



*La estela  
de la luciérnaga  
2023 - 2024*



蛍  
の  
軌  
跡

# **LA ESTELA DE LA LUCIÉRNAGA**

(2023-2024)

© De cada artículo: autora o autor que encabeza la página donde se publica.

© De la edición y portada: Antonio Jesús Ramírez Pedrosa.

La senda del haiku, 2026.

<https://lasendadelhaiku.com/hotaru>

La estela de la luciérnaga (2023-2024)

Editado en Córdoba, 2026.

De conformidad con lo dispuesto en la legislación vigente sobre propiedad intelectual, queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, ya sea electrónico, mecánico, el tratamiento informático, el alquiler o cualquier otra forma de cesión de la obra. La infracción estos derechos puede ser constitutiva de delito.

Edición especial para su acceso exclusivo en *La senda del haiku*.

## Contenido

UNA DEFINICIÓN DE HAIKU .....	8
MAKOTO: RASGOS DE UN PUNTO DE INFLEXIÓN.....	16
REDESCUBRIENDO A KYOSHI.....	35
TODO LO QUE MUESTRA EL HAIKU .....	61
VUESTRA DEFINICIÓN DE HAIKU.....	66
HISAJO Y LA SOMBRA INCESANTE DE UNA LEYENDA.....	75
KIGO. EL ALMA DEL HAIKU .....	94
HAIGA 俳画 .....	113
SIENTE LA LIBERTAD EN EL HAIKU .....	121
EL HAIKU DESPUÉS DE MASAOKA SHIKI .....	131

HAIBUN UNA BREVE INTRODUCCIÓN ..	145
LA ESENCIA DEL KIGO SE DESVANECE	182
LUGARES SAGRADOS DEL HAIKU: KONPUKU-JI Y BASHO-AN.....	190
SHAHAI EL ARTE DEL HAIKU FOTOGRAFICO.....	202
ENTREVISTA CON FRANCISCO JISHO HANDA .....	209
KYORAISHŌ: EL VÍNCULO CONFIDENTE DE MAESTRO A DISCÍPULO .....	230



# UNA DEFINICIÓN DE HAIKU

Antonio Jesús Ramírez Pedrosa

De entre todos los artículos que me he planteado escribir para esta revista, quizá este sea el que más me intimida. No porque piense que lo que vaya a escribir aquí no esté fundamentado en bibliografía y experiencia; sino por la gran variedad de definiciones, interpretaciones y veladas imposiciones que nos solemos encontrar sobre esta forma de poesía.

Definir el haiku es complejo debido a que es un concepto que tiene relativos pocos años de vida, ya que su primera aparición data de finales del siglo XIX gracias a las grandes

obras críticas y de renovación de la poesía japonesa escritas por Masaoka Shiki, quien decidió utilizar el término haiku (俳句) como una abreviación de *Haikai no Ku* (俳諧の句, lit. “*Un verso de Haikai*”).

Antes de Shiki, a la composición que ahora llamamos haiku se le llamaba *hokku*.

Pero, ahora bien, ¿qué es un haiku?

Numerosos autores y estudiosos del haiku han dado su definición o su aproximación a lo largo de los años con el fin de captar la esencia misma de esta forma de poesía. Sin embargo, y esto es una opinión personal, asumir como válida solo una de estas definiciones no hace más que alejarnos de lo que realmente es el haiku. Y no es que el haiku sea muchas cosas, sino que se construye en torno a unas reglas no

escritas que mutan en función de la escuela o las referencias que se tengan.

Habrá quien considere que el haiku no tiene sentido fuera de Japón, habrá quien considere que el haiku debe preservar la forma pura del *hokku*. También los hay quienes rompen con toda regla impuesta y llaman haiku a cualquier frase ingeniosa. Todo esto sería mucho más simple si hubiese una forma exacta de definir al haiku, pero no la hay. Incluso en Japón, cuna de esta forma poética, existen varias escuelas y distintas asociaciones que construyen y hacen crecer al haiku por caminos muy distintos.

Y si cada uno lo escribe según sus reglas, ¿por qué lo llaman haiku?

Aquí tengo que matizar. Cada una de esas escuelas llama al haiku con apellidos: haiku

clásico, haiku moderno, haiku vanguardista...  
Pero haiku, a fin de cuentas.

A pesar de los adornos, de las libertades y las limitaciones que cada uno quiera imponer al haiku, considero que hay un factor común en todas esas distintas versiones: su sabor. Y con sabor, me refiero a la segunda acepción de la R.A.E.: “impresión que algo produce en el ánimo”.

En terminología haiku, existe el término *haimi* (俳味, sabor a haiku) que hace referencia a eso mismo, a la sensación que el haiku provoca en nosotros al leerlo. Pero ¿qué es ese sabor a haiku y qué aspectos determinan que un poema lo tenga o no? Otra cuestión compleja pero que nos hace poner foco en los siguientes puntos:

- Sensación conmovedora sobre lo que describe.
- Imagen evocadora.
- Ritmo y contraposición de elementos.
- Presencia de la naturaleza y entornos de civilización.
- Vocabulario sin florituras

Puntos que no tienen por qué tenerse en todos los haikus, pero que ayudan a percibir un poema como tal. Ahora bien, incluso con todo eso, la definición rigurosa de haiku sigue quedando lejos.

Podría decir simplemente: el haiku es un poema breve de tres versos con estructura de 5, 7 y 5 sílabas que presenta una palabra estacional, trata sobre la naturaleza, el ser humano o su entorno y debe presentar una pausa que confiera ritmo y elegancia. Preferiblemente

sin rima y sin recursos literarios complejos. Y que capte la emoción de un acontecimiento real que nos conmueva.

Pero me dejaría fuera de la definición a una inmensa mayoría de haikus. Sin embargo, puede servirme como punto de partida para obtener la aproximación de definición de haiku que quiero dejar en este artículo.

Elimino la métrica.

En poesía, a lo largo de los años, las formas poéticas y estructuras se han ido modificando y adaptando a una estética y musicalidad propias para el lenguaje en el que se escribían. En castellano, por ejemplo, predominan los versos de cinco sílabas, ocho sílabas, once sílabas... Y todo esto lo mueve el ritmo, el uso del poema o la condición social de quien los componía. La seguidilla, por ejemplo, es una com-

posición de origen campesino y tiene una estructura que se asemeja al haiku en cuanto a métrica. Y fue tan utilizada en la lírica de origen oral por su facilidad para recordar los versos, por su simplicidad para recitarlos y por esa musicalidad que aportan los versos en arte menor de 5 y 7 sílabas. En Japón, las moras (lo que nosotros llamamos sílabas) en los poemas siempre han seguido una tendencia a las 7 y 5 sílabas en distintas composiciones. Esto se debe a que, en japonés, la estructura que combina esta métrica funciona muy bien y permite crear poemas cuya estética ha variado muy poco desde la antigüedad. La *waka* (literalmente canción) llegó a Japón desde China, y a lo largo de los siglos apenas sufrió variación alguna, estableciendo la estructura formal de 5-7-5-7-7 sílabas.

Pero que una estructura formal adquiriera grado de inmutable, perfecta y casi sagrada, no determina que su traducción o adaptación a otras lenguas deba respetar esa misma estética o métrica. Y ahí es donde yo me desmarco de la estructura, aunque por puras razones formales y en homenaje a la estética nipona, intento escribir mis haikus en esas diecisiete sílabas.

Dicho esto, creo que es buen momento para cerrar con mi propia definición de haiku.

*Un haiku es un poema breve, escrito desde una profunda admiración hacia lo descrito sin hacer uso de adornos líricos innecesarios, aportando ritmo a la idea que plasmamos y que nos hace percibir la realidad con una sensación similar a quien observa un brote y es capaz de imaginar la flor en la que se convertirá.*

# MAKOTO: RASGOS DE UN PUNTO DE INFLEXIÓN

Jaime Lorente

ORCID: 0000-0003-0806-1265

No sería exagerado comenzar esta introducción afirmando que Ueshima Onitsura es un haijin poco conocido en Occidente. Sin embargo, una autoridad en la materia como R.H.Blyth mencionaba en su célebre Historia del haiku (1963) que este poeta «*había escrito*

*el primer haiku de verdad*<sup>1</sup>». Corrobora esta opinión Vicente Haya: «aunque suele decirse que el padre del haiku es Bashō, el título le correspondería con más propiedad a Onitsura<sup>2</sup>».

Ante estas afirmaciones tan rotundas es llamativa la escasa atención que, lejos de las fronteras niponas, han recibido las obras de Onitsura.

Cheryl Crowley, en el año 1995, fue pionera traduciendo al inglés Hitorigoto (Soliloquio): una obra teórica conocida por su célebre sentencia, que desarrollamos así: «no tiene sentido, no existe el haikai sin *makoto* o sinceridad, verdad poética». Este ensayo, publicado

---

1 R.H. Blyth, A history of haiku (vol.1), (Tokyo: Hokuseido Press, 1963), 103.

2 Véase Ueshima, Onitsura. Palabras de luz, traducción y selección de Yoshikiku Uchida, Vicente Haya y Akiko Yamada (Madrid: Miraguano, 2013), 1 separata.

en 1718, mantiene su vigencia al situar como eje de la composición el *makoto* y es uno de los pocos estudios sobre *haikai* y *hokku* (actualmente haiku) existentes en los siglos XVII y XVIII.

Hitorigoto fue publicado en vida del maestro a diferencia del *haijin* Matsuo Bashō, que no escribió ningún tratado como tal sino que sus enseñanzas fueron recogidas por varios discípulos, como y *Dohō* (Los tres libros) y *Kyorai* (*Kyoraishō*). Sin embargo, estas obras literarias, también muy valiosas, no fueron publicadas sorprendentemente hasta 1768 y 1775, entre setenta y ochenta años después del fallecimiento de Bashō.

Onitsura ha esperado su momento, quizá agazapado bajo las blancas flores del ciruelo que tanto amaba y escondido tras la sombra

alargada de Bashō. No obstante, desde la publicación de Crowley se produjo un paulatino redescubrimiento. Si Haya publica una selección de los haikus de Onitsura en 2013, en 2022 aparece en inglés una traducción de 400 poemas, titulada *Haiku master Onitsura*, por Earl Trotter. Y ahora, mi modesta aportación en 2023 a nuestro idioma es la traducción de *Hitorigoto* a partir de la fuente inglesa de Crowley, incluyendo sus magníficas reflexiones, y del artículo de Peipei Qiu sobre el *makoto*.

Es llamativo que las fuentes históricas indiquen que Onitsura y Bashō no se conocieron directamente. Ni siquiera hay alusiones mutuas en sus escritos, aunque recibieron una formación similar (primero bajo la Escuela Teimon, después con el influjo de Danrin) y llegaron a conclusiones parecidas.

De hecho, hay un momento cardinal de la historia del hokku apenas analizado; un cataclismo que inició precisamente Onitsura con su enseñanza del *makoto*, ya madura en 1685 tras varios años de reflexión. Ese momento es la eliminación del lenguaje artificioso y metafórico propio del *hokku* arcaico, visible en los juegos de palabras y alusiones al pasado (*honkadori*, *honzetsu*) que la Escuela Danrin de Sōin condujo a sus últimas consecuencias.

Conozcamos los cruciales comentarios de ambos maestros. Empecemos por Onitsura:

### **Apartado 32 de Hitorigoto**

*“Cuando miro los otros versos que compuse durante el período en que no me tomaba en serio el haikai, parecen tener muchos errores flagrantes de los que no me di cuenta en ese momento”.*

## **Apartado 35 de Hitorigoto**

*“A los dieciséis años me deslumbró la elegancia de Sōin, así que fui a estudiar el tipo de haikai de 'estilo contemporáneo' de su escuela. Transgredía todas las reglas que había aprendido. Se permitían más o menos sílabas, así como la alegoría y las irregularidades de forma. Probé todas las opciones en esta época, y ni mis hokku ni mis tsukeku eran buenos.*

*Otros me elogiaban y yo mismo pensé que lo estaba haciendo bien. Pero consideré que mi verso no tenía nada de los buenos propósitos adquiridos por el entrenamiento y la perspicacia. También pensé que no era algo llamativo. Desde hacía mucho tiempo, el haikai no era más que un artificio verbal, las imágenes de cada verso usaban muchos trucos; no era*

*más que un embellecimiento vacío, superficial y sin sentido.*

*Reflexioné seriamente sobre lo que implica la buena poesía y me pareció que era un poema sin juegos de palabras ni ornamentos, que se lee con fluidez y alberga un significado profundo (...)*

*Desde aproximadamente 1681, he creído que debe haber algo más profundo que eso, así que me esforcé en comprender la esencia de la poesía. Pasé unos cinco años sin pensar en otra cosa, hasta que en 1685 llegué a esta gran intuición: No hay haikai sin makoto. En consecuencia, eliminé de mis versos todo lenguaje decorativo, recurso poético y truco ingenioso. Por lo que a mí respecta, todas estas cosas eran falsedades.”.*

Y las similares reflexiones de Bashō, escritas en la cabaña de Fukagawa en 1686:

*“Cuando el renga perdió su frescura nos pareció interesante el haikai de Teitoku, cuando la escuela de Teitoku también se volvió rancia recurrimos a la de Danrin. Pero Danrin es en sí mismo una moda momentánea, no es algo que pueda durar generaciones y generaciones. En este punto, el camino del haikai cambió de nuevo, empezamos a usar ku con muchas sílabas, en exceso, empezamos a mezclar palabras chinas con él, y al final nos desviamos de la ligera elegancia del estilo de Teitoku y de la comicidad de Danrin.*

*Mis alumnos han promovido estas tendencias hasta el final y yo también he compuesto a veces hokku en estos estilos, pero aquellos que exageran y se repiten aburrirán de inme-*

*diato: ahora estas modas también me están resultando desagradables. Si no tenemos que volver a la vulgaridad de Danrin, con mayor razón no creo que sea el caso de imitar el estilo inmaduro de Teitoku, y seguir apegados como niños a los viejos modelos del renga.*

*Si empezaba un nuevo estilo propio, podría estar tranquilo: en primer lugar, sería mejor usar un poco menos esas absurdas palabras chinas y usar palabras japonesas más comprensibles, tanto como sea posible. Sin embargo, el japonés también tiene sonidos más largos y un sentido menos denso; si en diecisiete sílabas no he expresado bastante lo que pensaba, entonces hay que eliminar en lo posible lo inútil del lenguaje y de las cosas”<sup>3</sup>.*

---

<sup>3</sup> Masaoka Shiki, *Bashō zōdan*, ed. Lorenzo Marinucci (Milano: La Vita Felice, 2017), 45-46. Traducción en español de

Como vemos, los dos maestros habían llegado a la misma conclusión en torno a 1686: son dos afluentes que desembocan en un río transparente y sosegado. Onitsura desarrollará el Camino del *makoto* como símil del budista y espejo de perfección moral en la vida cotidiana; Bashō, en cambio, se centra en aplicarlo en el arte eliminando de su espíritu poético los restos de la influencia de Teimon, Danrin, la poesía china y el renga.

Bashō introduce el concepto *fūga no makoto*: aquella sinceridad y seriedad es aplicada al haikai como arte elevado. En el Sanzōshi se recoge la opinión del discípulo Dohō:

---

Elías Rovira y Jaime Lorente, disponible en la web de El Rincón del Haiku y en papel, en edición no comercial, (Toledo, Sabishiori, 2023, 56).

*“Desde que surgió el haikai, generaciones de poetas se han acostumbrado al empleo de expresiones ingeniosas, y como consecuencia nuestros predecesores nunca entendieron el concepto de makoto, verdad poética. Recientemente, Nishiyama Sōin [líder de Danrin] dio al haikai mayor libertad de expresión, y este enfoque ha conseguido muchos seguidores. Pero el resultado ha sido de calidad media en el mejor de los casos, e incluso hoy el haikai es conocido principalmente por este uso ingenioso de las palabras (...) Nuestro maestro dio makoto a la poesía que nunca poseyó makoto, así llegó a ser una guía para las generaciones venideras<sup>4</sup>”.*

---

<sup>4</sup> *Sanzōshi, Dohō*, cit. A partir de *Le haikai selon Bashō* de René Sieffert, POF, 1983.

El maestro desarrolla su forma definitiva de makoto a partir de 1692: el estilo *karumi* (軽み). Bashō muestra situaciones cotidianas con un lenguaje común; despliega la realidad tal cual es, sin mayor pretensión, describiendo la belleza de lo cotidiano y explica su tendencia con estas palabras:

*“Es lo que los niños hacen. (...) El estilo que tengo en mente se asemeja a un río de lecho de arena poco profundo. Tanto el contenido como la forma del poema han de ser ligeros<sup>5</sup>”*.

Aceptar las cosas como son, ése es el ideal del *karumi* recogido por uno de sus discípulos:

---

<sup>5</sup> Citado por Makoto Ueda en «*Bashō and the Poetics of Haiku*». The Journal of Aesthetics and Art Criticism Vol. 21, No. 4 (Summer, 1963), 430.

