

## «LA DIFUSION DEL *HAIKU*: DIEZ-CANEDO Y LA REVISTA *ESPAÑA*»

**Jesús Rubio Jiménez\***

Universidad de Zaragoza

### RESUMEN

*El mejor conocimiento de la poesía oriental ha contribuido a la transformación de la poesía española durante este siglo.*

*En este ensayo, se estudia el inicio de la difusión de una de las formas más características de la poesía japonesa en España: el haiku.*

*Díez-Canedo y la revista España tuvieron un protagonismo indudable. La coincidencia, además, con algunas formas poéticas españolas hizo más fácil la aceptación y las imitaciones.*

### RESUMÉ

*La meilleure connaissance de la poésie orientale a contribué notablement a la transformation de la poésie espagnole pendant ce siècle.*

*Dans cet essai on étudie le commencement de la diffusion d'une des formes poétiques japonaises plus caractéristiques: le haiku.*

*Díez-Canedo et la revue España eurent un protagonisme indubitable. La coincidence avec quelques formes poétiques espagnoles fit plus facile l'acceptation et les imitations.*

\* Dr. en Filología Hispánica. Dpto. de Literatura Española, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Zaragoza. 50009 Zaragoza. Recibido el 11-3-1987.

Las sucesivas aproximaciones a la literatura del pasado van descubriendo sus entresijos y las ideas que la produjeron, proporcionando además, de paso, inspiración y modelos nuevos. Nunca como en nuestro tiempo se ha tenido conciencia tan clara de ello. Y es que

Escindida, estrellada, desde fines del siglo XVIII, la literatura se reparte, se dispersa, se disgrega, y hasta cierto punto, a pesar de los pesares, se reconstituye; y con las generaciones, los sistemas, las teorías, las historias, las antologías, tiende una y otra vez a reordenarse. Pues –tela de Penélope– sin cesar se procura reunir lo que fue separado, lo que la lectura y el estudio restauran y reconstruyen. Vaivén primordial, este doble movimiento entre la descomposición y la recomposición, la incoherencia y la integridad<sup>1</sup>.

Se inventa o se destruye la propia tradición. Se sincretiza lo diverso. Se aprecia o desprecia de acuerdo con las propias necesidades o convicciones. Vetas soterradas, que apenas fueron consideradas durante años, se convierten en objeto de codiciada búsqueda. Tal parece ser el caso durante los últimos años de la presencia de elementos orientales en la poesía española del vanguardismo. El origen de este interés es en buena parte una derivación de la renovada atención por Oriente propiciada por la llamada *contracultura*<sup>2</sup>. Interés no sólo erudito, sino que tiene múltiples manifestaciones. Una de ellas, la aparición de numerosas obras literarias de inspiración orientalista, de las que un caso de particular interés en nuestro país es la creciente presencia de estudios sobre el *haiku* y de poemas de muy diversos autores en cuyos títulos aparece el término<sup>3</sup>. Salvador Espriu, Jorge Luis Borges y Octavio Paz son tal vez los más significativos y al último se debe de hecho en gran parte en el ámbito hispánico la revitalización de la poética del *haiku*, sobre la que ha publicado algunos ensayos notables, que han tenido muy buena difusión<sup>4</sup>.

1. Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Crítica, 1985, p. 35.

2. A título indicativo véase la bibliografía aducida por Umberto Eco en «El Zen y Occidente», *Obra abierta*, Planeta-De Agostini, 1984, pp. 224-246, y Pedro Aullón de Haro, *El jaiku en España*, Madrid, Playor, 1985, pp. 28-32.

3. *Haikai* era el término usado en un principio para designar un tipo de poesía que contraponía cierto humor, sencillez, agilidad y brevedad a las formas más estrictamente cultas. Con el tiempo fue evolucionando y desde Matsúo Bashô toma definitivamente el nombre de *Haikai* o *haiku*.

El término *haikai* fue el más habitual durante los años en que se centra este ensayo –y así aparecerá a veces en el texto que sigue–, pero se ha preferido utilizar *haiku* en general, ya que parece ser el término que actualmente se impone en los estudios y antologías españolas. Habría que hacer diversas matizaciones, que exceden estas páginas. Véanse especialmente las disquisiciones terminológicas que hacen Fernando Rodríguez Izquierdo y Luis Antonio de Villena en sus estudios citados más adelante.

4. Especialmente su traducción junto con Eikichi Hayashiya de *Sendas de Oku*, de Matsúo Bashô (Barcelona, Seix-Barral, 1970), con amplio prólogo: «La tradición de haiku». Además: «Tres momentos de la literatura japonesa», *Las peras del olmo*, Barcelona, Seix-Barral, 1974, pp. 107-135. Sus traducciones de *tankas* (26) y *haikus* (53) en *Versiones y diversiones*, México, Joaquín Mortiz, 1974. El curioso libro *Renga* (1.ª edición en París, Gallimard, 1971; después, México, Joaquín Mortiz, 1972), escrito con E. Sanguinetti, J. Roubaud y Ch. Tomlinson. (Véase la reseña de Kevin Power, «Renga o el poema colectivo», *Trece de Nieve*, 3, 1972, 44-48). Y sobre sus *haikus* originales, Yong-Tae-Ming, «*Haikus* en la poesía de Octavio Paz», *CHA*, 343-345 (enero-marzo 1979), 698-707.

Salvador Espriu escribió una espléndida colección –*Per al llibre de salms d'aquests vells cecs* (1967), que ha analizado Pedro Aullón de Haro, «Salvador Espriu: la poética de *Per al llibre de salms d'aquests velle cecs*», *CHA*, 348, junio 1979.

De Jorge Luis Borges destacan «Diecisiete *haiku*», *La cifra*, Madrid, Alianza, 1981, pp. 99-101. Sin olvidar sus «*Tankas*», *Obra poética: 1923-1977*, Madrid, Alianza, 1981, pp. 372-373.

Octavio Paz ha contribuido a la actualización del estudio y práctica del *haiku* en diversas direcciones, entre las que no es la menos importante su tanteo histórico, analizando cómo fue recibido y cultivado por poetas castellanos modernistas y vanguardistas. Su revalorización de la poesía de Tablada ha sido decisiva en este sentido y sus notas acerca de la relación de Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, García Lorca o Luis Cernuda con esta forma poética una invitación a no olvidar en el análisis de la obra de estos poetas la impronta del *haiku*. Los planteamientos de Octavio Paz no son novedosos, sino que ha actualizado, completándolas, ideas que ya fueron en su día formuladas y de las que se derivaron prácticas literarias en buena parte olvidadas.

