



UNIVERSIDAD  
**NACIONAL**  
DE COLOMBIA

## **LA APROPIACIÓN DEL HAIKU EN AMÉRICA LATINA**

**JAVIER FELIPE CASALLAS REINEL**

Universidad Nacional de Colombia  
Facultad de Ciencias Humanas, Departamento Literatura  
Bogotá, Colombia  
2019



# **LA APROPIACIÓN DEL HAIKU EN AMÉRICA LATINA**

**JAVIER FELIPE CASALLAS REINEL**

Tesis o trabajo de investigación presentada como requisito parcial para optar al título de:

**Magister en Estudios Literarios**

Director (a):

Profesor Diógenes Fajardo Valenzuela, *Ph.D.*

Línea de Investigación:

Literatura Comparada

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura

Bogotá, Colombia

2019



*A Nefilim*

*La poesía  
dice honduras que a veces  
la prosa calla  
- Mario Benedetti 172*



## **Agradecimientos**

Este trabajo, junto con los estudios de maestría, hubiera sido imposible sin el apoyo de mi familia, en especial de mi padre y de mi madre, de mi padre podría decir incluso que es la persona más interesada en mis estudios; su constante preocupación por la educación, el conocimiento y mis propias elecciones han devenido en acciones imposibles de retribuir, sólo puedo dedicarles una sección mayor en este apartado del documento que puede materializar el esfuerzo dedicado en estos años. Así como ellos, mi hermano mayor también me ha dado la posibilidad de discutir, profundizar y mejorar en una cantidad de temas que desbordan lo académico, razón por la cual debe ser mencionado particularmente.

A mi tutor Diógenes quisiera agradecerle por comprometerse con este proyecto cuando me sentía a punto de desistir de llevarlo a cabo, sus comentarios me han permitido modificar el proyecto y el texto final hasta hacerlo lo más amplio y cortés que me permitieron mis capacidades.

Quisiera agradecer también a todos los profesores, compañeros y amigos que me han permitido comentarles sobre este tema, en cada discusión siempre he podido descubrir algo que se me estaba pasando por alto y que he podido agregar al texto, complementándolo poco a poco.

Sin mucho más que añadir,  
Gracias.





## **Resumen**

El presente texto busca configurar una definición del haiku de tal manera que las obras poéticas, en apariencia lejanas al género, puedan ser evaluadas desde unas categorías literarias que refieran a la estética, al ritmo y al contenido del poema. Para lograrlo el texto se divide en tres grandes capítulos, el primero a modo de contextualización del origen del género y de cómo llegó y fue apropiado en Latinoamérica; el segundo orientado a la explicación del trasfondo filosófico Zen que dominó la práctica poética japonesa hasta mediados del siglo XIX y cómo los planteamientos de Masaoka Shiki buscan desprender el haiku de dicha tradición para insertarla en el campo literario; y el tercero como una exposición, descripción, comparación y análisis de los elementos más relevantes a la hora de la producción y evaluación del haiku, siguiendo la posibilidad abierta por el crítico y poeta japonés.

**Palabras clave: poesía, haiku, estética, ritmo, semántica.**



## Contenido

	<b>Pág.</b>
<b>1. Origen, desarrollo y difusión del haiku .....</b>	<b>15</b>
<b>2. De lo místico a lo literario .....</b>	<b>25</b>
<b>3. De la realización japonesa y latina .....</b>	<b>43</b>
<b>4. Notas finales .....</b>	<b>65</b>
<b>5. Bibliografía.....</b>	<b>69</b>



## **Introducción**

El haiku japonés es conocido en todo el mundo por su particular estructura métrica 5-7-5 y su recurrencia temática sobre la naturaleza, pero la obra poética de autores como Jorge Luis Borges u Octavio Paz no corresponde con el ideal que se tiene del género. Podríamos decir que estas diferencias responden a la forma en la que el haiku llegó a Latinoamérica (principalmente a través de traducciones al inglés o al francés, algunas retraducidas al español y casi nunca traducciones directas *japonés-español*), no obstante, parece que es más acertado atribuir las diferencias estéticas entre la intencionalidad tradicional y las necesidades e intenciones creativas de los poetas.

Las obras poéticas latinoamericanas, fruto de un proceso de creación autóctona inspirada en el haiku tradicional, constantemente son desacreditadas en tanto que difieren de los temas o las formas tradicionales. Sin embargo, aunque no podamos situar todos sus poemas dentro de lo que se conoce como haiku, creemos que muchos comparten con él una cantidad significativa de elementos que no son mencionados en las definiciones más superficiales del género, lo que simbolizaría una ampliación al régimen estético de este arte oriental y una nueva definición del género de modo que se puedan conciliar las obras que difieren de la estructura tradicional japonesa.

El presente trabajo pretende hacer una revisión de la estructura del haiku y contrastarla con las obras de José Juan Tablada, Octavio Paz, Jorge Luis Borges y Mario Benedetti pues, a nuestro juicio, son los poetas que, por su correspondencia con el canon literario (y en consecuencia contar con el mayor número de lectores), configuran la tradición y la norma del haiku latinoamericano. La obra de Benedetti, en particular, resulta uno de los materiales que más luces parecen dar sobre la apropiación del haiku en Latinoamérica en tanto que su obra aparece luego de todo un proceso histórico de casi 80 años de ejercicio poético y que además resulta ser la más extensa de todas las demás obras mencionadas.



# 1. Origen, desarrollo y difusión del haiku

Antes de comenzar la discusión sobre el proceso de apropiación del haiku<sup>1</sup> dado en América Latina es necesario hacer una muy breve historia del género que deje al descubierto una serie de premisas teórico-prácticas que se tendrán en cuenta a lo largo del texto. Se requiere pues, una visión panorámica del origen sociocultural del haiku japonés; de algunos de sus más grandes exponentes nipones: Matsuo Bashō (1644-1694), Yosa Buson (1716-1784), Kobayashi Issa (1763-1827) y Masaoka Shiki (1867-1902); de su apertura al mundo; y finalmente, de cómo grandes poetas latinoamericanos llegaron a este, en concreto, los poetas cuyas obras tomaremos como material de trabajo: José Juan Tablada (1871-1945), Octavio Paz (1914-1998), Jorge Luis Borges (1899-1985) y Mario Benedetti (1920-2009).

Un elemento clave para entender la poesía japonesa son los monjes Kōbō-Daishi (Kūkai) y Dengyō Daishi (Saichō), conocidos como los maestros que propagaron el budismo en japon en el periodo Heian (794-1185) y que por añadidura se les confiere la introducción del pensamiento zen en las artes. En el año 804 ambos viajan a china a estudiar la doctrina budista y al regresar fundan sus propias sectas: Kūkai crea la *shingon* cuyo nombre proviene del concepto de Mantra y orientada a la comprensión del mundo a partir de las palabras verdaderas o *vivientes*<sup>2</sup>; y Saichō la *Tendai-shu*, que busca la iluminación a partir de la

---

<sup>1</sup> Si bien es también aceptada la grafía aguda ‘haikú’ en la RAE, considero que la grave corresponde de mejor manera tanto con el acento original y el angloparlante como con el ideario español, reconocible en las transcripciones de entrevistas, discursos y ponencias de distintos autores, en consecuencia, mantendré únicamente la grafía aguda en las citas textuales.

<sup>2</sup> Las palabras vivientes son aquellas que pasan directa, concreta e íntimamente a la experiencia (Suzuki, 1959, p.7)

comprensión de los fenómenos mismos, y cuya principal enseñanza se encuentra en el *jū nyoze*, fragmento del Sutra del loto.

Así mismo, el origen de la poesía japonesa se asocia principalmente al periodo Heian, pues es cuando se adopta el término *waka*<sup>3</sup>, que designa la poesía creada utilizando la lengua japonesa en contraste con la que se hace mediante la lengua china *kanshin*. Originalmente se refería a un total de cinco estilos distintos de creación poética japonesa: *tanka*<sup>4</sup>, *chōka*<sup>5</sup>, *bussokusekika*<sup>6</sup>, *sedōka*<sup>7</sup> y *katauta*<sup>8</sup>; no obstante, el único estilo que mantuvo popularidad en periodos posteriores fue el *tanka* por lo que *waka* pasó a ser otra forma para referirse a este. Cabe resaltar que estos estilos eran practicados, en sus inicios, únicamente en el entorno político y noble de los samuráis y los cortesanos, buscaban un estilo noble en la creación poética y catalogaban de vulgares las creaciones cómicas hasta que, en el periodo Muromachi (1336-1573), se popularizaron el *kyōka* y el *renga* en la corte como reacción a la excesiva seriedad del *waka*.

El género, hoy conocido como haiku, debe su aparición a los poetas Matsunaga Teitoku (1571-1654) y Nishiyama Sōin (1605-1682) quienes son de los primeros que ven el *hokku* (los primeros 3 versos del *renga*) como un elemento que puede funcionar de manera autónoma, de ser ingenioso, intelectual y humorístico con menos elementos. No obstante, el poeta más alabado en la historia del género es Matsuo Bashō<sup>9</sup>, pues es quien integra la búsqueda de lo noble a un género que era principalmente cómico, confiriéndole una naturaleza más seria y estética al género y, así, consiguiendo la aceptación del haiku como un medio más de expresión artística.

---

<sup>3</sup> Waka 倭歌: *canción de Yamato*; siendo Yamato la forma clásica de referirse a Japón.

<sup>4</sup> Tanka 短歌: *poema corto*. (5-7-5-7-7)

<sup>5</sup> Choka 長歌: *poema largo*. (5-7-5-7-5-7-...5-7-7)

<sup>6</sup> Bussokusekika 仏足石歌碑: *poema de la huella de Buda* (5-7-5-7-7-7)

<sup>7</sup> Sedōka 旋頭歌: *poema de cabeza repetida* (5-7-7-5-7-7)

<sup>8</sup> Katauta 片歌: *fragmento de poema* (5-7-7)

<sup>9</sup> Considerado como el primero de los cuatro grandes poetas del haiku, siendo los otros tres Yosa Buson (1716-1784), Kobayashi Issa (1763-1827) y Masaoka Shiki (1867-1902).



La situación que enmarca a estos poetas se encuentra en la transición del shogunato Ashikaga (1336-1573) y el Tokugawa (1603-1867), periodo clave en la historia de Japón. En los años 1570's la decadencia del shogunato Ashikaga genera una guerra civil por el poder político y militar en el país del sol naciente que se prolonga desde 1574 hasta 1603. Al periodo Tokugawa se le reconocen fácilmente dos políticas a gran escala: el proceso que termina por eliminar la clase samurái en el país; y el *sakoku*, la política de relaciones exteriores que implica el cierre casi total de Japón al resto del mundo; así como también la prosperidad y consolidación de la cultura y las artes japonesas.<sup>10</sup>

Teitoku era hijo de un poeta profesional, no se encontraba completamente dentro de los círculos samurái ni cortesanos, permitiéndose desarrollar la poesía libremente sin estar sujeto a la disputa del momento; de él se recuerda un estilo ligero e ingenioso en toda su obra poética con alusiones a la poética *waka*, juegos de palabras, y mucho humor; obra que se populariza en la década de 1630's, gracias a una antología poética que llevan a cabo dos estudiantes de su escuela (homónima) fundada alrededor de 1620. Sōin, por su parte, nace en una familia samurái una vez se ha terminado el conflicto y los samuráis son despojados de la posesión directa de la tierra; es incitado por su *daimyō* a dedicarse a sus talentos para las artes y para 1633 ya era considerado un poeta profesional, posteriormente se convierte en monje budista y funda la escuela *Danrin* que busca elevar el haiku de lo puramente cómico a otras formas de experiencia para lo que acudía a la vida diaria como fuente de inspiración.

Matsuo Bashō nace en una familia samurái de bajo rango en 1644<sup>11</sup> y en su niñez se vuelve paje de Todo Yoshitada y dado el gusto, de ambos por el haiku, se le permite instruirse, de forma secreta, en el arte con el maestro Kitamura Kigin, perteneciente a la escuela *Teitoku*. En 1666, con la muerte de su señor Yoshitada, Bashō abandona su vida de vasallo y comienza su dedicación a la poesía, y en 1674 ya formaba parte del círculo interno de

---

<sup>10</sup> Para mayor información sobre la historia de Japón pueden ser de mucha utilidad los textos de Andressen (2002), Gordon (2003), Henshall (1999), Hearn (2013) o Tanaka (2011).

<sup>11</sup> 6 años antes de la expedición de la ley que prohibía los duelos entre samuráis y donde empieza el proceso de ataque contra el estatus legal de la clase guerrera.

profesionales del haiku, muchos de ellos enmarcados -incluido él- en la nueva escuela *Danrin*. En 1680 se comienza a alejar de la vida urbana y se asienta en Fukagawa, donde su obra tiene un cambio de estilo, y abandona definitivamente las escuelas *Teitoku* y *Danrin*, y cuya principal expresión se encuentra en los diarios de viaje que realiza desde 1684 hasta sus últimos días. El hallazgo de este poeta, que exhuma al haiku del vulgarismo y lo instaura en la práctica esteticista que predomina hasta nuestros días, está muy bien resumido por Cuartas en las siguientes líneas:

Por sus estudios del Zen, Bashō se dio cuenta de que la poesía no es mera belleza como aparece en el *waka*, o moralidad como en el *dooka* (poema didáctico), o intelectual e ingenio verbal, como en el *haikai*; Buscó a cambio una mayor trascendencia para su poesía, que consistió simplemente en cantar lo ordinario y lo inmediato; postuló una especial sencillez para el haikú, que resumiría en las siguientes palabras: “Que tu verso se parezca a una rama de sauce batida por la lluvia tenue, y a veces ondeando en la brisa” (1998, p.58)

A Yosa Buson se le considera como el segundo gran poeta de la historia del haiku, que inaugura en el género la posibilidad de un haiku narrativo; practicaba la pintura y la caligrafía además del haiku, géneros que -gracias a provenir de la cultura china- se consideraban artísticos mucho antes de que el haiku naciera. Tanto la pintura como la caligrafía se encontraban, desde China, plenamente inmersas en un tipo de pensamiento filosófico budista, y su llegada a Japón no las privó de dicho contenido. El haiku de Bashō, al aproximarse a la poesía clásica retorna a la estética del *waka* y con ello, al contacto e inmersión en el pensamiento estético zen, de allí que Buson no sea considerado como un renovador del género sino como uno de sus más grandes exponentes. Logra entrever la relación de estas artes, descubre que el haiku también recrea imágenes y que la escritura no es un procedimiento ingenuo y privado de contenido en sí mismo.<sup>12</sup> Si bien Bashō ya acompañaba algunos de sus haiku con imágenes es Buson quien logra una de las máximas expresiones de esta sinapsis entre poesía y pintura, no se trata aquí de dibujar el contenido

---

<sup>12</sup> Lo más importante de la escritura, visto desde esta perspectiva, tiene que ver con la caligrafía y por lo tanto con el sistema de escritura kanji.

del haiku, sino de generar una imagen que se yuxtaponga de manera certera con el poema para que se genere equilibrio entre ambas partes de la obra de arte.