*“Kyorai afirma: “ligereza significa decir inmediatamente lo que uno ve sin forzarlo, ya sea en el verso inicial o en el segundo verso. No significa facilidad de dicción y ligereza en el gusto; se refiere a la naturalidad de un poema que emerge de lo más profundo de uno (...) Si no sabes cómo poner inmediatamente lo que está en tu mente en un verso, e incluso te sumerges profundamente en pensamientos, tu mente se vuelve pesada y tus palabras poco naturales<sup>6</sup>”.*

Una nueva coincidencia: precisamente en aquel 1692 aparece, por primera vez, el término *makoto* en una obra de Onitsura... Hai-

---

<sup>6</sup> Citado por Peipei Qiu, “*Bashō and the Dao. The Zhuangzi and the Transformation of Haikai*”, (University of Hawai’i press: Honolulu, 2005), 153.

kai *takasunagoshû* (Colección de haikai de la duna de arena). En el prefacio afirma:

*“El gran camino del haikai no se alcanza con el dominio de las palabras, tampoco con la poesía como trabajo de orfebre. Permite que tu mente deambule libre por los cielos, involúcrate en el makoto de la nieve, la luna y los cerezos en flor y adquiere el conocimiento de su maravillosa esencia. (...) Todos los temas poéticos, tanto el canto del ruiseñor japonés entre los cerezos o la rana que habita en el agua, son temas del cielo y la tierra<sup>7</sup>”* .

Onitsura desde Itami y Bashō desde Edo, a unos 500 kilómetros de distancia, planteaban:

*“En el sonido de la rana que salta de la orilla, cubierta de hierba silvestre, se escucha*

---

<sup>7</sup> *Ibíd.* 54.

*un haikai. Está lo visto, está lo oído. Donde hay hokku como el poeta lo ha sentido, hay verdad poética<sup>8</sup>”.*

Quizá el *makoto* de Onitsura, más centrado en la asociación con la vía budista, quedó relegado a un segundo plano frente a la concepción artística que introdujo Bashō. Sin embargo, el cambio de paradigma desde los juegos de palabras, las figuras literarias de Danrin hasta una apuesta por la sencillez y sinceridad es obra compartida de ambos maestros, aunque desde matices y lugares distintos.

El *makoto* se mantiene en el tiempo como un pilar básico de esta composición, aunque Shiki —padre del haiku moderno— registra

---

<sup>8</sup> Citado por Kenneth Yasuda, *The japanese haiku* (Tokyo: Charles E. Tuttle Company, 1957), 22.

un significado diferente. En *Papelera de haikus* afirma que este poema:

*«expresa los sentimientos veraces [makoto] del poeta (...) al principio, copié la naturaleza objetivamente. Más tarde me aficioné a copiar a la humanidad objetivamente. Por humanidad debe referirse a la naturaleza humana y su manifestación en forma de emociones y sentimientos. Makoto es la veracidad que le permite al poeta copiar tales manifestaciones [y su interior] sin interferencias artificiales<sup>9</sup>».*

Para Shiki, el *makoto* es uno de los tres niveles del *shasei*, dirigido a los poetas expertos

---

<sup>9</sup> Makoto Ueda, «Masaoka Shiki», en *Modern Japanese Poets and the Nature of Literature*, Stanford, Stanford University Press, 1983, 16-17. Con traducción de Elías Rovira y cols. en *El Rincón del Haiku*: <https://nueva.elrincondelhaiku.org/2022/02/26/masaoka-shiki-por-makoto-ueda/>

que deben rastrear en su interior. Ueda lo define así:

*“Makoto. . . es shasei dirigido hacia la realidad interna. Se basa en el mismo principio de la observación directa, salvo que lo observable es el propio yo del poeta. El poeta debe experimentar su vida interior de forma simple y sincera, como observa la naturaleza, y debe describir la experiencia con palabras tan simples y directas como las de los poetas antiguos, tan simples y directas que parecen ordinarias.<sup>10</sup>”*

Frente al nivel de pura descripción y de descripción selectiva, el *makoto* es el asidero de las emociones o sentimientos del poeta, por tanto ofrece un carácter subjetivo.

---

<sup>10</sup> *Ibíd.*

Kyoshi, discípulo de Shiki y líder de Hoto-togisu, regresa a la concepción del makoto según Bashō (estilo karumi). Para ello, modifica el *shasei* de Shiki y desarrolla sus principios *kachō fuei* y *kyakkan shasei* (descripción objetiva). Sin entrar en más detalles de otras corrientes o tendencias, es obvio que el concepto de *makoto* alcanza el haiku actual. Por ejemplo, desde la vía de Shiki, Tohta introduce la teoría *zōkei-ron* defendiendo el empleo de una acumulación de experiencias previas en el poeta, a la hora de componer haikus. Tanto desde una visión tradicional como renovadora del poema, el concepto de *makoto* —y la lectura de su fuente original, *Hitorigoto*— cobra una absoluta vigencia que justifica por sí sola su traducción al español.

Sirvan estas notas, la excelente introducción de Crowley, el artículo de Peipei Qiu y el propio Hitorigoto para revalorizar la figura de Onitsura. Ojalá sean el estímulo que permita traducir sus otros trabajos, aún inéditos, del gran difusor del término *makoto*.

# REDESCUBRIENDO A KYOSHI

Jaime Lorente

ORCID: 0000-0003-0806-1265

La cultura japonesa había santificado a Bashō, considerando que su producción poética era intachable y ajena a cualquier crítica. Durante dos siglos se mantuvo imperturbable esta opinión... hasta que un joven de veintisiete años, Shiki, se aventura con una aguda revisión del maestro en el ensayo Bashō zōdan —1894—<sup>1</sup>, obra capital del haiku moderno. Desde en-

---

<sup>1</sup> Hay traducción en español, (Toledo: Sabi-shiori, 2023) realizada por Elías Rovira y Jaime Lorente desde la edición italiana de Lorenzo Marinucci.

tonces, el pragmatismo de Shiki mejoró la comprensión de Bashō en aquel necesario descenso de los altares.

Itō Yūki en 2007 realiza un proceso análogo publicando “*El Nuevo Haiku Emergente (New Rising Haiku)*” donde se cuestiona por primera vez la imagen tradicional y venerada de Takahama Kyoshi (1874-1959) que había sido exportada a Occidente. Él incide, por el contrario, en su papel decisivo e inexplorado en diversos ámbitos, no sólo literarios, durante las oscuras décadas de 1930 y 1940.

Aquella visión clásica había sido sintetizada en inglés (1997) por Susumu Takiguchi en su “*Kyoshi. A haiku master*”, incidiendo en una valoración positiva a tenor de sentencias como:

*“Kyoshi es el padre del haiku moderno”<sup>2</sup> ;  
“A Kyoshi no le gustaba ser demasiado ambicioso, no quería convertirse en una figura literaria si ello implicaba un trabajo académico que detestaba”<sup>3</sup>.*

*“En este ensayo se esbozará qué más hizo a este hombre notable y a su obra merecedora de ese adjetivo especial, ‘grande’”<sup>4</sup> ; “Los grandes líderes suelen tener al menos un Judas entre sus amigos o seguidores”<sup>5</sup>. Ni una sola referencia a su participación en los turbios acontecimientos que describirá Yūki.*

Estas referencias favorables aparecen por primera vez en español en la conocida obra El

---

<sup>2</sup> Susumu Takiguchi, *Kyoshi. A haiku master* (Oxfordshire: Ami-net International Press, 1997), 7.

<sup>3</sup> Ibid. 12.

<sup>4</sup> Ibid. 13.

<sup>5</sup> Ibid. 20.

Haiku japonés, de Fernando Rodríguez-Izquierdo (1972). Encontramos la siguiente reflexión: “la poesía de Kyoshi no tiene nada de duro ni de fosilizado. En su carácter mismo, como en su poesía, advertimos una dulce flexibilidad”<sup>6</sup>. En este apartado sobre la historia del haiku tampoco hay mención del proceso de torturas y persecuciones que sufrieron varios *haijin*, ni de la Policía Superior, como sí narrará Yūki. La reacción a la poesía de Kyoshi es entendida como “renovación o innovación extrema” de los escritores, pero nunca aparece el término “contracorriente” o “Nuevo Haiku Emergente”. Por tanto, podríamos concluir que, en España, a tenor de la escasa bibliografía publicada sobre el haiku del siglo XX, la visión sobre Kyoshi era positiva, homogénea

---

<sup>6</sup> Fernando Rodríguez-Izquierdo, *El haiku japonés. Historia y traducción* (Madrid: Hiperión, obra consultada de 2010), 123.

y lisa, sin aristas destacables, al menos hasta 2007.

Por entonces, este ensayo de Yūki removi6 las entrañas del haiku introduciendo nuevas vías para la reflexión. En España, fruto del atrevimiento de Seiko Ota y Elena Gallego, se publican dos libros cruciales en 2016 y 2018: Haikus de guerra y Haikus Contracorriente, que introducen la problemática planteada por Yūki, es decir, Policía Superior, persecuciones, censura, tortura.... aunque sin mencionar a Kyoshi expresamente.

¿Pero qué sabemos de Kyoshi? Señalemos algunos detalles:

Shiki intentó sin éxito que Takahama Kyoshi fuera su sucesor y continuara la reforma del haiku. Tras una estancia en el hospital de Kobe, maestro y discípulo cenaron jun-

tos el 24 de julio de 1895: “No puedo contar con tener una larga vida. Por eso sigo pensando en quién será mi sucesor (...) es por eso que, aunque me doy cuenta de que puedo estar imponiendo una carga para ti, te he elegido como mi sucesor<sup>7</sup>”. Según Keene, Kyoshi no esperaba esa designación y no sabía cómo responder. Más tarde, escribió: “Me faltó valor para rechazar su petición. Mientras lo escuchaba, todo lo que pude hacer es asentir con la cabeza, como si estuviera en trance<sup>8</sup>”. Shiki quedó dolido por estas palabras y dijo: “en ese caso, tú y yo tenemos objetivos diferentes. A partir de hoy no te obligaré a ser mi sucesor<sup>9</sup>”.

---

<sup>7</sup> Citado por D. Keene. *The Winter sun shines in. A life of Masaoka Shiki* (New York: Columbia University Press, 2013), 91.

<sup>8</sup> Ibid. 92

<sup>9</sup> Ibid. 103.

Acto seguido, Shiki escribió una carta a otro discípulo, Ioki Hyōtei, informando de la situación: “*Vi que Kyoshi había vuelto a su antiguo infantilismo. (...) me dijo que le gustaría ser escritor (...) pero no le gustaba la idea de ser consumido por la fama*<sup>10</sup>”.

Pero tras la muerte de Shiki en 1902, Kyoshi asume la dirección de la revista Hoto-togisu, aunque sin un especial interés en el haiku. Sin embargo, la irrupción del nuevo estilo o tendencia (*shinkō*) de Hekigotō modifica su opinión.

En 1913 Kyoshi publica “*El mandamiento*” (*Kōsatasu, iv*) donde declara que se debe “*entender y recordar que Kyoshi es Hoto-togisu en sí mismo*” y llama a “*oponerse a*

---

<sup>10</sup> Ibid. 104.

*cualquier nuevo estilo de haiku, incluido Shinkō haiku*". Por éste y otros motivos, Itō Yūki considera que Kyoshi adquiere la postura de un tirano. Sin duda, podemos trazar ciertos fogonazos de su actitud como férreo paladín de la ortodoxia.

En 1935 escribe en Hototogisu: *“Los jóvenes son propensos a inventar cosas nuevas aun en el mundo del haiku, pero los que se atreven a violar la forma correcta [5-7-5] o la regla de la palabra de estación [kigo] destruirán el mundo del haiku, y deben por tanto ser desterrados de él<sup>11</sup>”*

Y la advertencia se cumplió: la rigidez de Kyoshi, transformada en dogmatismo, implica el abandono de Hototogisu de algunos haijin

---

<sup>11</sup> Citado por R.H.Blyth. A history of haiku, (Tokyo: Hokusaido Press, 1963, vol II.), 244.

(en 1930 lo hacen Shūōshi y Seishi) y la expulsión de otros, como la escritora Sugita Hisajo<sup>12</sup>.

No es casual, por tanto, que aparezcan nuevas corrientes en un movimiento general denominado *gendai* haiku que se distingue del haiku tradicional (*dentō* haiku y línea Hoto-togisu). Estas novedosas modalidades son *Shinkeikō* (nuevo estilo o tendencia) y *Shinkō* haiku *undō* (haiku contracorriente o nuevo haiku emergente).

---

<sup>12</sup> Véase a este respecto Lips Licken Clean, *selected haiku of Sugita Hisajo*, por Alice Wanderer. Winchester: Red Moon Press, 2021. En español: *Labios humedecidos*. Traducción de Jaime Lorente en edición no venal. Toledo: sabi-shiori, 2023. También *A haicaísta que ria sozinha: traduzindo Sugita Hisajo*, por Gabrielle Miguélez da Silva. Porto Alegre, 2022. En español: *La haijin que reía sola: traduciendo a Sugita Hisajo*. Traducción de Jaime Lorente en edición no venal. Toledo: sabi-shiori, 2023.

Son dos reacciones al autoritarismo de Kyoshi: la primera en cuanto a la forma (ruptura del 5-7-5 y 17 moras) y la segunda en el contenido (ausencia de kigo, del *kyakkan shasei* y *kachōfūei*, ampliando los temas).

### **Shinkeikō**

(nueva tendencia o estilo)

Se inicia con Kawahigashi Hekigotō (1873-1937) quien aboga por una ruptura consciente en el número tradicional de versos y moras deshaciendo el método *yuki teikei*. Siguiendo las palabras de Shiki («un buen poema emergerá cuando la forma coincida con el sentimiento») comienza a promover una amplia variedad de esquemas métricos que desembocarán en el verso libre. Hekigotō afirma la división entre el viejo pensamiento y el nuevo camino científico llegado de Occidente, sobre el

que afirma: “no haremos retroceder el pensamiento actual cerrando las puertas del castillo del haiku<sup>13</sup>”.

Takiguchi cita algunas características de la escuela:

“*Hekigotō considera que el shasei de Shiki había exagerado la observación objetiva de la naturaleza. Por ello, Shinkeikō prioriza la experiencia directa y la inmediatez de los sentimientos, abogando por una aproximación subjetiva<sup>14</sup>*”. También desean explorar la psique humana, acercándose a todos los “ismos” que comenzaban a aflorar en Japón, aunque este asunto será desarrollado con especial fuerza

---

<sup>13</sup> Kenneth Yasuda, *The japanese haiku* (Vermont: Charles E. Tuttle, 1957), 37.

<sup>14</sup> S. Takiguchi. «*Kyoshi, a haiku master*», 26.

por el movimiento contracorriente o *Shinkō* haiku.

Kuribayashi afirma que la concepción tradicional del 5-7-5 era triangular. Así que Heigotō incorpora diversos esquemas inéditos, incluso cuadrangulares (5-5-3-5 / 5-7-5-3 moras, etc). La pausa aquí se formula de la siguiente forma: 5-5-// 3-5 y 5-7// 5-3 3.

En 1917 justifica su criterio con una incisiva declaración:

*“Cualquier intento arbitrario de moldear un poema en el metro 5-7-5 dañaría la frescura de la impresión y mataría la vitalidad del lenguaje<sup>15</sup>”.*

---

<sup>15</sup> Donald Keene, *Dawn to the West: Japanese Literature of the Modern Era* (New York: Columbia University Press, 1984), 112.

El haiku recupera así la técnica *jiamari*, como observamos en uno de sus poemas, con 20 moras:

ミモーザの 咲くころに来た ミモーザを 活ける

*Mimōza no  
saku koro ni kita  
mimōza o  
ikeru  
(5-7-5-3)*

Vine para arreglar  
la mimosa  
cuando las mimosas  
ya estaban floreciendo.

Además, Hekigotō considera el 5-7-5 una forma feudal que se disolverá en la poesía como conjunto. De hecho, su pensamiento es más flexible con el paso del tiempo y acaba

considerando que el haiku libre es la forma de transición.

Para articular estas premisas funda con Seisensui la revista “Sōun” o “Estratos de nubes” en 1911.

Ogiwara Seisensui (1884-1976) prefiere escribir haikus sin ceñirse a ningún metro, debido al «dinámico ritmo de las impresiones». Este planteamiento, sin duda, abre las puertas en Japón al verso libre, ya iniciado décadas atrás en los continentes europeo y americano. Este *haijin* funda su propia escuela, Jiyuuritsu haiku, con poemas cuya extensión abarca de 9 a 23 moras. En cierto modo, Seisensui recupera el ideal del metro roto de Bashō, aunque lo transforma en una práctica continua:

たんぽぽたんぽぽ砂浜に春が目を開く

*Tanpopo tanpopo*

*sunahama ni*

*haru ga me o aku*

(8-5-7)

Dientes de león, dientes de león  
en la playa de arena;  
la primavera abre sus ojos.

Otros poetas destacados fueron Ozaki Hōsai (1885-1926) e Ippekirō (1887-1946). Sin embargo, el gran valedor de esta tendencia libre fue Taneda Santōka (1882-1940): un original poeta anacrónico, el último *haijin* que siguió el modo de vida (errante, humilde y desprendido de intereses materiales) de los escritores clásicos -como Bashō o Issa-, en un

mundo ya industrializado<sup>16</sup>. Su vida a partir de 1926 se basa en el modelo *ichiryu ichihatsu* (sombbrero de junco y cuenco de mendicante).