Su invitación ha sido atendida en España al menos por Villena, Fernando Rodríguez Izquierdo y Pedro Aullón de Haro, además de otras pequeñas aportaciones marginales<sup>5</sup>.

Mi intención en estas páginas no es volver sobre las argumentaciones de estos críticos, muy ponderadas en todos los casos y bien sintetizadas por Aullón de Haro, sino precisar cronológicamente algunos de los datos que manejan, añadiendo otros nuevos, resultado de una revisión de *España*, revista que constituyó de la mano de Díez-Canedo uno de los canales difusores fundamentales del *haiku* en la península<sup>6</sup>.

La prolongada duración de la revista (1916-1924) a pesar de sus tropiezos con la censura y su suspensión durante algunos meses de 1921, permite seguir en sus páginas la evolución de la poesía española desde el modernismo hacia el creacionismo y el ultraísmo. La poesía tuvo en *España* un lugar permanente, publicándose poemas originales y traducciones, predominando en éstas la poesía francesa, o artículos críticos reseñando la aparición de libros y ensayando la definición de las nuevas tendencias poéticas. El camino recorrido fue largo y también la evolución de los gustos. Si los primeros años se pivota en torno a Rubén Darío, culminando esta atención hacia el poeta nicaragüense en el número monográfico que le dedicaron con motivo de su muerte<sup>7</sup>, en los últimos años, las páginas de *España* aparecen salpicadas con los nombres de ultraístas como Francisco Vighi, Guillermo de Torre, Antonio Espina o las colaboraciones de poetas de la futura generación de 1927: Pedro Salinas, Jorge Guillén o Federico García Lorca. Y ello sin olvidar la presencia constante de los dos grandes poetas de la generación anterior Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado, amén de un dilatado número de poetas de menos relevancia como Enrique de Mesa, Adriano del Valle, Mauricio Bacarisse o el olvidado García Bilbao, el más representado de todos ellos por su vinculación a la redacción de la revista. Cuando la colaboración de uno de estos poetas se dilata en el tiempo se puede seguir su propia evolución, su puesta al día a tenor de las nuevas corrientes.

La firma de Díez-Canedo fue muy frecuente en la revista dando noticia de los nuevos rumbos de la poesía europea y las tradiciones que estos poetas asimilaban y actualizaban. Una de éstas fue la poesía oriental en sus múltiples manifestaciones, de las que nos interesa aquí el *haiku* japonés<sup>8</sup>.

5. Luis Antonio de Villena, «Del *haiku*, sus seducciones y tres poetas de lengua castellana», *Prohemio*, IV 1-2 (abril-septiembre 1973), 143-174. Fernando Rodríguez Izquierdo, *El haiku japonés*, Madrid, Guadarrama-Fundación March, 1972. Pedro Aullón de Haro, *El haiku en España*, Madrid, Playor, 1985.

De menor alcance: E. S. Speratti, «Valle-Inclán y un *haiku* de Bashô», *NRFH*, XII-1 (enero-marzo 1958), 60-61. Yong-Tae-Ming, «Lorca, poeta oriental», *CHA*, 358 (abril 1980), 129-144.

6. Acerca de la orientación e importancia de *España* téngase en cuenta el estudio preliminar que acompaña su edición facsimilar.

7. *España*, 56 (17-II-1916).

8. La larga y azarosa recepción de lo oriental en las culturas hispánica no ha sido aún apenas estudiada. La analiza indirectamente Marie-Josèphe Faurie, *Le modernisme hispano-américain et ses sources françaises*, Paris, Centre de Recherches de l'Institut d'Etudes Hispaniques, 1966, en su parte tercera, «L'emploi de L'Orient», pp. 119-202. Ahora, véanse los trabajos de Lily Litvak,

Las referencias a Oriente habían llegado a ser un lugar común en los escritores modernistas y se prestaba cierta atención a los estudios sistemáticos que se iban publican- do sobre aquellas literaturas. Fernando Araujo comenta ya en *La España Moderna*, la *Historia de la Literatura Japonesa* de Aston en su edición inglesa en 1899, obra que fue en los años siguientes casi un manual orientativo<sup>9</sup>. En su artículo destaca de las formas de la poesía japonesa el *haikai* por su expresión sumamente sintética:

En poesía, el afán de los japoneses de reducir a la mínima expresión el pensa- miento del poeta produjo los *Haikai*, composiciones microscópicas de 17 síla- bas (un eptasílabo entre dos pentasílabos), en cuyo género sobresalió Basho a mediados del siglo XVII, y a su imitación surgieron en prosa los *Habun*. (p. 157).

En los años siguientes, las referencias crecieron. Bastará aquí recordar la constante labor divulgadora de Andrés y Pedro González Blanco o Gómez Carrillo<sup>10</sup>. Los mismos conflictos bélicos en que se vio envuelto Japón contribuyeron también a darle una mayor proyección internacional a su ancestral cultura.

En la difusión del *haiku* fueron decisivos sobre todo los años 1919 y 1920. En enero de 1919, Cansinos Assens tradujo el prólogo de *Le cornet à Dês*, de Max Jacob, para la revista ultraísta *Cervantes*, mencionando de pasada los poemas de tres versos llamados *haikai* o *haiku*<sup>11</sup>. Y en marzo y agosto del mismo año se incluyen *poemas sintéticos* de Juan José Tablada, primer cultivador notable en español del *haiku*. César Arroyo, autor de los artículos que incluyen los textos de Tablada, explicaba en qué consistía la poética del *haikai*, asimilada por el poeta:

En sus poemas sintéticos, el artista llega a una suprema concisión y a una suprema sencillez: poemas de tres versos de arte menor, pero que dan una impresión, una vibración, que el lector hará suya y ampliará después, llegando a tener la ilusión de que no fue por nadie transmitida, sino que surgió en su yo<sup>12</sup>.