En el siglo XVIII las clases populares consiguieron un acceso sin precedentes a la educación, lo que significó un acercamiento a las artes cultas como el haiku o el teatro Noh. De este siglo data el tercer gran poeta del haiku -y último del periodo Tokugawa- Kobayashi Issa quien, al igual que Buson, es considerado como un poeta que logra, mejor que nadie, exponer una de las facetas que el haiku busca mostrar. De origen agricultor y vida eminentemente pobre, Issa es reconocido por exponer en el haiku las posibilidades poéticas reales del lenguaje, sentimientos y vida del hombre común, una expresión que previamente -dado el estatus social de los poetas<sup>13</sup>- era imposible; demostrando que existen una grandísima diferencia entre “la práctica del haiku por la letra (o por el regodeo mismo con la palabra), y el haiku por el espíritu (con el que se llega a la esencia misma de las cosas)” (Cuartas, 2005, p. 131)

En 1868, 15 años después de la llegada del comodoro Perry, quien exigió a Japón la apertura del comercio esgrimiendo la inminencia de la guerra contra Occidente y todo su poder bélico, Japón se abre nuevamente al mundo occidental, lo que conlleva un choque cultural a gran escala; algunos anticipan las mejoras en su vida diaria gracias a la llegada de un nuevo sistema económico, otros rechazan la invasión occidental que amenaza con borrar la cultura ancestral japonesa y reemplazarla con una forma de vida superficial y pueril. En medio de este conflicto cultural nace Masaoka Shiki, descendiente de una familia samurái tradicional que estaba en contra de las reformas del gobierno sobre la modernización del país, pero él mismo soñando con Tokio, “la gran ciudad donde el nuevo mundo discurría ya”. (Cuartas, 2005, p.170) ¿Cómo estar a la altura intelectual de la familia y a la vez perseguir sus sueños?

---

<sup>13</sup> Previamente los únicos que tenían acceso a la educación eran las clases cortesana y militar de alto rango, por lo que en sus construcciones poéticas llevaban a cabo un refinamiento lingüístico notable. Si bien algunos poetas insertaron lenguaje vulgar o dialectal en sus obras, esta práctica fue considerada metafórica o de acercamiento entre clases, nunca una real inserción de la clase popular en las esferas cultas y poéticas.

En 1880 crea la “sociedad de amigos amantes de la poesía”, cuyo fin era estudiar la literatura clásica china para componer poesía en el estilo antiguo, y donde recorre sus primeros pasos como poeta y crítico literario. Desde antes de su entrada a la universidad de Tokio y a los círculos académicos literarios en 1890 ya se encontraba trabajando en la poesía japonesa haiku y *tanka* que, en el momento, no contaban con un grupo de poetas admirables o ejemplares. La misión que Shiki se autoimpuso fue reavivar estas formas poéticas en los tiempos altamente cambiantes japoneses; condenadas a la extinción por una mayoría académica.

El ejercicio que propone Shiki para llevar a cabo su cometido es transformar la mirada a la que se someten estas prácticas poéticas, despojarlas de “todo tipo de religión, panteísmo, misticismo o zen” (Cuartas, 2005, p.187). Descubrir que dentro de la práctica del haiku se había sacralizado a Basho y su obra como perfectos, cuando en realidad solamente se trataba de otra expresión literaria; que le apuntaba a una realidad que para el momento era perceptible a la sensibilidad japonesa común; y que los temas y objetos de descripción, no eran *per se* religiosos. La práctica de este poeta consistía en unir el haiku con su vida, actualizar el haiku a su contemporaneidad de tal manera que pudiera ser motivo de belleza y sensibilidad profunda para sus coetaneos; por lo que se entienden sus composiciones poéticas en torno al beisbol tanto en el haiku como en el *tanka*.

La renovación del haiku y su consecuente repopularización en la sociedad japonesa en los primeros años del siglo XX permitió, a su vez, la apreciación del género en el mundo occidental. Si bien Japón se encontraba en un proceso de modernización acelerada, los trabajos de conservadores y eruditos de la cultura tradicional japonesa, en su defensa por la preservación cultural, dieron lugar a un apasionado debate sobre las artes clásicas, poniéndolas presentes en el pensar popular tanto japonés como global. Esta situación académica y literaria especial, permite que autores como Ezra Pound, William Carlos Williams o T.S. Eliot entrar en contacto con la literatura de Extremo Oriente, que planteaba formas distintas de sensibilidad y expresión a los comunes, retóricos y -en cierta medida- gastados modelos poéticos europeos que circulaban entre finales del siglo XIX e inicios del XX.

La inserción del haiku en Latinoamérica se le reconoce a José Juan Tablada quien en 1900, gracias a un viaje a Japón, entra en contacto directo con la estética japonesa que se encontraba en disputa entre el abandono y muerte, o la renovación y permanencia. Pasó buen tiempo entre este viaje y la publicación de su obra inspirada en la estética oriental; en 1919, estando en Caracas como secretario del Servicio Exterior Mexicano, se publica *Un día... poemas sintéticos*, seguido en 1920 y 1922 de sus obras *Li Po y otros poemas*, y *Jarrón de flores* respectivamente. Como ya dijo Paz en su ensayo *La tradición del haiku* “La influencia de Tablada fue instantánea y se extendió a toda la lengua. Se le imitó muchísimo y, como siempre ocurre, la mayoría de esas imitaciones han ido a parar a los inmensos basureros de la literatura no leída” (Paz, 1970); una influencia que sin duda se ve plasmada por los poetas vanguardistas latinoamericanos de los años siguientes.

En la primera mitad del siglo XX el haiku, y la estética japonesa en general, fue tomado como insumo para la creación poética en algunas vanguardias, y sólo hasta la aparición de la obra de Reginald Horace Blyth (1898-1964) *Haiku* de 1949, el haiku se convierte en una forma autónoma y digna de trabajo en Occidente. En los años 50's su obra gozó de gran popularidad y permitió a una cantidad considerable de autores iniciarse en este género literario, entre ellos destacan escritores de la generación *beat* como Jack Kerouac, Gary synder y Allen Ginsberg. Así mismo, en esta época Octavio Paz, gracias a su trabajo en la embajada japonesa entre abril y diciembre de 1952, accede a la poética de dicho país, y para 1956 realiza una traducción a cuatro manos con su amigo Eikichi Hayashiya de uno de los diarios de Bashō *Oku no hosomichi*, que titularon *Sendas de Oku* y que se publicó con un prólogo de Paz, titulado: “La tradición del haikú”; así mismo, en 1955 sale su obra *Piedras Sueltas*, donde se encuentran la mayoría -por no decir la totalidad- de sus haiku y poemas sintéticos inspirados en la estética japonesa y en el que se encuentra su haiku dedicado explícitamente a Bashō.

Del otro lado de Latinoamérica, en Argentina, Jorge Luis Borges también entra en contacto con las artes orientales a mitad del siglo XX, pero no es sino hasta la década de los 70's en que comienza a tomar importancia en su escritura y vida una vez que conoce a María

Kodama, la que posteriormente fue su segunda esposa. En 1979, en medio de un viaje a Japón, surgido gracias a una invitación de la *Japan Foundation* orquestada por uno de los estudiantes de Kodama, Borges entra en contacto directo con el pueblo japonés, lo que le permite entender de mejor manera la estética oriental. Sin duda, el viaje incidió en la perspectiva del escritor argentino pues poco después, en 1981 publica *La cifra*: un pequeño libro dedicado a Kodama, en donde se encuentran algunos de sus contactos con las culturas asiáticas, también es allí donde reposan sus poemas *A cierta isla*, *El go*, *Shinto* y *Nihon*, así como también sus diecisiete haikus, sin duda plagados de sentimientos por su pareja.

Por último, llegamos a Mario Benedetti, quien reconoce no haber estado nunca en Japón ni conocer su lengua. Entra al haiku, como la mayoría de los latinoamericanos, gracias a una mediación de otro poeta, en concreto se refiere a la obra póstuma de Julio Cortázar, *Salvo el crepúsculo*, cuyo título proviene de uno de los versos de un haiku de Bashō<sup>14</sup>. El proceso de traducción literaria supone un reto, una decisión que se debe tomar; mantener la forma puede conllevar pérdidas de contenido y abogar por el contenido puede romper en grados extremos con las formas, todo más complicado en poesía que en prosa. En esta encrucijada entre sentidos y formas se encontraron la mayoría de los poetas latinoamericanos cuando se acercaron al haiku, no podemos saber qué traducción leyeron, ni en que lengua, pero sabemos que gracias a una falta de escuela conservadora de haiku en América Latina muchos vieron el haiku como una forma exótica que cautiva por su brevedad y la cual van a utilizar para explorar su propia poesía. Tal vez es esta mediación<sup>15</sup> la que permite la libertad expresiva de este en un sin número de poetas latinoamericanos frente a las formas extranjeras (por no decir todas las formas literarias);

---

<sup>14</sup> En concreto se trata de uno de los haikus inscritos en Oku no Hosomichi traducido por Octavio Paz y Eikichi Hayashiya:

*Este camino  
ya nadie lo recorre  
salvo el crepúsculo*

<sup>15</sup> Borges habla en muchos de sus ensayos de la libertad con la que se siente el escritor marginal, entre ellos el latinoamericano, frente a las tradiciones literarias europeas, pues no se encuentra restringido culturalmente por aquellos cánones sociales o literarios propios de cada género.

Si bien es evidente que las culturas japonesa y latinoamericana son muy diferentes, y que la llegada al haiku corresponde a cánones, expectativas e ideas estéticas distintas; en este documento espero demostrar que la construcción poética haiku en Latinoamérica no dista tanto del propósito y finalidad del haiku japonés como lo han hecho parecer ciertos críticos literarios<sup>16</sup>. Ya Shiki buscaba posicionar el haiku como un género literario, lo que implica estar sujeto a cambios constantes, reescrituras y problemas sociales particulares por lo que, si seguimos esta idea, podremos comprender que la producción latinoamericana que se aleja de la norma tradicional responde a necesidades contextuales claras sin perder de vista el espíritu particular del haiku. Si Shiki prueba la renovación del haiku creando poemas sobre beisbol<sup>17</sup> para mostrar las posibilidades del haiku más allá de los temas clásicos ¿cómo no entender las creaciones de los escritores latinoamericanos como dicentes, vivas y significativas para el espíritu de sus coterráneos?

---

<sup>16</sup> Como por ejemplo Vicente Haya o Kawaguchi Teiichi, ambos citados por Noguero (2013).

<sup>17</sup>

恋知らぬい	Koi shiranui	Como un gato
猫を振りなり	Neko wo furi nari	Que no conoce el amor;
玉遊び	Tama asobi	Juego con la pelota.

Tomado de: <https://jorgebraulio.wordpress.com/2009/12/01/shiki-y-el-beisbol/>





## 2. De lo místico a lo literario

Al inicio del capítulo anterior se mencionó la importancia de las escuelas budistas creadas por Kūkai y Saichō en el siglo IX para entender la poesía japonesa. Esta afirmación no refiere solamente a la relación entre contexto y texto de la que hablan autores de la teoría de la historia literaria<sup>18</sup> sino al hecho de que, desde el siglo X, los motivos budistas se insertaron en las prácticas creativas japonesas propias de las altas esferas sociales<sup>19</sup> y que, dado que Bashō pretendía reinsertarlas en el haiku en su búsqueda por volver a los idearios estéticos tradicionales del *waka*, este género poético, por lo menos hasta Shiki, se encuentra íntimamente relacionado con las practicas budistas que se posicionaron en Japón. En el presente capítulo se mostrará la influencia que ejerció la corriente budista en el haiku y cómo el cambio de perspectiva filosófica con respecto al haiku permite entender las creaciones del siglo XX en adelante como literatura libre.

En lo que refiere a la exposición de las dos corrientes epistemológicas que se asentaron en Japón con las escuelas Kūkai y Saichō creemos que la forma más sencilla de abordar el tema es retomando el texto básico del filósofo y monje japonés Daisetsu Teitaro Suzuki en el que se enfoca en describir brevemente la corriente zen y cómo ésta influyó en la cultura japonesa, *Zen and Japanese Culture*. Hablo de corrientes epistemológicas en tanto que el budismo, tal como lo expone el filósofo, es “discipline in enlightenment. Enlightenment means emancipation. And emancipation is no less than freedom. (...) The real freedom is the

---

<sup>18</sup> Como fuentes básicas a esta discusión teórica son recomendables las lecturas de Greenblatt (1998) y Perkins (2003).

<sup>19</sup> A este aspecto se ha dedicado la obra de Suzuki(1959), confrontar con Andressen (2002) y Henshall (1999).

outcome of enlightenment.”<sup>20</sup> (Suzuki, 1959, p.5-6). El propósito del budismo consiste en darse cuenta de que el Tao es la experiencia propia del mundo y que esta no es algo impuesto desde fuera, en esta medida lo importante no son las ideas que nos hagamos sobre las cosas, sino que las cosas mismas ya tienen sus propias respuestas dentro de sí, y debemos esforzarnos por comprenderlas. El Zen es una corriente budista donde la consigna del *por uno mismo* se encuentra en el eje central de la iluminación, que se debe alcanzar siempre sin ayuda externa, pues lo que le importa es ese *algo* que lo rodea y en el que está, un algo completamente concreto y real, pero que no podemos localizar en un punto y referirnos a él pues apenas lo intentamos desaparece.

The buddhists, therefore, call it the “unattainable,” the ungraspable”.

It is for this reason that a staff is a staff and at the same time not a staff, or that a staff is a staff just because it is not a staff (ibid. p.7)<sup>21</sup>

De allí que las escuelas que prosperaron en el país del sol naciente formaran sus métodos de enseñanza y disciplina basados bien en el camino verbal o en el de acción.

En primer lugar, el objeto de estudio del verbalismo zen es distinto al de la ciencia lingüística en tanto que no se trata de la relación significante-significado introducida por Saussure, sino en el estudio de las *palabras vivientes*; que son aquellas que pasan directa, concreta e íntimamente a la experiencia. Por lo tanto, el camino verbal, siendo todavía lenguaje, se encuentra fuera de las categorías lingüísticas que conocemos, no se trata de la lengua como medio de comunicación. Se ha trazado una relación de unión perfecta entre la expresión y la experiencia, donde las palabras siguen unidas a las cosas, los hechos y/o la experiencia, y así el camino verbal resulta en una experiencia reflejada de la forma más concreta posible. El camino verbal se practica, y entiende, a partir de alocuciones cripticas, o de la interacción pregunta-respuesta, tomemos por ejemplo uno de los que refiere Suzuki: “when you know

---

<sup>20</sup> «Es una disciplina para la iluminación. Iluminación significa emancipación. Y emancipación no es otra cosa que libertad (...) la verdadera libertad es la consecuencia de la iluminación.» [todas las traducciones del inglés en notas al pie son propias].

<sup>21</sup> «Los budistas, por lo tanto, lo llaman lo “inalcanzable”, lo “indescifrable”. Es por esto que un bastón es un bastón y a la vez no lo es, o un bastón es un bastón justamente por no ser un bastón».

what this staff is, you know all, you have finished the study of zen”<sup>22</sup> (ibid. p.7). La filosofía del verbalismo zen no busca aclarar o explicar los aparentes enigmas creados a partir del lenguaje, sino que pretende alcanzar la *mente*<sup>23</sup>, pues de lograrlo, las respuestas vendrán naturalmente, casi de manera inevitable.