No fue reconocido como *haijin* en vida, y sus haikus se mantuvieron en pleno anonimato hasta su muerte. Sólo entonces se produjo el

---

<sup>16</sup> Kaneko Tohta denominará a esta figura “el errante asentado” (arabonpu), especialmente al referirse a Issa. Peipei Qiu utiliza el término chino Xiaoyao, que significa “desenfrenado y libre”. Ambos aspectos pueden consultarse en Kaneko Tohta, *Ikimonofûei*, composición poética sobre los seres vivos. Traducción de Jaime Lorente en edición no venal a partir de la edición inglesa de Richard Gilbert y el grupo Kon Nichi (Kaneko Tohta Omnibus, publicado en Red Moon Press). Toledo: sabi-shiori, 2023. El artículo de Peipei Qiu: *Onitsura's Makoto and the Daoist Concept of the Natural. Philosophy East and West*, Volume 51, Number 2, April 2001, pp. 232-246. Publicado por University of Hawai'i Press. En español se incluye en: Ueshima Onitsura, *Hitorigoto*. Traducción de Jaime Lorente en edición no venal a partir de la edición inglesa de Ch.Crowley y del artículo de Peipei Qiu. Toledo: sabi-shiori, 2023.

descubrimiento: hoy es uno de los escritores más conocidos y citados en Japón<sup>17</sup>.

しぐるるや死なないである

*Shigururu ya  
shinanaide iru  
(5-7)*

La fría lluvia invernal;  
aún no he muerto.

---

<sup>17</sup> En 1904, Santōka abandona la escuela debido a una crisis nerviosa y cierta adicción a la bebida: debe ayudar a su padre en el negocio familiar (una fábrica de nihonshu o licor de arroz), circunstancia que, obviamente, agrava su problema -los japoneses, con su peculiar humor, utilizan hoy su nombre como una marca de esta bebida-. Además, en 1909 los padres le conciertan un matrimonio que fracasa con rapidez. En 1924 esperó al tren sobre las vías: el maquinista pudo verlo a tiempo y evita el suicidio. Este último hecho es fundamental en la vida del haijin, porque implicó su trasladado a un templo budista. Emplea sus últimos 15 años de vida en largos viajes por todo el país, con estos bienes materiales: un sombrero, una ropa roída y un cuenco de mendicante.

Santōka marca el fin de un mundo y el comienzo de otro.

### **Shinkō haiku undō**

(El Movimiento Contracorriente o Nuevo Haiku Emergente).

Los principales protagonistas fueron dos antiguos miembros de Hototogisu: Shūōshi (1892-1981) y Seishi (1901-1994) junto a los poetas Sōjō (1901-1956), Sanki (1900-1962), Kakio (1902-1962), Sosei (1907-1946) y Tōshi (1912-1944). Esta modalidad pretende escribir haikus sin *kigo*, a veces en secuencia, ampliando la variedad métrica y temática, eliminando el sistema clásico de maestro-discípulo en busca de una forma horizontal de composición.

Shūōshi crea una revista llamada Ashibi o flor de Andrómeda, en 1929. Aquí publica un artículo revolucionario: “La realidad de la naturaleza y la realidad de la literatura”. En este ensayo afirma que el *shasei* descriptivo de Shiki por sí solo no es suficiente para el arte del haiku, pues la creatividad (subjetividad) y un amplio conocimiento son atributos necesarios para un *haijin*. De hecho, Sōjō hablaba de “imaginar y ver el fuego de la guerra desde lejos” y se puso de moda escribir haiku imaginando lo que pasaba en los campos de batalla, con una actitud antibelicista. Tres mil haikus de guerra fueron recopilados en 1938 por la revista Estudios de haiku (*haiku kenkyū*)<sup>18</sup>. Todo

---

<sup>18</sup> Citado por H.Sato, *On haiku* (New York: New Directions books, 2018), 166.

esto supuso una rebelión para el círculo de Hototogisu.

Por entonces destaca la creación del grupo y revista *Kyōdai haiku*, formada al principio por jóvenes graduados universitarios de Kioto. Así se recoge en su declaración de intenciones, en el primer volumen de enero de 1933:

*“Nosotros presentamos Kyōdai haiku al mundo del haiku, que es la corriente vertida a través de nuestra caliente y joven sangre con la herencia de los grandes poetas del pasado (...) nuestro único deseo es que esta corriente pueda irrigar el país del haiku para siempre (Tajima, 24-5)”*.

Kyoshi consideraba que sólo debía hablarse de la naturaleza. Como señala Sanki, *“aquellos que se ceñían a pájaros y flores esperaban que en la gente se produjera, sin re-*

*flexionar, un 'haiku de movilización total del espíritu nacional' que complaciera a los militares''<sup>19</sup>.*

Sōjō, por el contrario, abre el abanico de materias al espíritu humano en toda su extensión. El *kigo* sobre los ciclos estacionales se debilita ante un mundo urbano e industrializado; además, las ideas socialistas difundidas en Japón, bajo influencia occidental, cimentaron la conciencia de clase y posiciones contrarias a los conflictos bélicos.

De hecho, dentro de las numerosas corrientes o tendencias del Nuevo Haiku Emergente destaca la creación en 1931 del movimiento proletario de haiku (プロレタリア俳句運動 *puroretaria haiku undō*) a través de la Asocia-

---

<sup>19</sup> Ibid. 181.

ción Proletaria de Poetas de Haiku (puroretaria haijin dō mei) por medio de dos discípulos de Seisensui: Kuribayashi Issekiro (1894-1961) y Hashimoto Mudō (1903-1974). El movimiento, no obstante, permaneció activo pocos años ante los mecanismos de coacción del gobierno imperial-estatista. Sus periódicos fueron censurados en cinco ocasiones, incluido *Haiku Seikatsu*, lo que motivó el arresto por parte de la Policía Superior.

Así, en las décadas de 1920 y 1930 se introdujeron en Japón numerosos “ismos” (socialismo, comunismo, futurismo, expresionismo, surrealismo...) que afloraron en el campo de la literatura.

En esta época de conflicto bélico, desde 1931 hasta 1945 especialmente, el haiku de guerra fue un vehículo de propaganda nacio-

nalista. Sin embargo, expresar compasión con los enemigos o escribir haiku sin kigo significaba una rebelión absoluta contra la tradición japonesa. Por tanto, “no patriota” (*hikokumin*) llegó a significar “no ciudadano”. El pacifismo también era una traición. Un haiku de Sanki, que nunca fue al frente, nos lo muestra:

機関銃眉間ニ殺ス花ガ咲ク

*kikanjuu*  
*miken ni korosu*  
*hana ga saku*

Una ametralladora asesina  
entre las cejas,  
florece la flor.

Como indica Yūki, la represión y el fanatismo alcanzaron las entrañas del haiku entre 1940 y 1941: las revistas *Kyodai Haiku*, *Haiku*

Seikatsu, Hiroba, Dojō y Nippon Haiku fueron censuradas y 29 de sus poetas acabaron detenidos por la Alta Policía Especial (Tokkō).

La herencia del movimiento *shinkō* haiku será recogida tras la Segunda Guerra Mundial por la asociación *Gendai* Haiku, destacando la figura de Kaneko Tohta. Mientras que los poetas más conservadores fundan la Asociación de Poetas de Haiku (Haijin Kyōkai) y en 1987 surge un ala más conservadora con la Asociación de Haiku Clásico Japonés (Nihon Dentō Haiku Kyōkai), liderada hasta 2022 por Inahata Teiko, nieta de Kyoshi.

Este devenir cronológico de los acontecimientos es necesario para contextualizar el trabajo de Itō Yūki, pues añade a la ecuación “el factor Kyoshi” y la implicación de otros miembros de Hototogisu en un momento ex-

cepcional donde el haiku se transformó en arma política. Quizá por ello, el sentido de todo el movimiento contracorriente, que duró cerca de 10 años (aunque varias de sus premisas se incorporaron al *gendai haiku*)<sup>20</sup> se fundamenta en una válvula de escape ante la represión sistémica de la política imperial japonesa de 1930 a 1945. Especialmente llamativos fueron los Incidentes de Persecución del Haiku (*Haiku jiken*) de 1940 a 1945... Pero ¿quiénes delataron, acusaron e influyeron en la sala de máquinas del gobierno japonés? Sin duda, la aportación llamativa, necesaria y polémica de Itō Yūki invita a una profunda refle-

---

<sup>20</sup> Sí fue rechazada en el *gendai haiku*, acabada la guerra, la introducción de la ideología en el poema. Véase a este respecto la conferencia de Kaneko Tohta: *Ikimonofūei*, traducida directamente por el grupo Kon Nichi Haiku, Red Moon Press. Hay edición en español: *Ikimonofūei*, traducción de Jaime Lorente. Toledo: sabi-shiori, 2023.

xión sobre la controvertida imagen de Kyoshi y del círculo de Hototogisu en aquellos años como una literatura al servicio del poder. A partir de estos trabajos podremos afirmar que es conveniente “redescubrir a Kyoshi”.

# TODO LO QUE MUESTRA EL HAIKU

Antonio Jesús Ramírez Pedrosa

Un *torii* es una puerta que da paso al más allá, conecta lo sagrado con el mundo terrenal. Pero, también, es una puerta que nos permite volver a lo terrenal desde lo sagrado. Así, podríamos decir que el *torii* es una barrera ligera, imperceptible, que separa ambos mundos.

El haiku es capaz de conectar la realidad con el más allá, con la esencia de lo que nos rodea, con su raíz. El haiku, en mi opinión, no da forma a las cosas, al contrario, las simplifica hasta volverlas irreductibles, eliminando todo artificio, para quedarse únicamente con la

idea. Y en esa idea, en la pureza misma, el haiku construye la realidad que contiene el poema.

En ese aspecto, considero al haiku como una puerta a lo desconocido, capaz de transportarnos más allá de lo material. Al igual que el *torii* nos trae lo celestial a nuestro mundo. El haiku nos acerca a la esencia de todo cuanto nos rodea, permitiéndonos, con tan solo unas pocas palabras, describir lo indescriptible para dar cabida, en una imagen única para cada lector, a la realidad del poeta, en su sentido más puro.

Esto es algo que he aprendido con los años.

Al principio, mis haikus se quedaban en la superficie, en los adornos de la imagen. No era capaz de ver más allá de las formas. Me empeñaba en resumir lo que veía en sus tres versos,

como si crease una lista de artículos. Esto me hacía sentir capaz de escribir varios haikus sobre la misma imagen, improvisar varias composiciones seguidas, distintas ideas sobre el mismo papel, encadenadas y, como cabe esperar, sin sentido alguno. Luego, comprendí que los haikus que mucho quieren abarcar se disipan en la nada.

Para mí, el haiku es similar a un *torii*: se presenta siempre misterioso, en silencio, con un aura de misticismo que inspira cierto miedo. Luego, cuando me acerco, siento la cálida invitación del momento, el susurro de las palabras que debo escribir; y casi sin quererlo, el haiku marca para siempre la página en blanco. Después, de nuevo, el silencio.

Aprovechando ese silencio, tras cada haiku que escribo, dejo que la idea repose para reco-

nectar con ella, pasado un tiempo, como lector. Reviso y compruebo que lo que el haiku contiene es lo que quise representar o me evoca una imagen y sensación conmovedora. Ahí radica la verdadera dificultad, no en escribir el poema, sino en comprenderlo y preservar la esencia. Porque es con ese ejercicio de conservación en nuestros propios haikus como llegamos a comprendernos a nosotros mismos.

Y ese es mi camino en el haiku: una búsqueda constante de mi verdadero yo dentro de este mundo, una lucha constante contra las formas y los artificios, contra los adornos y los engaños, para despojarme de toda atadura y encontrarme, tal cual soy, al final de la senda. Y quizá, desde ahí, logre comenzar un nuevo camino hacia la poesía en su forma más pura. Porque el haiku me permite captarlo todo, y es

ese todo lo que realmente me muestra. Sin embargo, lo que veo en cada haiku que escribo es esa aproximación a mí mismo.

# VUESTRA DEFINICIÓN DE HAIKU

Antonio Jesús Ramírez Pedrosa

En la primera publicación de Hotaru, escribí un artículo dando mi definición de haiku y lanzando la primera propuesta oficial de la revista para que nos enviases tu propia definición de esta forma de poesía. Una iniciativa que ha recibido numerosas respuestas y que hoy te quiero mostrar. Por mantener la línea de la publicación anterior, he conservado la imagen que acompañó a mi primer artículo. Espero que encuentres en estas definiciones una visión similar a la que tú tienes del haiku. Y si

no es así, te invitamos a que nos la envíes para el siguiente número de Hotaru.

*Es un texto breve que fotografía un momento —esencialmente poético y significativo por su sencillez, belleza y valor intuitivo— de la naturaleza, la condición humana, o el entorno social. Este hecho debe ser descrito con la mayor desnudez retórica posible y puede ser registrado en el instante en que sucede pero también evocado desde un futuro, por lo que el abordaje temporal del poema admite gradaciones tan impredecibles y lógicas como el fluir de la conciencia que poetiza... esa es mi acepción.*

*Eso pienso del haiku, y entre otras cosas, en mi concepción y práctica el*

*"lo que está sucediendo ahora, en este instante", que es prescripción de Basho y esencial al haiku, adquiere disfraces tan elementales como el camuflaje del lagarto en el jardín.*

**Samuel Cruz Guedes**

*Haiku es un formato de poema corto, descriptivo con una métrica específica sin florituras ni metáforas. Tiene la facultad de captar un instante como una fotografía, eterniza la atmósfera, la luz, los detalles...*

*Surge de la contemplación y de un estado de profunda comunión con la naturaleza.*

*Alguien dijo:*

*"El valor del Haiku está no tanto en lo que se dice, si no en lo que no se dice"*

***Maria Garrido***

*Atrapar un instante y trasladarlo a una métrica determinada (5-7-5) de la manera más sencilla posible.*

***Manuel Molina González***

*El haiku pone la atención del lector en un determinado momento, mediante una serie de datos, dejando que él sea quien le dé vida en su imaginación...*

***Ani Salna***

*El haiku se compone de una lectura o mirada, breve, pausada y continua, de dos frases cortas descriptivas. Les sigue una tercera frase, fresca y rápida, como una bocanada o aliento, que concluye lo descrito.*

### ***Encarna***

*Composición poética que refleja en su esencia minimalista un instante significativo desde la contemplación y el asombro.*

### ***Roswel Borges Castellanos***

*El haiku es un poema que surge de la contemplación de lo cotidiano, como*

*una percepción nueva, que nos provee del instrumento emocional con el que construiremos una sensación, en el ánimo, subjetiva para cada lector.*

**Guillermo Almada**

*Yo creo que el haiku es a la literatura lo que el sumi-e es a la pintura, o la imaginería zen es a las prácticas terapéuticas. Expresa una esencia difícil de atrapar; por simple, sorprende. Se trata de un relato en el aquí y ahora de una observación; y ésta lleva consigo el propio ser del escritor o haijin.*

**Jorgelina Hazebrouck**

*Para mí un haiku es una breve poesía en la cual se expresa cierta admiración por la naturaleza, con palabras simples, siguiendo una estructura de 5-7-5 sílabas (aunque a veces no es totalmente necesario escribirlo de ese modo). Pero creo que lo más importante es que se describa con sensibilidad ese momento contemplado, buscando las palabras adecuadas para poder transmitir al lector ese sentimiento que a uno le generó la contemplación de una escena o un hecho determinado.*

***Marisa Gioacchini***

*Para mí un haiku es sobre todo una forma de comunicación para expresar emociones que se sienten en un momento*

*fugaz, y requieren que la consciencia del observador el hecho ocurrido y la sensación producida sean una unidad. Por ese motivo no puede haber haikus buenos o malos, quien es capaz de juzgar los sentimientos de otra persona ante un atardecer, el canto de un pájaro o una brisa fresca en verano.*

***Alfonso Portillo de Gea***

*El haiku, efímera parada en el tiempo, donde se plasman colores olores sentidos y sentimientos. Un gesto con el vocabulario completo, para evocar una mirada en un sencillo paréntesis, que abraza la voluptuosidad de la vida.*

***Rocio Calleja***

*Fotografía de un instante, en forma  
de verso.*

***Natalia Viana***

# HISAJO Y LA SOMBRA INCESANTE DE UNA LEYENDA

Jaime Lorente

ORCID: 0000-0003-0806-1265

Cuando terminé la lectura de la tesis doctoral de Alice Wanderer sobre Sugita Hisajo (1890-1946)<sup>1</sup>, junto a la antología *Lips Licked Clean*, me vino a la mente un fragmento de El Anti-

---

<sup>1</sup> *Innovation and constraint: the female haiku poet, Sugita Hisajo, and Hototogisu haiku*. School of Languages, Literatures, Cultures and Linguistics at Monash University, January 2015. Disponible para su descarga en: [https://bridges.monash.edu/articles/thesis/Innovation\\_and\\_constraint\\_the\\_female\\_haiku\\_poet\\_Sugita\\_Hisajo\\_and\\_Hototogisu\\_haiku/4705288](https://bridges.monash.edu/articles/thesis/Innovation_and_constraint_the_female_haiku_poet_Sugita_Hisajo_and_Hototogisu_haiku/4705288).

cristo de Nietzsche, filósofo que bien pudo leer nuestra *haijin* en su etapa formativa de Ochanomizu: «*Tan sólo el pasado mañana me pertenece. Algunos nacen de manera póstuma*».

Creo que la trayectoria vital de Hisajo cumple a la perfección con esta sentencia. Asistimos a un caso paradigmático de cómo el paso del tiempo ha *rehabilitado* la vida y obra literaria de una escritora, duramente lastrada —y olvidada intencionadamente— por lo que se ha denominado la “*Leyenda de Hisajo*” (*Hisajo densetsu*).

Nuestra *haijin* había ingresado en el círculo de *Hototogisu* y sentía un especial fervor hacia su líder, Kyoshi. Por entonces, todos los miembros del grupo con voluntad de publicar un libro de haikus solicitaban un prefacio a su

maestro, así que Hisajo realiza la petición en torno a 1934. Kyoshi respondió con evasivas y en 1936 expulsó, sin causa aparente, a nuestra *haijin* de *Hototogisu* junto a otros dos poetas varones.

