



# Japón y su relación con Occidente. Commemoración de los 400 años de relaciones España-Japón

Anjhara Gómez Aragón (Editora)

**un**  
i Universidad  
Internacional  
de Andalucía  
**A**



# **La traducción del haiku japonés y la introducción de dicho género poético en las letras españolas**

**Fernando Rodríguez-Izquierdo y Gavala**

## 1. La traducción del haiku japonés.

Considero que la traducción del haiku japonés es un quehacer muy necesario en nuestro mundo cultural, dada la difusión de dicho género poético en numerosos países del mundo, y dada también la imposibilidad de pedir a todos los aficionados del haiku que aprendan japonés. Indiscutiblemente, el espíritu del haiku reside sobre todo en los grandes maestros japoneses y en la tradición literaria de Japón, que no ha cejado en su empeño de ir inventando haiku desde -aproximadamente- hace un milenio. Ahí radica la importancia de que se formen entre nosotros buenos traductores de haiku, capaces de darnos traducciones directas; y obviamente -además-, de ahí se desprende una llamada a la responsabilidad profesional de dichos traductores.

El concepto de *haiku* (俳句) ya existía en la palabra antigua *haikai* (俳諧) plenamente vigente en tiempos de Bashoo (s. XVII), cuando ya había escuelas de *haikai*. Se entendía como tal -en principio- «lo divertido, lo entretenido» puesto en verso; hasta que Bashoo dio dignidad literaria y hondura humana a esa forma breve de poesía. También se usaba la expresión *haikai no hokku* (俳諧の発句), «verso inicial de una sarta o cadena de haikais». Fue a fines del siglo XIX cuando el *haijin* (俳人) o poeta de haiku Masaoka Shiki acuñó el término *haiku*, haciendo síncopa de la frase *haikai no hokku* al tomar de ella su principio y su final, unidos ahora en una sola palabra: «hai-ku».

俳諧の発句 → 俳諧の発句 → 俳句  
*hai-kai no ho-kku*      *hai-*      *-ku*      *hai-ku*

Figura 1: Formación de la palabra *haiku* a partir de la expresión *haikai no hokku*.

El haiku japonés no tiene rima, pues dado el número limitado de sílabas posibles en la fonética japonesa, el efecto de la rima sería muy pobre. Lo que sí tiene el haiku es ritmo, muy conseguido mediante la aplicación de la pauta métrica -5/7/5 sílabas-, que asegura el efecto sonoro del breve poema.

A las dificultades de traducir entre lenguas tan dispares como el japonés y el español, se suma la dificultad de dar una traducción -en lo posible- también poética, que en nuestra lengua goce de cierto ritmo prosódico para así transmitir sonoridad en la expresión.



Figura 2: M. Bashoo según Y. Kinkoku (1761-1832). Retrato (c. 1820) de una colección dedicada a los poetas y sus haikus.

Las disparidades entre el japonés y el español son muchas. Nuestra lengua es indoeuropea, hija del latín. El japonés no es lengua indoeuropea (a veces se ha dicho que pertenece al grupo de lenguas uralo-altaicas, sin que se le conozca una lengua madre); en gramática mantiene muchas disparidades con las lenguas latinas o germánicas, pero la fonética japonesa no resulta especialmente complicada para los hispanohablantes. Comparte el japonés también con el español el ser lengua polisilábica y flexiva (aunque el japonés cuente con procedimientos aglutinantes -como los compuestos chinos o las aposiciones de verbos- de que carecemos nosotros).

Opino que la labor del traductor -como también la de cualquier poeta-radica en la elaboración de la sintaxis; es decir: consiste en la adecuada disposición lineal de las palabras, conforme a lo que proclamaba el poeta

francés Stephane Mallarmé respecto a su labor poética: «*Je suis un syntaxier*» («Yo soy un operario de la sintaxis»).

Para evitar divagaciones, me centraré en el análisis de varios haikus japoneses traducidos al español, y al hilo de su lectura se nos irán sugiriendo ciertos problemas concretos.

### 1.1. Distancia conceptual.

Estudiaremos un curioso caso en el haiku 1<sup>1</sup>:

松島や  
*matsushima ya*

鶴に身を彼  
*tsuru ni mi wo kare*

時鳥  
*hototogisu*

Sora (曾良).

Su autor, Sora (1649-1710), fue compañero de viaje de Bashoo en el famoso viaje-peregrinación de este último, plasmado en su obra *Sendas de Oku* (奥の細道- *Oku no hosomichi*). Octavio Paz, con ayuda del Profesor Hayashiya, nos dio esta traducción en la citada obra (1970:80):

En Matsushima  
¡sus alas plata pídele,  
tordo, a la grulla!

