidad formal de la antigua poesía japonesa, brotada a partir de un hecho natural de comunicación: una pregunta o respuesta en un tracto de aliento. La pauta formal del katauta (17 ó 19 sílabas en tres versos) se mantiene hasta los tiempos actuales en la literatura japonesa. Este hecho nos sugiere que dicha forma está profundamente arraigada en el sentido rítmico de la lengua japonesa. Es curioso notar que todas las formas posteriores de poesía están edificadas sobre la alternancia de versos de 5 y 7 sílabas.

Formas poéticas típicas de la literatura japonesa

En efecto, en el Manyooshuu (Antología poética japonesa de fines del siglo VIII, llamada *De las mil hojas*) aparecen tres clases de versos, dotados

todos ellos del mencionado juego de sílabas:

1) Chooka (canción larga). Consiste en una serie indefinida de versos de 5 y 7 sílabas en constante alternancia. Finaliza en un verso de 7 sílabas.

2) Tanka (canción corta). Contiene dos estrofas. La primera consta de tres versos de 5-7-5 sílabas, respectivamente; la segunda, de dos versos de 7 sílabas cada uno.

3) Sedooka. Consta de dos estrofas de igual pauta silábica: 5-7-7. Por lo que respecta a la forma, es como dos katauta superpuestos.

Se advierte, pues, el dominio exclusivo de los versos de 5 y 7 sílabas. La explicación tentativa que da Blyth es que tal vez para los antiguos japoneses la repetición de 5 y la de 7 expresaba la regularidad de la naturaleza, y la alternancia de 5 y 7 su irregularidad. Parece una interpretación cabalística. Tal vez podemos buscar otra razón en el hecho de que la sílaba japonesa consta de una estructura dual bastante uniforme: consonante-vocal. Quizá al buscar un número impar de cifras para sus versos los japoneses buscaban inconscientemente romper una monotonía de parejas de sonidos introduciendo un elemento impar en la versificación. El hecho de que los versos sean cortos (5 y 7 sílabas) puede deberse al hecho de que los japoneses aman el arte de la sugerencia, y odian el exceso de elementos ornamentales, que en el caso de la poesía sería la verbosidad.

Hay que hacer notar que en japonés el acento no es distintivo en una palabra; puede haber un desplazamiento acentual sin que cambie el significado de la palabra afectada. No hay, pues, acentos distintivos en el sistema lingüístico del japonés que nos den pie para establecer una diversificación de sílabas equivalentes en cada caso a las largas o breves latinas. Sí hay acentos en la «norma» de uso del lenguaje (como la define Coseriu)^[16], en el sentido de que las palabras suelen pronunciarse con un determinado acento que, aunque no sea distintivo de significados, es característico en el uso de la pronunciación. Bajo este punto de vista es desde luego posible establecer una equivalencia de pies métricos^[17] basada en la distribución normal de los acentos de intensidad. Nosotros mismos vamos a intentar un análisis métrico de esa índole en nuestro estudio prosódico del haiku (véase cap. 7, pág. 144-145: Análisis rítmico del haiku).

Pero lo que es relevante en el momento presente de nuestro estudio es que desde el punto de vista del sistema lingüístico del japonés es indiferente que una sílaba sea acentuada o no. Kenneth Yasuda, en su obra ya citada *The japanese haiku*, analiza las palabras japonesas que aparecen como constando todas de sílabas breves^[18]. En japonés hay vocales largas y breves, con valor

fonológico pertinente de diversificación de significados. Pero esto no tiene consecuencias en la prosodia del verso, puesto que las vocales largas cuentan como dos sílabas, y por lo tanto pueden computarse como dos breves.

Como corolario de lo expuesto se sigue que en el verso japonés puede haber sílabas finales que suenan como agudas, y que métricamente equivalen para nuestro oído a dos sílabas. En tal caso un verso de cinco sílabas terminado en sílaba normalmente aguda equivaldría a un hexasílabo para nuestra percepción acústica. Pero esto no influye en la escansión métrica japonesa, y tal verso sigue siendo pentasílabo para el sistema japonés. La pauta silábica del haiku (5-7-5) puede, pues, convertirse por efecto de tener uno u otro de sus versos (generalmente, no todos a la vez) terminados en acentuación aguda, en una pauta acústicamente variable dentro de este esquema:

5 (6) — 7 (8) — 5 (6)

Tal vez sea este hecho el que da pie a que la medida de 17 sílabas para el haiku no sea rigurosa, y haya sufrido importantes aumentos o reducciones de sílabas, como veremos.

Volviendo a las formas poéticas típicas de la literatura japonesa, advertiremos que la pauta básica de 5-7 sílabas en cierta alternancia se encuentra en todas las poesías del Manyooshuu. Hay cierta interpenetración de unas formas en otras, pues en el chooka aparece a veces la pauta del katauta más o menos reiterada; y a veces el chooka aparece formado por un katauta y un tanka. El sedooka, por su parte, es como una repetición del katauta. Parece ser, pues, que tanto el chooka como el sedooka se basan en el katauta, y hasta cierto punto también el tanka, pues su final (5-7-7) coincide con el katauta. Parece que esa forma final es la más bella para la percepción estética japonesa, según afirma Igarashi: «Al fin (los japoneses) se apercibieron de que la forma más bella para la poesía japonesa era terminar en 5-7-7. Como resultado de esto se crearon las cuatro grandes formas poéticas (a saber: katauta, sedooka, tanka y chooka) cuya esencia se basa en la forma 5-7-7»^[19].

Hay que advertir que las pautas formales no eran rígidas. Podemos decir que los poemas tendían a las formas dadas, pero existía cierta libertad en su aplicación. Solamente el tanka se atuvo con fidelidad y persistencia a su pauta formal. Y es curioso advertir que es el tanka, en su modalidad de verso encadenado, como veremos, el inmediato antecesor del haiku. El haiku

aparece así profundamente enraizado en el sentido rítmico de la lengua japonesa, a través de una larga tradición literaria. Tal vez, como afirma Yasuda, la relación existente entre el katauta y otras formas previas del período temprano es semejante a la existente entre el haiku y otras formas poéticas del período posterior^[20]. La relación mencionada consiste en que en cada caso el katauta o el haiku captaron lo esencial del sentido rítmico del japonés y lo plasmaron en fórmulas definitivas. En el caso del katauta también se justifica la conclusión anterior, pues los primeros cantos que tenemos de la literatura japonesa (en el Kojiki-712 d. de C., y en el Nihongi-720 d. de C.) oscilan entre tres y nueve sílabas, pero tienden a la pauta de 5 ó 7^[21]. El katauta, pues, fue la primera forma en detectar esa tendencia rítmica de la lengua japonesa.

El «tanka» o «waka»

Durante el período del Manyooshuu (hacia el 759 d. de C.) el tanka llegó a ser la forma poética dominante, mientras que el katauta desapareció. Se escribían todavía sedooka y chooka, pero estas formas empezaban a entrar en decadencia. En el Kokinshuu (célebre antología poética aparecida el 905 d. de C.), hay solamente cinco chooka y cuatro sedooka; el resto (1.102 poemas) es tanka. Es digna de atención además una tendencia de los tanka del Kokinshuu con relación a los del Manyooshuu: el porcentaje de uso de la pauta formal del tanka 5-7-5/7-7 con respecto a la pauta 5-7/5-7/7 aumenta en razón de un 13,97 por 100 en el Kokinshuu frente a un 2,7 por 100 en el Manyooshuu^[22].

Esta tendencia, que aumenta en antologías posteriores, como el Shin-Kokinshuu (1205 d. de C.) también nos acerca al haiku, pues la primera estrofa de ese tanka de una sola cesura que se va haciendo predominante frente al de dos cesuras coincide plenamente con la pauta formal del haiku: 5-7-5.

Una de las razones por las que triunfó la pauta de tanka 5-7-5/7-7 parece que fue la introducción de una pequeña pausa tras el primer verso, con lo cual el primer hemistiquio o estrofa llegó a diferenciarse más claramente del segundo. En este proceso se pasó por una pauta transicional 5/7-5/7-7, que condujo a la forma triunfadora, pues la primera pausa no era tan intensa como la segunda. Otra razón que da Igarashi del triunfo de la forma definitiva está relacionada con la longitud de una emisión de aliento: «Cuando leemos dos versos de cinco y siete sílabas, queda todavía algún aliento, que nos invita a leer el siguiente verso de cinco sílabas. A medida que repetimos este tipo de

lectura y se hace un hábito, empezamos a sentir al mismo tiempo una nueva clase de interés rítmico, que creo es una de las razones más fuertes (para el establecimiento del nuevo ritmo»)[23].

En el nuevo interés rítmico de que nos habla Igarashi entra como rasgo característico la pequeña pausa transicional a que hemos aludido situada después del primer verso. Dicha pausa es también un elemento que hace al tanka muy parecido al haiku: permite una ruptura de monotonía en el ritmo 5-7-5, que puede llegar a hacerse rutinario.

Así, pues, mientras que el chooka y el sedooka iban cayendo en desuso a fines del siglo VIII, el tanka se reafirmaba cada vez más, aproximándose gradualmente en su forma a lo que será el haiku. El tanka ve sus días de esplendor durante el período Heian (794-1192), aunque ya había sido dominante en el Manyooshuu. El tanka, no sólo en su estructura silábica, sino también en su lenguaje, tiene rasgos que de nuevo nos conducen al haiku. En él encontramos, por ejemplo, muestras de la ambigüedad de la lengua japonesa: 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. Es, pues, natural que un poema provoque efectos diferentes en cada lector que se acerca a él. El profesor Donald Keene ve aquí un parecido con la poesía simbolista: lo importante en ambos casos era la comunicación del estado emocional del poeta[24].

Otro rasgo común entre el tanka y el haiku referente a la forma es que la primera estrofa del tanka solía acabar en un nombre sustantivo, como en el haiku.

El tanka llegó a ser la forma de poesía típicamente japonesa, tanto que hoy día se le conoce también con el nombre de waka (canción japonesa). Los grandes desarrollos culturales de los períodos Nara y Heian (710-1192 p. Ch.) estimulados por el pensamiento y el arte chino con los que entraba en contacto la mejor sociedad japonesa, provocaron un característico refinamiento y frivolidad en la poesía japonesa. Todo esto se refleja en la forma del tanka, que se convierte por ello en la poesía de la época inicial de la literatura japonesa.

El renga

Pero la forma que nos acerca definitivamente al haiku es el renga (canción encadenada), consistente en un encadenamiento de tanka por obra de varios

poetas que se reúnen y componen conjuntamente. Este sistema de producción conjunta (kyoodoo seisaku) está profundamente arraigado en la tradición japonesa. Ya nos hemos referido al katauta y el mondoo, como producción esta última de dos personas que componen katauta. Existe una tradición legendaria del primer siglo de la era cristiana, en la que se nos dice que Yamato-takeru no Mikoto (81-112 d. de C.), tercer hijo del emperador Keikoo, compuso un poema corto encadenado, es decir, algo equivalente a un tanka con la colaboración de otra persona; cada uno compondría una estrofa. En el Manyooshuu encontramos poemas cortos encadenados en el libro octavo. Los poemas largos encadenados o sucesión de tanka por obra de varios poetas (de los que cada uno compondría una estrofa) hasta un número de cincuenta, cien o mil versos empezaron a aparecer en el período Heian. Al comienzo del período de Kamakura (1192-1339) tales poemas encadenados se hicieron sumamente populares.

El espíritu festivo y de competición que se revela en el renga es muy propio de la manera de ser de los japoneses. En algunos de los juegos tradicionales de sociedad ya aparece ese espíritu competitivo, como en los «kusa-awase» y «ne-awase»: se trataba de arrancar hierba o raíces, respectivamente, y de comparar luego para ver quién había sacado la más larga. Estos juegos se desarrollaron más tarde en forma de certámenes de crisantemos, conchas, abanicos...

En una sociedad tan culta y ociosa como la del período Heian, en la que la poesía alcanzaba una popularidad creciente, era natural que los certámenes poéticos de tipo competitivo se abrieran pronto camino. Cada uno de los participantes trataba de superar a su oponente en ingenio, propiedad o efecto poético. Así es como los tanka empezaron a producirse en cadena, por obra de una rueda de poetas. Las competiciones poéticas de este tipo se denominaban «uta-awase» (acoplamiento de versos). Es curioso observar que este término se alinea en estrecho paralelismo con los antes mencionados: kusa-awase y ne-awase; en todas esas competiciones se trataba de acoplar y cotejar el material del certamen: fueran hierbas, raíces o versos.

En las antologías poéticas del período Heian, el renga aparece con frecuencia, aunque el nombre «renga» no aparece hasta 1127^[25]. Es la fecha de la antología poética titulada Kinyoo Wakashuu, donde el renga aparece por vez primera clasificado como tal en una sección propia. En antologías anteriores, por ejemplo en la llamada Shuui Wakashuu (1005) —donde hay seis ejemplos de renga— el renga había aparecido colocado en la sección de tanka. Hay otros renga en obras clásicas del mismo período, por ejemplo hay

tres en *Makura no Sooshi* (1004 aproximadamente), dos en *Izumi Shikibu Nikki* (1003-1004 aproximadamente), uno en *Kanjaku Monogatari* (1070 aproximadamente), pero al igual que en el *Shuui Wakashuu* no aparecen los renga tratados como tales.

Una tendencia creciente en el renga, que es observable en el *Shuui Wakashuu* con respecto a la antología dos siglos anterior *Manyooshuu*, es la independencia mutua de las estrofas que componen el tanka en el renga. La independencia en el significado de la primera estrofa (5-7-5) con respecto a la segunda (7-7) conducirá gradualmente a destacar la importancia del hokku (primer verso), que es en realidad el conjunto de los tres primeros versos, en el tanka. Este sentido de aislamiento del hokku es un paso decisivo en el proceso que conducirá al triunfo del haiku. El hokku era el punto de arranque de toda la cadena poética, y como tal estaba dotado de una importancia capital. El hokku establecía la razón de ser de todo el poema, y por lo tanto en cierto modo representaba todo el poema subsiguiente. Se atribuye a una autoridad del siglo XIII esta afirmación: «El tema del tanka es su hokku; y el renga usa el hokku con su tema»^[26].

Otra cita del mismo siglo viene a confirmar lo explicado: «A menos que se encuentre un hábil versificador en la tertulia, no se debería comenzar a escribir hokku»^[27].

Así subió en importancia este verso «hokku», cuya denominación viene de la prosodia china. El hokku debía contener una palabra referente a la estación, aunque el sentido de estación podía ir cambiando en los sucesivos tanka o eslabones de la cadena poética. El renga es así como una colección de estampas encadenadas por una serie variada de nexos: paralelismo, asociación, yuxtaposición de ideas afines, juegos de palabras, etc. El conjunto del renga, sucesivamente desplegado ante la concurrencia, constituía así una especie de «emakimono» o largo dibujo enrollado, propio también del arte chino y japonés, cuyas escenas se van relacionando cada una con el tracto anterior de dibujo y van motivando progresivamente las escenas dibujadas más adelante.

En el renga, cada estrofa se relacionaba con la anterior, pero no había relación alguna entre estrofas separadas dentro del mismo renga.

Es de notar que el renga de los comienzos, del período Heian, no tenía todavía pretensiones literarias. Solía ser rico en humor e ingenio, tenía a veces forma de acertijo, pero no era todavía literatura. Así nos lo asegura Masakazu Sasa: «El renga del período antiguo era algo que se enunciaba sólo como diversión, que convenía a una ocasión dada, y no había de escribirse como

literatura para el futuro. Su fin era suscitar un aplauso momentáneo, hacer reír más bien que ser emocionante, sorprender más bien que inspirar.» Y más adelante: «Los renga del período antiguo... cumplieron hábilmente sus objetivos como diversión; juzgados como literatura, puede decirse que fracasaron. Sin embargo, no era su objetivo ser clasificados como literatura, y por tanto no deberíamos hacerles crítica como a obras literarias»^[28].

A fines del período Heian los renga tendían a hacerse largos, y sobre 1200 se componían renga de 100 enlaces o estrofas. En ellos la independencia ya mencionada de las estrofas de cada tanka tendía a acentuarse, tanto que se rompía la unidad del tanka. Los enlaces o estrofas eran de 5-7-5 sílabas y de 7-7 sílabas; se diferenciaban con los nombres respectivos de «jooku» o «kami no ku» (verso de arriba), y «geku» o «shimo no ku» (verso de abajo), y eran compuestos por distintos poetas. Esta diversificación dio independencia a las estrofas, y obligaba a los poetas a la mayor condensación y brevedad. Una de las razones de que el renga —y con él el hokku— se hicieran objetivos más bien que líricos, estriba en esa necesidad de concisión expresiva.

El primer ejemplo de estos renga largos que se conserva aparece en el cuento histórico *Ima kagami* (1170). Allí se describen también varias de las ocasiones de composición de renga, con la aclaración de que «tales reuniones eran frecuentes»^[29]. Se conservaba el espíritu competitivo propio de los renga cortos. Nos dice Taizoo Ebara: «El renga, que empezó como una diversión marginal en las reuniones de waka, se desarrolló gradualmente en forma de cantos de cincuenta o cien eslabones, y el renga asumió su propia identidad como forma aparte del waka»^[30].

En el período Kamakura (1192-1333), con la popularización y difusión del renga, se acentuaron las tendencias. Una línea de evolución tendió a restablecer el ambiente poético y clásico propio del espíritu del «yuugen», o misteriosa sutileza, y el «seijaku», o tranquilidad de espíritu. Otra línea de evolución siguió la corriente del ingenio y del humor, con abundantes juegos de palabras y alusiones burlescas. Esta bifurcación dio lugar respectivamente a dos escuelas: una de tendencia seria «Ushinha» (con corazón y mente), y la cómica «Mushinha» (sin corazón ni mente). Esta última escuela denominó sus composiciones «haikai renga» (poemas lúdicos encadenados).

El renga fue también popular durante el período Muromachi (1333-1573). En 1356 aparece la primera colección dedicada solamente al renga, largo y corto: el «Tsukubashuu», compilado por Yoshimoto Nijoo (1320-1388). En esta antología aparece ya el hokku separado de las siguientes 14 sílabas del waka o tanka. El vigésimo volumen del Tsukubashuu contiene solamente

hokku; este hecho nos indica que por entonces tal vez el hokku se escribía ya independientemente. Yoshimoto Nijoo no rechazaba los versos preparados de antemano para una reunión de renga, y esta licencia parece que debería aplicarse preferentemente al hokku. Así aparece en una pregunta y respuesta del *Kyuushuu Mondoo* del citado autor: «Pregunta: (En un determinado renga) hay muchos versos que parecen haber sido compuestos de antemano, y no al tiempo de composición del renga. ¿Es permisible esta práctica?»

«Respuesta: Puesto que se dice que Tsurayuki (editor del *Kokinshuu*, 905) compuso un tanka con veinte días de anticipación (para un uta-awase), ¿habría alguna razón por la que un verso de renga no debiera pensarse hábilmente de antemano?... Pero tales versos no son superiores a aquellos que sinceramente proceden de un corazón en el momento de la composición... Aunque los compuestos de antemano pueden no ser los mejores, si son muy interesantes, no deberían desagradarnos»^[31].

Durante el período Muromachi el renga clásico, largo, alcanzó su cumbre por obra de Soogi (1421-1502). Se llamaba también «kusari renga» (renga en forma de cadena). Las reglas de composición se hicieron complejas y minuciosas. Pero sobre todo, Soogi subrayó la necesidad y la importancia del «kokoro no tsukeai» (cordial compenetración) entre los poetas de renga para conseguir la composición conjunta; cada uno de ellos debe entrar en los sentimientos de los demás al escribir, y debe hacer que el juego de palabras se subordine a dicha compenetración. Soogi escribió muchos hokku independientes, como ya se hacía en su tiempo, y con ello acentuó la tendencia hacia la independencia del hokku.

ORIGEN DEL HAIKU EN SU CONTENIDO

El «haikai renga»

Los poetas jóvenes del período Muromachi, ante las complicadas reglas del renga, se fueron volviendo hacia el renga humorístico «haikai renga». «Haikai» era una palabra que ya había aparecido en la antología *Kokinshuu* (905) para calificar los versos cómicos, y significa «lo divertido».

Así es como en la época tardía del período Muromachi y posteriormente (1490-1600: período de guerras civiles, debidas a la obra de unificación del país por Oda Nobunaga y Toyotomi Hideyoshi), el renga fue gradualmente

asumido por la tendencia humorística del haikai renga. Sus cabecillas fueron Yamazaki Sookan y Arakida Moritake.

Con Sookan (1465-1553) adviene un nuevo material al haikai: palabras cotidianas, pensamientos inesperados, comentarios humorísticos. Esta aportación contribuyó a dar al haiku su diferente «sentido» respecto al waka: un sentido más incisivo, punzante y juguetón. De hecho el haikai renga se iba haciendo más popular que el waka por ser más fácil. Es curiosa esta frase de comparación, que parangona las formas poéticas estudiadas hasta el momento: «La poesía china es una larga espada; el waka es una espada; el renga es una espada corta; el haikai es un puñal»^[32].

La frase es de Tantan (1674-1761), poeta de la escuela de Bashoo y discípulo de Kikaku (que a su vez era discípulo de Bashoo).

Moritake (1472-1549) y Sookan tienen todavía mucho de artificioso según la apreciación de Henderson^[33], y como efectivamente puede apreciarse en sus dos versos más famosos (**hk. 1**) y (**hk. 2**). Con todo, cabe a estos autores el mérito de haber popularizado el haikai renga hasta tal punto que suele considerárseles como a sus fundadores. Son, pues, antepasados ilustres del haiku, puesto que el haiku se desarrolló a partir del haikai de la escuela Mushinha del renga. El haikai renga fue el origen inmediato del haiku^[34].

El haikai era un arte popular, carente de altura literaria. Precisamente Bashoo es el poeta que le dará dignidad literaria. El haikai había crecido a una con el renga, como su versión popular. Durante la época dorada del renga — período Muromachi— se cultivaba como un arte menor. Kensai (1510), sacerdote, amigo de Soogi, y poeta él mismo de renga, nos dice: «En las largas reuniones de renga, siempre se celebra un haikai no renga»^[35]. También es relevante esta afirmación de Asano: «A medida que el renga cayó en manos de los sacerdotes, y la popularidad del haikai alcanzó gradualmente a la del renga, es natural que el haikai se hiciera la poesía del pueblo»^[36].

Es así como el renga, o poema encadenado, hizo en sí mismo de eslabón de enlace entre las formas más célebres de la poética japonesa: el tanka y el haiku. Estas dos formas cultas y depuradas de expresión poética vienen de este modo a enlazarse por medio de un nexo popular: el renga, con su modalidad de haikai renga. El renga clásico tenía popularidad desde el final del período Heian, y al hacerse complicado y esotérico recurrió a un nuevo resorte de popularidad en la forma de haikai renga. El sentido popular del gusto poético japonés ha sido, pues, la sal que ha preservado sus modelos favoritos de canción. La importancia del renga radica en el hecho de que, a

través del haikai, constituye el origen del haiku; y también en su continuidad histórica coexistente con el haiku.

El renga ha venido componiéndose también en los ochocientos años que han seguido al período Heian. Los grandes maestros de haiku (Bashoo, Buson, Issa...) fueron al mismo tiempo maestros de renga; componían renga junto con otros poetas, y a veces sus haiku hacían las veces de «hokku» o primer eslabón en la cadena de renga.

El sentido popular preservó la forma del haikai, pero esto no quiere decir que la originalidad estuviese siempre presente. Con frecuencia se caía en tópicos y lugares comunes. Por contraste con el renga, cuyas reglas eran innumerables y complicadas, el haikai no tenía reglas y cada poeta tenía que hacérselas. En el haikai estaba además permitido el uso de palabras, tanto chinas como japonesas, que habían sido desterradas de las formas clásicas (tanka, renga largo). Esta libertad dio lugar a una gran arbitrariedad en la composición y a una desorientación total en los autores. El espíritu japonés necesita especialmente una norma a la que atenerse, y la total libertad tampoco favoreció la creación genial. Hasta la aparición de Teitoku (1570-1653) en la escena literaria, el haikai estuvo bastante indefinido en sus características y objetivos. Moritake y Sookan eran a la vez maestros del renga clásico, y en sus haikai se dejan ver trazas de las reglas de renga^[37]. Por otra parte Moritake era el sacerdote supremo del templo de Ise, el corazón del Shintoísmo japonés, y nunca deja del todo la seriedad propia de su cargo; postula para el haikai una elevación de intento superior al mero propósito de hacer reír, al mismo tiempo que un mayor refinamiento y menos humor grueso^[38].

Teitoku estableció como única distinción entre el haikai y el renga la presencia o ausencia en cada caso de «haigen» (palabras coloquiales o chinas no permitidas en el waka). Antes de Teitoku, el haikai solía ser más corto que el renga clásico. Con Teitoku, el haikai se equipara al renga en longitud y también en sus reglas, como asegura Ebara^[39]. Teitoku estableció las reglas del haikai y revivió la tendencia a escribir sólo hokku (verso inicial). Fue tal vez el mayor poeta de haikai antes de Bashoo. Dio al haikai un nuevo contenido poético, y desarrolló con más amplitud que antes los juegos de palabras. Según él las palabras son la revelación de la naturaleza de las cosas. Para Teitoku la naturaleza es práctica, no romántica ni poética como el waka nos inducía a creer. Por esto la materia de sus haikai es indiferente; lo importante es la forma.

Como muestra de sus versos véase **(hk. 3)** y **(hk. 4)**.

Las reglas que dominaban la composición poética eran más o menos de este estilo: «El hokku, de 5-7-5 sílabas, comporta una palabra de estación, e inicia la serie de versos. El segundo verso, de 7-7 sílabas, completa el sentido del hokku. El tercer verso, de 5-7-5, trae un nuevo cambio y un nuevo ambiente poético; suele acabar en «-te» (= -ndo). La estación puede cambiar a elección de los poetas, pero ciertas reglas gobiernan también estos cambios»^[40].

Para Teitoku y su escuela, llamada Teimon, el haikai adquirió, pues, la complicación del renga, y se consideraba como un paso hacia el renga. El humor radicaba principalmente en los juegos de palabras.

Frente a esta tendencia se alzó la escuela Danrin de Sooin (1604-1738) en Edo. Su humor era más espiritual y menos verbal. La escuela Danrin quería liberarse de las convenciones y manierismos de Teitoku y sus seguidores, y volver a la libertad creativa de Sookan y Moritake. Los haikai de la escuela Danrin reaccionan violentamente ante el waka y dan cabida a toda clase de palabras, aun vulgares u obscenas. Es como una humanización de la poesía, que llevó a frecuentes disputas con la escuela Teimon. Desde el punto de vista de nuestra historia literaria, esta evolución era parte del crecimiento del haikai. Suiryuu, seguidor de Teitoku, se lamentaba en 1679 de los excesos de la escuela Danrin: «El haikai que es popular en el mundo actualmente pertenece al estilo de Sooin, que trata solamente temas divertidos y se complace en usar solamente palabras nuevas, vulgares u ordinarias. Ellos consideran que su principal objetivo es la diversión y sólo quieren hacer a la gente reír... Sus juegos son solamente juegos de palabras del peor gusto y son tan livianos y faltos de valor como la piedra pómez»^[41].

Sin embargo, la escuela de Danrin tuvo famosos seguidores, como Saikaku. Bashoo mismo se reconoció deudor de la escuela Danrin, y valoró positivamente su contribución literaria: «De no haber sido por nuestro antecesor Sooin, la gente de nuestros días estaría aún lamiendo la baba de Teitoku. Sooin era el guía del grupo del progreso»^[42].

En realidad la afirmación de Bashoo de que «en la poesía del haikai se usan palabras ordinarias», y también la de que «no existe tema ninguno que no sea apropiado para el hokku»^[43], están en la línea de libertad expresiva traída por la escuela Danrin (**hk. 5**).

Por lo que respecta a la forma, es notable reseñar que en Sooin y en los poetas de su escuela aparecen ritmos irregulares, desviaciones de la pauta silábica 5-7-5. Las irregularidades son más corrientes en el primer verso, y

constituyen una muestra más de independencia expresiva. Esta especie de licencia poética la encontraremos también en Bashoo.

En las antologías de la época, como por ejemplo en *Takatsukuba* (1642), *Gyokukaishuu* (1656), *Imayoo-otoko* (1676) (las dos primeras de la escuela Teimon, la última de la Danrin) aparecen haikai y hokku en grupos separados. El hokku se desarrolló pues como pieza poética independiente también durante este período. Así fue adquiriendo y consolidando gradualmente su flexibilidad, que lo hizo un instrumento sumamente apto de intuición poética. Estamos ya a un paso de Bashoo, que será el poeta que eleve al haikai a verdadera dignidad literaria. Y al mismo tiempo está próxima a su madurez la misma forma del *haiku* (aunque el nombre es más tardío), pues el hokku o verso inicial del haikai (en japonés: haikai no hokku) será el haiku.

Desarrollo del tema de estación

Antes de entrar en el estudio de Bashoo, haremos un breve recorrido por la poesía precedente a él, para ver cómo fue abriéndose paso gradualmente el sentido de estación, y el uso de las palabras de estación. Como enunciamos antes, es el proceso de cristalización del haiku en torno a un auténtico elemento de la naturaleza. Es un aspecto de la maduración interna de la poesía hacia la forma definitiva del haiku.

En el Nihonshoki y Kojiki sólo aparecía alguna indicación relativa a la estación en los tanka. La mención de la estación no es una característica de otras formas, como katauta, sedooka o chooka; y en el tanka mismo no es de rigor, pues aparece más bien como elemento esporádico y casual. Ebara achaca este hecho a la falta de habilidad en los poetas de la época para «cantar la naturaleza objetivamente»^[44] o para apreciar objetos naturales por sí mismos. Si aparecen en determinados poemas la nieve, o las flores de cerezo, la mención es de pasada y dichos elementos no llegan a ser parte integral del dinamismo del poema, ni son cantados por sí mismos. De aquí saca Ebara la conclusión: «no podemos encontrar en absoluto elementos del tema de estación en la poesía de este período»^[45], que es el inicial de las letras japonesas.

En el período del Manyooshuu, según el mismo crítico, aparecen más descripciones de paisajes y escenas naturales en poesía. Los escritores llegan a apreciar plenamente las bellezas de la naturaleza como temas de expresión literaria. Los objetos naturales se hacen parte integral del poema, y hay más

adecuación entre imagen y sentimiento, característica ésta de la mejor poesía japonesa.

Así, pues, afirma Ebara, «podemos ya reconocer plenamente el concepto de estación»^[46] en el Manyooshuu, aunque dicho concepto no ha llegado a su madurez, pues los fenómenos naturales de las cuatro estaciones no han conseguido todavía una especial posición como elementos importantes en literatura.

En el Kokinshuu aparecen por vez primera categorías para las cuatro estaciones. Gradualmente se estabilizan los temas referentes a la estación. Así, por ejemplo, en adelante un ruiseñor o un ciruelo no se pensarán sólo como tales objetos, sino como elementos representativos de la primavera. «Consecuentemente —dice Ebara— aquí podemos reconocer plenamente la naturaleza básica del tema de estación en el renga y en el haikai»^[47]. El mismo crítico ha estudiado la gradual estabilización de la luna como tema de otoño a través de varias antologías, desde el Kokinshuu (905) hasta el Senzaishuu (1188). «La manera de sentir los objetos naturales como temas de estación se hizo más profunda gradualmente hacia el final del período Heian»^[48].

En el Shin-Kokinshuu (1205) del período Kamakura se cultiva especialmente el sentido del tema de estación. Los significados emocionales de los objetos de la naturaleza pueden destacarse por sí mismos, sin necesidad de notas aclaratorias por parte del poeta. «La característica más notable del Shin-Kokinshuu —afirma Ebara— es que muchas de las poesías sobre el paisaje son verdaderamente objetivas; en contraste con el Kokinshuu donde apenas podemos encontrar cualquier expresión de sentimiento personal»^[49]. Cuando la experiencia poética es completa, cierto sentido de estación forma necesariamente parte de ella como una cualidad del mismo acontecimiento.

En los uta-awase, tan florecientes en el período Heian, se usaban objetos naturales como temas. Tal vez la práctica de composición sobre un tema preestablecido en estos certámenes poéticos ayudó a consolidar y clarificar el concepto de «palabra de estación». En los renga largos se hace de rigor la mención de la palabra de estación en el hokku. Son notables a este efecto las siguientes palabras de Abutsu, en el período temprano del renga largo: «El tiempo de composición del renga no debe ser diferente del tiempo de la estación expresado en el poema»^[50].

En los renga cortos no se hace uso del mismo modo de los significados de estación. Tampoco había todavía conciencia literaria del tema o palabra de estación como tal. En Tsukuba Mondoo (1369 aproximadamente), colección

de ensayos sobre renga, no hay especial tratamiento de la idea de estación. Este hecho es significativo, aunque tampoco debemos silenciar la aparición, más temprana, de una discusión completa del elemento de estación en el renga; se encuentra en *Renri Hishoo* (1349) de Yoshimoto Nijoo. La posición de Yoshimoto se adelanta a su tiempo, pues no difiere básicamente de la de Soogi, casi ciento cincuenta años más tarde. Yoshimoto insiste (como Abutsu) en la necesidad de correspondencia entre el tiempo de composición y la estación del año. Cita ejemplos de los objetos naturales más apropiados a las situaciones dadas. Recomienda estar siempre en armonía con la estación y con los objetos de la naturaleza. Según él el poeta debe abstenerse de usar en la poesía lo que no está presente. Esta correspondencia ayuda a la mencionada armonía y a captar la escena en su totalidad^[51].

La mención de la estación en el renga respondía también a una finalidad práctica: la necesidad de mostrar la fecha de la composición. En el waka la fecha se consignaba mediante un largo título aclaratorio. Pero en el renga los títulos daban sólo el número de eslabones o estrofas y el sitio de la composición. Así, pues, el hokku del renga tenía en esto que desempeñar el papel correspondiente a la introducción o tema del tanka. El carácter festivo del renga y del hokku en las reuniones de tanka revestía a estas muestras de arte menor de un ambiente de diversión espontánea, que llevaba por sí mismo a la selección del tema de la estación presente como punto de partida.

La práctica queda asegurada en las antologías de la época: en el *Tsukubashuu* (1356) y en el *Shinsen Tsukubashuu* (1495) aparecen siempre los hokku con cierta referencia a la estación.

Con Soogi llegamos a una exploración más plena de la función del tema de estación en el hokku. En la opinión de Asano, Soogi escribió el *Azuma Mondoo* (1470) para tratar el tema de la estación. Soogi insiste en el consejo de escribir sobre la estación del año, basándose en la profunda interacción que debe existir entre el poeta y su tema. La profundidad de intuición se juzgaba ya desde el siglo XIII como el valor más decisivo de superioridad entre poesías de parecido valor estilístico^[52]. La llamada a la profundidad iba para Soogi unida a la recomendación de ir con la estación del año, o de dedicarse a buscar el profundo espíritu interno del objeto. Dicho con otras palabras, el sentido de estación era para él parte integral de la totalidad de visión que es un poema.

Soogi hace una lista de objetos naturales y los agrupa por meses, afinando así aún más el sentido de estación hacia una determinación mayor. En sus propias palabras: «Aun entre las cosas de primavera en general, podemos

contar cosas que pertenecen sólo a enero, o sólo a febrero, y también sólo a marzo»^[53].

La lista resultante es:

Enero: escarcha, sauce, ruiseñor, alondra.

Febrero: arar los campos de trigo (también marzo), vientos del este (hasta marzo).

Marzo: melocotón (sólo para el 3 de marzo).

Abril: cambio de indumentaria (sólo para el 1 de abril). Mayo: flor de lis (sólo para el 5 de mayo).

Etcétera.

Advertimos aquí una minuciosidad grande en la aplicación de alusiones a la estación; más que a la estación, podríamos decir aquí al tiempo del año, puesto que se llega a unidades menores tan cortas como un solo día. Esta lista es como un precedente de los calendarios de temas de estación que más tarde se harán populares para el uso de los que componen haiku.

Como compendio de la aportación de Soogi, citaremos las palabras de Asano: «Soogi es el poeta que estableció definitivamente la necesidad de incluir el elemento de estación en el renga. Los detalles están claros en la citas de Hakuhsushuu»^[54].

Es curioso el hecho de que la fidelidad a los temas de estación es interpretada por Soogi como sinceridad, la sinceridad inherente a la visión de las cosas tal como son. Un concepto que puede aclararnos esta actitud es el de «hon-i» (la verdadera intención). Las discusiones sobre el hon-i se desarrollaron en el período siguiente a Soogi para justificar la necesidad de una observación minuciosa con respecto a las estaciones. Yoshio Yamada, la mayor autoridad viviente hoy día en el renga —según apreciación de Kenneth Yasuda— trata de explicar el hon-i diciendo que es algo que existe en las frases y en todo el ambiente del poema. El hon-i de primavera, por ejemplo, es algo tranquilo, pacífico, suave, aunque haya días primaverales llenos de lluvia y tormenta. El hon-i de una noche de verano es su brevedad. Así, pues, el hon-i de la estación correspondiente debe expresarse de alguna forma en las frases y en la atmósfera toda del poema. El renga trata de poner de relieve esta exacta naturaleza de las estaciones y de las demás cosas con ellas relacionadas^[55].

El hon-i ve al universo dotado de orden y finalidad, y es la llave que va abriendo camino a la inspiración a través del encadenamiento poético del

renga. El renga es la más intuitiva de las formas poéticas. La imagen representada en cada verso o estrofa se relaciona con la anterior y con la siguiente por medio de sutiles lazos de hon-i. Yasuda traduce el hon-i como «el corazón de las cosas», cuando en realidad el significado que se deriva de los dos caracteres que componen la palabra es el de «la verdadera intención». En realidad ambos significados apuntan a lo mismo, pues para el espíritu japonés intención y objeto vienen a fundirse en una unidad anímica.

El hon-i tiene además la funcionalidad adyacente de que puede servir para distinguir el tanka del renga. El concepto de hon-i es básico en el renga, pero en el tanka no existe conciencia de dicha necesidad. Según Yamada: «Ir al corazón de las cosas y captar la esencia de las estaciones, objetos de estación y actividades humanas es algo que no está completamente ausente del tanka. Pero aun cuando tales fines estaban presentes, se realizaban sólo en la medida en que la habilidad y el genio del poeta en cuestión lo permitían. Hablando en general, la enseñanza del hon-i no se mantenía como parte del arte de tanka»^[56].

En el período de florecimiento del haikai, especialmente con la escuela Danrin de Sooin, el uso del elemento de estación continuó en el hokku del haikai; tal vez con cierta connotación burlesca hacia la poesía clásica. En algunas poesías de Sooin aparece una separación del pensamiento del poeta respecto a los objetos mencionados. Tal escisión contribuyó a relajar el sentido de estación.

El tema de estación tal como lo estableció Soogi —coincidiendo con el tiempo de la composición— permaneció en el haiku hasta Shiki (1866-1902). No habrá, pues, cambios sustanciales hasta entonces, pero con el supremo maestro del haiku, Bashoo (1644-1694), la inclusión del tema de estación como un elemento necesario de aprensión intuitiva se establece aún más firmemente en el hokku.

Bashoo hace volver el elemento de estación a la concepción que Soogi estableció, apreciando sus más profundos significados.

RESUMEN Y TRANSICIÓN

Hasta aquí hemos presenciado en someras líneas la génesis y evolución de la poesía que en manos de Bashoo florecerá en la forma del más sublime haiku. Hemos seguido dos líneas de evolución: la de la forma externa y la del sentido de estación como elemento cristalizador del contenido. Conviene

observar, con Yasuda, que el haiku evolucionó por su propia necesidad interna de llegar a una expresión ceñida y exacta; y no tanto por la mera casualidad de haber sido en su origen el hokku o primer verso de los renga o haikai, independizándose luego. El haiku fue el mejor instrumento expresivo en poder de los genios que supieron cantarlo, y fue también ocasión de rutina y mediocridad para la gran masa de pretendidos poetas.

CAPÍTULO 3

MATSUO BASHOO *EL ENCUENTRO DEL HAIKAI CON LA LITERATURA*

MATSUO BASHOO

Su significado histórico

La escuela Danrin había ido demasiado lejos en su esfuerzo de popularizar el haikai. El genio poético había cedido paso a un mero ingenio artificioso y burlesco. Se perdió así la comunión del poeta con la naturaleza, la fusión entre el pensamiento creador y los objetos cantados. Esta tendencia decadente se advierte en algunas poesías de Sooin, y él mismo, en sus últimos años, reaccionó violentamente frente a esta ola, asustado por los excesos de sus seguidores. Su reacción le llevó a dejar el haikai y volver al clásico renga.

La situación del haiku antes de Bashoo era, pues, infraliteraria. Donald Keene nos la resume en estas palabras: «El haiku era una forma corta y popular de verso, que se había usado especialmente como vehículo para efímeros chispazos de agudeza»^[1]. Sencillamente, se había buscado sólo el impacto de lo nuevo, y ante ese prurito la conciencia estética había sucumbido.

Matsuo Bashoo (1644-1694), el mayor poeta de haiku jamás nacido, vino a reconciliar esa forma poética popular con la inspiración de los clásicos de la literatura japonesa. Con el advenimiento de Bashoo a la escena de las letras el haiku cobra por primera vez dignidad y altura literarias y puede llegar a parangonarse con las mejores muestras del tanka. Bashoo es un poeta consciente, formador en vida de centenares de poetas, y su mensaje poético ha servido de inspiración y pauta a miles y millones de japoneses al escribir haiku.

Con todo, Bashoo no representa un corte radical con el pasado literario. Su formación estética e intelectual era muy profunda, y gracias a ella había asimilado el espíritu de la cultura del Japón. En haiku, él mismo se reconoce deudor de la escuela Danrin. Bashoo viene a reanimar el haiku, pero sin

prescindir de tendencias que ya estaban insertas en su proceso de evolución. La excesiva simplicidad, prosaísmo, juegos verbales, que ya se hallaban en el estilo de Sooin y su escuela, tendrán su correlato en Bashoo en la admisión de todos los temas y de palabras ordinarias para el haiku. La tendencia a lo sentencioso y a lo epigramático que iba modelando un haikai estereotipado, se refleja indirectamente en la poesía de Bashoo, pues ésta es —aunque no pretenda serlo— enseñanza y testimonio vital. La tendencia, también en boga, hacia cierto panteísmo y religiosidad, late en el trasfondo de Zen —la rama más espiritual del budismo— que invade la poesía de Bashoo.

Bashoo no podía haber realizado su labor sin la herencia de los poetas anteriores a él. La labor de Sookan y Moritake había consistido en traer el renga y el hokku desde la altura a la que Soogi los había levantado, ya demasiado lejos, hasta un nivel sobre el que Bashoo tenía a su vez que levantarlos. Las escuelas Teimon y Danrin ofrecen curiosos contrapuntos, y, en su conjunto, una escena decadente del haiku que pedía renovación.

Junto con Bashoo, aunque desde luego a menos altura que el y ligeramente posterior en el tiempo, su coetáneo Onitsura (1660-1738), fundador de la escuela Itami, comparte con el maestro la gloria de haber elevado el haiku a sus más altas posibilidades poéticas.

Bashoo escribió *Furuike ya...*, el haiku que representa los cimientos de su escuela, en 1686, cuando Onitsura tenía veintiséis años. La escuela de Bashoo puede darse por finalizada hacia 1742, fecha de la muerte de Hajin, discípulo de Bashoo y maestro de Buson, que hace así de puente entre dos cumbres del arte de haiku.

La mejor actividad literaria de Bashoo se centra plenamente en el período Genroku (1668-1703), edad de oro de la literatura japonesa que produjo también a Saikaku en novela y a Chikamatsu en teatro. Shiki, crítico y poeta de haiku del siglo XIX, desprecia el haiku anterior al período Genroku. Las colecciones de haiku selecto empezaron a publicarse en dicha época, debido en gran parte a la vasta influencia de Bashoo.

Vida y obra de Bashoo

Bashoo nació y se educó como un samurai. Cuando Yoshitada Toodoo, su señor, murió en 1667, él dejó la fortaleza de Ueno en la provincia de Iga y se dirigió a Kyoto y Edo. Comenzó a estudiar los clásicos japoneses bajo la dirección de Kigin Kitamura (de la escuela de haikai de Teitoku), los clásicos chinos bajo Itoo Tanan, y más tarde (1681) fue introducido en las doctrinas del

Zen por Bucchoo. En los primeros veintitrés años de su vida se había imbuido de las doctrinas de Confucio que gobernaban el mundo de los samurai.

En cuanto al haikai, Bashoo lo estudió adoctrinado por Sengin. Al comienzo Bashoo usó el pseudónimo de Toosei (melocotón verde). Más tarde lo cambió por el de Bashoo (plátano), cuando se fue a vivir a Bashoo-an (la ermita del plátano), en Fukagawa.

En sus primeras producciones Bashoo adoptó un tono popular y anti-waka, siguiendo el camino trazado por la escuela Danrin (**hk. 6**). El lenguaje de estas primeras poesías, como es característico también de la escuela Danrin, está tomado en gran parte del teatro de Noh.

De repente —algunos dicen que por sus estudios de Zen— Bashoo se dio cuenta de que la poesía no es meramente belleza como aparece en el waka, o moralidad como en el dooka (poema didáctico), o intelectualidad e ingenio verbal como en haikai. Bashoo buscará entonces una mayor trascendencia para su poesía, qué consistirá simplemente en cantar lo ordinario y lo inmediato, pero en comunión de vida con el poeta mediante una intuición de la naturaleza de objeto y sujeto. Será como una iluminación budista. Y surge el haiku como expresión humana de esta experiencia.

Es curioso notar que Bashoo eligió la forma poética que le venía dada por el haikai y desdeñó el waka o tanka. Bashoo quiso hacer del haiku algo que no era el waka: expresión del sentir popular, manifestación de las intuiciones de la vida diaria. Quiso continuar la tradición de Teitoku y Danrin empleando fraseología popular, y también expresiones chinas y palabras extranjeras. Todos estos idiomatismos llamados «haigen» no tenían lugar en el waka, y sin embargo eran tan sugerentes como la dicción poética refinada o «gagen», propia del waka, para expresar el mensaje de los clásicos chinos o de los poemas de Zen de Kanzan.

Bashoo estimaba toda la herencia cultural precedente, y veía en ella un principio de unidad. En todo el mosaico cultural que forman las diversas artes del Japón, sabe descubrir un trazado continuo. Nos dice en *Oi no Kobumi*: «Saigyoo en waka, Soogi en renga, Sesshuu en pintura, Rikyuu en la ceremonia del té: lo que corre por ellos es una misma cosa»^[2].

Y comenta Ebara, aclarando estas palabras del maestro: «El espíritu que sustenta la base de todo arte tiene que ser uno»^[3].

Bashoo llega a ver una síntesis de la cultura del Japón. Tiene en sus manos un magnífico instrumento de expresión literaria como es el waka, y sobre todo el modelo de su poeta favorito, Saigyoo. Sin embargo, Bashoo elige un medio de dicción popular, como es el haiku. El waka apuntaba a la

belleza, y a una belleza muy especial a veces, que excluía las cosas desagradables; el haiku no persigue la belleza, sino la significación, y no excluye nada de su campo. El waka cantaba más lo lírico, vago y emotivo; el haiku se centra en lo cotidiano. El waka se extendía más en premisas temporales, era más explicativo; el haiku no considera el antes ni el después: se confina a lo intemporal, cuando la vida se profundiza de pronto y todo el universo está presente en un instante de iluminación. El waka era más prolijo en palabras, y en muchas ocasiones tenía título; no así el haiku, cuyo tema es la mayoría de las veces indefinible.

Era lógico que si Bashoo vio todas estas potencialidades en el haiku, eligiera esta forma poética, llevado de su personalidad incisiva y su escueto ascetismo. Con todo, es de notar su admiración y preocupación por el waka, como puede apreciarse en uno de sus haiku (**hk. 7**).

Como ejemplo y confirmación de las diferencias señaladas anteriormente, entre el waka y el haiku, véase un haiku de Bashoo en comparación con el waka que lo inspiró, perteneciente al Shin-Kokinshuu (**hk. 8**).

Bashoo estaba más interesado en el espíritu de la poesía china y japonesa clásica que en su forma. Su estudio de las letras no era una mera erudición, sino una concentración en el sentido espiritual de la cultura que había heredado. Por esto nos dice: «No sigas las huellas de los antiguos. Busca lo que ellos buscaron»^[4].

Bashoo sabía que sin contacto con las cosas de la naturaleza, con el frío y el hambre, la verdadera poesía es imposible. Por esto, siguiendo el ejemplo de los poetas antiguos, de Saigyoo entre ellos, se lanzó a una vida de pobreza y peregrinaje para aprender directamente de la naturaleza. Así puso en práctica el espíritu de los antiguos en su vida diaria. Lo que le hace uno de los más grandes poetas del mundo —en frase de Blyth— es el hecho de que vivió la poesía que escribió, y escribió la poesía que vivió.

Su condición de poeta itinerante es un testimonio tan capital como su misma poesía. Bashoo es eminentemente viajante (**hk. 9**). Su interminable viajar es una alegoría de la vida; muchas veces el poeta se encuentra solo en el camino (**hk. 10**).

Pero a este precio, de hambre y privaciones, Bashoo pudo beber su inspiración directamente de la naturaleza. Así pudo también revivir la experiencia poética de los antiguos.

Enseñanzas de Bashoo sobre el haikai

No nos ha de extrañar que nuestro poeta, que supo ver una continuidad y comunicación mutua entre las artes de su tiempo, descubriera también una continuidad en la poesía japonesa a través de los siglos. Desde el Manyooshuu, la primera antología poética y la más cotizada, fluye una corriente de inspiración hasta el haikai. Así nos lo expresa en estas palabras: «El haikai es el corazón del Manyooshuu»^[5].

Aunque naturalmente la herencia del Manyooshuu radica en el espíritu. El haiku tiende a eliminar elementos no esenciales y a concentrar la significación de tal modo que se trata de una nueva creación.

Bashoo postula una especial sencillez para el haiku: «Que tu verso se parezca a una rama de sauce batida por la lluvia tenue, y a veces ondeando en la brisa»^[6].

Para Bashoo la naturaleza era un maestro viviente, cuya respiración era el sentido de la estación. La naturaleza le descubría, por medio de las estaciones, «la verdad inmutable en forma cambiante»^[7].

Bashoo restituye al tema de estación la importancia que había alcanzado con Soogi. Pero Bashoo se interesa más por la intuición misma y por el mensaje que por la materialidad de palabras de estación. En *Nijuugokajoo*, obra compilada en 1694, donde se nos dan las instrucciones orales de Bashoo a sus discípulos, recogidas por ellos, aparecen ciertamente algunas clasificaciones de temas de estación, pero como conclusión sobre este punto, Bashoo nos dice: «Si es claramente invierno o verano por el significado del verso, no hay necesidad de discusión. Una excesiva consideración de las palabras que se usan no es deseable; considéreselas desde un punto de vista razonable»^[8].

Tal observación es una de las facetas del principio de naturalidad o sencillez que él establece para su haiku. «Haiku es simplemente lo que está sucediendo en este lugar, en este momento»^[9], nos dice, situando así la experiencia intuitiva en la base del haiku. Es típico su sentido de observación, su «yoku mireba...» (si miras bien...) (**hk. 11**).

Y en una ocasión dijo a Kikaku, uno de sus discípulos, haciéndole crítica de un verso: «Tienes la debilidad de tratar de decir algo desacostumbrado. Buscas un verso espléndido en cosas alejadas, en lugar de en las cosas que te rodean»^[10].

El espíritu de sencillez debe presidir el interior del poeta, y debe manifestarse en su creación: «Los versos que algunos componen están excesivamente elaborados y pierden la naturalidad que procede del corazón.

Lo que viene del corazón es bueno. No deberíamos preferir a aquellos que dependen de la retórica»^[11].

Y en una carta a su amigo Banzan escribió: «He sabido de tu entusiasmo por el haikai, y esto me agrada. Es más importante escribir haikai a partir del propio corazón que ser un hábil experto. Hay muchos que escriben versos, pero pocos que se atienen a las Reglas del corazón»^[12].

Bashoo estableció, pues, que el haiku debería ser simple. Sus palabras son éstas: «En cuanto al hokku, lo más sublime y lo más grande viene dejándolo salir sin más naturalmente.»

Y en sus enseñanzas a Shadoo dijo: «El verdadero hokku no es como el tuyo, que es una amalgama de varias cosas; debería ser oro batido»^[13].

Bashoo reconocía la verdad de la afirmación de Kyoroku: «Hokku wa toriawasemono nari» (el hokku es un todo compuesto), pero reprochaba a Shadoo la multiplicidad de objetos o focos de atención en el hokku; quería que a lo sumo fuesen dos las cosas combinadas. Estas dos cosas se enlazarán por el que vendremos a llamar, con los críticos, «principio de comparación interna».

El poeta debe deponer su vanidad y sus actitudes personales. Debe evitar que su «yo» se interponga entre los objetos y la intuición de los mismos. Esta sencillez personal forzosamente ha de llegar a la expresión: «El verso de algunos poetas trata de hablar con encanto, pero, por el contrario, está completamente falto de él; la cualidad del encanto no es hablar de encanto... El verso de algunos es excesivamente ambicioso y pierde su sinceridad»^[14].

Esta insistencia en la sinceridad y en seguir los dictados del corazón le viene seguramente, como han apuntado los críticos^[15], de su honda devoción por el Zen, con su concepto de intuición, probablemente más amplio que el descrito por la filosofía occidental. El doctor Suzuki, el más renombrado especialista del Zen actualmente, nos enseña: «Prajna (intuición) siempre busca la unidad en la más vasta proporción posible, de tal modo que más allá no pueda darse unidad en ningún sentido. Prajna es puro acto, pura experiencia»^[16].

Parece como si Bashoo se hubiera hecho eco de estas palabras cuando se expresa en los siguientes términos: «Desde antiguos tiempos, los que tienen sentido de lo exquisito encuentran gozo en el conocimiento de la verdad y la intuición de las cosas»^[17].

No hemos de olvidar que la intuición requiese un vehículo de expresión — la palabra— que no es ajeno al contenido mismo de la intuición. Del mismo modo que la intuición brota depurada de toda escoria circunstancial, y aparece

nimbada por un sentido de lo exquisito, así también la palabra viene dada por un alto sentido de selección. Bashoo dijo en cierta ocasión a Bonchoo: «Haiku es también una especie de waka; deberías hacer cada verso con refinamiento»^[18].

Y en otro lugar dice: «El valor de la poesía de haikai es corregir las palabras ordinarias. Nunca debemos tratar las cosas descuidadamente»^[19].

La intromisión de «haigen» o palabras coloquiales en su poesía no estaba para él reñida con un fino sentido selectivo.

El estilo de Bashoo se fue modelando a lo largo de su vida. Desde el primer haiku suyo que se conserva (**hk. 12**), obra de infancia escrita a sus trece años, hasta sus últimas poesías de plena madurez, Bashoo recorre un largo camino de perfeccionamiento en concisión estética.

A los treinta años, Bashoo comienza su escuela, y tiene como primer discípulo a Kikaku. Una anécdota de este período, plenamente reveladora, viene a abrirnos camino hacia la intuición poética de Bashoo. Cierta día Bashoo y Kikaku iban andando por los campos, y se quedaron mirando a las libélulas que revoloteaban por el aire. El discípulo compuso en ese momento un haiku:

*¡Libélulas rojas!
Quítales las alas
y serán vainas de pimienta.*

A esto objetó el maestro: «No. De ese modo has matado a la libélula. Di más bien:

*¡Vainas de pimienta!
Añádeles alas
y serán libélulas.»*

En este acontecimiento trivial descubrimos lo que para Bashoo es la vocación del poeta: vivificar la naturaleza, y no destruirla.

Bashoo y sus discípulos. El camino del haiku

Los discípulos de Bashoo fueron aumentando gradualmente en número. Los poetas del Japón destacan generalmente sobre los occidentales en este aspecto social de su actividad poética. No se limitan a componer versos, sino

que suelen formar inmediatamente escuela, y agrupan en torno a sí a cierto número —mayor o menor— de discípulos. Se dice que al morir Bashoo, en Osaka, unos trescientos discípulos le acompañaron en su entierro, en un pequeño templo cerca del lago Biwa^[20].

De entre esta multitud de discípulos destacan diez, llamados «los diez filósofos» (nombre tomado de los diez discípulos de Confucio), que continuaron la tradición y métodos de Bashoo durante la primera parte del siglo XVIII. Son los siguientes: Etsujin, Hokushi, Joosoo, Kikaku, Kyorai, Kyoroku, Ransetsu, Shikoo, Sanpuu, Yaha.

Bashoo trató de iniciarles en su poesía, pero con una aspiración superior a la meramente literaria. De hecho es poco probable que Bashoo se preocupara por la literatura como tal. Su intento trasciende este ámbito, y se dirige a enseñar el haiku como un camino de vida.

Es típica esta concepción japonesa de las artes como caminos de ascesis espiritual. La caligrafía japonesa, por ejemplo, no responde al concepto etimológico del término «caligrafía»; es decir: no trata de enseñar la manera de escribir pulcramente los caracteres. Más adecuadamente habría que traducir este arte «Shodoo» como «camino de la escritura», pues en realidad los dos caracteres que componen la palabra «Shodoo» son exactamente «escritura» y «camino». El que trata de escribir caracteres con pincel y tinta china fabricada por él mismo (mediante el frote de la barrita de tinta contra una bandejita de piedra que contiene agua, rito éste esencial), no pretende precisamente escribir bellamente. Quiere más bien expresarse a sí mismo mediante los trazos que describe sobre el papel de paja de arroz, y sobre todo conseguir a través de la escritura su propia calma espiritual, su realización como persona. Del mismo modo el Kyuudoo o camino de la arquería, el Chadoo o camino de la ceremonia del té, no pretenden meramente acertar en el blanco o preparar la consumición de té en cada caso, sino una especial concentración, serenidad de espíritu, huida del mundo de asuntos y negocios hacia la naturaleza. Y en el seno de la naturaleza, se trata de encontrar nuestra propia naturaleza.

Bashoo, que había intentado el camino de las armas, se volvió gradualmente hacia el camino del haiku («Haiku no Michi»). Por su temperamento misionero y proselitista, sintió como una certeza que los japoneses podían ir por el camino del haiku. Las aspiraciones materiales de Bashoo eran muy modestas. La pobreza le hermanaba con la naturaleza, y por eso el camino del haiku que él funda está hecho fundamentalmente de pobreza material. Es una pobreza al estilo de la franciscana, siempre en ruta,

con escasas provisiones para el viaje, pasando malas noches en posadas malolientes entre un enjambre de mosquitos. Esta actitud pide una concentración especial de todas las energías del espíritu y del cuerpo, un continuo sumergirse en las cosas.

La simpatía de Bashoo por las cosas brota así de experiencias concretas. Es estrictamente poética, en el sentido de que no puede pensar en ningún objeto en términos de provecho o daño personal. Por esto es sincera, aunque podría decirse que también limitada. El poeta Issa, un siglo más tarde, continuará esta línea iniciada por Bashoo de acercamiento a las criaturas más insignificantes de la naturaleza.

La frugalidad y ascetismo con que Bashoo concibe la vida pueden apreciarse en algunos de sus haiku (**hk. 13**), (**hk. 14**) y (**hk. 15**).

A esta imagen de pobreza y peregrinaje responde perfectamente un haiku de Chora, que quiso retratarnos retrospectivamente la figura del maestro (**hk. 16**).

El camino del haiku llevaba consigo una visión panteísta de la vida. Aunque el haiku no era intelectual, era místico, y veía en todas las cosas la actividad de Buda. Con todo, el camino del haiku es también profundamente humano; ha de ser recorrido a pasos de hombre. Aroo, poeta moderno de haiku (1879-1951), creía que el haiku no es solamente un arte, sino que expresa «makoto», es decir, la verdad que creamos viviendo con energía, buscando algo. Según un conocido adagio^[21], el camino del haiku es el camino de los seres humanos.

El principio de comparación interna

Mientras el grupo de los discípulos de Bashoo aumentaba gradualmente, el maestro continuaba su producción de haiku y renga. Generalmente su haiku iba encaminado al renga, como cabeza de una serie de eslabones poéticos. En 1679 escribió su primer haiku en un nuevo estilo, incorporando el «principio de comparación interna». Es el siguiente (**hk. 17**):

*Sobre la rama seca,
un cuervo se ha posado;
tarde de otoño.*

Este verso se asoció estrechamente con la celebridad de Bashoo y vino a ser tomado como modelo por muchos poetas posteriores. Hay dos factores en

él que lo hacen modélico.

En primer lugar, se trata de una simple descripción pictórica, y de notable originalidad además: un cuervo negro se destaca sobre un fondo no precisamente luminoso, sino también negro como es el anochecer. Ha de observarse además que en japonés la palabra «kure» (tarde, anochecer) tiene aún más fuertes connotaciones de la idea de oscurecimiento que su correlato español, pues fonéticamente se ve relacionada con «kuro» (negro).

El segundo factor importante es la comparación. Las dos partes que integran el todo como dos fuertes focos de atención —cuervo y tarde— aparecen comparados entre sí no a manera de metáfora, sino como dos fenómenos reales de existencia independiente. Las diferencias son aquí tan importantes como las semejanzas. No es solamente la insinuación de que la noche viene a posarse como un cuervo. Es también el contraste, el punto diferencial entre el pequeño cuerpo negro del cuervo y la gran negrura amorfa del atardecer otoñal. Sin duda el perfil del cuervo adquiere relieve sobre ese vasto fondo natural que lo envuelve y le da sentido.

El principio de comparación interna está implícito en casi todos los haiku de Bashoo posteriores a 1679. Su apoyo sintáctico está en la pausa que a la vez une y separa los dos focos de atención de muchos haiku.

Aclarará este concepto la observación de que en muchos de nuestros refranes una pausa adquiere valor predicativo; así, por ejemplo, en

Cadáver a bordo, tempestad segura.

O en modismos como

Más claro, agua.

Del mismo modo que en estas frases la pausa se llena de significado por la acción concertada de los dos miembros del período, la pausa del haiku japonés después del primer verso o del segundo conecta estrechamente los dos focos de atención del haiku. No hay una afirmación explícita, con palabras, sobre la igualdad o desemejanza de los dos términos comparados. Pero implícitamente los dos términos son referidos el uno al otro y realizan por su interrelación una unidad de significado. La comparación interna es aún más reticente que la metáfora. Insinúa un enlace de igualdad-diferencia entre dos términos, pero sólo para la sensibilidad del lector que tiene conseguido el «haimi» o gusto del haiku. «Haimi» tiene también connotaciones en el

vocabulario japonés de «un efecto suavizado, amortiguado». La repercusión estética del principio de comparación interna en el lector no es estridente, pues está condicionada a su colaboración interpretativa.

El verso del cuervo en la tarde otoñal, cuyo comentario nos ha llevado a la anterior explicación, ha sido estimado por muchos como una obra maestra, especialmente por el hecho de que crea una sinfonía en negro a partir de dos objetos que son comparados implícitamente. Voy a permitirme añadir dos comentarios estéticos de autores autorizados. El primero es del profesor Donald Keene: «El poema es una maravilla de economía. Es una escena en monocromía: el negro cuervo desciende sobre la rama desnuda, mientras con el crepúsculo se desvanecen todos los colores. El último verso, ‘aki no kure’ en japonés, puede ser interpretado también como ‘el crepúsculo del otoño’. Es decir, el fin de esta estación. Toda la escena evoca una época de esterilidad mientras se acerca el invierno. Es absolutamente irrelevante el hecho de que a Bashoo le agrade o no la escena, ni el poema es una alegoría. Es sólo síntesis, esencia de un instante. El cuervo se posa en la desnuda e inmóvil rama, y ese momento es en sí mismo equivalente al anochecer de otoño. Aunque extremadamente breve, el poema es una joya perfecta. No obstante, en el sentido especial en que se ha usado la palabra, falta la tercera dimensión de la personalidad de Bashoo. Aprehende el instante en forma extraordinaria, pero éste parece independiente del poeta que lo ha creado»^[22].

La no intromisión de la personalidad del poeta no la señala Keene como un defecto. Ya explicamos en el capítulo 1 que el aire de impersonalidad es un requisito del haiku. Unas líneas antes de las citadas, el mismo profesor Keene dice: «La poesía de Bashoo, juzgada desde un punto de vista occidental, resulta extrañamente impersonal.» Se trata, pues, de un problema de perspectiva.

El segundo comentario que nos interesa traer es el de Yasuda. Nos dice en su obra *The Japanese Haiku*, a propósito de este poema: «Lo que Bashoo experimentó fue la cualidad de la mística y profunda soledad y el estado de ánimo que la acompaña. Creó el color y la armonía ambiental sin describir lo que eso era, y lo hizo presentando los detalles particulares en los que reside el valor experimental de aquella cualidad»^[23].

Se dice a menudo que el estilo característico de Bashoo se originó con este haiku. Pero no es todavía lo más típico suyo, pues al componerlo Bashoo no estaba aún imbuido de las doctrinas del Zen.

La iluminación: «Furuike ya»

En 1681 Bashoo manifestó que su vida anterior, pobre y austera como había sido, era todavía «demasiado mundana»^[24]; y se dedicó intensamente a estudiar el Zen, la secta más contemplativa del Budismo. Uno de sus maestros fue Bucchoo, más tarde superior del templo Komponji en Kashima.

Muchos de los maestros de renga habían sido monjes, y algunos de la secta Zen. Entre ellos suele contarse a Sookan y Sooin. El «satori» o iluminación del Zen podía convertirse en la más pura inspiración poética, Se dice que algunos de los versos de Bashoo tienen «Zenmi», o «sabor de Zen» **(hk. 18)**.

En los diez últimos años de su vida, en pleno clima de contemplación, Bashoo escribió sus mejores haiku.

Bashoo era un espíritu religioso por naturaleza. Para él, religión, filosofía y poesía eran la misma cosa. Él sabía encontrar en todo la naturaleza de Buda y descubría el sabor de Zen en todo lo que leía. Debió conocer también obras de «Zenga», la pintura propia del Zen, y tal vez su penetración y autodescuido, su paradoja y humor le impresionaron^[25]. Con todo a Bashoo no le interesaba la expresión de su propia vida interior; quería más bien adentrarse en la vida interna de las cosas.

Ya hemos indicado que su insistencia en el corazón y sus leyes está relacionada con su trasfondo de Zen. Véanse estas palabras del maestro, donde el lenguaje del corazón aparece relacionado con el sentido básico de las estaciones: «Los pensamientos que existen en mi corazón sobre la belleza de las cosas que vienen con cada estación son como canciones interminables, tan numerosas como los granos de arena de una playa. Los que expresan tales sentimientos con compasión son los sabios de las palabras»^[26].

En 1686 Bashoo compuso un haiku de importancia crucial, que es tal vez la poesía más sabida y recitada de toda la literatura japonesa. Es a la vez el más claro ejemplo de iluminación en el haiku:

*Un viejo estanque;
al zambullirse una rana,
ruido de agua* **(hk. 19)**.

Si hemos de dar fe a la tradición sobre las circunstancias de composición de este haiku, los dos últimos versos los compuso Bashoo casi inconscientemente, como una frase de conversación, y el primero después de madura deliberación sobre las propuestas dadas por algunos de sus discípulos para un posible comienzo de haiku. Merece la pena que nos demoremos algo

en el estudio de este verso, ya que Bashoo dijo de él en su lecho de muerte: «Este es mi poema de despedida, puesto que he hecho mi propio estilo con este verso. Desde entonces he hecho miles de versos, todos con esta actitud»^[27].

No dijo Bashoo que este verso fuera el mejor suyo, pero sí que era el más característico. Por esto ha sido considerado como la esencia del haiku. Según Shiki, el haiku de Bashoo cambió después de la composición de este verso, y consecuentemente el mundo del haiku también cambió, haciendo de este verso su centro^[28].

«Se dice que Bucchoo, maestro de Zen de Bashoo, de camino hacia el templo Chookeiji de Fukagawa, cerca de Edo, fue a visitar un día al poeta en compañía de Rokusoo Gohei. Este último, al entrar en la ermita de Bashoo, exclamó:

—¿Cuál es el camino de la ley de Buda en este jardín tranquilo, con sus árboles y yerbas?

Bashoo respondió:

—Las grandes hojas son grandes, las pequeñas son pequeñas.

Bucchoo, que entraba entonces, dijo:

—Últimamente, ¿a qué lugar has llegado?

Bashoo contestó así:

—Pasada ya la lluvia, el musgo verde está en su frescor.

Bucchoo le volvió a preguntar:

—¿Cuál es la ley de Buda, antes de que el musgo verde brotara?

En este momento, oyendo el sonido de una rana que saltaba hacia el agua, Bashoo exclamó:

—Al zambullirse una rana, ruido de agua. (Kawazu tobikomu mizu no oto.)

Bucchoo se admiró de esta respuesta, considerándola como una prueba del estado de iluminación de Bashoo. Entonces Sanpuu (discípulo de Bashoo) felicitó respetuosamente a Bashoo por haber compuesto este verso, reconocido por Bucchoo, que añadía al arte la gloria de la religión. Ransetsu (otro discípulo de Bashoo, también presente) dijo:

—Esta frase del sonido del agua puede decirse que representa plenamente el significado del haiku; con todo, la primera parte del verso falta. Por favor, completadlo.

Bashoo respondió:

—También yo he estado pensando sobre ello, pero me gustaría oír vuestras opiniones primero, y después decidiré.

Varios de sus discípulos lo intentaron. Sanpuu sugirió para el primer verso (5 sílabas):

—Tinieblas de crepúsculo... (Yoiyami ya...)

Ransetsu:

—En la soledad... (Sabishisa ni...)

Y Kikaku:

—La amarilla rosa de montaña. (Yamabuki ya.)

Bashoo, considerando todo esto, dijo:

—Todos y cada uno de vosotros habéis expresado en vuestro primer verso un aspecto del asunto, y habéis compuesto un verso que sobrepasa lo ordinario. Especialmente el de Kikaku es brillante y enérgico. Sin embargo, apartándome del estilo convencional, voy a componerlo así esta tarde:

—Un viejo estanque: (Furuike ya...)

A todos sobrecogió una profunda admiración. En este verso, el ojo del haiku se abre plenamente. Mueve al cielo y la tierra y a todos los dioses y demonios que los habitan a admiración. Este es en realidad el camino de Shikishima, igual a la creación de un Buda. El Dharani de Hitomaru, la alabanza de Saigyoo ante la llegada de Buda, están contenidos en estas diecisiete sílabas»^[29].

Todo el relato traspasa cierto aire artificioso, pero puede darnos idea del ambiente poético y místico de Bashoo.

El verso es en sí mismo iluminación porque es intuición momentánea en comunicación con la naturaleza, viendo en ella la ley de Buda. Entre sus elementos contiene un momento de tranquilidad (un viejo estanque...) y el impacto de un instante fugaz que plásticamente y acústicamente rompe esa tranquilidad (al zambullirse una rana, ruido de agua). La estación es claramente primavera, pues la mención de la rana no deja lugar a dudas. Podemos observar también un agri dulce contraste en este sentido de estación, pues la estampa primaveral de la rana saltando irrumpe en un ambiente de matiz otoñal (un viejo estanque).

Para Bashoo, los dos principios fundamentales de su escuela poética son cambio y permanencia. Aunque declaró que, sin seguir las huellas de los antiguos, buscaba las mismas cosas que ellos, quería también renovación constante. El estilo para él debía «cambiar con cada año y recobrar frescor con cada mes»^[30].

Permanencia y cambio debían estar presentes en su haiku, no sólo en el sentido señalado de tradición y renovación, sino también como expresión del punto de tangencia entre lo eterno y lo momentáneo, lo constante y lo fugaz.

En este haiku «Furuike ya...» que es el más famoso de los suyos, Bashoo ha retratado con precisión esos dos elementos en las imágenes concretas del estanque y la rana. La filosofía se hace así símbolo plástico, asumida por la poesía. Las aguas del viejo estanque son el componente eterno, inmóvil. El salto de la rana nos da el componente momentáneo. La intersección de ambas órbitas es el ruido del agua salpicando.

En un nivel más profundo de interpretación, el componente eterno es la percepción de la verdad. Según el Budismo del Zen la verdad se conseguía por un chispazo de iluminación momentánea. Cualquier percepción súbita puede conducir a ese estado; afirman los creyentes de Zen que la aparición de la estrella de la mañana trajo la iluminación al mismo Buda.

Bashoo usa en este haiku una imagen visual para captar el momento de la verdad. A veces emplea imágenes sensoriales de otro tipo: auditivas (**hk. 20**), o incluso de mezcla de sentidos, sinestésicas (**hk. 21**). En ocasiones el momento de intuición puede residir en la figura poética de la inversión (**hk. 22**).

