

# EL HAIKU: NUEVAS PROPUESTAS TEÓRICAS Y CREATIVAS

José Enrique Martínez Fernández  
*Universidad de León*

Desde que en 1972 publicara Rodríguez-Izquierdo su libro titulado *El haiku japonés. Historia y traducción* —que sigue siendo la mejor monografía en español sobre el género—, el conocimiento y el cultivo del haiku en español ha crecido considerablemente. La monografía citada va por la tercera edición (Rodríguez-Izquierdo 1999), la bibliografía sobre el asunto es relativamente abundante, disfrutamos de numerosas y cuidadas traducciones de clásicos japoneses<sup>1</sup> y los poetas de aquí y de allá, jóvenes y menos jóvenes, con más o menos ahínco y fortuna, siguiendo o no las reglas del género, han aumentado la producción en castellano hasta límites impensables años atrás. De ahí que en este trabajo quiera acercarme a este breve universo poético que ha propiciado entre nosotros, y en los años últimos, acercamientos teóricos, críticos y creativos.

No me detendré en los orígenes históricos del haiku<sup>2</sup>, ni en su desarrollo temporal<sup>3</sup>; sí lo haré, en cambio, en su caracterización. Se ha dicho que el haiku obedece a tres reglas fundamentales (Lentzen 2000: 695): mención de (o alusión a) un objeto de la naturaleza, referencia a una situación o a un evento únicos que —tercera regla—

---

[1] En este sentido destaca la labor de la editorial madrileña Hiperión, que ha publicado numerosas traducciones de haikus japoneses: *vid.*, por ejemplo, Y. Buson (1992) *Selección de jaikus*, trad. de J. Rodríguez, K. Nishio y S. Ota; M. Basho (1993) *Senda hacia tierras hondas*, vers. esp. de A. Cabezas; M. Shiki (1996) *Cien jaikus*, trad. y pres. de J. Rodríguez, ed. bilingüe, etc.

[2] *Vid.* Rodríguez-Izquierdo, 1999: 42-57. Siguiendo por afán de síntesis a Villena (1973), resumiré diciendo que el *haiku* deriva, en última instancia, de las formas primitivas de la poesía japonesa, principalmente del *tanka*, la estrofa clásica por excelencia, de 31 sílabas distribuidas en versos de 5/7/5/7/7; esta estrofa dio lugar al *renga*, una sucesión de *tankas* divididos en grupos estróficos de manera indefinida: el *renga* era obra de dos o más poetas, cada uno de los cuales componía un grupo estrófico; a partir del siglo XVI, como consecuencia de la propia dificultad y formalización del *renga*, surgió el *haikai no renga* o estrofa encadenada libre, ajena al academicismo del *renga* y de carácter desenfadado. No tardó en surgir del *haikai* una breve estrofa nueva, el *haiku*, estrofa inicial del *haikai* que ahora adquiere autonomía como estrofa de 17 sílabas distribuidas en tres versos de 5, 7 y 5 sílabas.

[3] Tal desarrollo puede seguirse en Rodríguez-Izquierdo (1999: 64-123), el cual traza la historia y evolución del género en Japón, desde su cristalización con Matsuo Basho hasta la actualidad, deteniéndose en las figuras principales. *Vid.* también Villena (1973: 146-153).

deben ser representados como presente. El haiku es eminentemente concreto y directo, y no transmite mensajes, sino intuiciones momentáneas; no tiene dimensiones metafísicas y es a-reflexivo y de tendencia a-metafórica (Lentzen 2000: 696)<sup>4</sup>. Inicialmente llama la atención la extrema brevedad del haiku, su escaso cuerpo material, algo que tendrá que suplir con la intensificación de otras cualidades significativas. Rodríguez-Izquierdo (1999: 22-23) subraya lo que el haiku tiene de visión intuitiva de la realidad, de condensación de un núcleo esencial de experiencia en una imagen capaz de eternizar así una sensación momentánea y concreta. En relación con la precariedad material del haiku es frecuente chocar con definiciones y matizaciones cuya inconcreción peca de sugerente vaguedad; palabras como intuición, inspiración, esencia, pureza, espontaneidad, trascendencia, síntesis, iluminación, esbozo..., quieren acotar el concepto de “haiku”; y no es raro tender a una definición metafórica o poética que, por ello, se mantiene en admirable indeterminación.