Este suceso determinó la vida de Hisajo, pues a partir de entonces —manteniendo su fidelidad— no quiso incorporarse a ningún otro grupo de haiku y quedó varada en tierra de nadie, sin libro de poemas, desacreditada y víctima de una depresión que aceleró su muerte, producida sólo 10 años después, en 1946.

Por entonces, su hija mayor, Ishi Masako, consiguió que Kyoshi aceptara realizar el prefacio del libro... aunque este *haijin* incluyó en él, como señala Alice Wanderer, “*una serie de insultos personales contra su carácter. Fue el primer paso de lo que más tarde se conocería*

*como la Leyenda de Hisajo... una versión inventada de la vida y la personalidad de Hisajo calculada para despertar aversión y destruir su reputación”<sup>2</sup>.*

Hay que decirlo claro: de Kyoshi, el “santurrón del haiku”, sólo conocemos en español *la punta del iceberg*. Con la publicación de “*El Nuevo Haiku Emergente*” de Itō Yūki ya vimos su papel en el proceso de consolidación de *Hototogisu* al servicio del poder y su influencia como presidente de la “Organización Patriótica Literaria Japonesa (JLPO)” que se dedicó a la censura y persecución de los escritores *contracorriente*.

Ahora asistimos a un acoso y derribo intencionado de propaganda y difamación sobre la

---

<sup>2</sup> Véase la citada tesis doctoral, p. 41.

*haijin* Sugita Hisajo, orquestado sin duda por el propio Kyoshi: es el principal responsable de esta fatídica leyenda. Alice Wanderer señala algunos adjetivos que se extraen de las tres obras del líder de *Hototogisu*: "*Haka ni Mairitai to Omotte oru* [Tumbas que me gustaría visitar]", 1947; "*Kuniko no Tegami*" [Cartas de Kuniko], 1948; y el propio prefacio citado de la Colección de haikus de Sugita Hisajo, en 1949:

*“esquizofrénica, narcisista, competitiva, sexualmente depredadora, obsesivamente demandante de la atención de Kyoshi, celosa de todas las demás poetisas de haiku e inclinada a ataques públicos de ira”*<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Íbid. 53. Posteriormente, Wanderer menciona a otros escritores que también contribuyeron a la Leyenda de Hisajo, como Mat-sumoto Seichō, autor en 1953 de *Nuijo Ryakureki*

Podemos afirmar que entre 1946 y 1978 esta leyenda aciaga perdura con fuerza. Realizando un sencillo ejercicio en lengua inglesa podemos comprobar esta tesis.

De forma cronológica empezamos por Blyth (Haiku, vols I,II,III,IV, 1949) quien por entonces no menciona siquiera a Sugita Hisajo. Tampoco Yasuda (*The japanese haiku*, 1957) ni Henderson (*A History of Haiku*, 1958).

Blyth acabará incluyendo a Hisajo en 1964, cuando publica su célebre *Historia del Haiku* (volumen II, p.232-234, capítulo XXV, “La era Shōwa II”) aquí dedica poco más de dos pági-

---

[Almohada de crisantemos - Breve historial de la carrera de Nuijo]. Por otro lado, Yoshiya Nobuko, que escribió en 1963 escribió *Watashi no Minakatta Hito* [Gente que nunca vi]. Sin embargo, no alcanzaron el impacto de los escritos inquisitivos de Kyoshi.).

nas a describir ligeramente su biografía, y es perfectamente visible cómo ha calado en él la *Leyenda de Hisajo*.

Blyth comienza sentenciando que el principal objetivo de Hisajo no era el haiku sino “escribir novelas”, aunque también señala que fue líder de un grupo de mujeres poetas (en realidad, en 1916 se convirtió en colaboradora de *Hototogisu* y abandonó cualquier otra actividad literaria). Pero el dictamen más controvertido de Blyth viene a continuación:

*“[Hisajo] siempre estaba enamorada de alguien, una mujer con un solo pensamiento en mente. Ella tenía muchos enemigos y ningún amigo, en casa y en el extranjero. En 1936 su nombre fue retirado del listado de Hototogisu. Murió demente a la edad de cincuenta y*

*cinco años. Tras su muerte, su poder como autora fue gradualmente reconocido”.*

Finalmente, Blyth incluye 5 haikus.

De este llamativo fragmento podemos extraer 3 conclusiones:

1. Blyth considera a Sugita Hisajo una *haijin* de menor rango, más interesada en las novelas y en el amor. Recordemos sus palabras: “las poetas de haiku son de quinta clase”<sup>4</sup>. Por sentencias de este tipo y diversos juicios de valor que jalonan sus extensos volúmenes, algunos especialistas han tildado a Blyth de misógino. Sin duda, en este

---

<sup>4</sup> R.H. Blyth, A history of haiku, vol.1, 34.

caso mantuvo el criterio impuesto por Kyoshi.

2. Blyth no profundiza en los motivos de la expulsión de *Hototogisu*.
3. Blyth ignora el papel de Kyoshi en este proceso y la repercusión que esta circunstancia causó en la salud de Sugita Hisajo.

Si nos adentramos en los años 80 la leyenda empieza a cuestionarse, aunque con tibieza.

Así, en su conocida obra *Dawn to the west* (1984) la visión de Keene es ambivalente. Por un lado, afirma que la expulsión de *Hototogisu* fue debida a “*su rebeldía, su carácter engreído y su negativa absoluta a conformarse*”. Esto conllevó a que no se le permitiera “*visitar a Kyoshi, y los amigos y familiares mantuvieron*

*distancia con ella, lo que le condujo en sus últimos años a una crisis nerviosa extrema”.*

Pero también Keene apunta cierta revalorización: *“en la década de 1910 varias mujeres comenzaron a escribir para Hototogisu. Hisajo fue la más prestigiosa y la mejor poeta (...) No tiene ni de lejos la misma reputación que los cuatro grandes discípulos de Kyoshi, pero fue la primera haijin notable en siglos y aportó una nota distintiva a este arte”*<sup>5</sup>.

Mientras los académicos japoneses revisan por completo la leyenda durante la década de los noventa, en lengua inglesa es más visible este cambio de paradigma en nuestro siglo. Makoto Ueda, por ejemplo, incluye a nuestra *haijin* en su conocida antología de mujeres *Far*

---

<sup>5</sup> Véase su célebre obra *Dawn to the West*, New York: An Owl Book, 1984, págs. 134-135.

*Beyond the Field* (2003) y añade el revelador prefacio de su propia revista, *Hanagoromo* (1932):

*“No soy nada como mujer. Un vampiro. Una hereje. Siempre he sido acusada, presionada y escupida por la gente que me rodea, hasta el punto de que he pensado varias veces en el suicidio”.*

Más recientemente, Hiroaki Sato (*Japanese Women Poets*, 2007, p. 249) introduce una breve mención a Hisajo y algunos poemas, pero desarrolla su figura en el ensayo posterior *On haiku*, 2018.

Aquí manifestó que Hisajo era “*una de las primeras mujeres de haiku con sensibilidad*

*moderna*”<sup>6</sup>. Entre medias, cabe citar un artículo tibio: “*Manufacturing the Mad Woman: The Case of Poet Sugita Hisajo*”, de A. Hirota (2009).

Alexander Dolin, “*The fading golden age of Japanese Poetry. Tanka and haiku of the Meiji-Taisho-Showa period*” (2015), nos recuerda la opinión de los críticos sobre el poema escrito por mujeres, llamado despectivamente “*haiku de cocina*” (*daidokoro haiku*). También habla de *Hanagoromo*, revista convertida en la válvula de escape de Hisajo donde “*para gran descontento de Kyoshi y otros ancianos de Hototogisu, publicaba haiku de forma libre, a veces con un contenido frívolo(...) [sus poemas atrajeron] por su atre-*

---

<sup>6</sup> H.Sato, *On haiku*, New York: New Directions Books, 2018,p. 140.

*vido desafío y frescura de sentimientos a muchos lectores modernos”<sup>7</sup>.*

La antología de Alice Wanderer sobre Hisajo (*Lips licked clean*), que he traducido en mi sello de publicación Sabi-shiori en 2023, incide también en la rehabilitación, tanto de la vida de Hisajo como de su obra, y fue publicada originalmente en 2021 (Red Moon Press). Previamente la autora realizó la tesis doctoral ya mencionada (2015), “*Innovation and constraint: the female haiku poet Sugita Hisajo and Hototogisu haiku*”.

Y, además, en esta tesis de obligada lectura se ha dado una respuesta a la pregunta de por qué Kyoshi expulsó a Hisajo del círculo de

---

<sup>7</sup> Alexander Dolin, “*The fading golden age of Japanese Poetry. Tanka and haiku of the Meiji-Taisho-Showa period*” (2015), p. 395 y ss.

Hototogisu en 1936 (aunque aceptara publicar después algunos de sus poemas en la revista). Entre las múltiples causas previstas, como el uso del metro libre en algunos poemas, haikus en secuencia, temas sociales... se encuentra la publicación de su propia revista de haiku femenino, titulada Hanagoromo, que según Wanderer y otros académicos “*había eclipsado rápidamente una producción similar de haiku sólo para mujeres, Tamamo [Hermosa hierba marina], editada por la hija de Kyoshi, Hoshino Tatsuko (1903 – 1984)*”<sup>8</sup>.

En lengua inglesa Sugita Hisajo ha ganado paulatinamente el reconocimiento merecido. Incluso en otros idiomas, como el portugués, comienza a redescubrirse con el excelente tra-

---

<sup>8</sup> Alice Wanderer (aka Susan Alice Standford), “*Innovation and Constraint...*”, p.65.

bajo “*A haicaísta que ria sozinha: traduzindo Sugita Hisajo*” de Gabrielle Miguez da Silva (2022)<sup>9</sup>.

¿Pero qué suerte ha corrido Hisajo en nuestro idioma? ¿Un devenir paralelo al inglés? Me temo que la respuesta es negativa.

La primera obra teórica sobre el haiku escrita en español es de 1972: “*El haiku japonés. Historia y traducción*” (destacada tesis doctoral de Fernando Rodríguez-Izquierdo). El propio autor reconoce la influencia de Blyth en esta obra y, aunque incluye un apartado de algo más de 10 páginas bajo el título “*El haiku*

---

<sup>9</sup> Disponible también en español, el número 2 de la Colección Hisajo: *La haijin que reía sola: traduciendo a Sugita Hisajo*. Traducción de Jaime Lorente. Toledo: Sabi-shiori, 2023. Disponible online en El Rincón del Haiku junto a *Labios humedecidos (Lips Licked Clean)*.

*japonés en el siglo XX*”, no aparece mencionada Sugita Hisajo.

Estos dos autores, junto a Vicente Haya, son la base, la matriz del conocimiento sobre el haiku en que se han instruido la mayoría de los lectores hispanohablantes.

Así que podríamos afirmar que la omisión de Blyth en sus cuatro volúmenes canónicos, el menosprecio posterior en *A History of Haiku* basado en la *Leyenda de Hisajo* y la ausencia de mención de Rodríguez-Izquierdo y de desarrollo de Vicente Haya condenaron a esta *haijin* a un permanente e injusto olvido en nuestra lengua. Ahora, con la creación de su página española en Wikipedia, la traducción del ensayo de Alice Wanderer y de la tesina de Gabrielle Miguelez, pretendemos revertir la situación.

El cambio de perspectiva ya se inició en 2016: Leticia Sicilia, en su excelente blog “brotes de haiku” incluye algunos poemas y semblanzas sobre Hisajo. Ahora, en estos meses continuamos con este proceso de rehabilitación: de forma simultánea a esta obra traducida se ha editado una antología con traducción directa del japonés publicada por Noc-támbula ediciones (Chile) con el título de “*Por el rabillo del ojo*”. Desde aquí, mi más sincera enhorabuena a sus gestores.

Éste es el camino. Poco a poco acariciamos en español la idea de adentrarnos en el universo de Hisajo... una mujer con gran personalidad, valiente, enérgica e inconformista:

足袋つくや ノラともなら ず教師募

*tabi tsugu ya Nora tomo narazu kyōshi-zuma*

*remendando los calcetines;*

*no soy Nora*

*esta esposa de un profesor*

Ella hubiera querido escapar de su microcosmos y encontrarse a sí misma, convertirse en una mujer emancipada como Nora en la obra de teatro “Casa de Muñecas” de Ibsen (1879), que pudo leer de primera mano. Pero, en vez de eso, dedicaba la mayoría de su tiempo a la crianza y a las labores domésticas, que incluían remendar los calcetines rotos de su marido.

Con este haiku cierro aquí mi humilde homenaje a Sugita Hisajo. Ojalá pronto dispongamos

de más traducciones y obras teóricas sobre una figura tan necesaria en el haiku del siglo XX. Mientras tanto, regreso a su destino con las palabras de Nietzsche:

*«Tan sólo el pasado mañana me pertenece. Algunos nacen de manera póstuma».*

# KIGO.

## EL ALMA DEL HAIKU

George Goldberg

*Kigo* es la palabra japonesa para el término estacional, o palabra de temporada, que se hizo más conocida popularmente por su inclusión en el formato de poema clásico japonés, llamado Haiku, del cual es uno de sus tres pilares.

Su importancia es tal que, tanto en el idioma japonés como en decenas de otros en los cuales se escriben haikus alrededor del planeta, existen diccionarios específicos con *ki-gos*, divididos por estaciones del año. Estos léxicos se encuentran normalmente en dos formatos: el *Kiyose*, que presenta una lista con la

descripción de los *kigos* y una relación de palabras similares, y el *Saijiki*, que además de tener las mismas características del *Kiyose*, suele complementarse con ejemplos de haikus que utilizan estos *kigos*.

En Occidente, comúnmente los vemos vinculados y divididos por las cuatro estaciones. Pero en Oriente, sobre todo cuando hablamos de Japón, cuna de este estilo poético, un país en el que las estaciones son verdaderamente destacables y significativas dentro de la historia de su pueblo; Normalmente, estos diccionarios documentan cinco estaciones. Pero hay quienes profundizan en este análisis, especificando las cuatro más conocidas como macroestaciones, para luego avanzar a 24 estaciones y 72 microestaciones. Estos invariablemente todavía se enumeran en categorías específicas,

vinculadas al clima, la estación, las experiencias, la geografía, la fauna y la flora.

Cada región tiene características endémicas, vinculadas a las categorías mencionadas anteriormente, generando *kigos* específicos. Un ejemplo fácil de entender es mencionar las fiestas regionales que marcan una determinada época del año. En Inglaterra, por ejemplo, tenemos el Saint George's Day, la celebración del día de San Jorge. En Irlanda del Norte, Día de San Patricio, celebración del Día de San Patricio. Estas fechas son habitualmente incluidas como *kigos* por los *haikuistas* de estos países. En Brasil ocurre lo mismo con las fiestas típicas y regionales como: El Día de Nuestra Señora de Aparecida, Día de la Proclamación de la República, Carnaval, Día de la Independencia,

entre muchas otras que también son utilizadas por los *haikuistas* brasileños.

De esta manera, queda claro que el *kigo* fue creado como una forma de ubicar el haiku en el tiempo y el espacio, aportando, además de belleza al poema, un sentido de pertenencia y/o curiosidad, que transforma esta forma poética en una verdadera experiencia tanto para quienes lo componen, como para quienes lo aprecian.

Evidenciado esto, queda clara la importancia del *kigo* para la construcción de este tipo de poema. Pero esto no puede simplemente insertarse en la estructura del haiku. Es necesario que el término estacional esté realmente vinculado a la representación de la experiencia vivida. Una localización espacio-temporal, al igual que un pintor, destacando en su obra ca-

racterísticas reales del lugar, tiempo o situación allí expuesta.

Pinturas que retratan momentos, vivencias y regiones fielmente a lo visto por sus creadores, tienen la capacidad de rescatar la historia para quienes las aprecien. El gran árbol en el recodo de un río, lleno de garzas y peces, registrado en una supuesta pintura del siglo XIII, nos traería una realidad que, tal vez hoy, ya no exista en el mismo lugar, pero sí consta para la posteridad, donde, cuándo y cómo se vivió y fue testigo de tal experiencia.

La aparente simplicidad concisa del haiku trae, de hecho, toda la compleja realidad y esfuerzo de los practicantes, para mantenerse constantemente en el presente, atentos a lo que sucede, registrando en tres versos una infinidad de posibilidades, que fluyen exactamente

en el momento en que se captura esta experiencia.

El Zen, la corriente budista más practicada en Japón, orienta a sus practicantes a ejercer la Atención Plena, al aquí y ahora, no al pasado, en el que navegamos constantemente, ni al futuro en el que divagamos intentando crearlo y/o manipularlo. con nuestra mente, olvidando que todo dependía y dependerá de lo que pase ahora; sino más bien, la constante observación del presente, y el debido valor y atención a lo que se hace en el acto de acción. Este principio se encuentra inserto en prácticamente todas las artes seculares japonesas como: Bonsái (Arte del cultivo y miniaturización de los árboles), *Kadō* o *Ikebana* (Arte de los arreglos florales), *Cha-no-yu* (Arte de la ceremonia del té), *Suibokuga* o *Sumi-e* (Arte de la pintura tradicional sobre

papel de arroz), *Origami* (Arte del plegado del papel), *Shodō* (Arte de la caligrafía), *Ukiyo-e* (Arte de las estampas y grabados), *Kirigami* (Arte del recorte de papel), y también las artes marciales, con su infinidad de estilos y técnicas, entre muchas otras artes creadas y/o practicadas por el pueblo japonés. Comprender este principio es fundamental para aquellos que desean practicar cualquiera de estas artes, y el haiku está entre las más bellas, populares e inclusivas dentro y fuera de Japón.