Por lo que respecta a la misma forma del haiku, en su concisa brevedad encierra también dos elementos divididos de ordinario por un «kireji» (palabra de cesura). Uno de los elementos puede ser la condición general, de carácter permanente —en el caso de la poesía que comentamos, el primer verso: «Un viejo estanque»—, y el otro la percepción momentánea —en nuestro caso, los dos versos que completan el haiku: «al saltar una rana, el ruido del agua». La naturaleza de los elementos varía, pero debe haber dos polos entre los que se produzca la chispa del haiku. De otro modo no tenemos más que una breve afirmación. La palabra de cesura en nuestro verso es «ya», que no tiene significación especial. Únicamente, la de introducir la pausa.

La chispa intuitiva, que señala el momento de iluminación, está en cierto modo gobernada por el principio de comparación interna: los dos miembros son referidos el uno al otro, y de esta comparación no ha de resultar precisamente la semejanza. En ocasiones, como en el caso del verso que comentamos, el contraste puede ser tan importante como la semejanza. Ambas categorías —semejanza y contraste— tienen el mismo valor, pues para el Zen toda identidad se resuelve en diferencia, y toda diferencia en identidad. Los místicos budistas indios llamaban «samadhi» al poder de nuestra naturaleza búdica, nuestro más profundo instinto. Es la condición de actividad que Enoo describe en su Rokusoodangyoo, y es un presupuesto para poder gustar el haiku: «En la actividad como en el reposo, dejar que tu mente more en la nada, olvidar la diferencia entre sabio e idiota, no hacer

discriminación entre sujeto y objeto, ver la esencia y la forma como un todo: esto es estar siempre en samadhi»^[31].

La chispa de la intuición tiene el poder de fundir las diferencias y ver en todo a Buda. La comunión con la naturaleza para Bashoo estaba determinada por la iluminación del Zen. Su vida estaba así trascendida de misticismo, y su poesía testimoniaba esa vida. Las siguientes palabras de John Gould Fletcher ilustran perfectamente esta actitud: «Si el haiku se entiende en relación con la doctrina del Zen que él ilumina, hace de la poesía un acto de vida»^[32].

Últimos años y muerte de Bashoo

En este ambiente interior de samadhi o satori (satori es la palabra japonesa que significa iluminación) vivió Bashoo sus últimos años en la más alta cumbre de misticismo natural. Son especialmente importantes los seis años que van desde 1688 hasta su muerte en 1694. Su mejor producción está escrita en este período.

En primavera de 1689 comenzó en Edo su largo viaje a través de regiones norteñas del Japón, y que ha dado lugar a su más famosa obra: «Oku no Hosomichi» (La estrecha senda de Oku). En esta obra de viaje el haiku se intercala con la prosa. Se trata de una prosa poética, artísticamente elaborada, de difícil lectura; es «haibun» o prosa con gusto de haiku.

El viaje duró seis meses, y finalizó en el templo de la diosa del sol, Amateratsu, en Ise: el corazón del Shintoísmo japonés.

En este libro se encuentran algunos de sus mejores haiku. Es especialmente conocido el primero, compuesto a raíz de la despedida de Bashoo de sus discípulos al comenzar el viaje (**hk. 23**).

Bashoo murió en 1694, del modo como él hubiera deseado: quebrantada su salud en uno de sus queridos vagabundajes, y rodeado de muchos discípulos y amigos. Durante sus últimos días de enfermedad hablaba continuamente con ellos sobre filosofía, poesía y religión. Viendo sus discípulos que se acercaba la hora de la muerte, le rogaron que compusiera su poema de despedida. El rehusó, argumentando que durante sus últimos diez años había escrito todos los versos como si cada uno fuera el de despedida.

Oigamos sus palabras: «El hokku de ayer es el poema de despedida de hoy. El de hoy es el poema de despedida de mañana. No hay ningún verso en toda mi vida que no sea mi poema de despedida, cualquier verso que yo haya compuesto en los últimos años puede ser mi poema de despedida. 'Cada cosa existente muestra siempre en su origen la forma de Nirvana (reducción a la

nada)'. Esta es la observación de despedida de Shaka (Buda), y su Budismo no es otra cosa que esas dos líneas.

‘Furuike ya kawazu tobikomu mizu no oto’: éste es mi poema de despedida, puesto que he hecho mi propio estilo con este verso. Desde entonces he hecho miles de versos, todos con esta actitud. Así que, repito, ningún verso en particular será mi poema de despedida»^[33].

Bashoo se durmió en estos pensamientos, pero a la mañana siguiente llamó a sus discípulos junto a su lecho y les dijo que durante la noche había soñado, y que al despertar había intuido un haiku. Lo enunció ante la concurrencia:

*Habiendo enfermado en el camino,
mis sueños
merodean por páramos yermos (hk. 24).*

Es una hermosa frase de despedida, digna de tan gran poeta. Bashoo es hasta el final, y aun después de su muerte, un caminante en las sendas del espíritu.

ONITSURA

Su relación con Bashoo

La escuela de Bashoo no llegó a dominar por completo el campo de producción del haiku, ni en vida del maestro ni después de su muerte. Simultáneamente con ella, otras escuelas como la Danrin (de Sooin y sus seguidores) seguían produciendo haiku. También se componían versos al estilo de Teitoku. Pero tal vez la escuela que sigue en interés literario a la de Bashoo y coetánea con ella sea la de Onitsura.

Onitsura (1660-1738), discípulo de Sooin desde sus quince años, pero independiente más tarde y fundador de su propia escuela, comparte con Bashoo la gloria de crear un haiku literario en la época áurea de las letras japonesas. Le aproxima a Bashoo su observación de lo minucioso, su ternura por las cosas pequeñas de la vida. Le distancia de Bashoo la amplitud de la influencia de cada uno traducida en número de seguidores. Bashoo tuvo una inmensa capacidad para hacerse discípulos, pero Onitsura sólo consiguió un número escaso de ellos, entre los que se encuentran Kisei y Shisen. El mismo

Onitsura no se vio libre de la influencia del gran maestro, pues acusa en su vida y en su inspiración no pocos rasgos de la doctrina moral de Bashoo. De todos modos, lo descubrimos al lado de «los diez filósofos» discípulos de Bashoo manteniendo enhiesta a principios del siglo XVIII la bandera del haiku. El ímpetu literario de Bashoo no decae hasta 1720 aproximadamente^[34]. A partir de entonces hasta la mitad del siglo se registra un paréntesis de decadencia que viene a cerrarse nuevamente con la aparición de Buson (1716-1783), figura cumbre de la segunda mitad del siglo XVII.

Vida y obra de Onitsura

Como Bashoo, Onitsura era de noble familia samurai, y también como aquél empezó a escribir haiku en edad temprana y abandonó un puesto lucrativo para dedicarse a escribir poesía. Se conserva un haiku que se dice haber sido compuesto por Onitsura a sus siete u ocho años de edad (**hk. 25**).

A sus veinticinco años, afirma Blyth, llegó al firme convencimiento de que el haikai es la verdad, la verdad entera y nada más que la verdad. Fue como una iluminación súbita que nos ha dejado plasmada en el siguiente adagio, la afirmación-lema de su quehacer poético: «Makoto no hoka ni haikai nashi», que significa: «Fuera de la verdad no existe haikai».

En forma de haiku y como sensación vivida por Onitsura, tenemos la misma experiencia condensada en verso (**hk. 26**).

En su obra «Hitorigoto» (Soliloquio), Onitsura nos dice que la mejor manera de aprender haiku es imitar uno fielmente a su maestro, y después escribir uno sus propios versos^[35]. Este tipo de composición se practica aún hoy abundantemente en el Japón. Se sabe que Onitsura estuvo en contacto con poetas de haiku de su tiempo como Saikaku, Saimaro, Raigan y Dansui, y con los discípulos de Bashoo Izen, Shikoo, Ransetsu y Ryooto. Su poesía no es, pues, una planta solitaria. Según Blyth su actitud hacia el haiku era la de introducir novedad, pero sin distorsión. Precedió a Issa en un siglo en el uso de expresiones coloquiales en su poesía. Onitsura se nos presenta, pues, firmemente arraigado en la corriente poética de su siglo, pero dotado de una originalidad creadora que lo hace brillar al lado del venerable Bashoo.

Su afán de sinceridad y su sentido de observación se plasman en varios haiku, que son como voces espontáneas, casi infantiles, de admiración por lo que simplemente ocurre (**hk. 27**) y (**hk. 28**).

Su ingenua capacidad admirativa se traduce a veces en interjecciones sumamente espontáneas y coloquiales (**hk. 29**).

Con enorme cariño se acerca a los animales más pequeños para retratarlos en fugaces instantáneas. Es otro rasgo en que Onitsura preconiza la ternura franciscana de Issa (**hk. 30**) y (**hk. 31**). A veces no desdeña cuadros que, vistos desde nuestros prejuicios estéticos, parecerían inadecuados para la poesía (**hk. 32**).

En ocasiones su haiku florece con la simplicidad de un color y una línea (**hk. 33**).

No siempre la inspiración poética de Onitsura le lleva a cantar aspectos festivos de la vida. La gravedad moral y filosófica de Bashoo, el éxtasis ante el paso del tiempo, se traslucen en estos haiku (**hk. 34**) y (**hk. 35**), que cuadran perfectamente con la definición que Blyth nos da del haiku de Onitsura: «son una especie de pensamiento en el sentido»^[36].

La veneración que Onitsura profesaba a Bashoo queda patente en el siguiente haiku, compuesto para la gran asamblea conmemorativa del treceavo aniversario del maestro. Envuelve una clara alusión al poema de muerte de Bashoo (**hk. 36**).

La religiosidad de Onitsura, nuevo punto de contacto con Bashoo, ha quedado plasmada en sus haiku y en su misma vida. En un célebre haiku, que Onitsura dedicó al abad Daishin del templo Daitoku-ji como homenaje en su sesenta cumpleaños, vemos reflejado el concepto, tan propio del Zen, de la obediencia de los elementos naturales a la ley (**hk. 37**).

A sus setenta y tres años Onitsura se retiró del mundo, rasuró su cabeza y se hizo bonzo. Desde entonces hasta su muerte, cinco años más tarde, no compuso más poemas. El último que conservamos de él es un acto de renuncia en el día de su tonsura (**hk. 38**).

LA POESÍA FEMENINA. CHIYO

Antes de cerrar este capítulo, no debemos olvidar el hacer una breve mención de Chiyo (1701-1775), la que ha sido llamada «la mayor poetisa de haiku» en Japón.

A principios del siglo XVIII japonés varias poetisas —Sonojo, Shuushiki, Shoofuu-ni— irrumpen también en la escena literaria. Aprendieron haiku de Bashoo o de sus discípulos. Era una época de creciente nacionalismo, cuando empezaban a desarrollarse por influencia del Shintoísmo los estudios nacionales o «Kokugaku»^[37]. Era una ocasión sin par para que también el bello sexo probara su destreza en un género tan eminentemente nacional.

Chiyo aprendió haiku de Shikoo, uno de los «diez filósofos», famosos discípulos de Bashoo. Después tuvo otro maestro llamado Rogemboo.

Sus versos están llenos de subjetividad y han sido muy controvertidos en el sentido de que se conformen o no al patrón del haiku. Algunos japoneses, tal vez por prejuicio antifeminista han llegado a afirmar que Chiyo no sabía nada acerca del haiku^[38]. La realidad es que las emociones descritas por Chiyo son muy puras, y no desencadenan en el lector multitud de afectos o emociones. Por eso también se ha dicho de ella que sus versos son demasiado poco nebulosos para llegar a ser haiku.

Aun con estas limitaciones, Chiyo ha llegado a escalar la fama. El haiku que más popularidad le ha dado es el siguiente **(hk. 39)**.

Sumamente célebre, también, y lleno de fina delicadeza femenina es el verso que escribió a la muerte de su hijo pequeño. En él nada se afirma rotundamente; es el arte de sugerir el que habla por sí mismo **(hk. 40)**.

En el mismo clima afectivo está también este haiku **(hk. 162)**.

CAPÍTULO 4

LAS CUMBRES DEL HAIKU EN EL SIGLO XVIII: BUSON E ISSA

ESTADO DEL HAIKU A COMIENZOS DEL SIGLO XVIII

La herencia de Bashoo fue custodiada en parte por sus discípulos, pero pasó por el peligro de sucumbir totalmente. Esto se debió sobre todo al mismo movimiento de popularización del haikai que Bashoo había originado. A partir de Bashoo el haikai se hace cada vez más popular, y se compone en los distintos pueblos y caminos. Una composición tan improvisada no podía siempre garantizar la genialidad, y el haiku entró con frecuencia por los cauces de lo trivial. Sentoku (1663-1726) y Fukaku (1661-1753), poetas de este período de transición, suelen citarse como responsables de la degeneración del haiku después de la muerte de Bashoo^[1]. Especialmente Fukaku, que hizo escuela con su estilo artificioso y excéntrico llamado más tarde Kechootai (Pájaro Fantasma). Se decía que llegó a tener mil alumnos, por lo que se le llamó Sen'oo (Viejo mil). Su estilo llegó a ser muy popular en el período Genroku, como fuerza disolvente del haikai de Bashoo.

El siglo XVIII es también el siglo del apogeo del «senryuu», arte del verso humorístico introducido por Karai Hachiemon (1718-1790), que usó el pseudónimo de Senryuu. El senryuu se amolda a la pauta formal del haiku, pero sus versos son más cínicos y menos refinados que los del haiku. Les falta el elemento religioso que en el haiku llega a todas las cosas hermanándolas. El senryuu es como una secuela del feo realismo, que tiende a señalar la discordancia de los objetos o de las situaciones. En ocasiones resulta difícil definir una poesía como haiku o como senryuu, pues todo depende del punto de vista. Un énfasis en el aspecto humorístico lleva al senryuu; un énfasis en el aspecto poético conduce al haiku.

Era una tentación para el haiku la visión picaresca del senryuu, y frecuentemente tendió a contaminarse de ella. Hajin (1677-1742), discípulo de Bashoo, junto con Hyakuri y Gikuu, trató de preservar al haiku en su pureza, defendiéndolo frente a la invasión de senryuu.

Es curioso observar este movimiento pendular en la historia del haiku: el haikai, festivo y popular antes de Bashoo, se hace profundo y grave —sin perder el sabor popular— con el gran maestro; a su muerte, el pueblo vuelve a saturarlo de sal y agudeza, poniendo así en peligro su sentido artístico y su trascendencia.

BUSON

Buson y Bashoo

Taniguchi Buson (1716-1783) vino a reavivar en la escena literaria el haiku de Bashoo. Los comentaristas japoneses no vacilan en colocarlo junto a Bashoo como su complemento, llamando a ambos conjuntamente «los dos pilares del haiku»^[2].

Buson es como Bashoo un poeta polifacético. No es místico como el maestro, pero tal vez le gana en finura de sensibilidad. Buson es pintor al mismo tiempo que poeta, y su sentido de observación de la realidad es sumamente agudo. Nunca formuló una filosofía, pero sus versos reflejan una visión profunda y muy peculiar del mundo que le rodea. Según Buson, el fin del haiku es expresar en el lenguaje ordinario la interna filosofía poética de todas las cosas sublunares^[3]. Esto quiere decir que los sentimientos más delicados y los más profundos significados de las cosas han de retratarse como si fueran acontecimientos de cada día. Su arte es, pues, eminentemente pictórico, con la máxima pretensión de objetividad. Véase un ejemplo de sus instantáneas casi fotográficas, que se abre a un mundo de sugerencias (**hk. 41**).

Henderson trae una cita de crítica japonesa en que se establece una acertada comparación de nuestro poeta con Bashoo: «Buson nunca menciona, como hizo Bashoo, la unión del individuo con la naturaleza, sino que más bien aboga por explorar y gozar hasta el máximo el mundo de imaginación, ignorando cualquier especie de Filosofía de la Naturaleza»^[4].

Para Buson, en contraste con Bashoo, existe una disociación entre la vida y el arte. Su actitud hacia el arte y hacia el haiku es más bien intelectual, estética. Sus haiku tratan de darnos la belleza sensible del mundo^[5].

Buson conoció profundamente la obra de Bashoo, y sin duda lo siguió e imitó. En el siglo XIX, Shiki Masaoka, el último de los «cuatro grandes» del haiku, vendrá a imitar parcialmente a su vez la poesía de Buson (**hk. 42**).

Unicamente Bashoo e Issa resplandecen con el sello de una auténtica originalidad.

Vida y obra de Buson

También estudió Buson a fondo la poesía china, especialmente la de la dinastía T'ang. Su interés por los motivos chinos no era exclusivamente suyo. En el Japón del siglo XVIII hubo una vuelta hacia el interés por la poesía china que ya había existido durante el período Heian. Los virtuosos de la literatura se complacían en escribir versos totalmente en chino. Buson en sus haiku se hace eco de esta tendencia, pues recoge bastantes expresiones chinas que por su brevedad comunican concisión y vigor a su estilo (**hk. 43**).

En cuanto a su formación netamente japonesa, Blyth señala que el espíritu del «Fuudoki» (descripciones de pueblos, ciudades, ríos, montañas, productos, costumbres del Japón; obra que data del siglo VIII, período Nara) inspira y alienta la poesía de Buson, como también la de Issa^[6]. El haiku parte de un amor a la tierra y a las realidades patrias. Buson vivía en un mundo de fenómenos, era un poeta sobre todo de la vista. Su arte se repartía entre palabras y dibujos, pero ha alcanzado la más alta expresión en su poesía. Durante su vida, Buson fue estimado sobre todo por sus haikai; después de su muerte hubo cierto entusiasmo por su pintura; y hoy día es de nuevo su gloria de poeta la que le hace pervivir en la historia^[7].

El profesor Donald Keene afirma que Buson trajo al haiku una calidad romántica que faltaba en el haiku de Bashoo^[8]. Es tal vez la observación de los aspectos brillantes de la naturaleza, que la hacen lucir como un cuadro de luces y colores (**hk. 44**) y (**hk. 45**). Es el goce de lo inmediato, aunque tal vez sus sensaciones no penetran hasta los reductos mismos del alma, como en el caso de Bashoo. Para Buson la erudición de la poesía china, Budismo y clásicos japoneses no forman parte del hombre mismo.

Buson explica en los siguientes términos a Shooha, poeta contemporáneo suyo, la inspiración y el estado interior de su haiku: «... visitando a Kikaku, yendo a ver a Ransetsu, siguiendo a Sodo, acompañando a Onitsura... Encontrándome con estos cuatro hombres mayores, un poco apartados de la ciudad de la fama, pasando un buen rato en el jardín o en los bosques, celebrando una tertulia sobre una colina o junto a un lago, bebiendo, charlando, riendo, dando valor a lo inesperado... Viviendo siempre de este modo me encontré de nuevo con los cuatro contertulios un buen día. Un sentimiento agradable como el de antes, cerrando mis ojos para dar salida a

un verso, abriendo los ojos cuando había conseguido alguno... inmediatamente la existencia de los cuatro ancianos desaparece —me pregunto ¿dónde se habrán ido, como hadas!—. Yo permanezco allí solo en éxtasis, y el olor de las flores está en armonía con la brisa; la luz de la luna flota sobre el agua. Este es el estado de mi haiku»^[9].

Las palabras de Buson son imaginativas y fantásticas, al estilo de ciertos relatos chinos. Por medio de esta que podríamos llamar borrachera sensorial, Buson llega a transmitirnos un sentimiento peculiar de asombro ante el misterio de la naturaleza. Este contenido lo hace acompañar de una lograda brillantez formal. Es un maestro de la técnica, el color y la onomatopeya (**hk. 46**) y (**hk. 47**). En ocasiones la sensación visual, pictórica, prevalece; entonces se nos revela el alto sentido de observación del pintor Buson (**hk. 48**) y (**hk. 49**).

En el haiku que citamos a continuación, la costumbre de pintor hace ver a Buson un cuadro ya perfectamente realizado, con su sello en rojo según el uso japonés, en la misma naturaleza (**hk. 50**).

En uno de sus escasos haiku sobre temas religiosos, el impacto visual prevalece sobre cualquier otra consideración, dejándonos un profundo vacío interior (**hk. 51**).

Buson también explora el camino de la concisión, la sugerencia escueta. No es un detalle sensible el que en tales casos capta la atención del poeta. Es como una historia menor condensada en diecisiete sílabas. La sintaxis agota entonces sus recursos de economía (**hk. 52**) y (**hk. 53**).

La sugerencia se presta a veces a una gran ambigüedad en la interpretación. La doble o triple posibilidad de interpretación de un verso se suma entonces a su efecto poético (**hk. 54**). Puede ser dicha ambigüedad la base del principio de comparación interna en el haiku (**hk. 55**).

Es poco lo que sabemos de la vida misma de Buson. Parece haber sido un buen esposo y padre^[10]. En algunos de sus versos canta la noble amistad humana, y aspectos del amor (**hk. 56**) y (**hk. 57**).

Buson se nos presenta siempre como un incansable juglar de la belleza de este mundo. Su conciencia literaria le lleva a estar siempre con el pincel en la mano, ya sea para escribir o para pintar (**hk. 58**). Sus haikai, podemos decir con Chouchoud^[11], son menos profundos y filosóficos que los de Bashoo, pero más pintorescos, más simplemente humanos.

Después de Buson, merece destacarse la labor de sus discípulos Taigi (1709-1771) y Kitoo (1741-1789), los mejores —junto con Chiyo, ya mencionada— de entre los poetas de haiku del siglo XVIII (aparte de los consagrados Buson e Issa). Kitoo, además de ser discípulo de Buson lo fue también de Taigi. Otro nombre que llegó a hacerse famoso después de la muerte de Buson es el de Gekkyo (1745-1824).

Taigi es tal vez la figura de transición más interesante, por el precedente que representa para la poesía de Issa. En su tiempo no gozó de una excesiva fama, pues más bien vivió eclipsado por otras figuras como Chora y Gyoodai. Su rehabilitación poética se debe más bien a Shiki, que lo descubrió como genio del haiku a fines del siglo pasado: «Después de Buson, no hay ninguno igual a Taigi», nos dijo^[12].

Taigi destaca por su humanidad y afabilidad. Perteneció a la escuela Edo de haikai, que derivaba de Kikaku. Puso más énfasis en el hombre que en la naturaleza, y así preconizó la postura humana de Issa. Su grandeza está relacionada con la idea de que el haiku no es religión, como lo fue con Bashoo; ni arte, como Buson creyó; ni la consolación de Issa por la ironía trágica de la vida. El haiku para Taigi es o debe ser la vida misma, sin más ni menos. Véase una muestra de su estilo (**hk. 59**).

ISSA

Tal vez el más querido de los poetas de haiku sea Issa Kobayashi (1762-1826). Su obra transpira una ternura y un humanismo que nos dominan; porque Issa ama al mundo y a sus más pequeñas criaturas, y al cantarlos canta también su propia vida, su euforia y su desgracia. El mundo de la naturaleza que él conoce le habla de lo que él mismo es.

Issa escribió hasta el final de su vida. Su haiku fue su vida, su evasión de una existencia sellada por la tristeza. La obra poética de Issa hace así de puente entre los siglos XVIII y XIX.

Datos biográficos

Issa tenía veinte años al morir Buson, en 1783. Parece que Buson no le influyó. Puede decirse que en realidad no tuvo maestros ni discípulos, caso sumamente extraño tratándose de un poeta japonés. Tal vez por esto y por

fundir el haiku con su vida ha llegado al más alto grado de originalidad poética.

La vida lo trató duramente, y desarrolló en él un carácter rebelde. Su madre murió cuando Issa era todavía un niño, y fue una madrastra sin cariño quien cuidó de él. Se cuenta que a sus nueve años hubo un festival típico y todos los niños del lugar acudieron vestidos con sus kimonos nuevos. Issa estaba solo con su traje remendado de diario, y los demás niños no querían jugar con él. Fue entonces cuando se dirigió a un pequeño gorrión con estas palabras, símbolo de su existencia poética:

*Vente a jugar conmigo,
gorrión sin padres (hk. 60).*

Parece que este haiku fue escrito más tarde por Issa, como recuerdo de su niñez. Hoy día ha llegado a ser uno de los haiku más conocidos de la literatura japonesa. Es demasiado agudo y perfecto para haber sido compuesto por un niño^[13]. Tiene todo el encanto del estilo de Issa: nos abre sinceramente su alma.

El padre de Issa pensó que más valía alejarlo de su casa, y por esto Issa partió de allí a sus catorce años. Durante veinte años vivió en Edo, lejos de su hogar, aunque a veces lo visitaba sin gran provecho ni satisfacción. Cuando Issa comenzaba a tener éxito su padre murió (1801). Issa estaba en el hogar paterno por entonces, y aunque había sido nombrado el principal heredero, su madrastra y hermanastro lo mantuvieron alejado de la propiedad por casi trece años, valiéndose de subterfugios y corrupciones legales. De vez en cuando volvía a su lugar nativo, y a propósito de uno de sus viajes escribió el siguiente haiku:

*Mi tierra natal:
dondequiera que me acerco y toco,
flores de un rosal espinoso (hk. 61).*

Por fin tomó posesión de su propiedad y se trasladó a ella desde Edo. Su amargura interior cedió bastante entonces y, como él mismo dice, «se convirtió en un hombre nuevo»^[14].

En 1814, el primer año que pasó en su casa natal, se casó con Kiku, una mujer a la que doblaba en edad. Allí vivió con ella y los cinco hijos que de ella tuvo. Todos murieron en edad temprana, y ella también murió a los diez

años de matrimonio. Con ocasión de la muerte de dos de sus hijos, Issa escribió dos haiku inspirados en la idea de la fugacidad del rocío, que habían de hacerse famosos **(hk. 62)** y **(hk. 63)**.

La infelicidad de Issa se debió también a su inquietud filosófica y religiosa. No tenía la capacidad de aceptación de Bashoo. La vida lo había formado en la rebeldía, y por esto Issa se enfrenta con todos los convencionalismos de su época. Se rebela frente al Budismo convencional, y sólo cree en la simple invocación a Amida, de la secta Shin, para obtener la salvación. En el mundo del haiku también es Issa un rebelde, que trata de escapar de la normativa de su tiempo. Su haiku es muy distinto de todo haiku escrito hasta entonces. Aún hoy día hay críticos que aseguran que su labor poética no merece el nombre de haiku. No en vano Issa tardó bastante tiempo en imponerse en el mundo del haiku, y nunca lo logró plenamente en vida. Por su lucha con lo convencional tuvo que dejar la posición que se había conseguido como profesor de haiku.

Nos hemos detenido tanto en circunstancias biográficas de Issa porque el elemento más influyente en su poesía es su propia vida. El haiku de Issa tiene la espontaneidad del hombre que vive y sufre intensamente, y busca en la vida de la naturaleza el consuelo a su melancolía.

El haiku de Issa

En ocasiones Issa escribió sometiéndose a cánones, para complacer a los críticos de su tiempo, pero sus mejores poemas son los más espontáneos. Citamos uno, del que Issa parecía estar particularmente orgulloso **(hk. 64)**.

Issa siempre es directo en su poesía. Su visión de la vida no cuadra en máximas. Para él la vida es más importante que el arte, y es en la vida diaria donde hay que encontrar la belleza. La creación poética brota así espontánea y natural. El hecho de que la naturalidad Heve a Issa a una poesía genial, y no a la trivialidad, nos habla de su delicadeza de alma y de su fino sentido del lenguaje y del ritmo.

Issa es el poeta del destino, como Buson es el del estudio. Buson veía el mundo como un espectador; Issa se siente movido por el hado. Le conducen la alegría y la pena de la vida. Issa no alaba ni condena la vida ni ve al mundo dirigido por una finalidad desconocida. Se redime por su ternura y compasión, que le dan cierto carácter divino.

Issa era extremadamente franco en materia sexual con todo el mundo; este hecho ha rebajado en ocasiones su fama. Era un hombre moral, pero menos

rígido que el asceta Bashoo.

La simpatía de Issa por los pequeños animales de la naturaleza es para él como un desahogo necesario. En ellos ve reflejadas sus propias luchas y penas. Por esto algunos de sus versos sobre bichos y animalitos están cargados de connotaciones autobiográficas. Citamos un haiku compuesto mientras Kiku, su mujer, yacía postrada por una enfermedad mortal. Issa escucha su propio llanto en el lamento de los insectos **(hk. 65)**.

En otro verso se compara a sí mismo con una golondrina hijastra **(hk. 66)**.

Para Issa el pequeño mundo de los animales es un pequeño reflejo del mundo en que vivimos. Claramente nos lo refiere en unas líneas de su diario «Shichiban Nikki» con fecha 12 de febrero (año incierto): «Yo hice una peregrinación al templo de Tokaiji en Fuse. Como sentía compasión por los pollitos que me seguían afanosamente, traje un poco de arroz de la casa que está frente al portón del templo y lo esparcí entre las violetas y los dientes de león. Los pollitos empezaron pronto a luchar entre sí acá y allá. Entre tanto, las palomas y gorriones bajaron volando de las ramas y se estaban comiendo tranquilamente el arroz. Pero volaron en desbandada otra vez hacia las ramas al volver los pollitos, antes de lo que palomas y gorriones deseaban, pues les hubiera gustado sin duda que el encuentro de patadas hubiera durado más. Los samurais, granjeros, artesanos, mercaderes y todos los demás son exactamente así en su manera de vivir.

*Esparcir arroz,
¡qué pecado!,
¡cómo se patean los pollitos!»^[15] **(hk. 67)**.*

La simpatía de Issa por los animales es como una necesidad instintiva, como el amor fraterno de Francisco de Asís por todo lo que se mueve. Entre sus haiku se cuentan 54 sobre el caracol, 15 sobre el sapo, casi 200 sobre ranas, 230 aproximadamente sobre los bichos de luz, más de 150 sobre el mosquito, 90 sobre moscas, más de 100 sobre pulgas, casi 90 sobre la cigarra y unos 70 sobre varios insectos. Se calcula que escribió un total de 1.000 versos aproximadamente sobre animales. Para hacernos una idea daremos algunos ejemplos.

Es notable el respeto —mitad ironía, mitad ternura— con que menciona a los animales. Es una muestra adaptada de lo ceremonioso que resulta el trato interpersonal en el Japón **(hk. 68)** y **(hk. 69)**.

En un famoso haiku imita el lenguaje epistolar y arcaico («sooroobun»), también usado en el teatro de Noh, para hacer una comparación burlesca de un actor con un sapo **(hk. 70)**.

Las mariposas y bichitos de luz captan la atención de Issa con su alegre libertad de movimientos, su despreocupación por la vida **(hk. 71)** y **(hk. 72)**.

La simpatía que le une a los animales le lleva a tratarlos como a un igual; se dirige a ellos con la confianza de un camarada **(hk. 73)**, **(hk. 74)** y **(hk. 75)**.

Issa no desdeña a los animales más minúsculos y repugnantes: las pulgas. También una pulga debe sentir soledad, soledad que Issa siente hermana de la suya **(hk. 76)**.

Otras veces es una observación del detalle pictórico, al estilo de Buson. En animales y plantas reside una misteriosa belleza que llama afanosamente la atención del poeta **(hk. 77)** y **(hk. 78)**.

La compasión natural que Issa siente por los animales es también autocompasión. Su propia miseria es como la de las criaturas insignificantes. Issa retrata con magistral sarcasmo la situación **(hk. 79)**.

Los animales, en suma, son una miniatura del retablo humano. Como los hombres, los animales se hablan, juegan, se hacen el amor **(hk. 80)**, **(hk. 81)** y **(hk. 82)**. La intuición poética, síntesis y razón de ser de tan larga producción de Issa, está en este punto: «como los hombres» **(hk. 83)**.

En la raíz del amor a los animales está el animismo japonés, tan grabado en la mentalidad oriental como secuela del Budismo. Lo que hoy día es un pájaro no sabemos qué habrá sido en una reencarnación anterior. Ha podido ser un antepasado nuestro. Issa considera esta posibilidad, y así nos lo hace ver en uno de sus haiku **(hk. 84)**.

Issa se alza, pues, como una figura solitaria y original. Pero su soledad no le amarga. Sabe encontrar consolación en sí mismo **(hk. 85)**, en su presencia ante los animales **(hk. 86)**, en el mundo tierno de los niños **(hk. 87)**.

El haiku de Issa tiende a ser objetivo, más que místico. Pero Issa es tan caprichoso y voluble como la naturaleza. No mantiene una visión constante de las cosas. Especialmente se deleita en el contraste y la ironía. A veces juega con el lector presentándole lo que Carlos Bousoño llama una «ruptura de sistema»^[16]. Ejemplos de este recurso poético en Issa: **(hk. 88)** y **(hk. 89)**.

Hemos dado tantos ejemplos del haiku de Issa porque de otro modo sería difícil hacerse idea de su polifacetismo y su fecundidad. Al mismo tiempo, así hacemos justicia al que Blyth ha llamado «el más japonés de los poetas de

haiku, o quizá de todos los poetas japoneses», y añade: «con todo, a pesar de esto o por esto mismo su obra tiene un aliciente universal»^[17].

No pretendemos de ningún modo comparar a Issa con Bashoo. Sería como querer comparar a un torrente con un lago. Cada uno de estos dos poetas tiene una visión peculiarísima de la vida, y ambas visiones son entre sí irreconciliables. Véase un ejemplo en que Bashoo e Issa captan idéntica escena: una mujer comiendo un pastelillo de arroz (**hk. 90**) y (**hk. 91**).

Frente a la serena austeridad de Bashoo, su humanismo transido de religiosidad, su ponderación exacta de la palabra, se yergue la sonrisa amarga y el desenfado de Issa (**hk. 92**). Parece que la naturaleza no llegó a compensarle el lastre doloroso de la vida.

Pero también Issa encontró la paz en el seno de Amida. Murió en un almacén sin ventanas, en mitad del invierno, después de haber perdido su casa en un incendio. Bajo la almohada de su lecho de muerte se encontró este haiku:

*Gracias sean dadas a lo alto;
la nieve sobre mi cobertor
viene también de Joodo (**hk. 93**).*

Joodo es la Tierra Pura, el país de la pureza, de Amida.

CAPÍTULO 5

LA RENOVACIÓN DEL HAIKU EN EL SIGLO XIX: SHIKI

SHIKI Y SU MISIÓN RENOVADORA

La mayor parte del siglo XIX transcurre sin especial gloria para el haiku. Issa no había dejado escuela, y los seguidores de Buson, bastante alejados ya temporalmente del maestro y faltos de genialidad, habían llevado al haiku a un tipo artificial de composición similar al que había existido antes de Bashoo. De toda esta época de transición, apenas algún nombre —como el de Ginkoo (m. 1857) o el de Baishitsu (1768-1852)— merece destacarse.

Shiki Masaoka (1867-1902) viene a sacar al haiku del estancamiento y a devolver al pueblo japonés la fe perdida en esta forma ya tradicional de poesía. La labor de Shiki no es nada fácil, pues un año después del nacimiento del poeta comenzó en Japón la era Meiji, y con ella la apertura oficial del Japón a toda clase de influencias occidentales.

La poesía también se vio arrastrada por la ola de occidentalismo. Volvió, por ejemplo, la moda de componer poemas largos, tan en boga en el Japón del siglo VIII. Ahora la inspiración para componer poemas largos, especialmente sobre temas contemporáneos, venía directamente de Occidente, y el lenguaje poético también se vio afectado y ampliado en gran medida^[1]. Fue como una liberación para los poetas japoneses, que sintieron de pronto una posibilidad ilimitada de expresar sin trabas su inspiración.

La imitación de lo occidental afectó a la concepción del poema en su extensión, libertad formal y temática, etc., más que a las mismas imágenes expresivas empleadas. En 1893 aparece el primer estudio crítico de poesía moderna, escrito y publicado por Tateki Oowada. En él encontramos algunas orientaciones sobre la nueva mentalidad. Era un momento de confusión, pues la costumbre de escribir en la lengua hablada era muy reciente, y la norma de la lengua escrita no estaba clara —sobre todo en lo referente a la manera de escribir ciertas expresiones, o en saber deslindar dialectalismos—. Oowada aprueba el lenguaje moderno, pero rechaza la imitación literal de expresiones directamente importadas de Occidente, tales como «la luna baila» o «las

montañas aplauden». Son imágenes que podrán sorprender, dice, pero no son agradables^[2].

En realidad lo que Oowada parece reprobar es la copia indiscriminada y la saturación de tales expresiones, pues muestras parecidas de imágenes metafóricas aparecen en la mejor literatura clásica japonesa.

Oowada proponía además añadir la tradición extranjera a la japonesa para ampliar los horizontes patrios. Propone también trasplantar el poema extenso al Japón.

A pesar de todo, el poema corto, de gran arraigo por la tradición del tanka y del haiku, continuó siendo el de mayor éxito. Pero en este triunfo jugó un papel decisivo Shiki, renovador de ambas formas tradicionales de poesía japonesa. Cuando Shiki apareció en el mundo literario era evidente que el tanka y el haiku debían renovarse, adaptándose al nuevo lenguaje y a la nueva mentalidad, o morir. Con la llegada del emperador Meiji se perfilaron dos corrientes en lo que iba a ser el tramo de arranque de la literatura japonesa moderna: la corriente tradicional y la innovadora. Esta última era lógicamente más vigorosa, pues contaba con una amplitud mucho mayor de elementos y posibilidades, y estaba respaldada por la atmósfera renovadora del país. Shiki intuyó que lo tradicional debía integrarse en lo renovador si quería pervivir.

Estado del tanka y del haiku

En tanka, el lenguaje y la estructura estaban fijos desde hacía novecientos años, prácticamente desde el Kokinshuu. El lenguaje del tanka era la lengua de Yamato, la pura lengua japonesa sin intrusión de palabras chinas. Los trabajos de preceptiva literaria, algunos del siglo XIII, eran recetas inalterables, y la temática del tanka era objeto de un severo rigor normativo; había, por ejemplo, veinticinco variedades de flores que se podían traer al tanka, con exclusión de las demás.

Un tímido renovador del tanka en el siglo XIX fue Ookuma Kotomichi (m. 1868), que ya había respirado el aire renovador que preparó la restauración de Meiji. A pesar de sus afanes de fidelidad a su tiempo, constatados en su libro de crítica poética *Hitorigochi* (1857), sus tanka poco difieren del módulo consabido. Alguna más novedad trajo Akemi Tachibana (m. 1868), que introdujo en el tanka temas como los placeres o pesares de la vida cotidiana, y el compromiso del poeta en la actividad política^[3].

El haiku desde sus orígenes había permitido mayor libertad que el dogmático tanka, sobre todo en el vocabulario, donde ya tenían cabida las

palabras chinas. Pero en 1868 el haiku estaba cargado de fraseología trillada, y no había ningún poeta que sobresaliera. A los primeros haikistas de la época Meiji se les ha llamado «Tsukinami Shooshoo», o los maestros del lugar común. Muestras de este haikai convencional y disecado son las colecciones que aparecen en 1883 y en 1886, de Eiki Roosodoo y de Jakushi Setchuuan respectivamente^[4].

La tendencia vanguardista de poesía libre. El «Shintaishi»

Hasta aquí hemos descrito sumariamente el estado de lo que pudiéramos llamar géneros nacionales. El impacto de lo nuevo se hizo sentir en poesía especialmente desde 1882, Es la fecha en que aparece *Shintaishi-shoo* (Selección de poemas en el nuevo estilo), la primera colección de poesía moderna en japonés. A partir de entonces la palabra «Shintaishi» (poemas en el nuevo estilo) se consagró en el vocabulario literario para designar la nueva poesía.

Shintaishi-shoo contenía traducciones y poemas originales en japonés. Fue compilada por tres profesores de la Universidad de Tokyo: Tetsujiro Inoue, Chuzan Toyama (filósofos), y Ryookichi Yatabe (botánico). Incluía catorce traducciones de poemas ingleses y norteamericanos, un poema francés traducido de una versión inglesa, y cinco poemas originales de los autores de la antología. Entre los poemas ingleses estaba el monólogo *To be or not to be*, *A Psalm of life* de Longfellow, y *The Elegy in a Country Churchyard* de Gray. Los traductores, además de tener sus especialidades, eran profesores de inglés. Sus traducciones no son ningún acierto poético. A veces intentan con pésimo resultado el verso japonés rimado. No obstante, conscientes de su limitación, dicen en el prólogo: «Algún gran poeta, impresionado por el nuevo estilo de esta colección, puede aportar más talento, y escribir una poesía que conmueva el corazón de los hombres y haga llorar a los dioses y demonios»^[5].

La selección fue muy criticada, porque sus autores habían mezclado deliberadamente palabras elegantes y vulgares. Con la misma facilidad intercalaban palabras chinas o expresiones derivadas del chino, que el argot más callejero. La métrica tampoco se sujetaba a ningún canon. El único criterio parecía haber sido la fantasía y el gusto de los autores-traductores.

El período de creación del Shintaishi (nueva poesía) abarca desde 1882 hasta 1887^[6]. En estos años aparecen varias colecciones de poesía occidentalizante. El mismo año 1882 apareció la obra menor *Shintaishi-ka*,

poemas libres a imitación del *Shintaishi-sho*, de escaso valor. En 1886 se publica *Shintaishi-sen* (Antología del Shintaishi), obra de Kooyoo Ozaki, Bimyoo Yamada y Kyuuka Maruoka.

La relativa popularidad de la nueva poesía no se debía especialmente a su calidad. Se debía más bien al hecho de que la poesía tradicional —tanka, haiku, y aun la poesía en lengua china que todavía se escribía— habían caído en unos modelos fosilizados de los que no se podía esperar ninguna novedad. Estas formas no podían resistir la competencia de la tendencia innovadora.

Comienzos de la novelística moderna

En novela también se había proclamado la renovación. En 1885, Shooyoo Tsubouchi, novelista y crítico de novela, publicó en *La esencia de la novela* su teoría novelística, la primera de corte moderno. Nos explica a propósito de esta obra el profesor Kazuya Sakai: «Tsubouchi estableció el antecedente de una especie de lema del arte por el arte, aconsejó realismo y complejidad en las obras, y desde este punto de vista analizó el pasado literario japonés, descartando por ejemplo las estrofas poéticas como el haikai, incapaces de reflejar los cambiantes estados espirituales o emocionales del hombre, o dramaturgos de la talla de Chikamatsu (siglo XVII) por considerarlo demasiado fantasioso»^[7].

VIDA Y ACTIVIDAD LITERARIA DE SHIKI

En este estado de confusión se encontraban las letras japonesas al aparecer la figura de Shiki. Tsuneki Masaoka (su nombre propio y el familiar) nació en Matsuyama de Shikoku. Huérfano a los cinco años, componía a los diez u once sus primeros versos. Continuó escribiendo en concursos poéticos de tipo escolar o familiar. A sus dieciséis años marchó a Tokio, donde empezó a estudiar seriamente el haiku. Se dice que su primer haiku lo escribió a los diecisiete años, en una peregrinación a Nikko e Ikao. En mayo de 1889, a sus veintitrés años, un fuerte vómito de sangre le confirmó el diagnóstico de tuberculosis que se venía temiendo desde hacía dos años. Entonces, conociendo su destino, tomó el nombre de Shiki, otra lectura de la palabra «Hototogisu» (cuco japonés), pájaro que según la leyenda echa en los lamentos sus pulmones sin cesar. Su enfermedad no le impidió ingresar en la

Universidad de Tokio en abril de 1890. Se especializó en el estudio del haiku clásico.

Dos años más tarde entró en el periódico «Nihon» (Japón), donde ya le habían publicado algunas colaboraciones. No llevaba en el periódico todavía un año cuando publicó su artículo *Conversación sobre el haiku*, en 1893. Este artículo es muy famoso por la crítica que en él hace de Bashoo. Shiki no pretende atacar al gran maestro, pero muestra su disconformidad con el prurito de alabar lo tradicional y lo antiguo por el mero hecho de serlo. Shiki admite que algunos de los haiku de Bashoo son magistrales, pero añade a renglón seguido que al menos cuatro quintas partes de la producción de Bashoo son abiertamente malas^[8]. Esta afirmación conmovió al mundo del haiku de su tiempo, pues Bashoo era considerado como el supremo maestro.

Otros artículos sucedieron al anterior. Pronto se le adhirieron seguidores, jóvenes poetas como él, que ansiaban derribar el orden establecido y la veneración por las antiguas normas. El haiku no podía ceñirse al modelo que habían tipificado los antiguos autores. Por esto Shiki simpatiza con Buson, incansable pintor y observador de la realidad, más que con Bashoo. Bashoo e Issa eran considerados más como poetas subjetivos, que se miran demasiado a sí mismos. Buson mira más bien al mundo exterior, y en este movimiento de observación de lo real Shiki se encuentra con él.

Bashoo había iniciado el camino del haiku; Buson había tomado el haiku por el camino del arte; Issa, por el de la humanidad. Shiki quería volver al camino de la belleza de Buson, pero depurándola de todo tipo de religión, panteísmo, misticismo o Zen. Shiki es un agnóstico, creyente sólo en la realidad que ve bajo un prisma de belleza. A este ideal de poesía consagrará su vida (**hk. 94**) y (**hk. 95**).

En 1895, tras haber estado una temporada en China como corresponsal de guerra, Shiki tuvo la satisfacción de ver su escuela de haiku oficialmente reconocida, con el nombre de «escuela Nihon». Dos años más tarde publicó su revista «Hototogisu» (cucu), portavoz del nuevo movimiento. Poco después, en un artículo, Shiki afirmaba claramente la superioridad de Buson sobre Bashoo. Shiki veía en Buson una imagen de lo que él quería ser: un innovador de haiku. A Shiki le distanciaba de Bashoo su agnosticismo y su carácter activo e inquieto, frente a la fe religiosa y la noble serenidad del maestro.

Advertencias a los poetas de haiku

Los consejos de Shiki a los poetas de su escuela son más o menos alegatos de libertad poética frente a las normas y la tradición.

He aquí algunas muestras; en primer lugar, para los principiantes:

«Sé natural.

No te preocupes por las viejas reglas de gramática y detalles especiales como los caracteres de la escritura, las palabras de cesura, etc.

Lee autores antiguos, y recuerda que en ellos encontrarás buenos y malos poemas a la vez.

Advierte que los haiku sobre lugares comunes no son directos, sino que están artificialmente distorsionados y deformados.

Escribe para tu agrado personal. Si tus escritos no te agradan, ¿cómo puedes esperar agrandar a cualquier otro?»

Para los proficientes también tiene algunos avisos:

«Recuerda la perspectiva. Los objetos grandes son grandes, pero los pequeños también son grandes si se ven de cerca.

La exquisitez debe procurarse, pero no puede aplicarse a asuntos humanos en diecisiete sílabas. Puede aplicarse a objetos naturales.

Los haiku no son proposiciones lógicas, y ningún proceso de razonamiento debe aflorar a la superficie.

Mantén las palabras tensas; no introduzcas nada inútil.

Quita todo lo que puedas de adverbios, verbos y posposiciones.

Usa a la vez representaciones imaginarias y reales, pero con preferencia de las reales. Si usas representaciones imaginarias, conseguirás hacer haiku bueno tanto como malo, pero los buenos serán muy raros. Si usas representaciones reales, todavía será difícil conseguir muy buen haiku, pero será relativamente fácil lograr algunos de segunda clase, que conservarán cierto valor aun después de un lapso de años.»

Por último, algunos consejos para los ya maestros:

«Lee, siempre que puedas, todos los libros que merezcan leerse sobre haiku; medita sus aciertos y sus fallos.

Conoce todas las clases de haiku, pero ten tu propio estilo.

Reúne nuevo material directamente; no lo tomes del haiku antiguo.

Conoce también algo del resto de la literatura.

Conoce al menos algo acerca de todo arte»^[9].

Como podemos ver, el denominador común de todos los consejos de Shiki es una llamada a la naturalidad y a la observación directa de la realidad.

Advertimos en Shiki una clara preferencia por el tipo puramente objetivo de haiku. Shiki es un poeta de gran claridad de visión, amante de la verdad y

de la literatura; poeta por lo demás escaso de sentimentalismo, y consecuentemente algo duro en ocasiones, y poco profundo. Sus versos son de gran brillantez formal (**hk. 96**), (**hk. 97**) y (**hk. 98**).

Shiki y las polémicas de escuela

Shiki fue, pues, un apóstol del haiku. No predicaba el camino del haiku como había hecho Bashoo, pero sí indujo a muchos aficionados a escribir haiku. Shiki llevaba la columna de haiku del periódico «Nihon»; colaboró, junto con su seguidor Meisetsu, en la revista «Haikai», publicada por primera vez en 1893; y al tener su revista propia, «Hototogisu», Shiki se hizo además editor. Este trabajo le suponía tenerse que leer mensualmente miles de haiku que llegaban al periódico como colaboraciones, para seleccionar los que habían de publicarse. Su salud se quebrantó notablemente bajo esta carga, pero a tal precio Shiki entró de lleno en el mundo literario japonés. Sus manifiestos literarios los había publicado casi todos en el periódico «Nihon». Su incipiente escuela se había llamado por ello «Nihon-ha», o también «Negishi-ha», círculo de Negishi, del nombre del barrio donde residía Shiki en Tokio. Pero la nueva escuela no había nacido sin lucha y no se desarrollaría sin ella.

Shiki se había enfrentado a los escritores de haiku de Tsukinami, la tendencia ortodoxa, porque era estática y no favorecía la originalidad^[10]. Tres círculos se opondrán a su vez al haiku de Shiki: 1) «Shiginsha» (la canción violeta), escuela fundada en 1890 por Kooyoo, novelista y poeta; 2) «Shuuseikai» (la voz de otoño), que data de 1895; y 3) «Tsukubakai» (círculo del monte Tsukuba, de carácter universitario), fundada en 1894 por Shachiku Oono, autor de *Los maestros de haiku* (1896). Poetas destacados de estas escuelas fueron Suuin Emi, que participó de las dos primeras, y Seisetsu Sasa, de Tsukubakai, profesor de la Universidad Imperial de Tokio y autor de una *Historia abreviada del haiku* (1894-1896)^[11].

Todas estas tendencias, renovadoras, veían en el haiku de Shiki un empobrecimiento, y reclamaban mayor libertad expresiva. La fundación de «Hototogisu» es una victoria parcial de Shiki. Todo este ambiente de contienda literaria estaba sin duda en la mente de Shiki cuando escribió el siguiente haiku (**hk. 99**).

Shiki y la historia del haiku

Shiki es un erudito del haiku; sabe hacer historia de él, y su movimiento renovador se apoya en una consideración de todo lo que ha sido el haiku en Japón. Shiki ve el momento más próspero para el renga en el siglo xv japonés. En el siglo xvi, Sookan y Moritake, descontentos con el renga, abren un nuevo camino con el haikai. La aportación de Sookan y Moritake fue, pues, la del humor; con ellos empezó una forma literaria inferior al renga en nobleza y gusto. Algunos, sin embargo, se volvieron al haikai, cansados del monótono renga; y el renga decayó a partir del siglo xvi. El haikai alcanza una época de florecimiento durante la dictadura militar de Tokugawa. El haiku de la escuela Danrin, que seguía los pasos del waka y del Noh, era superior en dignidad y gracia al Teitoku. La escuela de Teitoku era seca y árida; abusaba de dichos comunes y de expresiones idiomáticas. A fines del siglo xvii se perfilan obras cumbre: en 1683, *Minashigurishuu*, colección de versos de Kikaku. La mayoría de sus haiku evitaban el humor completamente, y admitían sólo el buen gusto. En 1684 aparece *Nozarashi Kikoo* de Bashoo; 1686 es la fecha de composición de *Furuike ya...* de Bashoo; es el encuentro de Bashoo con la naturaleza, esa naturaleza que es el fundamento del arte y de la literatura, y dirección de la posterior producción de Bashoo. Frente a esto, los versos de Sookan, Moritake, Teitoku y Soin no merecen llamarse literatura, pues carecen de la naturaleza^[12].

Aportaciones de Shiki al mundo del haiku

Shiki en su estudio y en su producción disoció el renga del haikai. Fue precisamente en el período Meiji y por influencia de Shiki cuando se puso de moda la palabra haiku, para denominar lo que antes había sido el primer verso de una cadena de haikai. El «haiku» (haikai no hokku = verso inicial del haikai) significará ahora un verso independiente de 5-7-5 sílabas, sin ninguna relación con una cadena poética. Las razones para el cambio de nombre (de hokku a haiku) hay que buscarlas en el deseo de marcar una revolución del gusto, hasta cierto punto una vuelta hacia lo que se consideraba el buen gusto de Buson; también en el afán de mostrar la independencia del verso en cuestión, y tal vez también en la afición de los orientales a cambiar de nombres^[13].

La aportación de Shiki al mundo del haiku no se redujo al cambio de nombre. Su estilo de haiku cristalizó en lo que se llamó «Shasei-ha» (escuela descriptiva, o escuela que dibuja de la naturaleza). Su arte poético sigue, tanto en tanka como en haiku, la misma línea: «Vencer los movimientos del

corazón, llegar a dominarlos y no sugerirlos más que apenas. Y por una técnica eminentemente pura, desencadenar en el lector, valiéndose de una notación concreta y sobria, una impresión profundamente suscitada.»

Esta definición es de Bonneau, profesor que fue de la Universidad Imperial de Kyoto^[14]. Dicho autor clasifica la poesía de Shiki como enmarcada en la tendencia «Parnaso e Impresionismo». Es seguramente una buena equivalencia, en términos occidentales, de la poesía de Shiki. Se opone al humanismo cultivado en tanka por Tekkan Yosano.

En 1898, año 31 de la era Meiji, se publicaba *Shinhaiku* (nuevo haiku). Eran los versos que Shiki había publicado en el periódico «Nihon», compilados.

Ofrecemos algunas muestras del estilo descriptivo y del fino sentido de observación de nuestro poeta **(hk. 100)**, **(hk. 101)**, **(hk. 102)**, **(hk. 103)**, **(hk. 104)**, **(hk. 105)**, **(hk. 106)**, **(hk. 107)**.

A veces su simpatía por la naturaleza nos hace verlo cerca de Issa. Es la fraternidad con las criaturas de la naturaleza. Con la misma ternura ve al ser humano **(hk. 108)**, **(hk. 109)** y **(hk. 110)**.

Shiki había proclamado la doctrina de la objetividad o «sha-sei-ron», que tan acorde era con el sentido pictórico de Buson, pero en sus versos también se trasluce el sentimiento. Sentimiento que es más primitivo a veces, como hemos visto, y a veces más depurado. Pero en todo caso Shiki se dio cuenta de que tenía que introducir su propia mente en su poesía.

«Carta a los compositores de tanka»

1898 es también la fecha de su *Carta a los compositores de tanka*. Es también un manifiesto poético de renovación. La tradición de tanka era muy fuerte en Japón, sin duda la más fuerte del mundo poético. Se dice que el mismo emperador Meiji ocupaba un puesto destacado entre los compositores de tanka, pues compuso en su vida más de cien mil de estos poemas. La emperatriz Shookan compuso más de diez mil. Se consideran como los más grandes tankistas de su generación en línea tradicional, pues representan la tradición pura del «O-Uta-Dokoro» (Buró Imperial de los archivos poéticos) [15].

Entre esta tendencia y la abiertamente innovadora del Shintaishi, Shiki predica a los tankistas la moderación y la reserva. La verdadera poesía sería una pintura de líneas sobrias, que sugiriera el alma sin desvelarla del todo. Es el ideal descriptivo de Shiki, que se mueve entre el Parnaso y el

Impresionismo. El haiku y el tanka son como dos momentos de este ideal de poesía. El haiku, pincelada fugaz, apretada, forma truncada de expresión, es el instrumento clave del impresionismo. El tanka, expresión completa, acabada, de más juego verbal que el haiku, se presta más a una brillantez formal de estilo parnasiano. Es también un instrumento del humanismo por representar una confrontación, resuelta en semejanza o contraste, del yo con las cosas.

En cuanto a lenguaje y tradición literaria, Shiki rechaza el Kokinshuu, ideal de los poetas de tanka del siglo XIX, y aboga por la vuelta al espíritu de la más antigua antología, el Manyooshuu. En uno de sus haiku, Shiki nos hace patente su devoción por el Manyooshuu (**hk. 111**),

Ultimos años

La salud de Shiki iba declinando. Ya en 1895, a su vuelta de Manchuria, había tenido que retirarse unos meses a Matsuyama, su tierra natal, cerca de su amigo el novelista y poeta de haiku Sooseki Natsume, para cuidarse de la tuberculosis. A su vuelta a Tokyo en octubre de dicho año, Shiki se debilita aún más y siente que se le paralizan las piernas. Son notables sus haiku autobiográficos, en los que alude a su enfermedad incurable (**hk. 112**), (**hk. 113**) y (**hk. 114**).

En 1901 publica *Gota de tinta*, diario de sus sufrimientos. En 1902 aparece el primer volumen de sus haiku, lo que serán sus obras completas, y también *Charlas de un hombre acostado*.

El 2 de mayo de 1902 Shiki ve a la muerte acercársele, y comienza el diario de su propio final *Lecho de dolor de seis pies de largo*, que acabará el 17 de septiembre. El día 19 de ese mismo mes, tras despedirse de sus amigos, Shiki muere a la edad de treinta y cinco años.

El año 1909 aparecen en edición póstuma sus haiku completos.

Como balance de su actividad literaria, podemos decir que Shiki fue a la vez producto y factor de la tendencia universal y occidentalizante que apuntaba a terminar con la base religiosa de la poesía y de la vida. El Budismo de Mahayana, a partir de Shiki, no tiene ya que informar la obra artística.

A través de su más o menos lograda objetividad y de su arte descriptivo independientes de todo concepto de fondo, Shiki crea una nueva imagen de lo que ha de ser la poesía.

CAPÍTULO 6

EL HAIKU JAPONÉS EN EL SIGLO XX

LA TENDENCIA RENOVADORA EN LA ESTELA DE SHIKI

Shiki había conocido algún triunfo en vida, pero su movimiento triunfó sobre todo después de su muerte. Es cierto que no ha vuelto a haber en nuestro siglo un poeta de haiku que pueda comparársele. Pero también es cierto que la semilla que sembró Shiki ha sido el punto de arranque de la nueva poesía. Tanto en tanka como en haiku, la renovación de Shiki ha sido recogida y realzada por muy dignos poetas.

Estado del tanka y haiku

En tanka, Tekkan Yosano (poeta del grupo renovador Asakasha, capitaneado desde 1893 por Naobumi Ochiai) funda en 1900 «Shinshisha» (círculo de la nueva poesía), escuela poética militante bajo el signo de la renovación de Shiki. La renovación de Tekkan va más lejos de lo que Shiki había preconizado, pues quiere llevar el Shintaishi al tanka. Es un humanismo total, en el que todo canon de arte queda sometido al capricho del poeta. Shinshisha reclama para la poesía el derecho a expresar el alma humana en su espontaneidad de todos los días. El lenguaje también se saldrá del código de un vocabulario demasiado estricto y tamizado, que era el que se empleaba hasta entonces. Por primera vez suenan en el tanka palabras occidentales y chinas.

El órgano de esta escuela fue «Myoojoo» (la estrella del pastor), revista fundada también en 1900. Akiko Yosano, esposa de Tekkan y tal vez la mayor artista de la poesía japonesa contemporánea, fue en realidad el verdadero centro de la escuela, por la influencia que ejerció sobre su marido. Otros famosos poetas que participan en Shinshisa son Takuboku Ishikawa, Hakushuu Kitahara y Daigaku Horiguchi^[1]. Por lo general, los poetas de la nueva tendencia se agruparon en torno a Shinshisha y Myoojoo.

En haiku, Kyoshi Takahama (1874-1959), tal vez el mayor poeta de haiku de nuestro siglo, se hizo cargo de «Hototogisu» al morir Shiki, asumiendo su dirección. Otros haikistas de «Hototogisu» fueron por ejemplo Seisei Matsuse, redactor también del periódico «Asahi», que publicó en 1905 sus haiku —*Ramas para quemar*—; Seihoo Shimada —*Haiku* (1925)—; Ragetsu Hagiwara, profesor de la Universidad Keioo —*Líneas de nieve* (1933)—; y Yorie Kubo, esposa del doctor y poeta de tanka Inokichi Kubo. Pero los más famosos haikistas de la escuela descriptiva de Shiki fueron el ya mencionado Kyoshi, que publicó sus haiku en 1928; Meisetsu Naitoo (1847-1926) —*Haiku* (1907 y 1926)—; y Hekigodoo Kawahigashi, máximo exponente del movimiento de libertad en el haiku.

Revistas literarias de vanguardia

Revistas que continuaban el ideal de Shiki, aparte de Hototogisu, también se sucedían en sus publicaciones. En 1903 aparece la revista «Ashibi» (la Andrómeda). En 1908 la revista «Akane» (el rojo vivo) reemplaza a Ashibi. Al año siguiente la revista «Araragi» (el tejo) ocupa el lugar de Akane, y pervive hasta nuestros días.

De 1924 a 1927 tuvo una existencia fugaz otra revista: «Nikkoo» (luz del sol). Todas estas revistas van renovando la actualidad de Negishi-ha o Shasei-ha, la escuela de Shiki.

El «Shintaishi» o poesía nueva

El comienzo de este siglo es también la época en que la renovación poética a estilo occidental alcanza un mayor prestigio literario. En 1897, Toson Shimazaki, del círculo «Bungakukai» (círculo literario), había publicado una obra maestra: *Wakabashuu* (colección de hojas jóvenes). Esta obra, en la línea del Shintaishi o poema moderno, inspirada en las tradiciones de la poesía inglesa del siglo XIX, tuvo una gran acogida y constituyó una verdadera guía para los poetas de su tiempo. Shimazaki puede llamarse así el creador de la poesía libre japonesa, pues consagró lo que tímidamente se había iniciado desde 1882^[2]. *Wakaba-shuu*, con su estilo europeo, con su romanticismo que empezaba por entonces a triunfar en el Japón, podía erigirse ya en modelo ideal para los escritores de la nueva poesía. Este movimiento repercutió infaliblemente en el haiku, sobre todo en la tendencia innovadora de Hekigodoo.

Las traducciones de obras occidentales

La influencia occidental se acentuó en 1905 cuando Bin Ueda (1874-1916) tradujo a los poetas parnasianos y simbolistas franceses. La antología que publicó, llamada *Kaichoo-on* (el ruido de la marea) contenía traducciones de Baudelaire, Verlaine, Mallarmé... y estos autores se convirtieron en seguida en favoritos de los intelectuales. Bin Ueda explica así el papel del símbolo en poesía, valiéndose de términos bastante occidentales. «La función de los símbolos consiste en ayudar a crear en el lector un estado emocional similar al que se produce en la mente del poeta; no significa esto que necesariamente traten de comunicar a todos el mismo sentimiento. El lector que saboree serenamente la poesía simbolista, puede, por tanto, de acuerdo con sus propios gustos, sentir una belleza indescriptible que el poeta mismo no ha expresado claramente. La explicación de un poema puede variar de una persona a otra; lo esencial es que produzca un estado emocional similar»^[3].

La ambigüedad de los poemas simbolistas era muy acorde con la ambigüedad de la poesía japonesa clásica, y la obra de Ueda tuvo un extraordinario éxito. No sólo daba a conocer célebres autores europeos; también como poesía en japonés la obra era de gran valor. Conservó por lo general los metros tradicionales de cinco y siete sílabas; el vocabulario era también tradicional, incluso en ocasiones algo arcaico, y no rehuía las palabras y expresiones más comunes con el fin de no traducir a la letra frases exóticas.

Ueda había publicado con anterioridad, en 1901, otra antología de traducciones poéticas, pero su éxito se debió sobre todo a *Kaichoo-on*. También, como crítico literario, había publicado en 1901 *Estudios de literatura universal*, y en 1902 *La literatura extranjera de los últimos tiempos*.

En cuanto a filiación literaria como poeta, Ueda pertenecía al círculo de Myoojoo de Tekkan Yosano. Sus poesías originales aparecieron en dos antologías póstumas, publicadas en 1920 y 1925.

Como traductor, Ueda dio a conocer muchos poetas europeos al público japonés. Tradujo a Th. Gautier, José María de Heredia, Baudelaire, Samain, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Henri de Régnier, Maeterlinck, Verhaeren, Rodenbach, Paul Fort, Remy de Gourmont, E. Jammes, Guy Charles Cross y Paul Claudel. El Simbolismo, introducido a raíz de sus traducciones, hizo escuela en Japón bajo la denominación de «Shoochooshugi» (Simbolismo). El más destacado de los simbolistas japoneses fue, según Ryuukoo Kawaji

(poeta japonés moderno de tendencia realista)^[4], Yumei Kambara. Otros poetas simbolistas fueron Kyuukin Susukida y Rofuu Miki.

Sobre la aportación del simbolismo y la labor traductora de Ueda nos dice en el lugar últimamente citado Ryuukoo Kawaji: «El romanticismo nos ha enseñado la libertad, el simbolismo europeo y principalmente francés han contribuido a acrecentar en nosotros la sensación del descubrimiento estético, a hacernos apreciar la finura y la sutileza de la sensibilidad humana. Algo tan delicado y vago como las *Correspondances* de Baudelaire fue puesto a nuestra disposición por esas traducciones.»

Las traducciones alcanzaron una gran difusión en los primeros años del presente siglo. Oogai Mori, novelista, y especialista de alemán, había publicado ya en 1889 *Omokage* (Imágenes), libro de traducciones poéticas, que influyó como un manifiesto en el círculo de poesía «Kokumin no tomo» (amigo de la población), de tendencia romántica. Mori, que continuó su trabajo de traducción hasta su muerte en 1922, tradujo a Goethe y Rilke; y a través de sus traducciones alemanas, a Shakespeare, Calderón, Poe y Bernard Shaw. Shooyoo Tsubouchi tradujo las obras completas de Shakespeare. Daigaku Horiguchi se especializó en francés, y publicó traducciones de Apollinaire, Baudelaire, Samain, Cocteau, Rimbaud, Valéry, Verlaine..., continuando así la obra de Ueda. Yoshio Yamanouchi tradujo varios poetas franceses contemporáneos. Futabei Hasegawa tradujo del ruso a Gogol, Gorki, Tolstoy y Turguenev. Chookoo Ikuta presentó en sus traducciones a D'Annunzio y Dante^[5].

Renovación del vocabulario poético. El «Koogoshi»

La victoria militar del Japón sobre Rusia en 1905 provocó una oleada de interés por la literatura rusa. El realismo, inspirado en la novela rusa, hizo revisar el vocabulario poético japonés. Los partidarios de esta tendencia — Ryuukoo Kawaji, Gyofu Soma, Rofuu Miki— dieron un paso más en el esfuerzo por reemplazar palabras tradicionalmente poéticas por otras tomadas del lenguaje de cada día. Kawaji marca un hito importante en la historia poética del Japón con su publicación, en 1910, de *Roboo no hana* (la flor al borde del camino). Este libro de poesías introduce un nuevo género: el poema en lengua hablada o «Koogoshi», una expansión más del Shintaishi hacia la plena libertad poética. No se tiene en cuenta el número de sílabas ni de versos. El lenguaje puede ser perfectamente coloquial, aunque no debe perder el sabor del lenguaje poético. Era éste un equilibrio difícil, en el que un poeta

mediocre podía producir mera prosa, y un buen poeta algo parecido a la prosa poética. El círculo literario que condujo a esta apertura, y del que procedía Kawaji, se llamaba «Jiyuushi-sha» (círculo de libertad poética). Era un grupo de poetas libres, cuya peculiar sensibilidad revelaba la influencia de los poetas franceses modernos. Encabezaba el movimiento Kyuyo Mitomi.

Kawaji era a la vez pintor, crítico de arte y poeta. Escribió varios libros de koogoshi: *El cielo de allá abajo* (1914), *Victoria* (1918), *La voz del alba* (1921), *La flauta de caña* (1921), *El hombre que camina* (1922). Oigámosle expresar su ideal de poesía japonesa: «La poesía japonesa cree guardar, y guarda, según nos parece, su estética y su valor propio, el poder de una lengua milenaria, en su clima tradicional, aun inspirándose en los esfuerzos poéticos de occidente que la condujeron a renovar su estilo. Reconozcámoslo: tomamos algo prestado de occidente, pero no deseamos que la influencia occidental sea en detrimento de nuestra sensibilidad y de nuestros sentimientos profundos. Nuestros esfuerzos tratan de encontrar una armonía o un orden nuevo que, sin abdicación o servilismo por nuestra parte, pueda abrir el camino a nuestros modernos poetas»^[6].

Seguidores de Kawaji en el koogoshi fueron Toomei Hitomi y Yoshika Hattori.

Apertura ideológica al extranjero. Publicaciones y círculos

Las décadas de los años diez y veinte fueron muy fecundas no sólo en traducciones y adaptaciones de la poesía occidental, sino también en estudios sobre literatura extranjera. Se publicaron varias Historias de la Literatura Francesa, y estudios sobre la poesía francesa e inglesa. También se formaron por esta época círculos poéticos e ideológicos de apertura al extranjero. En 1909 se fundó «Subaru» (la Pléyade), filial directa de Myoojoo; este círculo agrupa importantes poetas, como Hakushuu Kitahara, Daigaku Horiguchi y Haruo Satoo.

En 1910 nace el círculo «Shirakaba» (el abedul) y la revista del mismo nombre, bajo el patrocinio de Saneatsu Mushanokooji, escritor polifacético nacido en Tokio en 1885 y procedente del Colegio de Nobles. Shirakaba quería borrar el espíritu feudal de casta y de frontera, y buscar por todo el mundo en un plano universal todo lo que es humano y dignificante. La pintura y la escultura eran particularmente apropiadas para este movimiento de elevación, ya que no requieren intermediarios para establecer la comunión de los espíritus. Pero también la literatura, la poesía, entran en el movimiento.

Por la voz de Shirakaba fueron celebrados en lengua japonesa Miguel Angel, Leonardo de Vinci, Renoir, Gaugin, Cézanne, Van Gogh y Rodin.

Hacia 1915 se funda en el seno de «Kokumin no tomo» el círculo poético «Shinseisha» (la voz nueva), que agrupa entre otros a los siguientes poetas: Koshoshi Miyazaki (imitador de Wordsworth), Doppo Kunikida y Katai Tayama.

En la época Shoowa (a partir de 1926) varios movimientos literarios occidentales irrumpen en el Japón. El encanto de París cautivó a los japoneses de la década del 1920 al 30, y tras la influencia del simbolismo vino la del dadaísmo, surrealismo (introducido por Junzaburoo Nishiwaki), expresionismo... Renkichi Hirato trató de introducir el futurismo de Marinetti en el Japón. Los «ismos» influyeron poderosamente en la renovación del lenguaje poético japonés.

Según el profesor Keene^[7], el lenguaje clásico se conservó hasta 1920 aproximadamente, aunque tampoco desapareció completamente más tarde. La variedad de inflexiones del lenguaje clásico permitía más concisión que la lengua moderna. Se podía concentrar en una palabra el contenido íntegro de un verso.

Todos los movimientos occidentalizantes son frutos tardíos de la apertura del país en la restauración de Meiji. En el campo intelectual, la semilla de la apertura la había puesto Yukichi Fukuzawa, fundador de la Universidad Keioo, y autor del libro de cabecera de la joven generación Meiji: *Cosas del Oeste*. Se ha dicho que lo que el Japón debe a Occidente lo debe a Fukuzawa, hombre que supo abrir la mentalidad del mundo intelectual japonés.

Ante este hecho de la presencia del mundo literario occidental en Japón, era lógico que el haiku sufriera una influencia considerable. El lenguaje poético ya no era el mismo, y el sentido de las tradiciones literarias había cambiado.

La renovación en el haiku. El «Shinkeikoo»

Mientras Kyoshi Takahama continúa la tradición de Hototogisu, se perfila una nueva tendencia en el haiku llamada «Shinkeikoo» (nueva tendencia), por obra sobre todo de Hekigodoo Kawahigashi y de Seisensui Ogihara. Los haiku de estos autores no se parecen a los clásicos de Bashoo o Buson, tanto desde el punto de vista de la concepción de la lengua como desde el de la forma. No se respeta la regla silábica en cuanto a número de sílabas o en cuanto a disposición de los versos. Es un fenómeno de renovación parecido al

que se había operado en el tanka de Takuboku Ishikawa y en el de todo el círculo Shinshisha con respecto al tanka clásico.

Hekigodoo

Hekigodoo Kawahigashi (1873-1937) fue discípulo de Shiki hacia 1890 o 1891, cuando era todavía estudiante. En 1892 fue colaborador y selector de haiku en el periódico «Nihon»; más adelante estuvo también encargado de la sección de los haikai en la revista «Nippon oyobi Nipponjin» (Japón y los japoneses). Llegó a dirigir varias revistas literarias, y publicó muchos artículos sobre haiku, abogando por nuevos tipos de haiku. Visitó Europa y volvió por América en 1920-1921. Defendía que el haiku debía ser un poema corto, lírico en su estilo, como una especie de tanka, y liberado de los prejuicios tradicionales: cuadro obligado de estaciones y palabra de estación, ritmo inmutable en la pauta silábica 5-7-5. Así fue tomando cuerpo el círculo «Shinkeikoo», cuyo órgano polémico fue la revista «Sooun» (estratos de nubes), fundada en 1911 por Hekigodoo y por Seisensui.