La brevedad incluye inevitable concisión; pero tal brevedad externa plantea – y ha planteado de hecho – problemas en torno a la facilidad o dificultad de composición, la posible banalidad enmascarada tras la palabra lapidaria, la consideración o no del haiku como “arte menor” frente a poemas de mayor desarrollo, la ausencia de reflexión a favor de la emoción fugaz o de la sensación momentánea, el valor de la intuición o de la inspiración, la importancia del silencio sugerente, pues tan importante puede ser lo que se dice como lo que se calla, el predominio del estilo nominal que atañe a los conceptos en menoscabo del factor temporal, etc., etc. A esta problemática se suma la que atañe a la adaptación de un género que es específicamente japonés, lo que le hace pensar a Rodríguez-Izquierdo (1999: 213), por ejemplo, que es “muy difícil que el haiku no japonés pase de ser un arte menor entre los poetas”.

Algunos de estos problemas podrían resolverse o atenuarse desde teorías no específicas ni exclusivistas, pensando no tanto en los orígenes y desarrollo histórico del haiku como en la aproximación –en sus derivaciones occidentales– a otras tendencias y formas de concebir la poesía y el poema. Así, por ejemplo, Fernando R. De la Flor (1997: 159-167) enmarca el haiku en la llamada “retórica del silencio”. Habrá

---

[4] A reglas tan precisas y a la brevedad misma del haiku se deberá el hecho de que se haya programado su producción por ordenador; cito:

“Todo verde en las hojas  
Yo huelo fuentes oscuras en los árboles  
De repente la luna ha huido.

Este poema es un haiku particular. No por su calidad sino porque ha sido compuesto por un programa de ordenador diseñado para producir haikus (M. Masterman: “Computerized Haiku”, en Reichardt [comp.], *Cybernetics, Art, and Ideas*, Londres, 1971. No he podido hacerme con este libro y tomo la cita de Margaret Boden: *La mente creativa. Mitos y mecanismos*, Gedisa, Barcelona, 1994, p. 219). La cita la tomo yo de Marina (1998: 284).

que precisar. Como él mismo dice, la “retórica del silencio” alude tanto a la utilización de los blancos de página como estrategia textual, como a la mención de ese silencio o ese vacío en la propia escritura; se trata, por lo tanto, de una cuestión elocutiva que De la Flor relaciona con la “administración de los silencios” (*ministratio silentii*) de las antiguas preceptivas, silencios que se disponían como piezas persuasivas para potenciar el efecto de la palabra; era el silencio elocuente de la predicación religiosa cuando se rozaba el ámbito de lo indecible; pero por encima de su uso como estrategia persuasiva y más allá de su mera dimensión elocutiva, en la palabra poética “el silencio es el otro término, cuando no la matriz, y hasta el fin y la finalidad, de todo cuanto se escribe o se pronuncia” (De la Flor 1997: 163); así entendido, en los últimos años se habla de una “escuela del silencio” y, bajo el magisterio de José Ángel Valente, “se ha abierto paso una estética que está empujando el discurso hacia su umbral de indecibilidad” (De la Flor 1997: 164). Esta estética “desemboca en las formas *mínimal* del *hai-ku*, en unos escenarios textuales donde la palabra ya apenas halla encarnadura, como si sólo estuviera en camino de ser palabra; no como si fuera ya el canto mismo, sino tal vez como si tan sólo estuviera en su camino” (De la Flor 1997: 164). Algo más aún: esta estética se concibe con una dimensión ejemplarista, ética y casi mística en su ideal del decir más diciendo menos. Es cierto que De la Flor no recalca en esta “escuela del silencio” –al fin un fenómeno particular, una nueva “retórica” –y va más allá, a un planteamiento más radical del silencio como vacío creador, como único lugar posible del pensamiento y del saber en un momento en que la palabra como comunicación abastece básicamente el campo informacional; pero las líneas anteriores ubican el haiku español –al menos el cultivado en la actualidad, o una parte del cultivado en la actualidad– dentro de una tendencia y de una teoría del decir poético.

Me interesa más, por su mayor calado teórico y poético, el planteamiento de una “poética de la percepción” y de su consecuente, la “poesía fenomenológica”, cuyo exponente máximo podría ser el haiku: tal planteamiento lo lleva a cabo Chantal Maillard (1998) y a él voy a referirme de forma sumaria.