Vale recordar que tanto la prosa antigua como la poesía japonesa también estuvieron profundamente influenciadas por otros fuertes aspectos religiosos como el sintoísmo y el confucianismo, con sus visiones filosóficas y estrechamente vinculadas con la naturaleza, sus fenómenos y deidades. Convirtiendo así el

haiku tradicional en una amalgama entre filosofías y religiones de la época de su apogeo, y que aún sobrevive en el Japón actual.

Es importante destacar que, de manera notable, la utilización del *kigo* en el haiku es un esfuerzo del *haikuista* para transportar a quien lee el poema al interior de su experiencia, revelando colores, olores, sabores, formas, sensaciones y todo lo demás que es natural vivir, apreciar y sentir durante las diferentes estaciones del año en las que se recogen las experiencias, haciendo única esta forma poética.

Cuando conozco a alguien que aún no ha tenido contacto con el haiku tradicional, me gusta hacerle imaginar una situación común. Más o menos, como si estuviera de paseo con un amigo *haikuista*, y de repente él se aleja, mirando hacia un lado, y la llama diciéndole:

— *Ven aquí, ven aquí. ¡Mira eso! ¿Ves esa flor? El rocío, el olor, ¿puedes sentirlo? Mira la abeja, ese sonido, ¡qué interesante! ¿Sientes esa brisa? Ay que bueno esto...*

Y luego la persona observa. Y cuando el amigo plasma este momento en un haiku, ¡ya está! La magia ocurre, y la persona se queda ahí, leyendo y releendo, reviviendo esa experiencia, y tratando de entender cómo el amigo *haikuista* logró retratar tanto de lo vivido, en tan pocas líneas.

Por tanto, creo que la erudición extrema obstaculiza la evolución de la comprensión del haiku. Me gusta pensar en ello de una manera más privada, una experiencia íntima, pero que te gusta compartir con las personas más cercanas a ti, o incluso, tal vez, publicarlas en un hermoso libro para mostrárselas a tus amigos.

Lo que suceda más allá de esto pertenece al futuro, y dependerá de la pasión y dedicación de cada practicante por este arte.

Ilustrar de esta manera es más fácil, pues entendemos que lo simple es complejo en su forma. La naturaleza también es así, todo nuestro planeta es así. Una mirada interminable a un sinfín de situaciones cotidianas, pero tan especiales, que emocionan a quienes viven el momento.

Volviendo a la cuestión de capturar el momento, me gusta mucho la comparación que comúnmente se hace entre el haiku y la fotografía, o incluso con la pintura en tiempos anteriores a la creación de registros fotográficos. Pero, tal vez porque también soy fotógrafo desde hace muchos años, veo que la experiencia que se brinda al aficionado a la fotografía

es en cierto modo, por mucho esfuerzo que el fotógrafo ponga en retratar el momento, una experiencia bajo los ojos del espectador. Lo que muchas veces genera diferentes interpretaciones y subinterpretaciones de una misma imagen, al igual que la pintura.

En el haiku, la experiencia registrada está marcada por la expresión del autor, transportando al lector a ese momento presente a través de su imaginación. Este es quizás el principal y difícil objetivo a alcanzar por el practicante del arte del Haiku. Un buen ejemplo de ello imagino que es el poema conocido como “Antigua Laguna”, el haiku más famoso del patriarca Matsuo Kinsaku, popularmente llamado Bashō, que significa plátano en japonés. Su creación hasta el día de hoy, casi cuatro siglos después de su composición, es el haiku

más famoso del mundo. Y sin duda no es mera preciosidad, sino la certeza del ejemplo de un haiku que logra el objetivo primordial, como puedes comprobar en esta sencilla traducción del original japonés que sigue:

ふるいけやかわずとびこむみずのおと

*furuike ya kawazu tobikomu mizu no oto*

*antigua laguna*

*una rana salta*

*sonido del agua.*

Para un observador ajeno a la práctica de esta forma de poesía, puede resultar difícil entender la técnica involucrada. Sin embargo, este entendimiento se adquiere únicamente con la experiencia práctica y un estudio cons-

tante. Explicar el poema de Bashō implica correr el riesgo de fracasar en el análisis, por lo tanto, creo que la mejor manera de comprender su complejidad es intentar situarse en el lugar del autor en el momento de la creación, ver lo que él veía, sentir lo que él sentía y, de esta manera, intentar expresar la experiencia dentro de la forma propuesta para la composición del haiku.

La vida de un monje en un templo a veces es diferente de la vida de un campesino, un soldado o un maestro. Hábitos, costumbres y conocimientos que forman a estos seres humanos y la forma de ver y experimentar el mundo que les rodea. ¡Y ese es Haiku! Esto es personal y único, que sólo se puede transmitir perfectamente si se vive realmente.

La fotografía para mí también es una pasión, un arte que vivo y estudio, por eso cuando la comparo con el haiku de cierta manera, es precisamente porque entiendo las complejidades de ejecutar plenamente estas dos formas de expresión artística.

Pero ahora, para aquellos que todavía creen que es sencillo, quizás una buena experiencia sería intentar pintar esta escena registrada en el poema de Bashō. Creo que entonces será posible comprender la complejidad que existe al intentar transmitir sensaciones sólo visualmente.

Esto revela que cuando tenemos en nuestras manos las herramientas del lenguaje, incluso cuando están ligadas a métricas y reglas específicas, nos encontramos con la belleza de este arte poético, capaz de transportar en el

tiempo a quien lo lee, ofreciéndole la oportunidad de intentar revivir esa experiencia, sea de la época que sea y esté donde esté. Es una imagen que no se le muestra de afuera hacia adentro, sino que nace en la imaginación, guiada por códigos que tienen cadencia, melodía, sentimiento, alma. De ahí la tan importante presencia del kigo, no solo por convención o tradición, sino por traer la capacidad de direccionamiento espacio-temporal, orientando la mente hacia el sentimiento y, sobre todo, hacia la emoción, que, al igual que el origen latino de la palabra "*emovere*" nos revela, que puede traducirse como "mover hacia afuera", o la capacidad de sacar a la luz lo que se ha generado internamente; revelando así, el objetivo muchas veces oculto, y casi no asumido del haiku.

Seguramente, esta es una de las características principales que esta secular forma poética japonesa posee. Aunque retrate exactamente lo que fue visto, como se propone este estilo de poesía, el haikai lleva consigo la emoción, la experiencia de vida y el estado de ánimo del observador, y por supuesto, la innegable bagaje lingüística en la elección, el orden y el ritmo de las palabras insertadas en la composición, construyendo una firma característica e indeleble de su creador.

Para que conste, confieso que de la misma manera que pasó y pasa con muchos *haikuistas* alrededor del mundo, también vuelve a pasar conmigo, la aparición en la mente de muchos haikus que están prácticamente listos, pero, sin el kigo. Esto me trae un enorme deseo de dejarlos tal como llegaron, y considero que esto

es completamente normal. Pero esto sólo hace que jugar este juego, a veces, sea mucho más interesante, estimulante y desafiante. Es cuando la emoción de la experiencia se adapta a la razón de las reglas, dando vida a lo que fue y será, el momento presente, repitiéndose eternamente.

Finalmente, espero que mi simple visión sobre la importancia del uso de términos estacionales en la composición del haiku pueda transmitir a quienes lo practican, así como a aquellos que aún pretenden iniciarse en este arte, la eficacia y belleza que aporta el uso de *kigo* dentro de este estilo de poesía, aparentemente tan simple, pero reconocidamente tan sofisticado. Y espero sinceramente que esta práctica pueda perdurar, así como los estudios sobre nuevos términos estacionales regionales.

Países continentales como: Estados Unidos, Canadá, Brasil, Australia, China, Rusia, tienen tal cantidad de posibilidades endémicas para ser utilizados como kigos, que el trabajo de catalogar y subdividir tantos términos se vuelve arduo. En mi opinión, ésta es una tarea continua que deben llevar a cabo tanto los académicos como los propios practicantes de haiku en sus países y regiones. Un mosaico que se va formando continuamente a lo largo de generaciones, adaptando y ampliando las posibilidades de creación para *haikuistas* de todos los rincones del mundo.

Practique constantemente el uso de nuevos tipos de *kigo*, sugiera otros nuevos, ¿por qué no? Manteniendo así viva esta tradición. Les deseo una buena práctica y que continúen vi-

viendo y apreciando los hermosos caminos recorridos por el Maestro Bashō.

# HAIGA

## 俳画

Antonio Jesús Ramírez Pedrosa

El término haiga (俳画) está formado por la unión de dos palabras, haiku (al que se hace referencia mediante HAI, 俳) y la pintura (referenciada por GA, 画). Se podría decir que es un dibujo del haiku y debe su origen a los grabados con los que los poetas solían acompañar sus obras.

Este término, haiga, es relativamente moderno. Tanto que, según Blyth, ni siquiera se utilizaba en la época de Shiki (principios del siglo XX) quien, como ya sabéis, es el poeta que puso nombre al haiku tal y como lo conocemos en la actualidad. Ahora bien, que no

exista el término no quiere decir que esta representación poética no se desarrollara siglos antes.

Nos podemos remontar a tiempos de Bashō (incluso siglos antes), para encontrar poemas acompañados por grabados en tinta china; arte que se le conoce como Sumi-e (墨絵). Esta técnica, al utilizar los mismos utensilios que los necesarios para componer poesía en general, haiku en particular, hacía muy fácil que tras la composición de la obra se representase alguna escena que tuviese relación en torno a ella.

Al popularizarse entre *haijines*, empezó a surgir este vínculo entre haiku e imagen. Bashō, en sus últimos años de vida, gracias a los conocimientos en pintura que adquirió de su alumno Morikawa Kyoriku, ilustró numerosos

haikus, además de colaborar con Kyoriku para la ilustración de otros tantos.

Y esto, para mí, es una de las cosas más importantes del haiga: permite la colaboración entre artistas, dando lugar a obras exquisitas que aúnan lo mejor de cada parte.

En el arte, ya sabéis que es muy habitual atribuir el origen de todo movimiento a una persona. En lo que respecta al haiga, se considera a Nonoguchi Ryūho como su fundador<sup>1</sup>.

Ryūho (1595 – 1669) fue un poeta y pintor que perteneció a una importante escuela de pintura de la época y cuyos poemas solían estar acompañados por ilustraciones. Quizá no fuese el primer poeta en hacerlo, pero sí el que lo hacía con más frecuencia. Y para que puedas hacerte una idea de cómo era, observa la

fotografía de esta página, realizada por Paul Macapia a una de las obras de Ryūho.

A la izquierda de la imagen, se presentan tres versos en los que se puede encontrar un haiku. La traducción del texto podría ser algo así:



*En el monte Otaba, los pétalos caen como nieve.*

*¿Puede el hombre comprender la belleza y el sentido de ésta?*

*Su figura danzante es como las flores, y su voz como el perfume.*

Y el haiku sería:

*En el monte Otaba,  
los pétalos caen  
como nieve.*

En el haiku, ocasionalmente se hacen comparaciones para aportar movimiento a la imagen (pétalos que caen como nieve). Y si el poema, además, está acompañado de una imagen que refleja con detalle algún aspecto, prácticamente se ofrece toda la información que necesita el lector para hacerse una idea nítida de qué quería decir el autor al escribir su obra.

Posterior a Bashō y Ryūho, cabe destacar la obra de Yosa Buson (与謝蕪村) (1716–1784), considerado uno de los grandes maestros del haiku.

Buson fue alumno de Hayano Haijin, que perteneció a la escuela de Takarai Kikaku (uno de los alumnos más aplicados de Bashō y el que mantuvo la pauta estética y formal de haikai de su maestro hasta la época de Buson). Así, tenemos que Buson fue alumno indirecto del gran maestro, lo que hace que podamos observar en su obra cierta influencia de los versos de Bashō. Sin embargo, la delicada perspectiva y forma de representar la realidad de Buson, llevó a sus versos un paso más allá. Su obra, donde consigue traspasar las palabras para hacernos partícipes de la escena, está impregnada de fuertes notas visuales, lo que facilita al lector la representación de la escena. Incluso acompañando sus versos con una pintura de su autoría, sus palabras eran más que suficientes para ser consciente de la imagen que transmitía.

Mientras Bashō era un autor de haiku más impreciso, que gustaba de jugar con formas poéticas algo más complejas, Buson nos muestra la claridad y precisión de la imagen en sus versos, de ahí que considere su obra mucho más cercana al haiku (tal y como se conoce ahora) que la de Bashō.

Un ejemplo de un haiku de Buson es:

名月に犬ころ捨る下部哉・蕪村

Donde una interpretación del mismo podría ser:

*iAnte la Luna llena*

*un criado abandona*

*a un perrito!*

Como verás, este tipo de haiku apenas requiere representación gráfica para comprender la situación, percibir la sensación del momento e incluso ser conscientes de la crueldad del acto que el poeta contempla.

El haiga ha perdurado en el tiempo. Tanto que, ahora con el auge de las redes sociales, no vemos un haiku sin su imagen. Eso quiere decir que muchas y muchos poetas hacen haiga sin saberlo.

Sin embargo, y aquí es donde quiero poner énfasis, el haiga está formado por dos entidades que deben funcionar bien de forma independiente: el haiku debe tener sentido sin la imagen, la imagen debe tener sentido sin el haiku. Si al eliminar la imagen, nuestro poema carece de sentido, nos hemos alejado del haiku. Sigue siendo poesía, pero no será haiku.

# **SIENTE LA LIBERTAD EN EL HAIKU**

Antonio Jesús Ramírez Pedrosa

Tras varios años compartiendo todo lo que voy aprendiendo sobre haiku, tengo la sensación de que gran parte de las personas que comienzan a componer esta forma de poesía se aferran a la métrica, como si fuese el alma del poema, lo que lo determinar como tal.

Puede que el motivo sea que escribir haiku, al principio, nos supone un reto: describir una imagen en una métrica perfecta y predefinida: tres versos de cinco, siete y cinco sílabas. Una actividad que se aborda como si fuese un ejercicio mental, un juego en el que, con suerte, se

refleja parte de aquello que nos inspiró a escribir.

Y es tan difícil saltarse las reglas una vez que las tienes asumidas...

Es por eso que, da igual cuánto tiempo lleve una persona escribiendo haiku, aún me encuentro comentarios en composiciones de compañeros y compañeras escritoras en las que se les escribe, de forma directa y sin intención ninguna por ayudar a mejorar el poema un: “*no tiene 17 sílabas*”.

La forma *teikei* (定型), forma estándar o forma fija, hace referencia a esa estructura 5-7-5 que tan bien funciona en la poesía japonesa. Sin embargo, no tiene mucho sentido forzar esta estructura fuera de sus fronteras porque cada idioma tiene sus reglas de estilo y estética.

El hecho de que exista una atracción especial hacia la forma *teikei* es lo que ha provocado que la universalización del haiku la tenga vinculada como elemento radical e insalvable.

¿Cómo podemos romper esa idea y dar libertad a las escritoras y escritores de haiku sin que sientan que, por usar otra forma o estilo, su poema deje de ser haiku?

Si nos remontamos a tiempos de Bashō, ni siquiera el propio maestro respetó la regla de los 17 sonidos, moras o sílabas (dependiendo del idioma). ¿Por qué crees que no la respetó? ¿Acaso no le importaba cumplir las normas? ¿Aquello no era un haiku y solo era un mero ejercicio de experimentación?

Personalmente, creo que es porque como poeta daba prioridad al ritmo, musicalidad y a la idea que quería preservar en el poema.

Ōsuga Otsuji escribió ironizando sobre esto:  
“*Cuando tratamos de expresar nuestra emoción directamente no podemos saber de antemano cuántas sílabas vamos a necesitar*”.

A continuación, comparto un haiku de Bashō con 22 moras:

櫓の声波を打つて腸氷る夜や涙

*ro no koe nami wo  
utsute harawata kooru yo ya  
namida*

*Hielan mis entrañas  
los golpes de remo en la noche.  
Lágrimas.*

En él, prefiere alejarse de lo ideal para poder plasmar la emoción que provoca el sonido de remos en la noche, suficiente para que una

enorme tristeza lo aborde, helándolo por dentro.

Si hacemos un breve recorrido sobre la evolución poética hasta llegar al haiku tenemos que, durante el periodo Heian, la poesía no solo servía para entretener a la gente, sino que también servía como medio distintivo y de clase, una forma de destacar. Es por eso que, para crear fuertes vínculos entre Japón y China, los comerciantes japoneses adaptaron las formas poéticas de China y empezaron a componer *waka*, una manera concreta de denominar a la poesía de origen japonesa.

Durante siglos, todo lo que se escribía en Japón (en lo que a poesía se refiere) era *waka*, forma poética en la que los versos seguían la premisa de cumplir una métrica de cinco y

siete sílabas combinadas según el estilo que se quisiera escribir.

Cinco y siete. Número de sonidos que suelen encajar muy bien en las canciones.

No es casualidad que, en español, por ejemplo, tengamos una amplia variedad de estilos basados en la seguidilla (estrofa de 7-5-7-5 sílabas): nana, tientos, bulerías... Y quizá por eso nos sintamos tan reacios a abandonar esta forma *teikei*.

¿Pero esto se cumple en todos los idiomas?

Al menos, tanto en español como en japonés, sabemos que los versos de 5 y 7 sílabas producen ritmos agradables, llamativos y que despiertan admiración.