Incluye su poema «Prólogo» y una selección de poemas. El «Prólogo» merece ser transcrito porque contiene una verdadera poética del *haiku* tal como la entendía Tabla- da:

«Desde el país donde florecen los cerezos. Influencia del japonismo en el tratamiento modernista de los motivos de la Naturaleza», *Estudios en honor a Ricardo Gullón*, Society of Spanish and Spanish- American Studies, 1984, pp. 211-228. Y *El sendero del tigre*, Madrid, Taurus, 1986.

9. Fernando Araujo, «Historia de la literatura japonesa», *La España Moderna* (diciembre 1899), 154-158. Indica, además, que la biblioteca de la revista publicará en breve una traducción al castellano. Aston da información amplia sobre el *haikai* y será un punto de referencia habitual en la crítica posterior.

Araujo firmó en los años siguientes diversos ensayos sobre la literatura china y japonesa: «El teatro chino», *La España Moderna*, 143 (1900), 175-184; «La literatura pesimista en el Japón», 174 (1903), 173-175; «Los siete defectos de las novelas japonesas contemporáneas», 260 (1910), 198 y ss.

10. Pedro González Blanco, «La vida literaria: Literatura japonesa», *Nuestro Tiempo*, 37 (enero 1904), 147 y ss.; E. Gómez Carrillo, «Los sentimientos poéticos del Japón», *Nuevo Mercurio*, 4 (1907).

11. Rafael Cansinos-Assens, «La novísima literatura francesa», *Cervantes* (enero 1919), 55-61.

12. César E. Arroyo, «La nueva poesía en América; la evolución de un gran poeta», *Cervantes* (agosto 1919), 103-113; también, «Modernos poetas mexicanos», *Cervantes* (marzo 1919), 103-113.

Arte, con tu áureo alfiler  
las mariposas del instante  
quise clavar en el papel.  
A la planta y al árbol  
guardar en estas páginas  
como las flores del herbario.  
En breve verso hace lucir  
como en la gota del rocío  
todas las rosas del jardín.  
Taumaturgo, grano de almizcle  
que en el teatro de tu aroma  
el pasado de amor revives.  
Parvo caracol del mar.  
Invisible sobre la playa  
y sonoro de inmensidad...

La incitación al cultivo de la nueva manera poética estaba lanzada. Y, en efecto, en los meses siguientes son cada vez más frecuentes las referencias al nuevo modo y los primeros tanteos de *haikus* autóctonos.

En las páginas de *España*, Díez-Canedo era sin duda la voz más autorizada sobre el devenir de la lírica. Precisos y puntuales eran sus ensayos definiendo los nuevos movimientos y continua y de singular importancia su labor de traductor de poemas, que editaba en la propia revista o en otros lugares. Al *haiku* dedicó «La vida literaria: haikais», exponiendo una pequeña teoría del tema con ejemplos de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez<sup>13</sup>; y en la sección «Letras de América», dos artículos, el primero sobre Tablada como poeta difusor de temas japoneses y posteriormente otro a Rafael Lozano, que sigue sus pasos<sup>14</sup>.

Fueron los únicos estudios dedicados por la revista directamente al *haiku* si se excluye la mención al mismo de C. R. C. comparándolo a la *greguería*, *sketch* e *impromptu*<sup>15</sup>. Sería erróneo, sin embargo, considerar exclusivamente estos artículos a la hora de explicar su interés por el *haiku*. Forma parte su consideración de su atención al problema de *la imagen poética*. Díez-Canedo se acerca al *haiku* de la mano de poetas españoles que por su propia evolución caminaban hacia formas concentradas y sintéticas –Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado–, pero también de la de los poetas jóvenes vanguardistas y de los imaginistas de habla inglesa a los que presta entonces gran atención.

Díez-Canedo conocía los estudios europeos más significativos sobre el *haiku* publicados hasta entonces, desde el ya clásico estudio de Aston –que cita por la traducción francesa de 1902: *Littérature japonaise*, Librairie Armand Colin– y los de Florenz y

13. Díez-Canedo, «La vida literaria: haikais», *España*, 284 (octubre 1920). Sus ideas al respecto pueden completarse con «Antonio Machado, poeta japonés», *El Sol* (20-VI-1923) y «Antonio Machado, poeta español», *Taller*, V (1939). Debo la consulta de este último a José María Fernández, así como la de los textos poéticos de Díez-Canedo próximos a la estética del *haiku*, contenidos *Epigramas americanos*. Del mismo José María Fernández es el libro más cumplido escrito hasta el momento sobre este escritor: *Enrique Díez-Canedo; su tiempo y su obra*, Departamento de Publicaciones de la Diputación de Badajoz, 1984.

14. Díez-Canedo, «Letras de América», *España*, 357 (febrero 1923) y «Letras de América», *España*, 394 (noviembre 1923).

15. C. R. C., «Libros», *España*, 395 (noviembre 1923), comentando el libro de Ramón *El Alba y otras cosas*.

Revon, a trabajos recientes como las traducciones de Paul Louis Couchoud en *La Nouvelle Revue Française* (septiembre 1920) y su decisivo libro *Sages et poètes d'Asie*<sup>16</sup>. Sin embargo, no se limita a exponer las características del *haiku* tal como aparecen en estos tratadistas sino que lo coloca frente a la tradición española, estudiando la dificultad de adaptar su métrica, su relación con el epigrama y en particular cómo operar con las imágenes, ensayando una tipología de las mismas. Para él, se estaban produciendo una serie de coincidencias con el *haiku* japonés, ya que

...sin imitación verdadera, sin más que seguir la corriente lírica que lleva hoy a los poetas de todas partes a comentar en estrictas palabras la emoción o la visión, algunos poetas nuestros, como otros en Italia o en Inglaterra y en los Estados Unidos, como ahora éstos en Francia, habían dado composiciones análogas por la brevedad y la concentración del sentido, a los haikais japoneses<sup>17</sup>.