Hekigodoo publicó libros de haiku en 1916 —*Haiku*—, y en 1923 —*Ocho años de haiku*—. También publicó *Estudios sobre el nuevo haiku* y *Buson, pintor*.

En su haiku sufrió una notable evolución^[8]. Empezó escribiendo haiku tradicionales, en la línea de Shiki, pero gradualmente se fue aproximando a una especie de verso libre. Al final de su vida compuso haiku de estilo totalmente hermético, juzgado por algunos críticos como incomprensible. En ocasiones, según apreciación del antólogo Matsuo Kuni, llegó a superar a Shiki^[9].

Véase una muestra de su haiku de corte clásico (**hk. 115**) junto a otras de su nuevo estilo (**hk. 116**) y (**hk. 117**).

Advertimos en los dos últimos haiku citados que el esquema que pudiéramos llamar triangular o de tres versos, cede paso a un esquema cuadrangular. La pauta de agrupaciones silábicas será en la escuela de Hekigodoo de 5-5-3-5, o de un número variable de sílabas en cada verso, pero con tendencia a establecer cuatro versos en vez de tres. La pausa del pensamiento, en la forma que hemos dado como ejemplo, tendía a establecerse así 5-5-pausa-3-5. Etsuroo Ide, historiador del haiku de las épocas Meiji y Taishoo, nos dice: «Durante este período (alrededor de 1910) la demanda de un cambio en la forma del haiku era muy fuerte. Se experimentó con muchas formas nuevas. Para conseguir complejidad de

conceptos, todos los haiku se hicieron rectangulares. La forma rectangular es una forma que podía con facilidad establecerse, por lo que respecta al ritmo silábico... Entre las formas rectangulares, 5-5-3-5 es la mejor desde el punto de vista de un ritmo silábico basado en números nones... 5-5-5-3 no es tan bueno como 5-5-3-5»^[10].

Según Seisensui, que llevó la exigencia de libertad en el haiku aún más lejos que Hekigodoo, no debe existir una forma fija basada en números silábicos, puesto que un haiku debe expresar un ritmo dinámico de impresiones. Aquí advertimos inequívocamente la influencia del Shintaishi. En cuanto a la no necesidad de la palabra de estación nos explica Kuribayashi, crítico actual de haiku: «Si consideramos la forma antigua 5-7-5 como de tres lados (es decir, triangular), la forma de la escuela Shinkeikoo puede considerarse compuesta de dos triángulos (es decir, un rectángulo); si consideramos la forma triangular como dotada de un centro, la rectangular tendrá dos centros. Así puede describir el ambiente y sus matizaciones. Puesto que la forma triangular se dispone con tema de estación como centro, tiende a caer en un interés formalístico por el tema de estación. Sin embargo, en una forma rectangular eso no es necesario. Así podemos liberarnos de un interés tan formalístico en el tema de estación, y podemos describir el ambiente y sus matizaciones con toda libertad»^[11].

Dicho con otras palabras, un haiku de cuatro versos tiene más lugar para autoexplicarse, y no tiene necesidad de que el lector lo refiera, por medio de una palabra clave, a un factor exterior como es la estación. Los dos versos que sigan a la pausa se enmarcarán en el telón de fondo que suponen los dos primeros versos. No habrá palabras que sean signos de estación; las palabras serán signo de realidades, y se referirán sólo a esas realidades y al conjunto que las mismas palabras integran entre sí.

El Shinkeikoo llegó a crear el ritmo cuadrangular o rectangular, pero llegó también a fijar esta forma. Seisensui Ogihara, colega de Hekigodoo en la revista «Sooun», rehuyendo estas trabas, se separó del Shinkeikoo para formar la escuela llamada «Jiyuuritsu haiku» (haiku de ritmo libre).

Tendencia innovadora extrema: Seisensui e Ippekiroo

Seisensui (n. 1884) había estudiado Filología en la Universidad Imperial. Desde su escuela secundaria era ya compositor de haiku. Además de colecciones de sus haiku (1920, 1929, 1935), publicó distintos estudios sobre haikai y algunas obras sobre Bashoo. Preconizó la libertad absoluta en haiku,

hasta tal punto que sus demandas de libertad le llevaron a independizarse del Shinkeikoo para formar su propia escuela. Sus haiku ofrecen una curiosa disposición de versos, hasta tal punto que puede dudarse si se deben seguir llamando haiku, o son más bien pensamientos poéticos en forma breve. Véase un ejemplo típico (**hk. 118**).

En ocasiones sus prolongados «haiku» logran un ritmo aliterativo muy marcado (**hk. 119**) y (**hk. 120**).

Otro poeta importante del Sinkeikoo es Ippekiroo (1887-1946). Expresa su libertad de criterio con estas palabras: «Algunos dicen que mis poesías son haiku, otros dicen que no lo son. Por lo que a mí respecta, no me importa cómo se les llame. Mis poemas, en mi concepto, tienen hasta ahora una base diferente de la del haiku. Y no me preocupo en absoluto por el sentido de estación»^[12].

Otros autores del Shinkeikoo

Otsuji Oosuga (*Haiku*, ed. póstuma, 1921) también se adhirió al Shinkeikoo en 1911, y se independizó de él en 1915.

Santooka (1882-1940), mendigo-poeta como Bashoo e Issa, fue discípulo de Seisensui. Sus versos son una combinación de Zen, Budismo y Japonismo. En cuanto a forma y palabra de estación son totalmente libres. A veces constan de menos de diecisiete sílabas; a veces parecen una sola frase de lengua coloquial, y en estos casos la originalidad del poeta está sólo en haber sabido escoger tal frase para fijarla por escrito (**hk. 121**) y (**hk. 122**).

HAIKU EN LA ERA SHOOWA

Las cuatro «S»

En la época Shoowa (la actual), a partir de 1926, la historia del haiku viene a ser la historia de las polémicas literarias entre los haikistas en busca de una definición del haiku mismo. ¿Consiste el haiku en una poema de diecisiete sílabas con una palabra relativa a la estación? Evidentemente el haiku es más que eso, pero los dos rasgos indicados parecen ser la salvaguarda del buen haiku, de tal manera que la violación de esas normas conduce a componer frases poemáticas más o menos inspiradas, y desconectadas en todo caso de la tradición del haiku.

No obstante, hacia el año diez de Shoowa (1935) la idea de escribir versos sin palabra de estación había invadido el mundo del haiku. La idea fue aceptada, pero no seguida por muchos. Kyoshi la rechazó enérgicamente.

El fin del período Taishoo y el comienzo de Shoowa es la época que se ha llamado de «las cuatro S»^[13]: Shuuooshi, Seishi, Seiho, Sujuu, son los haikistas más destacados. En Hototogisu del primer año de Shoowa, Kyoshi criticaba a los tres primeros con estas palabras: «Sus versos en su apariencia externa son perfectamente objetivos, pero dentro del verso hay cierto elemento subjetivo. Sin embargo sus versos no son una vuelta al estilo objetivo del antiguo haiku, sino un nuevo estilo que podría llamarse ‘haiku objetivo-lírico’»^[14].

Shuuooshi (n. 1892) defendió, como Kyoshi, el uso de palabras de estación. Los haiku de Shuuooshi tienen cierto sabor romántico, y no suelen tratar sobre la vida diaria, rasgo éste típico de la era Shoowa en contraste con la anterior, Taishoo. Publicó cerca de sesenta libros de haiku y crítica de haiku,

Seishi (n. 1901) también fue defensor de la palabra de estación, Junto con Shuuooshi promovió y practicó una nueva clase de haiku, «Shinkoo Haiku» (haiku nuevo), en frase de Seishi «versos con materiales nuevos, pero profundamente concebidos»^[15]. Era partidario, como también Shuuooshi, de las secuencias de varios haiku en torno a un mismo tema. También abogaba por poner algo del espíritu del Manyooshuu en el haiku.

Véanse algunos ejemplos de su «nuevo haiku», llenos de modernidad temática y léxica (**hk. 123**), (**hk. 124**) y (**hk. 125**).

Seiho (n. 1899). Aunque tenía una fuerte tendencia subjetiva se unió a la escuela Hototogisu, descriptiva. Usó mucho el vocabulario del Manyooshuu. Kyoshi dijo de él: «Se sienta a sus anchas en el trono real de la región del haiku.»

Sujuu (n. 1893) aprendió haiku de Kyoshi, animado por Shuuooshi. Shuuooshi pertenecía a la escuela impresionista de haiku, que veía objetos en conjunto. Sujuu formó una escuela descriptiva más amante del detalle y más cercana a Kyoshi. Sus versos se distinguen por su observación minuciosa, como él mismo explica: «Cuando una escena se pone ante mi vista, yo la miro hasta que forma una impresión lúcida en mi mente, y entonces hago un verso de esa impresión»^[16].

Kyoshi alabó su estilo en Hototogisu como «perfectamente real, simple y natural», y dio como ejemplo el verso que citamos (**hk. 126**).

Otros poetas y tendencias en la era Shoowa

Otros poetas de la era Shoowa dignos de mención son:

Kusatao (n. 1901), de la Asociación de Haiku de la Universidad de Tokio; se opuso vigorosamente al grupo Shinkoo Haiku de Seishi y Shuuooshi. También defendió al haiku frente a los signos de manierismo, retoricismo y expresiones difíciles que empezaron a estar en boga hacia el año 12 de Shoowa (1937). Kusatao señaló la necesidad de tratar de la vida humana y la humanidad, en vez de tratar de pensamientos e ideas, que difícilmente caben en la limitada forma del haiku. Hakyoo y Shuuson estuvieron de acuerdo con su punto de vista, y establecieron un nuevo grupo de humanistas.

Fukio (1903-1930) introdujo el espíritu y la fraseología del Manyooshuu en sus versos. Esto se hizo moda entre los poetas modernos después de su muerte.

Takako (n. 1899), la principal poetisa de haiku en este siglo.

La segunda guerra mundial marcó un paréntesis en el haiku. En 1945 empezaron a renacer las actividades culturales. Los poetas querían volver a escribir, pero estaban oprimidos y agobiados. Aparecieron artículos sobre el haiku, que se preguntaban por el valor real de esta poesía, y si era realmente literatura o no. La tendencia general de los años de posguerra —tendencia que ya había empezado antes de la guerra— era unir estrechamente el haiku con la vida. Como resultado, los haiku sobre enfermedades y hambre proliferaron. He aquí un ejemplo (**hk. 127**).

Crisis del haiku y su estado actual

En 1946, Takeo Kuwabara, profesor de literatura francesa de la Universidad de Tokio, publicaba un artículo revolucionario para el mundo del haiku^[17]. La tesis de Kuwabara era que la diferencia entre un haiku compuesto por un gran maestro y uno compuesto por un mecánico o un empleado de banco era apenas perceptible. Ya es sabido que el haiku es un arte popular en Japón, y que todo japonés en su vida ha compuesto alguna vez haiku. Tomando como punto de partida el método empleado por I. A. Richards en *Practical Criticism*, Kuwabara pidió a un grupo de compañeros que evaluaran varios haiku anónimos compuestos por aficionados o por profesionales. Los resultados fueron bastante caóticos, y Kuwabara sintió justificada su teoría de que la mayor parte de los lectores juzga los haiku por el nombre del autor, y no por el poema mismo. A continuación se preguntaba

Kuwabara si un poema largo o un cuento se prestaría a la misma confusión de autoría, y sacó en conclusión que el haiku debía ser un arte menor, mero entretenimiento de aficionados.

El artículo de Kuwabara provocó una gran controversia, e hizo que muchos poetas jóvenes se apartaran del haiku.

La tradición del haiku, sin embargo, es todavía más fuerte que cualquier demostración, y el haiku vuelve a ser leído y escrito hoy tal vez con más afán que nunca. El pueblo japonés, rehecho por su milagro industrial del desastre bélico de 1945, está volviendo a un nuevo nacionalismo. Japón vuelve a amar sus tradiciones. En 1957 había en Japón alrededor de cincuenta revistas mensuales dedicadas exclusivamente al haiku. Aparte de esto, hay periódicos y revistas que tienen su columna permanente de haiku. La producción anual de haiku en Japón se calcula en una cifra que ronda el millón^[18].

Bien podemos decir con Chouchoud que el haiku «tiene para nosotros el interés de un género nacional. No es un hombre, es el Japón quien nos habla»^[19]

KYOSHI: FIDELIDAD AL HAIKU CLÁSICO

Séanos permitido cerrar este capítulo con una breve reseña de la figura poética de Kyoshi, el hombre que ha convivido con Shiki y con todas las generaciones haikistas de nuestro siglo, enarbolando siempre la antorcha del haiku más puro.

Kyoshi Takahama (1874-1959) nació en Matsuyama, patria también de Shiki. Su nombre de familia era Ikeuchi, pero fue adoptado por la familia Takahama, y tomó este nombre. Junto con Hekigodoo ayudó a Shiki en la resurrección del haiku, pero a diferencia de Hekigodoo permaneció fiel a la tradición del maestro. En 1897, bajo el magisterio de Shiki, publicó su *Haiku nyuumon* (introducción al haiku), y en su larga vida publicó novelas, ensayos sobre haiku y muchos versos. Escribió algunas novelas en colaboración con Sooseki Natsume, tal vez el mayor novelista japonés y compositor también de haiku, cuando ambos eran redactores de Kokumin Shinbun.

Kyoshi se hizo cargo de la dirección de Hototogisu al morir Shiki. Era partidario del «Shasei-ron» (teoría descriptiva) de Shiki, aunque le añadió algunos elementos románticos. Con todo, su haiku es de corte tradicional. Defendió con vigor la pauta silábica tradicional del haiku (5-7-5), pues afirma que en esta pauta caben todos los temas, cualesquiera que sean^[20]. Sobre la

palabra de estación escribió en 1935 en «Hototogisu»: «Los jóvenes son propensos a inventar cosas nuevas aun en el mundo del haiku, pero los que se atreven a violar la forma correcta o la regla de la palabra de estación destruirán el mundo del haiku, y deben por tanto ser desterrados de él»^[21].

Es fácil comprender que por estas razones Hekigodoo y Seisensui le atacaron duramente. Sin embargo, la poesía de Kyoshi no tiene nada de duro ni de fosilizado. En su carácter mismo, como en su poesía, advertimos una dulce flexibilidad.

Véase en qué términos habla de Tatsuko (n.1903), su segunda hija, también poetisa de haiku, que empezó a escribir haiku a partir de 1927 y compitió con Hisajo, Takako y las mejores poetisas de su tiempo: «Ella recibe las formas de la naturaleza simplemente, con un corazón tierno, y las convierte en haiku; esto es lo que sentí al leer por primera vez sus versos. Yo mismo, siguiendo, como siempre he hecho, el camino del esbozo de la naturaleza, he aprendido mucho de ella; no tanto de lo que ella describe por su visión, como de la mente con que ve el objeto. Este corazón delicado y directo hace que el mío, viejo e inclinado a la tozudez, vuelva otra vez en sí»^[22].

Apreciemos algunos ejemplos del estilo de Kyoshi. Su lirismo (**hk. 128**), (**hk. 129**); su sentido de observación de animales y plantas (**hk. 130**), (**hk. 131**); su cordial compenetración con la naturaleza (**hk. 133**), (**hk. 134**).

A veces nos recuerda a Bashoo (**hk. 135**), (**hk. 136**).

CAPÍTULO 7

EL HAIKU EN LA VIDA JAPONESA

Para dar una valoración del fenómeno histórico-literario que supone el haiku japonés, tenemos que contar con inevitables presupuestos. La poesía no significa lo mismo en el mundo occidental que en el Japón. Tampoco es lo mismo la actitud estética del que se acerca a ella; en cada caso está condicionada por un mundo distinto de vivencias.

SIGNIFICADO DE LA POESÍA EN LA VIDA JAPONESA

Poesía e historia

El haiku es la poesía que todo el mundo escribe en Japón. Precisamente por su brevedad y sencillez formal invita a cualquier persona que sepa escribir —y recordemos que en Japón no hay analfabetos— a tomar el lápiz o el pincel para componerlo. Será difícil encontrar en el Japón de hoy alguna persona que, al menos durante sus años de estudio, no haya intentado componer algún haiku. En la literatura y en la historia japonesa podemos fácilmente encontrar testimonios de esta universal atracción que el haiku posee. Sin ir más lejos, en una novela del Premio Nobel de Literatura Yasunari Kawabata, *El clamor de la montaña (Yama no oto)*, que ha sido traducida al español, el protagonista Shingo Ogata afirma como la cosa más natural que en su juventud escribió algunos haiku sobre las truchas^[1]. En la obra *Esplendor y caída del Imperio Japonés*, de Gary Gordon, se nos dice que en un momento de euforia a bordo del portaaviones japonés «Akagi» en 1941, ante la esperanza de aplastar Pearl Harbour, alguno de los marineros «daba libre salida a sus poéticos sentimientos escribiendo haikai»^[2]. Más adelante, en la misma obra, el emperador Hiro-Hito para expresar sus deseos de paz saca de su bolsillo un papel arrugado, un haikai sobre la paz compuesto por su

abuelo el emperador Meiji, y lo lee ceremoniosamente ante sus ministros y su consejo privado^[3].

La poesía en Japón ha sido por siglos la manera universal de expresar toda emoción. Lafcadio Hearn nos cuenta que desde tiempos muy antiguos los poemas cortos se componían en Japón más como deber moral que como simple arte literario.

«La antigua enseñanza ética contenía los consejos siguientes:

¿Estás disgustado? Entonces no digas nada malo; compón en seguida un poema.

¿Tu persona querida ha muerto? No te abandones a una desesperación estéril; trata de calmar tu espíritu componiendo un poema.

¿Estás preocupado porque te hallas a punto de morir dejando tantas cosas inacabadas? Entonces sé valeroso, y compón un poema sobre la muerte.

Cualquiera que sea la injusticia o la desgracia que te turbe, renuncia cuanto antes a tu resentimiento o a tu pena y escribe, como ejercicio moral, algunas líneas de versos sobrias y elegantes»^[4].

Innumerables leyendas y relatos nos hablan de los guerreros que empleaban sus ratos de ocio en cantar la belleza del cielo o la fragancia de las flores. Es típica la anécdota de Tadanori como se nos cuenta en el prefacio del *Cerezo de Zuma*^[5]. «Este samurai había recibido de su sobrino el príncipe Atsumori la orden formal de penetrar en un sitio ocupado por fuerzas enemigas. Antes de cumplir su deber fue a visitar a su maestro de prosodia, y le dijo:

—La guerra me ha impedido venir más a menudo a vuestra casa. Todos los días pensaba que pronto podría disponer de algunas horas, y así el tiempo iba pasando; pero hoy estoy seguro de que no volveré nunca más del sitio a donde me mandan, y he querido venir a traeros mis últimas poesías.»

Han sido muchos los emperadores poetas en la historia del Japón. En el siglo VIII siglo de oro de la poesía, todos los caballeros y damas de la buena sociedad escribían versos. Se cuenta que en el siglo X el emperador Daigo se vio obligado a establecer un ministerio de la poesía, para seleccionar poemas y publicar antologías, y para organizar juegos florales.

La práctica del renga ha desarrollado en el pueblo japonés el sentido de composición conjunta de la poesía. Bashoo, Buson e Issa eran, al mismo tiempo que poetas de haiku, maestros de renga. A partir de Shiki el haiku se ha independizado del renga, pero la práctica de la composición poética en reuniones sociales ha llegado hasta nuestro siglo. Hearn nos habla de reuniones en que los invitados componen cada uno un poema, y después los

van colgando de los árboles en flor. En nuestra era industrial tales reuniones tienden a desaparecer, pero aún queda el festival de Tanabata, en honor de las divinidades ancestrales, en el que se escriben poemas en papeles de colores y se cuelgan luego de las cañas de bambú. Aún es posible ver poesías escritas con esmerada caligrafía en los abanicos, en las servilletas de papel, o pendientes de los «fuurin» —campanitas que anuncian el viento—, y por supuesto como decoración en el «tokonoma» —lugar de honor en la casa japonesa—, o sobre el dintel de alguna puerta en el hogar japonés. En el Japón todo el mundo siente, lee y tal vez compone la poesía. Los más célebres haiku, por su extremada brevedad, están atesorados en la memoria de todo japonés instruido, y afloran en miles de ocasiones.

El poeta japonés ante la naturaleza

Una de las mejores definiciones de lo que significa la poesía para el pueblo japonés la encontramos en los albores de su literatura, en el prólogo del *Kokinshuu* (colección de poesía antigua y moderna), del 905 d. de C. Son palabras de uno de sus compiladores, Ki no Tsurayuki: «La poesía japonesa tiene por semilla el corazón humano, y crece en innumerables hojas de palabras. En esta vida muchas cosas impresionan a los hombres: éstos buscan entonces expresar sus sentimientos por medio de imágenes sacadas de lo que ven u oyen. ¿Quién hay entre los hombres que no componga poesía al oír el canto del ruiseñor entre las flores, o el croar de la rana que vive en el agua? La poesía es aquello que, sin esfuerzo, mueve el cielo y la tierra y provoca compasión en los demonios y dioses invisibles; lo que hace dulces los lazos entre hombres y mujeres; y lo que puede confortar los corazones de fieros guerreros»^[6].

La poesía inspira, pues, a dioses y hombres igualmente, y está al alcance de todos los humanos. El poeta no necesitará volverse a los dioses, o a un concepto personificado de alguna musa pidiendo inspiración. La frase de Tsurayuki «¿Quién hay entre los hombres que no componga...?» contrasta abiertamente con nuestro ambiente cultural occidental, donde más bien parece palpitar la pregunta: «¿Quién habrá que componga...?»

El hombre japonés canta en poesía, como una muestra más del canto universal que se eleva de la naturaleza. «El ruiseñor que canta entre las flores, la rana que habita en las aguas, ¿no son ambos compositores de poesía?», se pregunta Tsurayuki en el mismo prólogo.

La poesía comenzó, pues, cuando la vida fue creada, para animar el cielo y la tierra. El poeta japonés no se cree de otra esencia que el resto de la creación. Trata de ponerse al ras del alma primitiva de animales y plantas. Por su herencia cultural budista o shintoísta, siente una profunda simpatía por todo lo animado, una compasión universal. Por esto puede dialogar con todas las cosas de este mundo, captar el mensaje de los seres más insignificantes. El japonés ve crecer la vida sobre un trasfondo animista, que le hace descubrir jirones de su propia existencia en cada objeto natural. Chouchoud dice expresivamente: «El gladiolo, la gavanza, la anémona, la escabiosa, tienen su alma naciente. Y esta alma se apega a la nuestra y la fuerza a amar. Las hierbas de las landas se abandonan al viento como nuestro corazón a la pasión. Los cardos y los cominos sienten mejor que nosotros la próxima llegada del otoño. Las violetas callan en su interior la alegría de la primavera»^[7].

En el *Hoojooki* (notas de un recluso), obra escrita en 1212, a modo de diario, por Kamo de Choomei, se nos da ya este sentimiento de la naturaleza como interlocutora del poeta: «En primavera me gusta ver ondear las glicinas que, al abrirse como nubes purpúreas, nos envían desde el oeste el dulce perfume de sus flores. En verano oigo el ‘hototogisu’, cuyos tristes lamentos nos invitan a seguir el rudo sendero que conduce a la otra vida. En otoño el canto del ‘higurashi’ (una especie de cigarra) llena nuestros oídos y parece deplorar la vanidad y la irrealidad de la vida humana. En invierno admiro la nieve que al acumularse cada vez con más espesor y al desaparecer en seguida, es un símbolo exacto de nuestros pecados»^[8].

Aquí tenemos esbozados ya todos los elementos que intervienen en la composición del haiku: sensación concreta de la naturaleza, cristalizada en torno a una estación del año. La poesía como una voz más en el concierto del mundo. El paisaje, la naturaleza, como una llamada a la intimidad.

Una vez que hemos esbozado lo que significa la poesía para el hombre japonés, podemos tratar de los valores que representa concretamente el haiku: valores de contenido, dentro de la estética japonesa, y valores de forma.

VALORES DE CONTENIDO EN EL HAIKU JAPONÉS

El primer hecho que se nos presenta al querer enjuiciar el haiku desde una perspectiva lo más cercana posible a la japonesa, consiste en que el erudito u hombre de letras japonés apenas si concede importancia al haiku. El haiku,

frente a la canción nacional o «tanka» (también denominada «uta» y «waka») resulta algo así como un arte menor. El hecho de que todo el mundo componga haiku parece que también despoja a esta forma de trascendencia literaria.

Contrastando con lo anteriormente expuesto, está también el hecho de que Bashoo, poeta de haiku, ha sido considerado como el mayor literato del Japón. Numerosos libros de investigación se ocupan del haiku.

La clave para la resolución de la antinomia está en la enorme amplitud que alcanzan en Japón los estudios de temas nacionales. El número de Universidades japonesas es abundantísimo y en realidad hay lugar para todo tipo de investigación. Aunque es innegable la mediocridad de gran parte de la producción de haiku, los poemas de esta especialidad que destacan son dignos de especialísimo interés, por representar un triunfo de la difícil concisión poética.

El haiku y la verdad experimentada

El haiku se sitúa en el extremo opuesto de toda verbosidad y ornato literario. Onitsura lo identificaba con la verdad, y hemos de confesar que en el breve tracto de discurso que es el haiku no tiene lugar la ficción. El haiku revela la emoción de un hombre en un instante, y en este sentido es un estado de alma. No es una reflexión sobre las cosas, sino una simple visión de la realidad. A través de esta visión se pueden descubrir unos determinados hábitos ópticos, una especial sensibilidad; pero el fingimiento es algo que se traiciona a sí mismo. Un haiku contrahecho se desvirtúa a sí mismo y se revela como un jirón de prosa.

El momento estético de creación del haiku brota de una total unidad de percepción del poeta con la naturaleza. Se borran los límites entre el sujeto y el objeto, entre la percepción y las palabras. La misma creación verbal es el culmen de la experiencia. A causa de la corta extensión formal del haiku, la inspiración coincide con la creación. Y la sensación del poeta queda plasmada en palabras, para desencadenar así un mundo de sensaciones en el lector.

Blyth, en la introducción a su obra *A History of Haiku*, nos dice: «El arte del haiku está lo más cercano posible a la vida y a la naturaleza, y lo más alejado posible de la literatura y de la escritura esmerada, de tal manera que el ascetismo es allí arte y el arte es ascetismo»^[9].

Y en la página siguiente aclara que dicho ascetismo no es vulgaridad, sino precisamente su antítesis.

Y un escritor contemporáneo de haiku, Santei, llamado Masao Kume por otro nombre, describe el estado interior que preside la composición del haiku: «Por lo que respecta a la unidad en vida, arte y actitud mental, no hay otro artista para quien esté todo tan armonizado como para el poeta de haiku... Aunque Bashoo e Issa son figuras del pasado, aún ahora hay poetas de haiku como ellos. Así el sentimiento de que en un país como Japón el haiku será siempre la primera y la última forma de arte está firmemente enraizado»^[10].

«La primera y la última forma de arte»: estas palabras nos traen a la memoria la recomendación de un profesor japonés de «sumie» (pintura a la aguada, que con frecuencia acompaña a los haiku). Este pintor decía a sus alumnos que la práctica de pintar hojas de orquídea a base de una simple pincelada por cada hoja era lo primero y lo último; lo primero que todo aprendiz debe intentar, y lo último que un pintor consumado llega a dominar. Así es, en el campo de las palabras, el haiku.

«El haiku es como una nota musical tocada con seguridad cuyos armónicos expiran lentamente en nosotros»^[11]. El impacto se dirige al oído, pero también a la vista. Es la poesía sintética de la sensación. La genialidad o la trivialidad del artista se revelan instantáneamente, en una línea poética.

El haiku y el conocimiento. Simbolismo y polisemia

En comunión continua con la naturaleza, el poeta de haiku llega a ver en los objetos naturales símbolos o reclamos de sus estados anímicos. Ya explicamos en las páginas 57-62 el desarrollo del sentido de estación, y cómo determinados animales y plantas simbolizaban estaciones. También realidades más o menos espirituales son evocadas para la sensibilidad japonesa por determinados objetos de la naturaleza. Así el cerezo, con su flor que cae antes de marchitarse, simboliza el honor del samurai; el loto sugiere el mundo de ilusión de Amida y el presentimiento indistinto de existencias futuras; el pino hace pensar en legendarios ancianos robustos, y hace desear la longevidad. Este valor simbólico de la naturaleza se nos escapa con frecuencia a los occidentales, y a veces es la causa de que nos parezcan insípidos haiku que están cargados de significado. Es también una dificultad obvia para la traducción.

El profesor Bonneau señala que el conocimiento para el japonés es esencialmente concreto, simbólico^[12], tal vez por atavismo, tradición y educación. Como prueba de este aserto alega el hecho de que mientras los géneros literarios «concretos» —novela, poesía, teatro— han florecido en

Japón desde la época Nara (710-794), los géneros «abstractos» —crítica, filosofía, historia—, al menos en el sentido en que entendemos esas palabras, han quedado allí como extranjeros. Comprender en Japón no es sacar conclusiones abstractas, sino más bien sentir que ninguna cosa es estable, igual a ella misma. Esto se aplica más que nada al yo. No hay más que datos concretos, fugitivos. El Budismo, por su parte, subraya esta incapacidad radical del hombre para percibirse a sí mismo como distinto de la naturaleza circundante. Lo concreto sólo vale por lo que sugiere. «La riqueza, la sabiduría de un espíritu se miden por el número de interpretaciones, de sugerencias, de visiones que es capaz de sacar de un mismo ideograma, de una misma máxima, de un mismo poema»^[13].

De aquí se deduce que la polisemia interpretativa es un elemento básico en el poema japonés. Los lectores japoneses darán diferentes versiones y significados a la mayoría de los haiku, y nunca estaremos en el fondo seguros del significado que tuvo en su mente el escritor. Posiblemente quiso abrir vías a una potencial diversidad interpretativa. Esta es la razón por la que el haiku demanda siempre la libre vida poética del lector en sentido paralelo con la del poeta^[14].

El haiku y lo significativo

El haiku no apunta, pues, a la belleza, sino a lo significativo. La apreciación de la belleza podría verse teñida de subjetivismo, representaría un corte del cordón umbilical que establece la comunicación con la madre naturaleza. Todo lo natural captado en su inmediatez es sencillamente digno de cantarse, pues ilumina la naturaleza búdica que nos sustenta.

Estética de lo incompleto

En una obra que ha sido fundamental para el desarrollo del gusto japonés, *Tsurezuregusa*, colección de pensamientos escrita a principios del siglo XIV por Kenkoo Hooshi (1283-1324), vemos que se nos amplía el campo de lo que hubiéramos podido considerar como «poético»: «¿Creéis que la belleza de la naturaleza no consiste más que en las flores abiertas y en la luna brillante? No es menos poético pensar en la luna oculta por la lluvia y, desde su habitación, imaginarse uno las bellas flores. Los cerezos que van a florecer, o bien que están desflorados, nos dan también los mejores temas de poesías. Se encuentran a veces poesías que cantan la desgracia de las flores ya caídas,

o bien la pena de no poder ir a verlas; y son más emotivas que las que hacen el elogio de la flor plenamente abierta. ¡No son verdaderos poetas los que no experimentan una impresión de encanto ante la vista de cerezos desflorados!»^[15].

Lo interesante de todas las cosas, según Kenkoo, es su principio y su fin, y no precisamente su momento de esplendor. La sugerencia, rasgo característico de todas las formas de arte japonés, se expresa mejor en lo imperfecto. «Sólo cuando la envoltura de seda se ha desgastado arriba y abajo, y cuando se ha caído el nácar del rodillo, parece bello un pergamino», decía Kenkoo haciéndose eco del poeta Ton'a^[16]: «En todas las cosas, cualesquiera que sean, la uniformidad es indeseable. Dejar algo incompleto lo hace interesante y nos da la impresión de que hay lugar para que crezca.»

Kenkoo nos presentó el más peculiar de los principios estéticos japoneses, según Keene: la belleza está irremediabilmente unida a su caducidad. Si las cosas no fueran perecederas perderían su atractivo para conmovernos. Lo más precioso de la vida es su incertidumbre. Lo más precioso de la poesía es su incompleción. Lafcadio Hearn aseguró en una ocasión que el aprecio de lo perecedero era «el genio de la civilización japonesa».

Así, pues, la perfección pone límites a la imaginación. Buda se revela sobre un escenario transitorio. Fondo y forma de la poesía deben apuntar hacia una dirección de posible crecimiento. El haiku se sitúa en esa línea, pues por un lado no aparta de su temario las escenas que aparentemente pueden revelar mayor imperfección de la naturaleza; y por otro lado la brevedad de sus 17 sílabas, abierta además por pausas, insinúa siempre más de lo que dice a la mente del lector.

Estética de lo misterioso y lo espiritual

Aunque el fenómeno cantado por el haiku puede ser muy pequeño, lo que el poeta experimenta es la realidad escondida detrás de lo concreto que está expresando. Bashoo trató de tocar el corazón de la naturaleza, y no sólo de guiarnos a través de su aspecto exterior. El mismo nos dice: «En el sonido de la rana que salta desde la ribera poblada de hierbas silvestres, se oye un haikai. Allí está lo visto, allí está lo oído. Donde hay hokku como el poeta lo ha sentido, allí está la verdad poética»^[17].

La contemplación estética es, pues, la conciencia desinteresada de un objeto, el interés en el objeto por sí mismo. Cada haiku inspirado es así como una gota condensada de poesía, que refleja vagamente toda la vida espiritual

del Japón. La estética del Zen consiste en la búsqueda de las formas esenciales que se ocultan bajo la multiplicidad de las apariencias exteriores^[18]. El haiku rastrea la más pura naturaleza a través de sus sensaciones. A través de la verdad factual el poeta puede captar la verdad poética.

Para Chikamatsu, dramaturgo japonés de «Jooruri» (teatro de marionetas con prestigio literario) de la época Genroku, el mundo del arte es colindante con lo real y lo irreal. «Todas las cosas son sólo sueños», dice el proverbio búdico^[19]. Entre la realidad palpable y el mundo desconocido de los sueños se levanta un nuevo mundo de relaciones que es el arte y la poesía. «El arte es algo que se encuentra en la tenue línea que separa lo real de lo irreal», decía Chikamatsu a propósito de la obra de teatro^[20].

La poesía nos acerca al mundo flotante de los sueños y la irrealidad, al «Ukiyo» (mundo flotante), que ha inspirado también una de las más importantes escuelas de pintura japonesa. En un célebre tanka, que hace de pórtico del libro de Hearn *Au Japon spectral*, se nos dice:

*No pienses
que sólo de noche
contemplas cosas.
Aun durante el día
es éste un mundo flotante de sueños.*

A través de los comentarios que hemos hecho de los grandes poetas de haiku hemos podido apreciar una rica serie de valores de contenido en el haiku: apreciación de la naturaleza, con visión pictórica en Buson y Shiki, con visión más espiritual en Bashoo, con visión más humana en Issa; observación de lo diminuto, especialmente en Buson; simpatía universal por los animales más insignificantes, especialmente en Issa. Hemos de observar que el tema del amor apenas si se trata en el haiku.

El amor había sido abundantemente expresado en el tanka. El tanka había sido con frecuencia vehículo de recados amorosos, pero casi nunca, según Keene, se canta en el tanka el amor realizado completamente; se habla allí a menudo del amor que se espera, o del dolor de la separación. Es una muestra más de la estética de lo imperfecto, de que habíamos hablado más arriba.

Parece que en el haiku, por su brevedad y su carácter intuitivo, que no tienen cabida las emociones del amor. Ofrecemos, a título de excepción, una muestra de Buson en que se canta más bien la amistad (**hk. 56**), una breve

estampa romántica de Taigi (**hk. 137**), y otra de Issoo, poeta de nuestro siglo (**hk. 138**).

Estética de lo feo

Es interesante observar cómo el poeta japonés de haiku no desdeña los temas aparentemente más triviales e incluso desagradables para la poesía. No son más que aspectos de este mundo perpetuamente cambiante. No apuntan a la belleza, pero sí a la significación. Podríamos llamar «feísmo» a esta atención prestada al sector agrio de la realidad. Veamos algunos ejemplos representativos, de los grandes maestros: Bashoo (**hk. 139**), Buson (**hk. 140**) y (**hk. 167**), Issa (**hk. 141**). En ocasiones se trata de una especie de feísmo moral, de algo que la estética y el decoro de la humanidad preferirían que quedase oculto. Ejemplos de esto encontramos en Issa (**hk. 142**) y (**hk. 143**).

VALORES DE FORMA EN EL HAIKU JAPONÉS

Hemos de hacer también un breve recuento de los valores que se revelan en la composición formal del haiku. El poeta tiene que elegir sus elementos de expresión para alinearlos en el molde más o menos rígido de las 17 sílabas. Para ello cuenta con las posibilidades que le brinda la riquísima lengua japonesa, con la licencia de introducir compuestos chinos, y con innumerables recursos de ingenio.

El momento de composición

El momento de composición del haiku ha de ser de gran serenidad para el poeta. El haiku es intuición, iluminación y el torrente de emociones puede nublar el ojo poético. La expresión resultará así ajustada a unos sentimientos ya en remanso. Otsuji nos lo hace ver así: «Cuando uno está abrumado por la pena, esa pena no puede producir un haiku. Cuando uno está jubiloso e inmerso en felicidad, ese sentimiento no puede producir un haiku»^[21].

Los sentimientos de alegría, tristeza e ira son subjetivos y no brotan de la experiencia. Aquí hemos de recordar por su analogía lo que Zeami, uno de los creadores del teatro Noh en el siglo xv, nos dice a propósito del actor que ejecuta una danza del demonio: «aun cuando sus pies golpeen el escenario con frenéticos movimientos realistas, la parte superior del cuerpo debe

permanecer en calma.» «Esta combinación de violencia y serenidad —añade Keene—, como la de realismo y estilización, dejaría su huella en el Kabuki y en el Jooruri a lo largo de toda su historia Esta armonía entre contrarios se encuentra muy próxima al genio del teatro japonés»^[22].

Aplicando al haiku este principio diríamos que aunque las manos del poeta estén trazando los caracteres más elocuentes y las frases más incisivas, su espíritu debe permanecer imperturbable. El momento de composición para el artista coincide con la fórmula china para pintar bambúes que cita Suzuki, el gran monje investigador del Zen, en su obra «El Zen Budismo y su influencia en la cultura japonesa»: «Dibuja bambúes por diez años, hazte un bambú; después olvida todo lo que sepas de bambúes mientras estás dibujando»^[23].

El hecho mismo de escribir es un acto de iluminación.

La selección poética. La huida del artificio

De la selección poética que preside la composición del haiku debe también quedar desterrada la búsqueda de artificio. Ya hemos dicho que Onitsura postulaba ante todo la verdad, la sinceridad, en el poeta de haiku. En su obra titulada «Soliloquio», dijo: «Cuando uno compone un verso y pone su atención solamente en la retórica o la fraseología, la sinceridad disminuye»^[24].

El camino de la sinceridad consiste en que no se halle presente ningún esfuerzo artístico en la forma ni ninguna expresión decorativa en el contenido. El buen haiku ha de brotar del hecho de abrazar la totalidad de la experiencia, sin ignorar su complejidad; sus elementos conflictivos han de resolverse así, por obra del genio poético, en una totalidad armoniosa de otro orden: de orden lineal, lingüístico; escuetamente y sin añadidos.

Unas célebres palabras de Chikamatsu nos ilustran este punto. Chikamatsu condena la emoción desbordada y el efectismo: «Hay algunos que, creyendo que el pathos es esencial a un teatro de marionetas, hacen uso frecuente de expresiones tales como 'era emocionante' en su escrito, o que cuando están cantando los versos lo hacen con voces contagiadas de lágrimas. No es así mi estilo. Para mí el pathos es enteramente un asunto de reserva... Cuando todas las partes del arte están controladas por la reserva, el efecto es conmovedor, y así tanto más firmes son la melodía y las palabras, y tanto más triste será la impresión creada. Por esto, cuando uno dice de algo triste que es triste, pierde las implicaciones, y al cabo aun la impresión de tristeza es

ligera, Es esencial que uno no diga de algo que es triste, sino que sea triste de por sí»^[25].

La verdad artística que persigue el haiku se alza así a partir de la totalidad del poema como forma significante, y está ausente de expresiones rebuscadas. Nos dice a este respecto Suzanne Leger: «La *verdad artística* no pertenece a las afirmaciones del poema o a sus significados figurativos obvios, sino a sus figuras y significados *como están usados*, a sus afirmaciones *tal como están hechas*... en resumen, al poema como *forma significante*»^[26].

Nos hemos extendido algo en este aspecto básico de la composición del haiku, con el fin de hacer ver que no hay ninguna clave o secreto especial que nos desvele la genialidad de estos breves poemas. Existe el genio poético del artista y su manera de ver la realidad. La expresión, con sus posibles figuras o juegos, fluye como una consecuencia.

La selección de palabras. La palabra de estación

Tal vez el más importante de los valores formales del haiku es su cristalización en torno a un tema de estación. Ya hemos hablado bastante de este tema en el capítulo 2. Únicamente señalaremos aquí el hecho de que el sentimiento de la estación en relación con determinados objetos, personas o escenas, está mucho más arraigado en Japón que en el mundo occidental. En la novela antes citada «El clamor de la montaña» hay unas líneas que vienen en confirmación de este punto: «La silueta de Satoko volviendo a todo correr tenía un aire de verano»^[27].

El sentido de estación está muy relacionado con el «rensoo» (asociación de ideas). Hay objetos que evocan espontáneamente la estación, y se convierten así en símbolos propios suyos. Así, por ejemplo, flor de cerezo representa a la primavera, las libélulas al verano, etc. Los viejos maestros de haiku creyeron que la experiencia común de los hombres, trasfondo de toda experiencia concreta, estaba en las estaciones. Por esto introdujeron en el haiku el «ki» (estación), o «kigo» (palabra de estación). 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. Desde el período Muromachi (1333-1573) los poetas japoneses se acostumbraron a percibir la estación en cada fenómeno natural, en cada planta, animal o actividad humana^[28]. Ya hemos visto las vicisitudes por las que ha pasado la palabra de estación; hoy día se tiende a considerar como no necesaria, siguiendo la tendencia

innovadora de Ippekiroo. Los haiku sin palabra de estación se llaman «kimu haiku» (haiku sin estación); pero de todos modos el sentido de estación flota en el haiku merced a cualquier detalle que en él se observe. Se podría decir en términos generales que el haiku consta de cinco temas: primavera, verano, otoño, invierno y Año Nuevo. En estos cinco apartados se dividen los «Saijiki», calendarios-índices de los temas de estación.

Podemos apreciar en un haiku de Sanpuu, discípulo de Bashoo, todas las estaciones agrupadas en graciosa síntesis (**hk. 144**). Todo es símbolo de estación en esta poesía.

El convencionalismo existente en torno a las palabras de estación es un elemento que opera a favor de la concisión. Además la palabra de estación tiende a consumir la concisión, pues unifica los elementos dispersos de la intuición. Para Bashoo la estación era el elemento más importante del haikai, como una manera de intuición más que como un principio fijo^[29].

Para clasificar un haiku hemos de ver, dentro del tema general de la estación que corresponda, si cabe enmarcarle en alguno de estos apartados o subdivisiones:

- 1) la estación (el calor o el frío; brevedad o longitud del día);
- 2) el cielo y sus elementos: «tenmon» (fenómenos atmosféricos, estrellas...);
- 3) campos y montañas: «chiri» (ríos, el mar, montes, campos...);
- 4) templos: «kami-hotoke» (dioses y budas; festivales, peregrinaciones...);
- 5) asuntos humanos: «jinji» (cambio de ropa, pesca, cultivos, fuegos artificiales...);
- 6) pájaros y animales: «doobutsu»;
- 7) árboles y flores: «shokubutsu» (todo tipo de vegetales, incluso hongos).

Estas son las divisiones temáticas que se establecen dentro de cada estación, según el kigo elegido. Los haiku que no encajan dentro de esta clasificación (versos de felicitación o de descripción de lugares famosos) forman una categoría aparte: miscelánea «zatsu».

Las palabras de cesura o «kireji»

Aparte de la palabra de estación, que con frecuencia aparece en la primera o tercera línea (las de cinco sílabas) del haiku, otro tipo importante de palabras en el haiku es el «kireji», o palabras de cesura. El kireji es una especie de puntuación poética que tiene el fin de señalar o poner énfasis en

los estados anímicos del poeta. El estilo predominantemente nominal del haiku, donde los verbos están ausentes, favoreció el uso del kireji para que las frases no quedaran inacabadas. Los kireji marcan el final del haiku, o divisiones dentro de él.

Desde los tiempos de Soogi había por lo menos 18 kireji fijos como marcas de renga. Fueron aumentando en número con el paso del tiempo^[30]. Los más corrientes son:

«ya»: expresa admiración, incertidumbre, interrogación. Suele aparecer al final del primer verso de cinco sílabas; por esto tiene cierto carácter introductorio. Divide al haiku en dos partes, que han de ser equiparadas y comparadas. Los ejemplos son innumerables entre los haiku que comentamos.

«keri»: antigua forma de pasado, muestra el paso del tiempo y la emoción consiguiente. Con frecuencia aparece al final del haiku. Ejemplos en los haiku citados: **(hk. 55)**, **(hk. 138)**. Un ejemplo en el que «keri» aparece en mitad del haiku, como auténtica palabra de cesura **(hk. 145)**.

«kana»: a veces carece de significación especial. También aparecía en el waka, y frecuentemente expresa una exclamación causada por una emoción que está implicada en el verso. Convierte a la palabra que lo antecede en el centro de interés y energía poéticos. Suele aparecer al final del haiku, cerrando el sentido. Los ejemplos son tan abundantes entre los haiku traducidos, que huelga dar referencias.

Las palabras de cesura son necesarias en el haiku por el hecho de que no se encuentran en el haiku signos de puntuación. Las pausas vienen indicadas por palabras de cesura, que abren así claros de silencio en el continuo de palabras. Estas pausas permiten que se condense el significado de la secuencia lingüística ya emitida. Cada kireji marca, pues, una pausa de pensamiento; si esta pausa es interior y no final, en ella se descarga la tensión existente entre los dos polos poéticos. Es el eje formal de la comparación interna. La mente se ve allí obligada a saltar entre dos conceptos.

El kireji ha llegado a considerarse indispensable en el haiku, mucho más que el kigo o palabra de estación. Según Otsuji este formalismo se ha superado; es posible, pues, encontrar haiku sin kireji, pero con pausas de pensamiento bien definidas basadas en el significado^[31].

Prescindiendo de la presencia o ausencia del kireji, la pausa de pensamiento marca una elipsis, a la vez gramatical y poética. La pausa colabora así a tensar el ritmo de todo el haiku y se establece generalmente según las siguientes pautas:

5-(pausa)-7-5

5-7-(pausa)-5

No obstante, el haiku moderno, según Otsuji, tiende a tener una pausa después de la octava o novena sílaba^[32].

Otras palabras en el haiku. Aspectos léxicos

Las palabras que intervienen en la composición del haiku son fundamentalmente sustantivos. El haiku se podría llamar verdaderamente la poesía del nombre. Los verbos están frecuentemente opuestos [ejemplos: **(hk. 8)**, **(hk. 28)**, **(hk. 44)**, **(hk. 49)**, **(hk. 83)**, **(hk. 96)**, **(hk. 102)**, **(hk. 118)**, **(hk. 155)**], y con mucha más frecuencia aparecen en forma nominal de infinitivo, que es potencialmente también un presente de indicativo [innumerables ejemplos: **(hk. 3)**, **(hk. 5)**, **(hk. 13)**, **(hk. 14)**...]. Son caminos que buscan la concisión hacia la expresión de lo directo. Esta es la causa de que en el haiku se usen también relativamente pocos adjetivos y adverbios. Kyoshi Takahama ha destacado el hecho de que existen algunos haiku japoneses sin ningún verbo, adjetivo o adverbio^[33]. Ejemplos de esto tenemos en Bashoo **(hk. 8)**, Chora **(hk. 16)**, Shiki **(hk. 102)**.

La omisión de los pronombres personales, tan frecuente no sólo en el haiku, sino en la misma conversación japonesa, es también un aspecto que colabora con la brevedad. No hay en la mayoría de los casos sujeto explícito de los verbos. Este hecho es como un correlato fiel de la falta de egocentrismo de las cosas. Lo subjetivo y lo objetivo se unen sin que medie una palabra.

El chino antiguo era una lengua ideal para expresar la filosofía del Zen por su monosilabismo, claridad y brevedad. El genio de la lengua japonesa es distinto. Puede ser fecunda la idea de compararlo con el flujo de la vida. Las palabras japonesas son indistinguibles en sus límites; por eso se escriben sin dejar espacios intermedios; tampoco en la vida hay una distinción clara entre los reinos y seres de la naturaleza. En la vida no hay sujeto ni predicado, como tampoco frecuentemente en la frase japonesa. En la vida no hay mayúsculas ni puntuación, sino un devenir incesante. El haiku no es más que una condensación, formalizada en 17 sílabas, de la frase japonesa; y las características formales mencionadas le ayudan a convertirse en un jirón de realidad. El haiku es —o pretende ser— experiencia, y no escribir sobre la experiencia.

El haiku, a diferencia del tanka, ha tratado de ser muy libre en cuestión de lenguaje. Sin dificultad admite expresiones coloquiales, dialectales (**hk. 6**), (**hk. 146**), o compuestos chinos desusados (**hk. 147**).

El lenguaje del haiku goza así de gran libertad, pues abarca desde lo más literario hasta lo más popular. El «haijin» o poeta de haiku, no vive, como el compositor de tanka, en un sueño de luna y flores. Lejos de eso, suele ser un poeta vagabundo, que comprende y ama a los miserables. A todos los hombres trata de llegar con su estilo directo y libre de trabas.

VALORES DE FORMA. LA PROSODIA DEL HAIKU

El «ji-on»

Al tratar de los aspectos prosódicos del haiku, hemos de precisar que lo que se suele denominar «sílaba» del japonés —lo que nosotros también hemos denominado así— no corresponde al concepto de sílaba que tenemos en español. Se trata de unidades de duración y su número se equipara muy aproximadamente al número de grafemas o caracteres de uno de los dos silabarios japoneses de valor fonético con que se escribirían las palabras en cuestión, si hubieran de escribirse solamente en caracteres fonéticos. Dichos silabarios se llaman «kana», y son dos: el «hiragana», cursivo en sus trazos y originado por la escritura fluida y rápida de los «kanji» (caracteres chinos); y «katakana», de trazado cuadrangular y originado a partir de una fragmentación consciente de los kanji para hacer notaciones silábicas en textos antiguos. La escritura japonesa se compone, pues, de estos tres tipos de caracteres: 1) kanji, generalmente para los sustantivos, lexemas de verbos y adjetivos, etc.; 2) hiragana, para las flexiones, partículas, etc.; y 3) katakana, para nombres extranjeros o para palabras que se quieran destacar.

La llamada sílaba japonesa corresponde, pues, a un carácter de hiragana o katakana; por esto se llama «ji-on» (el sonido o lectura de un carácter). Cada sílaba japonesa es por lo tanto una vocal breve o una combinación de *consonante + vocal breve*. También hay sonidos vocálicos largos, que comportan un valor fonológico distinto del de las vocales breves, pero en la escritura de «kana» se escriben mediante dos caracteres, y por esto son dos ji-on, es decir: la longitud equivalente a dos sílabas. Lo mismo ocurre con las consonantes reduplicadas, como, por ejemplo, «kappa».

La única consonante que puede ser final en japonés, -n, se cuenta también como una sílaba más, puesto que se escribe mediante un carácter independiente, y por esto es un ji-on. No hay diptongos, a efectos de métrica, pues se trata en su caso de dos ji-on.

Longitud métrica del haiku

El haiku tiene, pues, en teoría 17 ji-on, pero se calcula que un haiku de cada veinticinco no cumple esta norma estricta^[34]. Dicho cálculo vale para los haiku que pretenden ser tradicionales. Los que se sitúan en la línea innovadora abierta por Shiki en sus momentos más vanguardistas, y continuada por Seisensui y Hekigodoo, no se someten en absoluto a número fijo de sílabas. Shiki había dicho: «Queremos dar el nombre de haiku a toda clase de ritmo. Más aún, versos que amplían el campo desde 14 ó 15, hasta incluso 30 sílabas, pueden llamarse haiku»^[35].

Shiki se basaba en la literatura clásica, pues aún en tiempos de Bashoo había una modalidad de haiku llamada «niku issboo» (dos partes haciendo un todo), en la que los intervalos existentes entre los tres versos no se producían uniformemente respecto a la longitud. Shiki descubrió en el haiku clásico ejemplos de oscilación silábica, desde 16 hasta 25 sílabas. Bashoo mismo había asegurado que la consecución del ritmo no dependía sólo del número de sílabas: «Examina, por favor, un verso con tres, cuatro, cinco, o aun siete sílabas de más, para ver si suena bien o no. Examina también un verso con una sola sílaba de más; esa sílaba puede romper el ritmo»^[36].

Véanse casos de irregularidad silábica en Bashoo: 5-9-5 (**hk. 17**), 8-8-5 (**hk. 22**), 10-7-5 (**hk. 148**).

Otsuji hace notar irónicamente: «Cuando tratamos de expresar nuestra emoción directamente no podemos saber de antemano cuántas sílabas vamos a necesitar»^[37].

Modernamente existe una tendencia a pensar que cada experiencia, al cristalizarse, crea su propia forma. La forma férrea de 5-7-5 se ha considerado muy ligada a una época feudalista en la historia del Japón. Los tiempos modernos parecen pedir más libertad. La pérdida de la práctica de renga también ha debilitado la unidad formal del haiku.

Sin embargo, hemos de admitir que lo que ha mantenido al haiku como lo que es, ha sido su fidelidad a la pauta silábica 5-7-5, mucho más que la fidelidad al tema de estación. La medida silábica no ha de tomarse con rigor, pero es indudable que la aproximación respecto a la pauta indicada ha sido

una constante en el haiku de todos los tiempos. En el haiku no se tiene en cuenta la rima, ni el ritmo cuantitativo, ni la acentuación (que en japonés no es pertinente fonológicamente; sólo existe en la norma de uso). Incluso en el número de sílabas hay cierta licencia; pero ha de ser a condición de que no se pierda de vista el modelo ideal 5-7-5. De lo contrario no existe ninguna caracterización formal del haiku. En dicha pauta están de algún modo en síntesis el ritmo y el acento del haiku.

Como nos dice Blyth^[38], la forma del haiku tiene un carácter ondulante, es simétrica en números impares; aunque no contiene elementos lógicos ni relaciones intelectuales entre sus partes, participa en cierto modo de la naturaleza silogística: la conclusión —tercer verso— está de algún modo en las premisas. En el último verso hay como una caída del significado poético. El haiku es una cosmovisión en un mínimo núcleo poético.

Análisis rítmico del haiku

Aunque el verso japonés no tiene un ritmo establecido sobre pies métricos, pues todos sus «ji-on» son breves, y los acentos son bastante fluctuantes (porque en muy raras ocasiones comportan valor fonológico), sí existen ciertos acentos en la norma de uso del lenguaje. Basándonos en dicha norma podemos hacer una escansión de ciertos haiku, valorando las sílabas acentuadas como largas, por su especial intensidad, y las átonas como breves. Es el método que sigue el profesor López Estrada en su libro *Métrica Española del siglo xx*.

Existe el peligro de que en este análisis nos traicione el oído español, pero de todos modos vale la pena intentarlo. He cogido tres haiku de los traducidos en la última parte de este trabajo, que me han parecido especialmente dotados de cierto sentido rítmico:

(hk. 17): (19 ji-on)

Kără/ēdă ni	anacrusis / dáctilo
kărăsŭ/ nŏ tŏmārīkērĭ	anfíbraco / anapesto / anfíbraco
ākĭ nŏ/ kŭrĕ	dáctilo / troqueo

(hk. 46): (17 ji-on)

Hārŭ nŏ/ ūmĭ	dáctilo / troqueo
--------------	-------------------

hñēmōsŭ/ nōtārĭ
nōtārĭ/ kănā

peón 3.º / anfíbraco
anfíbraco / yambo

(hk. 156): (17 ji-on)

Kō yă mǎ/tān
ămārĭ/ hĭbārĭ no
tākă-ă/gārĭ

dáctilo / troqueo
anfíbraco / peón 2.º
dáctilo / troqueo

El resultado es algo caótico. Únicamente se puede hablar de cierto predominio de determinados pies métricos en cada caso, por ejemplo de anfíbracos en los dos primeros haiku analizados.

El ritmo del verso japonés no depende, pues, especialmente de la distribución de los acentos normales de intensidad. El ritmo habría que buscarlo en la colocación de las palabras en el sintagma y la longitud de las mismas, como hace Yasuda en «The japanese haiku». Pero este autor establece su análisis métrico sobre traducciones inglesas, con lo cual no nos dice nada sobre el ritmo del haiku japonés original.

RELACIONES INTERVERBALES

Las palabras constituyentes del haiku, en virtud de su organización en el poema, adquieren nuevas relaciones. Su significado estático pasa a ser dinámico. Cada palabra refuerza a las demás y nuevas connotaciones se suman al valor denotativo de los términos. El poeta ha de ser fiel a su experiencia para que el producto lingüístico de la misma sea también estético e intuitivo, y resulte gobernado por el mismo ritmo natural de la experiencia concreta.

Parquedad en el uso de la metáfora

En el capítulo siguiente, de consideración lingüística sobre la traducción (concretamente, en páginas 172-174) exponemos nuestro concepto de metáfora, dentro del signo lingüístico poético.

El profesor Kazuya Sakai ha dicho del lenguaje del teatro Noh^[39] que tiende más al símbolo que a la metáfora, a la imagen estructural antes que al embellecimiento decorativo; y lo compara así con la poesía moderna.

Observamos aquí afinidades con el lenguaje del haiku. El haiku se vale de palabras cargadas de connotaciones, como hemos visto, que son a veces símbolos de estaciones o de otras realidades; insinúa comparaciones, aunque no las consuma, pues más bien las deja a la capacidad interpretativa del lector. Pero el haiku rehúye la metáfora, porque supone para el poeta una interferencia de tipo intelectual que lo desviaría de la inmediatez de la intuición. El haiku no debe depender de una imaginación extraña al poema.

Con todo, se registran a veces ejemplos aislados de metáfora (**hk. 54**) y (**hk. 149**). El último de estos dos ejemplos es de Mokkoku, discípulo de Kyoshi y colaborador de «Hototogisu».

Juegos de palabras

Un recurso más usado en el haiku es el juego de palabras. Está plenamente acorde con la naturaleza paradójica de las cosas según la contemplación Zen. Del equilibrio que se establece poéticamente entre dos elementos conflictivos surge un placer especial, que era básico en los juegos verbales del «haikai no renga».

Según Blyth^[40], Bashoo se libró de caer en filosofismo y didactismo gracias al humor de los juegos verbales. Los juegos de palabras relajan las connotaciones fijas de las palabras, reblandecen sus líneas duras, casan palabras irreconciliables. Eran frecuentes en el teatro Noh y en los renga y haikai más tempranos, como ruptura de convenciones y barreras intelectuales.

Ejemplos típicos: Teitoku (**hk. 3**) y (**hk. 4**). Bashoo (**hk. 150**).

Recursos sonoros del haiku

Otros recursos característicos del haiku son los que se derivan del aspecto sonoro del lenguaje: onomatopeyas, aliteraciones, asonancias. No hay que olvidar que los haiku son cantos para ser leídos y repetidos en voz alta. No son poesía lírica para ser susurrada en secreto. El perfecto significado de un haiku no se capta hasta que el oído lo percibe directamente. Bashoo recomendaba a sus discípulos que repitieran los versos mil veces en sus labios. Gran parte del significado de un haiku se deriva de su mismo ritmo fonético.

El japonés es un idioma especialmente rico en formaciones onomatopéyicas. La fijeza de sus vocales y la uniformidad de su estructura silábica se prestan a ello. El haiku asimila inmediatamente este

procedimiento, tan acorde con su esencia íntima: el mismo sonido es reproducción de la cosa cantada.

La onomatopeya puede ser de tres tipos:

1) directa reproducción de los sonidos: **(hk. 46), (hk. 47), (hk. 72), (hk. 151), (hk. 152)**;

2) reproducción de un movimiento, o de sensaciones físicas **(hk. 64)**;

3) representación de estados anímicos **(hk. 153)**.

La aliteración es una manera de onomatopeya. Mediante la reiteración de unas mismas combinaciones de fonemas, el poeta crea un ritmo que pretende ser imitativo de la naturaleza. Véase un precioso ejemplo, en el que la repetición de ciertas palabras y sonidos sugiere la altura del cielo **(hk. 154)**. Otros ejemplos **(hk. 155), (hk. 156)**.

HAIKU Y PINTURA

Al tratar de la belleza formal del haiku no podemos en modo alguno prescindir de un aspecto que sería totalmente periférico en crítica occidental, pero que es de enorme importancia desde el punto de vista japonés. Nos referimos a la disposición caligráfica del haiku y su ilustración mediante dibujos. En japonés «escribir» y «pintar» son conceptos que se expresan mediante el mismo verbo: «kaku», aunque en la escritura se expresen mediante distintos «kanji» (carácter chino). El artista que compone haiku, por lo general, es capaz de escribirlo bellamente con pincel y hasta de añadirle un pequeño dibujo con la misma tinta, a veces añadiendo algunos toques de acuarela.

«Haiga»

Los mismos objetos atraen la atención del poeta y del artista pintor. El poeta y el artista se aúnan para comulgar mejor con el objeto. No es sólo el caso de Buson, poeta y pintor a lo grande. Bashoo aprendió pintura de su discípulo Kyoroku. Issa también acompañaba de dibujos sus haiku. Es un fenómeno generalizado.

Este tipo de pintura sencilla para acompañar el haiku se llama «haiga» (pintura del haiku), aunque el término es muy moderno, y parece que ni en tiempos de Shiki se usaba^[41]. La tradición del arte es, sin embargo, muy antigua.

Desde el período Heian se venían usando conjuntamente los dibujos y la escritura. El ideal consistía en que existiera una conexión lejana entre los dos medios solidarios de expresión. El «sumie» —pintura a la aguada, ligeramente acuarelada en ocasiones—, que es la pintura típica japonesa, parece que estaba ya perfeccionado como arte en China desde el siglo VIII. Durante la dinastía Sung (siglos XII y XIII), época del apogeo cultural del Zen, el «sumie» desarrolló notablemente su estilo. Lo usaban sobre todo los monjes para acompañar los versos de los textos del Zen («Zenrin kushuu»), los mondoo (preguntas y respuestas) y los sutras. También cultivaban los monjes de Zen poemas cortos, lacónicos y directos como sus mismas respuestas a preguntas del Budismo. Como en la pintura, se trataba de la expresión de un momento tal como es.

Los dibujos del Zen, llamados «Zenga», fueron transmitidos con toda la cultura Zen (así también la ceremonia monástica del té) al Japón, por Eisai y Dogen (siglo XII). El haiga se derivó del Zenga^[42], y conservó su mismo gusto por los objetos naturales y concretos.

A comienzos del siglo XVII el haiga se cultivó especialmente por los artistas japoneses. Fue el siglo de la perfección del haiku, y también el de la popularización del Zen en Japón. El Zen llegó desde los monjes y samurais hasta los granjeros y cortesanos. En el mismo siglo se popularizó también la ceremonia del té, por obra de Sen no Rikyuu (1518-1591); y de él proceden las tres escuelas actualmente florecientes.

Mientras el haiku empezaba a separarse del renga, en tiempos de Sookan (1458-1546), comenzaba el haiga, al parecer, su existencia independiente^[43]. En tiempos de Teitoku (1570-1653) el haiga era obra de poetas, y no profesional. Shokadoo, monje de la secta Shingon, fallecido en 1640, cuatro años antes del nacimiento de Bashoo, unió el Zenga de los grandes maestros del período Muromachi (1333-1573) —Ikkyuu, Hakuin, Takuan, etcétera— con la escuela de haiku cuya tradición iba a recoger Bashoo. Otro célebre autor de haiga del siglo XVII fue Ryuuho Nonoguchi.

El haiga apunta a la misma finalidad que el haiku. Pone de relieve en su simplicidad el aspecto poético del objeto. Sugiere más de lo que dice. Es el misterio de las cosas ordinarias.

El siglo XVII coincidió también con el apogeo de la escuela Ukiyoe de pintura (pinturas del mundo flotante), cuyas raíces arrancan del siglo XV. El Ukiyoe es una escuela realista, muy apreciada hoy en Europa y América, que brotó de una batalla de fórmulas artísticas durante el siglo XVI. En el siglo XVII los «haijin» son fundamentalmente paisajistas y pintores de animales, pero

por influencia del Ukiyoe iban introduciendo la figura humana. En el siglo XVIII, también de gran florecimiento del Ukiyoe, se multiplicaron los haiga con figuras humanas.

Podemos decir a grandes rasgos que de los tres estilos poéticos que se han cultivado en Japón existen correlatos pictóricos. A la poesía en chino llamada «shi», corresponde en pintura el estilo poético chino. Al tanka o waka corresponde el estilo lírico japonés de la escuela clásica «Kano». Al haiku corresponde el estilo realista e intuitivo del Zenga, y más tarde del Ukiyoe: en este campo no hay temas prohibidos, ni público especialmente selecto.

La pintura de haiga ha corrido paralela con el haiku para muchos poetas. Chouchoud cuenta que en uno de sus viajes por el Japón tuvo como compañero a un joven pintor. «Sobre su álbum —nos dice— anotaba alternativamente en dibujos y en haikai nuestras impresiones del viaje»^[44].

Sentido pictórico del haiku

Sobre estos presupuestos, nos parece muy natural que Buson, por ejemplo, pintor y poeta, haya escrito haiku con ilustraciones incluidas, en vez de ciertas palabras. Es como una especie de jeroglífico, en el que el dibujo debe darnos algunas sílabas (**hk. 157**) y (**hk. 158**). Issa nos da una especie de caligrama para indicarnos el vuelo de la mariposa (**hk. 159**).

Aunque frecuentemente el sentido pictórico no llegue a expresarse hasta este extremo, siempre un haiku es como un dibujo de la realidad. El orden de las palabras en algunos haiku puede tener la misma importancia que la composición y el diseño en la pintura. Los elementos del haiku han de presentarse en un orden que ayude a la imaginación y no la obstaculice. En todo caso, como en el dibujo haiga, lo más importante es la sugerencia; nunca el artista debe expresar todo lo que quiere, de tal manera que el espectador o lector pueda decir de la obra: «ittakiri» (todo está dicho, todo está ahí), que sería un juicio abiertamente despectivo. La obra de arte no sólo representa a la naturaleza; es en sí misma una obra de naturaleza, y la misión del artista es trazar líneas de potencial crecimiento interpretativo. Será ésta una manera de que el lector por su intuición se integre así también a la naturaleza. El poeta no da significados, sino objetos concretos que tienen significado, porque él los ha experimentado así. Los objetos se presentan más bien que se describen.

La sinestesia

De esta interacción entre haiku y pintura se desprende como un fenómeno natural la interacción de sensaciones, auditivas y visuales sobre todo. Es la figura poética llamada sinestesia. La intuición de un objeto natural envuelve todo tipo de sensaciones, y por esto el poeta con frecuencia nos las da juntas. Estas asociaciones de impresiones sensoriales para un japonés no son nada distinto en esencia del poder de Buda de ver con los oídos, oír con la nariz, etc. Pertenecen a la sensibilidad común de los japoneses, no exclusivamente a la de orden poético. El novelista Kawabata nos dice de uno de los personajes de *El clamor de la montaña*: «Por el color de la voz de Kikuko...»^[45].

Ejemplos de sinestesia podemos apreciar en **(hk. 21)**, **(hk. 101)**, **(hk. 160)**, **(hk. 161)**.>

CAPÍTULO 8

ESTUDIO DEL PROBLEMA LINGÜÍSTICO DE LA TRADUCCIÓN

Nuestro intento de trasladar el haiku al ámbito cultural de las letras españolas para su debida apreciación crítica, nos obliga a plantearnos en profundidad el problema de la traducción. La comunicación interlingüística por medio de la traducción es tal vez uno de los más interesantes dominios de la lingüística general aplicada. Presupone tanto una teoría sobre el lenguaje como un método concreto de análisis. Por esto la traducción es como un coronamiento tangible de todos los problemas planteados por la Lingüística General. Su importancia radica en ser una ciencia práctica, trascendida de una bien asimilada teoría, que conduce a un lugar de encuentro entre lenguas distintas. La traducción conseguida puede mostrar ciertas constantes interlingüísticas, o tal vez por el contrario el carácter muy específico de ciertas lenguas o de ciertos dominios en ellas.

Cualquier dificultad relacionada con el problema de la traducción, sea al nivel de la simple comunicación referencial, o al nivel de la más alta comunicación poética, con todos los grados intermedios incluidos, afecta profundamente a nuestro campo de trabajo. Nos interesa delimitar, mediante el análisis lingüístico de la traducción, y concretamente de la traducción poética, el grado de aproximación que podemos alcanzar en la perspectiva literaria que buscamos.

Como hemos ido viendo en capítulos anteriores, el haiku participa tanto del lenguaje coloquial como del literario. El problema de su trasvase a otros moldes culturales es radicalmente un problema de traducción total.

PRESUPUESTOS LINGÜÍSTICOS

Traducción humana

La traducción mecánica o automática por medio de computadoras electrónicas está dando resultados sorprendentes y de una perfección creciente. Las investigaciones realizadas en el último cuarto de siglo para conseguir y mejorar la traducción automática han enriquecido además el instrumental de toda labor traductora. Han estimulado al lingüista hacia una fructífera reflexión del proceso mismo de la traducción. Hoy día es indispensable en el bagaje de todo traductor el dominio de ciertos conceptos traídos o actualizados por la traducción mecánica: transformación, frases nucleares, segmentación, combinatoria, estructura profunda...

Sin embargo, hasta el momento presente la máquina sólo ha podido darnos la traducción de textos científicos o eminentemente objetivos, situados definitivamente en la zona denotativa del lenguaje. La traducción literaria y poética, con su carga de sentido connotativo, sigue siendo —y parece que seguirá siéndolo, al menos en un futuro cercano— dominio exclusivo del hombre. Este hecho nos parece obvio, ya que la captación del mensaje literario en cuanto tal es labor de la sensibilidad, sumamente afín a la labor misma de creación literaria. El autor literario, en el proceso de comunicación que establece con su mensaje escrito, parte de una semántica del signo lingüístico que ha de ser, en un ideal teórico, el punto terminal de la interpretación del lector. El lector tiene que reconstruir la semántica del mensaje que el autor quiso transmitir. Si la elección del mensaje por el autor en función de dicha semántica fue un proceso guiado por la sensibilidad humana, se requerirá una análoga sensibilidad para recorrer el camino inverso: de la forma exterior del mensaje a su sentido.

Dicha sensibilidad se nos presenta como improgramable en un código operacional como es el de la traducción automática. La dificultad aumenta si se considera que la máquina traductora ha de operar con dos lenguas, y al problema de interpretación en la lengua de partida se suma el de la reinterpretación y reformulación en la lengua de término.

A este problema de conjunto se suman otras dificultades de procedimiento. La traducción mecánica, por el momento presente, basa su operatividad en la segmentación a nivel morfema o a nivel palabra, en la combinatoria de esas unidades, y en la premisa de que el texto se le da escrito^[1]. La máquina traductora necesita además que el texto se le dé preparado en una preedición y pase después por el control de una post-edición; ambas «ediciones» ha de realizarlas el hombre, para corregir los posibles desajustes estructurales en la frase. La máquina, según instrucciones recibidas, puede examinar cada palabra en relación con la que la precede y la

que la sigue, y según este análisis la hace entrar en unos u otros grupos funcionales. Pero no se ha logrado todavía que la máquina consiga la consideración simultánea de toda la frase.

Estos hechos son obstáculos para una posible traducción poética (tomamos «poética» en su sentido amplio, etimológico: lenguaje de creación), ya que el mensaje literario es un gran signo lingüístico en sí mismo, cuyo plano de expresión incluso es también significativo; y lo es en un orden connotativo, superior al de la simple comunicación referencial. El signo lingüístico poético exige, pues, una consideración de la forma total del mensaje en cuanto significativa. La traducción automática, al segmentar y analizar parcialmente, destruiría esta cohesión característica de la forma poética, y por supuesto con ella destruiría su significado.

Yngve, tratando de la traducción automática, dice que casi todos los problemas de ambigüedades u obscuridades posibles en un texto «pueden ser resueltos por un traductor humano sobre la base de una traducción frase por frase»^[2]. No es por tanto desmesurado que postulemos un traductor humano para la traducción del signo poético, unidad dotada de una cohesión interna generalmente superior a la de la frase.