El problema llega cuando la obsesión por la forma nos lleva por el camino de la enume-

ración de frases cortas en la que solo existen nombres o estados como: felicidad, la plenitud...

Quizá de esa forma consigamos la forma, pero no nos engañemos. Un poema con muchas pausas, con ideas disruptivas o que tengan poco que ver, que sea demasiado abstracto o que busque la rima forzada, nos aleja de cualquier ensoñación.

Ante un verso que intenta representar la idea de un pájaro sobre una rama, prefiero la frase “Un pájaro en la rama” a “Pájaro en rama” para comenzar un haiku.

Para mí, los determinantes y las preposiciones son esenciales para crear el ritmo y dar musicalidad al poema. Y aunque pueda provocar que nos alejemos dos, tres o cinco sílabas de la métrica idílica, ¿qué más da?

Cuando leemos un haiku y sentimos el *haimi*, el sabor intrínseco del mismo, nuestra mente no va a contar cada sílaba que pronunciamos en silencio.

Podría ser que nuestra actitud crítica, viciada por el 5-7-5, busque una forma de “corregir” ese haiku para que encaje en las diecisiete sílabas. Pero créeme, se acaba pasando.

Shiki fue citado por Kuribashi Tamio para exponer la siguiente idea:

*“Queremos dar el nombre de haiku a toda clase de ritmo. Más aún, versos que amplían el cuerpo del poema desde 14 o 15 sílabas, hasta incluso 30 sílabas<sup>1</sup>, pueden llamarse haiku”*

---

<sup>1</sup> Esto quizá sea un exageración, pero se entiende la idea que querían transmitir.

¿Esto quiere decir que si un maestro del haiku rompía las (supuestas) reglas, yo puedo romperlas también?

Pues ahí considero que cada cual debe hacer un ejercicio crítico sobre el haiku desde su origen y la evolución que está teniendo a lo largo de las distintas lenguas y en los últimos años. Y ese ejercicio crítico debe ser continuo, de forma que se adapte a nuestro conocimiento sobre esta forma de poesía.

Sinceramente, cuanto más haiku leo, cuanto más aprendo sobre esta forma de poesía y cuanto más escribo, siento que más lejos estoy de las reglas básicas establecidas. Sobre todo, las que afectan a la forma. Al fin y al cabo, muchas de esas reglas se acaban interiorizando, como si no fuese necesario tenerlas en cuenta porque tu mente ya está predispuesta a

componer haiku respetándolas. Por eso, para aquellas personas que empiezan, suele ser muy recomendable no perder de vista la forma *teikei*. Aunque más allá de todo eso, hay una regla que va más allá de números, formas y estilos: la esencia del haiku, lo conmovedor del poema...

Un haiku, para mí, es una suerte de conjuro que da forma a una niebla densa que ocupa mi mente para transformarla en una imagen única. Si durante la lectura del haiku, el ritmo, la elección de palabras o la métrica diluyen esa imagen... siento que tengo que reescribirlo.

Así es como percibo el haiku, abandonado al ritmo, a la musicalidad, al mensaje, libre... Más allá de las formas.

# EL HAIKU DESPUÉS DE MASAOKA SHIKI

Antonio Jesús Ramírez Pedrosa

Algunas concepciones del haiku, erróneamente asimiladas debido a omisión de parte de la evolución de esta forma de poesía, así como algunos fallos de traducción e ideas alteradas de la tradición del haiku japonés, han provocado que se piense que el haiku tiene un origen monolítico y una forma única e invariable. Esto, ha generado una especie de creencia occidental sobre el haiku que muchos siguen como un dogma. Pero ¿qué hay más allá de esos mandamientos?

La evolución natural del haikai premoderno, desde tiempos de Bashō (松尾芭蕉) y

Onitsura (上島鬼貫), pasando por las grandes escuelas de los últimos cuatrocientos años, donde cabe destacar el legado de Buson (谷口蕪村) e Issa (小林一茶), confluyó en los trabajos críticos de Shiki (正岡子規), donde estableció las bases en las que se asienta toda la evolución del haiku hasta nuestros días. Es por eso que el enfoque cerrado del término haiku no refleja los múltiples estilos y el amplio abanico estético que el haiku japonés ha desarrollado desde entonces.

El término haiku, tal como lo propuso y entendía Shiki, ya era por sí mismo una forma moderna, moldeada por el poeta tomando como referencia su admiración por el realismo occidental (principalmente por la pintura). Él deseaba replicar ese realismo en su poesía, en el haiku, centrándose en capturar la vida coti-

diana y la naturaleza tal y como se presentaban. Una forma de interpretar el mundo y plasmarlo a la que llamó *shasei* (写生). De ahí que se interesara en la obra de Buson y desarrollase varios de sus artículos de investigación y divulgación para hablar de su poesía y, en especial, de sus pinturas.

Takahama Kyoshi (高浜虚子) y Kawahigashi Hekigotō (河東碧梧桐) fueron los discípulos más aventajados de Shiki y quienes introdujeron y extendieron las renovaciones de Shiki para dar lugar a lo que hoy conocemos como haiku tradicional y haiku moderno.

En 1897, Hekigotō sucedió a Shiki como editor de la sección de haiku de la revista *Hotoogisu* (ホトトギス), pero tras la muerte del maestro en 1902, fue finalmente Kyoshi quien

tomó el control de la revista. Ese año, Hekigotō ocupó el lugar de Shiki como editor de haiku en el periódico Nippon. Desde entonces, aunque el estilo de ambos ya presentaba diferencias, la forma de entender y vivir el haiku entre los discípulos fue distanciándose.

Cuando Kyoshi comienza a editar Hotohogisu, el contenido de la revista se desvía hacia la prosa, ampliando la labor crítica de la revista hacia otros estilos como un deseo de Kyoshi de extender el espíritu del haiku a otras formas literarias. Esos años en los que estuvo apartado del haiku para centrarse en sus relatos, Hekigotō y otros grandes poetas de la época habían empezado a desarrollar un estilo innovador del haiku en el que se permitía la libertad en la métrica, la falta de palabra estacional y el uso de determinados lirismos. Una

nueva forma de haiku que se acercaba más a la realidad social del momento y que permitía una expresión más cercana al *shasei*. En palabras del propio Hekigotō:

*“Cualquier intento arbitrario de moldear un poema en el patrón de sílaba 5-7-5 dañaría la frescura de la impresión y mataría la vitalidad del lenguaje. Tratamos de ser directos en expresión, ya que valoramos nuestras nuevas impresiones y queríamos que nuestro lenguaje fuera vital. Esto pronto nos llevó a destruir la forma de versículo fijo y a ganar la máxima libertad de expresión”*

Unas palabras que estaban próximas a las de su maestro, que defendía que un haiku perfectamente podría tener entre 12 y hasta 30 sílabas.

Dada esta evolución tan vanguardista (para algunos) del haiku, Kyoshi pronto desvió su interés de la prosa al haiku para comenzar a defender una forma clásica, inspirada en las obras de Bashō y que alteró con cierto romanticismo para componer un estilo que supuso la imagen clásica que hoy se percibe como *“lo que debe ser un haiku”*. Así, entre 1915 y 1916, escribe su tratado “El camino que debe seguir el haiku” (進むべき俳句の道, “*Su-sumu beki haiku no michi*”) en el que reivindica el uso del *kigo* y la forma *teikei* (5-7-5) indicando que en el haiku tradicional caben todos los temas, sean cuales sean. Y siguiendo esa línea de pensamiento sobre el haiku, en 1935 escribió: *“Los jóvenes son propensos a inventar cosas nuevas aun en el mundo del haiku, pero los que se atreven a violar la forma correcta o la regla de la palabra de estación*

*destruirán el mundo del haiku, y deben por tanto ser desterrados de él*". Palabras que apuntaban a ser premonitorias, ya que, gracias a su influencia e ideas ultraconservadoras y nacionalistas, muchos de los poetas del nuevo haiku fueron encarcelados y torturados durante el periodo de la Segunda Gran Guerra.

En paralelo a la lucha por mantener el haiku inalterable a los cambios, Hekigotō siguió desarrollando su estilo alejándose de la forma más tradicional adquirida de su maestro para crecer hacia una forma que se aproximaba al verso libre. Desarrolló una nueva estructura de cuatro versos que mantenía cierta tendencia a usar los versos pentasílabos, 5-5-3-5, que aportaba buen ritmo y más facilidad para definir la imagen que se describía sin necesidad de recurrir a términos *kigo*.

Cabe destacar esta forma como la precursora del estilo libre de Ogiwara Seisensui (荻原井泉水) quien fue maestro de grandes poetas como Ozaki Hōsai (尾崎放哉) y Taneda Santōka (種田山頭火).

La rápida modernización que sufrió el país en torno a 1920 también supuso un revés para el haiku, la literatura y la cultura en Japón. Los poetas y artistas comenzaron a preocuparse de cómo preservar la tradición japonesa ante la rápida adopción de tecnología e ideas occidentales. Una época convulsa que provocó la división de ideas y ciertas crisis creativas en artistas que deseaban modernizar la cultura, pero tenían miedo a perder la identidad nacional.

Así, como adelantaba antes, la Segunda Guerra Mundial provocó un episodio oscuro

en la historia del haiku en Japón. El gobierno promovió una versión ultranacionalista del haiku, enfatizada en la glorificación del estado, la forma clásica y la propaganda bélica; y fue Kyoshi quien fue nombrado presidente del departamento de propaganda del gobierno japonés. Así, poetas que no se alineaban con la narrativa y forma oficial, como Saitō Sanki (西東三鬼), fueron perseguidos y encarcelados por sus posturas antibelicistas y modernistas.

Tuvo que pasar la guerra para que se recobrase la libertad de expresión y los poetas encarcelados pudiesen volver a disfrutar de libertad creativa y de reunión. Así, en el año 1947, Saitō Sanki junto con Ishida Hakyō (石田波郷) y Kanda Hideo (神田秀夫) prepararon el

primer borrador de los estatutos de la Asociación del Haiku Moderno.

Quizá por el miedo al estigma de pertenecer a un grupo que había sido reprimido durante la guerra o que apenas había dinero para vivir como para invertirlo en nuevas asociaciones, la Asociación del Haiku Moderno tardó más de 5 años hasta que alcanzaron los 100 miembros.

Entre esos primeros miembros, destacan las autoras Teijo Nakamura (中村 汀女), Takako Hashimoto (橋本 貴子), Natsujo Yamaguchi (山口夏女), Chiyoko Kato (加藤 千代子), Nobuko Katsura (桂 信子), Ayako Hosomi (細見綾子) y Takajo Mitsuhashi (三橋 鷹女), quienes crearon el espacio *josei haiku* (女性俳句) en el que poder hablar entre ellas

y compartir sus haikus en un entorno dominado principalmente por hombres.

Poco a poco, esta forma de poesía más contemporánea, que no rechaza ningún estilo de haiku ni fuerza a que un haiku deba regirse por el verso libre o el abandono de lo clásico, ha ido cobrando más importancia hasta convertirse, quizá, en el estilo de haiku dominante en Japón.

Así, no debe verse el *gendai haiku* como un mero ejercicio experimental o algo atípico, sino como una evolución natural, dinámica y maleable que se ha nutrido de múltiples tendencias para dar lugar a un haiku mucho más tolerable y abierto. La mayor parte de los poemas del *gendai haiku* son coherentes con el haiku tradicional, a pesar de la variedad de estilos que podamos encontrar. Y esto es porque

consideran el origen como base, tienen presentes las premisas clásicas de la creación poética en el haiku establecidos por Shiki, su *shasei* y la estética heredada del haikai.

Es quizá la influencia de Blyth en occidente la que ha sentado una idea de haiku que solo se centra en el estudio del *hokku*, omitiendo la mayor parte de la evolución moderna del haiku, lo que ha provocado que hoy en día exista tanta incertidumbre sobre qué llamar haiku y qué no, además de haber creado una suerte de normas fijas e inamovibles que invitan a muchos y muchas autoras a cuestionar la forma y el estilo de todo haiku que leen antes siquiera de juzgar su mensaje. Hasta el punto de no permitir desviación alguna sobre la métrica o la forma y en clasificar erróneamente como *senryū* aquellos haikus que hablan de

naturaleza humana, o hokku como aquellos haikus con cierto lirismo. Una clasificación que difícilmente se aplica a haikus de autores clásicos debido a ese cuarto verso, el nombre del autor o autora, que tiende a encapsular el haiku y convertirlo en algo intocable.

Un ejemplo de hasta dónde puede llegar la exaltación del nombre lo podemos encontrar en las reacciones que se dieron tras la publicación de los artículos críticos escritos por Shiki sobre la poesía de Bashō.

Así, quiero cerrar invitándote a reflexionar sobre todas las posibles formas del haiku, su evolución y cómo esta expansión del haiku, tanto en métrica, forma y estilo permiten el enriquecimiento del haiku y su evolución hacia una forma poética que podría ser más global, inclusiva y respetuosa.

Solo quienes se acercan al haiku con una mente abierta, son capaces de disfrutar de la gran cantidad de poemas y posibilidades literarias que ofrece.

# HAIBUN UNA BREVE INTRODUCCIÓN

George Goldberg

El Haibun (俳文) es un término que une los ideogramas Hai (俳) de poesía Haiku, y Bun (文) utilizado y asociado a las artes de la escritura. De forma simplista, podríamos afirmar que esta es una forma literaria que combina prosa y poesía haiku, pero este género originado en Japón es mucho más profundo y multifacético.

El maestro Matsuo Bashō (松尾 芭蕉, 1644 – 28 noviembre, 1694), uno de los más tradicionales y renombrados poetas japoneses,

nació Matsuo Kinsaku (松尾 金作) en algún lugar cerca de Ueno en la provincia de Iga. Los relatos históricos nos revelan de forma precisa que fue a finales del siglo XVII, en 1690, que Bashō hace referencia por primera vez al término *haibun*, en una carta para su amigo y discípulo Mukai Kyorai (向井 去来, 1651-1704).

Bashō era un estudioso, amante de la literatura china y gran admirador de Du Fu (杜甫, 712-770), poeta y político chino de la dinastía Tang (618-906), considerado uno de los mayores poetas de su tiempo. El pionerismo de Bashō se dio al mezclar a la escritura clásica algunos géneros de la prosa china que tanto admiraba, a los asuntos corrientes de su vida, utilizando un lenguaje más vernáculo, e insertando los conceptos y fundamentos ya utiliza-

dos en el haiku (en la época todavía llamado *hokku*) que él practicaba.

Oku no Hosomichi (おくのほそ道 -1689), traducida como "Camino estrecho hacia los confines del Norte", obra con los relatos de una de las más famosas jornadas de Bashō, se convirtió en uno de sus trabajos más famosos y traducidos en todo el mundo, y que ocurre cronológicamente en 1689, pero solo es publicada póstumamente en 1702, siendo considerada una de las principales obras literarias japonesas del periodo Edo (Edo Bakufu), que al amalgamar prosa y haiku en un estilo de diario de viaje, se volvió extremadamente popular. Esta es solo una de sus varias obras que inspiraron, y aún inspiran, a innumerables personas a seguir sus pasos y trazar sus propios caminos poéticos por el mundo. Y con su famosa frase,

“cada día es una jornada, y la propia jornada para casa”, él construye un legado que posee discípulos hasta los días actuales.

Muchos *haibuns* más cortos de Bashō poseen composiciones que dan foco en escenarios y paisajes bucólicos, esbozos de personajes pintorescos, recortes a veces con un aire de humor, y relatos ocasionales para homenajear personas, lugares o eventos específicos.

Su famosa obra titulada, *Genjū-an no Ki* (幻住庵記), traducida como "*La Cabaña de la Morada Fantasma*", "*Cabaña del Eremitaje Fantasma*", "*Registros del Eremitaje Fantasma*", o aún "*Registros de la Cabaña Genjū-an*", fue en realidad una carta, en la cual relata al discípulo y amigo Kyorai el periodo en que vivía en una colina en la margen sur del Lago Biwa, al este de Kyoto, algún tiempo después

de haber retornado de su jornada que dio origen al ya citado, *Oku no Hosomichi*.

Por allí pasó algunos meses, y en este relato, hecho en *Genjū-an no Ki*, deja clara la influencia que las artes chinas ejercían en su obra, el momento de desapego y la necesidad de alejarse de las cosas mundanas, tal vez, intentando tardíamente rescatar una vida monástica que no acogió oficialmente cuando tuvo la oportunidad, además de las reflexiones sobre la significancia de su trabajo con la poesía y del tiempo de vida dedicado a ella. Esta obra se convirtió en una pieza profunda y evocativa que ha influido durante siglos a poetas de todos los rincones del mundo.

Es importante recordar que, en el periodo Edo, los diarios de viaje eran extremadamente populares y utilizados tanto como registros de

viajes comerciales y turísticos, como en trabajos autobiográficos. Una antigua herencia china, sólidamente asimilada por la cultura japonesa.

Algunos estudiosos clasifican *Genjū-an no Ki* como un ensayo, con aires de diario de viaje (*kikōbun*, 紀行文), lo que no la descalifica como *haibun*, pues además de ser un tipo de prosa adoptado por Bashō en sus relatos, fue durante la escritura de esta obra que probablemente, como revelan los registros, surgió la inspiración para nombrar este estilo de escritura como *haibun*, tal vez incluso, para intentar diferenciar su forma de escritura del tradicional *kikōbun*, y así, tener libertad para traer los preceptos de la poesía haiku a sus trabajos en prosa, caracterizando el *haibun* por el sentido estético del haiku que practicaba, y del mono

no *aware*, aplicado por él en sus obras, atando así el *haibun* definitivamente al haiku, haciéndolo ahora parte del camino del haiku, o haikudō.