En el camino de acción a diferencia del verbal, que también puede ser entendido como acción en tanto que es personal y concreta, se involucra el cuerpo sensible. A diferencia del método occidental de enseñar con el ejemplo y aprender haciendo, el acercamiento zen al *satori* por la vía de acción consiste en “awakening in the disciple’s mind a certain consciousness that is attuned to the pulsation of Reality”<sup>24</sup> (ibid. p.9). El camino de acción hace hincapié en la importancia de alcanzar el *satori* a partir de una situación vivida realmente sin ayudas exteriores al propio individuo sujeto de la experiencia. En este sentido se encuentra en completa concordancia con las enseñanzas de Buda y otros maestros cuando dicen: “Do not rely on others, nor on the Reading of the *sutras* o *sastras*. Be your own lamp”<sup>25</sup> (ibid. p.9)

El espíritu del Zen va más lejos que el intelecto, la lógica o la retórica, por lo que resulta inútil recurrir a instrucciones verbales o explicaciones conceptuales sobre el *satori* y, en consecuencia, este sólo se alcanza en la experiencia real y propia del mundo sensible. En el siguiente ejemplo de Suzuki se nos presenta esta necesidad experiencial para alcanzar la iluminación:

A monk, coming out of the monastery that was under the leadership of Rinzai (Lin-chi, d.867), met a party of three traveling monks belonging to another Buddhist school, and one of the three ventured to question the Zen monk: “How deep is the river of Zen?” the reference to the river arose from their encounter

---

<sup>22</sup> «Cuando sepas qué es este bastón, lo sabrás todo, habrás terminado el estudio del zen.»

<sup>23</sup> Suzuki hace una aclaración con respecto a esta elección léxica: “To call it the mind is far from the fact of experience; it is an unnamable “x”” (1959, p.7)

<sup>24</sup> Despertar en la mente del discípulo una cierta consciencia que se encuentra en sintonía con las pulsaciones de la realidad.

<sup>25</sup> No te fíes de los otros, ni de la lectura de los *sutras* o *sastras*. Sé tu propia lámpara.

taking place on a bridge. The Zen monk, fresh from his own interview with Rinzai, who was noted for his direct actions, lost no time in replying. “Find out for yourself,” he said, and offered to throw the questioner from the bridge. (ibid. p.5)<sup>26</sup>

Nos falta aclarar que el motivo, u objeto principal, de exploración del Zen es el mundo real, que se encuentra explícito en la cotidianidad y que debe ser aprehendido desde un tipo de conocimiento que supera al de la razón, uno sensible frente a la experiencia vívida en la realidad: “If you want to see, see right at once. When you begin to think, you miss the point” (p.13). Un motivo que se encuentra también en la teoría del haiku, pues el poema es una creación consecuencia de una experiencia estética particular llamada *momento haiku*, un momento de intensidad donde el poeta comprende su intuición y gracias a esto las imágenes viven sus propias vidas, y luego de esta comprensión se recurre a la poesía como medio de comunicación de la experiencia, o como cita Yasuda:

As Otsuji (...) puts it: “[We can enter the world of creation] when we are completely sincere and humble before the nature, yet free and fearless; when we are never separated from nature; when we do not introduce idle fancy or fall into cogitation” One aspect of the sincerity and humility he calls for is the poet’s willingness to surrender cherished intellectual concepts before the reality of his experience (Yasuda, 2001, p.13)<sup>27</sup>

El haiku, en tanto que se definía como un elemento en el que queda plasmado un conocimiento estético del mundo, también funciona como una herramienta pedagógica del budismo Zen. Incluso podríamos aventurarnos a decir que es la mejor si consideramos que

---

<sup>26</sup> «Un monje que había salido del monasterio liderado por Rinzai, se encontró con un grupo de tres monjes viajeros que pertenecían a otra escuela budista y uno de ellos se permitió preguntarle al monje zen “¿qué tan profundo es el río del zen?” la referencia al río surgió dado que su encuentro había ocurrido en un puente. El monje zen, recordando su reciente entrevista con Rinzai, conocido por sus acciones directas, sin perder tiempo respondió “averígualo por ti mismo” y se ofreció para arrojar del puente a su interrogador».

<sup>27</sup> «Como Otsuji (...) lo propone: “[podemos entrar en el mundo de la creación] cuando somos completamente sinceros y humildes frente a la naturaleza, a la vez que libres e intrépidos; cuando no nos separamos de la naturaleza; cuando no le adjudicamos adornos banales o caemos en reflexiones” Un aspecto de la sinceridad y la humildad de los que pide es la voluntad del poeta para renunciar sus conceptos intelectuales frente a la realidad de su experiencia.»

la estructura y forma del haiku mezcla de manera casi perfecta las prácticas disciplinarias verbal y de acción ya que busca recrear la experiencia que le permitió un conocimiento al poeta a través de unas pocas palabras que parecen encriptar en sí mismas el conocimiento, pues el momento haiku también es “a moment in which the words which created the experience and the experience itself can become one”<sup>28</sup> (ibid. p.32) de tal manera que el lector del haiku logre transmitirse, a partir del poema, a la situación misma que permitió al poeta el conocimiento.

Dentro de esta concepción del haiku como herramienta didáctica del budismo podemos entender la actitud de personajes tan interesantes como el monje Ryōkan (1758-1831), quien sabe que el haiku puede funcionar para sus fines místicos y al usarlos de esa manera los priva de su función poética tornándoles herramienta en función del conocimiento Zen y por eso, como bien retoma Cuartas, escribe “¿Quién dice que mis poemas son poemas? Mis poemas no son poemas en absoluto. Sólo cuando comprendas que mis poemas no son poemas podremos empezar a hablar acerca de la poesía” (2005, p.158). Así, cuando hablamos del monje amigo de los niños, “que intercambiaba poemas por alimentos, ropas, y en no pocas oportunidades por botellas de *saké*” (ibid, p.151) hay un cambio de perspectiva sobre qué estaba haciendo el monje; sabiendo que es sumamente religioso, una acción que puede ser vista de manera juguetona o inocente desde una perspectiva cotidiana se encuentra ahora también cargada de una función mística.

Así las cosas, no es de extrañar que fuera común, incluso en el mundo de los monjes, la escritura diaria de haiku durante algunos periodos del año, pues, para un conocedor es relativamente fácil dar ejemplos del objeto que domina.<sup>29</sup> Ahora bien, existe una corriente según la cual el haiku no sólo es una herramienta disciplinaria, sino que en sí mismo, gracias a su capacidad de unir perfectamente la expresión y la experiencia, puede generar en el lector

---

<sup>28</sup> «Un momento en el que las palabras que crearon la experiencia y la experiencia misma se vuelven uno».

<sup>29</sup> Tomemos por ejemplo el de un profesor de matemáticas, él ya sabe que es sumar, como funciona la suma y para qué sirve, luego, es fácil crear ejemplos de sumas con los cuales enseñar a niños de primaria dicho procedimiento.

el *satori*. Esta corriente se basa en un trabajo de meditación y contemplación sumamente exigente en el cual el poeta consigue entrar en *el verdadero momento haiku* definido por Otusji como:

The instant when our mental activity almost merges into an unconscious state - i.e., when the relationship between the subject and the object is forgotten- when we can experience the most aesthetic moment. This is what is implied when it is said that one goes into the heart of created things and becomes one with nature (Yasuda, 2001, p.39)<sup>30</sup>

Este pensamiento del haiku como medio de *satori* se encuentra como posibilidad desde la creación misma del haiku como arte poético en tanto que ya Bashō habla a sus discípulos sobre las dificultades que tiene un escritor para conseguir hacer un *verdadero haiku*<sup>31</sup> “He who creates three to five haiku poems during a lifetime is a haiku poet. He who attains to ten is a master”<sup>32</sup> (ibid. p32). La mención del término *maestro* en dicha cita nos pone directamente en el contexto de los maestros Zen, algo que no podemos dejar de lado cuando se reconoce en el poeta japonés no solo su contribución al arte, sino que, aunque nunca se recluyó en un templo, su vida de viajero es entendida por muchos como su ritual de iniciación en el espíritu budista.

La relación tan estrecha que existe entre haiku y Zen configura las categorías estéticas con las que se evalúa el haiku, de ellas tenemos diferentes listas de distintos tamaños y categorías, pues no por ser una lista más larga que otra implica tener las mismas categorías y algunas extras; Ryukichi (2003), por ejemplo, solo menciona cuatro<sup>33</sup>, pero da a entender que son más, Cuartas (2005), por su lado, propone siete<sup>34</sup>, de las cuales Blyth (Giroux, 1974)

---

<sup>30</sup> «El instante cuando nuestra actividad mental se funde en un estado inconsciente – por ejemplo, cuando se olvida la relación entre el sujeto y el objeto – es cuando podemos experimentar el mayor momento estético. Esto es lo que subyace cuando se dice que un entra en el corazón de las cosas creadas cuando se vuelve uno con la naturaleza.»

<sup>31</sup> Resultado de un *verdadero momento haiku*

<sup>32</sup> «Aquél que crea entre tres y cinco haiku en su vida es un poeta de haiku. Aquél que logra diez es un maestro.»

<sup>33</sup> Aware, okashi, wabi, sabi. (p.22)

<sup>34</sup> Koga, yūgen, hisan, chinsei, hei-I, sabi, hosomi. (p.34)

solo repite tres en su lista de ocho<sup>35</sup>, a saber: *yūgen*, *sabi* y *hosomi*. Por este motivo nos centraremos en exponer de manera breve las cuatro categorías que creemos engloban de mejor manera la estética japonesa Zen, a saber, *aware*, *yūgen*, *sabi* y *wabi*; muy diferentes a las tradicionales occidentales como *lo bello*, *lo grotesco*, *lo sublime*, *lo pueril*, *lo sacro* o *lo profano*.

La categoría estética *mono no aware*<sup>36</sup>, conocida hoy principalmente como *aware*, se encuentra definida de diversas formas, entre las cuales, una de las más recurrentes es la de *pathos* o *sentimiento* de las *cosas* en tanto que el término *aware* (哀) del japonés se encuentra definido en los diccionarios bilingües de hoy como *pity*, *sympathize*, *grief*, *sorrow*, *pathos*, *pathetic*<sup>37</sup> y en la crítica de autores como Giroux brevemente como “the quality of arousing compassion” (1974, p.112), en la enciclopedia británica como “sensitiveness to beauty”<sup>38</sup> y en el texto de Cuartas como “voz y sentimiento de las cosas” (2005, p.79). No obstante no se puede olvidar que en el periodo Heian (794-1185) era una expresión usada para referirse a un tipo de sorpresa mesurada, muy similar a lo que conocemos en occidente con expresiones como *ah* u *oh*, y que en unas traducciones se conoce como *the ah-ness of things*, algo que rescata muy bien Yasuda cuando relaciona esta situación de sorpresa y deleite estético con el *momento haiku* y la estructura métrica del poema en su capítulo segundo *haiku experience and length*, del que tomamos el fragmento inicial,

when one happens to see a beautiful sunset or a lovely flower, for instance, he is often so delighted that he merely stands still. This state of mind might be called “ah-ness” for the beholder can only give one breath-long exclamation of delight: “Ah!” the object has siezed him and he is aware only of the shapes, the

---

<sup>35</sup> Wabi, sabi, aware, yūgen, ushin, shiori, hosomi, shibumi. (p.109,112)

<sup>36</sup> Parece necesario empezar con la descripción de *aware*, aunque en muchos libros sobre la estética japonesa haiku se presente como secundaria o incluso ni se mencione., en tanto que su comprensión permite asir de mejor manera la relación que existe entre las búsquedas del Zen y del haiku, y así, esta categoría funciona como punto de partida para situar las otras categorías estéticas.

<sup>37</sup> Diccionario en línea *Jisho.org*

<sup>38</sup> Se encuentra dentro del artículo dedicado a Mootori Norinaga, donde el *aware* funciona, para el crítico, como el concepto central de la literatura japonesa. Disponible en: <https://www.britannica.com/biography/Motoori-Norinaga#ref16864>

colors, the shadows, the blendings. In a brief moment he sees a pattern, a significance he had not seen before (p.38)<sup>39</sup>

En este sentido, la relación existente entre el momento de deleite cuasi inconciente, ese *momento haiku* en el que el poeta se funde con el objeto mismo y lo puede comprender por sí mismo se explica en el *aware*, pues esta categoría estética busca que las *cosas* hablen por sí mismas, y ya hemos dicho que uno de los razgos principales del Zen es entrar en las cosas por como son, sin atribuirles nada desde fuera, retomando a Suzuki “If you want to see, see right at once. When you begin to think, you miss the point”<sup>40</sup> (p.13). Cabe aclarar que, para la estética japonesa inmersa en el budismo, las ‘cosas’ no se limitan a seres inanimados, se refiere a todo lo presente en el mundo, donde entran desde los objetos como rocas, edificaciones y armas hasta seres vivientes como animales, insectos y humanos en tanto que todo hace parte del Tao, y la meta del budismo es conocerlo para, en el Zen, entrar en armonía con él o como bellamente se acerca al pensamiento budista Herman Hesse en el final de *Siddhartha* cuando este, hablando con Govinda, dice:

...esta piedra es una piedra, pero también es un animal, también es Dios, también es Buda; la amo y la respeto no porque algún día pueda llegar a ser esto o lo otro, sino porque es y ha sido siempre todo. Y la amo precisamente por esto, porque es piedra y en este momento se me presenta como tal; y descubro un valor y un sentido en cada una de sus venas y concavidades, en el amarillo, en el gris, en la dureza, en el sonido que emite cuando la golpeo, en la sequedad o la humedad de su superficie. Hay piedras que ofrecen al tacto una consistencia oleaginosa o jabonosa, y otras que parecen hojas, o arena, y cada una tiene sus atributos distintivos y reza el Om a su manera, cada una es Brahma, pero al mismo tiempo es una piedra, es oleaginosa o jabonosa, y justamente esto es lo que me gusta y me parece extraordinario y digno de veneración. (1995, p.201-202)

---

<sup>39</sup> «Cuando alguien tiene la oportunidad de ver una bella puesta de sol o flores encantadoras, por ejemplo, se encuentra en tanto placer que solo puede permanecer quieto. Este estado mental puede ser llamada “ah-ness” ya que el espectador solo puede dar una explicación de placer: “¡ah!” el objeto se ha apoderado de él y él sólo es consciente de las formas, los colores, las sombras, las curvas. En un corto momento ve un patrón, un sentido que no había visto antes.»

<sup>40</sup> «Si quieres ver, ve de una vez. Cuando empiezas a pensar pierdes el punto.»



Siguiendo esta línea de pensamiento, la categoría estética *yūgen*, que en algunos casos se relaciona con la tristeza, melancolía, o sentimientos de pérdida dada su definición a partir de kanji que, dentro de sus acepciones, pueden llegar a significar *oscuro* o *aislado*, se refiere más a los misterios que se encuentran codificados en las obras de arte; misterios que se encuentran allí para que el espectador los revele (o lo intente) cada vez que se enfrente a ella. Giroux afirma que “*yūgen* implies religious mystery, profundity, subtlety and asceticism” (p.110), una consigna que se encuentra en sintonía con muchos textos teóricos sobre la estética japonesa en tanto que “*yūgen* functions in art as a means by which human beings can comprehend the course of nature” (Hakutani, 2009, p.11).