Digamos que Hayashiya aportaba la significación de las palabras y construcciones, y Paz le daba al conjunto forma poética. En esta traducción se habla de un tordo -aunque más bien se trata de un cuco o cuclillo- y de las «*alas plata*» de la grulla. Una profesora japonesa me comentaba que esta traducción no era de su agrado, pues el poeta Sora se refería expresamente al «cuerpo» (身- «*mi*») de la grulla, que podría servirle al cuco para defenderse del frío. Latía en el trasfondo cultural la creencia budista en la transmigración de las vidas, según la cual un cuco japonés podía ser grulla en otra existencia. No se trataba, pues, meramente de solicitar ornato corporal mediante las alas plateadas. En consecuencia, yo traduje así:

<sup>1</sup> Presentaremos los haikus escritos en japonés junto a su lectura en el sistema *roomaji*. Se escriben en horizontal y con separación entre versos para facilitar su lectura. Más adelante se ofrecerá la traducción o traducciones, en su caso.

Luzca tu cuerpo  
las galas de una grulla,  
cuco, en Matsushima.

Tal vez así, mediante la mención del «cuerpo», se salvaba un poco la distancia conceptual.

## 1.2. Género gramatical.

Analizaremos ahora un problema relativo al género en la traducción del haiku 2.

花の顔に	晴れ打てしてや	朧月
<i>hana no kao ni</i>	<i>hare-ute shite ya</i>	<i>oboro-zuki</i>

Bashoo (芭蕉).

De este haiku de Matsuo Bashoo (1644-1694) encontré una traducción que me dejó perplejo:

Esas caras de flor  
te vuelven vergonzoso;  
luna entre brumas.

(Trad. Alejandro Pareja, 2012:45)

Mi perplejidad estriba en el género masculino de «vergonzoso», adjetivo que, rodeado de palabras femeninas (cara, flor, luna, bruma), no podría corresponder más que al poeta Bashoo, o -en todo caso- a un interlocutor suyo ocasional. Ahora bien: Bashoo no suele introducirse mucho en sus haikus, y ni esta hipótesis ni la siguiente enunciada parece ser lógica. Intuyo que la citada traducción ha sido indirecta, a través del inglés, lengua en la que -como en japonés- los cuatro sustantivos citados carecen de género. No conozco el presunto texto inglés de origen, pero pudo ser una traducción como la de Jane Reichhold (cit. en Tsujimura, 2008:27):

The face of a flower  
is it feeling shy  
the hazy moon.

Esta traducción parece atribuir la cualidad de «vergonzoso o tímido» a «la faz de las flores», pero según el profesor Tsujimura en su comentario, tal cualidad puede referirse igualmente a la luna. Conforme a estas directrices, yo he traducido:

La faz de las flores  
se siente avergonzada:  
brumosa luna.

Los malentendidos de género pueden, pues, jugaros una mala pasada.

### 1.3. Protagonismo.

Veamos el haiku número 3:

月澄むや  
*tsuki sumu ya*

狐怖がる  
*kitsune kowagaru*

稚児の供  
*chigo no tomo*

Bashoo (芭蕉)

Este haiku me llegó mediante la Antología *Haikus de amor* (Op. Cit., pág. 74), traducido allí como sigue:

Se despeja la luna;  
acompañó a un lindo mozo  
al que asustan los zorros.

Se considera ser este un haiku sobre atracción homosexual masculina. Como he dicho en el apartado anterior, Bashoo no tiende a protagonizar sus haikus, y menos en un tema así. Sin embargo, como poeta, también es él una especie de notario que da fe de la realidad. Me parece más acertada la traducción inglesa del profesor Oseko (1990-1996):

The moon is so clear!  
A man escorts a catamite  
who fears a fox!

Así pues, traduzco:

Luna más clara;  
un hombre ronda a un mozo  
al que asustan los zorros.

El protagonismo queda así para «un hombre» indeterminado.

#### 1.4. Actancia ambigua.

Veamos el haiku 4:

山鳥の  
*yama-dori no*

尾を踏む春の  
*o wo fumu haru no*

入日哉  
*irihi kana*

Buson (蕪村).

Antonio Cabezas<sup>2</sup> traducía así:

Pisa la cola  
del faisán el poniente  
primaveral.

Los especialistas discuten sobre quién pisa la cola del faisán: si es el sol, si es el poniente, si es la primavera..., o si es quizá el mismo faisán, en una especie de traspiés.