En el Noveno Congreso Internacional de Lingüistas de La Haya, en una ponencia de Andreyev y sobre todo en la discusión subsiguiente promovida por Haugen^[3] se destacó inequívocamente la superioridad del traductor humano frente a las máquinas en términos de resultados efectivos. La traducción automática en la mayoría de los casos tiene un considerable coeficiente de imperfección. Aunque la investigación continúa para reducir dicho coeficiente, en el momento presente estamos muy lejos de pretender conseguir una traducción poética mecánica. Parece que la naturaleza misma de las dos realidades —poesía y máquina— nos lleva a desistir de la presunción. Poesía siempre será lo que escapa a un encasillamiento matemático, la pura sorpresa de la palabra.

Comunicación y signo lingüístico

Estamos tratando el problema de la traducción poética, y por ello bien podemos establecer aquí otra delimitación de nuestro campo. Ya hemos asentado que la traducción poética, en el caso de que sea posible, ha de ser obra humana. Ahora precisamos que se trata de una traducción escrita más bien que oral.

Concretamente y ya en el caso del haiku, podríamos conceder que de la misma manera que el haiku se producía con frecuencia oralmente, nada se opondría en teoría al hecho de que un traductor tan genial como el poeta de haiku improvisara a continuación una traducción oral. No tenemos noticia de que este proceso de traducción se haya dado.

Sí sabemos de una reunión de cuatro poetas en París, en 1969, con objeto de componer «renga» colectivo —el primero en Occidente—, según la tradición japonesa. Octavio Paz, uno de los participantes, nos da noticia de esta singular rueda poética: «Los cuatro poetas fueron el italiano Eduardo Sanguineti, el francés Jacques Roubaud, el inglés Charles Thomlinson y el mexicano Octavio Paz. Un poema colectivo escrito en cuatro lenguas, pero fundado en una tradición poética común. Nuestra tentativa fue, a su manera, una verdadera traducción: no de un texto, sino de un *método para componer textos*»^[4].

La comunicación establecida entre estos cuatro poetas debió ser indiscutiblemente única, y la labor que realizaron sólo en un sentido muy especial podría llamarse traducción: traducción más bien de un método que de un texto.

Lo frecuente, sin embargo, es que la traducción se haga de texto a texto, del texto de la lengua base al de la lengua meta. Aun el haiku, a pesar de su improvisación, llega a considerarse como un texto a la hora de abordar su traducción.

El texto poético, considerado como signo lingüístico, ha de inscribirse en un circuito de comunicación que explique su razón de ser. En términos de informática, es un mensaje de un emisor para un receptor; o con otras palabras, de un autor para unos lectores.

Concebimos el signo lingüístico según la descripción que de él nos da Pottier en su obra *Presentación de la Lingüística*^[5] En suma, reconocemos en el signo lingüístico un plano de la expresión y un plano del contenido. En el primero separamos metodológicamente dos infraestructuras: Fonética (Sustancia de la expresión, o forma externa de la expresión), y Fonología (Forma lingüística, o nivel funcional de la expresión). En el plano del contenido reconocemos una división bipartita, ya que hay contenidos:

a) que se nos revelan a través de formas y relaciones gramaticales (Morfología y Sintaxis, o Morfosintaxis) y localizables en paradigmas cerrados de la lengua; y

b) transmitidos por formas léxicas pertenecientes a paradigmas abiertos (potencialmente crecientes) y ordenados por la Semántica.

En el contenido de conjuntos cerrados (significación relativa o gramatical), descubrimos dos infraestructuras: a) formal, morfológica; y b) funcional, sintáctica. Igualmente vemos dos infraestructuras en el contenido de conjuntos abiertos (significación absoluta o de sustancia predicativa): a) formal, léxica; y b) funcional, semántica.

El análisis onomasiológico del hablante o escritor en orden a la comunicación recorre las infraestructuras del signo lingüístico dirigiéndose siempre de la función a la forma, por este orden: 1) Semántica; 2) Lexicología; 3) Sintaxis; 4) Morfología; 5) Fonología; 6) Fonética (expresada en sonidos o en grafemas). A partir de la semántica el emisor del mensaje llega, pues, a la expresión fónica. En este sentido podríamos decir que el emisor hace sintaxis, ya que elige construcciones para la expresión de su comunicación.

Mallarmé es un buen ejemplo para confirmar esta afirmación. Consciente de la naturaleza lingüística de su arte, solía decir: «Los versos no se hacen con ideas, se hacen con palabras.» Y se definió a sí mismo por medio de esta fórmula: «Je suis un syntaxier»^[6].

El análisis semasiológico o interpretativo, propio del receptor, recorre también todas las infraestructuras del signo lingüístico, aunque en sentido inverso, es decir, de la forma a la función. A partir de una sustancia fonética o gráfica, forma material de la expresión, llega a una Semántica. Diríamos que el lector u oyente hace morfología, ya que interpreta las formas y de ellas deduce funciones.

Este doble camino es desde luego tan rápido como inconsciente. Pero comprende procesos necesarios para la emisión de un mensaje y para su captación.

El traductor es en primer lugar el lector que interpreta el mensaje en la lengua base por medio de un análisis semasiológico o interpretativo: de las formas deduce funciones, y sobre todo la función principal del lenguaje, que es la semántica. Dicha semántica del mensaje se inscribe en la comunicación que ha tenido lugar entre el autor del texto y el traductor (como lector del mismo); quiere esto decir que el traductor-lector entiende el mensaje por referencia a la situación concreta en que le coloca su interpretación, condicionada por lo demás a las estructuras de la lengua base.

En un segundo momento de su actividad, el traductor ha de producir un mensaje equivalente en la lengua meta. Para esto ha de recorrer en ella un camino onomasiológico, de elección y designación. A partir de la situación que captó por la lengua base, el traductor entra en la semántica lingüística de la lengua meta, y esta función le lleva a la elección de unas determinadas

formas de expresión. El resultado en condiciones ideales será un texto en la lengua meta con una equivalencia en significado respecto al texto de la lengua base, por referencia a una misma sustancia situacional. La semántica del signo lingüístico en las dos lenguas puede no coincidir si se considera el signo a nivel palabra o incluso a nivel enunciado; pero sí se postula una equivalencia en la realidad referida por el signo.

La semántica lingüística, muy condicionada por las estructuras de una lengua determinada, puede tal vez estrechar la visión del traductor. De la semántica de la lengua base debe el traductor pasar a la sustancia predicativa significada por dicha semántica, para efectuar el paso en su momento a la semántica de la lengua de término. Dicho con otras palabras, no se traduce de una semántica a otra semántica, sino de un mensaje en una lengua a su equivalente en otra. La equivalencia se verifica por relación a una idéntica situación, que es la que en cada caso condiciona el signo. El signo lingüístico es el medio, y no el fin de la comunicación.

La complejidad de la traducción poética reside en que la misma forma exterior del mensaje es significativa en él; no es casual, sino pretendida a efectos de que en un nivel superior al de la semántica referencial o denotativa del signo se desarrolle otra infraestructura semántica de connotación. Este aspecto lo desarrollaremos a continuación.

Como resultado de la nueva infraestructura semántica consiguiente — Semántica connotativa—, el signo poético ofrece un doble nivel semántico. La referencia de tal signo a una situación exterior o anímica presentará por ello serias dificultades al traductor.

El signo lingüístico poético

La poesía es el exponente más alto de la elaboración literaria, donde todos los recursos del lenguaje se ponen en juego al servicio de un tipo especialísimo de comunicación. Es obligado que nos ocupemos expresamente de los problemas que se plantean a este nivel más complejo del lenguaje, ya que el haiku es un mínimo núcleo poético. La dificultad se planteará especialmente al tratar de encontrar equivalencias interlingüísticas en orden a la traducción.

Afirma T. S. Elliot que poesía no es otra cosa que un lenguaje más cargado de sentido. Cuando el hablante se eleva sobre su sistema ordinario de comunicación para descubrir y fundar nuevas relaciones en su mundo circundante, y se vale de la palabra como medio, está entonces haciendo

poesía. Su palabra es poética porque no es ya un mero vehículo de expresión; se ha convertido en una entidad creadora de relaciones inéditas. El mundo que ha descubierto el poeta no seguirá ya siendo el mismo de antes.

El estilo es el hombre, se ha repetido incansablemente. Si es cierta esta afirmación de todo estilo literario, lo es mucho más del estilo poético, donde el carácter denotativo o referencial del mensaje cede paso en jerarquía de importancia al poder creador de la palabra. Por poner un ejemplo, diríamos que la poesía de Juan Ramón Jiménez no es una buena fuente para documentarse sobre la flora y la fauna de Moguer, aunque continuamente está hablando el poeta sobre la naturaleza.

Coseriu afirma que «los grandes creadores de lengua —como Dante, Quevedo, Cervantes, Góngora, Shakespeare, Puskin— rompen conscientemente la norma (que es algo como el ‘gusto de la época’ en el arte) y, sobre todo, utilizan y realizan en el grado más alto las posibilidades del sistema». Esta utilización del sistema lingüístico quebrantando la norma de uso la concibe Coseriu como una «labor espiritual del individuo hablante»^[7] que se ve realizada eminentemente por los poetas. Es un exponente de personalidad en el uso de la lengua.

Es ésta una concepción muy frecuente de la originalidad lingüística, aplicable y aplicada especialmente a la literatura. Ortega y Gasset confirma dicho punto de vista en «Miseria y esplendor de la traducción»: «Escribir consiste en hacer continuamente pequeñas erosiones a la gramática, al uso establecido en la norma vigente de la lengua»^[8].

Un apartamiento de la norma admite grados. Es posible que un poeta se distancie más o menos del lenguaje en uso, manteniéndose siempre dentro de los límites del sistema lingüístico de la comunidad (ya que de otro modo se anularía la comunicación). Los grados de distanciamiento de la norma son difíciles de describir, pues se producen en un campo desconocido, virgen, sólo discernible por sus límites negativos: si la expresión poética rompiera los moldes del sistema lingüístico y con ellos la posibilidad de comunicación, se situaría entonces fuera del dominio de la lengua; el lector u oyente advertiría el corte en el circuito comunicativo, observando por ejemplo: «Esto no es español.»

Pero nunca se sabe hasta dónde llega lo que, en nuestro caso, «es español». Precisamente pertenece al poeta su exploración. En este sentido dice Amado Alonso: «El poeta es el creador de la lengua»^[9]. Y Heidegger: «Cuanto existe, los poetas lo fundan. La poesía es la fundación del ser por la palabra»^[10].

Es evidentemente difícil definir el fenómeno poético sobre esta escala. Desde otra perspectiva, Jakobson ha intentado explicar la poesía en relación con la teoría de la comunicación lingüística. Su exposición apareció en la obra *Style in Language*^[11] explica allí Jakobson el posible aspecto poético de un mensaje lingüístico como una función del lenguaje, del mismo rango que la función referencial o la emotiva, por ejemplo, ya presentadas por Bühler con otros nombres^[12].

Lo que diferencia a la función poética respecto a las demás es que está centrada en el mensaje mismo; la función poética es como una insistencia en la forma exterior del mensaje en cuanto pertinente también para la comunicación. Es la puesta en relieve del mensaje. Frente a ella, las funciones referencial y emotiva, por ejemplo, se centran respectivamente sobre el contexto situacional y el emisor, en cuanto que están implicadas en el mensaje.

En una comunicación lingüística de pura información referencial, la forma de expresión del mensaje es casual, es una mera consecuencia de la necesidad de comunicar un determinado contenido. Cuando el lenguaje asume una función poética, sin embargo, dicha forma no es indiferente al contenido de la comunicación misma; la forma pasa de ser simple medio a ser objeto también de la comunicación. Se comunica, pues, *tal* contenido en *tal* forma. El mensaje cobra así un relieve especialísimo, incluso en su disposición externa. Sea prosa o sea verso, el mensaje dotado de función poética no es un resultado casual, sino fruto de una elección deliberada del emisor (del poeta, en este caso).

No es difícil conciliar la exposición de Jakobson con la insinuación de Coseriu. Precisamente es esta elección deliberada la que lleva al poeta a apartarse de los moldes trillados de expresión que sugeriría la norma de uso lingüístico. La desviación de la norma se explica, pues, por la intención de comunicación poética.

Toda esta teoría parece entrar en conflicto con la pretendida naturalidad del haiku. Bashoo había dicho que «los hokku sin cierto aire de lo inevitable no son verdadero hokku»^[13].

Es verdad, como ya hemos indicado, que si el poeta de haiku tratase de hacer literatura dejaría por esto mismo de escribir haiku (véase sobre este aspecto págs. 24-26, 31-32, y, sobre todo, págs. 32-34 y págs. 136-137). Pero es innegable que en su misma espontaneidad el haiku es un mensaje selecto y cuidado, destinado a ser captado por el oyente de forma veloz e intuitiva. Sea o no sea el poeta consciente de ello, la expresión del haiku no es casual.

Cuando el haiku goza de cierta perfección en su orden se aproxima a lo genial. Las aliteraciones, onomatopeyas y términos en general que en él se encuentran nos sugieren que la comunicación pretendida por el poeta se eleva sobre la simple comunicación referencial de valor denotativo.

Precisamente en esta superación de lo denotativo hacia una comunicación de sentido superior llamado «connotativo» radica la razón del ser del signo lingüístico poético. Barthes, el autor que tal vez lo ha sintetizado mejor, explica de este modo el signo en un sistema connotado: «Un sistema connotado es un sistema cuyo plano de expresión está, él también, constituido por un sistema de significación; los casos más frecuentes de connotación serán evidentemente los constituidos por sistemas complejos en los que el lenguaje articulado forma el primer sistema (como ocurre, por ejemplo, en la literatura)»^[14].

Es decir, que la literatura —y en nuestro caso la poesía como el exponente más sublime y depurado de la literatura— se constituye mediante signos connotadores cuyo plano de expresión consta a su vez de signos lingüísticos completos (con su plano de contenido incorporado) de un «primer sistema», llamado «plano de denotación» (es decir: de comunicación referencial). El plano del contenido de dichos signos literario-poéticos está constituido por un «plano de connotación», «segundo sistema» extensivo al primero de denotación y condicionado por él. Lo característico, pues, del signo poético es que paralelamente al sistema denotativo a que da lugar (como signo lingüístico que es), desarrolla un sistema connotativo como contenido (en un plano superior) de aquel primer sistema denotativo.

Dicho de otro modo: la poesía se vale como elemento de expresión del signo lingüístico, pero su contenido se ve enriquecido, sobre el referencial o denotativo de dicho «primer sistema» del signo lingüístico, por las connotaciones que en un «segundo sistema» resultan. Este segundo sistema es el más profundo y verdadero contenido de la poesía, su auténtica función semántica. Los signos lingüísticos empleados por la poesía como elementos de expresión están, pues, postulados por ese plano de connotaciones.

El poeta escribe para connotar, para crear un nuevo ámbito de significaciones por encima de las que ya obviamente están en los signos del lenguaje. Sobre el significado denotativo de dichos signos, y trascendiéndolo, late el verdadero contenido de la poesía: a la vez creación, y reto a la facultad interpretativa del lector.

Aspectos formales del fenómeno poético

El poeta persigue las connotaciones, tratando a toda costa de crearlas. Por medio de ellas descubre y hace descubrir una red insospechada de relaciones que ligan fenómenos aparentemente triviales. Su medio expresivo es el signo lingüístico, dotado de unas características formales determinadas: fonológicas, morfológicas, sintácticas, léxicas...

Todos los elementos formales que intervienen en el mensaje poético, y no sólo su contenido semántico, pueden desarrollar connotaciones en el segundo sistema de comunicación de que habla Barthes (que es en realidad el pretendido por el poeta). La palabra, por la especial disposición de que se ve revestida en el contexto poético, se hace portadora de una significación que trasciende a la suya propia en otros contextos. El significado denotativo queda así asumido por el connotativo. Y en este proceso hasta el más insignificante morfema gramatical puede jugar un importante papel, puesto que puede fundar una relación inédita e impensada.

Hayakawa ha sabido recoger una observación por lo demás evidente: «Palabras que no tienen ningún sentido como prosa pueden tener un enorme sentido como poesía»^[15]. El secreto está en este contenido totalitario que estamos descubriendo en la poesía: la poesía no desperdicia ningún elemento lingüístico, ni siquiera una pausa, pues hasta la pausa en ella puede matizar un sentido.

Catford ve en el género poético una especie de conglomerado de todas las posibles variedades del lenguaje (registro situacional, idiolecto, dialecto de cualquier tipo, estilo...); la poesía sería así una especie de «supervariación» caracterizada por el uso facultativo de rasgos apropiados a todas las mencionadas variedades^[16]. Volviendo a Coseriu, diríamos que toda selección de recursos permitida por el sistema lingüístico, aun cuando esté ausente la norma, puede usufructuarse en poesía. Todo puede colaborar a la transmisión del mensaje poético conglomerándose en su forma, forma que es a fin de cuentas la de un signo lingüístico.

Un traductor inglés de Homero, E. V. Rieu, expresa bien el problema en estos términos: «En Homero, como en todos los grandes escritores, el contenido y la expresión ('matter and manner') están inseparablemente fundidos. Y si ponemos a Homero directamente en inglés, no podrán sobrevivir ni el significado ni la expresión ('neither meaning nor manner')»^[17].

En términos parecidos se expresa la novelista Virginia Woolf: «Es inútil leer griego en traducciones; el traductor apenas si puede ofrecernos una vaga equivalencia»^[18].

La traducción no suele alcanzar a la forma, que es crucial en el mensaje poético como resultado de una elección deliberada de su autor. Precisamente la traducción altera la forma para preservar el contenido; la dificultad se hace evidente en nuestro caso, ya que la misma forma es contenido de la comunicación poética, como creadora de connotaciones muy pretendidas.

Jakobson resume el complejo formal que caracteriza a lo poético en esta frase: «La función poética proyecta el principio de equivalencia desde el eje de selección al eje de combinación»^[19].

La equivalencia a múltiples niveles (silábico, acentual, rítmico, sintáctico, etc.) se ve promovida en la poesía como artificio constitutivo de la frase. En el caso de que esté presente la rima es obvio el juego de cierta equivalencia fonética. La equivalencia, que preside siempre la selección entre varias posibilidades paradigmáticas, se introduce aquí intencionadamente como factor constitutivo del sintagma. Se produce así en el texto poético una estructura dotada de cierta simetría formal, que contrasta por otra parte con el sentido progresivo del contenido. Dicho contraste coopera a la consumación del efecto poético, dando un relieve especial al mensaje.

Nida enfoca de un modo similar la raíz de lo poético: el principal rasgo del lenguaje poético es el paralelismo establecido a muchos niveles:

- a) a nivel fonético (rima, ritmo, aliteración, contornos tonales, etc.);
- b) a veces en pautas morfológicas y sintácticas, como en el caso de las estrofas paralelísticas;
- c) en elecciones léxicas;
- d) en estructuras semánticas, ya que al menos se establecen dos niveles de significado^[20].

Mediante este multiforme juego verbal, que hace destacarse al mensaje como tal, se crea una ilusión en los sentidos del lector: el paralelismo formal es sentido como un parentesco semántico. Y así se acrece el caudal de connotaciones en la mente del lector.

Por desgracia para el traductor de poesía, la mayoría de estos recursos está condicionada a un sistema determinado de lengua. Como nos hace ver Savory, «precisamente los avances y complicaciones que distinguen a la poesía de la prosa son las características que no pueden traducirse»^[21]; éstos son, en suma, los múltiples recursos formales, cuando se ven promocionados en el seno del signo poético hacia un «segundo sistema» de significación.

Equivalencia en el contenido

La equivalencia buscada entre dos mensajes lingüísticos nos trae a la memoria la concepción saussureana de la lengua como «un sistema de valores puros»^[22]. «Equivalencia» presupone igualdad de valor en los dos sistemas lingüísticos que intervienen en la traducción: el de la lengua base y el de la lengua meta.

Otra afirmación básica del maestro ginebrino, muy relacionada con la anterior, es la de que «la lengua es una forma y no una sustancia»^[23]. Como sabemos, Hjelmslev y la escuela danesa han convertido en lema estas palabras de Saussure. Todo mensaje lingüístico se eleva sobre un referente, apunta a una realidad exterior o mental; pero no es sino una forma económica y arbitraria de referirse a dicha realidad. Con este fin la lengua establece un código de valores convencionales.

Dentro de dicho código hay:

a) conjuntos muy cerrados, como son las infraestructuras fonológica y morfológica;

b) un conjunto menos cerrado, como es la infraestructura sintáctica;

c) conjuntos abiertos, como las infraestructuras lexicológica y semántica.

Mientras más cerrado es un conjunto, participa más de la «forma lingüística» de que hablaba Saussure, y sus elementos se definen más por sus interrelaciones internas en paradigmas de la lengua. En un conjunto abierto, como es el léxico-semántico, sus elementos están más relacionados con la sustancia conceptual de la realidad, y aunque también se delimiten por sus relaciones mutuas en grupos funcionales semánticos, se definen más por referencia a la realidad misma.

Nos hemos detenido en esta consideración porque nos parece importante para aclarar el problema de la traducción. La traducción no se hace a nivel de infraestructuras lingüísticas, que no pasan de ser planos de análisis; la traducción se establece a nivel comunicación, donde el signo lingüístico es un medio económico y arbitrario. Pero dentro ya de este medio lingüístico, cuanto más abierta a la realidad sea una infraestructura, tanto más participará en la equivalencia de la traducción. Es, pues, imposible una traducción a nivel fonológico o morfológico; sólo se podría hablar de transliteración o de mero juego gramatical^[24]. Una traducción a nivel sintáctico es posible, por ejemplo en una clase de idiomas, para mostrar divergencias estructurales entre dos lenguas. Y una traducción a nivel léxico-semántico, incorporando las demás infraestructuras del signo lingüístico pero sin considerar el contexto

situacional, sería la típica traducción literal, palabra por palabra o frase por frase.

Es necesario dar un paso más en la equivalencia: considerar el signo a nivel enunciado o a nivel secuencia textual^[25], con la unidad de sentido que le confiere una situación real.

Al hablar aquí de «enunciado» prescindimos de la longitud sintagmática que pueda tener el signo lingüístico. Saussure puso el ejemplo del signo «árbol», haciendo así creer a muchos que el signo lingüístico se identificaba sin más con la palabra, aunque el mismo Saussure no pretendiera dar pie a dicha interpretación. La traducción «palabra por palabra», esa monstruosidad lingüística de la que tanto se ha servido metodológicamente la enseñanza del latín, es concorde con dicha visión de la palabra como unidad semántica. Nosotros consideramos ciertamente como signo lingüístico cualquier unidad de la lengua que esté dotada de contenido: desde el morfema, que es el signo lingüístico más pequeño^[26], hasta la secuencia textual, que es la unidad de intención del autor del mensaje. Aunque en orden a la equivalencia en traducción hemos forzosamente de centrarnos en los que Mounin llama «grandes signos»^[27], sintagmas o enunciados más o menos complejos con unidad de intención comunicativa, y en cuanto nos remiten a dicha comunicación.

Los grandes signos también son arbitrarios, puesto que son lingüísticos. Su arbitrariedad suele provenir de la sintaxis propia de cada lengua. En la traducción, los grandes signos desaparecerán para dar lugar a otros grandes signos en la lengua de término, que serán equivalentes a los de la lengua de partida por su referencia a idéntica comunicación.

La equivalencia en el contenido de los «grandes signos» hemos de buscarla en nuestro análisis a dos niveles: el connotativo y el denotativo.

Equivalencia denotativa y connotativa

Ya en la época medieval los filósofos escolásticos «modistae» habían hablado de «connotaciones». Si considerásemos la lingüística como una ciencia exclusivamente del siglo xx, podríamos admitir la afirmación de Mounin^[28], por la que nos presenta a Bloomfield como el introductor de las connotaciones en la historia de la lingüística. Bloomfield trató en su obra «Language» de la ampliación de la significación de las palabras («widened meaning»), e hizo notar la presencia en esta significación de «valores suplementarios que llamamos connotaciones»^[29].

La palabra connotación se viene usando desde entonces por los lingüistas para designar ciertos valores subjetivos que se unen a un determinado término en función de su uso en situaciones concretas de comunicación. Frente a la connotación, que da razón muchas veces de las funciones emotiva y poética del lenguaje, se sitúa la denotación, que asegura la función referencial del mismo.

No todos los autores están de acuerdo en la terminología. Para Hayakawa, por ejemplo, un término que designa un objeto inexistente, como «sirena» por ejemplo, no puede tener denotación, ya que su referente no es un ser real. Sólo tendría definición conceptual. Se podría hablar en tales casos según él de «connotaciones informativas»^[30], significados «impersonales» sobre los que existe un acuerdo social. Las connotaciones informativas incluyen las denotaciones y las definiciones. Por otro lado, las *connotaciones afectivas* son el aura de sentimientos personales que la palabra despierta. Así, por ejemplo, la palabra «cerdo» evoca suciedad. Al decir de alguien que «es un zorro», la palabra «zorro» se ha empleado sólo en función de sus connotaciones afectivas.

En otro lugar de su obra^[31], Hayakawa contrapone connotación a denotación. Identifica allí «denotación» con el llamado «significado extensional»: la realidad exterior significada en cuanto que es señalable o comprobable. «Connotación» es lo que el término sugiere internamente al hablante, donde puede haber información referencial y concomitancias afectivas. Hayakawa llama a la connotación «significado intensional».

Es fácil deducir de toda esta exposición lo cercano que está el simple lenguaje referencial (para Hayakawa, el de connotaciones informativas, que abarca también las denotaciones), del lenguaje connotativo (connotativo-afectivo para Hayakawa), y éstos a su vez de la metáfora. Al decir de alguien que «es un zorro» en lugar de «es muy astuto», se ha pasado a un uso del lenguaje connotativo y metafórico.

El uso del lenguaje es el que opera estos pasos. Por el uso los hablantes convierten un término en connotativo. Y la connotación puede a veces tomar un uso metafórico. Las connotaciones se han llamado también «asociaciones»^[32], ya que en realidad envuelven la actitud asociada al mensaje del hablante o del oyente. Así es como por el uso, y con base supersticiosa, el número 13 ha tomado en nuestras culturas connotaciones nefastas. Por el uso que Virgilio y Horacio hicieron de la palabra «flavus», como observa Savory^[33], dicho término ha adquirido una connotación de lustre brillante.

En Japón, por ejemplo, un español debe abstenerse de cantar una conocida canción andaluza cuyas palabras iniciales son «Mi jaca...», ya que evocaría connotaciones lúgubres por asociación fonética: «haka» en japonés (con «h» aspirada, algo semejante a la «j» floja andaluza) significa «tumba». Todas las palabras tabúes son tales por haber desarrollado a través del uso connotaciones negativas.

Las connotaciones determinadas por el uso de una sociedad son adquiridas por cada hablante como parte de su aprendizaje lingüístico. Forman parte del haber semántico de una lengua.

En el caso de los haiku, es evidente la connotación que las palabras de estación poseen, por citar un ejemplo claro. Es imposible traducirlas con toda la carga connotativa que tienen en el texto original, ya que esa riqueza semántica les viene dada por el uso que dichas palabras han tenido a lo largo de toda la historia del haiku.

Las connotaciones dependen, pues, de un contexto cultural que les dé sentido. Para su interpretación hay que acudir a la clave de esa cultura.

La traducción de términos dotados de connotación desborda el ámbito del signo lingüístico; hay que afrontarla proyectando el signo sobre su ambiente cultural en la lengua base, y buscando después una correspondencia en la cultura de la lengua meta. Decimos «correspondencia» porque será muy difícil encontrar verdadera equivalencia. Así, por ejemplo, se ha traducido el «Padrenuestro» al japonés sustituyendo la palabra «pan», que no significa el alimento básico en la vida japonesa, por «kate» (alimento), palabra que se usa en expresiones análogas a la nuestra española: «ganarse el pan».

Vinay llama a este tipo de traducción «modulación». No se sitúa sobre el plano de la lengua, sino sobre el del pensamiento^[34].

No será necesario ponderar la dificultad de la traducción poética, si concebimos el signo poético como creador de connotaciones. Dos fuerzas antinómicas luchan en el signo haciéndolo refractario a la traducción: por un lado, la semántica connotativa, que hace referencia a un ámbito cultural exterior al signo; y por el lado opuesto, las características formales del signo, muy arraigadas en una lengua determinada, y fundadoras a su vez de las connotaciones. El traductor tratará de conseguir idénticas connotaciones en la cultura de la lengua meta a través del medio lingüístico que esta lengua le ofrece; pero al hacerlo así encontrará dificultades en conciliar la nueva forma de expresión con las connotaciones que se pretende sean idénticas a las de la lengua base.

La episemántica

Sobre la semántica propia del signo lingüístico, el signo poético — connotador— desarrolla una nueva semántica de las connotaciones. Es un «sistema de segundos sentidos, sistema parásito, si así podemos llamarlo, de la lengua propiamente dicha», explica Barthes^[35].

Molho ha denominado a dicho sistema «episemántica»^[36]. Según él, el poeta, que opera con la lengua natural, trata de edificar conjuntos artificiales y ocasionales fundados sobre relaciones distintas de las que la lengua natural pone por obra. Es el ensayo de reconstrucción de un lenguaje a partir de un lenguaje; es la reiteración del proceso de la denominación lingüística de la realidad. Se está verdaderamente denominando una realidad nueva: la creada por la palabra misma. El mensaje lingüístico cobra así el relieve especialísimo de ser objeto de una creación que al mismo tiempo nombra.

Al tratar los problemas derivados de la infraestructura semántica nos remitimos, como ya hicimos en el signo lingüístico, a la terminología de Pottier^[37]. Pottier establece el análisis semántico mediante una aplicación de los principios fundamentales de la teoría de los conjuntos. Su sistemática semántica es paralela a la comúnmente admitida en fonología: a los rasgos pertinentes fonológicos hace corresponder los semas; al fonema, el semema; y al archifonema el archisemema. Dichos elementos funcionales de contenido (sustancia predicativa absoluta) toman su forma lingüística correspondiente en cada caso: los semas, en los enunciados que integran la definición léxica del término analizado; el semema, en el lexema, y el archisemema, en el archilexema.

La base para la traducción existe cuando la semántica de las dos lenguas puede referirse a las mismas situaciones. No quiere decir que los sememas correspondientes a los lexemas de las lenguas base y meta tengan exactamente los mismos semas; quiere decir que las gamas de sustancia correspondientes en las dos lenguas y reveladas por los semas operantes tengan una amplia zona de coincidencia^[38]. Ejemplo evidente puede ser el de la denominación de los colores en el espectro cromático según varias lenguas^[39]: aunque no haya correspondencia exacta en las gamas de sustancia significadas, sí puede haber una amplia coincidencia o recubrimiento de zonas, y por lo tanto cierta equivalencia para la traducción.

Esta teoría habría que trasplantarla a los «grandes signos lingüísticos», es decir, los que se sitúan no ya a nivel palabra, sino a nivel enunciado o a nivel secuencia textual, por referencia a una unidad de intención comunicativa del

autor. La traducción sería posible siempre que exista en las dos lenguas base y meta una coincidencia en el referente de los semas que se consideran operativos. A la correcta elección de tales semas pertinentes la llamaremos con Nida «Semotaxis»^[40]. La semotaxis como parte de la labor traductora consistirá en hacer coincidir las áreas en que operan los mismos semas.

Los semas inoperantes en un texto dado, pero pertenecientes a sus lexemas y actualizables en otros contextos, son llamados por Pottier «virtuemas»^[41]. Son la base del lenguaje connotativo, hasta tal punto que Pottier los llama también «semas connotativos». Así, por ejemplo, «rojo» puede tener un sema connotativo de «peligro», que sólo se actualizará en determinados contextos.

Evidentemente el lenguaje poético puede hacer que estos semas, inoperantes en el «primer sistema de significación» de que hablaba Barthes, sean cruciales en el segundo sistema o «episemántica». La lengua poética trata de agotar los recursos de dichas posibilidades connotativas de los signos.

En el terreno semántico se presenta, pues, un doble problema al traductor de poesía: por un lado, ha de hacer coincidir los semas operantes por referencia a una misma sustancia situacional; por otro lado, ha de tratar de conservar en su traducción las connotaciones que los semas no actualizados fundaban en los lexemas de la lengua base.

Una explicación metodológica que nos haga ver este lugar de paso interlingüístico podemos encontrarla en el trapecio de Heger^[42], tal como lo describen su autor y también Kurt Baldinger en su «Teoría Semántica». El trapecio corrige el triángulo de Ullmann, añadiendo a sus tres puntos (significante, concepto y realidad extralingüística) un cuarto punto en su vértice superior (el correspondiente al concepto): el cuarto punto surge de una distinción entre el significado, que es lingüístico (conjunto de todas las significaciones ligadas a un significante), y el concepto no lingüístico (conjunto de semas desorganizados que se refieren a la realidad). En la recta que une ambos puntos puede situarse el semema, conjunto de semas organizados por una forma lingüística (que sería un lexema en un contexto) y referidos a una realidad.

En este lugar de tránsito entre el concepto lingüístico y el no lingüístico es donde se verifica la organización de semas pertinentes por obra de la semotaxis. Es también el terreno donde el traductor onomasiológicamente ha de poner en juego la semotaxis de la lengua meta, según el resultado del análisis semasiológico que antes haya verificado en la lengua base. Este es,

pues, el lugar de la reorganización semotáctica, que postulará unos determinados lexemas.

Observaremos que en este punto la elección de lexemas para la traducción poética ha de verse influida no sólo por la semotáctica de la lengua base, sino también por su táctica léxica, es decir, por la misma forma exterior de sus unidades de contenido en cuanto posible elemento fundante de connotaciones.

El traductor dispone para su juego onomasiológico de la sintagmática y la paradigmática de la lengua meta. Si por ejemplo el paradigma léxico de la lengua meta no le ofrece un término que conjunte los semas pertinentes, la sintagmática puede solucionar la equivalencia por medio de su combinatoria. La palabra japonesa «tatami», pongamos por caso, no tiene equivalente español; sin embargo, podría traducirse por «esterilla de paja de arroz». Se ha resuelto así la traducción a nivel denotativo, pero ¿quién puede traducir al español las connotaciones de la palabra «tatami», tan arraigada en la vida japonesa que el suelo de toda vivienda está hecho de «tatami»? La dificultad llega aquí al límite.

Hattori, lingüista precisamente japonés, nos sugiere que el punto de partida para la interpretación de situaciones lingüísticas puede encontrarse en situaciones alingüísticas no comunes: «Es completamente evidente que ni una traducción con una palabra extranjera sinónima, ni un dibujo, son suficientes para la descripción del semema de una palabra. Incluso si vemos las cosas que la palabra denota, no conocemos los rasgos de esas cosas a las que los indígenas tienen costumbre de conceder su atención»^[43].

Quiere esto decir que para una recta interpretación de un mensaje en orden a su traducción, es indispensable adentrarse en la antropología cultural de la lengua de partida (que suele ser una segunda lengua, y no nativa, para el traductor). La semántica, y con mayor razón la episemántica lingüística, construyen sus significados sobre ese trasfondo cultural que da razón de la lengua.

Brillantemente corrobora esta idea Octavio Paz: «El sol que canta el poema azteca es distinto al sol del himno egipcio, aunque el astro sea el mismo»^[44].

Problemas del lenguaje metafórico

La metáfora es un procedimiento en el que la connotación se lleva al extremo. Un lenguaje metafórico siempre es connotación, aunque un lenguaje connotativo puede no ser metafórico.

La metáfora es un procedimiento de episemántica, de creación de un segundo significado. La diferencia con la connotación podríamos establecerla diciendo que mientras en la simple connotación persiste el «primer sistema de significación», de sentido denotativo, en la metáfora dicho «primer sistema» queda relegado al olvido, mientras que el segundo o episémico es el verdaderamente pertinente.

Según explicación de Molho sobre las *Soledades* de Góngora^[45], en la poesía pueden aparecer «episemas» no lingüísticos —por ejemplo, «maleabilidad», aplicable al queso y a un sello de cera, que se comparan metafóricamente en Góngora—. Dichos episemas se presentan al pensamiento en condiciones tales que éste se ve autorizado a no retener más que este único elemento —«maleabilidad»— como sema común de ambos lexemas, y a obliterar por lo tanto otras distinciones sémicas diferenciales.

Resulta así en el discurso una polisemia inestable y ocasional, episemántica. Se diferencia de la polisemia semántica en que la semejanza entre los elementos allegados por la metáfora subsiste. Aquí radica la función poética de la metáfora: se percibe el parentesco sémico como fugaz y lograda creación de la palabra.

Un requisito para que se produzca la metáfora es que las palabras sean trasplantadas de su contexto habitual a otro donde no suelen aplicarse normalmente. La palabra arrastra de este modo consigo asociaciones sacadas de su contexto ordinario. La metáfora deja de ser tal cuando la comunidad hablante pierde conciencia de esa transferencia contextual de que la palabra ha sido objeto^[46].

Al decir, por ejemplo, de una persona desaliñada que «es un adán», hemos empleado una metáfora, ya que hemos sustituido lexemas («desarreglado» por «Adán») en virtud de un sema común (descuido corporal). Este sema se convierte en episema al verse promovido por el juego verbal a ser singularmente significativo en un contexto desusado. Los demás semas de «Adán» (primer padre, etc.) no se consideran en este contexto. Sin embargo, la conciencia de que la desigualdad de la persona en cuestión y Adán persiste es la que comunica valor poético al signo «Adán» en el nuevo contexto.

Si por el contrario tal contexto se hace usual para el término metafórico — como se va haciendo en nuestra lengua para el ejemplo propuesto, sobre todo por el uso de amplias zonas de hablantes—, el sentido metafórico deja de ser tal, y el término se convierte en simple sinónimo de aquel al que está sustituyendo. La metáfora se ha lexicalizado, y con ello ha perdido su función poética. Ya no hay un correctivo en la conciencia de los hablantes que detecte

el salto metafórico. Lo que simplemente se advierte es una sustitución paradigmática entre términos más o menos sinónimos. La episemántica pasa de nuevo a ser simplemente semántica.

El argot y el lenguaje coloquial usan frecuentemente la metáfora, operando sobre los mismos principios que la poesía^[47], es decir: persiguiendo valores semánticos que refuercen la expresividad del mensaje. Es cierto que en ocasiones son metáforas en vías de lexicalización o totalmente lexicalizadas, hecho éste que les resta originalidad. Sin embargo, no faltan creaciones geniales en boca del pueblo, que no dudaríamos en clasificar como «poéticas» en su ambiente.

El lenguaje metafórico presenta al traductor unos problemas casi insuperables, ya que la dificultad de la connotación se ve acrecentada por el hecho de que en la metáfora el «primer sistema de significación» desaparece. En el caso del haiku, concretamente, y por fortuna para el traductor, las metáforas aparecen con parquedad. Es cierto que el haiku usa las connotaciones tanto del estilo coloquial como del literario, y que recurre en ocasiones al símbolo (cf. págs. 145-146). En el apéndice de esta obra trataremos concretamente sobre los problemas derivados de la traducción del haiku, pero podemos adelantar desde ahora que muy difícilmente puede conservarse en esos casos la episemántica de la lengua original. El traductor no puede hacer más que elegir ciertas correspondencias, cuando la cultura de la lengua meta se las suministre, que le acerquen a la equivalencia episemántica.

Los problemas del lenguaje metafórico son extensivos a todos los procedimientos de sustitución poética que Carlos Bousoño estudia en su obra «Teoría de la expresión poética» (símbolo, imagen visionaria, etc.)^[48], ya que estos procedimientos son variedades de lo que consideramos esencial en la metáfora: conseguir un segundo sistema de significación con predominio casi exclusivo sobre el simplemente denotativo.

ASPECTOS RESTRINGIDOS DE LA TRADUCCIÓN

Ya hemos aclarado que la equivalencia en la traducción no es entre medios lingüísticos, sino entre realidades significadas. No se traduce de una morfología a otra ni de una sintaxis a otra. La traducción no es tampoco intersemántica, y ni siquiera de signo lingüístico a signo lingüístico. Sobre el signo lingüístico está la realidad condicionante de la comunicación. En la

intención de comunicación, que es un fin, habrá que buscar la equivalencia. El signo lingüístico en la lengua meta se elegirá consecuentemente y como un medio.

Las infraestructuras del signo lingüístico son niveles de análisis. Las infraestructuras fonológica, morfológica y sintáctica son además conjuntos cerrados de oposiciones intralingüísticas, y por ello se resisten a toda comparación de equivalencia interlingüística.

Solamente en un sentido muy impropio podemos, pues, aceptar la definición que Catford nos da de «restricted translation» (traducción restringida). La opone a «total translation» (traducción total), y la define así: «Sustitución del material textual de la lengua base por el material textual equivalente en la lengua meta, a un solo nivel»^[49].

Así, por ejemplo, la transliteración sería un modo de traducción fonológica. La equivalencia en este caso habría que buscarla en relación con la sustancia fonética de la expresión.

Sobre la transliteración del japonés al español trataremos en la introducción a la segunda parte de este trabajo. No vamos aquí a ocuparnos de otros posibles aspectos de «traducción restringida», sino más bien de «aspectos restringidos de la traducción», es decir, de consecuencias que la traducción acarrea en infraestructuras lingüísticas.

La traducción y el plano de la expresión

El nivel de expresión de la lengua base no suele intervenir en la producción del nivel de expresión en la lengua meta. Este más bien resulta del análisis onomasiológico que el traductor hace en la lengua de término. La elección del plano de expresión en esta lengua está condicionada por el contenido de la misma.

Sin embargo, el plano de expresión puede ofrecer al traductor una base para el virtuosismo. En ocasiones se encuentran en el texto de partida onomatopeyas que admiten la creación de un correlato lingüístico en la lengua de término. Usando determinadas aliteraciones en la lengua meta, el traductor puede conseguir un efecto parejo al producido por la onomatopeya en la lengua base.

En ciertas ocasiones el haiku hace uso de determinados efectos sonoros, como la onomatopeya y la aliteración (véase páginas 146-147).

En nuestra traducción, cuando hay una onomatopeya muy marcada en el original, hemos procurado traducirla por cierto tipo de onomatopeya. Así, por

ejemplo, la repetición «notari notari» (**hk. 46**) la hemos traducido por «vaivén»; «yurari yurari» (**hk. 72**), por «*ondulando, destellante*»; «yusayusa» (**hk. 64**), por «ondulante, cimbreante». En el caso de (**hk. 152**) hemos elegido el equivalente natural en nuestra fonética del mugido de la vaca, para traducir el «moo moo...» japonés.

Aparte de estos recursos de expresión que ocasionalmente aparecen, el haiku se nos presenta en medio de una gran desnudez formal. No hace uso de la rima ni del ritmo (véase capítulo 7, págs. 144-145). Únicamente mantiene cierta fidelidad (entendida dentro de ciertos límites; véase págs. 142-144) a la pauta métrica de 17 sílabas.

Otro recurso de que se vale el haiku es el orden de las palabras en el sintagma. Este orden de encadenamiento verbal parece reflejar aproximadamente el orden en que se ofrecen los objetos a la mente japonesa, e innegablemente confiere a cada palabra un peculiar encuadre semántico. Las palabras aparecen así dotadas de una valoración que el orden sintagmático, lineal, les va prestando como correlato de un paralelo orden de atención.

En el haiku no hay tampoco signos algunos de puntuación, y es de nuevo la disposición de palabras la que compensa la ausencia de rasgos tonales marcados.

Como es obvio, en nuestra traducción no hemos pretendido ningún tipo de equivalencia en el nivel de la expresión. Hemos usado signos de puntuación, mayúsculas, un número de sílabas no sujeto a cómputo, etc. Únicamente hemos procurado, en la medida de lo posible, conservar el orden de palabras japonés por medio de cierta correspondencia en nuestro léxico.

La morfosintaxis en la traducción

La Morfología unida a la Sintaxis ofrece un significado «formal» de los enunciados. Morfosintaxis es la operación solidaria de las dos infraestructuras. Las formas que ofrecen los paradigmas morfológicos — combinación de morfemas— funcionan en la sintaxis. Aislada de la sintaxis, la morfología no ofrecería más que morfemas potencialmente funcionales^[50].

La sintaxis es muy poco sin la semántica. Los significados de los morfemas y sintagmas se articulan en un sentido en el nivel semántico del signo lingüístico. Hablamos del sentido total del enunciado, donde se funden la significación absoluta o sustancial que aporta el léxico y la significación relativa o formal propia de la morfosintaxis. C. C. Fries en su obra «The

structure of English» llega a plantear categóricamente que en lingüística hay dos clases de relaciones, las «lexicales» y las «estructurales»^[51].

El significado estructural, formal o relativo es como el de las operaciones aritméticas: un cálculo sin interpretación. La interpretación vendría con los valores que se asignaran a las unidades; en el caso de la lengua, con los valores semánticos acarreados por el léxico. En una estructura desnuda de valores léxicos podríamos, sin embargo, percibir los valores estructurales morfosintácticos.

Este fenómeno, que parece paradójico, ha sido puesto a nuestro alcance por Lewis Carroll en los celebérrimos «Jabberwocky verses» de «Through the looking glass», segunda parte de *Alice in Wonderland*^[52]. Dichos versos han llamado la atención de varios lingüistas, concretamente y por lo que sabemos, de Nida y Taber, que los comentan detalladamente en *The theory and practice of Translation*^[53], del profesor C. H. Carruthers, que los ha traducido al latín junto con las dos obras de Lewis (los títulos de sus traducciones son *Alicia in terra mirabili*, y *Per speculum*), y de Savory, que cita junto a los versos originales la traducción latina de Carruthers en *The art of translation*^[54].

En los «Jabberwocky verses» no hay significado léxico, pues sus palabras no existen en la lengua inglesa. Sin embargo, podemos señalar allí sustantivos, adjetivos, verbos, etc., en suma: relaciones que se nos hacen patentes por la morfosintaxis. Estamos, pues, ante una red de significados estructurales que sólo están postulando el significado de las unidades léxicas para cumplir plenamente su función dentro de un contenido lingüístico total.

Igualmente se puede afirmar que, aunque las palabras no se entiendan, los versos están en inglés.

La sintaxis funda unas relaciones entre los morfemas que son propias de la tipología estructural de cada lengua. Los morfemas gramaticales son en sí mismos elementos relacionales que intervienen en ese entramado formal.

La dificultad que este hecho presenta a la traducción es que cada hablante o escritor ve el universo exterior precisamente a través y por medio de ese juego de relaciones estructurales. Si piensa en su lengua, no puede sustraerse a las relaciones formales de la sintaxis. El traductor a su vez ha de transmitir la visión de la misma realidad exterior valiéndose de otra red distinta de relaciones formales: las que le ofrece la sintaxis de la lengua meta.

Este es el sentido de la «arbitrariedad de los grandes signos» propuesta por Mounin; el mensaje, o la frase, como signos unitarios de sentido completo, participan de la arbitrariedad de la lengua en su configuración morfosintáctica.

Cada lengua elige unos determinados elementos morfosintácticos para proporcionar la estructura formal del mensaje en situaciones tal vez idénticas. Esto explica que en situaciones comunes o parecidas pueda haber un correlato lingüístico, una traducción, aunque quizá con una sintagmática distinta^[55].

A través de su sintaxis propia, cada lengua organiza los datos de su experiencia. Al pasar de una lengua a otra no cambian sólo las nociones representadas por el léxico; cambia también la elección de las relaciones que deben expresarse. Martinet dice a propósito de este tema: «Nunca debemos afirmar que lo que diferencia a una lengua de otra es esencialmente una elección diferente en cuanto a los medios formales de expresión, sino más bien el tipo de análisis de la experiencia que tal lengua manifiesta, y el género de relaciones que se pueden comprobar entre los eslabones lingüísticos»^[56].

Malmberg opina igualmente que la delimitación arbitraria de la sustancia del contenido en cada lengua se puede demostrar con la misma facilidad en la gramática que en la semántica y en la lexicología^[57]. Aunque ha sido precisamente en semántica y en lexicología donde más se ha insistido en la demostración.

En el punto extremo de esta tendencia afirma Meillet que «los sistemas gramaticales de dos lenguas son impenetrables entre sí»^[58] Esta afirmación, en la línea de Whorf y Humboldt, se basa en el hecho de que la morfosintaxis constituye un sistema cerrado de oposiciones, que es solamente funcional en el interior de cada lengua.

En el campo que nos ocupa, y como ejemplo, no se puede hablar en el mismo sentido de transitividad e intransitividad en español y en japonés. El verbo intransitivo japonés («jidooshi») corresponde más bien a nuestra pasiva, o a nuestra construcción media con el pronombre «se». Por ejemplo:

Tadooshi (transitivo): «Hon wo mitsukemashita» (he encontrado el libro).

Jidooshi (¿intransitivo?): «Hon ga mitsukarimashita» (se encontró el libro).

Con todo, la existencia real de la traducción en infinidad de casos sin necesidad de grandes cambios estructurales sugiere la existencia de ciertos universales de sintaxis, aunque sus valores en cada caso se definan en relación con la lengua correspondiente. Creemos con Benveniste^[59] que entre sistemas lingüísticos muy distintos hay funciones comunes, y también relaciones entre esas funciones indicadas por marcas formales^[60]. El grado de cercanía en el parentesco tipológico entre dos lenguas es el que determina la frecuencia de dichas funciones comunes.

Precisamente la terminología «traducción sintáctica», empleada por Tosh^[61], para designar una parte de la investigación conducente a la traducción automática, se basa en la operatividad interlingüística de funciones sintácticas facilitada por la gramática transformacional. Se pueden así establecer correspondencias a modo de ecuaciones. Evidentemente la traducción sintáctica versa solamente sobre un contenido formal, y por ello cae fácilmente en desajustes de sentido total.

Volviendo a la comparación entre el japonés y el español, sus estructuras morfosintácticas respectivas son muy divergentes. El orden sintáctico es frecuentemente inverso. En prosa, el japonés usa con mucha más frecuencia que nuestra lengua de procedimientos hipotácticos. El español por su parte usa muchos medios de determinación que el japonés ignora sistemática o prácticamente (el artículo, el sujeto del verbo marcado al menos en la flexión, marcas de género y número con las consiguientes concordancias...).

Como dice Jakobson, es más difícil traducir de una lengua que ignora una categoría gramatical a una lengua que la tiene, que el proceso inverso^[62]. Al traducir del japonés al español, se puede elegir el procedimiento de determinación que situacionalmente parece oportuno; al traducir del español al japonés, sin embargo, hay que prescindir de muchos rasgos pertinentes de contenido porque el sistema gramatical japonés es más impreciso en la deixis y en los procedimientos de determinación. El esfuerzo del traductor por no perder esos rasgos relevantes de contenido ha de ser aún mayor que en el caso de la traducción española.

En el caso de nuestra traducción de los haiku, la mejor ilustración de la divergencia sintáctica entre el original y la traducción es confrontar, en cualquiera de los haiku traducidos, la «traducción» literal que incluimos con la traducción más o menos literaria que damos a continuación. Somos conscientes de que el significado estructural o formal del japonés se ha perdido irremediablemente. En el Apéndice (págs. 222-223) tratamos sobre la traducción de elementos gramaticales.

«Las lenguas difieren esencialmente por lo que *deben* expresar, y no por lo que pueden expresar», afirma Jakobson^[63], coincidiendo con la opinión de Boas —citada por el mismo Jakobson—: el sistema gramatical de una lengua (por oposición a su acervo léxico, que admite elección libre, o incluso creación innovadora) determina los aspectos de cada experiencia que deben obligatoriamente expresarse en la lengua en cuestión.

Más atrás (págs. 168-172) hemos tratado de la episemántica poética. En este apartado vamos a concentrarnos en los problemas de traducción planteados por los elementos léxicos.

La gramática, como acabamos de ver, impone significados. Pero son mucho más decisivos los significados impuestos por la lexicosemántica, porque éstos parten de una elección mucho más libre del autor del mensaje.

El léxico es el resultado de la segmentación conceptual del mundo por obra de una lengua determinada. Con gran precisión expone el problema Whorf: «Nosotros cortamos y organizamos la extensión y flujo de acontecimientos del modo que lo hacemos, en gran parte porque, a través de nuestra lengua materna, somos cómplices en un acuerdo para hacerlo así... Las lenguas difieren no sólo en el modo de construir sus enunciados, sino también en la manera de romper la naturaleza para hacerse con los elementos que han de ponerse en esos enunciados»^[64].

Como consecuencia de la arbitrariedad del signo lingüístico, nuestra lengua nos presenta el mundo de la experiencia de una manera particular, haciéndonoslo ver como cosas, estados, procesos, acciones. Las palabras no tienen forzosamente la misma superficie conceptual en lenguas diferentes^[65]. Los límites semánticos existentes entre los elementos léxicos de una lengua son muestra de la experiencia colectiva de la comunidad lingüística en cuestión.

Advierte Kirkwood^[66] que los errores conceptuales a que induce el léxico no son menos frecuentes que los gramaticales en una segunda lengua. Y no hemos de olvidar que la lengua base de la traducción suele ser una segunda lengua para el traductor. La elección de términos en orden a la traducción depende en alto grado del contexto, el referente y la intención comunicativa^[67].

Pottier defiende que el lingüista ha de ser a la vez semantista y sintáctico, ya que la distinción entre las dos disciplinas sólo tiene valor metodológico^[68]. En el acto de comunicación funcionan conjuntamente semántica y sintaxis.

Este funcionamiento solidario de semántica y sintaxis nos lleva a la noción de significado total. Siguiendo a Firth, definimos el significado total o sentido como la encrucijada total de relaciones a la que se llega por cualquier forma lingüística^[69]. Existe junto al significado léxico de cada palabra el sentido derivado de la construcción sintáctica de las mismas. En las lexías complejas o modismos este sentido del conjunto anula el contenido de los lexemas tomados aisladamente.

La psicología y las modernas técnicas de traducción automática coinciden en la consideración de la frase como unidad. Desde el punto de vista psicológico afirma Wundt: «En el momento en que empiezo una frase, su totalidad está ya como una representación de conjunto en mi conciencia»^[70].

Nida y Taber establecen una clasificación de las funciones semánticas desempeñadas por las palabras en la frase o en la oración. Es como el correlato semántico de la sintaxis, y definitivamente otro aspecto de la semotaxis. La elección de semas pertinentes está en no pequeño grado condicionada por las funciones sintácticas. Este análisis nos lleva a la perspectiva semántica que más nos interesa para la traducción, que es la semántica de los grandes signos.

Según Nida y Taber existen cuatro categorías semánticas básicas: Object, Event, Abstract, Relation (Objeto, Suceso, Abstracción, Relación). Estas categorías corresponden, aunque no adecuadamente, a los términos tradicionales: Sustantivo (Object), Verbo (Event), Adjetivo (Abstract), Preposición (Relation). Se trata de categorías universales que abarcan, en la intención de sus inventores, todas las subcategorías semánticas existentes en cualquier lengua. Todo el universo de la experiencia se divide en estas cuatro categorías^[71]:

Objeto: es una categoría semántica referente a cosas o entidades que normalmente participan en Sucesos, como «casa», «hombre», «perro», «sol», «espíritu»...

Suceso: se refiere a acciones, procesos, etc., como «correr», «hablar», «morir»...

Abstracción: abarca cualidades, cantidades, grados... de Objetos, Sucesos y otras Abstracciones; por ejemplo, «dos», «rápido», «muchos», «frecuentemente», «muy»...

Relación: expresa una conexión de otras clases de términos; por ejemplo, las partículas, afijos que marcan casos, el orden de los elementos en la frase cuando éste es pertinente para la comunicación, verbos (como «ser» y «tener», cuando sólo expresan relaciones)...

Hay palabras que participan de dos categorías semánticas; por ejemplo: «jugador» (Objeto-Suceso); «doctrina» (Suceso-Objeto); «santificar» (Suceso-Abstracción); «santificador» (Objeto-Suceso-Abstracción); «reconciliar» (Suceso-Relación); «reconciliador» (Objeto-Suceso-Relación).

Esta teoría de Nida y Taber puede ser muy fecunda para analizar la estructura semántica de una frase. Puede ayudarnos a ilustrar la razón de la ausencia de verbo copulativo en muchas construcciones japonesas: el adjetivo

japonés en muchos casos es Abstracción-Relación, y por medio de esta relación de tipo copulativo se une directamente al sustantivo (Objeto). Véase un ejemplo en **(hk. 56)**.

En otras ocasiones, mediante el análisis de contenido así desarrollado, puede darse razón lingüística de ciertos haiku formados puramente por sintagmas nominales (sin verbos). Así, por ejemplo, el **(hk. 83)**, donde el sustantivo «hitomane» es un Suceso-Objeto, y su carácter de Suceso está actualizado por la Relación «ni». Los dos componentes de la palabra «hitomane», traducidos literalmente serían «hombre» (hito) e «imitación» (mane). «Imitación» lleva consigo la idea de Suceso; en japonés está además en relación paradigmática con el verbo «maneru» (imitar), «Hitomane ni» ejerce así una función verbal en el haiku.

Muy frecuentemente, las partículas dan razón de las relaciones, de tal modo que los verbos huelgan. Ejemplos: «ka» **(hk. 84)**, «kara» **(hk. 93)**, «wo» **(hk. 94)**, «no» **(hk. 102)**, etc.

En realidad la teoría semántica de Nida y Taber sobre las cuatro categorías está en estrecha relación con la doctrina chomskiana de las frases «kernel» y las reglas transformacionales. El proceso por el que Nida y Taber llegan a determinar que la palabra «jugador», por ejemplo, pertenece a las categorías Objeto-Suceso es la equivalencia transformacional: «jugador» = el que juega (Objeto que interviene en un Suceso).

El sentido total del texto puede esclarecerse en este tipo de análisis; así lo demuestran también las traducciones bíblicas que dichos autores aducen, y que han sido elaboradas con esta consideración semántica. De hecho el análisis semántico de los enunciados puede dar razón de la diversa estructura semántica en muchos casos de homo sintaxis^[72], como se muestra en la obra citada^[73].

Si este análisis estructural semántico se hace preceder a la traducción de ciertos pasajes difíciles, indudablemente el sentido se esclarecerá. La traducción resultará así como una reestructuración o rearticulación de la experiencia de lo percibido en moldes lingüísticos distintos.

CASOS DE INTRADUCIBILIDAD. INTRADUCIBILIDAD POÉTICA

A veces puede ocurrir que el traductor no encuentre ni siquiera una equivalencia de situación en las dos culturas correspondientes a las lenguas base y meta.

Hayakawa cita el caso de una película corta americana en la que aparecía una lechuga como símbolo de la sabiduría^[74]. La película se proyectó en varios países asiáticos con enorme fracaso, pues resultó que en ellos la lechuga era la imagen tradicional de la estupidez y un objeto de diversión.

En la India, según nos cuentan los misioneros, es difícil explicar la parábola evangélica del hijo pródigo; porque en ella el padre, al recobrar a su hijo, manda matar un ternero cebado. El ternero es en la India animal sagrado y no se le puede matar para un festejo. Son casos de intraducibilidad situacional.

En tales ocasiones el traductor tiene que hacerse un juicio sobre semejanza global de situaciones, y establecer algún correlato comprensible.

Otra muestra de intraducibilidad puede dárnosla cualquier enunciado cuya semántica esté demasiado condicionada por la gramática de una lengua en particular. Dicho enunciado será intraducible a una lengua donde los condicionamientos gramaticales sean distintos en ese caso concreto. Jakobson trae el ejemplo del título de una antología poética de Pasternak: «Mi hermana la vida». Es un título natural en ruso, donde «vida» («žizn'») es femenino; pero es por ejemplo intraducible al checo, donde «vida» («zivot») es masculino^[75]. Añadiremos que una traducción del mismo título al japonés es posible, pero no tendría tanto sentido como en español o en ruso, ya que en japonés «vida» («shoogai») no tiene género.

Son también intraducibles los juegos de palabras. Véase por ejemplo (**hk. 150**), donde hemos tenido que repetir en la traducción española la equivalencia de la palabra japonesa «futami», para tratar de conseguir el doble sentido.

Como una simple extensión de la afirmación anterior podíamos decir que la traducción poética, sobre módulos de perfección lingüística, es imposible. La poesía es como un inmenso juego verbal. Mantener las connotaciones del texto original a través de la distancia fonética, gramatical y léxica, a través de distintos signos lingüísticos, digamos resumiendo, es irrealizable. La palabra, que cobraba el relieve de ser simultáneamente instrumento y objeto de creación en la lengua de partida, no es ya la misma palabra en la traducción.

Savory coincide con esta apreciación cuando dice en «The Art of Translation»: «Ha de concederse el axioma de que la traducción perfecta es imposible, con la limitación de que es verdad solamente en el caso de la poesía»^[76].

«La traducción literaria no es una operación lingüística; es una operación literaria»^[77], ha dicho Edmond Cary. «Del mismo modo que la literatura es

una función especializada del lenguaje, la traducción es una función especializada de la literatura», confirma Octavio Paz^[78].

Paralelamente, la traducción poética es una operación poética. Es una recreación arriesgada. Octavio Paz, poeta y traductor de haiku (véase Apéndice, págs. 234-238), nos aclara las condiciones ideales para la traducción de poesía: «En teoría, sólo los poetas deberían traducir poesía; en la realidad, pocas veces los poetas son buenos traductores. No lo son porque casi siempre usan el poema ajeno como un punto de partida para escribir su poema. El buen traductor se mueve en una dirección contraria: su punto de llegada es un poema análogo, ya que no idéntico, al poema original. No se aparta del poema sino para seguirlo más de cerca. El buen traductor de poesía es un traductor que, además, es un poeta —como Arthur Waley—; o un poeta que, además, es un buen traductor —como Nerval cuando tradujo el primer Fausto»^[79].

NUESTRA TRADUCCIÓN DE LOS HAIKU

Parece contradictorio, tras afirmar que la poesía es intraducible, dar una traducción propia de los haiku. La contradicción, sin embargo, dejará de ser tal si enmarcamos la traducción propuesta en su verdadero valor.

No pretendemos comunicar con nuestra traducción un mensaje equivalente al que el poeta de haiku quiso dirigir a su público. En el haiku escrito en japonés para japoneses está operando, como base de connotaciones poéticas, la misma lengua. En el caso de nuestra traducción se ha tratado de preservar cierta equivalencia semántica con el enunciado original, considerando cada haiku como un gran signo lingüístico. Quiere esto decir que la equivalencia se ha perseguido por referencia a la situación o intuición que concebimos como poética. Pero la equivalencia episemántica, la resonancia del «primer sistema de significación» en el segundo, sabemos que se nos escapa en muchas ocasiones; esto es inevitable, ya que en el primer sistema la única equivalencia posible ha sido la del sentido. Forzosamente se pierden las connotaciones propias de la forma.

Así, por ejemplo, la palabra «hana» (flor) para un japonés en un contexto de primavera evoca —sin nombrarlas expresamente— las flores de cerezo. Son las flores que todo japonés sale a ver cuando llega la estación. Difícilmente un lector español captará esas connotaciones en nuestra traducción de **(hk. 28)**, **(hk. 34)**, **(hk. 144)**. Haber traducido en esos casos

«flores de cerezo» hubiera sido alargar desmesuradamente los versos, con pérdida de su concentración poética de tipo formal.

Cuando en el original hay un estilo nominal que prescinde de verbos, hemos procurado conservar en la traducción ese dinamismo que la ausencia de verbo representa, por el salto mental que supone la mera relación entre sustantivos. Hemos procurado seguir el orden de palabras japonés y no nos hemos atado a condicionamiento métrico alguno, salvo el de una gran brevedad como tónica general.

Sin quitar nada a la conciencia de la propia limitación, diremos que nuestro ideal —que confesamos inalcanzado— en la traducción es el que ya en el siglo XVI expresaron Boscán y Garcilaso a propósito de la traducción de *El Cortesano*, de Castiglione. Boscán, el traductor, dijo: «Yo no terné fin en la traducción deste libro a ser tan estrecho que me apriete a sacalle palabra por palabra»^[80].

Y Garcilaso: «Guardó una cosa en la lengua castellana que muy pocas la han alcanzado, que fue huir del afetación sin dar consigo en ninguna sequedad, y con gran limpieza de estilo usó de términos muy cortesanos y muy admitidos de los buenos oídos, y no nuevos ni al parecer desusados de la gente. Fue, demás desto, muy fiel tradutor, porque no se ató al rigor de la letra, como hacen algunos, sino a la verdad de las sentencias, y por diferentes caminos puso en esta lengua toda la fuerza y el ornamento de la otra, y así lo dexó todo tan en su punto como lo halló, y hallólo tal que con poco trabajo podrían los defensores de este libro responder a los que quisiesen tachar alguna cosa de él»^[81].

No alardeamos de recreación poética. Nuestra labor nos parece más bien un acercamiento a la inspiración del original. Acercamiento que admite mejora.

Sobre estas premisas, podrá tal vez excusarse nuestro atrevimiento.

CAPÍTULO 9

FORTUNA DEL HAIKU EN LA LITERATURA UNIVERSAL

Casi todos los eruditos occidentales que se han ocupado del haiku han llegado a producir haiku en su propia lengua. Es muy frecuente que los libros que se publican sobre haiku terminen con un muestrario de haiku del autor.

La producción de haiku en francés e inglés, y posteriormente en español, alemán y otras lenguas, ha venido de la mano con el conocimiento de la cultura japonesa. El campo ha llegado a ser amplísimo, y en este trabajo sólo pretendemos presentarlo, y hacer ver las posibilidades de ampliar su estudio.

CONOCIMIENTO OCCIDENTAL DEL HAIKU

A principios de siglo —sobre 1900— escribía Aston en su *Japanese Literature*^[1]: «Hace cuarenta años ningún inglés había leído una página de un libro japonés, y algunos eruditos continentales que se habían familiarizado con la lengua japonesa no habían contribuido más que de una manera insignificante a estos estudios.»

La apertura del Japón al extranjero bajo el imperio de Meiji —1868— fue al mismo tiempo la apertura de la cultura japonesa a los ojos de los eruditos occidentales. El mundo cultural japonés se vio rodeado de un indecible halo de misterio y atracción. Por lo que respecta a la literatura japonesa, empezaron a aparecer traducciones por obra de E. Satow (ministro de Inglaterra en Japón y amigo personal de Aston), M. M. Mitford, B. H. Chamberlain, Dickins, Léon de Rosny y algunos otros pioneros.

Lafcadio Hearn, periodista y más tarde profesor de inglés en la Universidad Imperial de Tokio, es tal vez el hombre que más ha contribuido al conocimiento del Japón por medio de sus abundantes libros y traducciones. Hearn había llegado a Japón en mayo de 1890; al año siguiente escribía a Basil Hall Chamberlain, profesor de Japonés y de Filología de la Universidad

de Tokio, con quien mantuvo una extensa correspondencia: «Lo que dice usted de su experiencia sobre el tema de la poesía japonesa es, en efecto, muy impresionante y muy penoso para cualquiera que conoce el Japón. Hace ya tiempo que dudo y pienso que la profundidad no existe en la corriente del alma japonesa. Fluye ésta como los ríos del país por lechos secos en sus tres cuartas partes, muy claros y deliciosamente sombreados, pero que solamente una tormenta pasional vuelve temporalmente profundos. Sin embargo, me parece que ciertas tendencias de la prosa japonesa tienen muy bellas promesas (...). A juzgar por su obra de usted y según la 'Antología japonesa', el poema japonés me hace exactamente el efecto de un kakemono en palabras: nada más. Y, sin embargo, ¡cómo se ha proyectado la sensación del pasado en el corazón y en el recuerdo, gracias al delicioso dibujo y al pequeño poema tan sencillo!»^[2].

Afortunadamente Hearn superó esta impresión primeriza y nos dejó bellísimas páginas sobre el Japón y su literatura, traducciones, etc., trabajos éstos que cortó su muerte en 1904.

Aston mostró también una actitud de bastante despegue hacia el haiku. En su *Japanese Literature* decía: «Sería absurdo reclamar demasiado seriamente para los haikai un lugar importante en la literatura. Sin embargo, admitida la forma, es difícil pretender que se hubiera podido sacar de ellos más de lo que Bashoo ha sacado. No es solamente la métrica la que distingue de la prosa a estas efusiones delicadas. Hay en ellas una perfección de forma que con frecuencia engasta perlas menudas aunque puras, verdaderos sentimientos y preciosas fantasías. Mirándolas de cerca se llega aun a discernir con frecuencia chispas de sabiduría y piedad. Su cualidad más característica es de ser sugestivos y evocadores»^[3].

Chamberlain presentó el haiku al mundo occidental como «epigramas poéticos», en 1902^[4]. En forma, el epigrama era lo más cercano al haiku; no así en contenido, pues el haiku no lleva la intención burlesca del epigrama. El haiku se vale del lenguaje como medio intuitivo o descriptivo, pero no como un arma satírica. La denominación de Chamberlain fue sin embargo recogida por Chouchoud cuatro años más tarde^[5].

En 1911, Chamberlain en su libro *Japanese Poetry*^[6] presentaba con más detalles técnicos y eruditos el mundo del haikai. Interesaban por entonces en Europa especialmente el simbolismo, la sugerencia y la concisión del haiku, tan acordes con las nuevas técnicas impresionistas. Sobre todo a raíz de la victoria de Japón sobre Rusia en 1905, los países occidentales sentían un

interés renovado por todo lo japonés. También había sido decisiva a este respecto la exposición de arte japonés en París años atrás, en 1878.

HAIKU EN FRANCÉS

En Francia es notable el interés por el haiku en la primera década de este siglo. En 1905 Paul Louis Chouchoud publicaba un pequeño libro de haikai *Aux fils de l'eau*^[7], y un año después su ensayo *Les épigrammes lyriques du Japon*, al que ya hemos aludido; en él cita desde luego a Chamberlain. Empiezan a aparecer haiku dispersos en revistas («*Mercure de France*», «*Grande Revue*»...) debidos a la pluma de Vocánce, Poncin, Greg...

Durante los años de la primera guerra mundial el interés por el haiku aumenta considerablemente en Francia y llega a la cúspide en los años veinte.

En agosto de 1927 el *Larousse Illustré* incluye la palabra «haikai» —que predominaba en vez de haiku— no sólo como forma de la poesía japonesa, sino dando como segundo significado: «Nouvelle forme de tercet français, inspirée le plus souvent par les traductions européennes des haïkais.»

Volviendo sobre la tradición poética francesa, Chouchoud descubre poesías breves de Verlaine que se aproximan bastante al haiku, aunque todavía lo rebasan cuatro o cinco veces en extensión. Cita, sin embargo, un verdadero haiku de Jules Renard (1864-1910) (escritor predominantemente de novela, encuadrado en el naturalismo e impresionismo):

«Le petit papillon»:

Ce billet doux

Plié en deux

Cherche une adresse de fleurs^[8].

Es una bonita imagen, que aunque envuelve una asociación intelectual que no se haría un japonés, puede considerarse como un meritorio haiku francés. La pauta silábica tampoco es la del haiku clásico, pero sería absurdo exigirla aquí.

Como muestra un poco más extensa vamos a dar algunos haiku de Julien Vocánce, escritos durante la guerra europea en la trinchera de Champagne. Datan del invierno de 1914 y todo el año 1915. La colección completa se

llama *Cent visions de guerre* y fue publicada en «La Grande Revue» (mayo 1916).

En cuatro pequeñas secuencias, Vócance nos da una película del asalto:

*La mort dans le coeur
L'épouvante dans les yeux,
Ils se sont élancés de la tranchée.*

*Cla, cla, cla, cla...
Ton bruit sinistre, mitrailleuse,
Squelette comptant ses doigts sur ses dents.*

*Avec la terre
Leur corps célèbrent des noces
Sanglantes.*

*Parmi ces débris, ramassez
Ce qui peut être encore utilisé.
Vous laisserez le reste.*

Es un haiku que se crea su propia pauta. No tiene ya relación con las estaciones, ni con un sentido de naturaleza. En todo caso puede entroncarse con el haiku de temática innovadora de Seishi (**hk. 123**), (**hk. 124**), (**hk. 125**). Tiene gran vigor descriptivo y, en ocasiones, onomatopeya.

He aquí la herida del poeta:

*Mon oreille inquiète analyse les sons
De nous... des Boches... 77... 120...
A droite... en face... au-dessus... Touché.*

*Occasion unique, ou rare,
De bien mourir, même sans gloire,
Que tu regretteras plus tard.*

HAIKU EN INGLÉS

Haiku de los imaginistas ingleses

Entre 1908 y 1912 se reunieron en Londres varios poetas ingleses y norteamericanos que buscaban un nuevo estilo de verso y una estética que lo justificase. Entre ellos estaban Richard Aldington, representante inglés (aunque poco después se hacía ciudadano americano); F. S. Flint, maestro en diez lenguas, buen conocedor del francés y de la poesía simbolista; Ezra Pound, americano; Hilda Doolittle, hija de un astrónomo americano y conocedora del verso griego, que se casó poco después con Aldington; y T. E. Hulme, joven filósofo y fuerza dinámica del grupo. El movimiento se situaba en una línea antirromántica, y frente a la poesía victoriana precedente, que llevaba a una nueva fe en el imperialismo inglés. Los poetas mencionados querían establecer en poesía el correlato artístico de Debussy, Stravinsky, Chekhov, pintores postimpresionistas, el ballet ruso y la filosofía de Bergson. Perseguían el versolibrismo, la simplificación de la expresión, y la elaboración de un estilo que pudiera presentar impresiones con precisión. Era una tendencia hacia la poesía objetiva, de cosas sin ideas.