Era el sincretismo cultural peculiar de aquellos años, pues, lo que propiciaba el aprovechamiento de otras culturas. Sincretismo que queda bien ilustrado en un poema de Antonio Espina publicado en la misma *España* con el título de «Fin de lectura»:

Libros ingleses, americanos,  
franceses, griegos, hispanos, chinos,  
libros que tratan las mismas cosas  
y en varias lenguas dicen lo mismo.  
Fatiga intensa de nuestros días  
del Verbo esclavo en frase escrita  
de laberintos alfabéticos  
y hondos naufragios en mar de tinta.  
Este afán nuevo, fiebre moderna  
de explorar fuera lo que no hay dentro  
amustia el alma como flor muerta  
entre las páginas del tomo impreso.  
El Hambre, la Hembra –el texto vivo,  
¿dónde está escrito? ¿hay que leerlo?  
No hay que aprenderlo, porque no existen  
analfabetos de ese Evangelio.  
¡Libros que tratan las mismas cosas  
y las varias lenguas dicen lo mismo!  
Libros ingleses, americanos,  
franceses, griegos, hispanos, chinos!<sup>18</sup>

16. Véase *España*, 284 (octubre 1920) y 357 (febrero 1923).

J. M. V. (¿José Moreno Villa?) en *La Pluma*, 1 (junio 1920), 46-47, había ya comentado la aparición del libro, explicando brevemente el género, invitando a su lectura a todos los poetas españoles y constatando que ya había algunos influidos. En noviembre publicó Adolfo Salazar en la misma revista sus «Proposiciones sobre el hai-kai», invitando también cultivarlo e incluyendo algunos suyos. Más adelante se vuelve sobre este ensayo. Fueron Moreno Villa y Salazar quienes pusieron en contacto con el *haiku* a los miembros de la Residencia de Estudiantes, notándose su impronta en los poemas lorquianos de aquellos años recogidos en *Libro de poemas* (1921), *Canciones* (1921-1924), *Suites* (1921) y en parte de *Poema del cante jondo*. Véase, Yong-Tae-Ming, «Lorca, poeta oriental», *CHA*, 358 (abril 1980), 129-144.

17. *España*, 284.

18. Antonio Espina, «Fin de lectura», *España*, 220 (junio 1919).

Insistiendo en las coincidencias observadas entre el *haiku* y la poesía europea y americana del momento, Díez-Canedo ejemplifica sus afirmaciones con Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado. Aunque no ignora que en sentido estricto el *haiku* cuenta con 17 sílabas y en cierto modo es una reducción de la *tanka*, descubriendo similitudes formales con la seguidilla española, su atención se centra más en los contenidos y en las imágenes, distinguiendo dos tipos: uno que sugiere una vivencia poética general, cuyo recuerdo evoca:

¡Nube de flores!  
¿La campana de Uyemo?  
¿La de Asakusa?

Otro, descriptivo o de imagen:

¿Vuelven al tallo  
las hojas desprendidas?  
¡Son mariposas!

A veces, se combinan produciendo *haikus* mixtos:

Siembre de sueño  
para todos, de día:  
luna de otoño.

En su opinión, el cantar español no es ajeno a esta forma de entender la poesía, aunque tienda más a lo pintoresco y a lo sentencioso con cierto énfasis conceptista. Le parece casi un *haiku* este texto de Manuel Machado:

Yo voy de penita en pena  
como el agua por el monte  
saltando de peña en peña.

Y más todavía este otro de Juan Ramón Jiménez, cuyo verso final, sin embargo, se prolonga demasiado:

¿El huevo del alba?  
¿O es el grito  
del claro despertar de nuestro amor?<sup>19</sup>

Y es sobre todo Antonio Machado, en su opinión, quien más se aproxima al *haiku* en textos recientes publicados en *Los Lunes del Imparcial* que, combinando versos de seis y ocho sílabas, se acercan a las diecisiete del *haiku*, y por sus temas a los dos tipos anotados: en el primer caso al *haiku* de evocación, en el segundo al de imagen:

19. Juan Ramón Jiménez había avanzado en este sentido en *Eternidades* o *Piedra y cielo*, sin olvidar su traducción de *Pájaros perdidos* de Tagore. Las greguerías de Ramón Gómez de la Serna avanzaban también hacia el epigrama y así lo reconoció él mismo en su prólogo a *Flor de greguerías*, en 1935.

Junto al agua negra  
olor de mar y jazmines.  
¡Noche malagueña!  
La primavera ha venido.  
¡Aleluyas blancas  
de los zarzales floridos!

Cuando dos años más tarde Díez-Canedo vuelve a hablar del *haiku* refiriéndose a Tablada, no evita una mención de autocomplacencia de su labor de propagandista del género en los meses anteriores:

(los haikus) que me complace haber introducido a la lírica castellana, aunque no fuese sino como una reacción contra la zarrapastrosa retórica, que sólo ante el ojo de vidrio de Clemencia Isaura puede hacer pasar como poetas a los bambudos generales de Haití<sup>20</sup>.

Sus ideas sobre el tema siguen siendo las mismas. Le importan su brevedad y sus imágenes, que en Tablada entiende que son el resultado de una mezcla entre lo oriental y lo accidental, sus fuentes chinas y japonesas con un «barroquismo gongorino», resultando que «los haikais de Tablada apresan al vuelo algunas imágenes en que tiembla la poesía de lo vivo».

Díez-Canedo no precisó más sus conceptos con lo que en España el *haiku* se fue difundiendo sin rigor conceptual, abierto a confundirse con otras formas poéticas similares. En sus artículos resalta e intercambia con *haikai* términos como «poemas sintéticos», «disociaciones líricas» –que toma de Tablada– o «epigrama lírico», denominación esta última que encabezará sus composiciones poéticas más próximas al *haiku*. La equiparación de términos y la voluntad sincrética de tradiciones queda manifiesta en el comentario que dedica a los libros del americano Rafael Lozano, de cuyo poemario *La alondra encandilada* escribe:

Comienzan aquí las tentativas de concentrar estados de alma en una forma estricta, epigramática, al modo japonés (también, sin duda, por el influjo imaginista que tanto debe a la poesía oriental). Pero su «Libro de estampas» en estrofillas de tres versos, que Lozano nunca llama *haikais*, y que somete a una pauta rítmica uniforme, no ofrece la agudeza de visión, la sorpresa lírica, cuya punta hiere la imaginación tan profundamente ya en los modelos exóticos, ya en su repercusión occidental<sup>21</sup>.

20. Díez-Canedo, «Letras de América», *España* (febrero 1923).

21. Díez-Canedo, «Letras de América», *España*, 394 (noviembre 1923). En «Antonio Machado, poeta español», *Taller*, V (1939), pervive la misma identificación:

«Todos saben la importancia y la moda del hai-kai en recientes evoluciones de la literatura europea. El epigrama compuesto de tres versos –uno de siete sílabas entre dos de cinco– que iniciaron los poetas japoneses a fines del S. XV y adquirió plena boga en el XVII, responde al espíritu de concentración de aquella poesía y reduce su horizonte a una sola imagen, a un solo rasgo, en el cual prende el grupo extremo-oriental uno o varios sentidos. El esquema silábico japonés responde exactamente a los tres versos finales de la seguidilla española:

La ausencia es aire  
que apaga el fuego chico  
y aviva el grande.