En este sentido, *yūgen* representa la posibilidad de comprender los misterios del Tao mediante las obras de arte y toda obra que sugiera las posibilidades interpretativas lo hará de forma enigmática en tanto que, desde la perspectiva Zen, solo el conocimiento adquirido por uno mismo permite la verdadera comprensión. Este carácter misterioso, que no hace parte de las categorías estéticas más populares, también ha sido abordado en occidente, de manera similar, como una característica de las obras de arte como se puede observar en la teoría estética de Adorno: “El carácter enigmático de las obras de arte no está localizado en lo que de ellas se experimenta, en la comprensión estética, sino que aparece sólo en el distanciamiento.” (Adorno, 2004, p.167)

*Wabi* hace referencia a belleza implícita en la humildad o la pobreza, por ejemplo, que no depende de elementos mundanos “-wealth, power, and reputation- and yet to feel inwardly the presence of something of the highest value, above time and social position”<sup>41</sup> (Suzuki, p.23). En este sentido, *wabi* cobija tanto nuestras categorías estéticas de *lo bello* y *lo grotesco* pero sin hacer tal distinción, permitiendo a las cosas, sin hacer juicios sobre su apariencia, ser significativas para la contemplación pues estas características son uno de los elementos a los que le apunta el espíritu Zen en tanto que “Zen also naturally inclines to poverty, for

---

<sup>41</sup> «- Riqueza, poder y reputación – y aún así sentir interiormente la presencia de algo del más alto valor, algo que supera al tiempo y la posición social.»

as long as we are attached to something, as long as we are possessed by the idea of possession, we can never be free spirits.” (ibid, p.253-254).

Por su lado *sabi* alude a ideas en donde la vejez, la imperfección, lo dereriorado o la soledad, también implican, como en el *wabi*, una belleza del más alto nivel. Esta categoría estética responde tanto al pensamiento según el cual “Japanese see nature as a reflection of God, as containing the Absolute”(Giroux, p.110) como a la idea de que el tiempo es parte esencial de la vida y, en consecuencia, es necesario apreciar su paso en los objetos: “when this beauty of imperfection is accompanied by antiquity or primitive oncouthness, we have a glimpse of *sabi*” (Suzuki, p.24). En este sentido, los objetos reales de la naturaleza son mucho más vivos y dicientes que las ideas que nos podamos hacer de ellos, pues un pensamiento sobre un objeto ofrece una imagen o bien difusa del objeto, o bien atemporal del mismo.

Bashō notes that the poet must also surrender personal vanities and attitudes: «The verse of some poets tries to speak with charm but, on the contraty, is completely without it; the quality of charm is no to speak of charm . . . . Again in the verse of some is over-ambitious and loses its sincerity»<sup>42</sup> (Yasuda, p.14)

Estas cuatro categorías estéticas aquí expuestas responden precisamente a la necesidad que tiene el haiku por la sinceridad a la que refiere Bashō, pues el objeto del Zen es el mundo natural en sí mismo en tanto que solo en su inmanencia podemos comprender y lograr entrar en armonía con el Tao. Esta es una filosofía que se posicionó como la norma estética en la poesía haiku desde que Bashō reinserta en ella los motivos Zen, algo que podemos ver en el haiku que retoma Benedetti al inicio de su obra, “*no sigas las huellas / de los antiguos / busca lo que ellos buscaron.*” (1999, p.12), y que sólo comienza a cambiar de manera profunda con los trabajos de crítica literaria de Masaoka Shiki a finales del siglo XIX.

---

<sup>42</sup> «Bashō escribe que un poeta debe abandonar actitudes y vanidades personales: “los versos de algunos poetas tratan de hablar con encanto pero, por el contratio, se encuentran faltos de el; la caidad del encanto no recide en hablar de él... así tambien los versos de algunos son demasiado ambisiosos y pierden sinceridad”.»

Con la muerte de Kobayashi Issa en 1827 el haiku en Japón comenzaba a perder popularidad y, con ella, grandes poetas, tanto así que con la apertura definitiva de Japón al mundo occidental en 1868 y el afán de Japón por modernizarse, en la época de 1890's existían argumentos según los cuales el haiku estaba condenado a la extinción pues “la sociedad moderna es a tal punto vulgar y fea que difícilmente proveerá asuntos de valor a una forma literaria tan sofisticada” (Cuartas, 2005, p.173), una postura con la que Shiki lucha durante toda su vida académica y artística.

En un contexto en el que ya no es tan fácil entrar en contacto con la naturaleza, ni en donde la sociedad es devota a la doctrina Zen, la premisa básica a la que recurre Shiki para transformar el haiku de antaño, y posicionarlo como una posibilidad expresiva literaria vigente es la necesidad de “volverlo al camino de la belleza, pero depurándolo de todo tipo de religión, panteísmo, misticismo o *Zen*” (Ibid. p.187). Para Shiki el haiku es ese vehículo que permite la preservación de las formas tradicionales en un Japón altamente cambiante, por lo que su propuesta de reforma al género poético plantea tres elementos clave: “a) el *haikú* es literatura<sup>43</sup>, b) el *haikú* debe ingresar en la realidad y c) los maestros del viejo estilo del *haikú* deben ser reemplazados si se quiere que se *haikú* sobreviva.” (Ibid. p.173)

Con el primer punto, gracias al cual el haiku entra completa y únicamente en el campo literario, los motivos y categorías estéticas Zen pasan a ser, desde la teoría, tomadas como opciones de realización, pero no como necesarias para la elaboración artística, abriendo la posibilidad a otro tipo de preocupaciones en el trabajo creativo. El segundo punto ofrece la posibilidad de centrarse en temas que el haiku, por tradición, nunca asumió como relevantes, de allí que encontremos en la obra de Shiki haikus dedicados al beisbol y al juego<sup>44</sup>. El

---

<sup>43</sup> Lo que de entrada pone en evidencia que el haiku no es entendido por la sociedad japonesa como una forma literaria; parece que la aproximación social al género era (o es) mucho más mística y religiosa que de otro tipo.

<sup>44</sup>

生け垣の	Ikegaki no	Campos baldíos.
外わ彼の矢	soto wa karen o ya	Más allá de la cerca,
弾遊び	tama asobi	juegan pelota.

Tomado de: <https://jorgebraulio.wordpress.com/2009/12/01/shiki-y-el-beisbol/>

último punto, tal vez sólo consecuencia de los otros dos, implica la constante creación donde “el *haikú* debe volver los ojos hacia otros referentes para que su historia y los productos de su cultura pasen a formar parte de la sensibilidad humana en general.” (Ibid. p.176)

Empero, aunque Shiki sea considerado hoy como el cuarto gran poeta del haiku, su ejercicio de reforma sufrió de una cantidad apabullante de ataques por parte de la academia más tradicional. Gracias a su aporte literario el haiku adquirió nuevamente popularidad en la sociedad japonesa y surgieron muchos poetas que sintonizaban con la propuesta de Shiki pero que, como él, fueron criticados cuando se alejaban mucho de la tradición. Tatsuko Hoshino<sup>45</sup>, por ejemplo, se apegó en muy buena manera al simbolismo natural propio de la tradición, al cual nutrió con su acercamiento suave y femenino a la vida diaria, “the quiet sound / of writing with a pencil - / tulips”<sup>46</sup> (Greve, 2010) aunque también cuenta con poemas que apuntan a esa novedad propia de la ciudad inmersa en el cambio cultural de modernización: “The fist swallow - / a *chindonya* band / just for today.”<sup>47</sup> (Ibid.).

Un caso mucho más significativo es el de Suzuki Masajo, quién rompe de lleno con los motivos japoneses cuando plasma en el haiku sus temas de amor y sexo, y que por esa decisión “fue estigmatizada en los ambientes más puristas del haiku” (La, 2012). Siguiendo la idea de Shiki según la cual es necesario unir la poesía con la vida misma propia del poeta Suzuki plasma constantemente tanto su enamoramiento (con su amante) en su obra, de los que traigo a colación el siguiente, “un cojín para el esposo / que he tomado prestado. / cielo

---

<sup>45</sup> hija de Takahama kyoushi, quien a su vez fue discípulo de Shiki, participó en la revista *hototogisu*, fundada por el reformador del haiku y creó su propia revista de poesía exclusiva para mujeres.

<sup>46</sup>

鉛筆で	enpitsu de
書く音静か	kaku oto shizuka
チューリップ	chuurippu

Tomado de: <https://wkdhaitopics.blogspot.com/2009/07/hoshino-tsubaki.html>

Los bajos sonidos / de dibujar con un lápiz / tulipanes.

<sup>47</sup> La primera golondrina - / una banda *chindonya* / sólo por hoy.

nublado” (Ibid.), como su constante melancolía fruto de su sufrimiento emocional a lo largo de su vida<sup>48</sup>, “una estrella fugaz / para una mujer / que no sabe qué pedir.” (Ibid.).

Si bien el proceso de reforma que comenzó Shiki proponía cambiar el carácter trascendental del haiku para situarlo en los límites de lo literario, dentro de su crítica nunca le negó a este su naturaleza de portador de contenidos de verdad que pasan al mundo del lector a partir de una lógica sensible. No obstante, en un país como Japón, eminentemente conservador, el cambio que proponía Shiki no pudo darse como seguramente lo quiso pues los nuevos poetas se veían en la necesidad de seguir el canon literario para ganar, o mantener, prestigio, por lo que la verdadera libertad del haiku como literatura se dio mucho más fácilmente en Occidente, en lugares o bien alejados de las academias japonesas, o bien donde su prestigio no dependía de lo que esta tuviese que decir de su escritura.

Dado que este texto busca ejemplificar cómo se dio la apropiación del haiku en Latinoamérica me abstendré de explicar los procesos de llegada de la estética japonesa a Europa<sup>49</sup> o Estados Unidos, basta decir que su llegada a Francia a inicios del siglo XX culminó en el conocido *imagism*, mientras que su aparición en Norteamérica luego de la segunda guerra mundial tuvo mucho que ver con la generación *beat*. Para Tablada, Paz, Borges, Benedetti y la mayoría de poetas latinoamericanos el haiku aparece, sin perder su característica esencial como sugerente de un contenido sensible altamente condensado, como una nueva posibilidad en la cual desarrollar sus búsquedas estéticas.<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> De la que se destaca mucho la situación que padeció a los 29, momento en el que fallece su primer esposo, y con ello pierde a su hijo, pues se decidió que este viviría con la familia paterna y ella tenía que casarse con su cuñado, viudo el mismo año.

<sup>49</sup> Dentro de las teorías estéticas sobre Haiku realizadas en Occidente, particularmente centrándonos en el continente europeo, encontramos la obra de Barthes *Empire of Signs* (1989) en donde la describe como la parte literaria del Zen (p.74) y, como tal, comparte muchas características con dicha corriente, “Aun siendo inteligible, el haiku no significa nada, y es por esta doble condición que parece abierto a la significación...” [traducción propia] (p.69), “El haiku nunca describe, su arte es contra descriptivo, a tal punto que cada estado de la cosa es inmediato...” [traducción propia] (p.77).

<sup>50</sup> Este texto, dada sus limitaciones de espacio, no puede abordar y describir los contextos literarios específicos en los que surge el haiku en la obra de cada uno de los poetas latinoamericanos que se mencionan, aunque se reconoce que su aproximación no fue coincidental ni anecdótica, sino el

En primer lugar, José Juan Tablada, de quien Paz escribe “fue lo que se llama un "poeta menor" (...) pero su obra, en su estricta y querida limitación, fue una de las que extendieron las fronteras de nuestra poesía.” (Paz, 1970), gracias a su viaje a Japón en 1900, descubre de primera mano la nueva estética del haiku, que por esa época se encontraba en su nueva época de popularidad gracias de los trabajos de Shiki en la década anterior, y se le reconoce la introducción de dicho género en lengua española. Este género, con sus cualidades intrínsecas de condensación y contemplación de la naturaleza, ayudó a configurar el carácter concreto, naturalista y pictórico de su propia poesía modernista, e influyó directamente en sus trabajos encontrados en *un día* (1919), *li-po* (1920) y *jarrón de flores* (1922) al ver en el haiku la posibilidad de una poesía contraria a la retórica que proliferaba en la poesía mejicana de inicios del siglo XX pues “el “Haikai”, de floral desnudez, no necesita búcaros. Por esencia es justo vehículo del pensamiento moderno; tema lírico puro, adámico como la sorpresa y sabio como la ironía” (Tablada, 1971, p.421)

Breve cortejo nupcial,  
las hormigas arrastran  
pétalos de azahar (p.375)<sup>51</sup>

El gris caimán  
sobre la playa idéntica  
parece de cristal... (p.435)

El segundo gran poeta a mencionar es Octavio Paz, que viaja a Japón en 1952 (medio siglo después de la muerte de Shiki), y se encuentra con una realización del haiku algo distinta, pero definitivamente muy en sintonía con la tradicional, donde el canon literario ha permeado la creación artística y los temas naturales son nuevamente el foco principal de atención creativa. En este sentido, entendemos por qué en las creaciones de Paz casi nunca hay un yo presente en el poema y la voz poética se limita a la creación de escenas naturales. Él también es el primer gran poeta latinoamericano en discurrir y teorizar sobre el haiku,

---

resultado de búsquedas y exploraciones artísticas concretas suscitadas por la necesidad de otra forma para crear.

<sup>51</sup> Todos los haikus latinoamericanos de esta sección son puestos a modo de provocación, de ejemplo creativo con respecto a la interpretación que cada autor hizo de esta poética japonesa, en el siguiente capítulo se lleva a cabo el ejercicio de descripción, comparación y análisis poético que permitirán determinar cuáles creaciones pueden formar parte del género.

algo que dejó plasmado en dos ensayos: *tres momentos de la literatura japonesa* (1974) y *la tradición del haiku* (1983).

La interpretación poética que propone el autor del haiku, y con la cual asumimos se dispuso a la creación en 1955, corresponde con la definición que de su estructura nos ofrece en su ensayo de 1974, pues allí define el género y lo explica mediante una dicotomía que se fusiona al finalizar la presentación de ambas partes; así pues, la primera parte funcionaría como la condición general (que puede ser la ubicación temporal o espacial del poema) y la segunda como un algo relampagueante, y se fusionan de tal forma que crean una simbiosis entre la descripción y la sorpresa donde la “percepción poética surge del choque entre ambas.”<sup>52</sup> y donde el haikú es un “arte no intelectual, siempre concreto y antiliterario, el haikú es una pequeña cápsula cargada de poesía capaz de hacer saltar la realidad aparente”<sup>53</sup>. Un factor importante sobre esta idea del género es su capacidad para hablar sobre unidades altamente complejas que ocurren en el mundo sin desvirtuarlas, a lo que añade como ejemplo la realidad vida-muerte diciendo:

“La verdad original de la vida es su vivacidad y esa vivacidad es consecuencia de ser mortal, finita: la vida está tejida de muerte. Pero al decirlo convertimos en dos conceptos, vida y muerte, la vivaz y fúnebre unidad vida-muerte. ¿Hay un lenguaje que diga, sin decirlo, esa unidad? Sí, el haikú: una palabra que es la crítica de la realidad, una realidad que es la burla oblicua del significado.” (1974)

Todas las noches baja al pozo  
y a la mañana reaparece  
con un nuevo reptil entre los brazos. (Paz, 1989,  
p.59)

Alcé la cara al cielo,  
inmensa piedra de gastadas letras:  
nada me revelaron las estrellas. (p.60)

---

<sup>52</sup> Cita textual del ensayo tomada de: <https://terebess.hu/english/haiku/paz.html#tresmom>

<sup>53</sup> Ibid.