Es importante destacar que, la utilización de poesía intercalada a la prosa no fue una creación de Bashō. En Japón, según los documentos conocidos hasta hoy nos revelan, la práctica literaria de escribir prosa y poesía juntos remonta al siglo VII, con la obra (*Man'yōshū*, 万葉集), traducida como "Colección de Diez Mil Hojas", que es incluso citada por Bashō en, *Genjū-an no Ki*, y es considerada la más antigua colección existente de *waka* (和歌) japonés, y la primera gran antología de poesía japonesa conteniendo prosa y poesía *waka* juntos. Compilada algún tiempo después de 759 durante el periodo Nara (Nara

Jidai 710–794), con la mayor parte de su colección representando el periodo entre 600 y 759, posee más de 4500 poemas *waka*, divididos en 20 libros, y tiene como compilador, o el último de una serie de compiladores, Ōtomo no Yakamochi, (大伴 家持, 718 – 785), aunque numerosas otras teorías han sido propuestas sobre este tema a lo largo del tiempo. En la literatura de otros países, la utilización de poesía mezclada a la prosa también es común, teniendo registros milenarios, como la obra india (Chapu-Kavya) del periodo Védico (1500 a.C. - 500 a.C.), con sus episodios en prosa llamados, Gadya-Kavya, y sus pasajes poéticos, Padya-Kavya, con versos intercalados en la prosa.

Otra larga obra también famosa de Bashō, "*Saga Nikki* (嵯峨日記 - 1691)", (Diario de

Saga), documenta sus actividades diarias con sus discípulos durante un retiro de verano, siguiendo la forma de un diario de viajes, pero con una prosa también repleta de sabor de haiku, en su estilo *haibun*.

A lo largo de la historia, los *haibuns* tradicionales usualmente asumían la forma de una descripción corta de un lugar, persona u objeto, o en textos un poco más largos, como diarios de una jornada, o series de eventos de la vida del poeta. Normalmente, son terminados con un haiku. Una buena parte de la producción histórica que encontramos es bastante variada, donde podemos encontrar algunas obras que poseen menos de cien palabras, otras alcanzando doscientas o trescientas, e incluso más allá de eso, como es el caso de *Genjū-an no Ki*. En estos *haibuns* un poco más extensos,

también es común presenciar más de un haiku, que a veces se presentan intercalados entre dos o más párrafos de las secciones de la prosa.

La conexión entre el haiku y la prosa usualmente no es obvia, en la cual el poema está inmerso en la prosa, dándole mayor profundidad significativa y poética, pudiendo incluso redirigir y resignificar todo lo que ya había sido expuesto, creando nuevas sensaciones, sorpresas, angustias, estupefacciones, deslumbramientos.

Históricamente, es fácil percibir que el *haibun* japonés se desarrolló dentro de la práctica de inserción de pequeñas notas introductorias, que abrían camino para un haiku que había sido recogido previamente. Tal vez, de ahí haya surgido el propagado mito de que los *haibuns* deberían ser siempre extremadamente

cortos, pero el legado de Bashō pronto se convirtió en un género distinto y consagrado, con una prosa enriquecida por la realidad que era recogida por el autor, y que agregó además del estilo de la prosa poética china y japonesa, también todos los conceptos básicos y avanzados ya utilizados en la producción de los haikus. Diferenciando así, el *haibun*, basado en el aquí y ahora, de estilos poéticos que se asemejaban a este, pero que utilizaban habitualmente elucubraciones ficticias, y/o mitológicas para enriquecer sus prosas, que a veces se confunden como siendo *haibuns*.

El legado de Bashō continuó después de su fallecimiento a fines de 1694. Sus alumnos y simpatizantes de la fórmula poética que él denominó *haibun*, continuaron con la práctica de este nuevo género, que comenzó a “tomar

forma” en Japón. Con la popularidad, comenzaron a surgir numerosas obras siguiendo la línea de Bashō, y en 1706, el samurái y hábil calígrafo del clan Hikone, Morikawa Kyoriku (Kyoroku) (森川許六, 1656-1715), reconocido como uno de los diez mejores discípulos de Bashō, organizó y publicó el "*Honchō Monzen*" (“Antología en Prosa de Japón”), que más tarde fue denominado "*Fūzoku Monzen*" (“Antología de Costumbres y Modos”). Hoy en día, es considerada por los estudiosos como la primera antología de *haibuns* (*haibunlogía*), que seguía los mismos preceptos practicados por Bashō.

El refinamiento y la profundidad poética proporcionados por el *haibun* atrajeron posteriormente a nombres famosos como Yosa Buson (与謝蕪, 1716-1783), Kobayashi Issa

(小林一茶, 1763–1827) y Masaoka Shiki (正岡子規, 1867–1902), consagrando así al *haibun* como un género significativo en la literatura mundial.

Recordando lo que hemos visto hasta aquí, el *haibun* es una forma literaria prosimétrica ya que combina prosa y poesía, en este caso, el haiku. Su alcance es amplio y frecuentemente incluye ensayo, poema en prosa, relato basado en hechos, diario, autobiografía y diario de viaje. En tiempos recientes, con la difusión mundial del género, el estilo de Bashō ha atraído nuevas miradas en todo el mundo. Además de Japón, la relación directa y sutil entre la prosa y el haiku ha hecho que el *haibun* cautive a adeptos en numerosos idiomas, dado que ha emigrado en el equipaje de los japoneses, junto con el haiku.

Hoy en día, existen asociaciones y sociedades dedicadas a estilos específicos de *haibun*, como el popular *haibun* narrativo de reportaje. También hay otros ejemplos de diarios de viaje, *kikōbun* (紀行文), como el escrito por David Cobb, fundador de la *British Haiku Society*, quien escribió la obra "Spring Journey to the Saxon Shore", un *haibun* premiado de 5000 palabras que se ha considerado esencial para la producción literaria de este género. Hoy en día, en los países de habla inglesa, es común que los concursos acepten *haibuns* sin límite o de alrededor de 1500 a 2000 palabras, cuando es necesario limitar la extensión del texto para agilizar y facilitar el trabajo de los jurados.

Antes de concluir, me gustaría añadir algunos puntos que considero relevantes para el

género *haibun* introducido por el maestro Bashō.

Son los siguientes:

1. Al igual que el haiku, el *haibun* suele tener dos partes, dos momentos que se entrelazan en el texto y se complementan en sentido dentro del propio texto, o incluso en los haikus utilizados en la composición.
2. Es importante recordar que la prosa del *haibun* tiene su origen en el término estacional, el *kigo* (季語), heredando este concepto del haiku. Por lo tanto, todo lo que orbita en torno a este término en la experiencia del poeta puede convertirse en parte del *haibun*.

Sin embargo, debemos evitar exceder lo esencial.

3. Para el género *haibun*, el momento presente es fundamental, incluso si este ocurre en la mente del autor mientras revive algo en sus recuerdos. La prosa sucede en el aquí y ahora, en el cual el autor está presente y consciente de su presencia.
4. El *haibun*, al igual que el haiku, es imagético, es decir, retrata lo que se ve o se vive, interna o externamente, pero está de alguna manera frente al autor, junto con todas sus consecuencias.
5. El *haibun* nació y se desarrolló como una obra accesible y popular. La erudición añade peso tanto al haiku como

a la prosa; por ello, el *haibun* es ligero, sutil, sugestivo y suave.

6. El *haibun* trata sobre lo real, la interacción del ser humano con la naturaleza del mundo y la naturaleza de las cosas. Es sobre el aquí y ahora, incluso si esto ocurre en la mente, dentro de recuerdos vagos o epifanías.
7. Cabe recordar que la prosa del *haibun*, además de ser suave, también puede ser lúdica, a veces enigmática o con aires de misterio. El humor y la ironía tampoco están prohibidos en este género, pero en este caso, se requiere sentido común para que no adquiera tonos panfletarios o desagradables.
8. Aunque el “Yo” esté presente, el autor se convierte en un coadyuvante, inser-

tado en el medio, presente en el acto del hecho, experimentando todo lo que el momento ofrece.

9. La sensibilidad es una característica del *haibun*; el *haimi*, que personalmente llamo “efecto *uau*” utilizado en un haiku, también puede aplicarse a la prosa del *haibun*. Este sabor de haiku presente en los poemas también es bienvenido si está presente en la prosa, creando así un “sabor de *haibun*”. El reconocido y galardonado escritor japonés Natsume Sōseki y el cineasta y multiartista Hayao Miyazaki son ejemplos de la utilización de los conceptos de esta técnica y estética en sus trabajos, generando un “*je ne sais quoi*”, ese algo más que no se

puede describir, pero que percibimos como algo especial, manteniendo así estos sabores poéticos del haimi en novelas, mangas y obras cinematográficas.

10. En mi adolescencia, uno de mis maestros me dijo que el *haibun* debe ser “inacabado”, tener un aire de incompletitud que se completa en la mente del lector del poema. El *haibun* suele ofrecer esa sensación que tenemos cuando comenzamos a escuchar una conversación a mitad de camino y necesitamos irnos antes de escuchar el final. Nunca termines la historia; deja eso a cargo de quien leerá tus vivencias. Permítele participar.

11. Las técnicas de composición del haiku son permitidas y saludables para el *haibun*. La utilización del Makoto, que podemos entender como “verdad fundamental” o “la verdad presente en todas las cosas”, era muy utilizada e incentivada por Bashō en el haiku y también se fomenta en el *haibun*.

El *Sabi*, que está vinculado a la soledad y la solitud, y que también revela la impermanencia de todas las cosas y nuestra relación con esta transitoriedad, es otra técnica a la que debemos prestar atención en las composiciones.

*Wabi* es otra técnica importante que permite, de manera minimalista, la perfecta integración del ser humano con el entorno en el que se encuentra. A veces referenciado de ma-

nera simplista como el “saborear de la pobreza”, en realidad, va mucho más allá de esta definición, estando más profundamente ligado al acto de comprender que los excesos contribuyen al desarrollo de una mente centrada en el ego. De este modo, el wabi nos revela el conocimiento práctico de que, al vivir solo con lo necesario y esencial, nos alejamos del sufrimiento del apego y aprendemos a apreciar lo que tenemos, sin ansiar lo superfluo y fútil.

El *Wabi-sabi* une ambos conceptos, creando una forma de pensar y actuar en la cual aceptamos la impermanencia y comprendemos que no existe perfección ni completud; todo perece y se transforma, nada es eterno. A veces comparado con el fatalismo, la melancolía o la tristeza, pero que está muy por encima de eso, revelando un universo mutable en el

que todo está en constante transformación interna y externa.

También tenemos el *Yūgen*, que tiene origen en la filosofía china, siendo la expresión del reconocimiento de lo insondable, aquello que es invisible a los ojos, pero que sentimos con el alma. Comparado con un misterio en el sentido de algo oculto, no revelado, pero que sabemos que existe, aunque no podamos tocarlo con nuestro cuerpo material, solo podemos intuirlo y apreciarlo con nuestra mente, sin verbalizaciones. El *Yūgen* no está limitado al haiku o al *haibun*, sino que es un concepto que permea las artes chinas y japonesas, evidenciando la capacidad del autor de hacer implícito su asombro ante la admirable finitud de las cosas y los profundos misterios de la belleza del universo del que somos parte.

La técnica del *Karumi* se puede entender como ligereza, tal vez una ligereza de cierta forma más sencilla, que cuando se aplica bien tanto en el haiku como en la prosa, revela un minimalismo que evoca desapego, humildad y simplicidad.

El concepto de *Shajitsu* es la capacidad de aplicar una descripción objetiva y fiel de todo lo que percibimos con nuestros sentidos, evidenciando la realidad pura y simple, permitiendo al lector saborear el momento e insertar sus propias percepciones en él.

Estos conceptos y técnicas no son los únicos utilizados en la composición de haikus y *haibuns*, pero creo que esta breve introducción estimulará a aquellos que deseen profundizar

en el arte del *haibun* y el haiku a continuar estudiando este fascinante universo poético.

Por último, dejo a continuación la traducción que hice al español del célebre *haibun* de Bashō, *Genjū-an no ki*.

*En el fondo de Ishiyama, detrás de Iwama, hay una montaña llamada Kokubu, que probablemente recibió su nombre del antiguo Kokubunji, un templo nacional. Si atraviesas el arroyo estrecho al pie de la montaña y subes serpenteando la ladera durante unas tres vueltas en el camino, de aproximadamente doscientos pasos cada una, llegarás a un santuario dedicado al dios Hachiman. El objeto de culto aquí es una estatua de Amida Buda. Aunque la escuela Yuiitsu desapruueba tal sincretismo, encuentro admirable, como afirman en*

*la escuela Ryōbu, que los Budas deben reducir su luz y mezclarse con el polvo para beneficiar al mundo. El santuario generalmente no es visitado por muchas personas, lo que lo hace muy solemne y tranquilo. Al lado, hay una cabaña abandonada con una puerta de paja. Las malas hierbas y el bambú cubren los aleros, el techo gotea, el estuco se ha caído de las paredes, y zorros y tejones han hecho sus madrigueras allí. Se llama Genjū-an, o Cabaña del Eremitorio Fantasma. El propietario era un monje, tío del guerrero Suganuma Kyokusui. Han pasado ya ocho años desde que vivió allí, y ahora solo queda su nombre, Anciano de la Cabaña Fantasma.*

*Yo también abandoné la vida en la ciudad hace aproximadamente diez años y ahora estoy acercándome a los cincuenta. Soy como*

*una oruga que ha perdido su capullo, un caracol sin su concha. He bronceado mi rostro bajo el sol ardiente de Kisakata en Ou, en el lejano norte, he lastimado mis talones en las playas ásperas del mar del norte, donde las altas dunas hacen que caminar sea difícil. Este año, me encuentro a la deriva por las olas del Lago Biwa. Como el somormujo que ancla su nido flotante en una sola caña de junco, confiando en el junco para sostenerlo y evitar que sea arrastrado por la corriente, he reparado la paja en los aleros de la cabaña, remendado los huecos en la cerca y, al inicio del cuarto mes, el primer mes del verano, me mudé a lo que pensé que sería una breve estancia. Ahora, sin embargo, empiezo a preguntarme si algún día querré salir.*

*La primavera ha terminado, pero no hace mucho tiempo. Las azaleas aún están floreciendo, la glicinia silvestre cuelga de los pinos, y un cuco pasa ocasionalmente. Las urracas traen sus noticias, e incluso el tamborileo del pájaro carpintero no molesta; de hecho, me agrada mucho. Siento como si mi espíritu hubiera corrido a China para ver el paisaje en Wu o Chu, o como si estuviera de pie junto a los hermosos ríos Xiao y Xiang o al Lago Dongting. La montaña se alza detrás de mí hacia el suroeste, y las casas más cercanas están a una buena distancia. Brisas perfumadas del sur soplan desde las montañas, y los vientos del norte, humedecidos por el lago, son frescos. Tengo el Monte Hie y el alto pico de Hira, y de este lado de ellos, los pinos de Karasaki cubiertos de niebla, así como un castillo, un puente y barcos con sus líneas de pesca en el*

*lago. Escucho la voz del leñador en su camino hacia el Monte Kasatori, y las canciones de los sembradores en los pequeños campos de arroz al pie de la colina. Las luciérnagas tejen en el aire al anochecer, y las gallinetas baten sus notas. No falta belleza en el paisaje. Entre ellas está el Monte Mikami, que tiene una forma que recuerda al Monte Fuji y me hace recordar mi antigua casa en Musashino, mientras que el Monte Tanakami me lleva a recordar a todos los poetas antiguos que están asociados a él.*

*Otras montañas incluyen el Sasaho, Senjō y Hakamagoshi. Está el Pueblo del Puerto Negro, donde la vegetación es densa y oscura, y los hombres que cuidan de sus trampas para peces parecen exactamente como se describen en el Man'yōshū.*

*Para obtener una mejor vista de todo el alrededor, subí al pico detrás de mi cabaña, instalé una plataforma entre los pinos y la amueblé con un tatami redondo de paja. Lo llamo El Posadero del Mono. No estoy en la misma clase que los excéntricos chinos Xu Quan, quien construyó un nido en un manzano para poder beber con algunos compañeros, o el Viejo Wang, que construyó su ermita en el Pico Jupu. Solo soy un habitante de la montaña, somnoliento por naturaleza, que ha orientado sus pasos hacia las pendientes empinadas y se sienta aquí en las colinas vacías, buscando piojos y aplastándolos.*

*A veces, cuando me siento vigoroso, saco agua cristalina del valle y preparo una comida para mí. Solo tengo el goteo de la fuente para aliviar mi soledad, pero con mi pequeño fo-*

*gón, las cosas están lejos de ser desordenadas. El hombre que vivió aquí antes tenía una mente realmente elevada y no se preocupaba por ninguna construcción elaborada. Fuera del único cuarto donde se conserva la imagen de Buda, solo hay un pequeño espacio diseñado para almacenar la ropa de cama.*

*Recientemente, el sacerdote del Monte Kora en Tsukushi, hijo de un tal hombre llamado Kai, del Santuario de Kamo, viajó a Kyoto, y logré que alguien le pidiera que trajera una placa de caligrafía para mí. Él accedió de inmediato, sumergió su pincel en la tinta y escribió los tres caracteres de Gen-ju-an. Me envió la placa, y la conservo como un recuerdo en mi cabaña de paja. Un retiro en la montaña, descanso del viajero, llámalo como quieras, pues no es el tipo de lugar donde se*