Mas no es la sujeción a un esquema silábico lo que caracteriza el hai-kai occidental ni en la semejanza de ciertos cantares o poesías de Antonio Machado con esos cantos del Japón lo es todo ese metro.

La crítica española ha prestado poca atención a la influencia de los poetas imaginistas en la génesis de la imagen de los poetas vanguardistas que, sin embargo, fue notable. Y no sólo como puentes de lo oriental como aquí se cita, sino con su propia poesía que Díez-Canedo conoció bien y difundió constantemente como en general toda la poesía inglesa<sup>22</sup>.

## HAIKUS EN LA REVISTA ESPAÑA

La muestra de textos que proporciona *España* confirma que la insuficiente delimitación del concepto de *haiku* por parte de Díez-Canedo y su elástica consideración propiciaron que, cuando los jóvenes poetas españoles fueron decidiéndose a usar sus fórmulas temáticas y compositivas, lo hicieran con gran libertad. Prescindiendo en lo posible de textos breves que presentan similitudes con el *haiku*, pero que no se editaron cobijados al amparo de este término, *España* ofrece «haikais» de Antonio Espina, Guillermo de Torre, Francisco Vighi, Adriano del Valle y «Tito Liviano» (Cipriano de Rivas Cherif)<sup>23</sup>.

El caso de Antonio Espina es paradigmático de la vacilación terminológica de estos poetas respecto al *haiku*. Publicó tres poemitas bajo el rótulo que nos ocupa: «Concéntricas. Casi haikais»:

Caricia al alma.  
El deséxito moral  
en el crepúsculo.

La casita aislada  
tan sola  
que parecía que no estaba.

Bufos de la muerte.  
Un amarillo de risa  
y  
otro amarillo enfrente<sup>24</sup>.

(...) Cede Antonio Machado al gusto por la imagen que domina en cierto período sobre la poesía de nuestro tiempo, en cuanto coincide con su propia manera de sentir, en términos de sobriedad y concisión, tan íntimamente suyos».

22. *España* ofrece un muestreo amplio: 154 (1918), reproduce su prólogo a la antología *Las 100 mejores poesías (líricas) de la lengua inglesa* (Valencia, Editorial Cervantes, 1918); 217 (1919), poemas de Walt Whitman y textos sobre él; sobre los *imaginistas*: «Poetas modernos», texto y traducciones de D. C., n.º 220 (junio 1919), menciona entre otros a Richard Aldington, poeta inglés autor de *Images* (1915) e *Images of Desire* (1919).

«Poetas de los Estados Unidos», n.º 224 (julio 1919), excelente repaso del extraordinario florecimiento poético que se estaba produciendo allí con amplias referencias bibliográficas. Menciona el grupo de los imaginistas como derivación del simbolismo, haciendo hincapié en Pound, también W. Stevens, W. C. Williams o T. S. Eliot.

Ezra Pound de hecho colaboró en alguna revista española y concretamente una de sus colaboraciones —«La Isla de París», *Hermes*, 65 (noviembre 1920), 665-673—, compara los caracteres de la poesía de Aragón con el *haiku* y otras formas orientales.

Una relación de traducciones de Díez-Canedo, aunque general y referida sólo a libros, en Fernández Gutiérrez, *ob. cit.*, pp. 213-214.

23. Plantean dificultades de análisis los poemas de la serie «concéntricas», de Antonio Espina: «Concéntricas», *España*, 207 (1919); 276 (1920); 336 (1922); 381 (1923); 391 (1923); o «Aguatinta», 273 (1920); «Opera Real», 254 (1920); «Pompas fúnebres», 289 (1920), que son relativamente extensos, pero caligramáticos y formados por breves textos desgajables.

Otro tanto cabría decir de «Paisaje», 229 (1919), de Claudio de la Torre o de «Madrigal», 293 (1920), de García Lorca. Por no citar los difícilmente clasificables aforismos de Juan Ramón Jiménez, «Estética y ética estética (1914-1920)», *España*, 290 (1920).

24. Antonio Espina, «Concéntricas. Casi haikais», *España*, 298 (1921).

De los tres poemas, el último quiebra la disposición estrófica habitual del *haiku* diferenciando netamente la conjunción «y». Ninguno de ellos respeta la combinación silábica 5-7-5 y sus temas son en el primero y en el tercero excesivamente abstractos, no captación intuitiva de una impresión instantánea. El segundo es el más intuitivo, pero también el más irregular métricamente y el que perderá al ser recopilado en libro la designación de «Casi haikai». Así ocurre, en efecto, en *El alma garibay*, que incluye una serie de «Concéntricas», la tercera de las cuales es este poemita<sup>25</sup>.

*Concéntricas* y *kaikais* eran para Espina términos intercambiables para referirse a sus *poemas sintéticos* donde la brillantez de la imagen lo era casi todo. Pero ni siquiera los dos términos dan cuenta de todos los poemitas que están en la órbita del *haiku*. El poema «La noche, el alba, el silencio» contiene estrofas como ésta:

¡Tan-tan Gong!  
Cómo exaltan su púrpura  
los cerezos en flor<sup>26</sup>.

Sin duda, temáticamente está en la tradición del japonismo y constituye la captación de una impresión paisajística momentánea. Y aún podríamos multiplicar los ejemplos aduciendo estrofas de poemas como «Aguatinta» –título japonista donde los haya– que consta de estrofas de tres versos autónomas entre sí en buena parte<sup>27</sup>. Lo que más interesaba a Antonio Espina entonces era la imagen y para lograr incentivar su imaginación no dudaba en acudir a todas las tradiciones y libros como ha quedado patente en su poema «Fin de lectura», transcrito más arriba. Cuando escribe «Reflexiones sobre la lírica» ocupan el centro de sus observaciones ideas procedentes de la tradición simbolista en las que considera la poesía como una forma de conocimiento, más profunda y rica cuanto más desarrolle el poeta sus capacidades perceptivas y de relacionar las distintas percepciones:

La percepción multiplicando sus datos, establece relaciones cuya lectura sería imposible a la inteligencia.