Vaya por delante que podemos centrar nuestra observación en esa vocal «o» superlarga, como triplicada; a saber: se trata de la «-o » final de la partícula «no» (の), más la que antecede a la partícula «wo» (を), más la «o» de dicha partícula (que, por cierto tal «w-» es una consonante silenciosa o elidida). Así: «no-o-(w)o». Mediante esta aliteración en vocal «o», el poeta Buson -según interpretan algunos críticos- tal vez sugiere la longitud de la cola del faisán, efecto fónico casi imposible de reproducir en español.

En la versión de Cabezas, «el poniente» es el actante sujeto que pisa, y la cola del faisán es el objeto pisado -o actante pasivo-. Propongo una traducción donde el elemento activo sea el sol, sin desdeñar su situación

<sup>2</sup> El texto de Yosa Buson (1716-1783) aparece transcrito alfabéticamente -en *roomaji*- en *Jaikus inmortales* (Cabezas, 1983:77).

de poniente, ni su calificativo «primaveral». Tal vez he recurrido así a un cierto compromiso para dirimir el problema de la actancia:

¡Sol poniente de primavera!  
pisa la larga cola  
del faisán montaraz.

### 1.5. Partículas gramaticales repetidas.

Consideramos ahora el siguiente haiku (5):

冬の日  
*fuyu no hi*

燃ゆる原の  
*moyuru hara no*

遅ましき犬ら  
*takumashiki inura*

Takeji (武二).

La traducción de Antonio Cabezas (1983:166) dice así:

Día de invierno,  
y en un baldío en llamas  
perros feroces.

En japonés no hay preposiciones, sino «post-posiciones»: partículas determinantes que siguen a las palabras, en vez de precederlas. En el texto japonés se repite la posposición «-no» tras «*fuyu*» (冬 – invierno) y tras «*hara*» (原 - llanura, estepa). Parece un asunto nimio, pero observemos que en la traducción presentada se repite la preposición «en»: «en un baldío en llamas... ». Tal vez se pueda dar más variedad a la expresión tratando de traducir lo mismo de otro modo, y por ello me permito retocar la versión de Cabezas:

Día invernal:  
por un baldío en llamas,  
perros salvajes.

## 1.6. Posesivos repetidos.

Veamos el siguiente haiku (6) de Boosha (1900-1941):

朴散華  
*hoo-sange*

即ちしれぬ  
*sunawachi shirenu*

行方かな  
*yukue kana*

Boosha (茅舎).

Su traducción de Antonio Cabezas (1983:176):

Perdió el magnolio  
sus flores, y se ignora  
su paradero.

En línea con lo dicho en el apartado anterior, opino que es preferible evitar la repetición de adjetivos posesivos, especialmente si inciden sobre el mismo referente, como aquí ocurre. Se ha repetido el posesivo «su(s)», aplicado ambas veces al magnolio. Cabe enmendar la traducción citada, presentándola como sigue (traducción propia):

Perdió el magnolio  
las flores, y se ignora  
su paradero.

## 1.7. Sintaxis japonesa.

Por decirlo de una manera breve, la sintaxis japonesa es diametralmente contraria al orden de palabras que usamos en español. En japonés, el adjetivo -o la frase u oración adjetiva- precede al nombre, no lo sigue. La marcha lineal es siempre del elemento determinante al determinado, y de lo más general a lo más particular. Si, por ejemplo, en español decimos «*la casa que está al otro lado del lago*», en japonés diremos para lo mismo:

湖の向こうにある家  
*mizuumi no mukoo ni aru ie*

A saber:

«lago al-otro-lado-de que-está casa»

Y no olvidemos que el trabajo del traductor -como el del creador de poesía- se basa en la sintaxis.

A este efecto es oportuno citar el haiku (7), de Hakyoo (1913-1969), donde se describe un corro de enfermos, acaso en el jardín de un antiguo hospital, sentados todos alrededor del fuego:

白き手の  
*shiroki te no*

病者ばかりの  
*byoosha bakari no*

落葉焚  
*ochiba taki*

Hakyoo (波郷).

Fogata de hojarasca  
donde solo hay enfermos  
de blancas manos.

(Trad. A. Cabezas, 1983:175)

El orden de palabras en todo el texto japonés sería aproximadamente:

«blancas manos-de / enfermos solamente-de / hojas caídas-fuego».

El traductor se ha visto obligado a dar un ágil vuelco al orden de palabras del texto original. La dificultad que puede darse para este proceso es que en el haiku japonés el elemento más sorpresivo se reserva para el final.