La poesía fenomenológica es “el acto poético que da lugar a la mínima expresión capaz de manifestar el instante”, así como “la obra poética a la que tal acto diese lugar” (194)<sup>5</sup>; en este sentido, el haiku sería quizá el mejor ejemplo poético de la percepción del instante entendido éste de la siguiente manera: “Un instante es siempre un acontecimiento, un algo que ocurre. Decir el acontecimiento, expresarlo, es detener en la palabra el movimiento de lo que está siendo, hacer del instante, fugaz e

---

[5] El número entre paréntesis remite, aquí y en las líneas que siguen, a la página correspondiente de Maillard, 1998.

inaprensible, una imagen para la memoria” (194); en otras ocasiones el instante aparece definido como “un punto de intersección entre la horizontalidad del tiempo y la profundidad de lo eterno” (195) o como “la detención apenas perceptible del movimiento eterno” (196). La poesía fenomenológica expresa, justamente, la percepción del instante: es expresión inmediata y sencilla del instante, es decir, del objeto “entre su detención especular y su movimiento esencial, entre su tiempo y su eternidad, entre su ser-objeto y su no-ser” (194). Característica básica de la poesía fenomenológica es su ubicación en el presente, en el ahora; no es recuerdo ni prospección; la poesía fenomenológica reduce los recuerdos y los proyectos a un momento único: el ahora (la eternidad del instante). La poesía fenomenológica capta las formas, el objeto, en su individualidad, en su singularidad, rehuyendo cualquier tipo de abstracción; digamos que capta el objeto no sólo en lo que es, sino en el gesto, esa especie de detención en el continuo movimiento. La poesía fenomenológica no tiene un carácter reflexivo ni induce a la reflexión; más bien abre los canales que guían hacia los límites del tiempo —el del lector— con su eternidad. Un poema de este tipo ha de ser un *mōdra*: “un gesto cuyo carácter sagrado estriba en la recuperación (tanto por parte del poeta como por parte del lector) de la eternidad en el acto, esto es, en la realización temporal” (200).

Esta poética de carácter fenomenológico se propone no sólo como método para la escritura poética, sino como una teoría de la percepción en general (201-212). Tal como Maillard la concibe, la palabra poética no es respuesta reflexiva, sino expresión de una plenitud comprensiva. Los problemas mayores de esta propuesta derivan de entender el mundo como objeto estético, lo cual implica, a su vez, o una concepción idealista del mundo o la falsedad del mismo desde un punto de vista realista, nuevos problemas que la autora trata de soslayar sustituyendo las nociones de verdad y de representación por los de *validez* y *presentación*. Convertido el mundo en objeto estético, la validez (no la verdad) de cualquiera de sus expresiones reside en la coherencia interna, no en la adecuación a un supuesto modelo verdadero. La idea de verdad o de falsedad de un objeto estético remite a la idea de representación entendida como imitación de un modelo; tal idea —piensa Maillard— es hoy obsoleta, después de las vanguardias, el arte pop, el arte abstracto, etc., y la cuestión que se plantea es cómo distinguir el objeto ordinario del objeto artístico. La clave no está en el objeto, sino en el sujeto: no hay “objeto estético” en sí; la esteticidad de un objeto depende de la actitud estética del sujeto: cualquier objeto puede convertirse en objeto estético si la actitud del sujeto es estética” (204). ¿Y qué es la actitud estética?: “Una recepción atenta, una abertura del ser en la que el objeto se presenta. No se trata, pues, de una representación, sino de una presentación. El mundo se presenta: se hace presente ante nuestros ojos, para nuestros sentidos, en la actualidad del gesto” (204). Más adelante añade: “La actitud estética es un modo de estar en la vida, una actitud de intensa atención receptiva” (206) y cuyo espacio es el de la simultaneidad, no el de

la sucesividad; en ese espacio no hay “objetos”, sino aconteceres, gestos; el acontecimiento ocurre en el instante como intersección entre el tiempo y lo eterno: “El instante es, pues, el lugar de la evidencia y éste sólo puede ser aprehendido estéticamente” (206).