La clave que descifra y liga estas relaciones reside en lo subconsciente que parece tener su lógica aparte.

Su notación poética es la imagen. La imagen que como decía Leibniz, es el vértice de la percepción distinta y elevada. «Y el alma es tanto más perfecta, cuanto más percepciones distintas posee». Son la escala del infinito que el alma conoce aunque confusamente<sup>28</sup>.

25. Antonio Espina, «Concéntricas. Casi haikais», *España*, 298 (1921).

26. Antonio Espina, «La noche, el alba, el silencio», *España*, 281 (1920). Se indica que pertenece a *Signario*. Y lo cita Aullón de Haro, *ob. cit.*, p. 49, como mejor ejemplo de *haiku* que otros.

27. Díez-Canedo destacó años más tarde esta tendencia («Antonio Espina», *La Nación*, 31-VII-1927) de Espina a construir sus poemas aprovechando la técnica jaikista consistente en plasmar una idea poética con rapidez. Aduce como ejemplo una «concéntrica» extractada de *Signario* cuya combinación también consiste –como en alguno de estos textos– en un verso larguísimo y dos octosílabos: «*El sol es perseguido de cerca, por el horizonte./ Envíen Guardia Civil./ Ya casi no queda tarde.*»

Poema recogido en *El alma garibay*, p. 31, con ligeras variantes y destacando su carácter de telegrama:

Alcalde a Gobernador Civil. Urgente:  
«El sol es perseguido de cerca por el horizonte.  
Envíe V. E. Guardia Civil.  
Ya casi no queda tarde.»

28. Antonio Espina, «Reflexiones sobre la lírica», *España*, 296 (1921).

De Francisco Vighi recogió *España* una entrega de ocho textos:

Definición:

Hai-kai, verso japonés:  
todo el paisaje en el espejo  
de una gota de agua.

Estilo Xenius:

El viento es director de ceremonias:  
siempre que atravesamos los maizales  
inclina reverente las panojas.

Ejemplo:

Martillo de la fragua:  
siempre cerca del fuego  
y trabajar cantando.

Alegría infantil:

Lluvia, sol, Arco-iris:  
hemos salido del colegio  
y mañana ies domingo!

Nuestros versos:

El único consonante:  
de mi sentir dolorido,  
tu mirada favorable.

Convalecencia:

Quema los libros de mi estante;  
renueva las rosas de mi cuarto;  
bésame... y ya estoy bueno.

Analogías y categorías:

Peluqueros y esquiladores;  
traductores e intérpretes de hotel  
yo y Villaespesa.

Triste y perogrullesco:

Otro síntoma de vejez:  
cuando vuelva a escribir haikais  
iya no será la primera vez!<sup>29</sup>

29. Francisco Vighi, «Mis primeros hai-kais», *España*, 311 (1922).

Cierta proximidad al *haiku* tienen los versos finales de «Otro matinal», *España*, 323 (1923):

Funerales de trinos  
al lucero del alba.  
La luna se ha disuelto  
en la niebla rosada.  
¿Y la estrella del charco?  
¿Se tragó una rana?

Vighi no tiene tampoco en cuenta para nada la métrica del *haiku*, limitándose a escribir estrofas de tres versos que en parte de los casos mantienen el mismo número de sílabas en toda la estrofa: 1 (9 sílabas), 2 (11), 3 (7) y 5 (8). El resto son más irregulares y las retocó al volver a publicarlas en *Versos viejos*.

Sus temas son muy variados. Desde lo oriental del primero –acaso el más conseguido y que presenta similitudes evidentes con la tercera estrofa del «Prólogo» de Tablada ya citado–, a anécdotas intrascendentes e irrelevantes (4, 6, 7 y 8). El segundo se aproxima a la greguería ramoniana y el tercero viene a ser un aforismo.

No se descubre sello personal alguno. Vighi cultivó al *haiku* superficialmente no sólo en esta ocasión sino en años posteriores, ya que el mismo tono intrascendente tienen sus «Nuevos haikais (1938)», recogidos en *Versos viejos*<sup>30</sup>. Sólo una pocas imágenes ultraístas destacan y salvan sus poemas de aquellos años.

Guillermo de Torre, por su lado, dio a conocer en *España* un extracto –doce de sus veintiséis textos– de la sección de su libro *Hélices*, titulada «Hai-kais (Occidentales)», que copio para facilitar su lectura:

Los muñones de un árbol, superviviente  
del naufragio otoñal,  
engarfian el seno lunar.

Otro árbol, con las manos  
en los bolsillos, se ciñe  
los collares del viento.

Un silbido. Y, entre un aletear  
de hélices, cae en mi red  
la noche desgajada.

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

...talán...tolón...tilín  
Iglesia  
    bueyes  
        cabras.  
El puente llora  
    (tiene  
los ojos llenos de agua).

Parte de estos *haikus* los recogió en *Versos viejos* (Madrid, Revista de Occidente, 1959, pp. 38-39). Ha introducido variaciones, comenzando por un falseamiento de las fechas de composición que adelanta a 1916. Permanecen inalterados o modificados en breves detalles 1, 2, 3, 4, 5. El 6 y 7 se convierten prácticamente en otros:

6. Rompe mis cartas y mis versos.  
En la ventana hay un sol nuevo.  
Bésame y calla. Ya estoy bueno.
7. Peluquero y esquilador.  
Traductores e intérpretes de hotel.  
Tú y yo.

30. *Ob. cit.*, pp. 40-41. Acaso se salvan «Hai-kai puro» y «Papel pautado»:  
¡No te seques!  
Para mi niño tu sombra  
    iramita verde!  
Para copiar mi cántico  
ofrecen sus pentagramas  
los cables telegráficos.

El *jazz-drummer* negro repiquetea  
con los palillos de sus dientes  
en los descotes de las danzarinas.

Muere un «vals-hesitation»  
entre los pasos del crepúsculo.  
Y la pareja de mi yo se aleja.

El ocaso piruetea en el balcón.  
La sangre vespéral fluye  
en la primera pupila celeste.

Su cuerpo tan ingenuo  
se deslía entre las olas.  
Y el mar rebosa azules.

La luna  
¿es un semáforo astral  
en el rail de la noche?