## 1.8. Semántica del adjetivo predicativo.

Adjetivo predicativo es -frente al atributivo- el que comporta la función del verbo copulativo, equivalente a nuestro verbo gramatical «ser». En tal caso, en japonés, el adjetivo suele ir detrás del nombre al que califica. Es importante la semántica del adjetivo; y si tiene varias acepciones, el traductor debe afinar en la elección de una para su traducción.

Consideremos el siguiente haiku (8) de Taizoo:

炎天に  
*enten ni*

日章旗瞠ぬ  
*nisshoku minu*

怖ろしき  
*osoroshiki*

Taizoo (泰三).

El cielo en llamas,  
¡qué horror ver la bandera  
del sol naciente!

(Trad. A. Cabezas, 1983:176)

Pero la traducción inglesa de R. H. Blyth (1968:311) dice así:

Under a blazing sun  
I saw the sun-rising flag  
and felt awe.

La palabra inglesa «awe» quiere decir, según cita de diccionario, «temor reverente, admiración temerosa»; citándose a continuación, como un sentido anticuado «pavor, espanto». Y «awesome» tiene una acepción de «imponente».

Efectivamente, el adjetivo japonés «*osoroshii*» abunda en estos significados positivos, y no me cuadra que para un japonés nativo su bandera nacional le provoque «horror», como traducía A. Cabezas. Por esto me permito sugerir otra traducción:

El cielo en llamas:  
impone ver la enseña  
el sol naciente.

### 1.9. Aliteración.

La aliteración japonesa en el haiku (9) de Toshio que presentamos, tiene aquí como contrapartida una reiteración léxica triple en el haiku traducido:

東山  
*higashi-yama*

低し春雨  
*hikushi harusame*

傘のうち  
*kasa no uchi*

Toshio (年尾).

Bajo la lluvia  
bajo es monte Higashi  
bajo un paraguas.

(Trad. A. Cabezas, 1983:178)

En el texto original llama la atención cómo se aliteran ciertas consonantes palatales -o bien, aspiradas- con la vocal «i», la más aguda de timbre:

*hi...shi / hi...shi / (u)chi.*

Este fenómeno puede sugerir la caída continua de gotas de lluvia en primavera. Es difícil trasladar tal efecto fónico al español. Sin embargo, resulta más llamativo el hecho de que el texto de A. Cabezas muestra tres veces la palabra «bajo» en las siguientes funciones:

«bajo» preposición / «bajo» adjetivo / «bajo» preposición

Siendo siempre dicha palabra la que inicia cada verso. No creo que tal composición suene armónica, sino *machacona*; y en la idea de mejorarla, propongo:

En día de lluvia  
se ve bajo el Higashi  
desde un paraguas.

No creo que sea necesario especificar que el Higashi es un monte, ya que en español decimos sin trabas «el Mont-Blanc», «el Mulhacén», «el Aneto», etc... En mi versión solamente aparece una vez la palabra «bajo», como adjetivo en el segundo verso.

### **1.10. Rima entre los dos primeros versos de la traducción.**

Si en la traducción española de un haiku resulta darse una rima entre dos versos, no hay dificultad para ello; la rima puede incluso destacar y relacionar palabras importantes. Únicamente -en mi opinión- debe prevenirse el riesgo de que la rima afecte sólo a los dos primeros versos de la traducción, dejando descolgado el tercero. Y esto, porque el tercer y último verso debe mirarse como el más importante para el efecto poético, ya que cierra la contemplación poética de la escena. He encontrado una muestra interesante a este respecto en la traducción del siguiente poema (10) de Kyoshi (1874-1959)

鴨の嘴より  
kamo no hashi yori

たらたらと  
tara tara to

春の泥  
haru no doro

Bashoo (虚子).

Del pico de los patos  
¡chás, chás! gotea el barro  
de primavera.

(Trad. A. Cabezas, 1983:178)

Es palmaria aquí la rima asonante entre el primer verso y el segundo: «... patos /...barro». Más valor adquiriría la versión española si corrigiéramos solamente el segundo verso:

Del pico de los patos  
¡chás, chás! gotea el limo  
de primavera.

(Traducción propia)

La traducción de la onomatopeya japonesa «tara tara» por «chás, chás» me parece acertada, y no veo la necesidad de cambiarla. Otra cuestión es la suave aliteración en consonante vibrante más vocal, que da el texto original de Kyoshi (repátese cómo hay elementos para ello en cada verso: -ri / -ra -ra / -ru -ro); fenómeno acústico que acompaña muy bien al gotear casi líquido del limo deslizándose por el pico abajo de los patos, en su vital búsqueda de insectos. Huelga decir que sería casi imposible llevar hasta ese punto los efectos onomatopéyicos en nuestra lengua.