Para Chantal Maillard ha habido dos modelos básicos diferentes de estetización del mundo, es decir, de concepción del mundo como objeto estético: el modelo occidental y el oriental; el primero, desde una percepción discriminadora; el segundo, desde una percepción globalizadora. En el modelo occidental “el mundo es normalmente aprehendido como la experiencia del horizonte de cualquier objeto real”, de forma que el objeto, por serlo, queda delimitado en cuanto tal, pero, a la vez, unido al mundo sobre el que se destaca (207). Pues bien, los límites del objeto estético son los de la mirada; el sujeto puede implicarse –a través de la mirada, de la actitud estética– en la estetización del mundo. La propuesta de Maillard es la estetización del mundo en su totalidad, una mirada que abarque el mundo como objeto estético.

El modelo oriental, globalizador, se entiende mejor desde el budismo *zen*; pero Maillard se detiene en las transformaciones que sufrió el budismo en su expansión hacia China, en contacto con el taoísmo, y después hacia Japón en convivencia con el shintoísmo. Tal transformación –afirma Maillard– no se entendería sin el vuelco que supuso dentro de la tradición india la aportación de Nīgīrjuna (s. II), que, en último extremo –prescindiendo aquí de la densa explicación de Maillard–, concluye con la imposibilidad de conocer la verdadera naturaleza de los seres y de uno mismo, pues ambos no son otra cosa que vacío. Pero –señala Maillard– si no se puede conocer la verdadera naturaleza de las cosas, “tal vez haya alguna manera de intuir la, de captarla y de indicarla en su inmediatez”, es decir, en el instante, pues “todo lo que hay sucede en un instante y ese instante es lo único que hay” (hasta el recuerdo ocurre en ese único instante) (219). A captar la esencia de las cosas en ese instante único “apuntan las enseñanzas zen cuando recurren a un golpe de bastón, a una indicación o sacudida en un momento oportuno, a una respuesta inesperada, a cualquier gesto que provoque un repentino darse cuenta, un *awareness*, un despertar o *satori*” (219). El haiku responde a esta captación del instante, es “la inmediatez del hecho expresado de la manera más simple” (221):

El *haiku* no pretende ser una enseñanza. No pretende nada en realidad. Es la simple expresión de una vivencia, la vivencia del instante. Pura y simplísima descripción de algo que ocurre. El *haiku* enseña sin pretenderlo y sólo a aquel que a través de las palabras sea capaz de intuir la totalidad esencial que ahí se exprese. De no ser así, pueden parecer los *haiku* frases banales y anodinas. Y lo son por cuanto

que lo que expresan es efectivamente algo muy usual, algo normal y cotidiano, pero el hecho de que el poeta se fije [...] en un detalle insignificante, nos lleva a entender la inmensa extrañeza de lo usual, su magia, y también su sacralidad, pues sagrado es lo que lleva a intuir en las cosas lo que ellas son más allá de lo que percibimos de ellas por costumbre (219-220).

Característica del haiku es la incompletud, al igual que la estética *ch'an* (zen) del arte pictórico chino, que dejaba incompletas las líneas para que el espectador participara en el acto creativo (220). Es lo que comúnmente llamamos evocación o sugerencia.

Si el haiku responde, por lo dicho, a un modelo de percepción (y de concepción) del mundo oriental, de carácter globalizador, como el aquí traído a cuento, ¿puede servir, sin ser desvirtuado, a una percepción y concepción que divide, separa y discrimina los objetos? La pregunta no es trivial y, de hecho, Chantal Maillard establece perfectamente la diferente filosofía que subyace al célebre haiku de Basho: “Un viejo estanque. / Se zambulle una rana. / Ruido del agua”, enfrentado a la versión esperpéntica valleinclanesca: “El espejo de la fontana / al zambullirse de la rana / hace ¡chas!” (221-224).