Borges, que en su juventud y adultez ya había leído algunos cuentos e historias de tradición japonesa y china, viaja al país del sol naciente en el año de 1979 acompañado de María Kodama gracias a una invitación que le hizo la Japan Foundation, y como fruto de este viaje el argentino, escribe su ensayo *mi experiencia con el Japón*, donde nos propone su interpretación del haiku de la siguiente manera: “El fin de los poemas es apreciar un instante precioso (...) El autor tiene que tratar de hacer algo bello. Si eso bello no es enteramente original no importa” (Mal salvaje, 2018); interpretación que debemos relacionar directamente con el prólogo de *La cifra* (1981), donde se propone una escritura intermedia entre su regular *poesía intelectual* con lo que nombra *poesía verbal*; la primera es altamente abstracta mientras que la segunda “no quiere decir nada y a la manera de la música dice todo”.

Ahora bien, la aventura del argentino con el género poético haiku resulta de suma importancia por diversas razones, entre las que sobresalen tanto el seguimiento de la métrica 5-7-5 como la utilización del género en su tan recurrente poética intelectual donde sobresalen sus juegos laberínticos. Teniendo en cuenta que la construcción poética de Paz no mantuvo en casi ningún caso la estructura métrica, la obra de Borges funciona como punto de comparación y demostrador de la posibilidad que existe realmente de seguir la pauta, pues era algo que poco se hacía abogando razones superficiales según las cuales era casi imposible hacer poesía en lengua española en un espacio tan reducido.

Así mismo, al hacer solamente 17 haikus, donde ninguno de ellos contiene una de las características que el mismo autor confiere al género (la aparición de una palabra estacional), demuestra que más que hacer 17 haikus, realiza al menos 18, pues podría entenderse el compendio total como un gran haiku, cuya imagen significativa resulta de la combinación de las otras 17, esto es, sin duda alguna, un claro ejemplo de lo que buscaba Shiki cuando abogaba por el carácter literario del haiku, su utilización abierta en todas las posibles ramas de la creación poética.



La vasta noche  
no es ahora otra cosa  
que una fragancia. (2)<sup>54</sup>

La luna nueva.  
Ella también la mira  
desde otra puerta. (15)

Finalmente, el caso de Benedetti es, sin lugar a duda, el caso más recurrente en cuanto a su condición de poeta fruto de todo un siglo de acercamientos y producción de haiku en Latinoamérica. Como caso prototípico, se trata de un poeta que ni ha viajado a Japón, ni domina la lengua que allí se habla y que si desea conocer sobre la historia y el desarrollo del género se acerca a este tanto leyendo haiku en traducciones<sup>55</sup> como estudiando con el material disponible en español, casi siempre escrito después de los aportes teóricos y de crítica literaria iniciados por Paz y Borges; estudios que beben de la academia norteamericana, francesa e inglesa, altamente influenciada por el canon tradicional japonés, donde poco logró permear la crítica de Shiki.

Así, aunque la academia les presenta ahora una especie de manual para la construcción de haiku, determinado por su métrica, sus temas, y su estructura directa, simple y transparente, este tipo de poetas se aventuran de una manera inocente, casi infantil, al haiku cautivados por su capacidad para presentar sensaciones, ideas o imágenes de manera tan condensada y encuentran en dicha forma una inspiración para su propia poesía; poesía que, siendo fruto de una apropiación libre del género, resulta deslegitimizada por la misma academia que estudiaron.

En su singularidad, Benedetti, es privilegiado en este estudio por su aporte poético del género, por su posición dentro del canon latinoamericano y por su gran acogida por lectores

---

<sup>54</sup> Dado que Borges número sus haikus, y a que tomamos los haikus de una versión digital de *la cifra* que no se encuentra paginada, nos referiremos a ellos según su número en lugar de la página en la que pueden aparecer en distintas ediciones del poemario.

<sup>55</sup> Hay que recordar, por un lado, que, si bien a Tablada lo imitaron mucho, la mayoría de esta creación fue a “para a los inmensos basureros de la literatura no leída” (Paz, 1970) y, por otro, que, debido a la falta de un gremio amplio de traductores hispanos o latinos que manejen la lengua japonesa, la mayoría de traducciones eran (y son) o bien en lenguas extranjeras como inglés o francés, o bien traducciones de dichas al español.

de todo el mundo. Continúa los pasos de Borges en cuanto a la estructura, que considera un desafío, y procura acercarse al haiku con la intención de condensar en el espacio dictado una sensación, duda, sentimiento, o cualquier otra cosa que pueda ser motivo de belleza, y poco a poco va captando las posibilidades intrínsecas de la misma estructura; por lo que define el género siempre desde la sorpresa y la ilusión

Con sólo 17 sílabas y con una distribución invariable (5-7-5), el haiku es en sí mismo una unidad, un poema mínimo y no obstante completo. De ahí su visión instantánea, su condición de chispazo, a veces su toque de humos o de ironía. Basho dejó para la posteridad esta curiosa definición: “Haiku es simplemente lo que está sucediendo en este lugar, en este momento” (1999, p.10)

Hay pocas cosas  
tan ensordecedoras  
como el silencio (p.28)

Los que caminan  
sobre ríos de vino  
a veces flotan (p.43)

Parece cuento  
al barco lo defienden  
los tiburones (p.117)

Los bombardeos  
remedian para siempre  
la sed y el hambre (p.196)

### 3. De la realización japonesa y latina

Si nos proponemos evaluar la creación del haiku latinoamericano como una apropiación y ampliación estética del japonés<sup>56</sup>, debemos describir los distintos elementos que hacen parte de la creación oriental y mostrar, para cada uno, cómo son las propuestas de adaptación de los poetas seleccionados de tal forma que se evidencie la creación latina como una posibilidad literaria del haiku y no, como retoma Nogueroles a algunos críticos puristas, irrespeto o rípos al género ni a la sociedad nipona,

Tenemos que hacernos conscientes de que su éxito [el del haikú] se debe a claves internas que han de ser comprendidas, y bien comprendidas, antes de pretender que lo que nosotros estamos escribiendo sean haikus. O, de lo contrario, caeremos en el “síndrome Benedetti”, que en el mejor de los casos es una falta de respeto a la civilización japonesa y en el peor un mamarracho literario. (Haya, *El espacio interior del haiku* 16, citado por Nogueroles, 2013, p.33)

Creemos que algunas de las *claves internas* de las que habla Haya, las que tienen que ver con el misticismo de las categorías estéticas tradicionales, han sido brevemente abordadas en el capítulo anterior, por lo que en este capítulo nos encargaremos de referirnos principalmente a las formas de realización del haiku; al producto final en tanto su estructura como su contenido literario.

Uno de los elementos que más destacan de la estructura del haiku, si no el que más, a la hora de enfrentarse al género es el metro de 5-7-5 (moras) del poema; medida altamente

---

<sup>56</sup> Siempre partiendo de la crítica de Shiki según la cual el haiku es literatura.

demandante para lenguas como la española en tanto que la estructura silábica y de moras es distinta en ambas. En la lengua española la mora y la sílaba se confunden en tanto que cada sílaba corresponde a una mora mientras que en la japonesa contamos con silabas compuestas tanto por una como por dos moras. Sin entrar en mayor discusión sobre la estructura moráica japonesa, podemos referirnos a ella utilizando su sistema de escritura hiragana y atribuyendo a cada elemento de ese sistema el valor de 1 mora.

Basic hiragana syllables					Additional sounds					平 仮 名		
あ	い	う	え	お	が	ぎ	ぐ	げ	ご			
a	i	u	e	o	ga	gi	gu	ge	go			
か	き	く	け	こ	ざ	じ	ず	ぜ	ぞ			
ka	ki	ku	ke	ko	だ	ぢ	づ	で	ど			
さ	し	す	せ	そ	ba	bi	bu	be	bo			
sa	shi	su	se	so	ぱ	ぴ	ぷ	ぺ	ぽ			
た	ち	つ	て	と	きゃ	きゅ	きょ	ぎゃ	ぎゅ		ぎょ	
ta	chi	tsu	te	to	kya	kyu	kyo	gya	gyu		gyo	
な	に	ぬ	ね	の	にゃ	にゅ	にょ	ひゃ	ひゅ		ひょ	
na	ni	nu	ne	no	びゃ	びゅ	びょ	ぴゃ	ぴゅ	ぴょ		
は	ひ	ふ	へ	ほ	mya	myu	myo	りゃ	りゅ	りょ		
ha	hi	fu	he	ho	じゃ	じゅ	じょ	ちゃ	ちゅ	ちょ		
ま	み	む	め	も	じゃ	じゅ	じょ	ちゃ	ちゅ	ちょ		
ma	mi	mu	me	mo	ちえ	ちよ	しゃ	しゅ	しえ	しよ		
や		ゆ		よ	che	cho	sha	shu	she	sho		
ya		yu		yo								
ら	り	る	れ	ろ								
ra	ri	ru	re	ro								
わ				を								
wa				wo								
ん	ひらがな											
n	Hiragana											

Así, palabras como たまご(tamago = huevo) o いぬ(inu = perro) tienen igual número de sílabas que de moras<sup>58</sup>; hay 3 en tamago y 2 en inu, pero palabras como りんご (ringo =

<sup>57</sup> Tomado de Omniglot, *the online encyclopedia of writings systems & languages*:  
<https://www.omniglot.com/images/writing/hiragana3.gif>

<sup>58</sup> Recordemos que el japonés no cuenta las palabras en sílabas, luego, el uso de esta palabra siempre será en relación a como se percibe desde la lengua española

manzana) ろりょうしん(ryoushin = conciencia ) tienen proporcionalidades diferentes, ringo tiene 2 sílabas y 3 moras mientras que ryoushin tiene 2 sílabas y 4 moras.

La apropiación del metro japonés en Latinoamérica (y muchos otros países occidentales) sólo asumió la estructura 5-7-5 midiendo según su propia tradición, de suerte que le atribuimos a la cuantificación del verso en haiku las reglas de acento, sinalefa, diéresis y sinéresis. En este sentido, el haiku en lengua española no toma prestada la métrica del haiku, sino que lleva a cabo un proceso de adaptación del metro al material lingüístico y poético propio para componer sin mayores complicaciones estructurales. Así encontramos que la totalidad de la obra haiku de Borges o Benedetti y parte de la de Paz o Tablada siguen la pauta 5-7-5, adaptada al español:

*Los Sapos*

Trozos de barro,  
por la senda en penumbra  
saltan los sapos. (Tablada, p. 382)

*La piedra de los días*

El Sol es tiempo;  
el tiempo, sol de piedra;  
la piedra, sangre (Paz, 1989, p.58)

Algo me han dicho  
la tarde y la montaña.  
ya lo he perdido. (Borges, 2005, 1)

El pobre dios  
tan solo tan sin nadie  
y tan sin vírgenes (Benedetti, 1999, 174)

El haiku de Paz presenta una estructura donde la cuantificación versal es igual a la cuantificación léxica; en los haikus de Tablada y Borges se pone en funcionamiento la cuantificación versal con la regla de la sinalefa, en el primero se unen la sílaba final de ‘senda’ con la palabra unisilábica ‘en’ del segundo verso mientras que en el de Borges el prodecidimiento se ve en el tercer verso al unir el clítico ‘lo’ con el auxiliar ‘he’ para formar una sola sílaba métrica, consiguiendo en el primer caso un verso de siete sílabas y en el segundo uno de cinco; y en el de Benedetti funciona la regla de acento en el primer y último verso, sumando una sílaba al primero dado que es monosilabo, y restando una al último pues ‘vírgenes’ es esdrújula, consiguiendo, en ambos casos, versos de cinco sílabas.

Ahora bien, ni Paz ni Tablada mantienen la pauta en toda su obra, cosa que podríamos relacionar con el verso libre dada la multiplicidad de versos con metros distintos (como algunos críticos lo han hecho), no obstante, sería una aproximación muy superficial. Opinamos que la desviación con respecto a la estructura 5-7-5 de estos autores corresponde a búsquedas rítmicas. Así podemos ver poemas de Tablada como *Violetas*, con una cuantificación 7-11-9 en donde los versos 1 y 3 riman entre sí; encontrar poemas donde prima el isosilabismo como en *El murciélago*; o tropezarnos con estructuras rítmicas silabotónicas como en *coquillage*.

*Violetas*

apenas la he regado  
y la mata se cubre de violetas,  
reflejos del cielo violado (Tablada, p. 375)

*El murciélago*

¿los vuelos de la golondrina  
ensaya en la sombra el murciélago  
para luego volar de día...? (p.382)

*Coquillage*

La ola femenina me mostró,  
carnal, en la mitad de su blancura,  
la concha que a Verlaine turbó... (p.443)<sup>59</sup>

Estructuras rítmicas que, a excepción de la rima, también encontramos en la obra de Paz, así, el isosilabismo está presente en poemas como *Relieves* (de versos endecasílabos) o *Más tarde* (con versos heptasílabos) y el ritmo silabotónico en haiku como *lo mismo* (con ritmo en 2 y 6 en los versos 1 y 2) o *Niño y trompo* (con ritmo en 1,3,6 en verso 1, repetido en 1 en el verso 2 y complementado en 3 y 6 en el verso 3).

*Relieves*

la lluvia, pie danzante y largo pelo,  
el tobillo mordido por el rayo,  
desciende acompañada de tambores:  
abre los ojos el maíz, y crece. (p.58)

*Más tarde*

Se despeña la luz,  
despiertan las columnas  
y, sin moverse, bailan. (p.58)

---

<sup>59</sup> Con acento léxico en las sílabas 2, 6 y 10 para los versos 1 y 2, y 2, 6 y 8 en el tercero.

*Lo mismo*

tocado por la luz

el cuarzo ya es cascada.

Sobre sus aguas flota, niño, el dios (p.56)

*niño y trompo*

Cada vez que lo lanza

cae, justo,

en el centro del mundo (p.57)

Aun cuando hablamos del ritmo como un elemento clave para la elección de metros distintos a la pauta 5-7-5 en español, es necesario saber que el ritmo del haiku japonés no corresponde con nuestra idea de ritmo. En primer lugar la lengua japonesa es de acento tonal mas no de acento prosódico como el español, lo que quiere decir que “el patrón tonal tiene que ver con la totalidad de la palabra, no con cada una de las sílabas de la palabra” (Sierra, 2016, p.36); en segundo lugar, la característica según la cual se decide si una palabra es acentuada o no depende de una bajada de tono, lo que crea un conjunto enorme de palabras no acentuadas aunque exista un cambio de tono de bajo a alto en alguna parte de la palabra; en tercer lugar, y más importante, la lengua japonesa no es homogénea en cuanto al tono pues este depende del dialecto particular de cada zona<sup>60</sup>, lo que hace insignificante el tono en términos de ritmo en la poesía japonesa, pues no asegura formas específicas de dicción para el verso.