### 1.11. Acierto.

Con ánimo de compensar a mi desaparecido amigo Antonio Cabezas por mis varias correcciones -aunque el apartado 7 supone una tenue aunque sincera «laudatio» hacia él-, cito para terminar un haiku suyo traducido que, como tantos otros de su Antología *Jaikus inmortales*, me parece muy logrado en su traducción.

El haiku en cuestión (11) es de Sujuu (1893-1976), y aparece en la citada Antología (1983:166).

街路樹の  
gairo-ju no

夜も落葉を  
yoru mo ochiba wo

いそぐなり  
isogu nari

Sujuu (素十).

En la alameda  
se acelera el deshoje  
hasta de noche.

\*\*\*\*\*

Como creo que se desprende de mis observaciones -a veces, quizá, críticas en exceso- son incontables los motivos por los que una traducción puede desvirtuarse, y de paso desvirtuar el texto original en nuestra apreciación de lectores. La lingüística, con sus varios niveles de elementos que descubre en la comunicación humana, y la prosodia aplicada a la poética, tienen a su vez la palabra.

## 2. La introducción del haiku en las letras españolas.

Trataré este tema con mayor brevedad, citando los poemas, acompañados de un escueto comentario. El material lo he extraído en gran parte del cuidadoso estudio llevado a cabo por el Profesor Pedro Aullón de Haro en su obra *El haiku en España. Dicho y hecho*. Tras la transcripción del haiku correspondiente seguirá mi comentario. Los haikus van numerados para facilitar su localización.

### 2.1. Antonio Machado, *Soledades, galerías y otros poemas*, 2ª ed. 1907 (Aullón de Haro, 2002:63).

¡Y esos niños en hilera,  
llevando el sol de la tarde  
en sus velitas de cera!

Estamos ante un terceto octosílabo, con la rima típica de las soleares. Alude a las procesiones religiosas, tal vez cruces de mayo, típicas de muchos lugares de Andalucía. Igual que otros ejemplos que se aducen en nuestra lengua de posibles haikus primerizos, es difícil asegurar aquí

que el poeta pretendiera escribir haiku. Más bien me parece una soleá ambientada en cierta temática costumbrista religiosa. Por lo demás, la escena queda bien transmitida, aunque -eso sí- mediante una luminosa metáfora, no muy afín al haiku.

## **2.2. Ramón M<sup>a</sup> del Valle Inclán, *Farsa y licencia de la Reina Castiza*, 1920 (Aullón de Haro, 2002:53-54).**

*«La patrulla calamucana, bajo la luna hace zig-zás, 'y el espejo de la fontana, al zambullirse de la rana, hace ¡chás!'»*

Dada la longitud de este texto poético, es obvio que Don Ramón María no estaba haciendo haiku; aunque sí es muy curioso que ya a su modo cita el haiku arquetípico de Bashoo sobre la rana que salta. Como a veces también se ha visto luego en traducciones del citado haiku, Valle Inclán introduce una onomatopeya donde Bashoo no la tenía.

## **2.3. Rafael Lozano, *La alondra encandilada*, Madrid:1921 (Aullón de Haro, 2002:54).**

La nieve  
amortaja la calle.  
Hay fuego en nuestra casa.

Rafael Lozano, poeta modernista hispanoamericano, nos deja aquí una estampa invernal, dotada de poderosas antítesis: nieve / fuego ; calle / casa. Su métrica, de 3 / 7 / 7 sílabas está más cerca del haiku que los dos ejemplos citados anteriormente.

## **2.4. Rafael Lozano, Op. Cit. (Aullón de Haro, 2002:54).**

El barco  
deja sólo una estela.  
Nosotros, ¿qué dajamos?

Tras un bello comienzo, dado por los dos primeros versos, el autor deriva hacia una consideración filosófico-moral que se despega del haiku, siendo -por otros conceptos- muy digna de apreciarse.

- 1 松島や鶴に身をかかれ時鳥 曾良
- 2 花の顔に晴れ打てしてや朧月 芭蕉
- 3 月澄むや狐怖がる稚児の供 芭蕉
- 4 山鳥の尾を踏む春の入日哉 蕪村
- 5 冬の日燃ゆる原の逞ましき犬ら 武二
- 6 朴散華即ちしれぬ行方かな 芭蕉
- 7 白き手の病者ばかりの落葉焚 波郷
- 8 炎天に日章旗眩ぬ怖ろしき 泰三
- 9 東山低し春雨傘のうち 年尾
- 10 鴨の嘴よりたらたらと春の泥 虚子
- 11 街路樹の夜も落葉をいそぐなり 素十

Figura 3: Textos de los haikus japoneses comentados en este artículo. Se publican en la escritura manual de los mismos realizada por el profesor Fernando Rodríguez-Izquierdo y Gavala.