En cualquier caso, en la poesía occidental prendió con fuerza la técnica del haiku desde la primeras décadas del siglo XX (Villena 1973: 153 y ss.; Rodríguez-Izquierdo 1999: 188-212), representando entonces “una actualidad y un antirretoricismo verdaderamente excepcionales” (Villena 1973: 153). No pasaré revista a la fortuna del haiku en Occidente. En nuestra lengua es conocida –y ha sido estudiada– la experiencia del poeta mexicano José Juan Tablada (Paz 1970; Villena 1973; Rodríguez-Izquierdo 1999: 199-202) y de otros modernistas, entre los que fueron relevantes los acercamientos de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez (Villena 1973). Aullón de Haro dedicó en 1985 una monografía a *El jaiku en España*. Vengamos a tiempos más recientes, por pura delimitación temporal, en concreto a la década 1990-2000. La producción de haikus en español ha crecido hasta tal punto que pudiera dar lugar a una extensa investigación. Me contentaré aquí, inevitablemente, con un esbozo, sin ninguna pretensión de exhaustividad y omitiendo referencias a otros géneros japoneses también cultivados entre nosotros, por ejemplo, el *tanka* (Campos Pámpano 1993), así como a poemarios que tal vez respiran aire de haiku, pero muy alejados en la forma (así, *Kaligandari*, de Dionisio Romero, 1998).

El haiku, por su concisión, se presta al apunte ocasional; no será difícil espigar ejemplos en tal dirección; pero el poeta puede trazar ramilletes o poemarios enteros

de haikus. Es este último el caso más interesante, por cuanto muestra la voluntad del poeta de acogerse a una tradición, a un género y a una técnica, y hacer de ellas un mundo poético personal. El caso primero, en castellano, fue el de Tablada, que en 1919 publicó *Un día...*, compuesto exclusivamente de haikus, al igual que *El jarro de flores*, de 1922. Esa decidida voluntad de acogerse a un género y a una técnica como modo intenso y extenso de expresión poética lo observamos recientemente en poetas como José Luis Pasarín (*De la luz enojada. Haikús*, 1993), Carlos Pujol (*Hai-kais del abanico japonés*, 1997) o Mario Benedetti, autor de éxito con su *Rincón de haikus* (1999).

Carlos Pujol, más conocido como novelista, construyó su poemario con cincuenta y cuatro haikus, que él llama *hai-kais*, al igual que hizo siempre Tablada. Pujol sigue en todos ellos el modelo de 17 sílabas dispuestas en versos de 5-7-5. Son diversos los motivos poetizados: el sueño, la memoria, el tiempo... y la presencia amorosa de un *tú* (o de un *nosotros*) que se destaca en la naturaleza con la que contrasta:

Quietud del cielo,	En esta luz
la hierba no se mueve,	de día emborronado,
sólo tu mano.	tus ojos verdes.

Son haikus con dos focos de atención, el máximo que se le pide a poema tan conciso. La reducción a dos focos de atención facilita el contraste entre la naturaleza y el elemento humano. Cumplen muchas otras de las cualidades del haiku, la sugereencia escueta, la percepción y expresión del instante, adjetivación escasa o inexistente, estilo predominantemente nominal, la presencia de la naturaleza... Además, mantiene la estructura interna del haiku clásico, con una primera parte descriptiva o enunciativa (dos primeros versos) y una segunda de percepción momentánea y sorpresiva (Villena 1973: 146). Detrás de los momentáneos se adivinan a veces profundas resonancias. ¿Nos habla de fugacidad, de ilusión o de “la vida es sueño” el siguiente haikú?:

Abres y cierras  
el paisaje de un sueño  
visto y no visto.

Por el contrario, ¿no percibimos la síntesis del célebre soneto de Quevedo titulado “Amor constante más allá de la muerte” en este haikú?:

Dirán los hombres:  
corazón de ceniza,  
fuego de siempre.