Por lo anterior, dentro de la crítica del haiku está la idea de que “as the language is unstressed, the rhythm of Japanese haiku consists simply in the 5-7-5 arrangement.”<sup>61</sup> (Giroux, 1974, p.146), un pensamiento al que se opone Otsuji; quien defiende que la poética haiku ha creado una estructura en la que dos elementos o imágenes se relacionan para crear toda una escena poética y dice “What has been called the 5-7-5 pattern is merely a historical step showing how it branched out from *waka* and even in the period of Bashō the haiku had

---

<sup>60</sup> Por ejemplo: las palabras ‘flor’ y ‘nariz’ se componen por los mismos sonidos, /hana/, pero según el dialecto se pronuncia con tono alto /ha/ o /na/, así en la zona de Tokio, y según el dialecto que se ha intentado estandarizar desde la apertura de Japón a Occidente, ‘nariz’ se pronuncia con una secuencia de tono alto-bajo /HAna/ mientras que ‘flor’ con una de bajo-alto /haNA/ (siendo esta no acentuada) mientras que en otras zonas la dicción es al contrario, ‘flor’ /Hana/ y ‘nariz’ /haNA/.

<sup>61</sup> «Como la lengua no presenta estrés, el ritmo del haiku japonés simplemente consiste de la estructura 5-7-5.»

already developed a pattern of *niku isshō* (two parts make one whole).”<sup>62</sup> (Otsuji, 1947, citado por Yasuda, 2001, p.107).

Siguiendo la propuesta del patrón haiku de la creación de unidades completas a partir de dos partes significativas<sup>63</sup> y a la imposibilidad de aproximarse al ritmo del haiku japonés con los conceptos de ritmo silabotónico para hacer análisis versal, Yasuda propone una aproximación al ritmo del haiku en términos del sentimiento estético de cada poema. En consecuencia, se aproxima al poema de Bashō “*Beyond cherry brumes, / is the bell at Asakusa / Or Ueno that booms?*”<sup>64</sup> (p.103) a partir del orden de las palabras, en tanto que la forma en la que se presenta el poema corresponde con la cristalización de la experiencia del poeta en términos significativos del *qué, cuándo y dónde*, elementos que trabajaremos más adelante.

花の雲	Hana no kumo	Clouds of blossoms;	Beyond cherry brumes
鐘は上野か	Kane wa ueno ka	The temple bell:	Is the bell at Asakusa
浅草か	Asakusa ka	Ueno? Asakusa? <sup>65</sup>	Or Ueno that booms <sup>66</sup>

Here *cherry brumes* holds all the charms and rich, echoing overtones of the temple bell. In listening to the inspiring gong, Bashō wonders where the bell is being tolled, and looks toward Asakusa and then Ueno in marvel before the soft-pink mist of the blooming cherries. This aesthetic feeling seems to be the basic rhythm of the haiku (...) So Bashō began his poem by placing the cherry brumes in the first line because he saw them first; and in the second line the bell of

---

<sup>62</sup> «Lo que ha sido llamado el patrón 5-7-5 es solamente un paso historia que muestra cómo es una ramificación del *waka* y ya en el periodo de Bashō el haiku había desarrollado el patrón *niku isshō* (dos partes crean un todo).»

<sup>63</sup> Noción que también, aunque desde su perspectiva, nota Paz en su definición de haiku referida en el capítulo anterior.

<sup>64</sup> Cuya original pronunciación encontramos en el puesto 199 de los poemas recogidos y traducidos por (Landis, 2004) y que tomamos de base para la reconstrucción al sistema de escritura japonés kanji.

<sup>65</sup> Traducción de Landis

<sup>66</sup> Traducción que usa Yasuda



Asakusa, the place towards which he first looked for it; and in the last, Ueno, to which his mind wandered (Yasuda, p.103-104)<sup>67</sup>

Nosotros pensamos que el ritmo del haiku pensado en términos de sentido y significancia<sup>68</sup> depende, principalmente, de la unión de los tres elementos recientemente mencionados: el orden de las palabras, la estructura 5-7-5 y el patrón *unidad a partir de dos*. El orden de las palabras crea unidades significativas que, al relacionarse con las siguientes, van formando una imágen mental cuyo final se encuentra demarcado bien por el final de un verso<sup>69</sup> o por un *kireji* (palabra cesura) mientras el resto del poema configura la otra imagen de tal forma que el producto final del haiku es una unidad mental compuesta por dos imágenes superpuestas, y cuya relación se encuentra implícita en la experiencia estética y sugerida por el *kireji*.

En el poema trabajado por Yasuda el primer elemento que aparece es la nube de flores (hana no kumo), que conforma unidad en sí mismo pues no hay un nexo gramatical que permita unir lógicamente esa frase con la estructura del segundo verso, aquí la pausa versal demarca la pausa sintáctica (que no existe formalmente). El segundo verso inicia con la palabra ‘campana’ (kane) seguida de la postposición marcadora de tema /wa/ (は) dando a entender

---

<sup>67</sup> Aquí *neblina de cerezo* [o nube de cerezo] porta todo el encanto y la riqueza, resonando con las campanadas del templo. Escuchando los inspiradores sonidos del *gong*, Bashō se pregunta en qué lugar está siendo tocada la campana y mira hacia Asakusa y luego hacia Ueno maravillado por el suave color rosa de la nube de cerezos. Este sentimiento estético parece ser el ritmo básico del haiku (...) Así, Bashō comienza su poema poniendo la *niebla de cerezos* en la primera línea pues fue lo primero que vio, y en la segunda línea la campana de Asakusa, el lugar hacia donde miró primero en busca de la campana, y al final Ueno, hacia donde su mente vaciló.

En este caso la explicación de Yasuda se encuentra en relación con el orden de las palabras del poema traducido, en tanto que Asakusa aparece en el tercer verso y Ueno en el segundo del original, pero en la traducción que maneja el orden se encuentra invertido. No es posible discernir si el autor conocía el original o si únicamente contaba con la traducción y por ello el problema del orden, pero no por ello hay que menospreciar el análisis siguiendo la experiencia estética, pues justamente la tradición del haiku busca la unión entre experiencia vivida y expresión poética.

<sup>68</sup> Muy en sintonía con la propuesta de Bélić (2000) sobre “una concepción nueva, semántica, del ritmo versal” (p.69), donde las pausas rítmicas y sintácticas contribuyen a la configuración del sentido del verso y, en consecuencia, del poema en su totalidad.

<sup>69</sup> Puede ser el primero, segundo o tercero.

que el foco de la segunda imagen es la campana (y su sonido)<sup>70</sup>, mientras que tanto Ueno como Asakusa son las posibilidades de localización del sonido ambos marcados por la posposición de pregunta /ka/ (か). La unidad compuesta en este poema, dependiendo del ritmo de la experiencia, crea una imagen en la cual las flores se mueven (o parecen moverse) al son del gong, entrando en armonía la naturaleza con el reino humano.

Tanto las marcas gramaticales como la estructura versal configuran la entonación del verso. Ya hemos dicho que la lengua japonesa no tiene regularidades frente al acento tonal, pero eso no elimina la relación de entonación propia de una estructura versal que, como dice Bělič, difiere de la entonación prosaica y “esta tensión no desaparece ni siquiera en los casos en que el verso coincide con la unidad sintáctica” (p.64). Así las cosas, existen pausas de entonación al final de cada verso y una menor en el segundo denotada por la partícula tematizadora; pausas que implican formas tanto de dicción como de contenido.

Sabemos que este ritmo semántico del haiku es notado por los poetas de distintas formas. En la definición del género de Paz es evidente la idea del haiku como una construcción de dos partes, una como condición general y la otra como elemento activo relampagueante; Borges habla del haiku como la apreciación de un instante y Benedetti de la importancia del evento presente, ambos siempre relacionando un *qué* bien sea con un *dónde* o un *cómo*, en suma, con un ambiente o contexto, logrando también la unión de dos elementos, uno siempre mencionado y el otro a veces escondido o implicado en los bordes del poema.

Aguas petrificadas.  
El viejo Tláloc duerme, dentro,  
soñando temporales. (Paz, p.56)

Tocado por la luz  
el cuarzo ya es cascada.  
Sobre sus aguas flota, niño, el dios. (Paz, p.56)

Callan las cuerdas.  
La música sabía  
lo que yo siento (Borges 4)

La ociosa espada  
sueña con sus batallas.  
Otro es mi sueño. (Borges 9)

---

<sup>70</sup> Hablaremos sobre la multiplicidad de significados cuando tratemos las palabras pivote, la destreza verbal y el kanji.

Hormigas sobre un grillo inerte. Recuerdo de Guliver en Liliput... (Tablada,p.432)	Tierno saúz casi oro, casi ámbar, casi luz... (Tablada, p. 370)
Van las muchachas cada paso más lindas y yo más viejo (Benedetti, p.94)	Invierno invierno el invierno me gusta si hace calor (Benedetti, p.17)
Templo vacío los viejos santos juegan un solitario (Benedetti, p.141)	Qué terremoto cruje el remordimiento crujen las piedras (Benedetti, p.169)

En el segundo poema de Paz y el segundo de Tablada vemos que la relación de las imágenes se consigue gracias a procesos metafóricos y metonímicos; en el primero de Paz, y los primeros dos de Benedetti las encontramos iladas, mediante el lenguaje<sup>71</sup>, como dos eventos simultáneos; los otros cinco yuxtaponen las imágenes a partir, bien de las pausas sintácticas que denotan los puntos seguido y aparte como en los poemas de Borges y Tablada, o bien de la pausa rítmica en los de Benedetti. Cabe mencionar que las imágenes que relacionan los poemas de producción latina no corresponden siempre con dos imágenes del mundo real o natural, muchas veces se relacionan con ambientes sensibles o mundos míticos, como podemos notar al comparar los de Borges entre sí.

Por un lado, el número 4 pone en primer lugar una imagen del mundo real (el fin de la música) y una imagen que refiere al estado de ánimo (que para el caso no importa cuál, solo importa la sintonía entre este y las sensaciones que produjo la melodía que terminó de sonar); por el otro, el número 9 crea la imagen, no de una espada<sup>72</sup> soñando (tal vez feliz, tal vez con anhelo), sino del sueño mismo de la espada, pues en nuestra mente se crea la imagen de una batalla donde la espada participa mas no la de una espada posada durmiendo, y la contrapone con el poeta, ahora sí recostado y durmiendo, que sueña cosas distintas.

---

<sup>71</sup> Véase la función de palabras como ‘dentro’, ‘y’, ‘si’, que permiten establecer relaciones lógicas entre lo previo y lo posterior

<sup>72</sup> Que también puede ser una metáfora para referirse a un guerrero.

Como hemos dicho, el ritmo del poema es una aglutinación entre pequeñas unidades de sentido que se juntan entre sí hasta que son terminadas por un elemento de corte, con el que se inicia la creación de la segunda imagen y que la relaciona con la anterior de maneras particulares; indicadas por el *kireji* en japonés y por estructuras sintácticas, ortográficas y/o gramaticales en el español. De estas estructuras de corte o cesura guías de la interpretación del poema que, como hemos dicho, se encuentran tanto en las pausas versales indicadas por la estructura 5-7-5, como por las pausas sintácticas **hablaremos ahora**, poniendo especial interés en los desajustes entre estas pues, como dice Bělič, “el desajuste entre la pausa rítmica y la pausa sintáctica produce tensión. Esta tensión (más o menos fuerte según el caso) sirve para potenciar el significado –*el sentido*– de las palabras afectadas” (p.58).

Podemos referirnos, por ejemplo, al poema de Paz, en el que aparecen las imágenes de *aguas petrificadas* y de *Tláloc durmiendo*, imágenes que se encuentran separadas tanto por la pausa rítmica como por la sintáctica (demarcada por el punto y aparte). Ahora bien, el segundo verso presenta una pausa sintáctica en su interior, rompiendo la oración *El viejo Tláloc duerme dentro*, donde el adverbio de lugar resulta como final de verso, doblemente separado del siguiente por la coma final, dejándolo aislado; aislamiento que, además de reflejarse en el ritmo de dicción del poema, realza la relación entre las dos imágenes previamente construidas y las plantea como dos acontecimientos de igual valor poético. Así las cosas, las aguas petrificadas son una imagen potente por sí mismas que cautivan al lector y que podemos apreciar por su condición misma, y que dentro de ellas vemos al dios del rayo durmiendo, otra imagen que puede convertirse en un objeto de contemplación y que podría convertir la imagen anterior en su fondo, pero que gracias a la construcción hiperbática, y al aislamiento de *dentro*, es imposible cooptarle su carga poética y de sentido construida al inicio del poema.

Este desajuste también se puede apreciar en los últimos poemas de Tablada que citamos. Si revisamos el primero, el punto y seguido del segundo verso funciona como corte y final de la primera imagen y donde la segunda se comienza a formar. Terminar el verso con la palabra *recuerdo* puede, para el lector atento, producir dos significados gracias a la homonimia existente entre la conjugación del verbo recordar en primera persona, y el

nombre derivado de él. Pausar (por la marca sintáctica), darle espacio a ‘recuerdo’ y volver a pausar (por la pausa rítmica) antes de continuar al tercer verso realza las dos posibilidades y así, sólo hasta el segundo verso, gracias a la oposición con la imagen anterior, podemos prefigurar las dos posibilidades, que esa imagen haga que el poeta recuerde algo o que esa imagen sea un recuerdo en sí mismo. El tercer verso complementa la segunda posibilidad y además le confiere un carácter figural, no obstante la impresión de la primera posibilidad, aunque ya en menor medida, no desaparece.

Otra posibilidad la encontramos en algunos de los haikus de Benedetti, pues la estructura sintáctica del español repele pensar algunos de los versos como unidades sintagmáticas gramaticalmente correctas, concretamente cuando nos enfrentamos a grupos de nombres puestos uno seguido del otro, todos con función sintáctica de sustantivos como por ejemplo los números 205 y 209:

205

follar coger

fornicar aparearse

cuántos sinónimos (Benedetti, p.217)

209

bloqueo / alzheimer /

hiroshima / otan / sida /

no fue un buen siglo (ibid. p.221)

En el haiku 205, aunque no existan marcas ortográficas, nos vemos en la necesidad de ver como unidad independiente cada una de las cuatro palabras que componen los primeros dos versos, todas ellas de igual valor semántico y rítmico para la creación de la primera imagen, relacionada con la acción propia a la que refieren cada una; imagen que se encuentra con otra de carácter reflexivo. En el 209 cada palabra de los primeros dos versos se encuentra aislada por barras y al igual que en el ejemplo anterior, todas con el mismo valor poético y semántico dentro de la construcción, en este caso crean una imagen tipo *collage* que se relaciona como conjunto con el tercer verso.