Hulme escribía: «El estilo es simplemente un medio de subyugar al lector; de aquí, que sea asunto del poeta el subyugarlo con económica efectividad»^[9]. Puso gran énfasis en la selección de palabras para conseguir la exactitud.

En marzo de 1909 los imaginistas empezaron a reunirse como grupo. Aunque el nombre «Imagiste» fuera inventado por Ezra Pound tres años más tarde^[10], sirvió para calificar poesías escritas desde 1908. La influencia del tanka y haiku japoneses se hizo sentir en el grupo ya desde 1909, según testimonia Glenn Hughes: «Un poeta con la amplitud de intereses y tendencias experimentales de John Gould Fletcher (otro poeta del grupo, americano de Arkansas) podría apenas esperarse que escapara de la influencia de lo japonés. Ezra Pound sintió esta influencia, como también Amy Lowell (poetisa americana que se unió al grupo imaginista en 1914, causando la disociación de Pound respecto al mismo). Así también muchos de sus contemporáneos y seguidores. Los diminutos, escuetos, sugestivos tanka y hokku, la esencia de la imaginería refinada y la concentración, llaman inevitablemente la atención del poeta imaginista»^[11].

Flint nos habla de la práctica del haiku en el grupo: «Proponíamos en varias ocasiones reemplazarla (la poesía inglesa como se escribía por entonces) por el puro *verso libre*, por el tanka y el haiku japoneses; todos escribimos docenas de haiku como entretenimiento...»^[12].

Después de todo lo expuesto sobre el haiku japonés, y sobre los propósitos del movimiento imaginista, no puede extrañarnos esta coincidencia en

preferencias estéticas. El haiku respondía perfectamente a las pretensiones de objetividad, lenguaje coloquial, y plenitud sugerente de los imaginistas. El primer artículo del credo imaginista proclamó el dogma de la «pura» imagen. Ninguna de las impresiones captadas en la imagen debería permitirse que escapara a través de débiles adjetivos o conectivos innecesarios. Toda emoción extraña o comentario intelectual había de expurgarse. Las analogías con el haiku son patentes.

Los requerimientos tradicionales de forma también se rechazaban, puesto que en la concepción imaginista cada experiencia emergía ya con su forma. Llegó a discutirse si la poesía imaginista en verso libre era un fragmento de prosa; se acuñó el término técnico «unrhymed cadence» para salvarla de esa acusación.

El resultado de los conatos imaginistas de poesía libre en «hokku-like sentence» es de un gran parecido con conocidos haiku japoneses. Véase como ejemplo el siguiente verso de Pound:

«In a station of the Metro»

*The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough*^[13].

Fletcher lo compara al siguiente verso de Moritake (**hk. 1**), que en la traducción de Chamberlain aparece así:

*Fallen flower returning to the branch;
Behold! It is a butterfly*^[14].

La diferencia entre ambos poemas está en que mientras el haiku de Moritake crea su propio ambiente escénico, el de Pound es incomprendible sin el título. Por otro lado, la relación entre los elementos de la poesía está clara en el haiku de Moritake, mientras que es confusa en el verso de Pound: la relación establecida entre caras de personas que esperan en un metro de París y pétalos sobre una rama húmeda, es una incógnita que no se esclarece por la visión del poeta.

Otro ejemplo de Ezra Pound.

«L'Art, 1910»
Green arsenic smeared on an egg-white cloth,

Crushed strawberries! Come, let us feast our eyes^[15].

La forma japonesa le ha servido en esta ocasión para otro descubrimiento de la época: los pintores franceses más recientes. Pound ha establecido un ritmo de dos versos, ajeno al tripartito del haiku clásico. Por lo demás el contenido de este haiku está transmitido a través de una forma enérgica y sensible. Es indiscutible que, como en el caso del haiku, estamos aquí ante «la poesía de la sensación».

Otro ejemplo de gran belleza:

«Alba»

*As cool as the pale wet leaves
of lily-of-the-valley
She lay beside me in the dawn*^[16].

El mismo Pound había dicho: «Es mejor presentar una sola imagen en toda la vida que producir obras voluminosas.» La imagen era para él «lo que presenta un complejo intelectual y emocional en un instante de tiempo»^[17].

Algo parecido había dicho Bashoo: «El que crea de tres a cinco haiku durante su vida es un poeta de haiku. El que llega a diez es un maestro.» (...). (Le preguntó un discípulo:) «¿Es que hasta un maestro se amodorra a veces?» La respuesta fue: «En cada poema»^[18].

La actitud estética y poética de Pound había estado influida por los prerrafaelistas y los esteticistas ingleses de los años noventa. Pound había sido un entusiasta de Browning, de quien aprendió el «verse as speech», y de Yeats, que le enseñó el «verse as song». La obra de Pound, como ha reconocido Eliot, es un inventario inagotable de formas de verso. No puede extrañarnos que su polifacetismo le llevara a interesarse aun por la literatura china (se dice de él que llegó a creer que podría pensar en ideogramas, a la manera de los chinos^[19]) y a celebrar el grupo surrealista japonés o de poesía pura (llamado VOU) de Kitasono Katsue^[20]. En *The Cantos*, su obra poética enciclopédica, incluyó interpolaciones literarias en varias lenguas, y también en ideogramas chinos.

Entre 1914 y 1917 se produjo una escisión en el seno del imaginismo. Amy Lowell acaudilló el grupo ya existente, que siguió una tendencia de escuela llamada «popular». Ezra Pound se independizó del grupo e insistió más en los aspectos formales; perseguía un ritmo de acuerdo con la «frase

musical» y por esto calificó a la poesía de la escuela de Lowell de «prosa polífona», y más tarde definía a esa escuela como «Amygism». Aun en el verso libre quería Pound cierta disciplina de tipo formal. El tiempo se puso del lado de Pound, ya que hacia 1920 se registró en la poesía inglesa una vuelta hacia la métrica formal.

Amy Lowell predicaba que la unidad del verso libre era la estrofa, y que cada estrofa constituía un círculo completo. Dentro de este principio poético encaja perfectamente su haiku:

*Little hot apples of fire
Burst out of the flaming stem
Of my heart^[21].*

El fondo romántico e intimista de este poema de Lowell no concuerda con el haiku japonés, como hemos visto. Pero la forma sí puede ser un préstamo del haiku clásico.

Otros poemas imaginistas que pueden denominarse haiku son los tres siguientes de T. E. Hulme, agrupados bajo el título «*Images*»:

*Her skirt lifted as a dark mist
From the columns of amethyst.*

*The lark crawls on the cloud
Like a flea on a white body.*

*The after-black lies low along the hills
Like the trailed smoke of a steamer^[22].*

El interés por el haiku fue una moda pasajera en el Imaginismo, pero nos interesa sobre todo por lo que representa como fenómeno coincidente con la misma raíz del verso inglés moderno. Según Bogan, lo mejor de la poesía inglesa actual ha incorporado aspectos del Imaginismo, especialmente en la ruptura de convenciones antiguas referentes al ritmo^[23]. El haiku, que los imaginistas escribían como entretenimiento o como práctica, debió enseñarles bastante sobre el nuevo tipo de cadencia rítmica no sujeta a metros.

Haiku en inglés actual

Henderson ha dicho sobre el haiku: «La forma del haiku es singularmente japonesa, pero creo con la mayor firmeza que tiene características que trascienden las barreras del lenguaje y la nacionalidad, y que la hacen apta para ocupar un lugar especial entre las formas de poesía occidental»^[24].

Así lo han sentido muchos escritores, especialmente en América, donde hoy día se escribe haiku profusamente, y a veces con gran acierto. En 1964 se presentaron 41.000 originales para el «Japan Air Lines National Haiku Contest». Otros muchos miles aparecen en periódicos, pequeñas revistas, y especialmente en la revista «American Haiku» (P. O. Box 73, Platteville, Wisconsin). También aparecen algunas colecciones en libros.

Todavía no se ha desarrollado un cuerpo de convenciones y criterios que regulen el uso del haiku. Los criterios silábicos del japonés son totalmente inaplicables al inglés. El inglés presenta combinaciones consonánticas que el japonés desconoce, y sería muy difícil medirlas según la norma del haiku. Blyth propone que el haiku en inglés debería tener aproximadamente 2-3-2 sílabas (de fonética inglesa), evitando la rima y considerando innecesaria la palabra de estación^[25].

Esta es más o menos la constante que observamos en los haiku que vamos a transcribir como muestra.

En primer lugar citaremos haiku que han ganado premios en concursos de «Japan Air Lines» y «American Haiku»^[26].

*Searching on the wind,
the hawk's cry
is the shape of its beak.* (J. W. Hackett, 1963.)

*Lily:
out of the water...
out of itself.* (N. Virgilio, 1963.)

*A bitter morning:
Sparrows sitting together
Without any necks.* (J. W. Hackett, 1964.)

Solamente en una ocasión se concedió un premio a un haiku con rima^[27]:

*Brown mimosa seed
where blossoms once invited
hummingbirds to feed.* (Ethel Freeman.)

Daremos a continuación algunos impecables ejemplos del Japonés-americano Kenneth Yasuda, que firma como Shooson^[28]:

«A Camellia Flower»

*Brushing the leaves, fell
A white camellia blossom
Into the dark well.*

«The Lizard»

*A lizard flicks over
The undulating ripples
Of sunlit clover.*

«Crimson Dragonfly»

*A crimson dragonfly,
Glancing the water, casts rings
As it passes by.*

Junto a estos haiku, de gran pureza de imagen, hay otros que nos satisfacen menos. Pero es de advertir en ellos, de todos modos, su profundo sentido de naturaleza, modelado según el gusto japonés.

HAIKU EN ESPAÑOL

El haiku ha tomado forma española, pero más que español hemos de denominarlo «hispanico», puesto que ha sido especialmente en Hispanoamérica donde más se ha cultivado. El título «Haiku hispanico» es tan amplio que podría ser por sí sólo, el tema de un largo trabajo de investigación. Hemos de limitarnos a señalar caminos.

El haiku en la poesía modernista

En el modernismo hispanico existe cierta temática de fondo oriental en Rubén Darío («Azul»), Amado Nervo, Julián del Casal, Leopoldo Lugones

(«Las hojas doradas»), etc. El modernismo, sin embargo, se valía por lo general de largos versos, en contraste con la escueta lírica japonesa.

La forma del haiku no caía, sin embargo, fuera de nuestra tradición literaria, ya que el epigrama, la adivinanza, la seguidilla (esta última con sus versos alternantes de siete y cinco sílabas)... eran formas breves que garantizaban una posible buena acogida para el haiku.

José Juan Tablada (1871-1945), colaborador de la revista «Azul» (fundada por Gutiérrez Nájera), y de la «Revista Moderna», visitó el Japón en 1900 como enviado de esta última revista. Era un ferviente admirador de los parnasianos y simbolistas franceses. Leyendo a Goncourt, a quien también tradujo, y por su propia experiencia, llegó a amar profundamente al Japón y su arte. De Tablada se ha dicho: «Se reconoce generalmente a José Juan Tablada como el poeta que por primera vez introduce el haikai en la poesía hispanoamericana, resultando a la vez el primer cultivador de esta forma (conocida y practicada ya en Francia, Alemania e Inglaterra) en lengua castellana»^[29].

Tablada estuvo en Japón meses, cerca de un año, y es sumamente improbable que en ese corto tiempo pudiera ponerse en contacto con el haiku en japonés. Tal vez, según sospecha Carlos García Prada^[30], fue Chouchoud, visitante entonces del Japón, quien inició a Tablada en el haiku. Tablada conocía bien el francés, y seguramente leyó traducciones francesas de haiku y haiku franceses. Lo cierto es que en 1914 publicaba un libro en prosa, *Hiroshigué*, donde aparecía traducido un haikai de Bashoo, y se hablaba además de esta «poesía miniatura»^[31].

En 1919 aparece la primera colección de haikai de Tablada, titulada *Un día...* (Caracas, 1919), y tres años más tarde la segunda: *El jarro de flores* (Nueva York, 1922). En dos libros de poemas que se publican después aparecen algunos haikai nuevos. Tablada llama a estos pequeños poemas haikai y no haiku; por ser breves e independientes son haiku, pero —nos dice Octavio Paz— «por su construcción ingeniosa, su ironía y su amor por la imagen brillante, son haikai».

Tablada llamó a los versos de *Un día...* «poemas sintéticos», tal vez porque no siguió la regla de las 17 sílabas. Pero por la forma y el contenido de los versos aparece clara la intención del autor de escribir haikai. También es significativa su dedicatoria: «A las sombras amadas de la poetisa Shiyo y del poeta Bashoo.» Más tarde, en *El jarro de flores* escribía: «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»^[32].

Veamos algunos ejemplos selectos:

*Cohete de larga vara,
El bambú apenas sube se doblega
En lluvia de menudas esmeraldas*^[33].

Es un octosílabo y dos endecasílabos. Tiene también más centros de atención que los que permite el haiku clásico (cohete, bambú, lluvia, esmeraldas). La imagen con todo es brillante, y la influencia del haiku no ha sido aquí en vano.

*Engranajes de matracas
Crepitan al correr del arroyo
En los molinos de las ranas*^[34].

Formalmente es parecido al anterior. Encierra un importante valor onomatopéyico por la repetición de «rr», y los grupos «gr», «tr», «cr».

*Tierno saúz
Casi oro, casi ámbar,
Casi luz...*^[35].

Es uno de los más famosos haiku de Tablada. Los tres sustantivos en función calificativa se encuentran en progresión ascendente e integran una sola y bella imagen. Silábicamente, este haiku está de acuerdo con el clásico de diecisiete, si contamos cinco sílabas para «tierno saúz» (por terminar en aguda), y observamos que los otros dos versos constan de 8-4 sílabas, dislocando así la pausa en una sílaba. La rima refuerza acertadamente la imagen.

En otra ocasión vuelve sobre el típico haiku de Moritake (**hk. 1**) y, cambiando la estación del año, produce un haikai diferente:

*Devuelve a la desnuda rama,
Nocturna mariposa,
Las hojas secas de tus alas*^[36].

En *El jarro de flores* (1922), Tablada tiene también haiku dignos de mención:

*Canta un responso el sapo
A las pobres estrellas
Caídas en su charco*^[37].

En ocasiones se vale de paisajes definidos de México como escenario de sus imágenes:

*Coyoacán, al pasado muerto
El coyote de tu jeroglífico
Lanza implacable lamento*^[38].

Este sabor local no es extraño al haiku; sí lo es la amplitud de la dicción que usa Tablada, la adjetivación...

Tablada usa variedad de colores y vocabulario refinado, típicamente modernista. Por esto su haiku nos recuerda más a Buson que a Bashoo. Veamos este ejemplo, que nos servirá de punto de comparación más adelante:

*Garza, en la sombra
Es mármol tu plumón,
Móvil nieve en el viento
Y nácar en el sol...*^[39].

De entre los haikai inéditos de Tablada que publicó H. T. Young en su tesis doctoral sobre el poeta, entresacamos el siguiente:

«Gaviotas»

*Jirones de espuma
De las olas rotas
Tórnanse gaviotas*^[40].

Este poema es tan expresivo que pinta en cierto modo el objeto que describe. Tras la violenta velocidad de los dos primeros versos, campea el último en equilibrio silábico con ellos, como un vuelo sereno y dominador.

Otro autor modernista y mexicano que dio a conocer el Japón fue Efrén Rebolledo. También como Tablada visitó el Japón a principios de siglo, y vivió allí algunos años, más tiempo desde luego que Tablada. Octavio Paz nos dice de él: «A pesar de que 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»^[41].

En nuestra patria se han producido chispas de japonesismo, y en concreto de influencia del haiku, que exigirían un estudio más intenso. Sin salirnos del Modernismo, hemos de notar el hecho curioso de que Manuel Machado quiso escribir haikai. En las obras completas de los hermanos Machado aparecen los siguientes versos, que nos han interesado casi exclusivamente por su título:

«Hay-kays»

I

*¡Ay de mí
que ahora sí
que no soy
el que fui!...*

*No me asalta
el temer
que me falte
el poder...
Y, ¡ay!, me falta
el querer...*

*¡Ay de mí,
que ahora no
soy ya yo!*

II

*Todo te lo di.
Jugando contigo,
todo lo perdí...*

*Y, ahora, las cosas
suceden así:
la salud, la esperanza, la vida
me vienen de ti.*

*¡Ay, si
tú no me quieres,
qué va a ser de mi!*^[42].

No hay que extenderse mucho para decir que esta poesía no tiene nada de haikai, salvo tal vez la disposición de los versos dentro de algunas de sus estrofas, y la ausencia de adjetivos. La longitud total del poema y su tono intimista le sitúan fuera de la tradición del haikai.

En cuanto a Antonio Machado —lo tratamos aquí por coincidencia temporal, y no porque lo vayamos a calificar de modernista—, Octavio Paz ha hecho ver la relación existente entre un poema de sus *Nuevas Canciones* (1925) y el haiku (**hk. 2**) de Sookan. Los versos de Machado dicen así:

*A una japonesa
le dijo Sokán:
con la luna blanca
te abanicarás,
con la luna blanca
a orillas del mar.*

Paz hace notar que la reiteración de Machado en estos versos y su ansia por explicarlo todo han matado la reticencia y el arte de sugerir japonés^[43]. Los versos de Machado sólo son japoneses en su temática. Por lo demás, el «uchiwa» del haiku de Sookan no es un abanico que usen exclusivamente las mujeres; también lo vemos en Japón en manos de hombres. La metáfora de *ver* en la luna un paipai es japonesa, porque responde a una intuición. Pero la metáfora de abanicarse con la luna es una elaboración intelectual posterior, y no es fácil que un poeta japonés clásico se la imaginara.

Hay, sin embargo, otras poesías cortas de Antonio Machado que sí nos hacen recordar lejanamente el haiku.

Sin duda Antonio Machado había leído las traducciones francesas de haiku y la poesía de Tablada y sus seguidores mexicanos.

Valle-Inclán tiene una frase en *Farsa y licencia de la Reina Castiza*, que es exactamente de Bashoo. Es cierto que a Valle pudo habersele ocurrido independientemente; pero es muy posible que la leyera en traducciones francesas de haiku. La frase en cuestión es una apostilla escénica y dice así:

«La patrulla calamucana, bajo la luna hace sig-zás, y el espejo de la fontana, al zambullirse de la rana, hace ¡chás!»^[44].

En 1922 aparece con una distribución distinta, en estrofa:

*y el espejo de la fontana
al zambullirse de la rana
¡hace chás!*^[45].

Confróntese con el **(hk. 19)** de Bashoo. Como observa Emma Susana Speratti Piñero, a cuya investigación debemos este dato^[46], los elementos que usan los dos poetas son los mismos, y aparecen en el mismo orden, aunque Valle cargue las tintas en los rasgos grotescos, de tipo esperpéntico.

El haiku en la poesía postmodernista

Bajo este epígrafe queremos encuadrar no solamente la poesía que continuó la tendencia modernista, sino también toda la poesía hispánica posterior al Modernismo. Grandes poetas mexicanos como Carlos Pellicer, Xavier Villaurrutia, José Gorostiza, y el ecuatoriano Carrera Andrade han seguido los pasos de Tablada produciendo haiku. Esta producción ha sido estudiada por Ceide-Echevarría en la obra ya citada *El Haikai en la lírica mexicana*, y podría ser ampliada por otros estudios más desarrollados y con proyección hacia otros países. Por el momento nuestro objetivo es ver la relación de este haiku con el clásico japonés.

El profesor Brower, de la Universidad de Kansas, afirma^[47] que la mayoría de los seguidores de Tablada escribieron *Haikuesque imitations* en lugar de haiku. Efectivamente, no se desligaron del todo de la retórica occidental que les hizo perder la simplicidad del haiku japonés clásico. Ya hemos visto estas debilidades en el mismo Tablada. El interés por lo japonés era en la mayoría de las ocasiones un vago interés por lo exótico, sin profundidad alguna por ignorancia de la misma lengua japonesa. A menudo el así llamado «haiku» ha sido sólo un pretexto para expresar golpes de ingenio o juegos verbales. Este movimiento pendular no nos es extraño porque ya lo hemos visto en el haikai renga japonés y en el senryuu.

Citaremos, como en apartados anteriores, los haiku que nos parecen más representativos de este período.

*Naranjos
floridos en el parque
¡y tú debajo de ellos!*^[48].

Este haiku de Rafael Lozano (n.1899), de su libro *La alondra encandilada* (Madrid, 1921), nos interesa porque es una muestra del principio japonés de comparación interna (véase págs.74-76). Por otro lado, nos recuerda en su inspiración y en su sobriedad el haiku (**hk. 56**) de Buson.

*El barco
deja sólo una estela.
Nosotros, ¿qué dejamos?*^[49]

Es una bella imagen, también de Rafael Lozano y de la misma obra. Nos recuerda el grave ascetismo de Bashoo (**hk. 10**), aunque el maestro japonés se guardaba de hacer la aplicación directa al lector, contentándose con sugerir.

«La iguana»

*Naturaleza
labró este jade que entre la maleza
inmoviliza la ritual cabeza*^[50].

Es un haiku de José Rubén Romero (1890-1952) y de su libro *Tacámbaro*. En su introducción, el poeta confiesa que junto a la influencia de Jules Renard, de Leconte de Lisle y de otros autores franceses, ha recibido la de José Juan Tablada. El haiku que hemos seleccionado tiene como valores positivos su sabor local, al retratar un reptil típicamente mexicano, su sabor de naturaleza por esto mismo, y su cromatismo y sentido de observación. Espontáneamente nos ha recordado a Kyoshi (**hk. 131**).

*¡Qué nota blanca!
En la verde llanura,
plumón de garza*^[51].

El autor de este haiku es Francisco Monterde, presidente de la Academia Mexicana de Letras. Lo escribió en un viaje al Japón y lo publicó en «Netsuke» (Haikai), México, Finisterre, 1962, página 15. Su primera colección de haikai, *Itinerario contemplativo*, apareció en México en 1923. Es interesante la analogía del citado haiku con uno de Bashoo (**hk. 168**) y con el siguiente del poeta español José Juan Domenchina:

*Pájaro muerto:
¡Qué agonía de plumas
en el silencio!*^[52].

Este haiku de Domenchina es de su obra *Leve espuma*, página 61. Todo su sentimiento está concentrado en una imagen llena de sugerencias; esto lo hace auténtico haiku.

*Ya no me ama,
desdeñoso me rio,
son, ¡ay!, mis lágrimas!*^[53].

Haikai de José María González de Mendoza («El Abate») (n. 1893), que damos como muestra de una resurrección de juego de palabras en el haiku. Véase (**hk. 3**), (**hk. 4**), (**hk. 150**). Su autor, nacido en Sevilla pero mexicano por su crianza y formación, publicó en el semanario «La Antorcha» (1925) algunos «Haikais con palabra pivote», como el que transcribimos. González de Mendoza observa fielmente la pauta silábica del haiku 5-7-5.

Este recurso al juego de palabras no lo observamos en Tablada ni en sus seguidores. Es ingenioso, más que literario.

*Ruedan las olas frágiles
de los atardeceres
como limpias canciones de mujeres!*^[54].

Poema éste de José Gorostiza (n. 1901) perteneciente al grupo vanguardista llamado «Los Contemporáneos», del nombre de una célebre revista literaria y de cultura. Este haiku apareció en su libro *Canciones para cantar en las barcas* (México, 1925). En tres versos crea aquí Gorostiza una bella imagen. No podemos hablar de comparación interna, pues la comparación está, más que sugerida, expresada.

«Reloj»

*¿Qué corazón tan avaro
cuenta el metal
de los instantes?*^[55]

Es un ejemplo de haiku de Xavier Villaurrutia (1903-1950), también del grupo de «Los Contemporáneos». Sus haiku aparecieron en su libro de poemas *Reflejos* (México, 1926). En este pequeño poema colaboran al efecto del haiku la personificación del reloj, y la imagen sinestésica, véase (**hk. 21**), de los instantes de metal. Todo está reducido a sensación, pero no hemos de olvidar que, contra el uso del haiku, el título juega aquí también un papel importante.

Hay azules que se caen de morados^[56].

Se puede dudar si esta línea poética de Carlos Pellicer (n. 1899) es un haiku, pero como en el caso del haiku japonés (**hk. 122**) no está de más que también aquí traigamos un ejemplo de vanguardia. Aquí nos hallamos ya a un paso de la greguería. Bien es cierto que en otros pretendidos haiku de Pellicer existe cierta rima y cierto mayor cuidado formal. Este autor también es del grupo de «Los Contemporáneos».

*Una gota de rocío
y dos pétalos de rosa:
¡hacen una mariposa!*^[57].

Es éste un tema clásico del haikai, véase (**hk. 1**). Aquí lo trata Elías Nandino (n. 1903), con reminiscencia también de Tablada (véase el haiku de Tablada de la nota 56). Es con todo algo más artificial este poema que el de Tablada o el de Moritake.

*Las olas se retiran
—ancas, espaldas, nuca—,
pero vuelven las olas
—pechos, bocas, espumas—*^[58].

Este poemita de Octavio Paz (n.1914) de su libro *Libertad bajo la palabra* (México, 1949) es como una versión apasionada, hispánica, de la serenidad de Buson en **(hk. 46)**. Paz ha sido uno de los poetas que mejor ha sabido apreciar la obra de Tablada. Nos dice de él: «Pero Tablada, curioso, apasionado, sin volver nunca la cabeza hacia atrás, con alas en los zapatos, oye crecer la hierba y olfatea, antes que nadie, la nueva bestia, la bestia magnífica y feroz que iba a devorar a tantos adormilados: la imagen. Enamorado de la poesía japonesa, introduce en nuestra lengua el haikai...»^[59].

Y también: «Tablada concibe al haiku como la unión de dos realidades en unas cuantas palabras, poética tan cerca de Reverdy como de sus maestros japoneses»^[60].

«Pleno sol»

*La hora es transparente:
vemos, si es invisible el pájaro,
el color de su canto*^[61].

Es puro haiku esta poesía de Paz. El título es innecesario para su ambientación. La sinestesia que usa nos recuerda la de Bashoo **(hk. 21)**.

«Gusano»

*Un diminuto ingeniero
que va midiendo en el día
las longitudes del suelo*^[62].

Es ésta una muestra de finísimos haiku de Armando Duvalier (Cruz Reyes) (n. 1914). Su ternura nos recuerda a Issa **(hk. 73)**. Es también un factor de auténtico haiku el hecho de que no aparezca ningún verbo principal; únicamente «va», en oración adjetiva. La rima refuerza palabras clave, y puede considerarse que tiene el mismo papel que el «kireji» en el haiku japonés.

«Paraguas»

*Flor de tristeza
que se abre cuando el llanto*

del cielo empieza^[63].

Este haiku se debe a la pluma de Alfredo Boni de la Vega (1914-1965), el compilador de la primera antología de haikais *Hojas del cerezo. Primera Antología del haikai hispano*, publicada en la revista «Abside», 1951. Boni de la Vega se atiene a la pauta silábica 5-7-5 y cultiva además una pulcra rima. La imagen es apropiada para el haiku, aunque, no se le hubiera ocurrido a un japonés.

«Tercera caída»

*En Jericó, una tarde,
se venían de rosas
los rosales*^[64].

Aquí podemos apreciar una aplicación del haiku al tema religioso. Se trata de una escena del Viacrucis escrito por el poeta y sacerdote Francisco Alday (n. 1908), que elabora sus poemas teniendo a la Virgen María como narradora. Este «Viacrucis de la Madre...» se publicó en «Abside», XV-2 (1951), 273-278. Sugerir una caída de Cristo a base de un golpe de rosas es un fino acierto poético. La frase «se venían de», tan coloquial, nos agrada particularmente aquí.

«Crótalo»

*¡Sus! ¡Maraquera!
¡Tú electrizas en rumba
de pánico, la selva!*^[65].

La aliteración, insistente sobre todo en los sonidos «r» y «s», da a este haiku de Juan Porras Sánchez —*Pajaritas de yerba y Genética del Haikai*, 1941— un gran valor onomatopéyico, que se une al sabor local de la descripción. «Maraquera» es un comienzo muy acertado, de gran matización afectiva.

«Pulpos»

*Paracaídas oceánicos
—polvareda de tinta—*

... soles destartalados^[66].

Es una segunda muestra del original estilo de Porras Sánchez. Aquí los dos adjetivos que riman entre sí son dignos de especial atención, por su vigor descriptivo. La unión de la tinta con el sol también es audaz. Véase (**hk. 164**).

«El viento»

*Con hoja perfumada
multiplica frío beso
ágil daga^[67].*

Librado Basilio, poeta mexicano contemporáneo y autor de este poema, ha llamado *Jaikais* a sus poemas breves. El que aquí reproducimos fue incluido en *Anuario de la poesía mexicana* (1955). Por yuxtaposición de una imagen olfativa y otra táctil, capta y expresa la impresión del viento. La ausencia de artículos colabora a la rapidez, y nos trae un recuerdo de la indeterminación del haiku japonés.

CONCLUSIÓN

Es difícil pretender sacar conclusiones de un tema que no hemos hecho más que presentar. El estudio del haiku, tanto japonés como no japonés, se presta a multitud de investigaciones especializadas, y nunca podrá considerarse llegado el momento de enunciar conclusiones.

Nuestras conclusiones tendrán, pues, el mismo carácter introductorio que todo el trabajo aquí presentado.

1. Creemos muy difícil que el haiku no japonés pase de ser un arte menor entre los poetas. El arte de la sugerencia escueta parece estar reñido, en la tradición literaria occidental, con la expresión poética, que se vale sobre todo de figuras de dicción. Sin embargo, hemos de tener en cuenta que en muchas ocasiones poemas brevísimos de grandes autores son los más recordados y repetidos; y no sólo porque sean breves, sino por su gran acierto. Un auténtico haiku debe tener un mínimo de adjetivos, y no más de dos focos de atención.

2. La vaguedad significativa del idioma japonés es un factor valiosísimo a favor de la composición del haiku. En español, por ejemplo, un verbo en forma conjugable ha de tener morfemas de persona. El haiku occidental debería construirse predominantemente a base de verbos en formas no personales —infinitivo, gerundio y participio— y de estilo nominal. También habría que agotar los recursos del lenguaje referentes a formación morfológica de palabras. De nuevo, nunca podríamos ir en esta línea tan lejos como el japonés.

3. Los poetas de haiku occidentales deberían desarrollar un cuerpo de convenciones que modelara el gusto del haiku en sus respectivas lenguas, como existe en Japón. El haiku occidental tiene que dar nacimiento a su propia estética. Parece que un factor esencial debería ser cierto sabor de naturaleza, en sentido algo equivalente a la palabra de estación en el haiku japonés.

4. Un buen haiku no se podrá conseguir sino después de haber escrito muchos mediocres. La práctica constante, el sentido de observación y el cuaderno de notas para apuntar impresiones fugaces, parecen insustituibles.

5. Del mismo modo el gusto por el haiku no se podrá desarrollar en el lector más que a través de la constante lectura. Hay que leer miles de haiku con auténtico espíritu de selección para llegar a saber calibrar lo valioso.

6. La traducción del haiku japonés es un compromiso literario que sólo deja a salvo ciertos elementos del original. Pero es mejor leer traducciones que desconocer el haiku. También la traducción puede inspirar.

7. Los morfemas segmentables del japonés llamados «kireji», que en nuestras lenguas son muy frecuentemente suprasegmentables, nos fuerzan a introducir signos de puntuación en el haiku. Pero no hemos de olvidar que el haiku japonés es un continuo verbal sin puntuación alguna, y que por tanto la entonación no juega en él un papel relevante.

8. La medida silábica de 5-7-5, tomada con ciertas licencias que la hacen aproximativa, es básica y necesaria para que exista cierta unidad en el mundo del haiku. De lo contrario sólo se producirán pequeños trozos de prosa.

9. El valor pictórico de la caligrafía, e incluso del dibujo japonés, no nos llega en las traducciones, ni siquiera en los caracteres de imprenta de los libros japoneses. Pero no hemos de desconsiderarlo. Querríamos ver la tradición del haiku reanimada, y acompañada de un florecimiento paralelo de la escritura a mano entre los poetas, y del pequeño dibujo sugerente.

10. La tradición poética occidental haría permisible que en nuestro haiku se trataran algo más ciertos temas, como el amor, o algunas breves meditaciones espirituales (sin que la abstracción matara al elemento natural). En la forma, se podía dar alguna más licencia a la metáfora de la que suele dar el Haiku japonés.

11. Se debe tender a que el haiku pueda entenderse sin título; o dicho con otras palabras, el haiku debe ambientarse en sí mismo, y no depender para su encuadre de una titulación que más valdría desterrar.

12. Todo poeta de haiku, a imitación de los japoneses, debe amar profundamente las bellezas naturales de su propio país, asimilárselas y cantarlas con gran sabor local.

13. El lenguaje del haiku tiene que ser predominantemente popular. El haiku debe saber gloriarse de más libertad expresiva que la poesía lírica común. No se puede retratar la vida más que con palabras vivas.

14. La rima no se debe desterrar si viene al haiku occidental con naturalidad y recalca en él elementos importantes del mensaje poético. Pero nada sería más lamentable que construir un haiku para dar cuerpo a un ripio.

15. Tampoco se debe desterrar el humor; pero sí se debe evitar que el haiku se reduzca a un mero chispazo de ingenio.

16. Recuérdese el consejo de Blyth: «El haiku es un dedo señalando a la luna. Si el dedo está enjorrocado, no vemos a dónde señala.» El haiku ha de rehuir el recargo y el artificio. Ni siquiera trata de la belleza, sino de la vida. Su esencia es ser la piedra de toque del presente. Bashoo decía: «Haiku es simplemente lo que está ocurriendo en este sitio, en este momento.» ¿Qué palabra puede darnos el valor de lo que vivimos en este instante?

En uno de sus poemas nos dice León Felipe: «Deshaced ese verso. — Quitadle los caireles de la rima, — el metro, la cadencia — y hasta la idea misma. — Aventad las palabras, — y si después queda algo todavía, — eso — será la poesía.»

«Eso» será también el momento del haiku.

APÉNDICE

EL HAIKU EN TRADUCCIÓN

Casi todos los eruditos occidentales que se han ocupado del haiku han dado sus traducciones, directas o indirectas, del haiku japonés; y también han intentado con no poca frecuencia escribir haiku en su propio idioma. El haiku es un desafío a la agudeza literaria, a la concisión poética. No ha de extrañarnos, pues, que el hombre de letras, estimulado por cierto afán creativo, intente responder al reto.

LA TRADUCCIÓN DEL HAIKU JAPONÉS

La traducción del haiku, como hemos insinuado en otros lugares de este trabajo, es imposible si se persigue una equivalencia de mensaje poético. Si se trata de conseguir transmitir un mensaje aproximado al del haiku original, el resultado del intento será más o menos afortunado, en proporción directa con el grado de aproximación conseguido. Pero nunca se podrá rebasar un grado límite de aproximación, más allá del cual se sitúa el mundo de connotaciones de la lengua japonesa. Toda traducción comportará vivencias experimentadas y sentidas en otra lengua. No se puede pretender que lo que ha sido flor de la cultura japonesa florezca exactamente igual en otro clima.

Partimos del supuesto de que toda traducción poética es imposible. La traducción atenta contra algo que entra en la esencia de lo poético: la construcción formal del mensaje. La estructura sintagmática del poema ha sido deliberadamente elegida por el poeta, con rechazo intencionado de otras formas posibles de expresión que, precisamente por no haber sido elegidas, no han salido del plano paradigmático. El traductor se enfrenta con otra tarea distinta de selección, y con otra paradigmática de muy distintas posibilidades, que es la de su lengua; y es imposible que en estas circunstancias su criterio selectivo coincida con el del creador del poema. Y aun en el caso de una

máxima coincidencia de criterio con el del poeta, el resultado no puede ser coincidente porque los materiales constitutivos tampoco lo han sido.

Si el traductor tiene genio poético tenderá a asimilarse lo más posible la situación que dio origen al poema y que está latente en su significado global. Entonces tenderá a crear el equivalente situacional más próximo a aquel mensaje poético, pues tratará de traducir la misma emoción o intuición creadora del poeta. Ahora bien, estando el poeta como está condicionado por un lenguaje y unas experiencias personalísimas dentro de ese lenguaje, es evidente que queda una infinidad de factores intraducibles. Nunca el poema del traductor podrá responder a la misma situación que el poema original; y en caso de máximo acercamiento en esta línea, el poema traducido no responderá a esa idéntica situación *del mismo modo* que el primer poema creador.

Esto es cierto de toda poesía, y lo es más aún del haiku, donde la brevedad, favorecida por las infinitas posibilidades combinatorias que ofrece la composición morfemática de la palabra japonesa, agota sus recursos. El haiku del traductor difícilmente podrá alcanzar en el estrecho marco formal de 17 sílabas la misma densidad de contenido que había en el original.

PROBLEMAS DE TRADUCCIÓN A NIVEL PALABRA

En el comentario de los haiku hablamos de las palabras formadas por adición de morfemas lexicales. Se pueden encontrar en infinidad de haiku; a título de ejemplo citaremos «aomugi» (verde mies; adjetivo + sustantivo) (**hk. 29**), «moraimizu» (recibir agua; verbo + sustantivo) (**hk. 39**), «kemushi» (pelo + bicho; sustantivo + sustantivo) (**hk. 44**), «koobai» (rojo ciruelo; adjetivo + sustantivo) (**hk. 45**), «hanagoromo» (flor + traje; sustantivo + sustantivo) (**hk. 49**), «nagedasu» (lanzar sacar; verbo + verbo) (**hk. 53**), etc.

Esta posibilidad de formación verbal aumenta si tenemos en cuenta que hay fundamentalmente dos lecturas de todo carácter chino: la china adaptada a la fonética japonesa, o lectura «on», y la lectura japonesa o «kun». Hay compuestos que admiten las dos lecturas; así, por ejemplo, «hojas caídas», que se escribe mediante dos caracteres chinos o dos «kanji», se dice «rakuyoo» en lectura «on», y «ochiba» en lectura «kun». Son dos interpretaciones fonéticas de unos mismos grafemas. Por lo general el criterio de uso de una u otra lectura en las palabras lo fija la norma de los hablantes. El haiku suele preferir los compuestos de lecturas japonesas («kun»), pero no

desdeña, como ya hemos indicado, los compuestos chinos («on»). «Koobai», recién mencionado, es uno de ellos. También «shoojoo» (**hk. 147**), «rakka» (**hk. 140**), «sooshun» (**hk. 135**).

Todas estas palabras tienen su aspecto semántico peculiar, que brota de su composición misma. Están más o menos lexicalizadas, y también este factor es un elemento intraducible. Así, por ejemplo, de entre las palabras citadas, «kemushi» está plenamente lexicalizado; menos «moraimizu»; y mucho menos, tanto que es construcción del poeta, «aomugi». Es imposible que una traducción nos dé no sólo ya estos compuestos, sino también su grado de pertenencia a la norma de uso de la lengua. Este grado de lexicalización es el que hace que una palabra resulte familiar o novedosa al lector.

Código de convenciones en la selección verbal

Hay además un código de convenciones en la estética japonesa, que se deriva del uso y selección de determinadas palabras. Existen cuatro conceptos básicos para la comprensión total del haiku, que son también básicos en el Zen, en el llamado «Fuuryuu» (viento que corre), o ambiente general del gusto del Zen en la percepción de momentos sin propósito de la vida. Dichos conceptos, expresados por otras tantas palabras intraducibles, son: «sabi», «wabi», «aware», «yuugen»^[1].

«Sabi» está en la mente del observador; la expresión proviene de «sabiru» (oxidar). Es el sentimiento producido por un ambiente de soledad y quietud, similar al que se desprende de (**hk. 105**). Es la soledad en el sentido del desprendimiento budista, que lleva a ver las cosas en su espontaneidad, sucediendo por sí mismas. Unido a este sentimiento está el de la quietud que se experimenta por ejemplo en una larga tarde, o en una nevada. «Sabi» no es el tema del verso, sino su sabor y su color. Otro buen ejemplo de «sabi» (**hk. 17**).

«Wabi» se produce cuando el artista está deprimido o triste y capta algo ordinario, sin pretensiones, tal como es. Es el reconocimiento inesperado de la taleidad de las cosas ordinarias, y de su constancia frente a nuestra incertidumbre del futuro. Es un freno de la ambición humana, el bello halo de la pobreza. Ejemplos: (**hk. 35**), (**hk. 61**).

«Aware» surge cuando el momento evoca una tristeza más intensa, nostálgica, relacionada con el otoño y el desvanecimiento del mundo. Aware es el eco de lo que ha pasado y de lo que se ha amado, con una especial resonancia que ennoblece ese recuerdo. No es mera pena ni mera nostalgia.

En la leyenda de Genji (*Genji Monogatari*, de principios del siglo XI, novela clásica de la corte de la época Heian, escrita al menos en su mayor parte por una mujer, Shikibu Murasaki), aparece el «aware» para sugerir el «pathos» inherente a la belleza del mundo exterior, destinada a desaparecer con el observador que la contempla. El Budismo reforzó este sentimiento, pero el contenido emocional del «aware» conserva el sentido interjeccional del «¡Ah!», al contacto simultáneo con la belleza y la tristeza del mundo. Así el «kireji» final tan frecuente en el haiku «kana» es una expresión de «aware». La conciencia de lo efímero unida al gozo estético se encuentra, escena tras escena, en todo el cuento de Genji^[2]. No se trata de la emoción romántica ni de la melancolía desbordada. Es más bien una Forma de sensibilidad refrenada y elegante, un tranquilo sentimiento de resignación.

Todo el haiku participa en algo del «mono no aware» (compasión de las cosas), que se asemeja al «lacrimae rerum» de Virgilio. Véanse ejemplos más destacados: **(hk. 8)**, **(hk. 63)**.

Cuando la visión del poeta es percepción súbita de algo misterioso y extraño, que apunta a lo arcano y desconocido, está Ni presente el «yuugen». «Yuugen» es un sentimiento de misterio, de larga tradición, pues ya se usaba en poesía china y escritos del Zen para significar lo arcano religioso. Con frecuencia en Laotzé y Chaungtzé tiene un sentido enteramente filosófico^[3], de esencia misteriosa de las cosas. A fines del siglo X (945) el término se emplea por primera vez con un sentido literario, en la antología de waka «Wakatai Jisshu», publicada por Mibu Tadamine; este autor dice allí de algunos versos que tienen «yuugen». La discusión y práctica en relación con el yuugen ocupa así toda la historia del verso japonés y llega a su culmen en el teatro Noh. Ciertos poetas de haiku consideraban el yuugen como la finalidad de su poesía, y así aparece en «Azuma Mondoo» de Soogi. Shinkei (1399-1474) nos da en su «Sasamegato» la concepción de yuugen que había de ser también la de Bashoo:

«Cierta hombre (Shunzei, 1114-1204) preguntó a un maestro de poesía (Mototoshi, 1055-1138):

—En cuanto al camino de la poesía, ¿qué clase de entrenamiento se requiere?

Él contestó:

—La luna creciente sobre las altas hierbas de un páramo seco.

Esto se decía señalando a algo no dicho, algo incoloro y solitario, que ha de captarse intuitivamente»^[4].

En el Noh es muy importante que el actor sepa incorporarse este sentido de *yuugen*, que sepa caminar por el escenario con un aire intemporal y alocal, aunque esté presente allí y entonces. También es fundamental el sentido de misterio, de sugerir más que decir, en el haiku. Véase (**hk. 21**), (**hk. 40**). Moritake usa una especie de *yuugen* a la inversa, tratando de resolver un misterio en (**hk. 1**).

El *yuugen* tiene consecuencias inmediatas en el lenguaje, en la elegancia y dominio de la dicción. Nos dice el profesor Sakai, a propósito del Noh: «... la esencia del *yuugen* yace en el verdadero estado de la belleza y la delicadeza. En cuanto a la apariencia personal, el *yuugen* reside en la calma y en la elegancia. De la misma manera el *yuugen* del lenguaje radica en la gracia, en un dominio total del lenguaje cotidiano de la nobleza y de la clase alta, de manera tal que hasta la expresión más casual este revestida de gracia»^[5].

Otros conceptos manejados en la estética del haiku son «shiori» y «hosomi», emparentados respectivamente con «sabi» y «yuugen», aunque no equivalentes a ellos; y también «shibumi», gusto astringente y ascético, que a veces se ha relacionado con «iki», elegancia sexual refrenada, con el propósito de la atracción.

Todo este código de valores, que se desprende del mensaje poético y lo condiciona, es ajeno a las categorías estéticas del traductor o «haijin» (escritor de haiku) occidental. Sería necesario que se desarrollara en Occidente un cuerpo de convenciones, con variantes según los países, para obtener así un canon valorativo del haiku. Pero, hemos de insistir, este canon no puede coincidir con el que preside la inspiración del poeta japonés, y por ello la traducción del haiku está siempre amenazada en su integridad poética.

Es notable, como observa Chouchoud^[6], que lo que el japonés valora como algo precioso no es la alegría, sino un fino sufrimiento aliviado y espiritualizado por la poesía. La fe búdica es de fe y caridad sin esperanza; pone el dolor hasta en su paraíso y no conoce iglesia triunfante. El *waka* expresaba hasta la saciedad los encantos de la tristeza, y el haiku, aunque con menos exclusivismo, se desliza por la misma pendiente. En el trasfondo de un *haikai* late a menudo la impresión instantánea de la huida del tiempo, que resuena con enorme frecuencia en el final «kana».

Valores semánticos singulares del Japón

Otro tipo de convenciones que presenta una barrera para el traductor es el que se deriva de las costumbres. Un haiku como el (**hk. 12**) no se puede

entender sin saber nada sobre el calendario japonés. El **(hk. 18)** no se comprenderá si no se conoce la forma de la casa japonesa. El valor del cerezo como símbolo nacional, y su presencia implícita en los haiku que hablen genéricamente de «hana» (flor) **(hk. 27)**, **(hk. 28)** pasarán igualmente desapercibidos para el traductor inadvertido; y aun en el caso del traductor experto, le resultará difícil transmitir estas connotaciones.

Los poemas emotivos dependen especialmente del conocimiento de las costumbres para su recta interpretación. Ejemplos: **(hk. 162)**, **(hk. 163)**. Estos haiku no se pueden entender en una lengua extranjera a menos que se añada una explicación; ahora bien: la explicación es totalmente apoética; el haiku no se ha escrito para ser comentado. El comentario, sin embargo, resulta imprescindible (en nuestro trabajo hemos añadido un comentario a todos los haiku traducidos) para que el lector occidental capte en lo posible todas las implicaciones del haiku. Este hecho nos demuestra lo pobre que es cualquier traducción.

El vocabulario del haiku tampoco cuenta en multitud de ocasiones con equivalentes en lenguas extrañas a la japonesa. La flora y la fauna mencionada en el haiku es a veces peculiarísima del Japón. Así, por ejemplo, el «hototogisu» **(hk. 94)**, **(hk. 144)** no es simplemente nuestro «cuco»; es el pequeño cuco japonés que canta en el crepúsculo, y su canto no se considera simplemente bello; es también ligeramente triste. El «karasu» **(hk. 17)**, nos informa Aston^[7], no es exactamente una corneja, sino un «corvus japonensis», pájaro más grande que las especies que conocemos, y con un porte y un graznido diferentes. La flor de cerezo es en Japón la reina de las flores; pero se trata de una especie que no da frutos; es una flor rosácea que aparece sobre la rama desnuda y cae al suelo antes de marchitarse **(hk. 34)**. El «utsugi» **(hk. 3)** es un arbusto desconocido en Occidente; su nombre científico es *Deutzia scabra*, y el traductor tendrá que elegir entre el hipercultismo que representa la voz científica, o la misma palabra japonesa que no transmite nada.

Las complicaciones de traducción a nivel palabra en el mundo del pensamiento y del sentimiento son aún mayores. Es muy difícil traducir la palabra «kokoro», véase **(hk. 26)**. «Koi», véase **(hk. 75)**, **(hk. 82)**, no equivale sin más a nuestra palabra «amor», puesto que entra en el mismo campo semántico que «ai» y «ren'ai», que significan una idea de amor con más contenido espiritual. La palabra «shizukasa» **(hk. 20)** (tranquilidad) no cuenta tampoco con una equivalencia exacta en lenguas occidentales, pues la

tranquilidad y la calma son algo distinto para un japonés y para un occidental respectivamente.

Traducción de elementos gramaticales

Por lo que respecta a la traducción de las palabras estrictamente gramaticales y de los morfemas flexionales, la dificultad es aguda también a este nivel. En japonés no hay artículos, y los procedimientos de determinación son muy imprecisos. Los sustantivos se presentan envueltos en una gran ambigüedad, ya que carecen de la determinación deíctica del artículo, y también de la distinción de número singular / plural. Los pronombres personales están con la mayor frecuencia ausentes, y los verbos carecen de flexiones de persona; falta, pues, también esta deixis de las personas de la interlocución (yo, tú), y de la tercera persona. En no pocas ocasiones, como ya hemos señalado en el capítulo 7 a propósito de los valores de forma del haiku, los verbos mismos están ausentes del haiku, y entonces se establece el mensaje poético sobre un estilo puramente nominal; o bien los verbos aparecen en su forma genérica de infinitivo. No hay puntuación en el haiku; las pausas se establecen por los kireji, y la admiración y la interrogación se expresan por morfemas segmentables como «kana» y «ka», respectivamente, por ejemplo. El significado Je «kana», además, es mucho más quieto y vago que el de nuestros «¡oh!», «¡ah!». El pronombre relativo no existe. Hemos explicado el mecanismo de la construcción relativa en **(hk. 20)**; es un procedimiento de determinación que nos revela un orden de pensamiento lingüístico distinto entre el japonés y las lenguas occidentales. El japonés piensa el mensaje que va a comunicar en un orden diametralmente inverso al nuestro. Las palabras se determinan frecuentemente unas a otras por el orden que ocupan en la frase; el orden lineal del sintagma cobra así un valor morfemático [véase como un ejemplo la posible discusión interpretativa en torno a **(hk. 54)**, en su comentario].

Influencia de los niveles de lenguaje en la traducción de palabras

También es una dificultad imponderable para el traductor el uso que se hace en el haiku de los distintos niveles de lenguaje, en plano sincrónico o diacrónico. En plano sincrónico: niveles de tratamiento **(hk. 56)**, **(hk. 60)**; formas honoríficas **(hk. 16)**, **(hk. 68)**, **(hk. 69)**; flexiones de mayor o menor

cortesía, o de sentido literario o coloquial en los verbos **(hk. 25)**, **(hk. 53)**, **(hk. 60)**, **(hk. 70)**, **(hk. 74)**, **(hk. 75)**, **(hk. 121)**, **(hk. 153)**.

En plano diacrónico: arcaísmo en los verbos [«miyuru» **(hk. 3)**, «tomarikeri» **(hk. 17)**, «iedo» **(hk. 25)**, «tomarite» **(hk. 41)** y **(hk. 42)**; «kikoyuru» **(hk. 47)**...]; flexiones arcaicas en los adjetivos [«yoki» **(hk. 2)**, «furuki» **(hk. 13)**, «shiroshi» **(hk. 21)**, «tooki» **(hk. 55)**, «nagashi» **(hk. 56)** ...]; palabras chinas en desuso relativo [«shuuka» **(hk. 111)**, «sooshun» **(hk. 135)**, «shoojoo» **(hk. 147)**, «koobai» **(hk. 140)**...]; expresiones coloquiales que han perdurado [(**hk. 6**), «are» **(hk. 29)** y **(hk. 59)**, «hitotsu» **(hk. 74)**, «beta beta» **(hk. 146)**...]; neologismos [«kurouo» **(hk. 155)**, «ukinedori» **(hk. 126)**...]; barbarismos [«mimooza» **(hk. 116)**, «ragubii» **(hk. 123)**, «pisutoru» **(hk. 125)**...].

LA TRADUCCIÓN A NIVEL SINTAGMA

A nivel sintagma se presentan también dificultades obvias. El estilo es frecuentemente elíptico, y las implicaciones verbales y gramaticales son intraducibles. A veces aparece una palabra marcada como objeto directo, sin verbo transitivo **(hk. 164)**; o bien hay una palabra marcada como sujeto, y está ausente el verbo **(hk. 65)**; o se presenta un verbo sin sujeto alguno, real ni sobreentendido **(hk. 50)**. En ocasiones se presenta el verbo en forma nominal de infinitivo, y es difícil para el traductor elegir entre su función nominal o su función verbal **(hk. 109)**, **(hk. 147)**... Por otro lado, las concordancias han de establecerse sobre un número gramatical, singular o plural, que en contadísimos casos aparece marcado en japonés. Ejemplos de plural marcado: «*nomi-domo*» **(hk. 76)** , «*iku-sanga*» **(hk. 134)**, «*ni-hon, shi-hon*» **(hk. 27)**. Por lo general el singular es preferible en la traducción, ya que son cosas singulares las que captan la atención del poeta y mueven su inspiración; pero aun en esto hay excepciones: es el caso de las flores **(hk. 28)**, las moscas **(hk. 75)**, las libélulas **(hk. 154)**... en todo caso, no se puede prescindir del contexto, como queda patente en este último haiku citado.

A veces se produce una confusión de sujeto y objeto, que es causa de máxima ambigüedad **(hk. 165)** o hay dificultad en la identificación del sujeto **(hk. 54)**.

En el sintagma verbal el traductor habrá de introducir la deixis de la persona del sujeto (inexistente en la flexión verbal japonesa), que altera el sentido de todo el haiku, ya que la determinación personal acentúa la

oposición entre el sujeto y el cosmos. Dicha oposición quedaba afortunadamente velada para el poeta y el lector japonés. Para el japonés es precisamente la anulación del «yo» la que da significado a las cosas y les comunica vida, pues posibilita la comunión con el mundo natural.

POTENCIAL POLISEMIA DEL HAIKU

Con este entramado de imprecisiones que comporta el verso japonés, no puede extrañarnos que los mismos poetas de haiku discutieran sobre lo que habían querido expresar en sus propios poemas. En los escritos de Kyorai se nos da una conversación entre este poeta y Bashoo sobre lo que el primero había querido significar en el siguiente haiku:

*Filo de la roca:
también aquí hay un
huésped de la luna (hk. 166).*

Bashoo enseñó a Kyorai lo que tenía que haber querido significar en este haiku:

«Kyorai dijo: —Shadoo (doctor de Osaka, y discípulo de Bashoo) afirmó que tal huésped debería ser un mono, pero lo que yo intento expresar es otra persona.

Bashoo le replicó: —¡Un mono! ¿Qué quiere decir? ¿Qué estabas pensando cuando compusiste el poema?

Kyorai contestó: —Al ir yo caminando por campos y montes, cantando bajo la luz de la luna llena, encontré, sobre el filo de una roca, otro hombre lleno de emoción poética.

Bashoo dijo: —En la frase ‘aquí hay un...’ te anuncias a ti mismo; en esto está la poesía. Yo valoro altamente esta poesía y quiero incluirla en ‘Oi no Kobumi’ (antología de los discípulos de Bashoo).

Mi gusto poético —añade Kyorai— está por debajo de lo sublime, pero en la interpretación de Bashoo hay algo fantástico, a mi parecer»^[8].

La vaguedad significativa es, pues, un valor constitutivo y pretendido del haiku. Este hecho se hace más claro en los juegos de palabras; el poeta pretende en esos casos especialmente abrir vías a una potencial diversidad semántica (**hk. 3**), (**hk. 4**), (**hk. 150**). La traducción en estos casos es una sola de las posibles interpretaciones.

Hasta aquí hemos tratado las dificultades de interpretación y versión del contenido del haiku. Es evidente que si nos adentramos en el problema de la forma, la dificultad sube de punto. La forma lingüística del haiku crea su propio ritmo, que radica en la disposición lineal de las palabras. El haiku carece desde luego de rima, pero también carece incluso de pies métricos. Su ritmo viene dado por el orden de presentación de los elementos lingüísticos^[9], que coincide aproximadamente con el orden de pensamiento de la mente japonesa, y con el orden en que los objetos se presentan a la intuición. Dicho orden es distinto, y en muchas ocasiones inverso al que una mentalidad occidental dispondría.

Nos adherimos a Otsuji afirmando que el ritmo del haiku depende «del sentimiento que surge del contenido»^[10], teniendo en cuenta también, por supuesto, la forma típica del haiku 5-7-5, que confiere automáticamente al haiku un especial ritmo y cadencia, especialmente marcado en la sílaba final. No siempre estos valores, de tipo sintáctico (orden de palabras) y prosódico (pauta formal silábica) son conservables en la traducción. En la mayoría de los casos no existirán estas coincidencias, y los valores formales del haiku traducido serán muy distintos de los del original.

El ritmo del haiku, que se crea a sí mismo y pone el énfasis en determinadas palabras, es una parte integrante de la comunicación poética^[11]; pero obviamente ha de verse alterado al pasar a una lengua que dispone sus elementos de expresión en un orden muy contrario al de la lengua, japonesa.

En la traducción del haiku es posible hacer uso de la rima; es desde luego un recurso ajeno al genio del idioma japonés, donde las rimas serían muy pobres por la ausencia de acentos y el final uniforme de las palabras en vocal o en -n. Pero la rima en traducción puede tomarse como un equivalente de otros valores de sonoridad y énfasis del japonés. Así lo hace Kenneth Yasuda en su obra *The Japanese Haiku*, donde publica traducciones suyas muy conseguidas de haiku japoneses al inglés. Las razones en que se apoya Yasuda para defender la rima, sumariamente expuestas, son las siguientes:

La rima es el camino más obvio para dar énfasis a la pulsación del sentimiento y también a la del significado. La rima puede enmarcar un haiku, darle un sentido de finalidad, compleción. Una determinada palabra puede levantar un eco en la que rima con ella. Una rima puede ser inevitable como parte del significado, y entonces puede cumplir su verdadera función en el

haiku. Especialmente, cuando las palabras que riman son nombres, palabras clave del haiku, su papel axial queda realzado^[12].

TESTIMONIO DE LITERATOS JAPONESES

A pesar de los aciertos parciales que puede haber en algunas traducciones, y que analizaremos a continuación, nos reafirmamos en la idea mantenida al principio de este Apéndice: la traducción del haiku es imposible, y sólo es posible una recreación más o menos afortunada. Oigamos el testimonio de dos japoneses, el primero sobre la traducción literaria en general, y el segundo sobre la traducción poética y del haiku: «Una observación importante que hay que hacer, es que es casi imposible traducir fielmente los textos japoneses a una lengua europea. La diferencia enorme que existe entre el francés y el japonés me ha desanimado con frecuencia. En primer lugar, nuestros textos clásicos, cuya lengua misma ha cambiado mucho, según las épocas y los autores, son por lo general bastante oscuros, como lo muestran también los numerosos comentarios que nuestros filólogos modernos han debido escribir para elucidarlos, y los perpetuos comentarios mutuos de estos comentarios. En segundo lugar, una vez que se ha captado el sentido, ¿cómo reproducir las metáforas, las alusiones, las citas indirectas, que constituyen la belleza misma del original? Para explicar todos estos matices, que no puede dar una traducción, haría falta una cantidad de notas que correrían el riesgo de fatigar al lector. Yo me he atenido, sin embargo, a traducir lo más exactamente posible, añadiendo solamente las explicaciones indispensables»^[13].

«Por meritoria que sea una traducción, y los señores Matsuo Kuni y Steinilber Oberlin, apreciados en Japón, han llegado a la maestría en este campo, la traducción nunca es más que una música cuyos sonidos no nos llegan directamente, sino traspuestos»^[14].

SUMARIO DE OBSERVACIONES DE HENDERSON

Conscientes de estas limitaciones, nos atrevemos a valorar traducciones realizadas de haiku, y también nos hemos atrevido a hacerlas al español, tratando en lo posible de conservar el estilo nominal y el sentido de inmediatez intuitiva del haiku japonés. Con todo, hemos de recoger aquí el aviso de Hender son: Si un haiku traducido no despierta ninguna emoción, el

lector no debe achacar esto a defecto propio o del poeta, sino a defecto del traductor^[15].

Son interesantes, para la valoración del haiku que ha de hacer tanto el traductor como el lector, los avisos que da Henderson a continuación del consejo recién citado en su obra *Haiku in English*; algunos pueden servir como resumen de ciertos conocimientos que ya hemos expuesto sobre el haiku:

1. Recuérdese que un haiku se ocupa de un momento, y la emoción propia de ese momento.

2. Un haiku permite a uno ponerse en el lugar del poeta, y así experimentar las circunstancias que provocaron su emoción.

3. Un haiku es tan corto que tiene que sugerir más que afirmar. Se requiere por tanto la cooperación del lector.

4. En un buen haiku toda palabra es importante. El lector debe, pues, considerar todas las implicaciones, incluso la técnica de comparación interna que inauguró Bashoo, y también valores más superficiales.

5. Busca la palabra de estación, si es que está allí, como suele estar. Es una parte esencial del haiku.

6. En un haiku del tipo objetivo, es vital conseguir claro el esbozo, antes de seguir con alguna de sus implicaciones.

7. Si, después del conveniente estudio, un verso no transmite las circunstancias y/o la emoción implicada, no es verdadero haiku.

8. El haiku traducido en muy raras ocasiones puede transmitir la fuerza plena del original.

9. Si un haiku traducido parece no seguir las reglas generales del haiku (número de sílabas, palabra de estación, un solo suceso que ocurre actualmente) es probablemente defecto del traductor. Lo mejor es olvidarlo.

10. A veces un lector experimentado de haiku puede sentir la fuerza del original japonés a través de una mala traducción. Vale la pena intentarlo.

11. Muchas malas traducciones se deben al hecho de que la misma forma de una palabra japonesa puede representar a la vez al singular y al plural. El haiku no tiende a la generalización, y es preferible usar el singular.

12. El lector debe estar preparado para poner algo de su parte en cualquier haiku, aunque no sea más que para imaginárselo visualmente. Sobre la mayoría de los haiku traducidos hay que aportar una cooperación que sobrepase lo normalmente exigido^[16].

Traducciones inglesas y francesas

Teniendo en cuenta todos estos avisos, veamos algunas muestras del haiku traducido. En la parte de «corpus ilustrativo» de haiku hemos citado dos traducciones al inglés en **(hk. 39)** y **(hk. 46)**, con un breve comentario.

Las traducciones inglesas de Yasuda, con rima y tratando de conservar la pauta silábica 5-7-5, gozan de gran perfección formal. Citaremos siempre ejemplos de haiku que hemos traducido al español y comentado en este trabajo.

(hk. 17):

*On a withered bough
A crow alone is perching;
Autumn evening now^[17].*

Esta traducción tiene el mérito de haberse ceñido al esquema de 5-7-5 sílabas. Conserva además bastante fielmente el orden de palabras —al menos de las palabras que tienen morfemas lexicales— del original. Sin embargo, la rima hace destacar palabras sin gran importancia en el haiku (*bough*, *now*), y la segunda de ellas es redundante sobre el sentido actual de «*is perching*». La palabra «*alone*» también resulta pleonástica, traída por necesidades métricas.

(hk. 60):

*With one another
Let's play; so come, O sparrow
Who has no mother^[18].*

Puede ser que esta traducción de Yasuda conmueva al lector, pero en todo caso la emoción vendrá del argumento del haiku, y no de la forma de la traducción. En primer lugar, se pierde el sentido de llamada directa al pájaro que existe en el original, con «*ore*» (yo —coloquial—) como palabra inicial. La palabra «*so*» es demasiado explicativa y antipoética. «*O sparrow*» es tal vez demasiado retórico. «*Who has no mother*» es una expresión más patética que la original, ya que la palabra «*oya*» no significa «madre», sino que es genérica y significa indistintamente padre o madre o ambos. La idea de jugar

aparece antes que la de venir, invirtiendo el orden del verso japonés; por lo demás la fuerza del «asobe-yo» se pierde por completo en «let's play».

Preferimos, aunque sin rima, la traducción de Blyth, donde se advierte la misma sencillez coloquial que en Issa:

*Come and play with me,
Fatherless, motherless
Sparrow^[19].*

En ocasiones la rima resulta forzada, y da ocasión al ripio:

(hk. 1):

*A falling flower, thought I,
Fluttering back to the branch
Was a butterfly^[20].*

Además de la inversión verbo-sujeto de «thought I» como servidumbre de la rima, la palabra «fluttering» nos parece demasiado subjetiva, del traductor.

Citamos a continuación un haiku que, traducido también por Yasuda sin pretensiones de rima, transmite bastante bien la tristeza resignada de Chiyo, aunque tal vez con menos afecto:

(hk. 40):

*I wonder how far
My small dragonfly hunter
Has wandered today!^[21].*

El inglés comparte con el japonés la ventaja de poder formar sin dificultad algunos compuestos por aposición; así «dragonfly hunter» equivale precisamente a «tombo-tsuru».

Yasuda suele poner un corto título a sus haiku traducidos; esta titulación es contraria al estilo del haiku clásico.

El famoso haiku «Furuike ya» se ha tomado en muchas ocasiones como un desafío para el traductor, por su gran concisión y exactitud. Ofrecemos varias versiones.

(hk. 19):

*Old pond-
and a frog-jump-in
water-sound.* (Trad. Henderson)^[22].

Esta traducción peca tal vez de virtuosismo en su misma brevedad; abusa de la aposición de palabras. Pretende cierta onomatopeya.

*The ancient pond
A frog leaps in
The sound of the water.* (Trad. D. Keene)^[23].

Keene nos ha transmitido fielmente la imagen, pero no la emoción.

*Old pond, ancient pool:
A frog jumping plunges in:
waterish splash-splash*^[24].

Esta versión trata de conseguir la medida silábica 5-7-5 en inglés; pero a ella sacrifica otros valores, por ejemplo la concisión. Tiene una repetición innecesaria en el primer verso. El último verso cae en una onomatopeya excesiva, que hubiera asombrado a Bashoo.

*Dans le vieil étang
Une grenouille plonge
Avec un léger clapotis.* (Trad. Senjin Tsuruoka)^[25].

Esta traducción está hecha indudablemente con cariño, aunque disminuye la fuerza expresiva del original en el último verso.

*Une vieille mare,
Et, quand une grenouille plonge,
Le bruit que fait l'eau.* (Trad. Chouchoud)^[26].

Es una traducción tal vez demasiado explicativa, por el «et, quand» y por la oración relativa «le bruit que fait l'eau». Resulta un verso largo en exceso.

*En el estanque viejo
una rana salta*

rompiendo el agua^[27].

El verso final tiene dinamismo, y evoca la sensación de ruido aunque no la mencione directamente. Es una traducción más literaria que literal.

A continuación damos dos traducciones inglesas de haiku de Buson que nos han parecido especialmente acertadas. Se deben a Henderson.

(hk. 151):

*By day, «Day go away!»
by night, «Night turn to light!» —that's what
the croaking frogs say*^[28].

Esta traducción es bastante más larga y pormenorizada que el haiku original. Aparte de los dos verbos en imperativo, tiene tres verbos más, mientras que el original sólo tiene uno. Pero el traductor ha querido conservar la onomatopeya del original y lo ha logrado con éxito, incluso haciendo buen uso de la rima.

El orden de palabras, y por tanto de pensamiento lingüístico, coincide también bastante con el del original.

(hk. 44):

*The short night is through:
on the hairy caterpillar,
little beads of dew*^[29].

Aquí también ha usado Henderson con acierto la rima. La expresión «is through» traduce bastante bien la idea de compleción que da el «kireji» «ya». «Hairy caterpillar» sugiere exactamente los componentes de la palabra japonesa «kemushi». «Little» es aportación del traductor, pero nos parece acertada, pues colabora a hacer la estampa íntima. La rima hace resaltar la palabra final «dew», que comunica a esta traducción la misma brillantez que existía en el original.

Traducciones españolas de Octavio Paz

Para cerrar este somero recorrido por traducciones extranjeras de haiku, mencionaremos algunos ejemplos de Octavio Paz en su traducción —en colaboración con Eikichi Hayashiya— de «Sendas de Oku» de Matsuo Bashoo. En páginas introductorias publica también haiku de otros autores distintos de Bashoo. Paz confiesa no saber japonés; su labor ha sido estrictamente poética, sobre la traducción de su colaborador. El resultado es de una gran agilidad y brillantez:

(hk. 76):

*Para el mosquito
también la noche es larga,
larga y sola^[30].*

El original trata de las pulgas, pero los traductores han buscado un equivalente situacional más acorde con lo que el lector de habla española suele experimentar y puede sentir como poético.

(hk. 61):

*Mi pueblo: todo
lo que me encuentro - toco
se vuelve zarza^[31].*

El último verso no es la traducción del japonés, pues tiene un verbo que no aparece en el original; pero sí es su equivalente poético, y por su concisión constituye un gran logro.

(hk. 77):

*Miro en tus ojos,
caballito del diablo,
montes lejanos^[32].*

Este haiku responde a una elaboración poética de Octavio Paz. «Miro en tus ojos» no tiene en común con el original nada más que la palabra «ojo», que aun así es más bien en el original «globo ocular». «Montes lejanos» es un plural de cierta vaguedad, con mucha carga poética. La traducción resulta,

pues, algo muy distinto del original, pero es indudablemente una bella recreación.

(hk. 57):

*Llovizna: plástica
de la capa de paja
y la sombrilla^[33].*

Es de notar el estilo nominal exacto y escueto de Paz, que va más lejos en esta línea que el mismo original japonés.

Del haiku «Furuike ya», también nos da Paz su versión:

(hk. 19):

*Un viejo estanque:
salta una rana ¡zas!
chapaiteo^[34].*

Es onomatopéyico donde el verso japonés no lo es. Pero nos agrada esta plasmación intuitiva del ruido del agua.

(hk. 20):

*Tregua de vidrio:
el son de la cigarra
taladra rocas^[35].*

La audacia de «tregua de vidrio» es máxima, pero su efecto poético en contacto con los versos siguientes también lo es. Octavio Paz es consciente de su audacia, pues en la nota 66 del libro justifica su versión tras citar varias traducciones inglesas y una francesa de este haiku de Bashoo. Dice que él mismo había traducido antes más literalmente:

*Quietud:
los cantos de la cigarra
penetran en las rocas.*

Traducción que tiene más correspondencia literal, pero menos poesía.

(hk. 21):

*El mar ya oscuro:
los gritos de los patos
apenas blancos^[36].*

(hk. 10):

*Este camino
nadie ya lo recorre,
salvo el crepúsculo^[37].*

Es la concisión lograda en español. Nótese que Octavio Paz se ciñe generalmente a la pauta silábica 5-7-5; ha sabido recrear el ritmo del haiku en nuestra lengua. No es ésta, sin embargo, una norma rígida para él. Como también hacían los poetas japoneses, usa de licencias y se desvía de ese esquema cuando la expresión se lo pide:

(hk. 24):

*Caído en el viaje:
mis sueños en el llano
dan vueltas y vueltas^[38].*

En este haiku traducido reina la libertad, pero es una libertad consciente y bien aprovechada. A veces el haiku de Paz resulta demasiado largo o demasiado corto. Véanse ejemplos de estos dos extremos:

(hk. 150):

*De la almeja
se separan las valvas,
hacia Futami voy
con el otoño^[39].*

Esta traducción en cuatro versos, explicada además en una nata, rebasa la longitud del original. Pero el verso de Bashoo contiene un juego de palabras

(léase nuestro comentario al mismo), y la longitud de la traducción es bastante inexcusable por su inevitabilidad.

(hk. 17):

*La rama seca
un cuervo
otoño-anocheecer^[40].*

Es el extremo de brevedad. Octavio Paz ha podado elementos del original, y el segundo verso nos resulta ya excesivamente breve. «Otoño-anocheecer» es una construcción apositiva bastante confusa.

CONSIDERACIÓN FINAL SOBRE LA TRADUCCIÓN DEL HAIKU

Como consecuencia de todo lo expuesto concluimos con la afirmación de que es posible en mayor o menor grado transmitir la imagen del haiku en una traducción que llamaríamos con Cohen «sustancial», pero que no es posible la traducción formal. Según Nida, la traducción consiste en reproducir en la nueva lengua el equivalente natural más próximo del mensaje de la lengua original, primero en cuanto a la significación, en segundo lugar en cuanto al estilo^[41]. La significación la consideramos aquí equivalente a la sustancia del contenido, y el estilo a la forma. Bien es verdad que en poesía la misma forma se convierte en contenido, puesto que gravita decisivamente sobre él configurándolo poéticamente.

En la traducción del haiku se podrá, pues, apreciar lo que dijo e intuyó su autor —la sustancia—; nunca el cómo —la forma—, que constituye lo impenetrable del haiku japonés y ha de ser objeto de recreación artística.