## 2.5. Rafael Lozano, Op. Cit. (Aullón de Haro, 2002:54).

Pantano.  
Un tiro de fusil  
hace volar los patos.

Me parece el haiku mejor logrado de entre los tres citados de este autor. Sobre un fondo de naturaleza, el impacto acústico de un disparo de cazador (intervención humana) marca un momento de notoria instantaneidad en el flujo del tiempo: al punto los patos salvajes se alzan en vuelo. Hay rima asonante, que vincula el primer verso con el tercero. Como en los dos poemas anteriores, la pauta métrica es de 3 / 7 / 7 sílabas.

## 2.6. Rogelio Buendía, *La rueda de color*. Huelva: 1923. (Aullón de Haro, 2002:54).

Almendros rosas  
disfraz  
del campo en carnaval.

Rogelio Buendía, poeta ultraísta, publica los dos haikus suyos que ahora comentamos, en el apartado titulado «Carnaval», dentro de su obra citada. Su punto de partida es aquí el Carnaval, fenómeno típicamente humano y bien conocido en nuestra cultura; de ahí toma el autor la pauta para aplicar una metáfora a la naturaleza: el campo se disfraza. Mirado desde el punto de vista japonés, quizá el poeta esté invirtiendo la dirección del lenguaje metafórico, donde suele ser un ser humano el que muestra la furia de un volcán, o la tenacidad de la lluvia. La métrica es de 5 / 3 / 7 sílabas, y hay rima asonante entre los versos segundo y tercero. Tal vez el poeta podía haber aprovechado mejor las posibilidades del segundo verso, escueto en demasía.

## 2.7. Rogelio Buendía, Op. Cit. (Aullón de Haro, 2002:54).

Kimono del campo  
en cigüeñas y almendros  
bordado.

La tónica de este haiku es muy semejante a la del anterior. Pero el equilibrio que arroja el cómputo silábico -6 / 7 / 3 sílabas- está más logrado. Aquí hay rima asonante entre los versos primero y tercero.

## 2.8. Juan Ramón Jiménez<sup>3</sup>. (Aullón de Haro, 2002:85).

EL POEMA.  
¡No le toques ya más,  
que así es la rosa!

Es extraño que un haiku se presente con un título que -además, en este caso- forme parte del mismo poema como su primer verso. Incluyendo dicho título en la estructura métrica, tendríamos aquí 4 / 7 / 5 sílabas, con notable aproximación a la pauta del haiku. Y aunque se trate de una especie de máxima o mensaje ideológico, más que de una observación de la vida natural, la intuición que lleva implícita este presunto haiku -a saber: la de respetar lo natural, así como amparar la inspiración virgen del poema- es entrañable y muy certera. La expresión es bellísima, así como el mensaje que comporta.

## 2.9. José Juan Tablada<sup>4</sup> (1871-1945).

Tierno saúz  
casi oro, casi ámbar  
casi luz.

Haiku casi perfecto, cuya pauta métrica es de 5 / 7 / 4 sílabas, mediante sinalefa en «casi oro» y dialefa en «casi ámbar». Precioso poema, dotado de un elocuente estilo nominal sin verbos, con repetición intensificadora de «casi» por tres veces; con rima consonante entre el primer verso y el último. A su autor, José Juan Tablada, mexicano, se le atribuye el mérito de haber sido el primer poeta que escribiera haiku en español. En 1922 publicó otra antología de haikus, *El jarro de flores*, en Nueva York.

---

<sup>3</sup> Este breve poema es el que abre el libro *Piedra y cielo*. Se encuentra en *Libros de poesía*, de Juan Ramón Jiménez (1959), Madrid: Ed. Aguilar (pág. 695).

<sup>4</sup> De su libro *Un día*, compuesto enteramente de haikus.

**2.10. Guillermo de Torre, *Hélices*. Madrid: 1923. (Aullón de Haro, 2002:55).**

La tijera del viento  
corta las cabelleras  
de las espigas más esbeltas.