Tanto por los ejemplos que hemos dado como por el concepto general que hemos ofrecido del ritmo del haiku parece que es una necesidad la exposición explícita de las dos imágenes

menores dentro del haiku para conformar aquella unidad final y en cierta medida es lo que la mayoría de veces se encuentra en la teoría y los manuales de haiku. Aún así, no debemos olvidar aquello que expusimos en el capítulo anterior sobre la cualidad enigmática de la obra de arte cuando tratábamos la categoría estética *yūgen*, pues es ese planteamiento del enigma, únicamente descifrable en el distanciamiento, lo que permite entender construcciones en las que no encontremos ambas imágenes completamente definidas en la interioridad del haiku.

las grandes urbes  
no saben lo que ignoran  
ni lo que saben (Benedetti, p.104)

nada conforta  
como una teta tibia  
o mejor dos (Benedetti, p. 229)

Esta es la mano  
que alguna vez tocaba  
tu cabellera. (Borges 11)

Plumaje azul turquí  
y largo pico, es un  
gigante colibrí... (Tablada, p.426)

En poemas como estos solo se presenta textualmente una imagen; la otra queda sugerida y debe ser imaginada por el lector. Podemos pensar del primer poema que la ciudad es una metáfora a la gente de la ciudad, pero aún sin ello podemos simplemente poner en contraste la imagen de una ciudad con la de un pueblo y darnos cuenta de las diferencias tan abismales que existen entre uno y otro ambiente, diferencias que ninguno de los dos lugares conoce (y en algunos casos ni siquiera sus habitantes). Del segundo, aunque se nos presenta una imagen de paz y descanso, queda tácita la idea de una persona agobiada o cansada que necesita relajarse, procedimiento que también se encuentra en el poema de Borges, pues ahora se trata del contraste de imágenes entre una mano que no toca nada y una voz que recuerda, con la imagen de ese recuerdo. Del poema de Tablada parece que sólo se crea la imagen de un colibrí, y nos podríamos preguntar qué otra cosa podría conformar la segunda imagen o si la imagen del colibrí es la unión de otras dos imágenes y no obtener respuesta satisfactoria; la solución la ofrece el título del poema<sup>73</sup> *Tucuso montañoso*<sup>74</sup>.

---

<sup>73</sup> Algo que no existía en la creación japonesa y que prácticamente solo existe en el haiku latinoamericano.

<sup>74</sup> Un ave de otra especie.

Estos ejemplos podrían ser usados para atacar el haiku latinoamericano pues hemos definido el haiku tanto por su contenido de verdad, de carácter sensible, como por su ritmo semántico y versal superficialmente observable como *unidad compuesta por dos partes*. Sin embargo, hay que recordar la relación entre metro y ritmo según la cual “el ritmo es una *variante* del metro, el cual, por su parte, aparece como *invariante* de ritmos «emparentados», subordinados a una misma fórmula métrica general” (Bělič, p. 180), y que para el caso de un ritmo como el que hemos definido dichos ejemplos pueden ser vistos como variantes del ideal, posibilidad que se acentúa cuando encontramos realizaciones que exigen ese mismo ejercicio imaginativo por parte del lector en el haiku japonés.

雪とけて 村いっぱい 子供かな	Yuki tokete Mura ippai no Kodomo kana	Snow having melted, The whole village is brimful Of happy children.
	-Issa <sup>75</sup>	

鐘きえて 花の香はつく 夕べかな	Kane kiete Hana no ka wa tsuku Yuube kana	Temple bells die out. The fragrant blossoms remain. A perfect evening!
	-Bashō <sup>76</sup>	

En estos dos poemas, aunque la traducción que ofrece el texto de Buchanan del segundo no lo ejemplifique, solo se explicita una imagen, que demostraremos a partir de la descripción de los poemas originales, a los que proporcionaremos sus correspondientes traducciones. El poema de Issa, en el primer verso dice que la nieve ya se ha derretido (yuki tokete), en el segundo que el pueblo está lleno de *algo*, y en el tercero nos dice que de niños, con lo que solo tenemos la imagen del pueblo, a inicios de la primavera con un montón de niños en las calles (tal vez jugando, tal vez corriendo, etc.), la otra imagen yace en la memoria, cuando todavía había nieve y no había nadie en esas calles, donde la imagen final del poema es el contraste entre la imagen descrita y la tácita.

---

<sup>75</sup> (Buchanan, 1973, p.31)

<sup>76</sup> (ibid. p.16)

El segundo poema, esta vez de Bashō, comienza diciendo que ‘la campana ha parado de sonar’ en el primer verso, el segundo que ‘el aroma de las flores continúa’ y el tercero dice ‘noche’ y podríamos proponer una traducción prosaica del contenido del poema como *la campana ha parado, me pregunto si el aroma de las flores seguirá hasta la noche*. Sin duda la traducción se encuentra repleta de elementos que no hemos puesto antes; aspectos que se encuentran sugeridos por la postposición gramatical japonesa ‘kana’, pues esta partícula implica tanto una pregunta o duda, como un aspecto subjuntivo, de allí la traducción de ‘tsuku’ (seguir) que proponemos en futuro. Otro punto que notar de ‘kana’ es que funciona como *kireji* o palabra cesura y se encuentra al final del poema, algo que en sí mismo no es raro, pues es su lugar habitual, lo que podríamos llamar inusual es que en dicho haiku no hay otro *kireji* que separe dos imágenes mientras que podemos unir los primeros dos versos<sup>77</sup> de una manera sintácticamente correcta, por lo que sólo tenemos una imagen presente enunciada (el momento en el que se detiene la campana y el poeta está oliendo las flores), y la otra es una especulación a futuro, sugerida por la palabra noche, que debe ser imaginada, pues ni el poema ni el poeta se preocupan por responder.

Para explicar la importancia del ¿qué? ¿cuándo? y ¿dónde? mencionados anteriormente, y muy bien trabajados por Yasuda (2001), es necesario recordar que el haiku tradicional nace del *momento haiku*, “The instant when our mental activity almost merges into an unconscious state -i.e., when the relationship between the subject and the object is forgotten- when we can experience the most aesthetic moment.” (Yasuda, 2001, p.39); experiencia que se pretende cristalizar mediante el lenguaje para que el lector pueda reconstruirla y también ser sujeto de dicha experiencia. En este orden de ideas, la experiencia sensible primigenia surge de una amalgama entre un *algo* que ocurre en una porción del mundo y que depende de tiempo propicio para ser observable. Ese *algo* se puede relacionar tanto con eso *relampagueante* de lo que habla Paz, como con ese *instante precioso* que menciona Borges en tanto que la experiencia estética nace gracias a la apreciación de ello. Para que ese *algo*

---

<sup>77</sup> Incluso los tres si nos guiamos por construcciones en japonés oral donde es común omitir algunas marcas gramaticales que se entienden por contexto



o *qué* tenga todo su potencial estético debe entrar en contraste con el mundo en el que ocurre, de allí las coordenadas espacio-temporales y la apreciación de Paz por la *condición general* del poema.

En lo que respecta al *cuándo* del poema, la sociedad japonesa configuró la participación del tiempo en términos de las estaciones del año, por lo que no es extraño encontrar, sobre todo en los más antiguos, el reiterado uso de los nombres de estas<sup>78</sup>. A lo largo del desarrollo del haiku se vió la necesidad de nuevas formas para referirse a esta coordenada temporal, a lo que Bashō, retomado por Cuartas (2005, p.64), planteaba que cuando una palabra puede evocar una estación, es completamente válido usarla en lugar de los nombres de estas y además es un descubrimiento que se convierte en un tesoro para otros poetas. Este pensamiento alentó la búsqueda de nuevos *kigo* (palabras estación), tanto así que hoy contamos con listas enormes de ellas<sup>79</sup>.

En principio, la ordenación temporal no sólo refería al momento de la experiencia sino también al de composición, pues no existía mayor distancia entre uno y otro, y sólo con las ideas de Shiki para convertir el haiku en literatura comienza a haber posibilidades imaginativas<sup>80</sup>, y así “it would be possible for a group of haiku writers to take a seasonal theme of winter –e.g., *samusa* or cold– and to write poems on them in the summer”<sup>81</sup> (Yasuda, p.229). La conversión del haiku al campo literario que propuso Shiki también permitía, como mencionamos en el capítulo anterior, abrir el género a la multiplicidad temática, lo que supone un reordenamiento de las coordenadas espacio-temporales pues,

---

<sup>78</sup> 冬 ‘fuyu’ (invierno)  
夏 ‘natsu’ (verano)  
春 ‘haru’ (primavera)  
秋 ‘aki’ (otoño)

<sup>79</sup> Un claro ejemplo lo podemos encontrar en Renku en el artículo de Higginson, *The 500 Essential Japanese Season Words* disponible en: <http://www.2hweb.net/haikai/renku/500ESWd.html>

<sup>80</sup> Cuartas (2005, p.173) dice que uno de los argumentos con los cuales los críticos literarios de finales del siglo XIX abogaban por la extinción del haiku era justamente que éste despreciaba la imaginación, un elemento tanto o más importante como la descripción de la naturaleza.

<sup>81</sup> Sería posible para un grupo de poetas de haiku tomar el tema estacional del invierno – por ejemplo *samusa* o frío – y escribir poemas de sobre ello en verano.

cuando nos salimos del ámbito netamente natural para tratar contenidos sociales, afectivos, mentales o de otro tipo, el poema probablemente ya no requiera de un *dónde* y un *cuándo* en línea con la tradición, sino que necesita crear ambientes que permitan reconstruir esa escena a la que apunta.

Si retomamos el primer poema de Hoshino mencionado en el capítulo anterior, “the quiet sound / of writing with a pencil - / tulips” es evidente que no podemos responder fácilmente a las preguntas del *dónde* o *cuándo* ocurre el *algo* motivo del poema, supone más bien un ambiente tranquilo, indicado por el sonido silencioso del lápiz, en el cual se desarrolla la acción de *dibujar* tulipanes. Los haikus de Masajo, que mencionamos en el mismo fragmento, aunque aluden a elementos meteorológicos (cielo nublado, una estrella fugaz) no permiten crear una coordenada en relación a una estación en particular pues pueden ocurrir en cualquier momento del año. Esta misma idea del ambiente es la que es mucho más recurrente en el haiku latinoamericano en tanto que los temas principales refieren a condiciones sociales, emocionales o mentales, eventos que dependen más de situaciones o ambientes construidos (o sugeridos) que de una ubicación espacio temporal bien definida.

La vieja mano  
sigue trazando versos  
para el olvido (Borges 17)

Oscuramente  
libros, láminas, llaves  
siguen mi suerte. (Borges 6)

Viven a nuestro lado,  
los ignoramos, nos ignoran.  
Alguna vez conversan con nosotros.  
(Paz, p.57)

La luz no parpadea,  
el tiempo se vacía de minutos,  
se ha detenido un pájaro en el aire  
(Paz, p.58)

El alma de aquel niño  
al morir, dejó el cuerpo  
como un pájaro el nido.  
(Tablada, p.594)

Busco en vano en la carta  
de adiós irremediable,  
la huella de una lágrima...  
(Tablada, p.460)

Tu ciudad sigue  
con sol y sin jactancia  
siempre esperándote (Benedetti, p.227)

Me gustaría  
mirar todo de lejos  
pero contigo (Benedetti, p.37)

En cada infancia  
hay una canción tonta  
que allí se queda (Benedetti, p.156)

Los apagones  
permiten que uno trate  
consigo mismo (Benedetti, p.79)

Como último punto de gran importancia en términos del ritmo y la semántica del haiku quisiera mencionar lo que Giroux (1974) refiere como *verbal dexterity* (destreza verbal/lingüística) y que, distinto a su planteamiento, creemos que comprende también las *kake-kotoba* o palabras pivote. Este elemento se diferencia de otros recursos estilísticos menores como el hipérbaton, la aliteración, asonancia o similares puesto que, por un lado, juega un papel mucho mayor en términos de las posibilidades de sentido y significancia con respecto a los demás y, por el otro, es una de las características del haiku con el que muchos teóricos sustentan su posición de desdén a la metáfora, símil, metonimia u otros recursos semánticos en el haiku.

Here we want no adjective to blur our impression; the picture speaks for itself. We seek no metaphor or simile to make the picture clear, but simply let the objects do their part. (Yasuda, p.7)<sup>82</sup>

Haiku eschews metaphor, simile, or personification. Nothing is like something else in most well-realized haiku. As Bashō has said: “Learn of the pine from a pine” (ibid. p.64)<sup>83</sup>

Metaphor is always an interference for the haiku poet. His aim is to render the object so that it appears in its own unique self, without reference to something other than itself (ibid. p.65)<sup>84</sup>

---

<sup>82</sup> «Aquí no queremos adjetivos que difuminen nuestra impresión; la imagen habla por sí misma. No buscamos metáforas o símiles para volver clara la imagen, simplemente dejamos que el objeto haga su trabajo.»

<sup>83</sup> «El haiku evita la metáfora, el símil y la personificación. Nada es como otra cosa en la mayoría de los haikus bien hechos. Como lo dijo Bashō: “aprende sobre un pino del pino”.»

<sup>84</sup> «La metáfora siempre es una interferencia para el poeta del haiku. Su objetivo es presentar el objeto para que aparezca en su única forma propia, sin referencias a otras cosas distintas que a sí mismo.»

La destreza verbal de la que habla Giroux refiere a las posibilidades que tiene el poeta, y la lengua japonesa, de generar múltiples sentidos con un muy pequeño grupo de unidades fonológicas, destreza cuyo funcionamiento nos explica Hiraga (2006) a la vez que explicita su relación con el sistema de escritura kanji.

When a language has different writing systems to represent a single phonetic text, how a poem looks is as crucial as how it sounds. (...) Kanji play a distinct role not only in conveying an iconic meaning visually but also in manifesting a unique mode of representation in the world's writing systems. The essence of such an ideographic mode of representation is the juxtaposition of separate entities so as to evoke a new matrix or constellation of meaning. In this regard, it is an inevitable consequence that Kanji offer endless creativity and imagination in visual and verbal arts, particularly in calligraphy and poetry.' The poetic text seeks an optimal use of Kanji both as an iconic and a metaphorical manifestation in the creation and the interpretation of its meaning. (p.139)<sup>85</sup>

El acercamiento que hace Hiraga se concentra en las posibilidades interpretativas que abre o permite el kanji en la creación de imágenes por parte del lector cuando se enfrenta al haiku, así cuando habla del poema de Bashō sobre la vía láctea trabaja dos versiones diferenciadas solamente por la inclusión o elución de un kanji (横)<sup>86</sup>. En primer lugar hay que revisar el segundo kanji de cada verso (海, 渡, 河) pues los tres comparten el radical que representa el

---

<sup>85</sup> «Cuando una lengua tiene distintos sistemas de escritura para representar un mismo sonido, el cómo luce un poema es tan crucial como su sonido. (...) El kanji juega un papel importante no solo por transmitir un significado icónico de manera visual sino en que también es un modo único de representación léxica en el sistema de escritura. La esencia de un tipo de representación ideográfico como este es la yuxtaposición de entidades separadas para evocar una nueva matriz o constelación de sentido. Al respecto, el kanji ofrece creatividad e imaginación infinitas para las artes visuales y verbales como consecuencia inevitable, particularmente en caligrafía y poesía. 'El texto poético busca un óptimo uso del kanji tanto en su manifestación icónica como en la metafórica para la creación y la interpretación de significado.»