La hélice:  
gira y zumba con sus brazos  
de amante apasionada.

El sol:  
es un monóculo que el día erguido  
se coloca en su rostro.

El amor:  
es un puzzle difícil  
que pocos saben componer<sup>31</sup>.

Guillermo de Torre tanteaba en aquellos años todas las formas poéticas vanguardistas. *Hélices* (Madrid, Mundo Latino, 1923) es una síntesis de las tendencias dominantes en aquellos años y sus poemas – fechados entre 1918-1922 –, dan cuenta justamente de esta pluralidad. Así lo vio con su precisión habitual Díez-Canedo al reseñar el libro<sup>32</sup>.

Si por una parte utiliza el término «haikais», el añadido «Occidentales» evita cualquier duda de posible orientalismo. Ni una sola referencia al japonismo. Los paisajes evocados son netamente occidentales, carentes de connotaciones trascendentales y con presencia de objetos y artilugios en las comparaciones que proceden de la civilización industrial y aún consumista. Así, la luna es comparada a un *semáforo* o el sol es el *monóculo* del día, el viento lleva *tijeras* con las que corta la cabellera a las espigas o ciñe como un *collar* a un árbol. Salpican los textos vocablos que remiten a una civilización internacional y cosmopolita: *jazz-drummer*, *vals-hesitation*.

Es un lenguaje nuevo con origen en el maquinismo futurista y con alguna hilacha crepuscular del modernismo tardío. El resultado son poemas que pueden considerarse auténticas greguerías con llamativas imágenes ultraístas en las que es decisivo el factor sorpresa, la voluntad de unir lo diverso. La presencia del término *hai-kais* en el título o que sean poemitas de tres versos poco los aproximan a la poética del *haiku*. Tal vez el que más se aproxima sea el octavo, que por otra parte no es ajeno al proceso depurador y sintético que Juan Ramón Jiménez estaba llevando a cabo en aquellos años.

31. Guillermo de Torre, «Hai-kais (Occidentales)», *España*, 357 (1923).

32. Díez-Canedo, «La vida literaria», *España*, 356 (1923).

Repasando poetas de aquellos años que cultivaron el *haiku*, escribe Aullón de Haro:

Adriano del Valle, por su parte, además de diversos exoticismos (sic) de su época ultra, compuso un jaiku no desdeñable: «*El clarín, sobre la plaza/ abre un quitasol de gritos:/ -El toro!*» (del poema «Toros en Sevilla», en la sección «Homenaje a Debussy»)<sup>33</sup>.

Sin entrar en valoraciones del acierto de su elección, destaca que haya tenido que extraer una estrofa de un poema amplio para ejemplificar la aproximación al *haiku* de este poeta, procedente del grupo de la revista *Grecia* en cuyas páginas puede rastrearse el paso del modernismo tardío al ultraísmo. Sin embargo, dentro del mismo libro hay al menos tres poemas que se publicaron en su día en *España* como «Hai-kais de 4 versos»<sup>34</sup>. Son los titulados «Campanas a través de las hojas (La taza de té)», «Petite pièce (Canario flauta)» y «Cake-walk (Lorito real)»<sup>35</sup>. No es impericia del crítico el no haberlos aducido, ya que ha desaparecido de sus títulos el término *hai-kai* con lo que su japonismo queda reducido a un superficial toque temático en el primero:

En la taza frágil van, entre luceros,  
suscitando un son de *gong* o campana,  
los poetas chinos, como jardineros  
que cuidan las rosas de porcelana.

Nueva versión del poema de *España*, que era

En la taza rosaban entre luceros,  
suscitando un vago temblor de campana,  
los poetas chinos, como jardineros  
que cuidan las rosas de porcelana.

Los otros dos textos son ejemplos de lo que Dámaso Alonso ha llamado «conceptismo folklórico» de Adriano del Valle, consistente en una mera acumulación de metáforas yuxtapuestas:

33. Aullón de Haro, *ob. cit.*, p. 49.

34. Adriano del Valle, «Haikais de 4 versos», *España*, 379 (1923), recoge una serie de 6 poemas. Los tres no recopilados:

Dragón de la música alada  
que defiendes al Príncipe Abril  
ante el sol, que te clava su espada...  
boquiabierto y sonoro marfil...

Chopin, melena de nuevo...  
Estuche para un bombón;  
melódico dolor acervo,  
tisir, luna y corazón.

Cuando la luna caiga sobre el mar  
verás los barcos patinar  
y a los osos blancos sobre ella andar...  
Cuando la luna caiga sobre el mar.

35. Adriano del Valle, *Obra poética*, Madrid, Editora Nacional, 1977, pp. 86, 89 y 91 respectivamente.

(Canario flauta)

Tenorino de la jaula,  
Rigoletto amarillo,  
pájaro sabio,  
limón que canta...

(Lorito real)

Lorito real, verde casacón,  
pantuflas de orillo, birrete de añil,  
peluca postiza de buen solterón...  
cónsul de los loros verdes del Brasil.

Otro tanto cabría decir de los restantes «Hai-kais de 4 versos», que tienden más hacia la poesía tradicional española, entreverándose apenas las imágenes del nuevo atrevimiento ultraísta, que a la poética del *haiku*.

Adriano del Valle había publicado unas semanas antes otra serie, «Haikais en siete colores», cuyos textos tampoco alcanzan una perfección mayor. Tres de ellos forman estrofas de cuatro versos como los citados. Parece como si en este poeta hubiera una incapacidad para escapar a la cadencia de las tradicionales cuartetos<sup>36</sup>. Impregnado de la luz del sur, del modernismo juanramoniano y de los tradicionales cantares, incluso su aproximación al ultraísmo resulta vacilante si exceptuamos sus poemas de *Grecia* (1918-1920) de los que pueden extraerse estrofas similares a las que publica como «haikais»<sup>37</sup>. Sus cuatro *haikais* de tres versos alcanzan escasa intensidad:

En la escarchada claridad del cielo  
se abrió la estrella de tres puntas como  
si fuera un trébol.

36. Adriano del Valle, «Haikais en 7 colores», *España*, 372 (1923):

Arco iris, domus aurea,  
alhambra abierta en el cielo:  
en sus jambas de colores  
se enredaban tus cabellos...

Cada paisaje dejaba  
algo de olor en tus besos,  
algo de estrella y de agua,  
de tierra y de pensamiento.