Cómputo silábico de 7 / 7 / 9 sílabas. Rima asonante entre los dos últimos versos. Más que valerse de la metáfora, aquí el poeta se ha pasado a la alegoría o metáfora continuada; algo bastante ajeno al haiku. Se acerca más a las greguerías de Ramón Gómez de la Serna (quien definía este género de la greguería, tan propio suyo, como «haikai en prosa») que al haiku japonés; lo cual no es raro tratándose de un autor tan radicalmente ultraísta.

\*\*\*\*\*

**2.11. Guillermo de Torre, *Hélices*. Madrid: 1923. (Aullón de Haro, 2002:55).**

Tú y yo sumergidos en el espejo.  
Y nuestros besos rizan  
las ondas del agua.

La métrica es de 11 / 7 / 6 sílabas. Aunque sea un haiku destacado por Aullón de Haro, es muy llamativa la longitud de su primer verso y resultan patentes el barroquismo y la artificiosidad del conjunto. Como el anterior poema citado, figura en la sección «Haikais (occidentales) » del libro *Hélices*.

**2.12. Alejandro Mac-Kinlay, *Haikais*. (Aullón de Haro, 2002:55).**

¡Ay, que entre la luna  
y la loma,  
no hay maroma  
ninguna!

Extraña e innovadora estructura parcelada en cuatro versos, de 6 / 4 / 4 / 3 sílabas respectivamente. Lleva rima consonante propia de la redondilla (ABBA). Supone una sofisticación de la escena observada, y una forma

más propia de nuestro arte menor español que del haiku. Supongo que un japonés culto que conociera bien el español, se preguntaría ante este haiku: «¿Y por qué tendría que haber una maroma entre la luna y la loma?¿Por qué hay que lamentarse de que no la haya?»

### **2.13. Alejandro Mac-Kinlay, *Haikais*. (Aullón de Haro, 2002:56).**

¡Qué pena  
dejar  
rastros en la arena  
cuando sube el mar!

La métrica es de 3 / 3 / 5 / 6 sílabas, y la rima es alternante entre versos impares y pares, tipo serventesio (ABAB), y de índole consonante. Expone un sentimiento subjetivo, donde pesa la experiencia, más que una observación lisa y llana de lo que ocurre. No obstante todo ello, es cierto que el poema comporta un gran humanismo, al hacer hincapié en un presentimiento muy generalizado.

### **2.14. Adriano del Valle, *Obra poética*<sup>1</sup>. (1977:93).**

El clarín, sobre la plaza  
abre un quitasol de gritos:  
-¡El toro!

Aparte de la extraña pauta métrica -de 8 / 8 / 3 sílabas-, más cercana a nuestro género de romance que al haiku, este poema supone en su autor una notable audacia para llevar el haiku a un evento tan «anti-haiku» como puede ser una corrida de toros. La frase «quitasol de gritos», que rompe los límites de la racionalidad y se adentra en la «imagen visionaria» da un matiz de irrealidad, como una sacudida anímica difícil de conciliar con el haiku.

### **2.15. Antonio Espina, *Signario*. México: 1965. (Aullón de Haro, 2002:57).**

TAN-TAN. ¡Gong!  
(Cómo exaltan su púrpura  
los cerezos en flor.)

---

<sup>5</sup> Sección «Homenaje a Debussy». Pertenece al poema «Toros en Sevilla».

El cómputo métrico es de 4 / 7 / 7 sílabas. Hay rima asonante entre el primer verso y el tercero, factor este que colabora a la sonoridad. El comienzo onomatopéyico que representa el primer verso resulta algo desconectado del resto del haiku, ese resto (segundo y tercer verso) que, por cierto, supera en armonía interna al referido comienzo. Los cerezos en flor constituyen un motivo, e incluso un *kigo* (季語) primaveral, que enlaza muy bien con el haiku japonés.

### **2.16. Emilio Prados, *Poesía completa*. 1957. (Aullón de Haro, 2002:57).**

El mar -soñoliento olivo-  
y sobre el olivo el sol,  
como una rosa de vidrio.

La métrica es de 8 / 8 / 8 sílabas. Podría tratarse de tres versos continuos de algún romance, mediante esa pauta igualitaria octosilábica, y la rima en versos alternos. La metáfora que equipara al mar con un olivo -por su color (suponemos) sobre todo-, y la reiteración de la palabra «olivo», contribuyen a la acertada estructura del poema, y a ese ágil tránsito mental del mar a la tierra. La imagen final me parece más visionaria que puramente imaginativa.

### **2.17. Juan Chabás, *Espejos*<sup>2</sup>. Madrid: 1921. (Aullón de Haro, 2002:58).**

Se rompía con fuego  
el sol en los cristales  
de los escaparates.