<sup>86</sup>

a)	b)	<i>Traducción en Hiraga</i>	<i>Traducción de Landis</i>
荒海や	荒海や	Rough sea: lying	stormy sea –
佐渡に横たふ	佐渡によこたふ	toward Sado Island the	stretching out over Sado,
天河	天河	River of Heaven (p.140)	Heavens' River (p.97)

‘agua’<sup>87</sup> y crea una sensación de fluidez en el poema; como segundo punto hay que percatarse de los significados de dichos caracteres ayudan a la recreación del mito aludido por el poema<sup>88</sup>: el primero ‘mar’, el segundo ‘cruzar’ y el tercero ‘río’; como tercer punto hay que referir justamente a la variante (el carácter 横) pues ese kanji tiene el radical que representa ‘arbol’ en lugar del de ‘agua’, lo que genera un choque de imágenes visuales y rompe con el ambiente de fluidez creado con los otros caracteres.

Por otro lado, optar por una escritura en hiragana de algunos elementos del poema no solo permite unidades de sentido que se unen para formar imágenes mentales paralelas, sino que genera posibilidades interpretativas que el uso de kanji eliminaría. Para demostrar esto tomaremos brevemente dos haiku de Bashō como ejemplos,

- |    |                       |   |  |
|----|-----------------------|---|--|
| 1) | 米買いに<br>ゆきの袋や<br>投げ頭巾 | Kome kai ni<br>Yuki no fukuro ya<br>Nageukin    | Going to buy rice<br>The snow-covered bag<br>As a kerchief.<br>(Giroux, p.134-135)               |
| 2) | 物言えば<br>唇寒し<br>秋のかぜ   | Mono ieaba<br>Kuchibiru samushi<br>Aki no kaze. | Whan a thing is said,<br>The lips become very cold<br>Like the autumn wind.<br>(Buchanan, p. 89) |

La traducción que ofrece Giroux del primer poema corresponde con una posibilidad interpretativa que nace gracias a escribir en hiragana ‘yuki’ en lugar de usar el kanji que significa nieve pues, gracias a la homofonía, ‘yuki’ también significa ‘llendo’ o ‘de camino’, por lo que el haiku no hace referencia a la acción de ‘comprar’ arroz sino al evento en su conjunto, donde existe un desplazamiento y un tiempo durante el que ocurre dicha acción, un tiempo en el que tanto la bolsa en la que va el arroz como la capucha del sujeto se van

---

<sup>87</sup> Esos tres trazos al lado izquierdo de cada kanji.

<sup>88</sup> En concreto se refiere al mito celebrado en el festival de las estrellas *tanabata*, que refiere a una historia de amantes celestiales que, al descuidar sus tareas una vez esposados, fueron separados a ambos lados de la vía láctea y se les prohibió volver a verse, siendo su única excepción el *séptimo día del séptimo mes*, momento en el que cruzan el río que separa (la vía láctea) y pueden reunirse.

cubriendo de nieve.<sup>89</sup> Para no explayarnos mucho en el segundo ejemplo basta decir que la última palabra ‘kaze’ traducida como viento también puede significar, gracias a la ausencia del kanji de viento, *gripe*, por lo que podemos pensar o bien que cuando el sujeto dice algo sus labios se le enfrían por el viento de otoño, o que está enfermo (en otoño<sup>90</sup>) y que sus labios ya están fríos.

Esta destreza verbal es lo que hace a Javier Tafur preguntarse “si el haikú está concebido para ser recitado o leído, o ambas cosas a la vez” (Cuartas, 2005, p.21) y a la que respondemos, sin mayor miedo a equivocarnos que se debe hacer ambas cosas, pero siempre en la individualidad. El haiku debe ser leído para gozar de todas las posibilidades interpretativas y pictóricas que permite y debe ser recitado (aunque sea mentalmente) para unir el ritmo semántico con el ritmo de dicción, condicionado por la estructura 5-7-5, las palabras cesura y los otros recursos estilísticos que, aunque en menor medida, configuran el sentido del poema.

En fin, el haiku latinoamericano (y en general el haiku occidental) no cuenta con las mismas posibilidades simbólicas y pictóricas que el japonés dado que el sistema lingüístico y de escritura es otro; y para conseguir efectos similares, inmanentes en la creación poética y artística, recurre a formas de la tradición occidental como la metáfora, la metonimia, y tantas otras figuras literarias/retóricas.

Entre los brazos de esta cruz  
anidaron dos pájaros:  
Adán, sol, y Eva, luna. (Paz, p.57)

Hoy no me alegran  
los almendros del huero.  
Son tu recuerdo (Borges 5)

---

<sup>89</sup> Si bien no lo hemos dicho antes explícitamente, la traducción de haiku o de cualquier otra forma poética, con miras a conservar la estructura métrica se ve en la necesidad de alterar en cierto grado el contenido explícito, un contenido que hemos reconstruido en el párrafo sin haberlo detallado pues depende del *kireji* ‘ya’ que superpone dos ideas o imágenes como simultáneas independientes, en este caso la bolsa ‘fukuro’ y la capucha ‘nagezugin’.

<sup>90</sup> A este respecto debe recordarse todo lo referente al kigo como elemento significativo fundamental para la cristalización y recreación de la experiencia estética.

Como el agua, el ensueño  
si cuaja es sólo  
hielo... (Tablada, p.460)

No me seduce  
el burdel del poder /  
prefiero el otro (Benedetti, p.76)

me compré un tango  
en el kiosco de adioses  
del aeropuerto (Benedetti. p.214)

cada mujer  
puede ser dos mujeres  
déjenme una (Benedetti, p.198)





## 4. Notas finales

Con la discusión hecha a lo largo del texto esperamos desmentir la idea de que la creación del haiku corresponde con unos temas o un manual de instrucciones y que, de no seguirlo sería, como ya retomamos la cita de Noguero al inicio del tercer capítulo, “una falta de respeto a la civilización japonesa y en el peor un mamarracho literario.” (Haya, *El espacio interior del haiku* 16, citado por Noguero, 2013, p.33). Una idea que ha calado tan fuerte que a partir de ella encontramos defensas de creaciones poéticas tanto latinoamericanas como japonesas, para ello podríamos citar ya el prólogo que hace Humberto Senegal de la antología haiku de Raúl Henao *una alberca en la luna* (2014) a partir del cual relaciona la creación del poeta, altamente resonante con la corriente surrealista, ya la introducción de Fernando Rodríguez-Izquierdo y Gavala a *Tintes del cielo* (Sōseki, 2016) a partir de los temas y el uso de *kireji* o *kigo* por parte del poeta japonés.

Esa idea del haiku, como una suma de características ha causado la categorización del latinoamericano, y muchas veces el occidental en general, como *senryū*<sup>91</sup>, pues aunque

---

<sup>91</sup> El *senryū*, poema japonés cuyo origen se rastrea al renga y cuya forma primigenia se encuentra en las escuelas de Teitoku y Sōin, que vieron la primera estructura de 5-7-5 como suficiente para la creación artística; escuelas a las que se rebeló Bashō al querer buscar los motivos estéticos clásicos algo que en consecuencia creó la distinción entre ambos tipos de poesía, una ‘elevada’ y otra mundana o pueril no obstante, aunque no epítome de la creación culta, estas formas siguieron (y siguen) siendo practicadas en Japón:

when haikai attained its final form, there appeared comical *senryū*, as can be verified through history. And accordingly it is interesting to note that always [the shift from the classical to the comic attitude] is accompanied by lowering in the class of those who wrote poetry. (Yasuda, p.178)

puede compartir la estructura 5-7-5, por lo general toca temas mentales, sociales, filosóficos o emocionales (algo muy común en toda la creación artística occidental y que se encuentra en plena relación con la tradición literaria y filosófica del continente). Sin embargo, seguir la propuesta de Shiki en donde el haiku es literatura permite la creación libre de haiku, uno que es evaluado desde criterios estéticos literarios en lugar de religiosos o doctrinales como los del Zen; evaluación que implica un rompimiento con la tradición en la que se separaba la creación japonesa entre haiku y senryū, cuando ambos provienen del mismo origen y sus principales diferencias literarias son en cuanto a los temas que tratan.

Así como Shiki “juzga a Bashō de simplón e impreciso en los detalles” (Cuartas, 2005, p.177) o Haya juzga a Benedetti de irrespetuoso, cualquier crítico y lector tiene total libertad de preferir uno u otro poeta, una u otra escuela, unos u otros temas específicos como los más importantes y dicientes, por lo que estos adquirirán mayor o menor valor para él. No obstante, la creación de un canon poético para el género no puede depender solamente de criterios como los temas a tratar, el uso de *kireji* (por ejemplo) o la estructura rígida 5-7-5; depende ahora de una mezcla entre estos con otros de carácter rítmico y/o de contenido, donde una obra se considera ejemplar, trascendente o ‘grande’ de acuerdo tanto a su capacidad de hablar a la sensibilidad del ser humano como a su relación con el ideario formal del género.

Podemos decir que, en el caso de la forma para dar un ejemplo, así como existen sonetos en versos alejandrinos y verso libre (a diferencia de la norma más estandarizada del empleo de endecasílabos), también se aceptarían haikus que modifican la estructura y el metro tradicional, pero, del mismo modo que no existen sonetos de más o menos de 14 versos, con menos o más estrofas que 4, no puede aceptarse cualquier escritura que se asemeje al haiku como perteneciente del género. Así las cosas, el poema *Relieves* de Octavio Paz, por ejemplo, utilizado dentro del texto como ejemplo para mostrar modificaciones al metro

---

Cuando el haikai alcanzo su forma final, allí apareció el *senryū* cómico, como puede ser verificado a través de la historia. Y en consecuencia es interesante notar que siempre [el cambio de la actitud clasica a la cómica] es acompañado por la aparición de poetas de clase baja.

estándar en pro de efectos rítmicos tradicionales de la lengua española, no puede ser considerado haiku pues la modificación al metro es tanta<sup>92</sup> que choca con los límites de lo aceptable para una forma tan rígida.

Este ‘nuevo filtro’, por llamarle de alguna manera, no abandona las características inherentes del haiku, todavía lo considera como un género con estructura fija, con un ritmo que depende de la superposición de dos imágenes, y con un contenido que hable a la sensibilidad y al espíritu humano, solo que ahora se encuentra, como quiso Shiki, definido en términos literarios y, en consecuencia, cobija muchas más realizaciones que la tradición, y el canon que de ella depende, rechaza. Así pues, este trabajo, y en especial el tercer capítulo, puede servir como una guía (no a modo de manual) que recuerda la mayoría de los elementos constitutivos o recurrentes en el haiku para evaluar de una manera crítica la creación latinoamericana, lo que permitiría determinar si un poema corto entraría, o no, a formar parte del compendio de haiku.

---

<sup>92</sup> No sólo modifica la cuantificación silábica a 11, sino que agrega otro verso más de igual medida.



## 5. Bibliografía

- Adorno, T. (2004). *Teoría Estética*. Madrid: Akal.
- Andressen, C. (2002). *A Short History of Japan*. Sydney: Allen & Unwin.
- Barthes, R. (1989). *Empire of Signs*. New York: The Noonday Press.
- Bělič, O. (2000). *Verso español y verso europeo*. Bogotá: publicaciones del Instituto Caro y Cuervo.
- Benedetti, M. (1999). *Rincón de haiku*. Buenos Aires: Edutorial Sudamericana.
- Borges, J. L. (2005). *La cifra*. Buenos Aires: Emece Editores.
- Buchanan, D. (1973). *One Hundred Famous Haiku*. Tokyo: Japan Publicaciones, Inc.
- Cuartas, J. M. (1998). *Blanco Rojo Negro*. Cali: Universidad del Valle.
- Cuartas, J. M. (2005). *Los 7 poetas del haiku*. Cali: Universidad del Valle.
- Giroux, J. (1974). *The Haiku Form*. Rutland: Charles E. Tuttle Company.
- Gordon, A. (2003). *A Modern History of Japan*. New York: Oxford University Press.
- Greenblatt, S. (1998). La circulación de la energía social. En A. Penedo, & G. Pontón, *Nuevo Historicismo* (págs. 33-58). Madrid: Arco/Libros.
- Greve, G. (01 de Septiembre de 2010). *world kigo database*. Obtenido de <https://wkdhaikutopics.blogspot.com/2009/07/hoshino-tsubaki.html>
- Hakutani, Y. (2009). *Haiku and modernist poetics*. New York: Palgrave macmillan.
- Hearn, L. (2013). *Japón. Un intento de interpretación*. Gijón: Satori.
- Henao, R. (2014). *Una alberca en la luna*. Medellín: Universidad de Medellín.
- Henshall, K. (1999). *A History of Japan*. New York: St. Martin's Press.

- Hesse, H. (1995). *Siddhartha*. Barcelona: Plaza & Janes Editores S.A.
- Higginson, W. (27 de Octubre de 2000). *The 500 Essential Season Words*. Obtenido de Renku Home: <http://www.2hweb.net/haikai/renku/500ESWd.html>
- Hiraga, M. (2006). Kanji: The Visual Metaphor. *Style*, 40(1-2), 133-147.
- La, X. (07 de Marzo de 2012). *SUZUKI MASAJO , haikus y senryûs* . Obtenido de haijin: <http://destellosdehaijin.blogspot.com/2012/03/masajo-suzuki.html>
- Landis, D. (2004). *Bashô's Haiku*. New York: State University of New York Press.
- Mal salvaje;. (08 de Agosto de 2018). *Mi experiencia con el Japón, un ensayo de Jorge Luis Borges*. Obtenido de Mal Salvaje: <https://www.malsalvaje.com/2018/08/08/mi-experiencia-con-el-japon-un-ensayo-de-jorge-luis-borges/>
- Noguerol, F. (2013). Palabras certeras: Mario Benedetti, entre el aforismo, la greguería y el haiku. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*(77), 21-42.
- Paz, O. (1974). Tres momentos de la literatura japonesa. En O. Paz, *Las peras del olmo* (págs. 107-136). Barcelona: Seix Barral. Obtenido de [www.ensayo.rom.uga.edu/antologia/XXA/paz/paz5.htm](http://www.ensayo.rom.uga.edu/antologia/XXA/paz/paz5.htm)
- Paz, O. (1983). La Tradición del Haiku. En O. Paz, *Los signos en rotación y otros ensayos* (págs. 237-252). Madrid: Alianza. Obtenido de <https://terebess.hu/english/haiku/paz.html#4haiku>
- Paz, O. (1989). *Lo mejor de Octavio Paz*. Mexico: Seix Barral.
- Perkins, D. (2003). La explicación del cambio literario: la contextualización histórica. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 5, 229-261.
- Ryukichi, T. (2003). *Literaturas al margen*. Mérica: Mucuglifo.
- Sierra, E. (2016). Contraste entre el acento japonés y el acento del español. *Cuadernos de Lingüística Hispánica*(27), 33-56.
- Sōseki, N. (2016). *Tintes del cielo*. Gijón, España: Satori Ediciones.
- Surīe, N. (2013). *Minna no nihongo* (2° Ed. ed.). Tokyo: 3A Corporation.
- Suzuki, D. (1959). *Zen and Japanese Culture*. Princeton University Press. Trad. en español: *El zen y la cultura japonesa*. Madrid: RBA, 2002.

Tablada, J. J. (1971). *Obras I - Poesía*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Tanaka, M. (2011). *Historia mínima de Japón*. México: Colgeio de México.

Yasuda, K. (2001). *Japanese Haiku*. North Clarendon: Turtle Publishing.