BIBLIOGRAFÍA

- Abe, Kimio & Asoo, Isoji (ed.): *Kinsei haiku haibun shuu* (colección de haiku moderno y su correspondiente prosa). Nihon koten bungaku taikai 92. Iwanami (Tokyo, 4.ª ed. 1969).
- Alonso, Amado: *Materia y forma en poesía*. Gredos (Madrid, 1955).
- Andreyev, N. D.: «Linguistic aspects of translation». En *Proceedings of the Ninth International Congress of Linguistics*. (H. G. Lunt, ed.). Mouton and Co. (La Haya, 1964), pp. 625-637.
- Asano, Shin: *Haiku zenshi no kenkyuu* (estudio de la prehistoria del haiku). Chuubunkan (Tokyo, 1939).
- Asoo, Isoji: *Haishumi no hattatsu* (desarrollo del gusto del haikai). Tookyoodoo (Tokyo, 2.ª ed. 1944).
- Aston, W. G.: *Littérature japonaise*. Trad. del inglés por Henry D. Davray. Librairie Armand Colin (París, 1902).
- Balakian, Anna: *El movimiento simbolista*. Trad. del inglés por José Miguel Velloso. Guadarrama (Madrid, 1969).
- Baldinger: *Teoría Semántica*. Ed. Alcalá (Madrid, 1970).
- Barthes, Roland: *Elementos de Semiología*. Trad. Alberto Méndez. Comunicación, Serie B. Alberto Corazón, Editor (Madrid, 1970).
- Bashoo, Matsuo: *Basboo Haikai Ronshuu* (colección de teorías sobre el haikai, por Bashoo). Compilación y edición: Komiya, Toyotaka & Yokozawa, Saburo. Iwanami (Tokyo, 3.ª ed. 1951).
- Bashoo, Matsuo: *Sendas de Oku*. Trad. directa del japonés por Eikichi Hayashiya y Octavio Paz. Introducción de Octavio Paz. Barral Editores (Barcelona, 1970).
- Benveniste, E.: *La phrase relative, problème de syntaxe générale*. «Bulletin de la Société Linguistique de Paris», fase. I (1957-58).
- Bloomfield, L.: *Language*. Henderson & Spalding (Londres, 2.ª ed. británica, 1955).
- Blyth, R. H.: *Haiku*. 4 vols. Hokuseido (Tokyo, 16.ª ed. 1968).
- Blyth, R. H.: *A History of Haiku*. 2 vols. Hokuseido (Tokyo, 3.ª ed. 1968).
- Blyth, R. H.: *Zen in English Literature and Oriental Classics*. Hokuseido (Tokyo, 1942).
- Bonneau, Georges: *Histoire de la Littérature Japonaise contemporaine (1868-1938)*. Prefacio de Kikuchi Kan. Payot (París, 1940).
- Bousoño, Carlos: *Teoría de la expresión poética*. Gredos (Madrid, 4.ª edición 1966).
- Brower, Gary L.: *The Japanese Haiku in hispanic poetry*. «Monumenta Nipponica», XIXII, 1-2 (1968), pp. 187-189.
- Bühler, Karl: *Teoría del Lenguaje*. Trad. Julián Marías. Revista de Occidente (Madrid, 3.ª ed. 1967).
- Carroll, J. B.: *Linguistic relativity, contrastive linguistics, and language learning*. «IRAL» (International Review of Applied Linguistics in Language Teaching), 1.1.-(1963), p. 12 ss.
- Catford, J. C.: *A linguistic theory of translation*. Oxford Univ. Press (Londres, Reprinted 1967).
- Ceide-Echevarría, Gloria: *El haikai en la lírica mexicana*. Ediciones de Andrea (México, 1967).
- Cencilio, Luis: *Mito. Semántica y realidad*. BAC (Madrid, 1970).
- Cohen, Jean: *Estructura del lenguaje poético*. Gredos (Madrid, 1970).
- Coseriu, Eugenio: *Teoría del lenguaje y lingüística general*. Gredos (Madrid, 2.ª ed. 1967).
- Challaye, Félicien: *Le Japon illustré*. Larousse (París, 1915).
- Chamberlain, Basil Hall: *Basho and the Japanese Poetical Epigrama*. «Asiatic Society of Japan», XXX-2 (1902), pp. 241-362.
- Chamberlain, Basil Hall: *Japanese Poetry*. John Murray (Londres, 1910).

- Chamberlain, Basil Hall: *Things Japanese, being Notes on various subjects connected with Japan, for the use of travellers and others*. John Murray (Londres, 4.^a ed. 1902).
- Chouchoud, Paul Louis: «Les épigrammes lyriques du Japon», capítulo de *Sages et poètes d'Asie*. Calmann-Levy, éditeurs (París, 1906).
- Ebara, Taizoo: *Haikai seishin no tankyuu* (estudio del espíritu del haikai). Akitaya (Osaka, 1944).
- Ebara, Taizoo: *Haikaishi no kenkyuu* (estudio de la historia del haikai). Hoshino Shoten (Tokyo, 2.^a ed. 1949).
- Gómez Carrillo, E.: *El Japón heroico y galante*. Renacimiento, S. A. edit (Madrid, 1912).
- Hattori, S.: «The Analysis of Meaning», en *For Roman Jakobson*. Mouton (La Haya, 1956).
- Hayakawa, S. I.: *Language in thought and action*. Harcourt, Brace & World. Inc. (Nueva York, Chicago, Burlingame, 2nd. ed. 1964).
- Hearn, Lafcadio: *Au Japon Spectral*. Trad. de Marc Logé, Mercure de France (París, 3.^a ed. 1929).
- Hearn, Lafcadio: *Lettres japonaises (1890-1893)*. Trad. de Marc Logé. Mercure de France (París, 1929).
- Heger, Klaus: *Les bases méthodologiques de l'onomasiologie et du classement par concepts*. «TraLiLi» (Travaux de Linguistique et de Littérature; publiés par le Centre de Philologie et de Littératures Romanes de l'Université de Strasbourg), III, 1 (1965), pp. 7-32.
- Henderson, Harold G.: *An Introduction to Haiku*. Doubleday Anchor Books (Nueva York, 1958).
- Henderson, Harold G.: *Haiku in English*. Charles Tuttle Co. (Tokyo, 3.^a ed. 1967).
- Hughes, Glenn: *Imagism and the Imagists*. Stanford Univ. Press (Palo Alto, 1931).
- Igarashi, Chikara: *Kokka no taisei oyobi hattatsu* (génesis y desarrollo de la poesía japonesa). Kaizoo (Tokyo, 1948).
- Ishikawa, Takeshi: *Étude sur la Littérature Impressioniste au Japon*. Thèse pour le doctorat de l'Université de Paris présentée à la Faculté des Lettres. A. Pedone, éditeur (París, 1909).
- Izichi, Tetsuo (Ed.): *Renga ronshuu* (colección de teorías sobre el renga). Iwanami (Tokyo, 1953).
- Jakobson, Roman: *Essais de Linguistique Générale*. Traduit et préfacé par Nicolas Ruwet. Les éditions de minuit (París, 1963). Chapitre IV: «Aspects linguistiques de la traduction», pp. 78-86.
- Takobson, Roman: «Linguistics and Poetics», en *Style in Language*. Thomas A. Sebeok, ed. The MIT press (Massachusetts Institute of Technology) (Cambridge, Massachusetts, 2nd. printing 1964), pp. 350-377.
- Keene, Donald: *Anthology of Japanese Literature*. Alien & Unwin (Londres, 1956).
- Keene, Donald: *Japanese Literature*. Charles E. Tuttle Co. (Tokyo, 1st. ed. 1955).
- Keene, Donald: *La literatura japonesa entre Oriente y Occidente*. El Colegio de México (México, 1.^a ed. 1969).
- Kirkwood, H. W.: *Translation as a basis for contrastive linguistic analysis*. «IRAL» (cf. Carroll), IV, 3 (1966), pp. 175-182.
- Kokusai Bunka Shinkokai: *Introduction to Classic Japanese Literature*. Kokusai Bunka Shinkokai (Asociación de Relaciones culturales internacionales) (Tokyo, 1.^a ed. 1948).
- Krusche, Dietrich: *Abschied von Japan (Despedida del Japón) 151 Haiku. 37 Wortskizzen (151 traducciones de haiku, 37 esbozos de palabras)*. «Lyrische Hefte» 35/36 (1969).
- Kume, Masao: *Bikushoo zuihitsu* (ensayos sobre lo dulce y lo amargo). Bungei Shunju Shinsa (Tokyo, 1953).
- Kuni, Matsuo & Steinilber-Oberlin: *Anthologie des Poètes japonais contemporains*. Textes traduits directement du japonais. Préface de Ryuko Kawaji. Mercure de France (París, 1939).
- Kuribayashi, Tamio: *Haiku to seikatsu* (el haiku y la vida). Iwanami (Tokyo, 1952).
- Lane, Harlan: *Identification, discrimination, translation: the effect of mapping ranges of physical continua onto phoneme and sememe categories*. «IRAL» (cf. Carroll), vol. IV (1966), pp. 215-226.
- Lavenston, E. A.: *The «translation-paradigm». A technique for contrastive syntax*. «IRAL» (cf. Carroll), III, 3 (1965), pp. 221-225.
- López Estrada, Francisco: *Métrica española del siglo xx*. Gredos (Madrid, 1969).
- Malmberg, Bertil: *Structures lexicales et systèmes sémantiques*, «IRAL» (cf. Carroll), VI, 2 (1968), pp. 127-143.
- Molho, Maurice: *Sémantique et poétique (à propos des Solitudes de Góngora)*. Ed. Ducros (Burdeos, 1969).

- Morris, Ivan: *The world of the Shining Prince. Court life in ancient Japan*. Oxford Univ. Press (Londres, Melbourne, Kuala Lumpur, 1964).
- Mounin, Georges: *La machine à traduire*. Janua linguarum. Mouton & Co. (Londres, La Haya, París, 1964).
- Mounin, Georges: *Les problèmes théoriques de la traduction*. Préface de Dominique Aury. Gallimard (París, 1963. Impres. 1967). Existe una traducción española: *Los problemas teóricos de la traducción*. Trad. Julio Lago Alonso. Gredos (Madrid, 1971).
- Nida, Eugene A. & Taber, Charles R.: *The theory and practice of Translation*. Published for the United Bible Societies by E. J. Brill (Leiden, 1969).
- Ootani, Tokuzoo & Nakamura Shunjoo (ed.): *Bashoo kushuu* (colección de poesías de Bashoo). Nihon koten bungaku taikei 45. Iwanami (Tokyo, 10.^a ed. 1970).
- Otsuji (Seki Osuga): *Otsuji Hairo-shuu* (ensayos reunidos de Otsuji sobre teoría del haiku), Ed. por Tooyoo Yoshida. Kaede Shoboo (Tokyo, 5.^a ed. 1947).
- Paz, Octavio: *Traducción: literatura y literalidad*. Tusquets, editor (Barcelona, 1971).
- Pottier, Bernard: *Du très général au trop particulier en analyse linguistique*. «TraLiLi» (cf. Heger) I (1963), pp. 9-16.
- Pottier, Bernard: *Lingüística moderna y filología hispánica*. Trad. Martín Blanco Alvarez. Gredos (Madrid, 1970).
- Pottier, Bernard: *Presentación de Lingüística*. Trad. Antonio Quilis. Ed. Alcalá (Madrid, 1968).
- Pottier, Bernard: *Vers une sémantique moderne*, «TraLiLi» (cf. Heger), II-I (1964), pp. 107-137.
- Pottier, Bernard: *Sémantique et syntaxe*. «TraLiLi» (cf. Heger), IV, 1 (1966), pp. 399-401.
- Pound, Ezra: *El arte de la poesía*. Trad. José Vázquez Amar al. Ed. Joaquín Mortiz (México, 1970).
- Press, John: *A Map of Modern English Verse*. Oxford Univ. Press (Londres, Oxford, Nueva York, 1969).
- Rey, Alain: *La lexicologie. Lectures*. Klincksieck (París, 1970).
- Sakai, Kazuya: *Japón: hacia una nueva literatura*. El Colegio de México (México, 1.^a ed. 1968).
- Sasa, Masakazu: *Rengashi ron* (sobre la historia del renga). Tenrai Shoboo (Tokyo, 1928).
- Saussure, Ferdinand de: *Curso de Lingüística General*. Trad. Amado Alonso. Ed. Losada (Buenos Aires, 6.^a ed. 1967).
- Savory, Theodore: *The Art of Translation*, Ed. Jonathan Cape (Londres, New and enlarged edition. 1968).
- Shinchoosha (ed.): *Nikon Bungaku Shoojiten* (diccionario de la literatura japonesa). Shinchoosha (Tokyo, 1968).
- Slama-Cazacu, Tatiana: *Lenguaje y contexto*. Trad. del rumano por Carla del Solar. Ediciones Grijalbo (Barcelona-México, D.F. 1970).
- Speratti Pinero, Emma Susana: *Valle-Inclán y un Hai-ku de Basho*, en «Nueva Revista de Filología Hispánica». El Colegio de México & The University of Texas. Año XII, núm. 1 (enero-marzo 1958), pp. 60-61.
- Spiller, Robert E.: Thorp, Willard; Johnson, Thomas H.; Canby, Henry Seidel; Ludwig, Richard M.: *Literary History of the United States. History*. The Mac-millan Co., N. Y.; Collier-Macmillan Ltd., Londres (3.^a ed., 4.^a impres. 1966).
- Suzuki, Daisetsu: *Reason and Intuition in Buddhist Philosophy*, en «Essays in East-West Philosophy», ed. por Charles A. Moore. University of Hawaii Press (Honolulu, 1951).
- Takahama, Kyoshi: *Haiku no Tsukurikata* (manera de componer haiku), en «Arusu Fujin Koosa» (Arusu. Conferencias para señoras). Ed. por Eitahara, Takeo. Arusu (Tokyo, 1927).
- Takenouchi, Shizuo (ed.): *Masaoka Shiki, Itoo Sachio, Nagatsuka Nakashi*. Gendai Nihon bungaku taikei 10. Chikuma Shoboo (Tokyo, 1971).
- Tate, Allen: *Reactionary Essays on Poetry and Ideas*. Charles Scribner's Sons (Nueva York, 1936).
- Teruoka, Yasutaka & Kawashima, Tsuyu (ed.): *Buson, Issa shuu* (colección de Buson e Issa). Nihon koten bungaku taikei 58. Iwanami (Tokyo, 10.^a ed. 1970).
- Torre, Guillermo de: *Sobre el arte de traducir*, en «A B C», Ed. de Andalucía, 3 septiembre 1968.
- Tosh, L. W.: *Initial results of Syntactic Translation at the Linguistics Research Center*. «Linguistics», 42. Mouton (La Haya, París, Agosto 1968), pp. 96-116.

- Tosh, Wayne: *Syntactic translation*. Janua linguarum. Mouton & Co. (Londres, La Haya, París, 1965).
- Tsuruoka, Senjin: *Les japonais et l'amour de la nature*, en «Rythmes du Monde», 33^e année VII, 3-4 (1959), pp. 187-200.
- Vinay, Jean Paul: «Traduction Humaine», en *Le Langage*, sous la direction d'André Martinet. Encyclopédie de la Pléiade. Ed. Gallimard (1968), pp. 729-757.
- Waley, Arthur: *Japanese Poetry. The «Uta»*. Percy Lund, Humphries & Co. Ltd. (Londres, 1965).
- Watts, Alan W.: *The way of Zen*. Penguin Books (1962).
- Whorf, Benjamin Lee: *Language, Thought and Reality*. Selected writings of B. L. Whorf. Ed. J. B. Carroll (New York, London, 1956).
- Yamada, Yoshio: *Renga Gaisetsu* (esbozo del renga). Iwanami (Tokyo, 1937).
- Yasuda, Kenneth: *The Japanese Haiku*. Charles E. Tuttle Co. (Tokyo, 5.^a ed. 1963).

SEGUNDA PARTE

HAIKU, TRADUCCIÓN Y COMENTARIO

INTRODUCCIÓN

LOS TEXTOS ELEGIDOS. SIGLAS

Un determinado haiku puede haber sido escrito varias veces por su autor en formas entre sí variantes. El haiku es una muestra fugaz de genio poético, y su composición puede no estar supeditada al hecho de que el poeta tenga ante sí utensilios de escritura en ese momento. El haiku ha sido objeto a veces de composición oral. En el capítulo dedicado a Bashoo podemos ver muestras de esta improvisación propia del haiku.

Por esto el haiku escrito es en ocasiones fruto no sólo de la inspiración del autor, sino también de su memoria o de la de sus discípulos; o tal vez se debe a una inspiración renovada en el momento de escribir. Este medio de composición y transmisión nos recuerda a la tradición oral de nuestro romancero.

Un haiku puede haber sido escrito en un cuaderno de viajes, o como una obra caligráfica destinada a la decoración, o sobre un simple abanico. Más modernamente, un haiku puede también haber aparecido en la columna poética de un periódico o revista.

Los haiku que poseemos están compilados en colecciones críticas, elaboradas gracias a la investigación filológica japonesa. En ellas remiten a las obras de los «haijin» (poetas de haiku), haciendo constar las variantes.

Hemos usado para nuestro estudio los textos más acreditados científicamente, pertenecientes a la colección «Nihon koten bungaku taikei» (Literatura clásica japonesa), y editados por «Iwanami Shoten» (Librería Iwanami).

El tomo relativo al haiku de Bashoo, que es el 45 de dicha colección, ha sido compilado por Tokuzoo Ootani y por Shunjoo Nakamura (Tokio, 10.^a ed. 1970). La colección de haiku de Buson e Issa está en el tomo n.º 58 de la misma colección, es obra de Yasutaka Teruoka y de Tsuyu Kawashima (Tokio, 10.^a ed. 1970).

El haiku moderno está recogido en el tomo n.º 92 de la misma colección, por obra de Kimio Abe y de Isoji Asoo (Tokio, 4.^a ed. 1969). El haiku de Shiki no está publicado en dicha colección, y hemos usado por ello el tomo 10

de la serie «Gendai Nihon bungaku taikei» (Literatura japonesa de la época actual) publicado por Shizuo Takenouchi, editorial Chikuma Shoboo (Tokio, 1971).

También hemos recogido haiku de las obras de Blyth, Henderson y Yasuda citadas en la Bibliografía.

Usaremos las siguientes siglas para citar:

Para Bashoo (tomo 45 de la colección editada por Iwanami)	Iw, 45
Para Buson e Issa (tomo 58 id.)	Iw, 58
Para el haiku moderno (tomo 92 id.)	Iw, 92
Para Shiki (tomo 10, de Chikuma)	Ch
En general, de la obra «Haiku» (en 4 tomos) de Blyth	Bl, 1 (tomo 1) Bl, 2 (tomo 2)
De «A History of Haiku», de Blyth (en dos tomos)	HHk, 1 (tomo 1)
De «An Introduction to Haiku», de Henderson	IHk

Tras esta sigla, y separado por una coma, irá el número de la página correspondiente.

TRANSLITERACIÓN DE LOS HAIKU

Para cada haiku damos su transliteración en alfabeto. Hemos elegido para ello el sistema de transliteración ampliamente introducido en Japón para ciertos usos (para los diccionarios bilingües destinados a estudiantes o a extranjeros, para los métodos de enseñanza del japonés a extranjeros, etc.). No se trata del alfabeto fonético internacional, sino de un sistema más fácil de leer, sin más signos que los alfabéticos latinos y llamados por ello «Roomaji» (letras romanas). Es un código casi universalmente aceptado en Japón, y lo sigue en concreto el diccionario Japonés-Inglés de la editorial «Kenkyuusha» (Investigador) de Tokio. Este diccionario en su edición de bolsillo, que se renueva todos los años (la que manejamos es de 1963), está en manos de todos los estudiantes japoneses, y el «Roomaji» allí empleado es por tanto un buen criterio de transliteración normal.

Hay que aclarar que la lectura del Roomaji es más fácil para nosotros hispanohablantes que para los mismos investigadores de habla inglesa que lo usan y lo difunden. Esto se debe a la similitud entre el sistema vocálico

español y el japonés, y entre la estructura silábica española y la japonesa (generalmente, sílabas abiertas construidas a base de consonantes y vocal).

En el diccionario de Kenkyuusha las vocales largas aparecen transcritas como vocales simples, con un trazo horizontal encima, como acostumbramos a señalar la cantidad de las vocales largas en latín. La única salvedad que he introducido en mi transliteración sobre el sistema seguido por Kenkyuusha ha sido transcribir las vocales largas en cada caso mediante una vocal doble, por parecerme así más fácil para la lectura en nuestro ambiente cultural, donde no tenemos vocales largas.

Indico a continuación los casos de divergencia entre el Roomaji que he empleado y el Alfabeto Fonético Internacional (AFI). En la columna de la izquierda de la relación que sigue van indicados los signos del Roomaji.

- i - Produce a veces una variante sostenida («mojada») en la consonante que la precede.
- u - Es una vocal sorda, sin vibraciones glotales y sin labialización. Se pronuncia con los labios extendidos. Está representada por [ɯ] en AFI.
- ch - Su realización equivale a una prepalatal africada sorda. Representada por [tʃ] en AFI.
- f - Aparece únicamente ante (u). Los dientes superiores no tocan los labios. Se pronuncia con labialización, como bilabial fricativa sorda. En AFI, [ɸ].
- ɕ - En posición intervocálica se pronuncia frecuentemente como [ɲ], velar nasal sonora. Las vocales que la preceden suelen nasalizarse.
- h - Representa una aspiración glotal, fricativa sorda. En la sílaba «hi» el centro de la lengua se eleva hasta muy cerca del paladar duro, produciendo un sonido acústicamente sostenido [h̥] en AFI.
- j - Prepalatal africada sonora, [dʒ] en AFI, cuando es inicial. Fricativa [ʒ] cuando es intervocálica.
- n - En la sílaba «ni» el centro de la lengua se eleva hacia el paladar duro (variante sostenida). En posición final de sílaba se realiza como [m] delante de p, b, m; como [n] delante de t, d, n, r, z; [ŋ] en los demás casos.
- r - Es siempre vibrante simple.
- sh - Prepalatal fricativa sorda. [ʃ] en AFI.
- y - Se realiza como [j] semiconsonante.
- z - Nunca aparece ante i, pues en tal caso sería [dʒi]; (en Roomaji «ji»). Su pronunciación corresponde al sonido representado por el mismo signo gráfico [z] en AFI: alveolar fricativa sonora.

El signo / no indica una pausa, sino una segmentación que hemos establecido aproximadamente a nivel de palabra, para ver las equivalencias en una traducción literal a dicho nivel. Evidentemente es una traducción tan restringida como deficiente.

HAIKU Y COMENTARIO

落花枝に

かへると見れば

胡蝶哉

守武

(hk. 1)

Iw, 92, 35
HHk, 2, 56
IHk, 11

Rak-ka / eda / ni
kaeru / to / mireba
kochoo / kana

Caída flor / rama / a
volver / así / si veo
mariposa / (admiración)

*¿Estoy viendo flores caídas
que retornan a la rama?
¡Es una mariposa!*

Moritake

Moritake era un sacerdote shintoísta de elevado rango. La mayoría de sus obras están inspiradas por la religión. Este es su poema más famoso, y su inspiración se encuentra en un versículo de las escrituras que dice:

«¿Puede una flor caída volver a su rama?»

Es una fina metáfora, y a la vez una manera de vivificar lo que está muerto, ver la flor caída volviendo a la rama en forma de mariposa. Tal vez la reencarnación y el eterno retorno han alcanzado aquí una expresión poética que los libera de su pesada carga religiosa y filosófica.

En nuestra traducción nos hemos visto obligados a elegir números gramaticales coherentes con el sentido, pero que no aparecen en el original. Así, «rakka» ha sido traducido a un plural indeterminado (flores caídas), porque parece que la visión es todavía incierta; mientras que «kochoo» (mariposa) ha sido vertido al singular, porque la intuición debe ser de lo concreto, aunque aún sea indeterminado. Del mismo modo la elección de la primera persona como sujeto de la acción verbal de «mireba» (que en el original podría ser cualquier persona), es también aportación de nuestra traducción. La intuición que comunica el verso es tan inmediata que el mismo poeta o el lector parecen ser el sujeto de la visión.

(hk. 2)

Iw, 92, 33
HHk, 2, 56
IHk, 11.

Tsuki / ni / e / wo
sashitaraba / yoki
uchiwa / kana

Luna / a / mango / (= Obj. dir.)
si hincase / buen
abanico / (admiración)

*Si a la luna
se hincase un mango
¡qué buen abanico!*

Sookan

Henderson critica este kaiku razonando que no evoca o expresa una emoción real, y por lo tanto es artificioso. Ciertamente ver el complemento de la luna en un mango de abanico es una elaboración intelectual, no una captación inmediata de la naturaleza. Este tipo de rebuscamiento es típico del hai-kai de la época de Sookan, y, en parte, aunque con más finura, puede también advertirse en el haiku anteriormente traducido **(hk. 1)** de Moritake.

«Uchiwa» (abanico) quiere decir desde luego un abanico redondo no plegable, de los que se usan en ciertas danzas típicas japonesas, y en español se denominan pai-pai cuando son de palma. El típico abanico plegable se dice en japonés «oogi».

El verbo «sasū» lo he traducido al español por «hincar», pues en realidad su significado es el de clavar, ensartar, punzar. La expresión resulta así pues algo más enérgica que los correlatos del inglés «put» o «attach» que usa Henderson en las versiones libre y literal respectivamente. Yasuda usa «add», y Blyth, de nuevo «put», aunque en gerundio: «putting».

Es notable además que en la flexión de dicho verbo «sasū» la expresión de condicional está reforzada, pues «sashitara» ya significaría de por sí forma condicional. La adición del sufijo -ba recalca la idea de condicionalidad, y, por tanto, deja la acción flotando aún más en el reino de lo hipotético.

雪月花

一度に見ゆる

卯木哉

貞徳

(hk. 3)

Iw, 92, 37
HHk, 1, 66
IHk, 12

Setsugekka
ichidoo ni / misuru
utsugi / kana

Nieve-luna-flores
a la vez / poder verse
deutzia / (admiración)

*Nieve, luna, flores
¡a la vez nos las muestra
el utsugi!*

Teitoku

El utsugi es un arbusto, cuyo nombre científico es *Deutzia scabra*. En este caso ha servido a Teitoku para simbolizar la tradicional «trinidad de la belleza»: nieve, luna y flores. Ocurre que las pequeñas flores del utsugi, vistas a luz de la luna, se asemejan ligeramente a la nieve; de tal manera que el «utsugi a la luz de la luna» es también en sí mismo un símbolo de belleza.

Esta poesía encierra además un juego de palabras, que puede apreciarse mejor por comparación con otra versión de la misma:

«Setsugekka ichidoo ni misuru uzuki kana».

Uzuki es el cuarto mes del calendario lunar japonés, simbolizado en el conejo (Julio). En dicho mes florece el utsugi, y en sus flores puede el poeta gozar de las bellezas del invierno (nieve), primavera (flores) y otoño (luna), además de la estación presente. La semejanza fonética entre utsugi y uzuki (que por lo demás se escriben en japonés con caracteres totalmente distintos) da pie al juego de palabras. La poesía es ingeniosa, aunque no grandemente artística.

(hk. 4)

Iw, 92, 37
HHk, 1, 65

Neburasete
yashinai- / tate / yo
hana / no / ame

Dejándolo lamer
Alimentar / cuida / (= imperativo)
flor / (= poseedor) / lluvia

*Déjalo lamer
y críalo con cuidado,
lluvia en las flores.*

Teitoku

«Flor» quiere decir aquí las flores japonesas por antonomasia, que son las de cerezo.

El verso tiene unas palabras de presentación que dicen: «a alguien que tenía un niño». Hay un juego de palabras en «ame», en torno a una bisemia: «ame» significa lluvia, que alimenta los capullos de cerezo; y también significa «caramelo» si se escribe con otro carácter chino, y en este caso sería el caramelo que el niño ha de chupar.

El precedente literario de este verso se encuentra en varias obras antiguas; por ejemplo, en un verso de Ki no Haseo, que aparece en Wakan Rooeishuu; hay allí un verso que dice:

«Alimentarse uno a sí mismo, y tratar a los propios padres como a flores.»

También en «Yuya», una obra del teatro Noh:

«Arboles y yerbas reciben la gracia de la lluvia y el rocío, que los miman como sus padres.»

Se trata pues de un haiku basado en la literatura clásica. Le falta la inmediatez de penetración propia de la intuición.

(hk. 5)

Iw, 92, 54
HHk, 1, 79

Nagamu / tote
hana / ni / mo / itashi
kubi / no / hone

Contemplar / por
flores / a / también / doloroso
cuello / (= poseedor) / hueso

*Aún por contemplar las flores
me duele
el hueso del cuello.*

Soojin

«Tote» es un sufijo con valor causal o condicional. El significado del verso es ambiguo, y en la traducción nos hemos inclinado por el sentido causal.

Es un haiku típico de la mentalidad burlesca, estilo haikai, He su autor. Es como una muestra de la entonces imperante reacción frente al waka. Se asemeja algo al senryuu del siglo XVIII que fue a su vez una reacción frente al haiku. Sooin se fija aquí en lo que los poetas de waka habían dejado atrás: la faceta no poética de la vida.

Con todo, el dolor de cuello llega a ser indiscutiblemente un motivo poético. Este haiku está basado en un waka de Saigyoo en el Shin-Kokinshuu:

*Nagamu tote hana ni mo itaku narinereba
chiru wakare koso kanashikarikere*

*Si contemplo las flores me invade el sentimiento,
pero al verlas caer y partir es aún mayor mi tristeza.*

(hk. 6)

Iw, 45, 229

HHk, 1, 106

Ara / non / to / mo / nai / ya

¡Bien! / algo / y / también / no es /
(enfático)

kinoo / wa / sugite

ayer / (tópico) / pasado

fugu / to / shiru

orbe / y / sopa

¡Bien, nada ha pasado!

ayer tomé

orbe y sopa.

Bashoo

El orbe es un pez esférico, cubierto de espinas largas, fuertes y erizadas. «Tomé» no está en el original, pero recalca el sentido de pasado que da «sugite» (palabra, por lo demás, intraducible).

«Nan to mo nai» es una expresión sumamente coloquial, aún hoy día, que se emplea para quitar importancia a alguna cosa. Este es uno de los primeros versos de Bashoo, escrito según la pauta de la escuela Danrin. Se advierten en él las características de la escuela: el tono anti-waka, y, según Blyth, el lenguaje tomado del teatro Noh en la primera parte del verso.

(hk. 7)

Iw, 45, 185

Bl, 1, 113

Imo / arau / onna

Saigyoo / naraba

uta / yoman

Patatas / lava / mujer

Saigyoo / si estuviera

canción (poema) / compondría

Una mujer lavando patatas;

si Saigyoo estuviera

compondría un waka.

Bashoo

Es notable en este verso la concisión sintáctica, que se extrema hasta el punto de prescindir de toda partícula. Las partículas en función de sufijos son necesarias para la comunicación en japonés. En nuestro verso, por ejemplo, se ha omitido la partícula «wo», marca de objeto directo, en dos ocasiones: después de «imo» y después de «uta». La omisión de un «kireji» o palabra de cesura después de «onna» también es notable, y colabora a la brevedad.

«Naraba» no es propiamente «estuviera», con sentido local; es más bien una combinación de «fuera» (indeterminado), y «estuviera».

También hemos de observar la alta estima que Bashoo tenía del waka y de Saigyoo, como cantores —poesía y poeta—, también de las realidades cotidianas.

(hk. 8)

Iw, 45, 134

Bl 1, 112

HHk, 2, 65

Akikaze / ya
yabu / mo / hatake / mo

Viento de otoño / :
matorrales / también / campos /
también.

Fuha / no / seki

Fuha / (= posesor) / barrera

*Viento de otoño:
matorrales y campos,
barrera de Fuha.*

Bashoo

El waka de Shin-Kokinshuu es como sigue:

*Hito sumanu Fuha no sekiya no itabisashi
arenishi nochi wa toda aki no kaze.*

*Nadie vive en la barrera de Fuha,
su cobertizo de madera está desguarnecido.
Sólo queda
el viento de otoño.*

El waka necesita cierta longitud para expresar estos aspectos de su reino poético: lo abandonado, lo líricamente vago, el dominio del ensueño... El haiku toma estos elementos con una energía y un arranque que llevan a la concentración de elementos en diecisiete sílabas.

El haiku comentado de Bashoo es valiente en este intento poético, pero hemos de confesar que el waka es en este caso más apropiado para expresar el sentimiento del poeta ante un paisaje desolado. Es cierto que el haiku no trata de expresar sentimientos, pero también es verdad que en este caso requiere el apoyo del waka para que pueda entenderse. O al menos requeriría un desarrollo como el de esta posible traducción:

*Lo que era en un tiempo la barrera de Fuha
ahora es sólo matorrales y campos;
viento de otoño.*

Y aún así queda por expresar la idea de que «todo lo que queda es el viento de otoño». Tal vez lo que Bashoo quiere darnos, aplicando el principio de comparación interna, es que la barrera de Fuha, con sus campos y matorrales, es el viento de otoño, ya no es más que eso. De hecho esta suposición es válida, pues el verso aquí comentado fue escrito en 1684, cinco años después del famoso verso «Kareeda ni...» (**hk. 15**).

(hk. 9)

Iw, 45, 198

HHk, 1, 352

Tabibito / to
wagana / yobaren
hatsushigure

Caminante / así
mi nombre / llamarán
primeras lluvias de invierno

*Me llamarán por el nombre de
«caminante»;
tempranas lluvias de invierno.*

Bashoo

La palabra «tabibito», compuesta de dos caracteres chinos, tiene el significado (correspondiente a dichos caracteres) de «hombre de viaje». Es una buena definición de Bashoo, que fue caminante en su vida, en busca de la belleza natural, y que además inició el camino espiritual del haiku: camino de pobreza y de entrega sincera a sus discípulos,

«Yobaren» es una forma verbal arcaica, por lo que hoy sería «yobu deshoo». Es una forma de Bungotai, o de literatura clásica, frente al estilo Koogotai, coloquial o conversacional. Presta por tanto dignidad a la dicción.

(hk. 10)

Iw, 45, 129
HHk, 1, 360

Kono / michi / ya
yuku / hito / nashi / ni
aki / no / kure

Este / camino / :
ir / hombre / no hay / (sufijo).
otoño / (= poseedor) / tarde

*Por este camino
ni un solo hombre va;
tarde de otoño.*

Bashoo

Es también un haiku representativo del rico significado que «camino» tiene para Bashoo. El camino del haiku es de pocos. El poeta, hombre inspirado, es también un solitario. No encuentra nadie con quien dialogar, con quien compartir su quehacer estético.

Nuestra traducción ha optado por dar a «este camino» un significado adverbial local. Nótese que es también posible una versión que empezara:

«Este camino: ni un solo...»

De este modo, los dos últimos versos se convierten en una explicación del primero. Es tal vez lo que pide el principio de comparación interna.

(hk. 11)

HHk, 2, 140

Sama / miete

tsuchi / ni / nariiru

ochiba / kana

Aspecto / viéndose

tierra / en / convirtiéndose ir

caídas hojas / (admiración)

*Por lo que dejan ver
van haciéndose tierra,
¡hojas caídas!*

Tooyoojoo

Es el comienzo del invierno, y las hojas caídas están sufriendo la lluvia y la escarcha. Ya están volviendo a la tierra de donde salieron, testimoniando así la caducidad de la vida y la dinámica de la naturaleza. Sin embargo, aún dejan ver claramente su aspecto de hojas, su nervatura.

Este verso es de Tooyoojoo, poeta de la era Meiji, y data de principios del siglo actual. Se cita aquí como un desarrollo temporalmente posterior del espíritu de observación preconizado por Bashoo. Entre el «yoku mireba» (= si miras bien), de Bashoo, y el «sama miete...», de Tooyoojoo, es dable notar cierto paralelismo.

(hk. 12)

IHk, 16

Inu / to / saru / no
nakadachi / nare / ya
tori / no / toshi

Perro / y / mono / (posesivo)
compañero / hazte / (cesura)
pájaro (= poseedor) / año

*¿Vas a ser tú el compañero
del perro y el mono,
año del pájaro?*

Bashoo

Este haiku fue escrito para el llamado «año del pájaro» (1657), y es una especie de juego en que el aún niño Bashoo expresa su alegría por el hecho de que este año cae entre el año del perro y el del mono, en el calendario japonés (donde todo año está simbolizado por un animal).

Juzgado desde el punto de vista literario, este verso es como una caricatura pobre del verso de su tiempo, pues depende para consumir su efecto de una alusión literaria. La alusión es al cuento archisabido en Tapón de Momotaroo, un muchacho que venció a muchos demonios con ayuda de sus escuderos: un perro, un faisán y un mono.

Por lo que respecta a la traducción, creo que es difícil transmitir el significado de «nare-ya», que es una expresión a la vez imperativa (por la forma «nare» del verbo), y a la vez, como nota Henderson, sugiere algo así como: «¿Es por eso por lo que es...?»

(hk. 13)

Iw, 45, 17

Bl, 1, 331

Haru / tatsu / ya

aratoshi / furuki

kome / goshoo

Primavera / comienza / (cesura)

año nuevo / viejo

arroz / cinco shoo

*El comienzo de la primavera:
para el año nuevo
cinco shoo de arroz del año viejo.*

Bashoo

El shoo es una medida de capacidad equivalente a 1,8 litros. En la ermita de Bashoo de Fukagawa debía haber un gran recipiente para proveer las necesidades de la vida comunitaria de sus discípulos. Algunos de los discípulos de Bashoo, especialmente Sanpuu, se ocupaban de procurar lo necesario.

La alegría del año nuevo —que antiguamente en Japón comenzaba en primavera— está para Bashoo unida al recuerdo de la fidelidad y afecto de sus discípulos. Es un sentido gozoso de pobreza compartida, que aparece simbolizada en el poco arroz que sobró del año anterior.

«Tatsu» puede ser presente de indicativo: «comienza», o también infinitivo, y en este caso podría traducirse por «El comenzar de la primavera». Nos hemos inclinado por esta segunda posibilidad.

«Aratoshi» es una palabra literaria. La palabra corriente para «año nuevo» es «Shinnen».

(hk. 14)

Iw, 45, 177

Bl, 1, 332

Asagao / ni
ware / wa / meshi / kuu
otoko / kana

Glorias de la mañana / a
yo / (= sujeto) / arroz / como
hombre / (admiración)

*Yo soy un hombre
que come su arroz
ante la flor de «asagao».*

Bashoo

«Asagao» es una flor acampanillada y bella. Bashoo expresa aquí su sentido frugal y estético de la vida. Este haiku está escrito como respuesta a uno de Kikaku, y tiene unas líneas introductorias que lo explican:

«Contestación al poema de Kikaku sobre 'tade' (una yerba amarga) y el bicho de luz.»

El haiku de Kikaku aludido es como sigue:

Iw, 92, 88

Kusa no to ni ware wa tade kuu hotaru kana

*En mi ermita de ramas
estoy comiendo mi «tade»;
un bichito de luz.*

Kikaku

Lo que Kikaku quiere decir es que él, como el bichito de luz, prefiere la noche, y que tiene gustos excéntricos, pues le gusta el tade que a otros desagrada. Bashoo al contestarle quiere significar que la verdadera vida poética no consiste en buscar lo extraño, sino en comer, como todos los japoneses, el arroz cocido, y al mismo tiempo contemplar las flores, las estaciones, la naturaleza.

El paralelismo formal que existe en los dos haiku, especialmente en los segundos versos de cada uno, estrecha la relación mutua que hay entre ellos.
La frase «meshi kuu» del haiku de Bashoo es altamente coloquial.

(hk. 15)

Iw, 45, 127

Bl, 1, 333

Nozarashi / wo

Exposición a la intemperie / (= Obj.
dir.)

kokoro / ni / kaze / no

mente / a / viento / (tópico)

shimu / mi / kana

penetrar / cuerpo / (admiración)

*Expuesto a la intemperie
resignado, ¡cómo corta
mi cuerpo el frío!*

Bashoo

Es el primer poema del diario de viajes de Bashoo, llamado «Nozarashi», palabra por lo demás tomada del comienzo del presente verso. Para Bashoo el poeta es un asceta itinerante. La búsqueda del significado de la naturaleza — naturaleza en la que está comprendido el hombre— le lleva a viajar. Como los monjes budistas, piensa que la iluminación es imposible a menos que se exponga uno a todos los peligros de la naturaleza. El castigo del hambre y del frío es necesario para sentirse uno hermano del mundo.

La diferencia de Bashoo con San Francisco de Asís en este punto se reduce solamente al término: la diferente revelación que guiaba a cada uno. Por lo demás, en las circunstancias concretas hay una homogeneidad asombrosa.

La expresión «kokoro ni» (lite. = al corazón, a la mente) la hemos traducido como «resignado», que da el sentido.

La partícula «no» que une «kare» y «shimu», más bien que de valor posesivo, como en otras ocasiones, tiene aquí valor de sufijo que denota al sujeto agente del verbo. También podría ser «ga» en vez de «no», pero tal sustitución restaría al verso cierta ambigüedad en la que también reside su encanto.

(hk. 16)

Bl, 1, 333

Tabi- / sugata

shigure / no / tsuru / yo

Bashoo- / oo

Viaje / figura

últimas lluvias de otoño / (=Poses.) /
grulla / !

Bashoo / venerable

*En atuendo de viajante,
una grulla en las lluvias tardías de otoño:
el venerable maestro Bashoo.*

Chora

Es como una instantánea del maestro captada por uno de sus lejanos discípulos (siglo XVIII). Poco hay que comentar sobre cómo este haiku se adapta a la imagen que nos vamos forjando de Bashoo.

La grulla puede ser un elemento pictórico en el camino donde vislumbramos a Bashoo. Puede ser también un símbolo ligado a Bashoo por comparación interna: la grulla representa en Japón longevidad y vida próspera.

La terminación «oo» no significa precisamente viejo o anciano, como algunos traducen. Puede ser meramente un tratamiento de respeto y significar algo así como «venerable». De hecho Bashoo no llegó a la ancianidad, pues sólo vivió cincuenta años.

枯枝に

鳥の止りけり

秋の暮

芭蕉

(hk. 17)

Iw, 45, 128

Bl, 1, 89

Ihk, 18

Kareeda / ni

karasu / no / tomarikeri

aki / no / kure

Seca rama / en

cuervo / (tópico) / ha parado

otoño / (= poseedor) / crepúsculo

Sobre la rama seca

un cuervo se ha posado;

tarde de otoño.

Bashoo

Hemos elegido el artículo determinado para «rama seca» porque parece que así se concreta la visión a una rama. Para «cuervo» hemos preferido el indeterminado, porque una vez centrada la escena interesa que el cuervo sea un elemento nuevo y desconocido.

La terminación «-keri» era primitivamente un sufijo que indicaba tiempo pasado en el verbo. Actualmente no tiene significado especial.

Por lo que toca al contenido de este verso, con la comparación interna que introduce y funda, ya ha sido ampliamente comentado en el capítulo dedicado a Bashoo,

(hk. 18)

Iw, 45, 92

Bl, 1, 27

Yama / mo / niwa / mo

Montaña / también / jardín /
también.

ugoki- / iruru / ya

mover / entrar / (cesura)

natsu- / zashiki

verano / habitación

*Montañas y jardín a una
se van adentrando
hasta la habitación en verano.*

Bashoo

Este verso es como una visión panorámica de lo que ocurre cuando en el verano se abren todas las puertas y ventanas correderas de una habitación japonesa: la habitación pasa a formar parte del jardín y el jardín de ella. La casa se adentra en la naturaleza, y se borran los límites entre lo construido por mano del hombre y lo natural. Las columnas de madera de las esquinas de la habitación son lo único que nos dice que estamos en una casa, pero lo mismo podrían ser árboles, o más bien volver a serlo.

Esta comunión con la naturaleza es típica de la vivienda japonesa, porque responde a una exigencia íntima del carácter japonés. Bashoo nos ha trasladado aquí a una habitación japonesa y nos ha hecho gustar desde ella el ambiente exterior de montañas y plantas de jardín.

古池や

蛙飛び込む

水の音

芭蕉

(hk. 19)

Iw, 45, 37

Bl, 1, 277

Furuike / ya
kawazu / tobikomu
mizu / no / oto

Viejo estanque / :
rana / zambullirse
agua / (= posesor) / ruido

*Un viejo estanque;
al zambullirse una rana,
ruido de agua.*

Bashoo

Este verso ya ha sido abundantemente comentado en el capítulo relativo a Bashoo. Es el haiku más crucial e importante que se haya escrito jamás.

(hk. 20)

Iw, 45, 102

Bl, 3, 229

Shizukasa / ya
iwa / ni / shimiiru
semi / no / koe

Tranquilidad / :
Roca / en / penetrar
cigarra / (= poseedor) / voz

*Todo en calma.
Penetra en las rocas
la voz de la cigarra.*

Bashoo

En este haiku el momento de eternidad y la chispa instantánea de iluminación que irrumpe en él están captados en una dimensión acústica. La confluencia de ambos momentos está bien representada en el verbo «shimiiru», pues es un verbo de sentido reforzado: «shimu» significa hundirse, empapar; «iru» significa entrar. El resultado semántico del compuesto «Shimiiru» hemos querido expresarlo mediante el verbo «penetrar». En japonés está en la forma de presente de indicativo que es común con el infinitivo; este rasgo le comunica impersonalidad, ya que la traducción de tal forma verbal puede ser lo mismo «penetrar» que «penetra». El sujeto de este verbo, «semi no koe», aparece determinado por él, de tal manera que el verbo está en función adjetiva respecto al sujeto; la marca de tal función está en la inversión de sujeto y verbo. Así pues, en japonés, por ejemplo,

*hito / ga / kuru
hombre / (tópico) / viene*

significa: «el hombre viene». La partícula «ga», que es un sufijo del sujeto, puede omitirse en poesía.

Mientras que

kuru / hito

venir (viene) / hombre

significa: el hombre que viene. Es la construcción que en nuestra lengua se expresa por el pronombre relativo. La traducción exacta del verso comentado, ateniéndonos a la mencionada inversión, sería: «la voz de las cigarras que penetra las rocas».

«Koe» es la palabra japonesa que normalmente expresa «voz». Bashoo podía haber usado alguna onomatopeya (tal como «chirrido» en español, por ejemplo), de las que tan pródiga es la lengua japonesa, pero ha preferido cierta sobriedad descriptiva, que armoniza muy bien con el contenido.

En «Oku no hosomichi», Bashoo explica las circunstancias de composición de este haiku, cerca del templo de Ryushakuji, en la prefectura de Dewa:

«El bello, lugar estaba en silencio y calma; mi corazón se hallaba reposado. Yo era consciente sólo de esto.»

(hk. 21)

Iw, 45, 228

Bl, 4, 339

Umi / kurete

kamo / no / koe

honoka ni / shiroshi

Mar / oscureciéndose

pato salvaje / (= poseedor) / voz

ligeramente / blanca

*Al oscurecerse el mar
las voces de los patos salvajes
son vagamente blancas.*

Bashoo

El impacto poético es aquí visual-auditivo en concentrada armonía. Es un ejemplo de sinestesia por trasposición de una sensación de color a una auditiva. Es quizá el caso más frecuente de sinestesia, pero resulta agradable encontrar este ejemplo de lo que será un recurso modernista, en el siglo XVII japonés. El ejemplo se repite en haiku de los siglos XVIII y XIX.

Por otro lado es hermoso el contraste de la blancura en medio del mar que se oscurece, y la tranquilidad del paisaje frente a la bravia naturaleza de los patos salvajes.

«Shiroshi» es un adjetivo, ligeramente diferente en forma del conversacional «shiroi». «-shi» es un sufijo que indica final. El uso de esta forma de adjetivo es ligeramente literario.

(hk. 22)

Iw, 45, 129

Bl, 1, 111

Hige / kaze / wo / fuite

Barba / viento / (= obj. dir.) /
soplado

boshuu / tanzuru / wa

fin de otoño / lamentar / (tópico)

tare / ga / ko / zo

quién / (tópico) / niño / !?

*¿Quién es el que se lamenta,
su barba soplando al viento,
por el ocaso del otoño?*

Bashoo

Toohoo, poeta chino muy estimado por Bashoo, ya había usado la imagen de la inversión en «Ocho poemas de otoño», diciendo que «el maíz picotea al pájaro». Bashoo dice en realidad que la barba sopla al viento, en vez de que el viento sopla a la barba. Esta figura de la inversión se llama en japonés «reisooohoo», y en ella reside gran parte del extraño efecto de este haiku. Bashoo seguramente usó esta figura en este contexto no tanto como ornamentación, sino más bien como muestra de su vivencia mística que le hacía ver la unidad en todo, y la totalidad en cada cosa.

(hk. 23)

Iw, 45, 25

Yuku / haru / ya
tori / naki / uo / no
me / wa / namida

Va / primavera / :
pájaros / llorar / peces / (=poses.)
ojos / (= sujeto) / lágrimas

*La primavera pasa:
lloran los pájaros
y son lágrimas los ojos de los peces.*

Bashoo

Es de admirar en este verso la parquedad expresiva de Bashoo, que usa dos nombres sumamente genéricos (pájaros y peces) para significar de algún modo el mundo de la naturaleza. No está aquí el punto de intuición del haiku, sino en ese llanto de todas las criaturas por el paso de la primavera. Bashoo es audaz en poner lágrimas en los ojos de los peces; nadie ha pensado que en tal lugar pudieran distinguirse lágrimas. Pero la audacia sube de punto por la construcción sintáctica; no se nos dice que en los ojos de los peces haya lágrimas, sino que tales ojos son lágrimas. De hecho, el tópico-sufijo de sujeto es el único nexo que hay entre «ojos» y «lágrimas», y tiene valor predicativo.

Los plurales son de la traducción, pero creemos que armonizan bien con las circunstancias de composición en este haiku, pues fue compuesto cuando los discípulos de Bashoo lloraban mientras le despedían hacia Ise. Es el viaje descrito en «Oku no hosomichi». La despedida del maestro coincide aquí con la de Ja primavera.

(hk. 24)

Iw, 45, 216

HHk, 1, 107

Tabi / ni / yande

yume / wa / karenō / wo

kakemeguru

Viaje / en / enfermando

sueños / (tópico) / páramo / (=obj.
dir.)

merodear

*Habiendo enfermado en el camino,
mis sueños
merodean por páramos yermos.*

Bashō

Es el mejor epílogo a la vida de Bashō, lleno a la vez de misterio y simplicidad. La resignación ante la muerte, y al mismo tiempo el sentido agónico de las últimas horas están maravillosamente expresados.

Se dice que Izen, discípulo de Bashō, compuso el siguiente haiku la noche antes de la muerte del maestro:

HHk, 1, 107

Hipparite

futon / ni / samuki

warai / kana

Tirando

cobertor / a / fría

sonrisa / (admiración)

Ante los tirones

del cobertor

¡qué amargas sonrisas!

Izen

Este verso refleja horas de lucha ante la muerte, de sudor frío. Fue compuesto por Izen y Masahide, que dormían junto a Bashoo.

El verso de despedida del maestro, en contraste, revela la cumbre de serenidad alcanzada en la hora postrera.

(hk. 25)

HHk, 1, 96

IHk, 77

Koi / koi / to
iedo / hotaru / ga
tonde / yuku

Ven / ven / así
digo, pero / luciérnaga / (=sujeto).
volando / va

*Por más que digo «¡Ven, ven!»
la luciérnaga
pasa volando.*

Onitsura

«Koi» es una forma abiertamente coloquial. Denota cercanía, confianza con la luciérnaga. La reiteración de la palabra ambienta el poema en el lenguaje infantil, propio del Onitsura niño que se dice haberlo compuesto.

«le» tiene la forma concesiva del verbo, reforzada por el sufijo «-do» que también es concesivo como variante de «-domo». Hoy día la palabra «iedo» suena como poética y arcaica, pues la fórmula actual coloquial sería «ittemo». El sujeto del verbo no aparece en el morfema verbal, ya que éste es uniforme para todas las personas; lo hemos traducido por la primera persona para reforzar su sentido de inmediatez.

La forma «ie» admite una bisemia interpretativa, pues puede ser también el equivalente de nuestro imperativo «di», que es coloquial aun hoy día. En este caso, la traducción del verso podría ser también algo equivalente a: «Por más que digas: ‘¡ven, ven!’...». Hemos preferido traducirlo por un sentido concesivo, siguiendo a Henderson, porque parece más coherente con el sufijo «-do».

«Yuku» es la forma más frecuente del verbo equivalente a nuestro «ir». Aparece en perífrasis con «tonde», que tiene claro valor de gerundio. Es pues un verbo auxiliar en este contexto, y parece más dinámico traducirlo por «pasa».

El verso refleja muy bien la desilusión infantil típica de tantos deseos insatisfechos; el niño quiere apoderarse de todas las cosas sin lograrlo en la mayoría de los casos.

(hk. 26)

HHk, 1, 98

IHk, 73

Ume / wo / shiru
kokoro / mo / onore
hana / mo / onore

Ciruelo / (obj. dir.) / conocer
mente / también / de uno
nariz / también / de uno

*Para conocer la flor del ciruelo,
tanto el propio corazón
como la propia nariz.*

Onitsura

Este haiku forma parte de la tendencia cómico-burlesca del siglo XVI. El corazón, o la mente es tan representativo de la persona como su propia nariz. De hecho en Japón el hablante para señalarse a sí mismo no se señala al pecho, sino a la nariz.

«Ume» es la ciruela, pero en haiku suele significar «la flor de...» y así lo encontramos en otras traducciones.

«Shiru kokoro» es la construcción típicamente relativa: el corazón que conoce. Para dar un valor más definido a esta cláusula, que sintácticamente es relativa, hemos preferido la versión de finalidad.

«Kokoro» tiene un significado muy complejo, pues abarca toda la vida interior de la persona. Equivale aproximadamente a la «mens» latina. Por lo demás es el título de la más célebre novela de Sooseki Natsume. Parece sugerirse en este haiku que toda nuestra riqueza humana está destinada a conocer las flores de ciruelo. La divinidad y el más allá están contenidos en estas flores.

La expresión «onore» es sintética, pues la idea de posesión debía expresarse añadiéndole un sufijo: «onore-no».

En «hana» hay indicios de bisemia, pues aparece escrito con el carácter correspondiente a «flor», que también se lee «hana». En el caso de esta segunda interpretación hay una atribución de posesión de las flores a la propia persona, y tal vez hasta una identificación.

Este haiku es como una exclamación de alegría ante algo tan trivial como la percepción olfativa de una flor. Es la alegría ante el encuentro con la simple verdad de la naturaleza.

櫻さくらころ

鳥あし一本

馬四本

鬼貫

(hk. 27)

Bl, 2, 337

IHK, 73

Sakura / saku / koro
tori / ashi / nihon
uma / shihon

Cerezo / florecer / época
pájaro / pata / dos piezas
caballo / cuatro piezas

*Cuando florece el cerezo,
dos patas para el pájaro
cuatro para el caballo.*

Onitsura

«Koro» es un sustantivo, pero en este texto tiene valor de conjunción temporal

El haiku que nos ocupa es un modelo de elipsis sintáctica. No tiene ningún verbo que pudiéramos llamar principal; sólo «saku» en cláusula relativa. No hay partícula ninguna que indique relaciones gramaticales; el verbo mismo «saku» está desposeído de flexiones funcionales. No hay ningún morfema que indique plural para los sustantivos «tori» y «urna»: quedan más bien indeterminados, abstractos, como categorías.

Los adjetivos numerales «ni» y «shi» llevan adjuntos los contadores que se usan para objetos finos y alargados: «hon».

Hemos tratado de ser fieles en la traducción al estilo elíptico del autor, no poniendo como verbo principal «tiene» que sería tal vez el más obvio.

El presente haiku es una simple constatación jubilosa del mundo circundante. Quiere decir tal vez que cuando florece el cerezo todo lo demás carece de importancia o quizá que en esa época hay una capacidad sensorial muy agudizada para percibir mejor todo lo que rodea al hombre. Es como la fiesta del mundo ante el florecimiento de la flor nacional, símbolo del orgullo del guerrero japonés: el cerezo.

(hk. 28)

Bl, 2, 337
HHk, 1, 99
IHK, 79

Me / wa / yoko / ni
hana / wa / tate / ni
haru / no / hana

Ojo / (= sujeto) / horizontal / en
nariz / (= sujeto) / vertical / en
primavera / (= poses.) / flor

*Ojos horizontales,
nariz vertical;
flores de primavera.*

Onitsura

Este haiku tiene el pre-escrito: «Kookoo» (= piedad filial) quiere decir que la obediencia a los padres, según la moral confuciana, es algo tan natural como el florecer de los cerezos en primavera.

Tiene el mismo tono de infantil alegría ante realidades cotidianas que el haiku anterior (**hk. 27**).

Las expresiones adverbiales «yoko ni», «tate ni» (= horizontalmente, verticalmente) las hemos traducido por adjetivos, puesto que van incidiendo sobre sustantivos. La segunda de dichas expresiones aparece en «A History of Haiku», de Blyth, y en «An Introduction to Haiku», de Henderson, como «tate nari» que significa «es vertical». Hemos preferido la versión de la colección «Haiku» del mismo Blyth, porque nos parece más concisa, al prescindir del verbo.

El significado del haiku parece ser también aquí un homenaje a la primavera, a sus flores, a todo lo que es natural bajo el cielo.

(hk. 29)

Bl, 2, 199

Aomugi / ya
hibari / ga / agaru
are / sagaru

Verde mies / :
alondra / (= sujeto) / subir
(exclamación) / baja

*Verdes mieses.
Se remonta la alondra
¡mira! ahora baja.*

Onitsura

El adjetivo «aoi», antepuesto al nombre, se ha fundido con él como un morfema. «Mugi» significa lo mismo «trigo» que «cebada», y no tiene determinación de singular o plural. Nuestro plural parece que da más bien la idea de telón de fondo donde se desarrolla la acción.

«Are» es una palabra coloquial, de fuerte sentido exclamativo, en uso aún hoy día. Tiene cierto contenido deíctico, pues equivale a señalar algo en el espacio o en el contexto. Unido a «sagaru», actualiza más el valor de presente de este verbo.

Es de notar una agradable aliteración que resulta aquí como una rima, para las dos acciones encontradas de la alondra (agaru, sagaru) y separadas por la exclamación deíctica. El paralelismo sintáctico y rítmico es como una plasmación del mismo paralelismo en el doble vuelo de la alondra. Además, la aliteración de —r— de los verbos dichos se desborda sobre otras palabras: hibari, are.

(hk. 30)

Iw, 92, 76

Bl, 2, 33

IHk, 79

Haru / no / hi / ya
niwa / ni / suzume / no
suna / abite

Primavera / (= posesor) / día
jardín / en / gorrión / (= posesor)
arena / bañando

*Día de primavera;
gorriones en el jardín
bañándose en arena.*

Onitsura

El significado de este haiku es de gran movilidad. Se mueve la arena y los gorriones que se bañan en ella. Sin embargo, en su construcción está ausente cualquier verbo hasta la palabra final. El verbo está en forma de gerundio, cerrando el verso. Es ésta una construcción muy típica del haiku.

La partícula «ni», aquí de valor local, resulta más precisa que «de» (otra posposición local). En el contexto dado sería más de esperar la construcción «niwa de», puesto que «abite» indica una acción que se desarrolla en un lugar. «Ni» tiene más fuerza indicadora del lugar.

«No» es partícula generalmente posesiva, pero aquí señala al sujeto. Señala así la atribución de la acción al sujeto, pero más veladamente que el tópico de sujeto «ga».

Tras la palabra «suna» se ha omitido la partícula «wo», fenómeno éste también muy frecuente en haiku.

(hk. 31)

Bl, 2, 243

Haru / wa / naku

natsu / no / kawazu / wa

hoe / ni / kerī

Primavera / (= t3pico) gritar

verano / (= posesor) / rana (=sujeto).

ladrar / (enlace) / (final)

La rana

que croaba ladra en en primavera

ladra en verano.

Onitsura

Aparecen aqu3 dos usos distintos de la part3cula indicadora de t3pico «wa». En el primer caso «Haru wa», meramente destaca el t3pico de la estaci3n como circunstancia temporal de «naku». En el segundo, «kawazu wa», se3ala a «kawazu» como sujeto del verbo «hoeru»,

«Naku» significa en general el canto de los animales. Su conversi3n en un ladrido en verano, como indica el verso, es en parte objetiva, pero en parte tambi3n subjetiva. Quiere decir que el hombre que oye a la rana se cansa con el tiempo, hasta que el croar le suena a ladrido.

Una traducci3n m3s literal nos dar3a: «La rana de verano que croaba en primavera, ladra». La traducci3n que hemos dado m3s arriba nos ha parecido m3s comprensible. Nosotros no estamos tan acostumbrados a adjudicar o atribuir un objeto a una estaci3n como lo est3n los japoneses. «Rana de verano» no nos resulta tan familiar.

«-Kerī» no tiene especial significado. (Cf. [hk. 17]).

(hk. 32)

Bl, 1, 221

Uguisu / ga

ume / no / koeda / ni

fun / wo / shite

El ruiseñor japonés / (= sujeto)

ciruelo / (poses.) / ramita / en

excremento / (= obj. dir.) / haciend

El ruiseñor

haciéndose caca

en la ramita de ciruelo.

Onitsura

El «uguisu» es un pájaro cantor japonés, parecido al ruiseñor. Su trino armonioso contrasta con la acción que aquí realiza. Pero nada es despreciable para el espíritu japonés, que ve en todo facetas de Buda. En mumonkan (escrituras búdicas) se cuenta que un monje preguntó un día al maestro Unmon: «¿Qué es Buda?» —«Un palo con excremento», fue la respuesta de Unmon.

El final del verso en forma de gerundio es típico de muchos haiku (Cf. [hk. 30]).

(hk. 33)

Iw, 92, 76

Bl, 2, 176

Teizen / ni
shiroku / sakitaru
tsubaki / kana

Jardín / en
blancamente / florecer
camelia / (admiración)

*En el jardín
blancamente florece
la camelia.*

Onitsura

El presente haiku es de una sorprendente simplicidad y belleza. Su acierto está, además de en su intuición, en la adverbialización de «shiroi» (= blanco), en la forma literaria «sakitaru» (en vez de «saku» o «saite iru»), de valor atributivo.

La brevedad de la imagen, que nos presenta la flor totalmente aislada de todo el contorno del jardín, concentra el énfasis poético en la flor que nos interesa.

«Teizen» es una variante de «niwa» (= jardín). Le añade tal vez alguna más determinación.

«Kana» es un final admirativo. Puede ser, y resulta más acorde con la tónica del verso, una admiración remansada, que no ha de expresarse necesariamente por marcas de admiración. La atención que se presta a la flor ya es suficientemente admirativa.

(hk. 34)

Iw, 92, 77

IHk, 74

Gaikotsu / no
ue wo / yosoite
hanami / kana

Esqueleto / (= poseosor)
encima / vistiendo
revista de flores / (admiración).

*Sobre un esqueleto
visten sus galas
y ¡a ver las flores!*

Onitsura

Este es uno de los haiku más famosos de Onitsura, lleno de trasfondo sentencioso. El «hanami», fiesta de ir a ver los cerezos florecidos, es una institución en la primavera japonesa. La gente viste sus mejores trajes típicos, para ir a sentarse sobre una alfombra de flores de cerezo, que están empezando a caer.

Este haiku tiene un pre-escrito: «Bonnoo areba shujoo ari», que significa: «Donde quiera que hay pasiones, hay seres vivientes.» Parece establecer un paralelismo entre las flores, que también se visten de gala para caer en breve, y la vida humana. Las flores de cerezo brotan sobre un esqueleto de ramas, sobre un ramaje prácticamente desprovisto de hojas.

Flores que se contemplan —«hanami» es un palabra compuesta de «flor» y «ver»—, y gente que las contempla; unos y otros son depositarios de una belleza efímera, unos y otros son brotes de la agradecida naturaleza. Los hombres se visten con la ingenuidad de las flores. Las flores se abren con la ilusión de los hombres.

(hk. 35)

HHk, 1, 99

Uguisu / ya
ume / ni / tomaru / wa
mukashi / kara

Ruiseñor japonés / (= sujeto)
ciruelo / en / parar / (tópico)
antiguamente / desde

*El ruiseñor,
posado en el ciruelo
desde tan antiguo.*

Onitsura

La visión inmediata y actual del «uguisu» parado en la rama del ciruelo es proyectada por el poeta sobre un fondo de infinitud. No es ya este uguisu concreto. Su imagen es la misma que la de sus padres y que la de sus abuelos. El alma animal del pájaro se ha parado por siglos sobre esa rama. Es un ruiseñor intemporal, que canta el flujo incesante de la vida.

La partícula de tópico «wa» que sigue a «tomaru» convierte en tópico a todo lo que le antecede: «La parada del ruiseñor en el ciruelo... es desde antiguos tiempos.»

Obsérvese cierta analogía con el haiku magistral de Bashoo (**hk. 17**).

(hk. 36)

IHk, 76

Kakemeguru / yume / ya
yakeno / no
kaze / no / oto

Merodear / sueños / :
campos quemados / (= poseedor)
viento / (= poseedor) / ruido

*Sueños sin rumbo;
en páramos quemados,
la voz del viento.*

Onitsura

Onitsura era un gran admirador de Bashoo, aunque se guardó de copiar su estilo, propio de otro temperamento. Como muestra de reverencia al maestro, escribió el presente haiku en su memoria.

Sobre el haiku (**hk. 24**) de muerte de Bashoo, Onitsura ha alzado su inspiración. Los elementos que ha tomado son «kakemeguru», «yume», y el «kareno» (campos secos), de Bashoo, que aquí es «yakeno» (= campo quemado). Tal vez en este «yakeno» haya una sugerencia semántica hacia la ceniza, los restos del maestro según la costumbre japonesa de la incineración.

Hay en este haiku una comparación interna, por la que los sueños y la voz del viento se identifican.

El primer verso de este haiku recuerda el segundo (**hk. 164**) de Bashoo.

(hk. 37)

HHk, 1, 99

IHk, 74

Shitagau / ya
oto / naki / hana / mo
mimi / no / oku

Obedecer / :
ruido / no hay / flor / también
oído / (= poses.) / interior

*El obedecer:
aun las flores silenciosas
al oído interior.*

Onitsura

Este verso, dedicado al abad Daishin cuando cumplía sesenta años, tiene su razón de ser en el hecho de que el año sesenta se conocía como el del «oído obediente», a partir de un dicho de Confucio, que indicaba que a los sesenta años el oído se vuelve obediente.

Todos los seres de la creación siguen cada uno su ley. No parece desproporcionado aconsejar al hombre que aprenda de las flores. Las flores siguen su ritmo de crecimiento, oyen lo que la ley internamente les dice.

En cuanto a la construcción de este haiku descubrimos en él una frase elíptica: «oto naki hana» equivale a «oto ga nai hana». La partícula «ga» ha desaparecido, y el verbo «nai» ha tomado su forma atributiva, convirtiendo así a «oto naki» en adjetivo de «hana».

(hk. 38)

IHk, 77

Kare / kiku / ya
mukashi / juushichi
tamuke / gusa

Seco / crisantemo / :
antiguamente / diecisiete
ofrecimiento / plantas

*Secos crisantemos;
diecisiete antaño,
mi ofrenda floral.*

Onitsura

«Juushichi» no se refiere aquí sólo a las diecisiete sílabas del haiku, símbolo de la renuncia del poeta. Tiene aquí seguramente, según Henderson, un significado connotativo de «joven y encantador».

«Kare-kiku» es una palabra compuesta, y también «tamuke-gusa». Esta última ofrece cierta curiosidad semántica, pues en ella aparece la raíz del verbo «tamukeru» (= ofrecer), que está a su vez compuesta de «te» (= mano), y «mukeru» (= dirigir); lo que se dirige con la mano hacia otra persona es lo que se le ofrece.

«Kusa» no significa propiamente «flor», ni «flores», sino «plantas» o «hierbas», en general. Pero su unión con tamukeru (y la sonorización de *k-* de «kusa» en *g-* es una marca de dicha unión) la convierte en una frase hecha (= ofrenda floral).

(hk. 39)

Iw, 92, 152

HHk, 1, 219

IHk, 83

Asagao / ni

tsurube / torarete

morai / mizu

Flor de «asagao» / por

pozal / siéndome quitado

recibir / agua

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

Chiyo

El «asagao» es una flor en forma de campanilla llamada también «glorias de la mañana» (cara de la mañana, en japonés). Esta palabra aparece aquí con el sufijo «ni» que la denota como agente, en presencia de la forma pasiva «torarete». La pasiva en japonés, y en este contexto, tiene un doble significado. En primer lugar significa sencillamente acción pasiva, «El cubo o pozal ha sido quitado»; en segundo lugar tiene un matiz afectivo de participación del sujeto en la acción, «me ha sido quitado». En nuestro verso se combinan los dos significados en una expresión sumamente sintética.

«Morai-mizu» es una formación morfemática a partir del verbo «morau» (= recibir) y «mizu» (= agua). El significado resultante es algo así como «el agua que se recibe de otro» (de un vecino o vecina, etc.). Es pues como una sola palabra, un sustantivo, pero preñado de significado.

Este haiku nos revela una faceta muy interesante de la delicadeza japonesa: antes que romper el tallo de «asagao» la poetisa prefiere salir a pedir agua.

Una versión de este haiku, que contrasta con la concisión expresiva de Chiyo, es la siguiente traducción de Clara M. Walsh, que trae Henderson:

*All round the rope a morning-glory clings;
How can I break its beauty's dainty spell?
I beg for water from a neighbor's well.*

(hk. 40)

HHk, 1, 223

IHk, 82

Tombo / tsuri

kyoo / wa doko / made

itta / yara

Libélula / cazador

hoy / (tópico) / dónde / hasta

ha ido / ?

*El cazador de libélulas,
¿hasta qué región
se me habrá ido hoy...?*

Chiyo

Este haiku se ha considerado como el mejor de Chiyo, y es tal vez también el más citado. Tiene desde luego el interés humano de las circunstancias autobiográficas que lo motivaron.

«Tombo-tsuru» es una formación morfológica como las que estamos acostumbrados a ver en otros haiku; sin ir más lejos, en el haiku anterior (**hk. 39**).

«Itta» es una palabra muy coloquial y familiar, equivalente a la más formal «ikimashita». Está muy a tono con el estilo tan lleno de ternura de este haiku.

«Yara» es un kireji o palabra de cesura que significa incertidumbre, de tipo emocional. Lo hemos traducido por el «me» dativo ético.

(hk. 41)

Iw, 58, 69

Bl, 2, 258

Tsurigane / ni
tomarite / nemuru
kochoo / kana

Campana del templo / en
parada / duerme
mariposa / (admiración)

*Sobre la campana del templo
posada, dormida
una mariposa...!*

Buson

«Tsurigane» es una gran campana de bronce oscuro, colgada de un templete a ras de tierra. Las campanas de los templos se hacen sonar mediante un largo palo de madera, también suspendido de lo alto, que choca con el exterior de la campana. Allí está posada la mariposa, tal vez blanca o de color claro, desafiando la amenaza del palo y del ruido, dormida. El instante se eterniza.

«Tomaru» es un verbo que ya ha aparecido **(hk. 17)**, **(hk. 25)** con este mismo valor. Aquí está en la forma arcaica y poética de gerundio «tomarite», en vez de «tomatte». «Nemuru» aparece en uso atributivo, como una oración adjetiva.

(hk. 42)

Bl, 2, 259

Tsurigane / ni
tomarite / hikaru
hotaru / kana

Campana del templo / en
parada / brilla
luciérnaga / (admiración)

*Sobre la campana del templo
posada, brillando
una luciérnaga...!*

Shiki

Shiki escribió esta poesía con el modelo de Buson, su autor favorito, ante los ojos. Para la mentalidad japonesa no se trata aquí de un plagio, puesto que este verso responde a una intuición distinta.

Hay un sentido más pasivo en la durmiente mariposa de Buson que en la luciérnaga de Shiki, pues el brillo hace a ésta menos indefensa.

(hk. 43)

Iw, 58, 184

HHk, 1, 264

Shimo / hyakuri

shuuchuu / ni / ware

tsuki / wo / ryoo / su

Escarcha / cien ri

dentro de barco / en / yo

luna / (= obj. dir.) / posesión / hacer.

*Cien leguas de escarcha;
desde este barco,
la luna es toda mía.*

Buson

El «ri» es una medida de longitud, equivalente a casi cuatro kilómetros.

«Shuuchuu» es un compuesto chino, equivalente a la expresión japonesa coloquial «fuñe no naka ni». «Ryoo» también es un carácter chino, de sentido sustantivo, que se convierte en verbo activo (= poseer) mediante la adición de «su». «Su» equivale al moderno «suru» (= hacer). El uso de palabras chinas añade obviamente concisión.

Este haiku tiene un pre-escrito que dice: «Volviendo de Naniwa con Kitoo.» Fue compuesto una noche de luna en el río Yodogawa. El poeta sintió que la luna, intuida y sentida por él en las márgenes heladas del río, era posesión suya.