*Rincón de haikus* es un poemario de especial interés. En primer lugar por su abundancia, dentro de la acostumbrada desmesura de Benedetti: son doscientas veinticuatro composiciones que siguen todas la pauta clásica del haiku de 17 sílabas; pero sobre todo por lo que suponen dentro de la experiencia hispanoamericana del haiku. Benedetti lo dice en el prólogo a su libro, en el que tras leves referencias al origen del haiku y a su influencia en Occidente recalca en su caso particular, en el que el haiku se le presenta como un desafío por su estructura fija y por su brevedad, así como por su escaso cultivo en América Latina, a pesar de Tablada y los que lo siguieron en el empeño. Benedetti se va a mantener fiel a la organización silábica del haiku clásico; en cambio —dice— no pretende incorporar los tópicos japoneses, sino “mis propios vaivenes, inquietudes, paisajes y sentimientos, que después de todo no difieren demasiado de mis restantes obras de poesía”. Y así es. En rápido recorrido encontraremos haikus basados en pensamientos en contraste, un contraste propiciado por la estructura dual a la que anteriormente nos referimos: “se despidieron / y en el adiós ya estaba / la bienvenida” (haiku 109); un numeroso grupo de composiciones son de contenido vital o existencial, aquéllos en los que está la presencia instantánea de la muerte, la soledad, la memoria, el tiempo o el hombre: “hace unos años / me asustaba el otoño / ya soy invierno” (haiku 199); otros se acercan a lo civil y social: “un exiliado / lo será de por vida / y de por muerte” (haiku 139); cabe aquí la ironía: “los bombardeos / remedian para siempre / la sed y el hambre” (haiku 184); el amor ofrece también diferentes perspectivas. En su brevedad, el haiku se presta al juego y al rasgo de ingenio; por este lado se ha relacionado al haiku con la greguería; el propio Gómez de la Serna lo hizo, como recuerdan Villena (1973: 161-162) y Aullón de Haro (1985: 40-43); aquél apostilla que “*haiku* y *greguería* sólo coinciden en la imagen” y que algunas greguerías nos hacen pensar en el haiku; algunos haikus de Benedetti, por el contrario, nos llevan a pensar en la greguería: “las hojas secas / son como el testamento / de los castaños” (haiku 11); “los apagones / permiten que uno trate / consigo mismo” (haiku 67).

Carlos Pujol (Barcelona 1936) pertenecería, por edad, al llamado grupo poético del 50. Dentro de dicha promoción, José Corredor-Matheos ha sido llamado “poeta chino y japonés” (Balcells 1996) por sus vínculos con la poesía oriental y con el budismo *zen*, lo que le hizo beber de la atmósfera del haiku, que acabó practicando en siete composiciones de *Jardín de arena* (1994); no me referiré al asunto, que otros ya han investigado (Balcells 1996; Trabado 1996). Novísimos y afines se acercaron también a la magia del haiku; por ejemplo, Leopoldo María Panero, Antonio Martínez Sarrión y Antonio Carvajal. El más persistente ha sido Panero. Blesa (1995) ha señalado algunas de las razones por las que el grupo de novísimos y afines, y Panero en concreto, se sintieron atraídos de nuevo por el haiku, después de que el interés por el mismo se hubiera casi extinguido tras el modernismo y la vanguardia. Estas razones valen también para los poetas mayores ya citados; entre ellas está, naturalmente, la



traducción de las *Sendas de Oku*, de Basho, efectuada por Octavio Paz y Eirichi Hayashiya, publicada en 1970, y el orientalismo que impregnó la cultura del rock a partir de finales de los sesenta; en el caso concreto de Panero, se añaden dos razones más: el interés de Pound y otros poetas americanos por el haiku y la acomodación del mismo a la escritura de textos mínimos tan frecuentes en Panero (Blesa 1995: 28). Encontramos algunos haikus ya en *Teoría* (1973) y prosigue su escritura en los demás libros hasta recoger –dentro del marco temporal de este trabajo– seis composiciones en *Orfebre* (1994). Pero lo que importa es la singularidad del haiku paneriano, que Túa Blesa ha explicado con brillantez afirmando que no marca el haiku la obra de Panero, sino que es éste el que marca la poética del haiku: “Estamos no tanto ante haikus de Panero, como ante textos de Panero que son haikus” (Blesa 1995: 28); en efecto, ni la pauta formal ni los motivos del haiku clásico son respetados por Panero; como indica Túa Blesa, los haikus de Panero lo son porque lo dice el título:

Por lo demás, son páginas de la escritura paneresca donde el poema habla del poema, donde la muerte se ha enseñoreado del territorio, de manera que suponen una disolución de la poética del haiku, que pierde su propia esencia, al tiempo que se abre hacia nuevas posibilidades. Aquí la iluminación [el satori] es la de las tinieblas (Blesa 1995: 30).