La pauta métrica es de armonía heptasilábica: 7 / 7 / 7 sílabas; rebasa la pauta del haiku, pero no disuena. La rima asonante que existe entre los dos últimos versos, sin duda refuerza la impresión de desdoblamiento que producen los espejos. La sensación de deslumbre mediante un reflejo en la luna de algún escaparate, está bien conseguida, y aporta su buen punto de instantaneidad en la percepción.

---

<sup>6</sup> Se trata de una estrofa del poema «Primavera».

**2.18. Ernestina de Champourcin, *Hai-kais espirituales*. 1967.  
(Aullón de Haro, 2002:59).**

¿Si pudiera explicarles por qué tanta alegría?  
El pájaro no explica,  
y la rosa tampoco.

El primer verso, alejandrino, con cesura tras la séptima sílaba (que escinde el verso en dos hemistiquios heptasilábicos) es excesivamente largo y discursivo. Para mi entender, sobra todo el primer hemistiquio. No obstante, el ritmo es acertado; y lo es sin ayuda de la rima, que no existe por cierto. Los versos segundo y tercero inciden en la temática de no tocar lo inefable, expresada más arriba en el haiku 8, de Juan Ramón Jiménez. En suma: Ernestina de Champourcin nos ha dado aquí una apreciable meditación, más que un haiku.

**2.19. Ernestina de Champourcin, *Hai-kais espirituales*. 1967.**

¿Qué es el rocío?  
La feliz miniatura  
del propio nido.

La métrica, de 5 / 7 / 5 está de lleno en la órbita del haiku. Hay rima asonante entre el primer verso y el tercero. Tratar de explicar la naturaleza en términos de la propia naturaleza, me parece un gran acierto. La rima asonante entre «rocío» y «nido» creo que refuerza la impresión de adecuarse mutuamente ambas realidades. Aun así, advierto cierta artificiosidad en la frase valorativa «la feliz miniatura». Formular el haiku como una adivinanza o una pregunta de examen, y a renglón seguido dar una definición, es una estructura quizá muy didáctica, pero -francamente- tampoco me llena.

**2.20. Pedro Aullón de Haro. (Aullón de Haro, 2002:186).**

¿Quién no podría  
componer un gran haiku  
en una vida?

Mi compañero el Profesor Pedro Aullón de Haro aporta esta colaboración poética a su propia obra -que es crítica a la vez que recopilación

antológica-, mediante este apreciable haiku, el cual es fiel a la pauta canónica de 5 / 7 / 5 sílabas, y se aprecia muy humano y hondamente sentido. Su tono de raciocinio le da una carga meditativa que lastra un poco el vuelo del haiku. Veo ahí más pensamiento que imagen, aunque representa también un bello colofón de su obra.

\*\*\*\*\*

Hemos visto y revisado una aleccionadora variedad de haikus en español, muy apropiados para el comentario, el disfrute y la reflexión. El cuerpo de convenciones que perfila lo que ha de ser el haiku español, está aún muy por hacer. Es preciso que contribuyamos con buen ánimo y criterio los poetas y profesores, tratando de esclarecer el panorama, prestándonos a colaborar en tan valioso empeño.

### 3. Bibliografía.

AULLÓN DE HARO, P. (2002). *El haiku en España. Dicho y hecho*. Madrid: Ed. Hiperión.

BASHOO, M. (1970). *Sendas de Oku*. (Traducción directa del japonés por Eikichi Hayashiya y Octavio Paz). Barcelona: Barral Editores.

BLYTH, R. H. (1968). *A History of Haiku*. (En 2 volúmenes).Tokyo: Ed.Hokuseido.

CABEZAS, A. (1983). *Jaikus inmortales*. Madrid: Ed. Hiperión.

CHAMPOURCIN (DE), E. (1967). *Hai-kais espirituales*. México: Ed. A. Finisterre.

DONEGAN, P. y ISHIBASHI, Y. (2012). *Haikus de amor*. (Traducción española de A. Pareja). Madrid: DOJO Ediciones.

MAC-KINLAY, A. (1936). *Haikais*. París:

OSEKO, T. (1991-1996). *Basho's haiku*. (En dos volúmenes). Ed. del autor.

RODRÍGUEZ-IZQUIERDO Y GAVALA, F. (2001) *El haiku japonés*. Madrid: Hiperión.

TABLADA, J. J. (1919). *Un día*. Caracas: Bolívar.

— (2011). *El jarro de flores y otros textos*. Veracruz: Universidad Veracruzana.

TSUJIMURA, Sh. (2008): *Basho. The complete haiku*. Tokyo·New York·London: Ed. Kodansha International.