(hk. 44)

Iw, 58, 86

Bl, 3, 29

Mijikayo / ya
kemushi / no / ue ni
tsuyu / no / tama

Noche corta / :
oruga / (= poses.) / encima
rocío / (= poses.) / perla

*La corta noche;
sobre la peluda oruga,
perlas de rocío.*

Buson

Es un canto a la breve noche de verano. De la misma manera que desaparece el rocío sobre los pelos de la oruga, la noche pasa irremediabilmente.

«Mijikayo» es una formación morfológica. También lo es «kemushi» (bicho de pelos, oruga).

La traducción «peluda oruga» es un intento de acercamiento a la palabra original, compuesta de los dos caracteres relativos a «pelo» y «bicho». No hay ningún verbo en el haiku, pero tampoco es necesario.

(hk. 45)

Bl, 2, 314

Koobai / ya
irihi / no / osou
matsu / kashiwa

Roja flor de ciruelo / :
sol poniente / (tópico) / asalta
pino / roble

*Flores rojas de ciruelo;
el sol poniente ataca
pinos y robles.*

Buson

«Koobai» es una palabra formada a base de la lectura china de los caracteres. Añade concisión (Cf. [hk. 43]). «No» es aquí un sufijo que señala, como tópico, al sujeto; equivale a «ga».

«Matsu kashiwa» son meramente nombres en aposición sin táctica, con la misma función ambos; los hemos traducido por una coordinación.

Este haiku parece mostrar una rivalidad, destacada por el verbo «osou», entre el rojo de las flores de ciruelo y el rojo del sol poniente. Es como una instantánea en rojo, de gran brillantez.

Se podría argüir que la expresión «osou» es bastante subjetiva. En realidad pertenece a la intuición del poeta, que vive en ese momento con la naturaleza.

春の海

終日のたり

哉

蕪村

(k. 46)

Iw, 58, 57

Bl, 1, 364

Bl, 2, 135

Ihk, 97

Haru / no / umi

hinemosu / notari

notari / kana

Primavera / (= poses.) / mar

todo el día / ondulando

ondulando / (admiración)

*El mar en primavera
con su vaivén de olas
sin fin todo el día.*

Buson

«Hinemosu» es una expresión adverbial, pero de escaso uso en el lenguaje coloquial de hoy. También es adverbial «notari-notari», expresión de alto valor onomatopéyico en este haiku, que significa «como olas ligeras». «Kana» al final refuerza el sentido onomatopéyico, repitiendo las «a» de «Haru» y de «notari» como un eco.

Sobre este verso discutieron autores posteriores; no en vano es uno de los más famosos haiku de Buson. Shiki decía que se refería a las olas ligeras que mueren en la playa. Kyoshi veía aquí más bien las pesadas olas de alta mar. Hekigodoo opinaba que envuelven toda la escena del mar en primavera.

Henderson ha intentado una traducción que quiere conservar el valor onomatopéyico de este haiku. Es la siguiente:

*The springtime sea:
all day long up-and-down,
up-and-down gently.*

Es una traducción que consigue indudablemente su propósito, peio que ha de apoyarse en guiones entre palabras para darnos el sentido de la lectura exacta, y también en la palabra «gently» que no existe en el original.

(hk. 47)

Iw, 58, 42

Bl, 2, 47

Osoki / hi / ya

kodama / kikoyuru

Kyoo / no / sumi

Lento / día / :

eco / oírse

Kyoto / (= poses.) / esquina

*El lento día;
ecos que se escuchan
por las esquinas de Kyoto.*

Buson

Sobre la forma «osoki» a partir de «osoi», Cf. «naki» (**hk. 37**).

«Kikoyuru», poético y arcaico, es hoy día «kikoeru». La forma elegida por Buson está muy acorde con el ambiente de Kyoto, antigua capital del Japón. «Kyoo» es una forma abreviada de decir Kyoto; en realidad, «-to» no significa sino «capital».

«Por las esquinas», es elección de nuestra traducción; tanto por el plural como por convertir el sintagma en adverbial local.

El haiku comentado refleja perfectamente la pesadez de un caluroso y largo día de primavera, cuando al fin sólo se respira cansancio y rutina por los rincones de la gran capital.

(hk. 48)

Iw, 58, 166

Bl, 2, 296

Yama / kurete

momiji / no / shuu / wo

ubai / keri

Monte / oscureciéndose

hojas de arce / (= poses.) / escarlata
(= obj. dir.)

arrebatat / (final)

*Al oscurecerse el monte,
arrebata el granate
de las hojas del arce.*

Buson

El «momiji» es la hoja roja, sumamente típica, del arce o de otros árboles de especies vecinas, que comunica al paisaje japonés un precioso tinte grana en otoño. Como el haiku (**hk. 45**), es un juego con el color rojo y el sol poniente.

Sobre la formación del verbo en -i + keri, (Cf. [hk. 17]). El sujeto de «ubai» parece ser «yama», pero no está indicado por partícula alguna.

(hk. 49)

IHk, 101

Ikada-shi / no	Hombre de la balsa / (= poses.)
mino / ya / arashi / no	impermeable de paja / : / tormenta / (= poses.)
hanagoromo	traje de flores

*El impermeable de paja
de los hombres de la balsa: en la tormenta,
traje de flores.*

Buson

Esta bella estampa nos lleva a un estrecho río japonés, que en las crecidas de primavera sirve de medio de transporte a muchas balsas, entre escollos de rocas. Los hombres que las llevan, peritos en el oficio, llevan impermeables y sombreros cónicos de paja de arroz. El viento trae muchos pétalos de flores, especialmente de flores de cerezo, y los pega gentilmente sobre la mojada paja de los conductores de balsas. Es el más precioso vestido natural, y es éste el momento que Buson elige para su dibujo. Bella imagen digna de un pintor.

«Hanagoromo» resulta así una preciosa palabra compuesta de «flor» y «traje», exacto broche del verso.

一行の

鴈や端山に

月を印す

燕村

(hk. 50)

Iw, 58, 161

Bl, 4, 64

Ihk, 101

Ichigyoo / no

kari / ya / hayama / ni

tsuki / wo / insu

Una línea / (= poses.)

gansos salvajes / : / pie de la colina /
en

luna / (= obj. dir.) / sella

*Línea de gansos en vuelo;
al pie de la colina,
la luna puesta por sello.*

Buson

«Ichigyoo» se refiere a una línea de escritura, que en japonés es de arriba abajo. Los gansos no están volando pues en posición horizontal; han dado la vuelta y vuelan hacia abajo, pero todavía por encima de las colinas y la luna. Los gansos escriben como un verso en el cielo. La luna queda como una nota en rojo, como el sello del artista al pie del cuadro. El artista japonés firma con su sello rojo.

Quién pone el sello de la luna es algo que no dice el poeta, y queda enteramente a la imaginación del lector.

Buson ha visto aquí en la naturaleza no solamente el tema de un cuadro, sino el cuadro ya acabado.

Sobre la construcción «in-su», cf. «ryoo-su» (**hk. 43**).

(hk. 51)

Iw, 58, 127

Ihk, 95

En no Oo

no / kuchi / ya / botan / wo

hakan / to / su

Emma Oo

(= poses.) / boca: / peonía / (= obj.
dir.)

escupir / así / hace

*La boca de Emma Oo
a punto está de escupir
una peonía.*

Buson

Emma Oo es el señor de los infiernos. Buson alude seguramente a las muchas estatuas que representan al dios con una boca exageradamente roja de carmín.

Los expertos han discutido sobre si Buson pretendía asimilar la boca del dios al rojo de la peonía o viceversa. Esta es una cuestión secundaria, porque en la identidad —que es lo que intuye el poeta— no hay principal ni secundario.

La forma «hakan to su» es algo arcaica, por la moderna «hakoo to shite iru».

(hk. 52)

Iw, 58, 46

Ihk, 94

Henka / naki
ao-nyoobo / yo
kure / no / haru

Poema de respuesta / no hay
joven cortesana / :
ocaso / (= poses.) / primavera

*No hay canción de respuesta,
joven cortesana;
declina ya la primavera.*

Buson

«Henka» es un compuesto chino, bastante sintético, que indica «respuesta-poema». Lo hemos traducido como «canción de respuesta», para hacerlo más comprensible, en relación con nuestra tradición literaria.

Para «naki», cf. **(hk. 37)**.

En «ao-nyoobo», el morfema que da el matiz de «joven» es «ao», que también significa «verde». Tiene, pues, connotaciones del verdor, la lozanía de la vida.

«-yo» es una marca de exclamación verbal, en uso actualmente. Para «kure», cf. **(hk. 17)**.

Este verso hay que situarlo con los divertimientos de sociedad de la época Heian. El intercambio de poesías de amor era entonces una especie de juego social, más que un sincero enamoramiento. Este verso simula haber sido escrito por un joven señor a una joven dama de la corte. Es como una queja por la dejadez de ella en contestar.

(hk. 53)

Iw, 58, 181
HHk, 1, 277
IHk, 99

Yado / kase / to
katana / nagedasu
fubuki / kana

Alojamiento / dame / así
espada / lanzar-sacar
ventisca / (admiración)

—*¡Dame posada!* —y
la espada desenvaina
en la ventisca.

Buson

Se trata seguramente de un samurai o un ladrón fugitivo que entra inesperadamente en el mesón. No hay pronombres personales, ni indicación alguna de quién pueda ser el sujeto del episodio. Lo único que sabemos de él es que su llegada es abrupta como la de la ventisca misma, aparecida con él en la puerta recién abierta. La ventisca nos sitúa en invierno, y por comparación interna se equipara al visitante.

Sintácticamente «nagedasu» está en posición atributiva, como una oración relativa, respecto a «fubuki».

«-to» indica que lo anterior ha sido algo enunciado en estilo directo. Indica, sin decirlo, la idea de alguien que grita. El imperativo «kase» es de lo más directo y rudo.

La ausencia de pronombres personales, y de mayor explicitación de las relaciones enunciadas, comunica a este haiku cierto estilo nervioso y rápido.

(hk. 54)

Ihk, 102

Yama-dori / no

o / wo / fumu / haru / no

irihi / kana

Faisán montaraz / (= poses.)

cola / (= Ob. dir.) / pisa / primavera
(= pos.)

sol poniente / (admiración)

¡Sol poniente de primavera!

pisa la cola

del faisán montaraz.

Buson

Se ha discutido sobre este haiku a propósito de quién pisa la cola del faisán: si es el faisán mismo, el sol o incluso la primavera. La sintaxis del verso permite las tres interpretaciones; depende de cómo se agrupen las palabras.

Nuestra interpretación —el sol es quien pisa— nos ha parecido la más obvia, aunque metafórica.

Hay cierta sugerencia de semejanza entre la larga cola del faisán, con sus irisaciones, y el rico cromatismo del sol poniente.

Es curioso, desde el punto de vista fonético, el efecto de aliteración de la «o»: «no o wo» que resulta simplemente en un alargamiento de la vocal o (puesto que la semiconsonante *w* no se pronuncia). Este alargamiento parece sugerir onomatopéyicamente la longitud de la cola misma.

Existe cierta semejanza de ambiente y significado entre este verso y (hk. 45).

(hk. 55)

Iw, 58, 63

Bl, 2, 193

Uguisu / no
koe / tooki / hi / mo
kure / ni / keru

Ruiseñor japonés / (= poses.) / voz
lejano / día / también
ocaso / (enlace) / (final)

*El canto del ruiseñor
en la lejanía. El día de hoy también
ha llegado a su ocaso.*

Buson

La percepción auditiva del canto del ruiseñor y la percepción compleja del día aparecen enlazadas por un extraño parentesco: su carácter efímero, su debilidad creciente.

«Koe» es bastante genérico (= la voz). Cf. **(hk. 20)**. Aquí en concreto significa el canto del «uguisu».

«Tooki» es la forma atributiva arcaica del artículo (actual: «tooi»). Tras esta palabra se postula una pausa.

En el último verso es notable la aliteración fonética de las consonantes: «kure... keru» en perfecto balance. La construcción sintáctica de este verso aparece también en **(hk. 31)**. Hay que tener en cuenta que «kure» puede ser también un verbo; la forma nominal, desposeída de flexiones, de «kureru» (= oscurecerse). Aquí aparece junto a los kireji: «ni», «keru».

(hk. 56)

Bl, 2, 291

Kimi / yuku / ya
yanagi / midori / ni
michi / nagashi

Tú / ir / :
sauce / verde / en
camino / largo

*Te marchas tú;
verdes son los sauces,
largo el camino.*

Buson

«Kimi» es un tratamiento familiar de amistad o de amor, pero por lo general no lo usan más que los hombres, ya que en labios de la mujer el tratamiento de segunda persona tiene otras formas, como, por ejemplo, «anata». El único verbo que aparece en este haiku está en el primer verso; todo lo demás es puro estilo nominal. La partícula «ni» tiene el valor de convertir en adverbio a «midori», o bien de unirlo con la frase nominal siguiente.

Para «yanagi» hemos preferido el plural, ya que a lo largo de un camino los sauces suelen estar en hilera. Para «michi», lógicamente, el singular. El hecho de ser la ruta de retirada de la persona querida lo determina suficientemente.

«Nagashi» tiene la forma conclusiva «-shi», hoy prácticamente caída en desuso.

Este haiku es la expresión de cómo se funde la tristeza de la partida con la tristeza de los sauces y la longitud del camino. Todo está percibido como uno, y ésta es precisamente la esencia del haiku.

(hk. 57)

Iw, 58, 53

Bl, 2, 117

Ihk, 92

Harusame / ya
monogatari / yuku
mino / to / kasa

Lluvia de primavera / :
conversando / ir
impermeable / y / paraguas

*Lluvia de primavera;
juntos van conversando
impermeable y paraguas.*

Buson

«Harusame» es una palabra compuesta de «primavera» y «lluvia»; frente a la construcción sintáctica, que sería «haru no ame». «Monogatari», con su final en -i es la forma de enlace de un verbo con otro. En la perífrasis verbal resultante el primer componente transmite un valor modal, semejante a nuestro gerundio.

Sobre «mino», cf. **(hk. 49)**.

Seguramente el impermeable lo llevaría un hombre y el paraguas una mujer. La conversación que sostienen, contemplada desde la espalda, parecerá la charla del impermeable y el paraguas. Es una manera de despersonalizar y de ver en el amor un alcance universal.

(hk. 58)

Iw, 58, 53

Bl, 2, 129

Harusame / ya
mono / kakanu / mi / no

aware / naru

Lluvias de primavera / :
cosa / no escribir / persona /
(=poses.)
compasión / ser

*Lluvias de primavera;
¡pobre de aquel
que nada escribe!*

Buson

«Harusame», cf. **(hk. 57)**. Estamos, pues, en el mismo ambiente de lluvia primaveral que en el haiku anterior.

«Mono» seguido de un negativo equivale a «nada». «Mi» significa «cuerpo», pero se toma frecuentemente para designar nuestro concepto de «persona». «Kakanu» está en forma negativa abreviada (la normal sería «kakanai») y atributiva. Tiene el valor de una oración relativa dependiente de «mi» (véase la explicación de esta construcción en **(hk. 20)**).

«Aware» es una palabra intraducible (cf. cap. 8). Es la compasión universal, algo así como el «lacrimae rerum» de Virgilio a través de una sensibilidad japonesa.

Este haiku de Buson es perfectamente acorde con la educación estética japonesa, según la cual todo ser humano puede y debe escribir poesía (cf. cap. 7). Buson nos hace ver aquí su conciencia de poeta.

(hk. 59)

Bl, 3, 216

Ihk, 121

Tobu / hotaru
are / to / iwan / mo
hitori / kana

Volar / luciérnaga
¡mira! / así / diría / aunque
solo / (admiración)

*Luciérnaga en vuelo;
¡mira! iba a decir, pero
estoy solo.*

Taigi

Sobre la construcción relativa «tobu hotaru», cf. **(hk. 20)**, **(hk. 58)**.

«Are»: c. **(hk. 29)**.

«Iwan» es forma negativa y futura. «Iwan mo» equivaldría en lenguaje actual a «ioo to shite mo».

«Hitori» (= una sola persona) no necesita verbo, pues se basta con el sentido exclamativo de «kana».

El sentido humano y social de Taigi queda patente en este haiku. La vida sin lenguaje es inconcebible. Y para que haya lenguaje ha de haber interlocutor. El hombre necesita al hombre para expresarse.

(hk. 60)

Iw, 58, 456

HHk, 1, 418

IHk, 129

Ore / to / kite

asobe / yo

oya / no / nai / suzume

Mí / con / viniendo

¡juega! / !

padre / (= tópico) / no hay / gorrión

*Vente a jugar conmigo,
gorrión sin padres.*

Issa

Las circunstancias que determinaron la creación de este haiku quedan explicadas en el capítulo 4.

Este es el verso más conocido de Issa. En otras versiones aparece «ware» (= yo) en lugar de «ore», que es otra manera, algo más fina, de expresar la primera persona. «Ore», sin embargo, tiene el encanto de que la ternura que el gorrión inspira al poeta le hace hablar con más confianza.

«Asobe» es una forma de imperativo, aún hoy usada.

Para «-yo», cf. **(hk. 52)**.

«Oya» designa indistintamente padre o madre, o ambos.

(hk. 61)

HHk, 1, 364

IHk, 130

Furusato / ya
yoru / mo / sawaru / mo

Mi viejo pueblo / :
acercarme / también / tocar /
también

bara / no / hana

rosa / (= poses.) / flor

*Mi tierra natal;
dondequiera que me acerco y toco,
flores de un rosal espinoso.*

Issa

Véase la ambientación autobiográfica de este haiku en el capítulo 4.

«Furusato», a la letra «viejo pueblo», indica el lugar de nacimiento, sea o no un pueblo.

Los verbos «yoru» y «sawaru» aparecen en su forma de infinitivo desposeídos de flexiones, y son potencialmente presentes de indicativo.

Las connotaciones que aquí tiene la palabra «bara» no son las mismas que para nosotros tiene «rosa». No se ve aquí la hermosura, sino el peligro de herir que albergan las rosas. La experiencia transmitida por este haiku es amarga, aunque se haya valido de una imagen bella.

(hk. 62)

IHk, 131

Tsuyu / chiru / ya
Musai / kono / yo / ni
yoo / nashi / to

Rocío / desaparecer / :
sucio / este / mundo / en
quehacer / no hay / así

*El rocío se desvanece;
en este sucio mundo
nada tengo yo que hacer...*

Issa

Sobre el valor autobiográfico de este haiku, cf. cap. 4. Hay una elisión de la partícula que marca el sujeto («ga») después del «tsuyu».

«Yoo» significa asunto; «yoo nashi» es una expresión elíptica por «yoo ga nai». «Nashi» es la forma final de «nai».

La adición de «to» al final transmite la sensación de que el poeta aún no ha acabado de hablar. La referencia a la primera persona (poeta) no está explícita, pero se desprende del conjunto del haiku.

(hk. 63)

IHk, 131

Tsuyu / no / yo / wa

Rocío / (= poses.) / mundo / (= tópico)

tsuyu / no / yo / nagara

rocío / (= poses.) / mundo / mientras es

sari / nagara

sin embargo / mientras es

*Este mundo de rocío
mundo, como es, de rocío
y, con todo...*

Issa

Este es uno de los más conocidos haiku de Issa, y está lleno de trasfondo filosófico. Revela la inestabilidad del mundo, la provisionalidad de la vida; sugiere el mismo tiempo nuestro inconfesable amor por ella.

No tiene ningún verbo en su construcción. «Nagara» es como un adverbio, que significa «mientras». «Sari» es una conjunción, equivalente al moderno «shikashi» (= pero).

El sentido queda pues suspenso. También quedaría en suspenso la inspiración de Issa.

En nuestra traducción hemos procurado reflejar la reiteración de las palabras «mundo», y «rocío», pues en su segunda aparición están cargadas de connotaciones.

(hk. 64)

Bl, 1, 367
HHk, 1, 366
IHk, 137

Yusa-yusa / to
haru / ga / yuku / zo-ya
nobe / no / kusa

Ondulantemente / así
primavera / (= sujeto) ir / ¡mira!
campos / (= poses.) / hierba

*Ondulante, cimbreante
pasa ya la primavera.
¡Hierbas silvestres!*

Issa

Este verso responde perfectamente al canon métrico 5-7-5. Tiene claramente su palabra de estación. La comparación interna de la primavera ondulante con las hierbas del pantano o del campo está perfectamente sugerida. Parece pintar el crecimiento mismo de la naturaleza (concepto éste muy taoísta y budista), por medio de la onomatopeya reiterativa «yusa-yusa».

«-zo» es un sufijo que intensifica fuertemente el sentido de una afirmación o de una pregunta. Unido a «-ya» tiene el valor y el efecto de una exclamación deíctica: «¡mira!». Lo hemos expresado en nuestra traducción por medio del deíctico español «ya» y de la exclamación que le sigue.

(hk. 65)

HHk, 1, 413

IHk, 141

Naku / na / mushi
wakaruru / koi / wa
hoshi / ni / sae

Llorar / no / insecto
separarse / amor / (= sujeto)
estrellas / en / aun

*No lloréis, insectos.
Sepáranse amores
aun en las estrellas.*

Issa

Sobre circunstancias autobiográficas, cf. cap. 4. Este haiku fue compuesto en 1822 en el festival de la estrella Vega y su supuesto amante Altair. El séptimo día del séptimo mes del calendario japonés, según la leyenda, era el único día del año en que podían estar juntos. Esto se celebraba en todo el Japón. Por el diario de Issa se advierte que coincidió además con la enfermedad mortal de su mujer Kiku (= Crisantemo). Pero aquí la tragedia está teñida de humanísimo humor.

«Naku na» es una forma corriente y coloquial de imperativo negativo, usada aún hoy en japonés. «Wakaruru» tiene la forma atributiva arcaica, e incide sobre «koi». Su sentido arcaico lo hemos querido traducir por la construcción con pronombre personal enclítico.

«Sae» es un adverbio en uso también hoy, y significa «aun», no en sentido temporal, sino cuantitativo.

(hk. 66)

Bl, 1, 100

Bl, 1, 364

Mata / muda-ni

kuchi / aku / tori / no

mamako / kana

De nuevo / inútilmente

boca / abrir / pájaro / (=poses.)

hijastro / (admiración)

*Otra vez en vano
abre su boca el hijastro
del pájaro.*

Issa

«Muda ni» es una expresión adverbial formada a partir de un nombre y el morfema «ni». «Kuchi aku tori» es una expresión elíptica (pues falta el morfema «wo», de objeto directo, tras «kuchi») y atributiva respecto de «tori». Cf. **(hk. 20)**.

Este haiku lo escribió Issa junto a un dibujo también suyo. El dibujo representaba una golondrina, y bajo ella escribió:

«Tsubame to Issa» (=la golondrina e Issa).

También Issa era hijastro en ese momento. Su compasión hacia la naturaleza era autocompasión.

(hk. 67)

Bl, 1, 343

Bl, 2, 239

Kome / maki / mo

tsumi / zo-yo / niwatori / wa

keriau / zo-yo

Arroz / esparcir / también

pecado / (exclamación) / gallina / (= suj.)

patear entre sí / (exclamación)

Esparcir arroz

¡qué pecado!

¡cómo se patean los pollitos!

Issa

Este verso ha sido suficientemente explicado en el cap. 4. Sobre «zo-yo», cf. **(hk. 64)**. «-yo» resulta aún más enfático que «-ya». En este haiku «zo-yo» aparece repetido, dando un especial significado coloquial al conjunto. El primer «zo-yo» aparece en el lugar del verbo copulativo.

(hk. 68)

IHk, 136

Samazuke / ni
sodateraretaru
kaiko / kana

Trato de «sama» / en
han sido educados
gusanos de seda / (admiración)

*Fueron criados
con trato honorífico
¡los gusanos de seda!*

Issa

Este haiku ha de entenderse sobre el trasfondo del ceremonioso mundo de los tratamientos en Japón. Los gusanos son «kaiko-sama», por el respeto que merecen, de la misma manera que el director de un centro es «inchoo-sama» (= señor director). Así parece que se los cría en una atmósfera de delicadeza y ternura, y se les hace justicia por la importancia que antiguamente tenían en la economía de muchas casas.

Issa, que tanto amaba a las pequeñas criaturas de la naturaleza, comenta este especial tratamiento con ironía. Es un cariño que él mismo no recibió.

«Sama-zuke» es una palabra formada por composición morfológica.

«Sodateraretaru» es en sí mismo un verso de siete sílabas. Tiene forma de pasado, pasiva y atributiva. Sin añadirle ni quitarle nada integra graciosamente un verso.

(hk. 69)

Iw, 58, 440

Ihk, 147

Suzume / no / ko

soko / noke / soko / noke

o-uma / ga / tooru

Gorrión / (= poses.) / hijo

ahí / aparta / ahí / aparta

el venerable caballo / (= suj.) / pasa

Gorrión niño:

aparta de ahí, aparta...

que pasa don caballo.

Issa

«Ko» significa en la vida ordinaria «niño»; por esto tiene connotaciones de dicho concepto, y así hemos querido expresarlo en la traducción. En un sentido más general es «hijo».

«Noke» es un imperativo familiar, totalmente usado hoy.

El último verso tiene sentido explicativo sobre el resto del haiku. La palabra «urna» (= caballo) aparece ennoblecida por el prefijo honorífico «O-».

Issa es un maestro en hacernos ver con ironía el mundo de los humanos, reflejado en la naturaleza animal.

(hk. 70)

IHk, 142

Makari-idetaru / wa	El que aquí aparece / (= tópico)
kono / yabu / no / gama / nite	este / matorral / de / sapo / (enlace)
sooroo	es

*Se presenta
ante el respetable público
el sapo de este matorral...*

Issa

La fina ironía de este haiku está en su observación: el sapo se sienta exactamente en la misma postura que los actores cuando se presentan al público en un «kao-mise» (= aparición introductoria formal). Es la postura de las presentaciones rituales en Japón.

Se dice que durante el tiempo de Issa había en Edo un célebre empresario de teatro, Miyako Dennai III, que se parecía bastante a un sapo. Hay un célebre grabado hecho por Toshuusai Sharaku en 1794, de dicho actor, y aparece en la postura descrita por Issa.

En el presente haiku, Issa imita el estilo engolado del Noh. La caricatura es completa.

(hk. 71)

IHk, 148

Kago / no / tori
choo / wo / urayamu
metsuki / kana

Jaula / (= poses.) / pájaro // envidiar
mariposa / (= obj. dir.)
mirada / (admiración)

*El pájaro enjaulado;
¡qué ojos de envidia
para la mariposa!*

Issa

Aquí es la mariposa símbolo de la libertad, frente a la prisión del pájaro. Hoy día se dice en Japón, como expresión popular «kago no tori no yoo no seikatsu wo suru» (= hacer vida como de pájaro enjaulado).

Hay elipsis de partícula señaladora de sujeto, detrás de «tori». «Metsuki» es una composición morfemática.

(hk. 72)

Iw, 58, 446

Bl, 1, 366

Ihk, 151

Oohotaru
yurari-yurari / to
toori / keri

Gran luciérnaga
ondeando / así
pasar / (final)

*La gran luciérnaga
ondulando, destellante
pasa...*

Issa

«Yura-yura» es una expresión adverbial que hoy existe en Japón para indicar un movimiento ondulante, intermitente si se trata de una luz. En este caso es una combinación de ambas sensaciones. «Yurari-yurari» es forma antigua, pero con el mismo valor semántico que la actual.

«Oo-» es un prefijo que significa «grande».

Sobre «keri», cf. **(hk. 17)**, **(hk. 31)**, **(hk. 55)**.

(hk. 73)

Ihk, 152

Ashimoto / e
itsu / kitarishi / yo
katatsumuri

Mis pies / a
cuándo / llegaste / (admiración)
caracol

*Hasta mis mismos pies,
¿cuándo llegaste,
caracol...?*

Issa

«Ashimoto» es una palabra compuesta, sumamente común hoy día.
«Kitarishi» es una forma antigua y poética.
«-yo»: cf. **(hk. 52)**, **(hk. 60)**.

(hk. 74)

Bl, 2, 249

Sono / koe / de
hitotsu / odore / yo
naku / kawazu

Esa / voz / con
un poco / ¡baila! / :
croar / rana

*Con esa misma voz,
¡un bailecito,
rana que croas...!*

Issa

«Sono» es un deíctico, demostrativo, referente a la segunda persona.

«Hitotsu», que en otros contextos significa simplemente «uno», es una voz muy usada para invitar a algo, quitándole al mismo tiempo importancia; de ahí el diminutivo de nuestra traducción.

«Odore-yo», cf. **(hk. 60)**, para una construcción paralela.

«Naku kawazu»: verbo en posición atributiva, seguido de nombre sobre el cual incide.

Este verso nos da otro ejemplo de la ternura y el compañerismo de Issa hacia los animales. Para él era como una manera de cobrar confianza en la vida.

(hk. 75)

HHk, 1, 382

Rusu / ni / suru / zo
koi / shite / asobe
iwo / no / hae

Ausencia / en / hacer / (exclam.)
amor / haciendo / jugad
ermita / (poses.) / moscas

*Ahora que me marchó
entreteneos jugando al amor,
moscas de mi ermita.*

Issa

«Rusu ni suru» es una frase hecha, con el significado de «ausentarse».

«Koi» es el amor en general, sin matización. El amor humano con toda su carga de sentimientos es «ren'ai».

«Iwo» es una palabra arcaica. Más moderna y escrita con el mismo carácter chino es «iori». Significa: cabaña, ermita. El sentido posesivo («mi ermita») lo hemos añadido por parecemos obvio, «-zo» es un intensificador, fuerte exclamación.

Hay en este verso una mezcla del pudor humano y el animal. Issa comprende que su propia presencia puede ser obstáculo para la intimidad de las moscas. Discretamente, les cede su techo.

(hk. 76)

IHk, 154

Nomi / domo / mo
yo-naga / daroo / zo
sabishikaro

Pulga / (plural) / también
noche-larga / será / (exclamación)
será solitaria

*Vosotras también, pulgas,
¡noche larga tendréis
y soledad...!*

Issa

Aquí aparece un claro morfema de plural «-domo», seguramente para llenar las necesidades silábicas del primer verso.

«Daroo» es una forma verbal sumamente coloquial. La equivalente más formal es «deshoo». El mismo sabor coloquial tiene «zo» (cf. [hk. 75]), y la forma «sabishikaro» que es un adjetivo con flexión verbal e indica suposición.

(hk. 77)

IHk, 153

Too-yama / no
me-dama / ni / utsuru
tombo / kana

Lejana-montaña / (= poses.)
ojo-globo / en / reflejarse
libélula / (admiración)

*La lejana montaña
se destaca en los ojos
de la libélula...!*

Issa

Es la observación de lo diminuto, o mejor dicho de lo grande en lo pequeño.

«Too-yama» y «me-dama» son formaciones morfemáticas. «Me-dama» significa «globo ocular» y, ateniéndose a los caracteres con los que se escribe, «perla del ojo». Como la excesiva explicación es antipoética, y también se trata de conservar la visión de relieve del original, hemos traducido «se destaca en...».

«Utsuru» es verbo intransitivo. Puede equivaler a un reflexivo. La forma activa es «utsusu».

(hk. 78)

IHk, 155

Hito / wo / toru
kinoko / hatashite
utsukushii

Hombre / (= obj. dir.) / llévase
seta / con seguridad
es hermosa

*Arrebata una vida
la seta, pero es de veras
hermosa.*

Issa

Issa nos retrata aquí una sensación pictórica de la naturaleza, tanto más estética cuanto más peligro humano envuelve.

«Toru» significa «quitar», «llevarse», «robar» en ocasiones.

«Hatashite» es una expresión adverbial, aún hoy en uso.

Su significado es «como se esperaba», «con seguridad».

«Utsukushii» es un adjetivo que, situado al final de la frase, tiene valor de predicado nominal. Es idéntico a la forma actual.

(hk. 79)

Bl, 2, 269

Kinodoku / ya
ore / wo / shitoote
kuru / kochoo

Lástima / :
mí / (= obj. dir.) / siguiendo
venir / mariposa

*¡Qué pena!
Vienes siguiéndome a mí,
pequeña mariposa.*

Issa

«Kinodoku» es una expresión compasiva, cuyo significado estricto es «veneno para el espíritu». Está muy en uso en el Japón actual,

«Ore», cf. **(hk. 60)**.

.«Kuru kochoo», cf. **(hk. 20)**.

«Kochoo» tiene un prefijo de diminutivo. Equivaldría más bien a «pequeña mariposa».

La compasión de Issa arranca de sí mismo, y tiene un eco en las criaturas que encuentra. Nos parece más directa para esta expresión la segunda persona en el verbo.

(hk. 80)

Bl 2, 111

Fukuroo / yo
tsura- / kuse / naose
haru / no / ame

Lechuza / (exclamación)
cara / manía / ¡corrige!
primavera / (= poses.) / lluvia

*¡Lechuza!
Compon esa cara,
en las lluvias primaverales...*

Issa

«-yo» (exclamación) tras un nombre, equivale a un vocativo. Cf. **(hk. 52)**.

«Tsurakuse» es una palabra compuesta de morfemas léxicos. Estas formaciones, según vamos apreciando en los versos traducidos, son sumamente frecuentes en japonés. •

«Naose», forma de imperativo. Cf. **(hk. 60)**.

Este haiku tiene un pre-escrito que nos explica quién es el emisor del mensaje. El pre-escrito reza así:

«Hato iken shite iwaku» (=la paloma da su consejo).

La naturaleza de la paloma y de la lechuza aparecen aquí en fugaz retrato: la paloma es gentil y suave; la lechuza tiene un aspecto terrible. Al compás de la tenue lluvia primaveral la paloma hace oír su consejo a la lechuza.

(hk. 81)

Bl, 2, 226

Cha / no / hana / ni
kakurenbo / suru
suzume / kana

Té / (= poses.) / flor / en
escondite / hace
gorrión / (admiración)

*Bajo la flor de té
juegan al escondite
los gorriones...!*

Issa

Es como una deliciosa estampa infantil, donde todo es inocencia y armonía. La estación es invierno, la de las flores de té. Las matas de té, bajas, compactas, redondas, pequeñas, impenetrables, son ideales para el juego del escondite. Sus flores blancas, amarillentas, dan una nota de color contra el verde oscuro de las hojas.

«Kakurenbo» es expresión que cualquier niño japonés entendería. Es simplemente el juego de escondite.

Hay otro verso de Issa enteramente paralelo a éste:

«Kusa no ha ni kakurenbo suru kawazu kana.» Aquí el juego de escondite lo hacen las ranas bajo las hojas de hierba. La construcción es igual. Lo único nuevo que nos aporta este segundo verso es una sinfonía en verde muy sabrosa.

(hk. 82)

IHk, 148

Nete / okite
ooakubi / shite
neko / no / koi

Acostándose / levantándose
gran bostezo / haciendo
gato / (= poses.) / amor

*Yaciendo, levantándose
con grandes bostezos...
amores gatunos.*

Issa

Este haiku nos presenta tres gerundios, sin verbo en forma personal. Es mera acción en desarrollo, intemporal, universal.

«Oo-» es un prefijo que significa «grande». Cf. **(hk. 72)**.

Sobre «koi», cf. **(hk. 75)**.

(hk. 83)

Bl, 2, 159

Hitomane / ni

hato / mo / suzume / mo

shiohi / kana

Imitación humana / a

paloma / también / gorrión / también

bajamar / (admiración)

*Imitando al hombre,
palomas y gorriones
en la bajamar.*

Issa

En bajamar, los pájaros se llegan a la playa para buscar pítanza entre las algas, el cieno y la arena. Issa concibe que lo hacen a imitación del hombre, en vez de ser al modo inverso. De una u otra manera, gorriones y palomas hacen compañía al hombre solitario, y en este punto se siente Issa hermano de las criaturas.

«Hitomane» y «shiohi» son palabras compuestas.

Los verbos están ausentes. Es puro estilo nominal.

(hk. 84)

HHk, 1, 372

Mae / no / yo / no
ore / ga / itoko / ka
kankodori

Antes / (= poses.) / mundo / (=pos.)
yo / (= sujeto) / primo / ?
cuco

*El «yo» en el mundo del pasado
¿era tu primo,
cuco...?*

Issa

Es un haiku ambientado en la reencarnación.

La pregunta y la predicación están en el segmento «-ka», sufijo de interrogación. Por lo demás, no hay ningún verbo.

Sobre «ore», cf. **(hk. 60)**, **(hk. 79)**.

«Kankodori» al final del haiku es como un vocativo. Recoge todo el sentido del poema, a la vez que nos revela con ternura quién es el interlocutor de Issa.

(hk. 85)

Bl, 2, 42

Nodokasa / no

hitori / yuki

hitori / omoshiroki

Tranquilidad / (= t3pico)

solitario / ir

solitario / entretenido

*Gran calma;
solo voy,
solo me entretengo.*

Issa

Es un haiku muy acorde con el cinismo y la misantropía de Issa. Es el consuelo del solitario en su misma soledad. Cf. **(hk. 79)**.

La partícula «no» que de ordinario tiene una función de enlace o indica posesión, aquí tiene el valor de destacar «Nodokasa» como t3pico. También se puede concebir que hace las veces de preposición, conectando «Nodokasa» con «yuki» (forma ésta nominal del verbo, como un infinitivo sustantivado).

«Omoshiroki» tiene la inflexión de forma atributiva, ya antigua. La forma actual es «omoshiroi».

(hk. 86)

Iw, 58, 331

Bl, 2, 248

Yasegaeru
makeru / na / Issa
kore / ni / ari

Rana flaca
darse por vencido / no / Issa
este / en / estar

*Flaca rana,
no cejes;
aquí tienes a Issa.*

Issa

Hay en este verso un fino sentido infantil, de identificación con un animal indefenso (cf. [hk. 66]). La compañía es la defensa de los débiles.

«Yase-gaeru» es una palabra compuesta. Aporta concisión al haiku.

«Makeru na» es una expresión coloquial muy típica. Puede aplicarse a muchas situaciones: en sentido deportivo, profesional, moral, etc.

«Kore ni» aparece en un contexto que nos daría hoy «koko ni» (= aquí).

«Ari» es la forma corta del verbo ser, con valor más bien existencial e intransitivo que copulativo.

(hk. 87)

Bl, 2, 112

Harusame / ya
neko / ni / odori ” wo
oshieru / ko

Lluvias de primavera / :
gato / a / baile / (= obj. dir.)
enseñar / niño

*Lluvias de primavera:
el niño enseña baile
al gato.*

Issa

La lluvia tiene recluido al niño en casa. Pero en la misma situación está el gato, y la simpatía los enlaza para el juego. Así es como el niño se convierte, inconscientemente tal vez, en profesor de baile.

«Harusame» es un compuesto, en el que -s- funciona como sutura entre «haru» (= primavera) y «ame» (=lluvia).

«Odori» es forma nominal del verbo. Cf. «yuki» en **(hk. 85)**.

雪溶けて

村一杯の

子供かな

一茶

(hk. 88)

IHk, 138

Yuki / tokete
mura / ippai / no
kodomo / kana

Nieve / derritiéndose
pueblo / lleno / de
niños / (admiración).

*Con la nieve que se derrite
está el pueblo rebosante
... de niños*

Issa

«Ippai» es una palabra muy usada en japonés, grandemente expresiva además, pues el sonido de sus dos -pp- implosiva y explosiva, comunica con bastante aproximación un sentido de plenitud. Lo que se espera el lector es que dicha plenitud sea de agua de deshielo. Issa rompe esa expectación, brindándonos algo más poético y anecdótico: los niños, que salen a jugar con la última nieve.

La partícula de enlace «no» delante de «kodomo», hace a esta última palabra la más importante, ya que cierra el sentido, j «Kodomo» tiene un morfema de plural «-domo» (**hk. 76**), pero en «kodomo» no tiene necesariamente sentido de plural; está prácticamente desesemantizado.

(hk. 89)

Ihk, 138

Hana / no / kage
aka no / tanin / wa
nakari / keri

Flor / (= poses.) / sombra
completo / extraño / (tópico)
no hay / (final)

*A la sombra de los cerezos en flor,
personas del todo extrañas
no hay ya.*

Issa

Aquí también el último verso quiebra la expectación del lector. Se trata del festival de cerezos en flor en el parque de Ueno, en Tokio. «Kage» sugiere la imagen de un día soleado y brillante, aunque comporta una bisemia interpretativa, pues también significa: «gracias a los cerezos en flor...», expresión muy usada para agradecer a alguien sus favores.

Evidentemente, gracias al festival de los cerezos, flor antonomástica en japon, desaparecen las diferencias entre las personas. Todos están hermanados por la circunstancia y la festividad.

«Nakari» es una expresión elíptica, equivalente aproximada mente a «naku nari».

«-keri», cf. (hk. 17)

(hk. 90)

HHk, 1, 420

Chimaki / musubu
katate / ni / hasamu
hitaigami

Dulce de arroz / envolver
una mano / en / coge
frente-cabello

*Envolviendo los dulces de arroz,
con la otra mano se retira
el pelo de la frente.*

Bashoo

Es una pintura hogareña, en que se nos da una faena casera en pleno desarrollo. La mujer que está preparando los pastelillos de arroz se arregla también delicadamente el cabello, mitad por coquetería, mitad por necesidad del trabajo. No pierde nada de su feminidad ni de su tarea.

«Chimaki» es una especie de pudín, que antiguamente se envolvía en hojas de batata, y más tarde en hojas de bambú.

«Katate» y «hitaigami» son palabras compuestas. La segunda, sumamente delicada como broche final.

No hay en todo el haiku mención de sujeto alguno, y esto lo hace tanto más sugerente.

(hk. 91)

HHk, 1, 421

Gasa-gasa / to
chimaki / wo / kajiru
bijin / kana

Crujiendo / así
dulce arroz / (= obj. dir.) / masticar
bella mujer / (admiración)

*Con ligeros crujidos
mastica el dulce de arroz
la bella mujer.*

Issa

Si comparamos este verso con el anterior, advertimos una observación más mordaz en Issa, una descripción más realista y cínica.

«Gasa-gasa», formación onomatopéyica, de las que tan abundante es el japonés, no puede traducirse. Nuestra versión transmite, creemos, algo de la onomatopeya gracias a la aliteración de / r / y velar fricativa sorda / x /.

«Kajiru» es una expresión igualmente estridente en este contexto.

Sobre la construcción «kajiru bijin», cf. **(hk. 20)**.

(hk. 92)

HHk, 1, 427

Tarai / kara
tarai / ni / utsuru
chimpunkan

Barreño / desde
barreño / a / se traslada
¡qué jerigonza!

*De barreño a barreño,
mero traslado
¡qué jerigonza!*

Issa

Es un lenguaje sumamente desconsiderado y plebeyo, para hablar de los dos momentos más trascendentales de la vida: el nacimiento y la muerte. Posteriormente a ambos, se lava el cuerpo en un barreño con agua caliente.

Issa ve toda la vida reducida a esto. La vida es un paréntesis entre esos dos lavados, casi rituales.

Parece que Issa no escribió este verso en su lecho de muerte; más bien se lo dio a alguno de sus discípulos para que lo publicara después de su muerte. Se ha dudado de su autenticidad, pero nos parece ver aquí cabalmente el amargo estilo de Issa.

La palabra que cierra el haiku, enérgica y sonora, con sus tres sílabas terminadas en -n, puede interpretarse de dos modos. Una interpretación sería el poco valor que Issa atribuye a todo lo que ha escrito en su vida; la otra sería una expresión de fuerte desilusión ante la vida misma.

«Chimpunkan» equivale a galimatías, jerigonza, algo incomprensible.

(hk. 93)

IHk, 132

Arigata / ya
fusuma / no / yuki / mo

joodo / kara

Gracias / :
cobertor / (= poses.) / nieve /
también

Joodo / desde

*Gracias sean dadas a lo alto;
a nieve sobre mi cobertor
viene también de Joodo.*

Issa

Sobre las circunstancias de este haiku, cf. cap. 4. Es de notar en el verso que nos ocupa la ausencia de todo verbo. La palabra de cierre «kara» da a entender la idea de procedencia.

(hk. 94)

IHk, 162

Sekkyoo / ni

kegareta / mimi / wo

hototogisu

Sermón / a

ensuciado / oído / a

cuco

*Para oídos
impuros por sermones,
el cuco.*

Shiki

Es el ideal poético de Shiki. El cantará incansablemente la belleza, entregando en sangre su vida, sin creer en nada sobrenatural.

«Sekkyoo», como entre nosotros, también significa «riña correctiva». Este significado no es dispar del anterior, pues en ocasiones los sermones religiosos degeneran en riña a los fieles.

En contraste con esto, el cuco japonés eleva la pureza de su canto.

«Ni» indica un complemento agente del verbo pasivo «kegareta». Este verbo está a su vez en posición atributiva. No hay verbo principal alguno, pero la partícula «wo», generalmente de objeto directo, indica el destino de la acción insinuada.

(hk. 95)

IHk, 164

Akikaze / ya
ware / ni / kami / nashi
hotoke / nashi

Viento de otoño / :
mí / para / dios / no hay
buda / no hay

*Viento de otoño;
no hay para mí dioses,
no hay budas.*

Shiki

La frialdad religiosa de Shiki está aquí ambientada en el viento frío de otoño.

«Kami» no significa el Dios cristiano; son más bien divinidades de la naturaleza.

«Nashi» es una forma breve y coloquial, por «ga arimasen». Tiene la ventaja de su concisión, pues no necesita partículas de enlace. Su flexión «-shi» coincide con la conclusiva de los adjetivos.

(hk. 96)

Bl, 3, 37

Ho / no / ooki
orandasen / ya
kumo / no / mine

Vela / (= poses.) / grande
buque holandés / :
nube / (= poses.) / cima

*El buque holandés
de enorme vela;
monte de nubes.*

Shiki

Es una visión de simetría: el barco extranjero con su gran vela desplegada, y como fondo una gran torre de nubes, también blancas, en el cielo.

El haiku es también perfectamente simétrico en su forma: 5-7-5. Todo en él transpira equilibrio, grandiosidad de mar, armonía.

«Mine» significa más propiamente «pico» de una montaña. Es aproximadamente también la forma de la vela.

(hk. 97)

IHk, 168

Kumo / wo / fumi
kasumi / wo / suu / ya
age / hibari

Nube / (= obj. dir.) / pisar
niebla / (= obj. dir.) / aspirar
levantándose / alondra

*Pisa las nubes,
bebe la niebla
la alondra remontándose.*

Shiki

Los dos primeros versos guardan entre sí un estrecho paralelismo de construcción sintáctica. El primero acaba en la forma nominal y de enlace del verbo («fumi»).

«Age-hibari» es una preciosa construcción, altamente sintética. Shiki ha tomado aquí la raíz del verbo «agerú» y la ha unido directamente con el nombre del pájaro. La construcción es tan veloz como el mismo vuelo expresado de la alondra.

A título de comparación para mayor efecto estético, cf. **(hk. 29)**.

(hk. 98)

IHk, 171

Yuuzuki / ya
ume / chirikakaru
koto / no / ue

Tarde-luna / :
flor de ciruelo / caer comenzar
koto / (= poses.) / encima

*Luna de tarde;
sobre el «koto» desparrámanse
flores de ciruelo.*

Shiki

«Yuuzuki» y «chirikakaru» son composiciones morfemáticas; la primera, de dos nombres, la segunda, de dos verbos. Convierten a los dos primeros versos del haiku en dos fugaces pinceladas descriptivas.

El «koto» es un instrumento de cuerda, de origen chino, tocado ordinariamente por damas. La imagen de las flores de ciruelo sobre el «koto» a la luz de la luna es tan elocuente como la «mano de nieve» que añoraba Bécquer, sobre el arpa. Tal vez la misma luz de la luna es sobre el koto una flor blanca, reclamo de la mano ausente.

(hk. 99)

IHk, 169

Hibari-ha / to
kaeru-ha / to
uta / no / giron / kana

Alondra-escuela / y
rana-escuela / y
canción / (= poses.) / discusión / :

*La escuela de la alondra
y la de la rana
discuten sobre el canto.*

Shiki

Los dos primeros versos son estrictamente paralelos, aun en el número de sílabas.

No hay verbo en todo el haiku. El sustantivo «giron» da a entender que la discusión se está celebrando. Pero Shiki trata de ser objetivo e imparcial en esta alegoría caricaturizada de su actualidad literaria.

«Uta» significa canción o poesía. Seguramente su sentido no está restringido al tanka o waka, que era el «uta» por antonomasia.

(hk. 100)

Bl, 2, 135

Shimajima / ni

hi / wo / tomoshikeri

haru / no / umi

Islas / en

luz / (= obj. dir.) / encender

primavera / (= poses.) / mar

*Acá y allá en el archipiélago
enciéndense luces;
el mar en primavera.*

Shiki

Es un verso digno de la objetividad y la brillantez de Buson. Las luces que paulatinamente se van encendiendo sobre el mar animan el cuadro.

«Shimajima», palabra compuesta por reiteración con sonorización en su segundo componente por efecto del enlace, denota un plural. El sentido iterativo se perdería en la traducción, y por eso lo hemos vertido como «acá y allá». La síntesis de las varias islas en una unidad de percepción hemos querido darla en el término «archipiélago».

En el verbo, «-shi» es un morfema de enlace. Sobre «keri», cf. **(hk. 17)**.

(hk. 101)

Bl, 3, 13

Shima / areba
matsu / ari / kaze / no
oto / suzushi

Isla / si hay
pino / hay / viento / (= poses.)
ruido / fresco

*Donde aparezca una isla
hay un pino; es fresco
el ruido del viento.*

Shiki

«Areba» es la forma condicional, aún hoy usada. Su significado hipotético lo hemos vertido por un subjetivo.

«Ari» es forma nominal y de unión. Potencialmente en presente de indicativo.

«Suzushi» es la forma conclusiva del adjetivo, y tiene valor predicativo.

Es notable la sinestesia que aquí establece Shiki entre una sensación acústica y otra de temperatura. Los pinos de las islas enlazan el ruido con el frescor, y esta unidad es lo que el poeta percibe.

涼しさを
や

石燈籠の
竹籠の

穴の
海

子規

(hk. 102)

Bl, 3, 15

Suzushisa / ya
ishidooroo / no
ana / no / umi

Frescor / :
linterna de piedra / (= poses.)
agujero / (= poses.) / mar

*Frescor:
el mar a través
de la pétreo linterna.*

Shiki

En este haiku están ausentes los verbos. Todo es estático, percepción de una realidad intemporal. El enlace entre los sustantivos se verifica por medio del morfema «no».

«Ishidooroo» son las viejas linternas pétreas en torno a los templos. La palabra tiene «ishi» (= piedra) en su composición, como primer morfema léxico.

(hk. 103)

Bl, 2, 282

Hashi / ochite

ushiro / samushiki

yanagi / kana

Puente / cayendo

detrás / frío

sauce / (admiración)

*Caído el puente,
queda el frío
tras el sauce.*

Shiki

Más que el frío de la hora o de la estación es el frío interior que la soledad del sauce comunica. Antes estaba el puente detrás del sauce. Ahora, el sauce es sólo una imagen solitaria y fría.

En este haiku no hay partícula alguna que indique relaciones sintácticas. Han sido eludidas, en gracia a la concisión.

«Samushiki» es la forma atributiva del adjetivo, aquí también con valor predicativo (= es o hace frío).

(hk. 104)

Bl, 2, 282

Machinaka / wo
ogawa / nagaruru
yanagi / kana

Ciudad-interior / (= obj. dir.)
riachuelo / fluir
sauce / (admiración)

*A través de la ciudad
corre un riachuelo
¡y los sauces!*

Shiki

Los sauces acompañan al riachuelo a todo lo largo; como el riachuelo, corren también a su modo. Es una interpretación que admite la construcción del verso.

«Machinaka» es una composición elíptica, por «machi no naka».

«Nagaruru» es forma atributiva y arcaica. Actualmente se diría «nagareru».

(hk. 105)

Bl, 2, 283

Shigohon / no
yanagi / torimaku
koie / kana

Cuatro, cinco unidades / de
sauce / circundar
pequeña casa / (admiración)

*Cuatro o cinco sauces
circundan
la casita.*

Shiki

La palabra «shigohon» es compuesta de «shi» (= cuatro), «go» (= cinco), y «hon», que es un contador. Cf. **(hk. 27)**.

Tras «yanagi» hay elisión de la partícula «ga», indicadora del sujeto.

«Koie» tiene en su composición el prefijo «ko» de diminutivo.

Este haiku es una sencilla estampa, descriptiva y suficiente en sí misma, sobre todo por el sentido del verbo «torimaku» que nos da una especie de visión cerrada y circunscrita del motivo poético.

(hk. 106)

Bl, 3, III

Yuudachi / ni
utaruru / koi / no
atama / kana

Lluvia repentina / por
ser golpeado / carpa (= poses.)
cabeza / (admiración)

*La lluvia de verano
¡cómo azota la cabeza
de la carpa!*

Shiki

«Yuudachi» es a la letra lluvia de tarde o lluvia repentina. Como suelen producirse en verano lo hemos traducido, con Blyth, por lluvia de verano.

«Ni» ante la voz pasiva denota complemento agente.

«Utaruru» es forma pasiva, aunque existe la forma más moderna «utareru».

En este haiku llama la atención la percepción súbita de la lluvia, que ni siquiera ha dado tiempo a las carpas del río para esconderse bajo el agua.

(hk. 107)

Bl, 3, 5

Umabae / no

kasa / wo / hanarenu

atsusa / kana

Mosca de caballo / (= tópico)

Sombrilla / (= obj. dir.) / no
separarse

calor / (admiración)

*La mosca de caballo
no se va de la sombrilla;
¡cuánto calor!*

Shiki

«Umabae» es una palabra compuesta de «urna» (= caballo) y «hae» (= mosca). Este segundo lexema al aparecer en composición modifica su fonema inicial, pasando de la aspiración / h / a la / b / bilabial fricativa sonora.

«No» hace aquí las veces de morfema de tópico «ga».

«Hanarenu» es una forma negativa breve por «hanarenai».

«Kasa» puede denotar una sombrilla de paja o papel, o bien un sombrero cónico de paja de arroz. La persistencia de la mosca es percibida por el poeta a una con la del calor.

(hk. 108)

Bl, 2, 59

Kanarya / wa / nigete
haru / no / hi
kure / ni / keri

Canario / (= tópico) / huyendo
primavera / (= poses.) / día
ocaso / (enlace) / (final)

*Escapó el canario
y el día de primavera
llega a su ocaso.*

Shiki

«Kanarya» es un extranjerismo, como percibimos por su fonética.

«Kure ni keri»: cf. **(hk. 31)**, **(hk. 5)**.

La tristeza universal, atemporal, de todo atardecer, está aquí tratada en relación con la pérdida del canario. Hay una armonía interna entre la pérdida del pájaro y la pérdida del día. Es una ligera visión del trágico destino de toda vida.

(hk. 109)

Bl, 2, 224

Nureashi / de
suzume / no aruku
rooka / kana

Pie húmedo / con
gorrión / (= tópico) / caminar
pasillo / (admiración)

*Con sus patitas mojadas
brinca el gorrión
por el corredorcillo.*

Shiki

«Nureashi» es una composición morfemática. Por medio de una construcción atributiva habría que decir «nureta ashi». La composición usada favorece pues la economía silábica. Véase una construcción similar: «Yasegaeru» en **(hk. 86)**.

«Aruku», en infinitivo, puede traducirse por un sustantivo: «el andar del gorrión».

«Rooka» es un pasillo al descubierto, de madera como la casa típica japonesa, casi una parte ya del jardín. La presencia del pájaro en el camino de los humanos dejando allí la huella efímera de sus pies mojados, es una imagen que nos hace pensar con ternura en todo lo transitorio.

(hk. 110)

Bl, 3, 11

Otoko / bakari / no
naka / ni / onna / no
atsusa / kana

Hombre / sólo / de
dentro / en / mujer / (= poses.)
calor / (admiración)

*Entre un grupo
de sólo hombres
¡qué calor el de la mujer!*

Shiki

Es la ternura humana en su aspecto más animal, la consolación que busca la carne. Percibir este calor femenino, que no es tanto térmico cuanto afectivo, y expresarlo en un breve haiku sin desdoro de la naturaleza humana, es, a nuestro parecer, un gran mérito de Shiki.

«Bakari» es un adverbio, que suele aparecer pospuesto a la palabra a la que afecta. «Naka» es sustantivo, pero se convierte en adverbio mediante la posposición «ni».

(hk. 111)

IHk, 173

Yomibito / wo

shirazaru / haru / no

shuuka / kana

Compositor / (= obj. dir.)

no se conoce / primavera / (=poses.)

gran poema / (admiración)

*Se ignora quién compuso
este magistral
poema de primavera.*

Shiki

«Yomibito» es poeta. Es una palabra compuesta de «yomu» (=leer, o componer) y «hito» (= hombre) que transforma su primera consonante (cf • «Umabae» [hk. 107]).

«Shirazaru» está compuesto de una forma culta negativa, «shirazu», aún en uso, y una terminación frecuente en formas atributivas. El resultado es un cultismo, muy a tono con el contenido del haiku, que trata de exaltar un poema de la más antigua antología poética japonesa: el «Manyooshuu».

«Shuuka» es un compuesto chino, y significa una excelente canción o poema.

(hk. 112)

Ch, 203

Ihk, 168

Kaki / kueba

kane / ga / naru / nari

Hooryuuji

Kaki / si como

campana / (tópico) / tocar / es

templo de Hooryuu

*Quando como kaki
suena la campana
en el templo de Hooryuu*

Shiki

«Kueba» es una forma de condicional o de circunstancia temporal no especificada. Entre «kaki», que es el objeto directo de «kueba», y este verbo se ha eludido el morfema indicador de objeto directo «wo». El gusto astringente de los kaki está expresado onomatopéyicamente por la abundancia de «k». Para Shiki era tal vez fruta prohibida, por su enfermedad. Cuando a pesar de todo la tomaba, el sonido de la campana del templo le traía pensamientos del más allá.

Sobre la campana de los templos, cf. **(hk. 41)**.

«-nari» es una forma culta y literaria de terminación verbal. Equivale a la predicación de «es», y en nuestro haiku convierte en presente la forma desnuda de infinitivo «naru».

(hk. 113)

IHk, 165

Tsugi / no / ma / no

Próximo / (= poses.) / habitación /
(= poses.)

tomoshi / mo / kiete

luz / también / apagándose

yo-samu / kana

frío de noche / (admiración)

*Apagada la luz
también del cuarto vecino,
¡qué frío de noche!*

Shiki

Es como un grito de dolor de Shiki en su enfermedad.

La soledad y el frío son sensaciones afines. Hay una especie de asociación sinestésica entre la oscuridad junto a la propia habitación y el frío de la noche.

«Ma» puede tener doble significado. Puede significar también un momento temporal, y entonces la traducción del haiku sería: «En el momento siguiente, apagada...»

«Yo-samu» es una palabra compuesta de «yo» (= noche) y «samu» (= frío), que transmite juntamente el doble significado y colabora a la economía silábica.

(hk. 114)

IHk, 165

Ikita / me / wo

tsutsuki / ni / kuru / ka

hae / no / tobu

Vivo / ojo / (= obj. dir.)

picar / a / venir / ?

mosca / de / volar

*¿Venís a picotearme los ojos
aún vivo,
revuelo de moscas...?*

Shiki

Es como un presentimiento de Shiki ante su propia muerte.

«Ikita» es forma coloquial del pasado de indicativo. Aquí, en posición atribuida ante «me» significa algo así como «ojos vivientes».

«Tsutsuki ni» es la forma nominal del infinitivo con la adición del morfema «ni», que le comunica su significado de finalidad.

«Ka» es sufijo de interrogación, segmentable.

El tercer verso puede interpretarse como «el volar de las moscas», o bien «las moscas vuelan»; esta segunda interpretación, en la hipótesis de que «no» se tome como un tópico señalador del sujeto.

(hk. 115)

HHk, 2, 189

Hiza / to / hiza / ni
tsuki / ga / sashitaru
suzushisa / yo

Rodilla / y / rodilla / con
luna / (= sujeto) / brillaba
frescor / !

*Rodilla con rodilla...
la luna brillaba
¡qué frescor!*

Hekigodoo

En el primer verso no hay ningún verbo. Los tiritones del frío se manifiestan en ese «rodilla con rodilla», equivalente a nuestro «diente con diente».

«Sashitaru» es una forma culta, con terminación de pasado y de atributivo. Dicho sentido atributivo comunica un matiz peculiar al haiku, algo así como «El frescor iluminado por la luna», con cierta sinestesia (cf. [hk. 112]). El primer verso es más independiente sintácticamente.

«Yo»: cf. **(hk. 52)**.

(hk. 116)

HHk, 2, 189

Mimooza / no

saku / koro / ni

kita / mimooza / wo / ikeru

Mimosa / (= poses.)

floreecer / época / en

vino / mimosa / (= obj. dir.) /

arreglar

*En el tiempo de las mimosas
hago un arreglo floral
con la mimosa recién venida.*

Hekigodoo

Este es un haiku revolucionario en varios aspectos. En primer lugar, su disposición silábica es aproximadamente de 5-7-5-3 sílabas, veinte en total. Por otro lado, «mimooza» es un neologismo que no aparecía en los viejos diccionarios de temas de estación del haiku; junto a la estridencia de esta palabra en la lengua japonesa, está su aspecto neutro en cuanto a tema de estación.

Sin embargo, el haiku es japonés, y la costumbre del arreglo floral es sumamente típica del ambiente nacional del Japón.

«Ikeru» es el verbo que denota la acción de arreglar las flores; entra en la palabra «Ikebana» (= arreglo floral).

(hk. 117)

HHk, 2, 190

Konogoro / tsuma / naki / yaova	Recientemente / esposa / no hay / verdulero
na / wo / tsumu	verdura / (= obj. dir.) / cargar
negi / wo / tsumu	cebolla / (= obj. dir.) / cargar
aruji / musume	dueño / hija

*Muerta recientemente su esposa,
el verdulero y su hija cargan las verduras,
cargan las cebollas.*

Hekigodoo

Es un cuadro en el que se recrearía el Romanticismo. Hekigodoo ha elegido la pauta silábica que ha estimado más oportuna, con un total de 26 sílabas.

El verdulero, dueño de la tienda —insiste el original mediante la palabra «aruji»— y su hija, «musume», que aparece en aposición sintáctica junto a «aruji», hacen ahora la labor de cargar el carro, labor en la que habitualmente actuaban el verdulero y su esposa. La longitud del haiku sugiere tal vez la lentitud de la operación misma descrita.

«Tsuma naki yaoya» es una expresión elíptica y literaria por «tsuma no nai yaoya».

(hk. 118)

HHk, 2, 194

Kodama

«Ooi» / to / sabishii / hito

«Ooi» / to / sabishii / yama

Eco

Eeh... y! / así / solitario / hombre

Eeh... y! / así / solitario / montaña

Eco

«Eh... y!», llama el hombre solo.

«Eh... y!», responde la sola montaña.

Seisensui

Es éste un haiku totalmente inusitado. En primer lugar tiene un título, hecho que es una clara innovación en la pauta del haiku. Consta además de dos únicos versos, totalmente iguales salvo en la última palabra, que por cierto es en ambos casos de dos sílabas. Tenemos pues dos versos de diez sílabas, con una titulación de tres.

No hay verbos. En la traducción nos han parecido ineludibles. La oposición «llama-responde» nos parece estar sugerida en el paralelismo de los dos versos del original.

Nos encontramos ciertamente ante una composición ingeniosa, pero dudosa en cuanto a su índole de haiku.

(hk. 119)

HHk, 2, 195

Hibari / tenjoo / de / naki
daichi / de / naki
nakinagara / nobori

Alondra / cielo / en / cantar
gran tierra / en / cantar
cantar-mientras / subir

*Canta en los cielos la alondra,
canta en la tierra
remontándose al cantar.*

Seisensui

Es otro ejemplo de «nuevo haiku», irregular en su esquema silábico (9-6-8). Es cuestionable si hemos de enjuiciar este poema como haiku, pues su desequilibrio silábico (el verso intermedio es el más corto) lo aleja bastante de la pauta del haiku. Con todo es una bonita pieza poética. Hay en ella un eslabonamiento sucesivo de los versos por obra del verbo «naki», que está además en su forma más nominal y de enlace. La triple repetición de «naki» sugiere por ritmo imitativo el mismo canto insistente de la alondra. La mención del cielo y la tierra parece querer compendiar toda la creación. El final del poema en «nobori», también en forma nominal y de enlace, equivale a dejar el verso abierto al interminable movimiento ascensional de la alondra, ya que un final más tajantemente conclusivo sería «noboru».

«Nagara»: cf. **(hk. 63)**.

(hk. 120)

HHk, 2, 199

Higurashi / nakeba / nakeba	«Higurashi» / si canta / si canta
higurashi / nakitsure	«Higurashi» / cantan conjuntamente
higururu	día oscurecerse

*Cuando canta el higurashi,
cuando canta,
canta en coro
y el sol muere.*

Seisensui

Liberado de los cánones del haiku, Seisensui nos da aquí también una bella y original composición. El «higurashi» (= oscurecedor del día, etimológicamente) es una especie de cigarra que canta a primeras horas de la tarde o de la mañana. La reiteración de las palabras llega aquí hasta el límite de sus posibilidades.

En los dos primeros versos tenemos dos palabras repetidas concéntricamente: higurashi-nakeba-nakeba-higurashi; y a continuación un par de palabras compuestas a cual más original. La primera es una plasmación de la pluralidad que ya se venía sintiendo en el sujeto «higurashi»: «nakitsure», que es una formación nominal (=cantar grupo, a la letra) analógica a otra que existe en japonés: «futari-zure» (= grupo de dos personas). «Higururu» es un juego de palabras con «higurashi», y compendia un segmento más largo en lengua ordinaria: «hi ga kureru».

En este poema se mezclan pues la brevedad, la reiteración y el juego verbal. Sobre «nakeba», cf. «kueba» (**hk. 112**).

(hk. 121)

HHk, 2, 186

Kasa / mo
moridashita / ka

Paraguas / también
comenzó a calarse / ?

*¿También mi paraguas
comenzó a calarse?*

Santooka

Este pretendido haiku puede haber sido perfectamente una frase coloquial que en un día de lluvia oyó el poeta a algún transeúnte. Son nueve sílabas, que admiten una cesura después de la tercera.

El posesivo español «mi» es de la traducción. En japonés no se usan tanto los posesivos. El «verso» comentado parece ser una frase de admiración de alguien al comprobar que para colmo de males su paraguas comienza a hacer agua.

«Moridashita» es forma coloquial, por la más literaria «moridashimashita».

(hk. 122)

HHk, 2, 182

Kare-kitta / kawa / wo

Seco completamente / río (=obj.
dir.)

wataru

pasar

Cruzar

el lecho seco de un río.

Santooka

Es notable la brevedad expresiva de Santooka; que aquí citamos como ejemplo del extremo de desnudez formal a la que también ha llegado el haiku.

El sufijo «-kitta» indica acción perfectamente consumada. «Wataru» es el verbo en infinitivo, desposeído de flexiones de tiempo y persona.

(hk. 123)

HHk, 2, 323

Ragubii / no
tazei / okurete
kakeri / kuru

Rugby / (= poses.)
multitud / retrasado
correr / venir

*Rugby: un pelotón de jugadores
llega corriendo
algo retrasado.*

Seishi

La forma de este haiku es totalmente ortodoxa en lo que respecta a número de sílabas. Lo que nos asombra en él es la audacia de Seishi, que ha llevado la miniatura poética del haiku al torbellino de sudor y polvo que es el campo de rugby. Ciertamente la palabra que abre el haiku no es poética. Por lo demás cierto sentido de estación hay desde luego, ya que se supone que la temporada de rugby no dura todo el año. Sería un nuevo concepto de estación.

Y no estará de más observar que bastaría con cambiar la palabra «ragubii» por otra supuestamente más poética —por ejemplo, «bushidomo» (=los guerreros o samurais) que tiene el mismo número de sílabas— para que se restableciera el lesionado sentido lírico.

(hk. 124)

HHk, 2, 345

Natsu-kusa / ni

kikansha / no / sharin

kite / tomaru

Verano-hierba / en

locomotora / (= poses.) / rueda

viniendo / parar

*En el prado, en verano
las ruedas de la locomotora
al llegar se detienen.*

Seishi

Vale para este haiku un comentario análogo al del anterior. Silábicamente es regular. Su elemento de modernidad es la locomotora. La estación no puede estar más marcada. No deja de ser poético el hecho de que la locomotora se detenga para contemplar el verdor de la hierba en verano.

La partícula «ni» da idea del sitio preciso en que la locomotora frena. Sitúa la circunstancia de lugar con más exactitud que la otra partícula local «de».

(hk. 125)

HHk, 2, 346

Pisutoru / ga
puuru / no / kataki
men / ni / hibiki

Pistola / (= sujeto)
piscina / (= poses.) / dura
superficie / en / resonar

*Retumba la pistola de salida
en la dura superficie
de la piscina.*

Seishi

Seishi ha introducido aquí dos anglicismos o americanismos: «pisutoru», derivado de «pistol», y «puuru», de «swimming-pool». Este haiku hubiera asombrado a Bashoo por su léxico y por su ambiente. Sin embargo, si ha de existir una poesía del cemento y las competiciones deportivas, como la hubo antiguamente de las balsas por el río (**hk. 49**), el haiku que elegimos no es desapropiado. La intuición que lo ha originado es la auditiva, y creemos que la aliteración de los dos últimos versos en -ki «kataki, hibiki», expresa bien la dura resonancia del disparo de pistola.

«Kataki» es además una forma culta y literaria para este haiku. La coloquial es «katai». «Hibiki» es la forma nominal y de enlace de «hibiku», que, aparte de su triple aliteración de la palatal aguda / i /, deja abierto el sentido a la resonancia del tiro de pistola. Cf. formas paralelas «naki» y «nabori» en (**hk. 119**).

(hk. 126)

HHk, 2, 209

Mizuo / hiite
hanaruru / hitotsu
ukinedori

Cola de agua / trazando
separarse / uno
flota-duerme-pájaro

*Uno de los patos, dormido,
y flotando a la deriva,
traza una estela en el agua.*

Sujuu

«Pato» es de la traducción, pues el original sólo nos da «pájaro de agua». Es notable la formación nominal de palabras, prodigio de concisión: «mizuo» (= agua-cola) «uki-ne-dori» (formas nominales y de enlace de los verbos flotar y dormir + pájaro).

«Hanaruru» es forma culta, por «hanareru». También es notable la palabra «hitotsu» (= uno, indiferenciado) que resulta antinormativa, frente a «ichi-wa» (= un pájaro).

Compárese el original con la traducción de Blyth, para constatar la brevedad de este haiku que es, por lo demás, típica:

*The water-birds, afloat, asleep;
One draws a line on the water,
Separating itself from the others.*

(hk. 127)

HHk, 2, 253

Shiroki / te / no	Blanca / mano / (= poses.)
byoosha / bakari / no	enfermo / sólo / (= poses.)
ochiba / taki	hojas caídas / fuego

*Blancas manos,
todas de enfermos,
sobre el fuego de hojas caídas.*

Hakyoo

En este haiku, que se perfila sobre el fondo de la guerra, podemos descubrir un atisbo de comparación interna entre los enfermos y las hojas caídas.

«Shiroki» es la forma culta atributiva, por el coloquial «shiroi».

La construcción de este haiku, a base de complementos adjetivos ligados por el morfema «no» (= de), hace del fuego el elemento principal, sobre el que inciden los sintagmas anteriores; y de éstos, el primero a su vez incide sobre el segundo. El haiku sería pues en esquema: «el fuego de enfermos de blancas manos». No existe ningún verbo.

(hk. 128)

HHk, 2, 117

Kare-giku / no

ne / ni / samazama / no

ochiba / kana

Seco-crisantemo / (= poses.)

raíz / en / vario

hojas caídas / (admiración)

*Junto a la raíz
del seco crisantemo,
diversas hojas secas.*

Kyoshi

Volvemos al haiku clásico en su forma y en su inspiración. La intuición de este haiku es de desolación; es una visión de la transitoriedad de la vida en unas flores secas de crisantemo.

Sobre la construcción «kare-giku», cf. **(hk. 17)**, donde aparece un ejemplo paralelo: «kareeda».

Sobre la fuerza expresiva de «ni», cf. **(hk. 124)**.

«Samazama» es una palabra construida por reiteración, como hay muchas en japonés, muy expresiva para indicar «varias clases», ya que equivale aproximadamente a «clase-clase».

(hk. 129)

HHk, 2, 122

Oozora / ni
nobi- / katamukeru
fuyuki / kana

Gran cielo / a
crecer / inclinarse
invierno-árbol / (admiración)

*Crece inclinándose
al cielo inmenso,
árbol de invierno.*

Kyoshi

Sobre el prefijo «Oo-», cf. **(hk. 72)**. La palabra «sora» (=cielo), en esta composición sonoriza su primera consonante, como marca de sutura.