Me interesa destacar que en *Narciso...* (1979) aparece un haiku con dos variantes. El proceso lo ha estudiado Túa Blesa (1995: 40-42) y no me detendré en él si no es para decir que reaparece en el Martínez Sarrión de *Cordura* (1999), que construye un haiku y dos variantes más una “paráfrasis lamentable”. El haiku no había aparecido en la obra anterior de Martínez Sarrión: no es extraño, dado el carácter bronco de su poesía, ajena a sentimentalismos, a la imagen embellecedora o a la palabra sugerente. El haiku dice así: “Mar ya entre sombras. / Al remate de cañas de pescar / hay tres luciérnagas”. Una percepción inmediata y sencilla, en la que contrastan la sombra y la luz, visión que prosigue en las variantes y que se quiebra grotescamente en la “paráfrasis lamentable”, que no deja de mostrar lo alejado que está del mundo de Martínez Sarrión el espíritu luminoso del haiku: “Rapé. Estornudo. / Y un moco descarado y coloidal / que baja, sube”.

Nombré a Antonio Carvajal; en realidad, no como autor de haikus, sino por su “Corona de madrigales sobre un ramo de haikus de Pedro Garcíarias”, incluida en *Raso milena y perla* (Carvajal 1995). Se trata de diez haikus, cada uno de los cuales inspira el correspondiente madrigal carvajaliano, un verdadero ejercicio de paráfrasis lírica.

En los poetas de la promoción siguiente, desde el punto de vista cronológico, el interés por el haiku, en los casos que conozco, parece revestir un carácter ocasional; sin embargo, la atmósfera del haiku está perfectamente captada. Me fijaré en tres poetas: Felipe Benítez Reyes, Tomás Sánchez Santiago y Vicente Gallego. Los dos primeros siguen la norma métrica y la organización de los motivos tensionados entre un primer momento enunciativo y un segundo momento sorpresivo, de “choque” estético. “Japoneías” se titula el grupo de seis haikus y tres tankas de Benítez Reyes (1996: 183-187), escritos en 1984. El segundo de los haikus dice así:

La tarde es ya  
una imagen: tu mano  
sobre la rosa.

En el quiebro producido entre la expectativa de una imagen grandiosa acorde con la tarde y su resolución en una imagen delicada reside el lirismo y la emoción. Caben más consideraciones: el poder de evocación de la imagen, la posible remisión a la tradición, el contraste implícito del blanco (mano) y el rojo (rosa).

En *Para qué sirven los charcos* (1999: 31-32), de Tomás Sánchez Santiago, leemos “Cinco haikus para salir del otoño”. No es extraño, pues la primera parte del libro en la que aparecen atestigua que la vida no está hecha de excepciones, sino del menudo pasar, de lo ocasional y perentorio; en la inevitable rutina de los días hay siempre una palabra, un grito, un libro, un asentir o un soñar. Sólo hace falta estar disponible para ver y oír, porque bajo lo común está la minúscula sorpresa, la instantánea que nos gana, aunque no necesariamente deslumbre, como ocurre en este delicado haiku:

Últimos élitros  
aún espantan el campo  
con violoncelos.

Diferente es el caso de Vicente Gallego. Autor por ahora de tres libros de poemas y representante cualificado de la llamada “poesía de la experiencia”, en su segundo poemario *Los ojos del extraño* (1990) aparece un “Nocturno con haiku”: diecinueve versos, los tres últimos de los cuales componen el haiku. De acuerdo con su característica manera de construir el poema, Vicente Gallego comienza ofreciendo las circunstancias en las que nace el objetivo poético: el sujeto lírico, sentado en el balcón de un hotel contempla en la noche la ciudad; en medio de la lenta y serena contemplación, de pronto “me descubro turbado cuando observo la luna”; es el instante de emoción que quiere fijar en un haiku: “Y en un cuaderno me abandono al rito / –lo mismo que un poeta japonés– / de apuntar tres versos que si hay suerte / detendrán este instante”. Los tres versos dicen así:

De nuevo un hombre mira al cielo  
repetido. Y escribe su emoción  
sencilla y honda ante la noche.

El haiku no expresa la emoción en sí, el instante emocional, sino que lo narra, lo cuenta; nos dice que un hombre sintió una emoción y la escribió. La turbación ante la luna no está en el haiku. Por otra parte, el presente del instante se carga de temporalidad: no es sólo presente, y presente singular y único, sino acción repetitiva: es reiterativa la acción de mirar y reiterativo el cielo que se mira; y reiterativa es la emoción del sujeto lírico, semejante a la que otros hombres han sentido, en parecidas circunstancias, y en parecidas circunstancias la han escrito. Su inconsistencia reside, creo, en que es un haiku no exento ni necesario.