Viento que conduce nubes,  
pastor violento,  
por la pradera celeste  
del cielo.

37. De «Gran Guiñol», *Obra poética*, p. 21:

El campanario roto  
se quitó la esperanza del sol  
para saludar a la luna.  
Un radiograma  
bate sus alas en el aire  
hasta encontrar el nido de una antena.  
Unas estrellas  
se sientan en las colinas más lejanas  
cansadas de tanto caminar.

Quiero asomarme en mis sueños  
al ventanal de colores  
de los recuerdos...

Por la pradera corrías,  
ligera y blanca,  
detrás del viento.

Llevaba el alma del campo  
un bello jubón de plumas  
como los pájaros...

Cierran la lista de haikus publicados en *España* dos de «Tito Liviano» (Cipriano de Rivas Cherif) en los que por primera vez se ha respetado la estructura estrófica del haiku japonés, sus tres versos de 5-7-5 sílabas:

Se ha estremecido  
la musmé y se ha quebrado  
la porcelana.

El mar, ¿Pacífico?  
ha robado otra Atlántida.  
¿Por qué el castigo?<sup>38</sup>

El primero aúna tema japonista y habilidad constructiva, el segundo con su tema muy general y difuso obliga al lector a realizar un esfuerzo, situando adecuadamente cada uno de los términos con lo que difícilmente se atrapa intuitivamente su sentido.

El propio Díez-Canedo, poeta discreto y versátil, no pudo sustraerse a la tentación de cultivar la nueva forma y lo hizo con la misma libertad que había teorizado, sin gran rigor constructivo y destacando su valor sintético y epigramático. Las páginas de *La Pluma* acogieron por entonces sus «Hai-Kais de las 4 estaciones»<sup>39</sup>. En ellos, no se preocupa de la medida de los versos, sino sobre todo de que los últimos versos produzcan sorpresa al lector con su imagen ingeniosa que da un giro inesperado al desarrollo del poema. El primero, segundo y cuarto compaginan imagen y desarrollo sorprendentes, mientras que el tercero y el «haikai de entretiempo» resultan mucho más difusos y su progresión se resuelve en duda indecisa en el tercero y en una fusión panteísta en el otro:

## «HAIKAIS DE LAS CUATRO ESTACIONES»

*A Adolfo Salazar*

### I

En la capilla de la noche  
velos de nieve  
¡Primera comunión del invierno!

### II

Hoy le ponen a los aleros  
las golondrinas  
sombrosos de paja.

38. Tito Liviano, «Haikais de última hora», *España*, 386 (1923).

39. Enrique Díez-Canedo, «Haikais de las 4 estaciones», *La Pluma*, 10 (marzo 1921), 140.

(Un haikai de entretiempo)

Todavía... Pero no;  
mira el campo, las nubes, tu alma:  
¡ya!... Pero no: todavía...

III

La tierra llega hasta el mar  
y llega el mar hasta el cielo  
y el cielo llega hasta Dios.

IV

Al escaparate todas  
las riquezas del año:  
liquidación por derribo.

Nuevas muestras de su afición por la nueva manera poética pueden extraerse de sus libros posteriores, sobre todo de *Epigramas Americanos*, pero siempre se advierte el mismo uso libérrimo de las posibilidades del *haiku*, que Díez-Canedo intercambia y aún supedita al término más amplio *epigrama*<sup>40</sup>. Existía en él como en otros contemporáneos conciencia clara de que el *haiku* no tenía porqué relevar a la propia tradición de poesía concentrada y sintética. Aportaba algunas sugestivas facetas nuevas, encontrando el terreno bien abonado para que germinara la semilla. Y germinó en poemas híbridos de tradiciones diversas, con frecuencia meros ejercicios alentados por la moda, otras en valiosos poemitas de cuidada taracea a pesar de sus muy reducidas dimensiones. Lo vio así Adolfo Salazar en sus «Proposiciones sobre el hai-kai», que vale la pena extractar como final de nuestro ensayo, porque destacan la novedad de *haiku* en la poesía española del momento, la mediación francesa de su moda y, en fin, la idea que hemos reiterado en estas páginas: el *haikai* venía a sumarse al interés por las formas poéticas *sintéticas*, trayendo, además, una manera de percibir el mundo misteriosa y fascinante. En este segundo aspecto es donde mayor dificultad de adaptación encontraron los jóvenes poetas:

Al salir al bazar literario la última novedad –flor exquisita del jardín japonés– se descubre que, más o menos sospechadamente, esa flor se daba también en nuestro clima.

¿Pero era el mismo su perfume, penetrante tanto como sutil? si la arabesca geometría de su aspecto simulaba un reflejo ficticio, por entre la fina traba de sus hojas no se enreda igual aroma.

Cultivemos, pues, la variedad nueva. Nuestro invernadero occidental puede hacerla crecer de una manera insospechada.

Desde el primer momento, los franceses, al practicar el Hai-kai, han soslayado la identidad métrica; realmente, para la poesía actual una simple novedad silábica no podía tener atractivos demasiado fuertes. (...) No se trata de repro-

40. Enrique Díez-Canedo, *Epigramas Americanos*, México, Joaquín Mortiz editor, 1945. Recoge la edición original de 1928 y otros añadidos que van desde inéditos, a *Epigramas de Extremo Oriente* (1936), *Nuevos epigramas* (1931-1937) y *Epigramas mexicanos* (1939-1944). Sólo un poema incluye en su título el término *haikai*, «Hay-kay de Buenos Aires»:

La curva criolla de una voz  
vuelve americana  
la calle.

Pero si tiene en cuenta la casi identidad para Díez Canedo de los términos *haikai* y *epigrama*, sería necesario un estudio de toda la colección a esta luz.

ducir una forma exótica característica, sino que penetrado su principio, pueda servir para sujetar alguno de los vivos destellos que se escapan por los intersticios de la poesía occidental. Hay en el hai-kai algo de la vibración estelar: palpitante, claro, inmediato... y remoto.

Nace el Hai-kai a flor de agua; burbuja irisada y vertiginosa, vuela por el azul, breve espejo universal, y al instante aprecia el ánimo que nos separa de él una distancia infranqueable<sup>41</sup>.

41. Adolfo Salazar, «Proposiciones sobre el Hai-Kai», *La Pluma*, 6 (1921), 270-271.