«Nobi-katamukeru» es una bella formación verbal que ocupa todo un verso de siete sílabas. Su longitud es como el mismo crecimiento del árbol que se canta.

«Fuyuki» también es un bonito compuesto, muy a tono con la concisión poética del haiku. Hemos elegido un singular genérico para la traducción.

大空に

伸び傾ける

冬木かな

虚子

(hk. 130)

HHk, 2, 119

Koki / hikage
hiite / asoberu
tokage / kana

Espesa / sombra
arrastrando / jugar
lagarto / (admiración)

*Arrastrando sus densas sombras,
juguetean los lagartos.*

Kyoshi

«Koki» por «koi». Cf. «shiroki» (**hk. 127**).

«Asoberu» equivale al actual «asobu». Da un tono culto y literario a este haiku. La traducción inglesa de Blyth es aquí sumamente descriptiva: «... are darting to and fro».

«Hikage» y «tokage» están emparentados fonéticamente, como lo están realmente el lagarto y su sombra. Es un logro más de este haiku descriptivo, modelo de observación y de plasmación verbal.

(hk. 131)

HHk, 2, 119

Sankaku / no

tokage / no / kao / no

sukoshi / nobu / ka

Triangular / (= poses.)

lagarto / (= poses.) / cara / (tópico)

un poco / crecer / ?

*La cara triangular
del lagarto,
crece ligeramente...?*

Kyoshi

El nexa «no» (= de) está aquí aprovechado hasta sus últimas posibilidades expresivas. En su primera aparición denota una atribución adjetiva: cara de triángulo, o triangular. En el segundo caso, posesión: cara del lagarto. En su última instancia, «no» desempeña el papel de señalar el tópico o sujeto del verbo «nobu» (a saber, «kao»).

El verbo «nobu» ha aparecido recientemente en otro haiku de Kyoshi (**hk. 129**). Aquí está en su forma corta, que lo convierte en coloquial, con el morfema segmentable interrogativo «-ka», en aposición.

Este haiku nos revela también el espíritu de observación natural de Kyoshi, en la línea tradicional de Buson.

(hk. 132)

HHk, 2, 123

Haku / botan
to / iu / to / iedomo
beni / honoka

Blanco / peonía
así / decir / así / aunque diga
rojo / ligeramente

*«Blanca peonía»
—decimos, y con todo
es vagamente roja.*

Kyoshi

«Botan», cf. **(hk. 51)**. «Haku» como prefijo para «blanco» es lectura china. La lectura japonesa del carácter es «shiro-». Ya hemos indicado que, por contraste con el tanka, el haiku introduce a veces palabras chinas.

«To iu to» es una expresión preciosa, altamente coloquial. «Iedomo» es la forma concesiva del verbo «iu» seguida del sufijo adversativo «-domo». Todo el segundo verso, con la alternancia de «to» y las dos apariciones del verbo «iu» tiene un ritmo ondulante, que refleja la vaguedad del color rojo de la peonía, la insignificancia de todo lo sensible.

(hk. 133)

HHk, 2, 131

Haru-kaze / ya
tooshi / wo / dakite

Viento de primavera / :
espíritu de lucha / (obj. dir.) /
abrazando

oka / ni / tatsu

colina / en / estar en pie

*Viento de primavera:
con todo mi coraje,
erguido en la colina.*

Kyoshi

El japonés lucha con la naturaleza, no contra ella. Ya hemos indicado a propósito de Bashoo que el poeta tiene que sufrir el frío y el azote del viento para comulgar con la naturaleza. Lo mismo le ocurre al monje budista.

«Haru-kaze» es un compuesto, a base de lecturas japonesas (**hk. 95**). «Tooshi», sin embargo, es un compuesto chino. Esta es una ocasión más de constatar el cosmopolitismo mental y lingüístico del haiku.

«Oka ni tatsu» es un sintagma breve, todo lo breve que puede ser. El verbo «tatsu» está en su forma abreviada, coloquial.

(hk. 134)

HHk, 2, 131

Aki-kaze / ya
kokoro / no / naka / no

iku / sanga

Viento de otoño / :
corazón / (= poses.) / dentro / (= poses.)
cuántos / monte-río

*Viento otoñal;
¡cuántos montes, cuántos ríos,
en lo más íntimo de mí!*

Kyoshi

El arranque lírico de este haiku nos recuerda los más finos poemas de Juan Ramón Jiménez. El paisaje está dentro del poeta, en su «kokoro» (**hk. 26**).

«Aki-kaze»: cf. (**hk. 95**), (**hk. 133**).

«Iku» es como un prefijo, adjetivo indefinido de cantidad. Se le ha agregado el compuesto chino, breve (las lecturas chinas suelen ser más breves que las japonesas): «sanga»; el equivalente en lecturas japonesas sería yama-kawa. El verso final resulta así gratamente breve, como un broche de concisión y exactitud.

(hk. 135)

HHk, 2, 117

Sooshun / no

niwa / wo / megurite

mon / wo / idezu

Temprana primavera / (= poses.)

jardín / (= obj. dir.) / rodeando

portón / (= obj. dir.) / sin salir

*En la temprana primavera
paseo alrededor del jardín
y sin salir del portón.*

Kyoshi

«Sooshun» es un compuesto chino y equivale a «primavera rápida».

«Megurite» es una forma culta, por el coloquial «megutte». Esta construcción culta del gerundio es muy frecuente en poesía.

La primera persona es de la traducción; nos ha parecido que transmite mejor la idea de experiencia inmediata.

(hk. 136)

Iw, 45, 140

Bl, 1, 331

Meigetsu / ya
ike / wo / megurite
yo / mo / sugara

Luna llena / :
estanque / (= obj. dir.) rodeando
noche / también / toda

*Plenilunio de otoño;
Paseo en torno al estanque
toda la noche.*

Bashoo

Indudablemente es aquí la luna llena, reflejada en el estanque, la que cautiva la atención de Bashoo. Sin duda, Kyoshi tuvo en su mente este verso de Bashoo al escribir el suyo (**hk. 136**). Este «escribir imitando a los antiguos» no es plagio para el japonés. sino un ejercicio natural de poesía. (Véase también [hk. 41] y [hk. 42]).

«Meigetsu» es un compuesto a base de lecturas chinas, como lo era «Sooshun» en el haiku anterior.

«Yo-mo-sugara» es una construcción adverbial: «toda la noche», «a lo largo de toda la noche».

(hk. 137)

Iw, 92, 155
HHk, 1, 254

Hatsu-koi / ya
tooroo / ni / yosuru
kao / to / kao

Primer amor / :
linterna de piedra / a / acercarse
cara / y / cara

*Primer amor:
junto a la linterna se aproximan
las dos caras.*

Taigi

Es la fiesta de todas las almas, el «O-Bon». La palabra «tooroo» nos da este sentido de estación. Dos adolescentes han esquivado la vigilancia de los mayores, y ocultos tras una linterna de piedra, aproximan sus caras.

«Yosuru» es forma atributiva. En lenguaje coloquial de hoy es «yoseru». Su sujeto «kao to kao» encierra una coordinación.

(hk. 138)

HHk, 2, 289

Kiri / ni

kanashi / to / kokoro / toke

futari / soiyukeri

Niebla / en

triste / y corazón / fundir

los dos / juntos ir

*En la niebla,
fundidos en la tristeza y el corazón
caminan los dos juntos.*

Issoo

Sobre «ni», cf. **(hk. 124)**.

«Kanashi to» tiene cierto valor adverbial. «Kokoro» **(hk. 26)** es aquí más bien objeto directo, aunque le falte el morfema indicador.

«Soiyuku» es un verbo compuesto de «sou» (= acompañar) y «yuku» (= ir).

«-keri»: cf. **(hk. 17)**.

La niebla y la fusión espiritual de los enamorados son aquí una y la misma cosa. Es la intuición de este haiku.

(hk. 139)

Iw, 45, 41

Bl, 2, 312

Tebana / kamu

oto / sae / ume / no

sakari / kana

Nariz / sonar

ruido / aun / ciruelo / (= pos.)

floración / (admiración)

*Aun el ruido
de sonarse alguien la nariz...
¡el ciruelo en flor!*

Bashoo

El ruido de alguien sonándose no le parece a Bashoo desagradable o descortés; muy al contrario, es como un estímulo que agudiza fuertemente su sentido del olfato y su vista para concentrarlos más en las flores de ciruelo que tiene ante sí. Para Bashoo el sonarse las narices y las flores de ciruelo, lejos de ser indisociables, son simplemente dos aspectos de la realidad en que estamos inmersos.

«Tebana kamu» es una frase hecha, a base de objeto directo y verbo. Falta aquí la marca de objeto directo tras «tebana». El verbo «kamu» está en posición atributiva respecto a «oto»; no hay pues ningún verbo principal.

«Sakari» significa el momento culminante, y también la floración.

(hk. 140)

Iw, 58, 70

Bl, 2, 318

Koobai / no

rakka / moeramu

uma / no / fun

Rojo ciruelo / (= poses.)

flor caída / arder

caballo / (= poses.) / estiércol

*Estiércol de caballo,
y la roja flor caída
del ciruelo, llameante.*

Buson

El estiércol reciente, aún humeante por la mañana, recibe sobre sí la roja flor caída del ciruelo, que parece así arder. No se trata de un objeto bello sobre otro feo; la flor ardiendo provoca la intuición poética, y despoja al estiércol de todo aspecto desagradable.

«Koobai» es un compuesto a base de lecturas chinas (cf. [hk. 45]). Igualmente lo es «rakka».

«Moeramu» tiene como flexión «-ramu», sufijo que indica forma vaga de futuro.

(hk. 141)

Iw, 58, 327

Bl, 2, 93

Harukaze / ni
shiri / wo / fukaruru
yaneya / kana

Viento de primavera / por
trasero / (= obj. dir.) / ser soplado
techador / (admiración)

*Sopla el viento de primavera
sobre el trasero
del techador...!*

Issa

El viento primaveral levanta los faldones del guardapolvos al hombre que está arreglando el tejado, en posición inclinada. Es una travesura de la naturaleza, pues la forma del trasero queda al descubierto. Issa, poeta cáustico y cínico, no puede fijarse entonces en cualquier otro punto del paisaje, pues le cautiva lo más singular y significativo.

«Harukaze»: cf. **(hk. 133)**. «Fukaruru» es forma pasiva y algo arcaica. Coloquialmente y en la actualidad sería «fukareru», pasiva de «fuku». Su complemento agente es «Harukaze», introducido por «ni».

(hk. 142)

Bl, 2, 114

Harusame / ni
ooakubi / suru
bijin / kana

Lluvia de primavera / en
gran bostezo / hacer
bella mujer / (admiración)

*Ante las lluvias de primavera
bosteza largamente
la bella mujer.*

Issa

La belleza y la monotonía están desposadas, tanto en las lluvias primaverales como en la joven que bosteza. Por esto Issa ha combinado las dos imágenes en una estampa. La naturaleza es mezcla, y a partir de ella intuimos sentidos.

«Harusame»: cf. **(hk. 57)**.

Sobre el prefijo «oo-», cf. **(hk. 72)**, **(hk. 129)**.

(hk. 143)

Bl, 2, 230

Oozei / no

ko / ni / tsukaretaru

suzume / kana

Multitud / (= poses.)

niños / por / está cansado

gorrión / (admiración)

*El gorrión, ¡acosado,
por una turba de niños!*

Issa

Es un aspecto desagradable de la naturaleza, como lo es la lucha por la existencia. El pobre gorrión caído del nido se convierte en juguete de los niños. Hay que admitir esta faceta triste de la existencia, que posibilita por otro lado virtudes, como el coraje y la compasión.

El plural de «ko» (= niño) está en la palabra «oozei».

«Tsukaretaru» sería en lenguaje de hoy día «Tsukarete iru».

(hk. 144)

IHk, 67

Hana / hototogisu
tsuki / yuki / mohaya
toshi / no / kure

Flor / cuco
luna / nieve / ya
año / (= poses.) / ocaso

*Flores, hototogitsu
luna, nieves; y ya
el ocaso del año.*

Sanpuu

Los cuatro sustantivos que inician el haiku se refieren sucesivamente a las cuatro estaciones: primavera, verano, otoño, invierno. Y «toshi no kure» llama inevitablemente a la fiesta de año nuevo. Tenemos pues en el ramillete de un haiku los cinco períodos estacionales clásicos. El sentido total del haiku da a todos estos elementos un significado de transitoriedad, de lo efímero que es todo lo natural ante el paso del tiempo.

«Hototogisu» es una especie de cuco japonés (**hk. 94**). «Hana» (= flor) se refiere por antonomasia a las flores de cerezo, símbolo de la primavera.

(hk. 145)

Iw, 58, 181

Bl, 1, 378

Ooyuki / to
narikeri / seki / no
tozashidoki

Gran nevada / así
se produce / barrera / (=pos.)
puerta-cerrar-tiempo

*Se levanta
gran tempestad de nieve
al tiempo de cerrar la barrera.*

Buson

Sobre «Oo-o», cf. **(hk. 72)**, **(hk. 129)**.

«-keri» aparece aquí, frente a lo normal, en el centro mismo del haiku.
Sobre este «kireji», cf. **(hk. 17)**.

«Tozashidoki» es una formación morfológica nominal, a base de lecturas japonesas (lecturas «kun») de los caracteres. Es un sintagma sumamente conciso que cierra, con gran propiedad por su significado, este haiku.

(hk. 146)

Bl, 1, 361

Beta-beta / to
mono / ni / tsukitaru
haru / no / yuki

Espesamente / así
cosa / a / pegarse
primavera / (= poses.) / nieve

*Pegajosamente
se adhiere a las cosas
la nieve en primavera*

Issa

«Beta-beta» es una expresión onomatopéyica coloquial, que sugiere la misma viscosidad de lo que se pega por todas partes. La nieve en el período de deshielo ha perdido ya su encanto: es más bien como un manto molesto del que las cosas se van desembarazando. «Mono» (= cosa), es aquí una palabra muy apropiada, por ser totalmente genérica y universal.

«Tsukitaru» es forma literaria y culta, por «tsuku».

(hk. 147)

Iw, 58, 186

Bl, 1, 362

Shoojoo / to shite

ishi / ni / hi / no / iru

kareno / kana

Solitario / así

piedra / en / sol / (= tópico) /

ponerse

páramo seco / (admiración)

Desoladamente

se oculta el sol en las rocas

del campo yermo.

Buson

«Shoojoo» es un compuesto chino, a base de lecturas «on» de los caracteres. Esta palabra aparece con frecuencia en poemas escritos en chino por japoneses (poemas llamados «shi»).

«Hi no iru», con el verbo en infinitivo, podría traducirse nominalmente por «la puesta del sol».

También merece notarse en este haiku el recurso aliterativo de la vocal «i» en el verso intermedio.

El morfema independiente «no», más bien que posesivo o atributivo, parece señalar el sujeto de «iru».

(hk. 148)

Iw, 45, 215

Bl, 1, 374

Ro / no / koe / nami / wo / utte

harawata / kooru

yo / ya / namida

Remo / (= pos.) / voz / ola / (= obj.
d.) / golpeando

entrañas / helar

noche / : / lágrima

*La voz del remo batiendo la ola,
y la noche que hiela las entrañas;
lágrimas.*

Bashoo

Bashoo se sale de la pauta silábica del haiku para desplegar ante nosotros una estampa de tono épico. La longitud del haiku está acorde con la magnitud de su inspiración. A pesar de ello ha habido elisiones, por ejemplo, de las partículas señaladoras de tópico o sujeto tras «koe» y «harawata».

«Kooru» tiene un significado intransitivo. Lo hemos traducido por transitivo para poder integrar en el mismo sintagma la palabra «yo» (= noche), que de lo contrario quedaría muy aislada.

(hk. 149)

HHk, 2, 267

Agaritaru

yotsude / no / tsuki / no

shizuku / kana

Alzar

red barredera / (= poses.) / luna / (= pos.)

gota / (admiración)

*De la red recién izada,
gotas de luna...!*

Mokkoku

Es de noche, y la red barredera acaba de ser izada a bordo de la barca pesquera. La luna ilumina las gotas que se desprenden de ella. El poeta ve en las gotas la luna misma que va cayendo.

«Agaritaru» es una forma atributiva culta, por «agatta bakari no», que sería coloquial. No hay verbo principal alguno.

(hk. 150)

Iw, 45, 130

Bl, 1, 354

Hamaguri / no
futami / ni / wakare
yuku / aki / zo

Almeja / (= poses.)
Futami / en / separarse
ir / otoño / :

*Como de valvas de almeja,
la separación; hacia Futami
marcha el otoño.*

Bashoo

Es intraducible este haiku, pues su valor reside en el juego de palabras más que en cualidades estrictamente poéticas. «Futami» significa «dos vistas» y es el nombre de un lugar cercano a Ise. Bashoo escribió este haiku para despedirse de sus discípulos y amigos cuando se dirigía a Ise; con él cierra el «Oku no hosomichi». «Futami» tiene también connotaciones de las valvas de almeja, pues son como tapaderas —«futa»—, símbolo de amigos divididos por la distancia.

«Yuku» también es bisémico, pues se aplica a Bashoo mismo y al otoño.

El juego de palabras no es por ocio intelectual. Muestra el afán del poeta en querer conciliar contrarios en unidades de nueva significación.

(hk. 151)

Iw, 58, 67

Bl, 1, 363

Hi / wa / hi / kure / yo
yo / wa / yo / ake / yo
to / naku / kaeru

Día (= tópico) / día / oscurece / ;
noche / (= tóp.) / noche / abre / !
así / cantar / rana

*¡Día, obscurécete, día!
¡Noche, abre ya, noche!
—croaba la rana.*

Buson

Este haiku, hecho en sus dos primeros versos a base de exclamaciones y vocativos, imita con cierta precisión el canto de la rana. Especialmente el segundo verso, con sus tres apariciones de «yo», aunque el último sea un mero exclamativo segmentable.

El imperativo, que aparece en dos ocasiones (cf. también [hk. 60]), es una forma muy acorde con el croar de la rana.

«Naku», aunque en posición atributiva ante el sustantivo (**hk. 20**), es el verbo principal en este haiku. Lo hemos traducido por un imperativo, que da idea de un presente inactual.

(hk. 152)

Bl, 1, X

Ushi / moo / moo
moo / to / kiri / kara
detari / keri

Vaca / muu / muu
muu / así / niebla / desde
salir / (final)

*Muu, muu, muu...
sale la vaca mugiendo
de entre la niebla.*

Issa

La onomatopeya del mugido de la vaca es «moo» para un japonés, «muu» para nosotros.

«Kiri kara» seguido de «keri» en el último verso, también es un juego de sonidos que hace ver la imagen de la vaca con cierta sonrisa.

«Detari keri» es una forma culta de pasado. Véase «tomari keri» (**hk. 17**).

(hk. 153)

Iw, 45, 19

Bl, 1, 368

Utagau na

ushio / no / hana / mo

ura / no / haru

Dudar / no

marea / (= poses.) / flor / también

bahía / (= poses.) / primavera

No lo dudes;

también la marea tiene flores

primavera de la bahía.

Bashoo

En el primer verso y en el último, sobre todo, es notable la aliteración oscilante de las dos vocales «u» y «a». Es el efecto mismo de las olas que ondulan y juegan en la bahía produciendo, como flores, penachos de espuma. La onomatopeya refleja aquí esas manchas blancas inestables, que Bashoo quiere ver.

«Utagau na» es una forma negativa y muy directa de mandato, muy usada aún hoy en el lenguaje coloquial. Por lo demás, no hay ningún verbo en los otros dos versos, donde se sobreentiende una predicación.

(hk. 154)

Bl, 1, 370

Tombo / tobu

tombo / no / ue / mo

tombo / tobu / sora

Libélula / volar

libélula / (= poses.) / encima /
también

libélula / volar / cielo

*Vuela la libélula;
sobre la libélula hay también
un cielo donde vuelan libélulas.*

Horyu

Este haiku, que excede en su dos últimas sílabas la longitud normal de un haiku, quiere pintar el objeto que describe. La libélula pierde su individualidad en un cielo surcado de libélulas. El cielo es inmenso porque allí las libélulas son innúmeras. Esta sensación de ocupación del cielo por las libélulas se resuelve indudablemente en la creación de un espacio. La repetición de la palabra «tombo» por tres veces, y «tobu» dos, ha servido a este efecto.

El último «tobu» está en posición atributiva respecto a «sora»; y el primero, respecto al siguiente, «tombo».

(hk. 155)

Bl, 2, 177

Shirauo / ya
me / made / shirauo
me / wa / kurouo

Blanco pez / :
ojo / hasta / blanco pez
ojo / (= tópico) / negro pez

*El boquerón:
hasta los ojos, pez blanco;
los ojos, pez negro.*

Onitsura

El «shirauo» equivale aproximadamente a nuestro boquerón. Onitsura juega con la palabra «shirauo», que a la letra significa «pez blanco», y le contrapone el neologismo «kurouo».

Este es un haiku, como tantos otros, carente de verbos. Los sustantivos hablan por sí mismos.

(hk. 156)

Iw, 92, 106

Bl, 2, 197

Ko / ya / matan
amari / hibari / no
taka / agari

Hijo / : / esperar
mucho / alondra / (= poses.)
alto vuelo

*Te aguardarán tus hijos,
alondra que vuelas
hasta tan alto.*

Sanpuu

«Matan» es una forma abreviada del antiguo futuro: «matamu». En el lenguaje de hoy día sería: «Matsu deshoo». Nos interesa aquí especialmente el juego aliterativo de los finales de palabra en los dos últimos versos: «amari hibari no taka-agari». Es como el trazado vertical del interminable vuelo de la alondra, como su trino que se pierde en el aire.

«Taka-agari» es un compuesto de adjetivo y forma nominal del verbo «agaru». El adverbio «amari» también afecta al significado de dicha palabra compuesta.

(hk. 157)

Iw, 58, 122

Bl, 1, 98

Fuji / hitotsu
uzumi / nokoshite
wakaba / kana

El monte Fuji / uno
enterrar / dejando
Hoja caída / (admiración)

*Sólo el monte Fuji
dejasteis por cubrir,
jóvenes hojas...*

Buson

Este haiku es sumamente pictórico, no sólo por la escena primaveral que describe, sino por la representación del monte Fuji en la misma forma gráfica de la poesía. El Fuji, símbolo del orgullo nacional japonés, se yergue airoso, imbatido por la oleada de primavera, dominador.

El sentido de este haiku pide que «wakaba» sea el sujeto gramatical, y «Fuji» el objeto directo. Con todo, faltan las marcas de función.

«Uzumi» está en flexión nominal y de enlace. Forma pues una unión con «nokoshite», que tiene una terminación equivalente a nuestro gerundio, «Nokoshite» comunica un sentido activo a todo el compuesto verbal. El correspondiente intransitivo es «nokoru» (= quedar).

(hk. 158)

Bl, 1, 98

Hi / no / hikari

kesa / ya / iwashi / no

kashira / yori

Día / (= poses.) / luz

esta mañana / : / sardina / (=pos.)

cabeza / desde

*La luz del día,
desde la cabeza de la sardina
esta mañana.*

Buson

«Iwashi» es una especie de sardina. El fino sentido de observación de Buson le lleva a fijarse en el sol destellando de la cabeza, instantáneamente emergida, del pez. Es una instantánea que nos trae el elemento más fuerte y estable de la naturaleza —el sol— en el más ligero y fugaz —la sardina—. Es una lograda armonía de contrarios.

No hay verbos en este haiku. La partícula «yori» le comunica un sentido dinámico, y también algo distinguido, ya que la partícula coloquial del mismo significado es «kara». «Kashira» también es voz culta, por «atama».

家も一茶

とぶ

はへば

とび

子が這へば

にはの蝶

(hk. 159)

Bl, 2, 266

Bl, 2, 350

Niwa / no / choo

ko / ga / haeba / tobu

haeba / tobu

Jardín / (= poses.) / mariposa

niño / (= subj.) / si se arrastra / volar

si se arrastra / volar

Mariposa del jardín;

si avanza el niño, echa a volar;

si avanza, vuela.

Issa

La disposición gráfica de este haiku, en una de sus escrituras con dibujo que se conserva, obra de Issa, sugiere intencionadamente el vuelo de la mariposa, con sus movimientos de arranque en relación con los movimientos serpenteantes del niño.

Sintácticamente, es curioso observar que una oración subordinada condicional aparece intercalada entre el sujeto y el verbo de la oración principal. El único morfema indicador de función es «ga», que une el verbo «haeba» con su sujeto.

La repetición de los verbos, aun aparte de la caligrafía, tiene cierto valor onomatopéyico.

Sobre la forma condicional «-eba» de «haeba», cf. **(hk. 102)**, **(hk. 112)**.

Hay una variante de este haiku que comienza: «Kado no choo...» (= mariposa del portón...).

(hk. 160)

HHk, 1, 171

Orikawaru

haoto / suzushi / ya

eda / no / semi

Estar-cambiar

ala-ruido / fresco / :

rama / (= poses.) / cigarra

*Al cambiar de lugar
la cigarra en la rama,
fresco es el canto de sus alas.*

Hokushi

«Orikawaru» es un compuesto de dos verbos: «oru» y «kawaru», como «haoto» lo es de dos sustantivos: «ha» y «oto». La concisión que aportan estas palabras al haiku hace que la traducción haya de superarlo en longitud.

El cambio de lugar que significa «orikawaru» puede ser de la cigarra en la rama o del lugar mismo del ruido en el ala. Nos ha parecido más obvia la primera interpretación.

«Suzushi» es la forma conclusiva del adjetivo. Modernamente sería «suzushii», con alargamiento de la vocal final. La impresión transmitida de un «ruido fresco» es claramente sinestésica.

(hk. 161)

HHk, 1, 405

Chiru / susuki
samuku / naru / no / ga

me / ni / miyuru

Caer / flor de pampas
frío / ponerse / (objetivador) /
(tópico)

ojo / por / ser visto

*Caen flores de pampas;
salta a los ojos
el frío creciente.*

Issa

«Susuki» es una planta herbácea llamada «pampas». «Chiru» está en posición atributiva. «Samuku» tiene la flexión adverbial «-ku» que pone a este adjetivo —«samui»— en relación con el verbo «naru» (=llegar a ser).

«No», morfema segmentable tras el verbo, objetiva la acción expresada por él. Equivale aproximadamente a «El hecho de ponerse frío...». «Ga» convierte a todo lo anterior en tópico.

«Ni» indica aquí el agente de la voz pasiva «miyuru». Esta forma, en lengua coloquial de hoy, sería «mieru».

La asociación de la caída de las flores con un sentimiento de frío es sinestésica. Tal vez todos la sentimos, pero únicamente el poeta sabe constatarla.

Una interpretación que también permite el verso sería:

«Salta a la vista que las flores de pampas que caen se vuelven frías.»

(hk. 162)

HHk, 1, 223

Yaburu / ko / no
nakute / shooji / no
samusa / kana

Romper / niño / (= tópico)
no habiendo / pared de papel / (pos.)
frío / (admiración)

*Sin niño que me rompa
las paredes de papel,
son tan frías...!*

Chiyo

La autoría de Chiyo sobre este haiku se ha puesto en duda. Pero este verso es plenamente acorde con su sensibilidad (**hk. 40**).

En Japón las paredes de las casas son con mucha frecuencia de un papel fuerte que recubre armazones de madera. Las puertas y ventanas de corredera también son así y precisamente por esto son ligeras. A veces las travesuras infantiles consisten en romper el papel. Al morir el niño, nadie rompe ya esos papeles. Pero la pared sin desgarrones resulta, paradójicamente, más fría.

«Nakute», forma verbal de enlace, marca el final de una oración subordinada de gerundio. «No» tiene en ella el valor de morfema indicador del sujeto «ko». El núcleo de la predicación está en «samusa», cuyo complemento adjetivo es «shooji no».

Este verso puede verse complementado por el siguiente que es como una variante suya:

Mi / ni / shimiru
kaze / ya / shooji / ni
yubi / no / ato

Cuerpo / en / penetrar
viento / : / pared de papel / en
dedo / (= poses.) / huella

*¡Viento que hace tiritar:
agujeros de dedos en la pared de papel!*

(hk. 163)

Choochoo / ni
kyoonen / shishitaru
tsuma / koishi

Mariposa / dos
año pasado / morir
esposa / amada

*Par de mariposas;
murió el año pasado
mi esposa amada.*

No he logrado identificar el autor de este haiku, pero es un verso que me parece interesante por lo relacionado que está con las costumbres japonesas. En el folklore del Japón existe un símbolo que compara las mariposas a un matrimonio feliz. En relación con esto está la vieja costumbre de juntar una pareja de grandes mariposas de papel «ochoo-mechoo» (= macho, hembra) al regalo de boda.

El numeral «ni» aparece sin el contador de animales pospuesto «-hiki», en gracia a la brevedad. Es como una licencia poética.

«Shishitaru» es forma atributiva arcaica, y «koishi», la forma final del adjetivo.

(hk. 164)

Iw, 45, 79

Bl, 1, 388

Tako-tsubo / ya
hakanaki / yume / wo
natsu / no / tsuki

Pulpo-recipiente / :
transeúnte / sueño / (= obj. dir.)
verano / (= poses.) / luna

*Pulpos en los botes;
vagos sueños
bajo la luna estival.*

Bashoo

Los botes o recipientes están atados a un flotador —«uki»— y sumergidos. El pulpo cree que la boca del bote es un agujero; se mete, y así es cazado. Bashoo vio estos botes sumergidos en las aguas de la bahía de Akashi donde pasó una noche. El procedimiento se usa aún hoy día.

En el verso original falta un verbo después del sustantivo marcado como objeto directo «yume wo». Esta vaguedad contribuye a hacer a los pulpos más nebulosos, y también el significado global del verso. Todo es transeúnte y efímero, como la vida de los pulpos, como la luna en verano.

«Tako-tsubo» es un compuesto por aposición de sustantivos. «Hakanaki» es la forma culta y atributiva del adjetivo «hakanai».

(hk. 165)

Iw, 45, 133

Bl, 1, 389

Fukitobasu

ishi / wa / asama / no

nowaki / kana

Soplar-volar

piedra / (= tópico) / Asama / (= pos.)

tormenta de otoño / (admiración)

*Piedras volando;
tormenta de otoño
en el monte Asama.*

Bashoo

Aquí «volar» lo hemos de tomar en el sentido de «*volar* un edificio»: en sentido transitivo o causativo, que es el que pide la construcción japonesa con su flexión «-asu». Esto es lo sorprendente en la construcción sintáctica del haiku, pues las piedras son las que parecen hacer volar..., no se sabe a qué. En todo caso es una confusión de sujeto y objeto por obra de la construcción gramatical. Para deshacer la ambigüedad deberíamos tener:

«Fukitobasaruru ishi wa...» (=las piedras que son voladas) o bien:

«Ishi wo fukitobasu wa...» (= el hacer volar las piedras). «Fukitobasu» es el único verbo, y está en posición atributiva respecto a «ishi». Morfológicamente, es una bonita combinación de dos verbos, que ocupa todo el primer verso, dándole un gran sentido dinámico.

(hk. 166)

Iw, 92, 99

Bl, 1, 392

Iwa / hana / ya

koko / ni / mo / hitori

tsuki / no / kyaku

Roca / filo / :

aquí / en / también / uno solo

luna / (= poses.) / huésped

*Filo de la roca;
también aquí hay un
huésped de la luna.*

Kyorai

Sobre la interpretación de este haiku, cf. cap. 8.

«Iwahana» es un compuesto nominal. No hay ningún verbo en todo el haiku. Está implícito como núcleo predicativo el verbo «está» o «hay».

«Koko» es nombre, y se convierte en adverbio de lugar por la adición de «ni».

(hk. 167)

Iw, 58, 186

HHk, 1, 278

Daitoko / no
kuso / hiriowasu
kareno / kana

Dignatario / (= poses.)
excremento / cagar
páramo seco / (admiración)

*El gran bonzo
está haciendo de cuerpo
en el páramo seco.*

Buson

Buson no se ha ahorrado aquí las palabras más feas. Su sentido del humor le lleva a sorprender al dignatario religioso en la más ridícula de las posturas. Todo es naturaleza, y, por tanto, nada es indigno.

«No» tiene valor de posesivo o de tópico. El verbo «hiriowasu», compuesto, está en infinitivo y por tanto es potencialmente presente.

Tal vez la aliteración de *k* (ko, ku, ka, ka) contribuye a la visión humorística del verso.

(hk. 168)

Iw, 45, 209

Ihk, 46

Higoro / nikuki

karasu / mo / yuki / no

ashita / kana

Habitualmente / odioso

cuervo / también / nieve) / (=poses.)

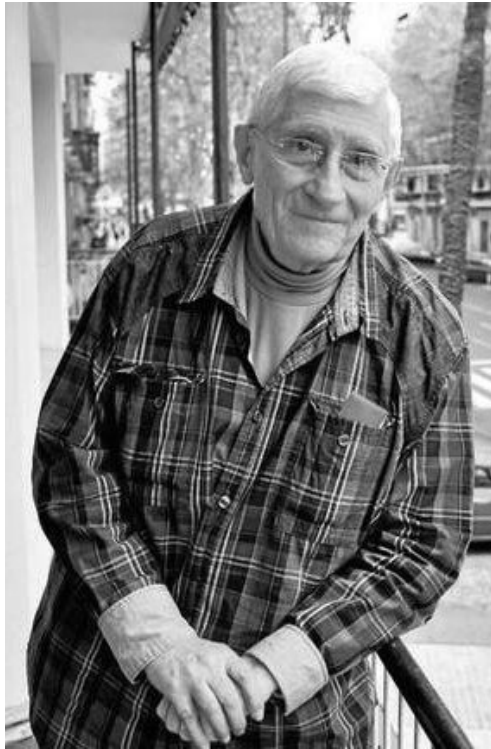
mañana / (admiración)

*El cuervo, tan horrible
de ordinario, ¡también
sobre la nieve, esta mañana!*

Bashoo

El ojo del haiku tiene una virtud transformante, y objetos habitualmente despreciables pueden cobrar un valor inusitado ante el canto del poeta. El cuervo sobre la nieve tiene el gran atractivo de un máximo contraste de color. El poeta parece decir que es imposible no amar también al cuervo, en esa mañana de nieve.

«Nikuki» tiene la forma atributiva del adjetivo. En otras ocasiones aparece sustituido por «nikumu» (= odiar; «el cuervo que odio...»). Aparte de este verbo subordinado que puede estar, según ciertas versiones, no hay ningún otro verbo, pero como en el haiku (**hk. 166**), todos los elementos tienen aquí una predicación implícita de presencia.



FERNANDO RODRÍGUEZ-IZQUIERDO Y GAVALA (Sevilla, 1937), graduado en Lengua y Cultura Japonesas por la Universidadde Sophia de Tokio en 1965 y profesor titular de Filología Hispánica en la Universidadde Sevilla de 1975 a 2006, es uno de los más reputados traductores de haiku y de literatura japonesa en español. En 1996 recibió el Premio Internacional NOMA de Traducción del Japonés al Español por su traducción de *El rostro ajeno*, de Kobo Abe, y en 2006 el Gobierno japonés le otorgó la Orden del Sol Naciente por su labor de difusión de la cultura japonesa. Es autor del libro *El haiku japonés* y numerosas traducciones de poesía y literatura japonesas. Como poeta ha escrito obras como *Una silla de astros* (1989), *Un haiku en el arco iris* (2007) y *A zaga de tu huella* (2011).

Notas

[1] No entramos aquí en la discusión del concepto de «poesía pura». Según Anna Balakian en *El movimiento simbolista*, p. 201, el autor de dicha noción fue el Abate Brémond, que había tomado los términos de una obra de Valéry. En el libro de Balakian puede estudiarse la génesis de la poesía pura, con hondas raíces en el movimiento simbolista francés del siglo XIX. <<

[2] Yasuda: *The Japanese Haiku*, pp.179-180. Trae la cita siguiente de MacLeish tomada de *The proper Pose of Poetry*, p. 49. <<

[3] Citado por Blyth: *Haiku*, vol. I, p. 63. <<

[4] Cita de Vivante traída por Yasuda en *o. c.*, p. 67. <<

[5] Blyth: *A History of Haiku*, vol. I, p. 170. <<

[6] Tate: *Reactionary Essays on Poetry and Ideas*, p. xi. <<

[7] Otsuji: Otsuji Hairon-shuu, p. 18. <<

[8] *Ibid.*, p. 262. <<

[9] Henderson: *An Introduction to Haiku*, p. 2. <<

[10] Otsuji, *o. c.*, p. 4. <<

[11] *Ibid.*, p. 31. <<

[12] Blyth: *A History of Haiku*, vol. II, p. xxxi. <<

[13] Yasuda, *o. c.*, p. 108, <<

[14] Blyth: *A History of Haiku*, vol. I, p. 30. <<

[15] Asoo: *Haishumi no Haitatsu*, p. 245. <<

[16] Blyth: *Haiku*, vol. I, pp. vii-viii. <<

[17] Citado por Chouchoud en *Sages et poètes d'Asie*, en el capítulo «Les épigrammes lyriques du Japon», p. 128. <<

[18] Chamberlain: *Things Japanese*, p. 373. <<

[19] Cf. Chouchoud en la pág. citada en la nota 17. <<

[20] Jiménez, Juan Ramón: *Libros de poesía*. Aguilar (Madrid, 1959), página 695. La poesía citada abre el libro «Piedra y cielo», y se titula «El poema».

<<

[21] Citado por Blyth: *Haiku*, vol. I, p. 273. <<

[22] Citado por Blyth, *ibid.*, p. 280. <<

[23] *Ibid.*, p. 271. <<

[24] Palabras de Kitamura Tookoku (1868-94), citadas por Blyth en *Haiku*, vol. I, p. 318. <<

[25] Blyth: *A History of Haiku*, vol. I, p. 138. <<

[26] Yasuda, *o. c.*, p. 31. <<

[27] Asoo, o. c., p. 208. <<

[28] Yamamoto, Kenkichi: *Junsui Haiku* (Haiku puro). Soogensha (Tokyo, 1952). Citado por Yasuda en *o. c.*, p. 33. <<

[29] Read, Herbert: *Form in Modern Poetry*. Vision Press (Londres, 1953), pp. 44-45. <<

[30] Kanda, Toyoho (editor): *Nihon Haisho Taikei* (Obras selectas sobre haikai), 16 vols. Nihon Haisho Taikei Kankookai (Tokio, 1926), volumen I, p. 572 (*Oi no kobumi*). <<

[31] De «Sanzooshi» (tres cuadernos de notas, con charlas de Bashoo sobre haikai, recopilados por su discípulo Tohoo, 1657-1730). La cita está tomada de Blyth, *A History of Haiku*, vol. I, p. 183. <<

[1] Blyth: *Haiku*, vol. I, p. 3. <<

[2] Watts: *The way of Zen*, pp. 36-37. [Trad. esp.: *El camino del Zen*.] <<

[3] *Ibid.*, p. 47. <<

[4] Ichuu en «Haikai Mookyuu». Citado por Blyth en *Haiku*, vol. I, pp. 37 y 38. <<

[5] Watts, o. c., p. 33. <<

[6] Citado por Blyth. *Haiku*, vol. I, pp. 68 y 36, respectivamente. <<

[7] *Ibid.*, p. 77. <<

[8] Watts, o. c., p. 51. <<

[9] La cita es de «Hekiganroku», 19, libro de escrituras del Zen. Cf. Blyth, *Zen in English Literature and Oriental Classics*, p. 149. <<

[10] Cf. Watts, *o. c.*, p. 118. <<

[11] Cf. Blyth, *Haiku*, vol. I, pp. 47-49. <<

[12] Origuchi, Shinobu: *Origuchi Shinobu Zenshuu* (O.C. de Shinobu Origuchi), ed. por la Sociedad Conmemoradora de la obra del doctor Origuchi. 25 vols. Chuuo Kooron (Tokyo, 1954). Yasuda lo cita en o. c., página 109. <<

[13] Origuchi, Shinobu: *o. c.*, vol. I, p. 348. <<

[14] Citado por Asano: *Haiku Zenshi no Kenkyuu*, p. 117. <<

[15] Igarashi: *Kokka no Taisei Oyobi Hattatsu*, p. 48. <<

[16] Coseriu: *Teoría del lenguaje y lingüística general*, en el capítulo: «Sistema, norma y habla». <<

[17] Como hace López Estrada en su obra *Métrica Española del siglo XX*. <<

[18] La citada obra analiza exclusivamente el haiku en traducción inglesa, y por tanto la escansión se verifica predominantemente sobre palabras inglesas. Con todo, inevitablemente aparecen topónimos japoneses que quedan como en su lengua original. En tales casos, Yasuda los analiza como constando todos de sílabas breves, aunque sean palabras acentuadas en la norma del lenguaje. Así, por ejemplo: «Ueno», «Asakusa», que son palabras normalmente graves, aparecen como constando de tres y cuatro sílabas breves respectivamente (en la pág. 87 del citado libro), sin consideración especial de los acentos de intensidad. <<

[19] Igarashi, o. c., p. 156. <<

[20] Yasuda, o. c.;, p. 115. <<

[21] Así lo afirma Waley en su libro *Japanese Poetry. The «Uta»*, p. 6. <<

[22] Según el cómputo realizado por Yasuda en *o. c.*, pp. 117 ss. <<

[23] Igarashi, o. c., p. 93. <<

[24] Keene: *La literatura japonesa entre Oriente y Occidente*, p. 100. <<

[25] Yasuda: *o. c.*, p. 125. <<

[26] Citado por Asano en *o. c.*, p. 231. <<

[27] Aparece en el «Yakumo Mishoo», a comienzos del siglo XIII, y es citado por Asano en *o. c.*, p. 198. <<

[28] Sasa, Masakazu: *Rengashi Ron*, pp. 18 y 20. <<

[29] Citado en Nose, Nakaniura. Asoo, o. c., p. 21. <<

[30] Ebara, Taizoo: *Haikaishi no Kenkyuu*, p. 24. <<

[31] *Renga Ronsbuu* (Colección de teorías sobre el renga), ed. por Tetsuo Izichi. Iwanami (Tokio, 1953), vol. I, p. 84. <<

[32] Citado por Blyth: *A History of Haiku*, vol. I, p. 203. <<

[33] Henderson, o. c., p. 11. <<

[34] Blyth: *A History of Haiku*, vol. I, pp, 42 y 45. <<

[35] Citado por Sasa en *o. c.*, pp. 96 y 97. <<

[36] Asano, o. c., p. 251. <<

[37] Cf. Sasa, *o. c.*, p. 106. <<

[38] Kanda (ed.): *Nihon Haisho Taikei*, vol. VI (1929), p. 33. <<

[39] Ebara, o. c., p. 29. <<

[40] Blyth: *Haiku*, vol. I, p. 129. <<

[41] Kanda (ed.), *o. c.*, vol. VI, p. 553. <<

[42] Bashoo: *Bashoo Haikai Ronshuu*, p. 55. La alusión a la «baba de Teitoku» se refiere a una famosa poesía del mencionado autor. <<

[43] Bashoo: *Bashoo Haikai Ronshuu*, p. 49. <<

[44] Ebara: o. c., p. 4. <<

[45] *Ibid.* <<

[46] *Ibid.*, pp. 8 y 9. <<

[47] *Ibid.*, pp. 13-14. <<

[48] *Ibid.*, p. 17. <<

[49] *Ibid.*, p. 19. <<

[50] En *Azuma Mondoo*, de Soogi, Citado por Asano, o. c., pp. 61 y 62. <<

[51] Cf. Izichi, Tetsuo (editor): *Renga Ronsbuu*, p. 38. <<

[52] Según cita de Kamo no Choomei traída por Asano, *o. c.*, p. 75. <<

[53] Asano, o. c., p. 62. <<

[54] *Ibíd.*, p. 76. <<

[55] Citado por Yasuda en *o. c.*, p. 161. <<

[56] Yamada: *Renga Gaisetsu*, p. 220. <<

[1] Keene: *La Literatura Japonesa entre...*, p. 30. <<

[2] Kanda (ed.): *Nibon Haisho Taikei*, vol. I, p. 572, <<

[3] Ebara, Taizoo: *Haikai Seishin no Tankyuu*, p. 331. <<

[4] Citado por Blyth: *Haiku*, vol. I, p. 329. <<

[5] Citado por Blyth, *ibid.*, p. 119. <<

[6] Bashoo: *Bashoo Haikai Ronshuu*, p. 92 (Shomon Haikai Goroku). <<

[7] *Ibid.*, p. 28 (Aone ga Mine). <<

[8] Kanda (ed.), o. c., vol. IV, p. 42. <<

[9] Citado por Blyth: *A History of Haiku*, vol. II, p. 351. <<

[10] Citado por Blyth: *A History of Haiku*, vol. I, p. 131. <<

[11] Bashoo: *Bashoo Haikai Ronshuu*, p. 98 (Kurozooshi). <<

[12] *Ibid.*, p. 58 (Shokanshuu). <<

[13] Citado por Blyth: *A History of Haiku*, vol. II, p. 34. <<

[14] Bashoo: *Bashoo Haikai Ronshuu*, p. 98 (Kurozooshi). <<

[15] Así lo afirma Yasuda en *o. c.*, p. 171. <<

[16] Suzuki, Daisetsu: *Reason and Intuition in Buddhist Philosophy*, p. 18. <<

[17] Bashoo: *Bashoo Haikai Ronshuu*, p. 71. <<

[18] Citado por Blyth: *A History of Haiku*, vol. II, p. 35. <<

[19] Bashoo: *Bashoo Haikai Ronshuu*, p. 51 (Kurozooshi). <<

[20] Henderson: *An Introduction to Haiku*, p. 52. <<

[21] Citado por Blyth: *A History of Haiku*, vol. II, p. 258. <<

[22] Keene: *La Literatura Japonesa entre...*, p. 31. <<

[23] Yasuda, *o. c.*, p. 74. <<

[24] Henderson: *An Introduction to Haiku*, p. 19. <<

[25] Blyth: *Haiku*, vol. I, pp. 103 y 104. <<

[26] Bashoo: *Bashoo Haikai Ronshuu*, p. 73 (Sanseijin no zu). <<

[27] Citado por Blyth: *A History of Haiku*, vol. II, p. 75. <<

[28] *Ibid.* <<

[29] Cf. Blyth: *Haiku*, vol. I, pp. 277-279. <<

[30] Citado por Keene: *Japanese Literature*, p. 38. <<

[31] Citado por Blyth: *Haiku*, vol. I, p. 212. <<

[32] Fletcher, en la Introducción del libro de Kenneth Yasuda: *A Pepper Pod*. Alfred A. Knopf (Nueva York, 1964), p. x. 6 <<

[33] Citado por Blyth: *A History of Haiku*, vol. II, p. 75. <<

[34] Chouchoud, o. c., p. 125. <<

[35] Blyth: *A History of Haiku*, vol. I, p. 96. <<

[36] *Ibid.*, p. 103. <<

[37] Sakai, Kazuya: *Japón: hacia una nueva literatura*, p. 15. <<

[38] Henderson: *An Introduction to Haiku*, p. 81. <<

[1] Blyth: *A History of Haiku*, vol. I, p. 238. <<

[2] Henderson: *An Introduction to Haiku*, p. 90. <<

[3] Blyth: *Haiku*, vol. 1, p. 90. <<

[4] Henderson: *Haiku in English*, p. 25. La cita está tomada por Henderson de la obra *Haikai and Haiku*, Nippon Gakujutsu Shinkookai (Tokio, 1958). <<

[5] Así lo afirma el doctor Tadao Ichiki, de la Universidad de Shiga, en un artículo que traduce parcialmente Henderson en la página mencionada en la nota anterior. <<

[6] Blyth: *A History of Haiku*, vol. II, p. 333. <<

[7] Chouchoud, o. c., p. 127. <<

[8] Keene: *Anthology of Japanese Literature*, p. 29. <<

[9] Citado por Blyth: *A History of Haiku*, vol. II, p. 33. <<

[10] Blyth: *Haiku*, vol. I, p. 337. <<

[11] Chouchoud, o. c., p. 127. <<

[12] Blyth: *A History of Haiku*, vol. I, p. 289. <<

[13] Así opina Henderson: *An Introduction to Haiku*, p. 129, y compartimos su opinión. <<

[14] Citado por Henderson: *An Introduction to Haiku*, p. 130. <<

[15] Citado por Blyth: *Haiku*, vol. I, p. 343. <<

[16] Bousoño, Carlos: *Teoría de la expresión poética*, cap. XII: «La ruptura del sistema». <<

[17] Blyth: *Haiku*, vol. I, p. 343. <<

[1] Keene: *La literatura japonesa entre...*, pp. 94 y 95. <<

[2] *Ibid.*, p. 96. <<

[3] *Ibid.*, p. 89. <<

[4] Bonneau: *Histoire de la Littérature Japonaise Contemporaine (1868-1938)*, p. 79. <<

[5] Citado por Keene: *La literatura japonesa...*, p. 93. <<

[6] Bonneau, *o. c.*, p. 82. <<

[7] Sakai, o. c., p. 62. <<

[8] Henderson: *An Introduction to Haiku*, p. 159. <<

[9] *Ibid.*, pp. 161 y 162. <<

[10] Blyth: *A History of Haiku*, vol. II, p. 102. <<

[11] Bonneau, o. c., p. 80. Blyth: *A History of Haiku*, vol. II, p. 101. <<

[12] Blyth: *A History of Haiku*, vol. II, pp. 63-66. <<

[13] *Ibid.*, p. xii. <<

[14] Bonneau, *o. c.*, p. 79. <<

[15] *Ibid.*, p. 75. <<

[1] Bonneau, o. c., p. 75. <<

[2] Kuni, Matsuo & Steinilber-Oberlin: *Anthologie des Poètes japonais contemporains*, pp. 10 y 28. <<

[3] Keene: *La literatura japonesa entre...*, pp. 99-100. <<

[4] Kuni, o. c., en el prólogo, por Ryuukoo Kawaji, p. 10. <<

[5] Bonneau, o. c., pp. 39-42. <<

[6] Kuni, o. c., p. 9. <<

[7] Keene: *La literatura japonesa entre...*, p. 106. <<

[8] Blyth: *A History of Haiku*, vol. II; p. 189. <<

[9] Kuni, o. c., p. 285. <<

[10] Ide, Etsuroo: *Meiji Taishoo Haikushi* (Historia del haiku de las épocas Meiji y Taishoo). Ritsumeikan (Tokio, 1932), pp. 198 y 199. Citado por Yasuda en *o. c.*, p. 59. <<

[11] Kuribayashi, Tamio: *Haiku to Seikatsu*, pp. 128-129. <<

[12] Citado por Blyth: *A History of Haiku*, vol. II, p. 203. <<

[13] Blyth: *A History of Haiku*, vol. II, p. 240. <<

[¹⁴] Citado por Blyth: *A History of Haiku*, vol. II, p. 207. <<

[15] *Ibid.*, p. 223. <<

[16] Citado por Blyth, *ibid.*, p. 209. <<

[17] Citado por Keene: *La literatura japonesa entre...*, pp. 116 y 117. <<

[18] Henderson: *An Introduction to Haiku*, p. IX. <<

[19] Chouchoud, o. c., p. 116. <<

[20] Kuni, o. c., p. 290. <<

[21] Citado por Blyth: *A History of Haiku*, vol. II, p. 244. <<

[22] Citado por Blyth, *ibid.*, p. 239. <<

[1] Kawabata, Yasunari: *El clamor de la montaña*. Plaza & Janes (Barcelona, 1969). Trad. directa del japonés, por Jaime Fernández y Satur Ochoa, p. 361.
<<

[2] Gordon, Gary: *Esplendor y caída del imperio japonés*. Ediciones G. P. Libro Documento, (Barcelona, 1967), p. 27. <<

[3] *Ibid.*, p. 187. <<

[4] Hearn, Lafcadio: *Au Japon Spectral*, p. 176. <<

[5] Gómez Carrillo, E.: *El Japón heroico y galante*, pp. 200 y 201. <<

[6] Cf. Keene: *Japanese Literature*, p. 22. <<

[7] Chouchoud, *o. c.*, pp. 67 y 68. <<

[8] Del *Hoojooki*, cap. XII. Citado por Ishikawa en *Étude sur la Litterature Impressioniste au Japon*, pp. 118 y 119. <<

[9] Blyth: *A History of Haiku*, vol. I, p. 1. <<

[10] Kume, Masao: *Bikushoo Zuihitsu*, p. 258. <<

[11] Chouchoud, o. c., p. 72. <<

[12] Bonneau, *o. c.*, p. 28. <<

[13] *Ibid.*, p. 27. <<

[14] Así lo afirma Blyth: *Haiku*, vol. I, p. x. <<

[15] «Tsurezuregusa», cap. 137. Citado por Ishikawa en *o. c.*, pp. 53 y 54. <<

[16] Citado por Keene: *La literatura japonesa entre...*, p. 59. <<

[17] Yasuda, o. c., p.22. La cita es de *Bashoo Haikai Ronshuu*, p.49 (Shirozooshi). <<

[18] Sakai, *o. c.*, p. 127. <<

[19] Recogido por Hearn: *Au Japon Spectral*, p. 121. <<

[20] Citado por Keene: *La literatura japonesa entre...*, p. 78. <<

[21] Otsuji, *o. c.*, p. 30. <<

[22] Keene: *La literatura japonesa entre...*, p. 69. <<

[23] Blyth: *Zen in English Literature and Oriental Classics*, p. 57. Blyth trae aquí la cita de Suzuki. <<

[24] Cf. Asoo, o. c., p. 190. <<

[25] Citado por Keene: *Japanese Literature*, p. 8. <<

[26] Langer, Suzanne K.: *Philosophy in a New Key*. Harvard Univ. Press (Cambridge, Mass. 1942), p. 261. <<

[27] Kawabata: *El clamor de la montaña*, p. 297. <<

[28] Blyth: *A History of Haiku*, vol. II, p. xxiv. <<

[29] Blyth: *Haiku*, vol. II, p. v. <<

[30] Blyth: *Haiku*, vol. I, p. 377. <<

[31] Otsuji, *o. c.*, p. 6. <<

[32] *Ibid.*, p. 79. <<

[33] Takahama, Kyoshi: «Haiku no Tsukurikata», p. 13. <<

[34] Henderson: *Haiku in English*, p. 15. <<

[35] Citado por Kuribayashi, Tamio, *o. c.*, p. 116. <<

[36] Bashoo: *Bashoo Haikai Ronshuu*, p. 99 (Shokanshuu). <<

[37] Otsuji, *o. c.*, p. 101. <<

[38] Blyth: *Haiku*, vol. I, p. 373. <<

[39] Sakai, o. c., p. 122. <<

[40] Blyth: *Haiku*, vol. I, p. 353. <<

[41] Blyth: *A History of Haiku*, vol. II, p. xxvii. <<

[42] Watts: *The way of Zen*, p. 201. <<

[43] Blyth: *Haiku*, vol. I, p. 88. <<

[44] Chouchoud, o. c., p. 55. <<

[45] Es mi traducción directa del original: «Kikuko no koe no iro de...». En la traducción española antes citada de Fernández y Ochoa, aparece traducido como: «Por el tono de la voz de Kikuko...», donde se pierde la sinestesia, *o. c.*, p. 289. <<

[1] Mounin, Georges: *La machine à traduire*, p. 114. <<

[2] Citado por Mounin. *Ibid.*, p. 156. <<

[3] Andreyev: *Linguistic Aspects of Translation*, p. 635. <<

[4] Bashoo, Matsuo: *Sendas de Oku*. Las líneas citadas están en la introducción de Octavio Paz, p. 26. <<

[5] Pottier, Bernard: *Presentación de la Lingüística*, p. 45. <<

[6] Palabras recogidas por Cohen en *Estructura del lenguaje poético*, página 42. <<

[7] Coseriu: «Sistema, Norma y Habla», en *Teoría del Lenguaje y Lingüística General*, p. 99. <<

[8] Citado por Guillermo de Torre en «Sobre el arte de traducir». El texto se encuentra en el tomo V de las O. C. de Ortega y Gasset. Revista de Occidente (Madrid, 1947). <<

[9] Alonso, Amado: *Materia y forma en poesía*, p. 64. <<

[10] Heidegger: *Holswege* (Bonn, 1944), p. 16. <<

[11] Jakobson, Roman: «Linguistics and Poetics», pp. 350-377. <<

[12] En la traducción de la obra de Karl Bühler, *Teoría del Lenguaje*, realizada por Julián Marías, p. 69, se denomina a las tres funciones básicas del lenguaje: Representación, Expresión y Apelación. Coinciden respectivamente con las tres que señala Jakobson (cf. artículo citado en la nota anterior): referencial, emotiva y conativa. Jakobson añadió además la fática, la poética y la metalingüística. <<

[13] Bashoo: *Bashoo Haikai Ronshuu*, p. 90 (Kyoraishoo). <<

[14] Barthes: *Elementos de semiología*, p. 103. <<

[15] Hayakawa: *Language in thought and action*, p. vii (prólogo). <<

[16] Catford: *A Linguistic Theory of Translation*, p. 85. <<

[17] En el prólogo de su traducción de la *Odisea*. Citado por Savory en *The Art of Translation*, p. 60. <<

[18] Cf. Savory, o. c., p. 55. <<

[19] Jakobson: «Linguistics and Poetics», p. 358. <<

[20] Nida & Taber: *The theory and practice of translation*, p. 132. <<

[21] Savory, *o. c.*, p. 78. <<

[22] Saussure: *Curso de Lingüística General*, p. 191. <<

[23] *Ibid.*, pp. 193 y 206. <<

[24] Sobre la transliteración de los haiku, véase la Introducción a la traducción de los haiku, donde se explica el procedimiento de transliteración seguido.

Sobre la traducción a nivel morfológico, pueden verse curiosos ejemplos en Catford, *o. c.*, p. 71. Una traducción así restringida de la frase inglesa «This is the man I saw» al francés, sería por ejemplo: «Voici le man que j'ai see-é», donde sólo se han traducido los morfemas gramaticales, y el orden sintáctico es coincidente. <<

[25] Nos remitimos para la explicación de esta terminología a Pottier, en *Presentación de la Lingüística*, p. 60. <<

[26] *Ibid.*, p. 53. <<

[27] Mounin: *Les problèmes théoriques de la traduction*, pp. 265 y 270. <<

[28] *Ibid.*, p. 145. <<

[29] Bloomfield: *Language*, pp. 151 y 155. <<

[30] Hayakawa, *o. c.*, pp. 83 y 84. <<

[31] *Ibid.*, p. 58. <<

[32] Así, por ejemplo, Savory en *o. c.* También explica la connotación como asociación mental Kirkwood en «Translation as a basis...», p. 176. <<

[33] Savory, *o. c.*, p. 15. <<

[34] Vinay: «Traduction Humaine», pp. 744-746. <<

[35] Barthes, *o. c.*, p. 36. <<

[36] Molho, Maurice: *Sémantique et Poétique à propos des Solitudes de Góngora*, p. 13, <<

[37] Cf. los artículos de Pottier aparecidos en TraLiLi, *Travaux de Linguistique et de Littérature*, y titulados: «Du très général au trop particulier en analyse linguistique». «Vers une sémantique moderne». Ambos han aparecido traducidos al español en: Pottier: *Lingüística Moderna y Filología Hispánica*. Gredos. Véase también la obra de Pottier *Presentación de la Lingüística*. <<

[38] Lane, Harlan: «Identification, discrimination, translation...», p. 224. <<

[39] Un estudio minucioso en este campo es el de Harían Lañe indicado en la nota anterior (cf. Bibliografía). Ha sido realizado en el Centro de Investigación del Lenguaje y de Conducta Lingüística de la Universidad de Ann Arbor, Michigan. Es especialmente interesante la pág. 225 del artículo, donde ofrece un cuadro de correspondencias de las denominaciones de color en varias lenguas. <<

[40] Nída & Taber, o. c., p. 208. Cf. «Semotactic context». <<

[41] Pottier: *Presentación de la Lingüística*, pp. 70 y 71. <<

[42] Heger, Klaus: *Les bases méthodologiques de l'onomasiologie et du classement par concepts*. Véase también Baldinger: *Teoría semántica*, páginas 155-161. <<

[43] Hattori, S.: «The Analysis of Meaning», p. 210. <<

[44] Paz: *Traducción: literatura y literalidad*, p. 8. <<

[45] Molho, o. c., pp. 21-26. <<

[46] Kirkwood: «Translation as a basis...», p. 181. <<

[47] Hayakawa, *o. c.*, pp. 123 y 124. <<

[48] Cf. Bousño; *Teoría de la expresión poética*. <<

[49] Catford, o. c., p. 22. <<

[50] Pottier: *Presentación de la Lingüística*, p. 53. <<

[51] Fries, C. C.: *The Structure of English*, Harcourt & Brace (Nueva York, 1952), p. 56. <<

[52] Carroll, Lewis: *Alice's adventures in Wonderland & Through the looking glass*. Penguin Books (Reprinted, 1965), p. 276. <<

[53] Nida & Taber, *o. c.*, pp. 34 y 35. <<

[54] Savory, o. c., p. 177. <<

[55] Mounin: *Les problèmes théoriques de la traduction*, p. 265. <<

[56] Martinet, A.: «Quelques traits généraux de la Syntaxe», en *Free University Quarterly*, núm. 2 (1959), p. 15. Lo cita Mounin en *Les problèmes théoriques de la Traduction*, p. 262. <<

[57] Malmberg: «Structures lexicales et systèmes sémantiques», p. 127. <<

[58] Meillet, A.: *Linguistique historique et linguistique générale*, T. I, Champion (París, 2.^a ed., 1926), p. 82. <<

[59] Benveniste: «La phrase relative, problème de syntaxe générale», página 53.

<<

[60] Lavenston, de la Universidad Hebrea de Jerusalén, en «The “translation-paradigm”, a technique...», pp. 221-225, propone la creación del «Translation Paradigm»; una presentación de diferencias sintácticas entre lenguas por listas paralelas de categorías que sean equivalentes en la traducción; dicho con otras palabras, una especie de diccionario bilingüe sintáctico. La idea es de Fries, en «American Linguistics and the teaching of English», *Language Learning*, VII (1955), p. 11. Hemos de admitir que el concepto moderno de Gramática para el aprendizaje de idiomas está en la línea de lo sugerido por Fries y propuesto abiertamente por Lavenston. El traductor también podría beneficiarse ocasionalmente de un diccionario sintáctico de este tipo. <<

[61] Cf. Tosh: *Syntactic Translation*. Y también del mismo autor: «Initial results of Syntactic Translation...» (Cf. Bibliograf.) <<

[62] Jakobson: «Aspects linguistiques de la Traduction», p. 83. <<

[63] Citado por Jakobson, *ibid.* El artículo de Boas: «Language». *General Anthropology* (Boston, 1948), pp. 132 ss. <<

[64] Whorf: *Language, Thought and reality*, p. 240. <<

[65] Véase el estudio que hace Vinay comparando los términos «horse» y «cheval», en «Traduction humaine», pp. 733 y 734. <<

[66] Kirkwood: «Translation as a basis...», p. 176. <<

[67] Sobre el papel del contexto en el mensaje, con todas sus implicaciones psicológicas adyacentes, véase la obra *Lenguaje y contexto*, de Tatiana Slama-Cazacu. <<

[68] Pottier: «Sémantique et Syntaxe», p. 399. <<

[69] Cf. Catford, *o. c.*, p. 35. <<

[70] Citado por Slama-Cazacu en *Lenguaje y contexto*, p. 39. <<

[71] Nida & Taber, o. c., pp. 37 y 38. <<

[72] Sobre el concepto de Homosintaxis, cf. Pottier, «Sémantique et Syntaxe», pp. 399 y 400. <<

[73] Es una aplicación de la expuesta teoría semántica a tres casos de homosintaxis. Cf. Nida & Taber, *o. c.*, p. 42. <<

[74] Hayakawa, *o. c.*, p. 122. <<

[75] Jakobson: «Aspects linguistiques de la traduction», p. 85. <<

[76] Savory, *o. c.*, p. 138. <<

[77] Cary, Edmond: *Comment faut-il traduire?*, Cours polycopié de l'Université Radiophonique Internationale (París, 1958), lección 2, p. 8. Citado por Mounin en *Les problèmes théoriques de la traduction*, p. 13. <<

[78] Paz: *Traducción: literatura y literalidad*, p. 13. <<

[79] *Ibid.* p. 14. <<

[80] Castiglione: *El Cortesano*, traducido por Juan Boscán, Compañía Ibero-Americana de publicaciones (Madrid-Barcelona-Buenos Aires, 1930). En la carta dedicatoria «A la muy Magnífica Señora Doña Geronima Palova de Almogávar», p. 29. <<

[81] *Ibid.*, en la carta escrita por Garcilaso de la Vega a la misma dama, recomendando el libro, pp. 33 y 34. <<

[1] Aston, *o. c.*, (Prólogo), p. XVII. <<

[2] Hearn: *Lettres japonaises (1890-1893)*, pp. 61 y 62. <<

[3] Aston, *o. c.*, p. 283. <<

[4] Chamberlain: «Basho and the Japanese Poetical Epigrama». <<

[5] Chouchoud, o. c., (1909). <<

[6] Chamberlain: *Japanese Poetry* (1910). <<

[7] Cf. Ceide-Echevarría: *El haikai en la lírica mexicana*, p. 12. <<

[8] Chouchoud, *o. c.*, p. 131. <<

[9] Citado por Spiller...: *Literary History of the United States. History*, p. 1185.. <<

[10] Press, John: *A map of modern English Verse*, p. 30. <<

[11] Hughes, Glenn: *Imagism and the Imagists*, p. 143. <<

[12] *Ibid.*, p. 10. Cita las palabras de Flint. <<

[13] Press, o. c., p. 48. <<

[14] Chamberlain: *Japanese Poetry*, p. 212. <<

[15] Spiller, o. c., p. 1338. <<

[16] Press, o. c., p. 48. <<

[17] Pound, Ezra: «A few Dont's by an Imagist». *Poetry: A magazine of verse*, vol. I (octubre-marzo 1912-13), p. 200. <<

[18] Bashoo: *Basboo Haikai Ronsbuu*, pp. 64, 84 (Haikai Mondoo. Aone ga Mine). <<

[19] Spiller, o. c., p. 1340. <<

[20] Keene: *La literatura japonesa entre...*, p. 111. <<

[21] Citado por Hughes, *o. c.*, p. 215. <<

[22] Press, o. c., p. 47. <<

[23] Bogan, Louise: *Achievement in American Poetry*. Henry Regnery Co. (Chicago, 1951), p. 41. <<

[24] Henderson, H. G.: *The Bamboo Broom*, Houghton, Mifflin (Boston, 1934), p. 124. <<

[25] Blyth: *A History of Haiku*, vol. II, p. 351. <<

[26] Henderson: *Haiku in English*, pp. 30 y 31. <<

[27] *American Haiku*, vol. II, núm. 2, 2.º premio. <<

[28] Yasuda, *o. c.*, p. 201 ss. <<

[29] Ceide-Echevarría, *o. c.*, p. 21. <<

[30] García Prada, Carlos: *Leve espuma* (México, 1957), p. 19. <<

[31] Tablada, José Juan: *Hiroshigué* (México, 1914), pp. 37 y 38. <<

[32] Tablada, José Juan: *El jarro de flores* (Nueva York, 1922), p. 5. <<

[33] Cf. Ceide-Echevarría, o. c., p. 33. <<

[34] *Ibid.*, p. 36. <<

[35] *Ibid.*, p. 39. También citado por Brower, Gary L.: «Brief note. The Japanese haiku in Hispanic Poetry», p. 187. <<

[36] Ceide-Echevarría, *o. c.*, p. 40. <<

[37] *Ibid.*, p. 45. <<

[38] *Ibid.*, p. 46. <<

[39] *Ibid.*, p. 47. <<

[40] *Ibid.*, p. 54. <<

[41] Bashoo: *Sendas de Oku*, en la Introducción «La Tradición del Haiku», de Octavio Paz, p. 18. <<

[42] Machado, Antonio y Manuel: *Obras Completas*, E. Plenitud (Madrid, 1967), p. 251. <<

[43] Bashoo: *Sendas de Oku*. En la nota 6 de la introducción de Octavio Paz ya citada, p. 12. <<

[44] *La Pluma*, año 1, núm. 1 (Madrid, agosto 1920), p. 111. <<

[45] Edición de Artes de la Ilustración (Madrid, 1922), pp. 43 y 44. <<

[46] Speratti Pinero, Emma Susana: «Valle-Inclán y un Haiku de Basho», pp. 60 y 61 (cf. Bibliografía).

La autora observa que en «Tablado de marionetas» (Opera omnia, vol. 10, 1930, p. 252) se reproduce también el supuesto haiku en forma de estrofa, aunque allí se lee «zambullido», en lugar de «zambullirse». <<

[47] Citado en nota 35. <<

[48] Ceide-Echevarría, *o. c.*, p. 59. <<

[49] *Ibid.*, p. 62. <<

[50] *Ibid.*, p. 68. <<

[51] Citado por Gary L. Brower en el artículo citado en la nota 35, p. 189. <<

[52] *Ibid.*, p. 188. <<

[53] Ceide-Echevarría, *o. c.*, p. 77. <<

[54] *Ibid.*, p. 79. <<

[55] *Ibid.*, p. 86. <<

[56] *Ibid.*, p. 91. <<

[57] *Ibid.*, p. 95. <<

[58] *Ibid.*, p. 101. <<

[59] Paz, Octavio: «Introducción a la historia de la poesía mexicana», *Cuadernos americanos*, X-3 (1951), p. 191. <<

[60] Bashoo: *Sendas de Oku*. En la Introducción de Paz, p. 21. <<

[61] Ceide-Echevarría, *o. c.*, p. 103. <<

[62] *Ibid.*, p. 113. <<

[63] *Ibid.*, p. 116. <<

[64] *Ibid.*, p. 124. <<

[65] *Ibid.*, p. 139. <<

[66] *Ibid.*, p. 142. <<

[67] *Ibid.*, p. 150. <<

[1] Watts, o. c., p. 200. <<

[2] Morris: *The world of the Shining Prince*, pp. 196 y 197. <<

[3] Blyth: *A History of Haiku*, vol. II, p. x. <<

[4] *Ibid.*, p. xi. <<

[5] Sakai o. c., p. 154. <<

[6] Chouchoud, *o. c.*, pp. 86-88. <<

[7] Aston: *Littérature japonaise*, p. xix. <<

[8] Citado por Blyth: *Haiku*, vol. I, p. 392. <<

[9] Cf. Yasuda, *o. c.*, p. 80. <<

[10] Otsuji, *o. c.*, p. 98. <<

[11] Así lo afirma, tratando en términos más generales de la poesía Brooks, Cleanth: *Modern Poetry and the Tradition*. University of North Carolina Press (Chapel Hill, 1939), p. 59. <<

[12] Yasuda, *o. c.*, pp. 90-94. <<

[13] Ishikawa, o. c., p. 10. <<

[14] Palabras del poeta Ryuukoo Kawaji en el prólogo de la obra ya citada de Kuni, Matsuo: *Anthologie des Poètes japonais contemporains*, p. 17. Dicho prólogo está fechado en Tokio, en 1939. <<

[15] Henderson: *Haiku in English*, p. 69. <<

[16] *Ibid.*, pp. 72-74. <<

[17] Yasuada, *o. c.*, p. 184. <<

[18] *Ibid.*, p. 193. <<

[19] Blyth: *A History of Haiku*, vol. I, p. 419. <<

[20] Yasuda, *o. c.*, p. 183. <<

[21] *Ibid.*, p. 190. <<

[22] Henderson: *An Introduction to Haiku*, p. 20. <<

[23] Keene: *Japanese Literature*, p. 39. <<

[24] Monograph Committee, Los Angeles, 1964, núm. VII <<

[25] Senjin Tsuruoka, embajador que fue del Japón, y director de un negociado de la O.N.U, en el Ministerio de Asuntos Extranjeros en Tokio, publica la citada traducción en su artículo «Les japonais et Famour de la nature», p. 194.
<<

[26] Chouchoud, o. c., p. 123. <<

[27] Es ésta una traducción entregada en mano al que escribe este trabajo por su propio autor, Fernando García Gutiérrez, profesor de Arte de la Universidad Sophia de Tokio. <<

[28] Henderson: *An Introduction to Haiku*, p. 97. <<

[29] *Ibid.*, p. 108. <<

[30] Bashoo: *Sendas de Oku*, p. 16. <<

[31] *Ibid.*, p. 17. <<

[32] *Ibid.* <<

[33] *Ibid.*, p. 45. <<

[34] *Ibid.*, p. 46. <<

[35] *Ibid.*, p. 87. <<

[36] *Ibid.*, p. 47. <<

[37] *Ibid.* <<

[38] *Ibid.*, p. 49. <<

[39] *Ibid.*, p. 112, y nota 101, p. 128. <<

[40] *Ibid.*, p. 10. <<

[41] Cohen: *Estructura del Lenguaje poético*, p. 35. Nida & Taber: *The theory and practice of Translation*, p. 12. <<

Fernando Rodríguez-Izquierdo

El haiku japonés

Historia y traducción



Lectulandia