Lejos o cerca de la tradición japonesa, el haiku de los años últimos en español, en sus diversos tratamientos, muestra la vitalidad de un género importado de otra lengua y de otra cultura que tiene su todavía pequeña historia en las lenguas occidentales.

## Referencias bibliográficas

- AULLÓN DE HARO, P. (1985) *El jaikú en España. La delimitación de un componente de la poética de la Modernidad*. Madrid: Playor.
- BALCELLS, J.M<sup>a</sup>. (1996) "José Corredor-Matheos, poeta chino y japonés". *Salina*, 10, 195-197. Incluido en Balcells, J. M<sup>a</sup>. 1998. *De Jorge Guillén a Antonio Gamoneda*. León: Universidad, 195-199.
- BENEDETTI, M. (1999) *Rincón de haikus*. Madrid: Visor.
- BENÍTEZ REYES, F. (1996) *Paraísos y mundos*. Madrid: Hiperión.
- BLESA, T. (1995) *Leopoldo María Panero. El último poeta*. Madrid: Valdemar.
- CAMPOS PÁMPANO, A. (1993) *Como el color azul de las vocales (21 tannkas)*. Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- CARVAJAL, A. (1995) "Corona de madrigales sobre un ramo de haikus de Pedro Garcíarías". *Raso milena y perla*. Valladolid: Fundación Jorge Guillén, 64-76.
- CORREDOR-MATHEOS, J. (1994) *Jardín de arena*. Pamplona: Pamiela.
- DE LA FLOR, F.R. (1997) *Biblioclismo. Por una práctica de la lecto-escritura*. Junta de Castilla y León.
- GALLEGU, V. (1990) *Los ojos del extraño*. Madrid: Visor.

- LENTZEN, M. (2000) "Formas líricas breves. El 'haiku' en las obras poéticas de Juan José Domenchina y Ernestina de Champourcin", en Sevilla, F. y Alvar, C. (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. II. Siglo XVIII. Siglo XIX. Siglo XX*. Madrid: Castalia, 695-702.
- MAILLARD, Ch. (1998) *La razón estética*. Barcelona: Laertes.
- MARINA, J.A. (1996) *La selva del lenguaje. Introducción a un diccionario de los sentimientos*. Barcelona: Anagrama.
- MARTÍNEZ SARRIÓN, A. (1999) *Cordura*. Barcelona: Tusquets.
- PANERO, L.M<sup>a</sup>. (1973) *Teoría*. Barcelona: Lumen.
- (1979) *Narciso en el acorde último de las flautas*. Madrid: Visor.
- (1994) *Orfebre*. Madrid: Visor.
- PASARÍN, J.L. (1993) *De la luz enojada. Haikús*. Madrid: Libertarias.
- PAZ, O. (1970) "La tradición del haiku", pról. a la 2<sup>a</sup> ed. de *Sendas de Oku*, de Matsuo Basho. Barcelona: Barral Editores; incluido en Paz, O. 1971. *Los signos en rotación y otros ensayos*. Madrid: Alianza Editorial, 235-250.
- PUJOL, C. (1997) *Hai-kais del abanico japonés*. Pamplona: Pamiela.
- RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, F. (1999) *El haiku japonés. Historia y traducción*. Madrid: Hiperión (3<sup>a</sup> ed.; 1<sup>a</sup> ed., 1972. Madrid: Fundación Juan March).
- ROMERO, D. (1998) *Kaligandaki*. Valencia: 7 i Mig.
- SÁNCHEZ SANTIAGO, T. (1999) *Para qué sirven los charcos*. Badajoz: Ediciones del Oeste.
- TRABADO, J.M. (1996) "Orientalismo, haiku y motivos poéticos en *Jardín de arena*", en Balcels, J. M<sup>a</sup> (ed.). 1996. *La escritura poética de José Corredor Mateos*. Alcázar de San Juan: Ayuntamiento, 223-238.
- VILLENA, L.A. (1973) "Del 'haiku', sus seducciones y tres poetas de lengua española". *Prohemio*, IV, 1-2, 143-174.