*necesitan muchos objetos. Un sombrero de corteza de ciprés de Kiso, una capa de lluvia de junco de Koshi, eso es todo lo que cuelgo en el soporte sobre mi almohada. Durante el día, me distraigo ocasionalmente con las personas que vienen a visitar. El anciano que cuida del santuario, o los hombres del pueblo que vienen y me cuentan sobre el jabalí que ha estado comiendo las plantas de arroz, los conejos que están atacando las plantaciones de frijoles, y las historias de asuntos de la vida rural que son completamente nuevas para mí. Y cuando el sol comienza a ponerse detrás del horizonte de las colinas, me siento tranquilamente por la noche esperando a la Luna para tener mi sombra como compañía, o enciendo una lámpara y discuto el bien y el mal con mi silueta.*

*Pero, dicho todo esto, realmente no soy del tipo que está tan completamente enamorado de la soledad como para ocultar todos los rastros de sí mismo en las montañas y selvas. Es solo que, atormentado por enfermedades frecuentes y cansado de tratar con la gente, he llegado a desagradarme de la sociedad. Una y otra vez, pienso en los errores que he cometido por mi ineptitud a lo largo de los años. Hubo un tiempo en que envidiaba a aquellos que tenían cargos gubernamentales o grandes tierras, y en otra ocasión, consideré ingresar en los recintos del Buda y en las aulas de los patriarcas. En cambio, desgasté mi cuerpo en jornadas tan sin rumbo como los vientos y las nubes, y me consumí en sentimientos por flores y pájaros. Pero de alguna manera, logré vivir de esta manera, y así, al final, sin habilidades ni talentos, me dedico por completo a esta*

*única preocupación, la poesía. Bo Juyi trabajó tanto en ello que casi arruinó la energía vital de sus cinco órganos vitales, y Du Fu se volvió delgado y demacrado a causa de ello. En cuanto a la inteligencia o a la calidad de nuestros escritos, nunca puedo compararme con tales hombres. Y aún así, al final, ¿no es verdad que todos vivimos en una morada fantasma? Pero, basta de pensar en ello, me voy a la cama.*

*Entre estos árboles de verano  
una pasania —  
A la que puedo confiar*

*Séptimo mes de 1690.*

## Notas complementarias

- La pasania es un árbol perenne de tamaño mediano, que crece entre 20 y 30 metros de altura, relacionado con las familias de las hayas y los robles, y produce nueces que se consumen cocidas o asadas. Posee un tronco fuerte y liso, y cuando envejece y se pudre, suele ser un buen lugar para el crecimiento de muchos tipos de hongos, principalmente el shiitake, cuyo nombre en japonés (椎茸) hace referencia a esto, ya que está compuesto por shii (椎, árbol *Castanopsis*) y take (茸, hongo), lo que convierte a este árbol nuevamente en una fuente de alimento.

- Tanto este haibun como su haiku tienen traducciones variadas, realizadas por numerosos estudiosos orientales y occidentales. Después de leer una buena parte de ellas, opté al realizar esta traducción por permitir un sentido más literal transmitido por el poema, dejando al lector libre para interpretar, así como creo que fue la intención del Maestro Bashō. En el haiku, algunas traducciones comparan la pasania con un refugio que es más confiable que su cabaña, ya que, hoy en el lugar donde supuestamente estaba la cabaña original, hay una vieja pasania con parte del tronco hueco, que claramente es una metáfora, pues el espacio no podría albergar a un hombre, a la que se

cree que ha estado allí desde los tiempos de Bashō.

- Otros traductores también asocian el sentido de que la pasania es una fuente de alimento, tanto mientras es frutal como después de pudrirse, de ahí sentir confianza en su presencia cerca de la cabaña.
- También existen autores que defienden la simple descripción del paisaje que se vivía en ese momento, sin ningún otro sentido implícito en el haiku, lo que particularmente creo difícil, teniendo en cuenta toda la producción poética que conocemos de Bashō.
  - Podríamos aún entender que Bashō en este haiku haría referencia a su fuerte amistad con su amigo y dis-

cípulo Kyorai, que entre tantos, es confiable como una pasania. Esta es la idea que personalmente creo ser la principal, teniendo en cuenta que el maestro en su carta está visiblemente feliz, pero también nostálgico, cansado de las vanidades y excesos del mundo, y notablemente siente nostalgia de amistades más cercanas y con ideas y afinidades en común. Sin embargo, esto no excluiría los otros significados implícitos mencionados anteriormente. Y esto solo reforzaría la genialidad de las composiciones de Bashō.

# LA ESENCIA DEL KIGO SE DESVANECE

Antonio Jesús Ramírez Pedrosa

Estos últimos años hemos sido testigos de acontecimientos naturales cada vez más virulentos y devastadores. Y no solo a acontecimientos climáticos que han provocado inundaciones, sequías extremas e incluso eventos como nieve en desiertos donde nunca antes se había registrado que nevase; sino, también, a la aparición o reactivación de ciertas enfermedades.

Sé que parto de una premisa pesimista para exponer esta pequeña reflexión sobre uno de los elementos más destacados del haiku, pero no se puede negar que todos estos eventos que hemos vivido en la última década han dejado,

de una forma u otra, huella sobre nosotros y sobre el mundo.

El clima cambia cada vez más rápido rompiendo con su ciclo natural. Esto está provocando que muchas especies, aquí nos incluyo, no puedan adaptarse como es debido. Y aunque es evidente ver que este cambio climático ya está modificando los comportamientos habituales en las plantas y animales de nuestro entorno, aún seguimos viviendo en una suerte de virtualización en la que todo parece ocurrir como “siempre” lo ha hecho. El cerezo florece en primavera, la cosecha de la aceituna comienza en invierno, la nieve cae desde finales de otoño... ¿Y cuando no ocurre? ¿Cómo afrontamos, como poetas de haiku, que nuestro entorno no muestre, por ejemplo, sus tópicos primaverales?

Tengo la sensación de que pasamos de un verano caluroso a un otoño leve que bruscamente se torna invierno. La primavera llegará y apenas se hará notar, al menos lo ha sido así durante los últimos años.

El cambio climático no solo está afectando a nuestro entorno, sino que también acabará impactando en la literatura y el arte. Y será más violento con aquellas formas de expresión que se inspiran en la naturaleza.

Porque, ¿cómo no va a verse afectado el haiku por el abrumador y acelerado cambio en los ciclos estacionales?

El *kigo* es uno de los principales elementos del haiku, aunque en ocasiones no se incluya porque el mensaje es más que suficiente para situarnos en un lugar y en un momento concreto. Sin embargo, estos términos estaciona-

les son los que nos conectan con el aquí y el ahora, los que dicen al lector el lugar y el momento. De ahí su importancia.

¿Qué ocurriría si el *kigo* perdiese su esencia?

Estos últimos días del otoño, según el calendario lunar, he estado pensando en algunos *kigo* como, por ejemplo, “mañana fría”. Un *kigo* que debería inspirarnos una mañana de frío, pero frío de verdad, no el frío cobarde que huye pasadas las diez de la mañana. Este debería ser un *kigo* que sugiere la aparición de ciertas neblinas que aporten un aura helada a la imagen que se contempla. Y, en cambio, estamos entrando en el invierno y no recuerdo haber vivido una mañana fría como las que recuerdo en mi infancia.

La esencia del *kigo* aún se comprende porque la hemos asimilado. En este haiku, por ejemplo:

Quizá estaría faltando a la verdad o estaría desvirtuando el significado mismo del *kigo* “mañana fría”. Aquí es cuando entro en dualidad sobre la verdad o la ficción a la hora de componer. ¿Realmente viví esta imagen que hoy capturo en un haiku? ¿La creé de algún recuerdo de cuando las mañanas de otoño sí eran frías? Quizá, simplemente, haya intentado crear una imagen idílica basándome en el significado teórico del *kigo*, sin importarme nada la verdad del poema.

Igual que este haiku, podría ocurrir que compongamos otros poemas que describan migraciones de aves en momentos en los que

no deberían, o aparición de insectos en lugares o situaciones en las que nunca se habrían visto.

Y nuestros lectores podrían decir: “este haiku apunta a que fue escrito en octubre, cuando el poeta contemplaba un caqui con algunas hojas secas temblando debido a una brisa ligera”. Pero, la realidad es que lo escribí en diciembre “mintiendo” sobre el frío de la mañana.

Me entristece pensar que el haiku se pueda volver una poesía de completa ficción.

Otro ejemplo, quizá más claro, y que ha despertado cierta preocupación en Japón, ha sido la aparición tardía de la primera nieve en el Monte Fuji. Este acontecimiento, descrito como “primera nieve en el Fuji” es un kigo que corresponde a la primera etapa del otoño. Y, sin embargo, este año, casi nos hemos aden-

trado en el invierno para poder ver la primera capa de nieve coronando la cima.

¿Qué haremos cuando el *kigo* pierda la esencia? ¿Tendremos que reorganizar todos los *saijiki*s para responder al momento que nos toca vivir? ¿O nos tocará realizar un esfuerzo adicional como lectores cuando leamos haiku para poder determinar mejor el haiku en función de la época vivida por su autora o autor?

Quizá, en un futuro, veamos nacer *saijiki*s de esta nueva era: “*El saiji del siglo XXI. Una nueva colección para entender la poesía japonesa*”, en el que nos describan los *kigos* antes y después del año 2000.

Como siempre, quiero terminar lanzando una pregunta para que artículos como este se conviertan en un motivo de debate y aprendizaje:

¿Cómo crees que el haiku y el *kigo*, en particular, evolucionarán en las próximas décadas dado el acelerador cambio climático que vivimos en la actualidad?

# LUGARES SAGRADOS DEL HAIKU: KONPUKU-JI Y BASHO-AN

Miguel Garrido de Vega

Entre la inmensidad de localizaciones maravillosas repartidas por todo Kioto, hay una que —quizá por su situación, algo alejada del centro; quizá por quedarse en un tercer plano respecto a sus templos vecinos, los espectaculares Enko-ji y Shisen-dō— suele brillar por su ausencia en los itinerarios habituales de la que antaño fuera la capital de Japón y que, sin embargo, ofrece otros motivos para resultar apasionante: hablamos del **templo Konpuku-ji**, en el noreste de la ciudad. Quien firma estas líneas tuvo la suerte de visitarlo en familia el

pasado miércoles 13 de noviembre de 2024 y pudo comprobarlo en persona: este sencillo enclave íntimamente unido a figuras de la talla de **Matsuo Bashō** (1644-1694) y **Yosa Buson** (1716-1784), entre otros *haijines*, es una parada obligatoria si tienes interés en el mundo del haiku y sus figuras clásicas.

La historia cuenta que, allá por el año 1670, Bashō deambulaba por los alrededores de Kioto, el río Kiyotaki, Arashiyama y el Monte Hiei componiendo poemas, y que pasó varias noches en una cabaña junto a este pequeño templo fundado originalmente en la era del emperador Seiwa, a mediados del siglo IX. Más tarde, el sacerdote Tesshu, abad del cercano Enko-ji con quien había entablado amistad a lo largo del tiempo, bautizaría esa humilde morada en su memoria como «**Basho-**

**an**» —la «cabaña de Bashō»—. Movidado por una profunda admiración hacia el poeta errante, Buson visitó el lugar casi un siglo después, y, consternado por el pésimo estado de conservación de la cabaña —que solo fue capaz de identificar gracias a la ayuda de la población local—, reconstruyó Basho-an en 1775 animado por su amigo Higuchi Doryu, con el apoyo de sus discípulos, Hyakuchi y Gekkyo, y también de Shoso, entonces sacerdote del templo. En sus últimos años, Buson creó una asociación de haiku en torno al templo, con reuniones periódicas en abril y septiembre; dejaría este mundo un veinticinco de diciembre de 1783, siendo sus restos enterrados por sus discípulos en la colina que corona el Konpuku-ji.

Ubicado a una media hora a pie del famoso Ginkaku-ji o Pabellón de plata, lo cierto es que es necesario callejear un poco por una zona residencial para dar con el recinto, e incluso es fácil que la estrecha escalera de piedra que le sirve de acceso pase desapercibida entre las frondosas ramas de pino negro y otra vegetación aledaña. Subimos, golpeamos un pequeño tablero con un mazo, puesto que la persona al cargo de las instalaciones no siempre se encuentra la cabina, y adquirimos nuestras entradas. Lo siguiente que haremos será avanzar por un sendero de losas entre el musgo, las linternas de piedra y los arcos —cuyas hojas, a estas alturas, deberían ser completamente rojas y servir para el tan esperado momiji o contemplación de los colores del otoño, pero que en este año del dragón apenas han comenzado ahora a ganar una tonalidad encarnada. Supe-

ramos la cuesta dejando atrás una gran piedra con un poema de Buson, y a nuestra izquierda la construcción del templo propiamente dicho, con su característico jardín zen. Una enorme mariposa marrón, que casi parece posar para la foto, hace un alto en un arbusto cercano dándonos la bienvenida al segundo nivel de la colina, donde se encuentra Basho-an.

Se trata de una edificación modesta, de planta cuadrada y tejado cubierto con paja de *miscanthus* —una hierba de procedencia japonesa que, según parece, era del gusto poético de Buson—, muy similar a una *minka* o casa tradicional. La situación es de absoluto silencio; nadie más que nosotros y nuestro bebé de ocho meses, completamente dormido en la mochila de porteo, visita este remanso de paz esta mañana luminosa de noviembre. Es mo-

mento de sentarse y cerrar los ojos, de dejarse invadir por esa atmósfera única. Sugestión o no, en Basho-an es fácil sentir que todo cuanto no sea el calor del sol sobre la piel, los graznidos de un cuervo en la lejanía, la brisa entre las ramas, esa pareja de caracoles anclados al tronco de un árbol, ha dejado de importar; que solo existe el presente, lo que vemos, tocamos y olemos en ese preciso instante, y que la pesada carga de preocupaciones y expectativas que solemos llevar a cuestas se ha aligerado. Desde nuestro parco conocimiento del japonés, deducimos que el cartel del tokonoma dentro de la cabaña incluye un verso escrito el día en que se terminó la reconstrucción de la ermita: «en Basho-an se recogen, bien envueltos, los oídos, los ojos, los pulmones, las entrañas». Como si la sangre del propio Basho irrigase el lugar, una diminuta hoja de arce,

muy roja, ha caído sobre la plataforma sobre la que se levanta la cabaña. Próximo a un tablón explicando la historia del lugar encontramos un largo poema de Buson, un monumento en piedra que el también poeta le dedicó a Basho y un pozo que, según la tradición, fue utilizado por este último. Este segundo nivel del recinto lo completan monumentos a distintas personalidades, como Matsumura Goshun —también pintor y poeta, referido como «Gekkei»— y Murayama Takajo —antigua geisha y espía, reconvertida en monja budista, que pasó sus últimos catorce años recluida en el Konpukuji, cuya vida ha sido novelada e incluso versionada en videojuegos, y que está enterrada en el cercano Enko-ji— o la tumba de Aoki Getto —haijin nacido en Osaka, discípulo de Masaoka Shiki y fallecido en 1949— entre otros, así como un pequeño camposanto con inscrip-

ciones ya ilegibles por el musgo y la erosión de la roca.

La parte más alta de la colina alberga la lápida de Buson, flanqueada por dos centros de bambú con ramas frescas recién cortadas. Unos pasos a su derecha encontraremos un tablón con varios de sus haikus dedicados al otoño —presumiblemente, el personal del templo va cambiándolos en función de la temporada del año—, y otro con una breve semblanza biográfica. Cercanas, varias tumbas más: la de su discípulo Yoshiwake Tairo o la del mencionado Gekkei y su hermano menor, el también pintor Matsumura Keibun, entre otras. En cualquier caso, la sensación de calma persiste: solo el canto de los pájaros pone sonido al descanso eterno de los poetas. Se dice que las vistas de Kioto desde aquí son tan ins-

piradoras que el célebre Takahama Kyoshi — también discípulo de Shiki y cuya visión tradicional terminaría ejerciendo una influencia definitiva en la concepción actual del haiku— no pudo sustraerse a la tentación de componer varios poemas tras su visita.

Estamos a punto de emprender la bajada de la colina cuando advertimos que dos señoras japonesas han seguido nuestros pasos; en voz baja, leen los haikus otoñales de Buson dispuestos en el tablón y asienten. Nos dedicamos una sonrisa y una leve inclinación de cabeza y continuamos hasta la edificación principal del Konpuku-ji, donde nos descalzamos para entrar al tatami. El templo propiamente dicho apenas cuenta con un par de salones; el más grande contiene una breve exposición de objetos asociados a varios de los personajes men-

cionados, amén de un tokonoma con un retrato de un Basho anciano pintado por Buson; el otro es el utilizado para la oración. Las puertas correderas que dan al jardín zen están abiertas, y nos sentamos durante unos minutos para disfrutar de la quietud del mediodía; ahora mismo, sobran las palabras. La visita termina adquiriendo un goshuin, el sello tradicional para nuestra libreta —si bien hay varios modelos, nos decantamos por el que reproduce la imagen de Basho-an; eso sí: no lo escriben y estampan in situ, solo hay disponibilidad en papel pre-estampado que podemos pegar después—, y un bonito marcapáginas con un haiku de Buson —de nuevo, es posible elegir si queremos uno dedicado a la primavera, al verano, al otoño o al invierno— como recuerdo.

Ya en las escaleras de salida me asalta un pensamiento: la vida es efímera, la muerte también. Cuando esta última nos llega, nos iguala y nos convierte en un puñado de líneas sobre una lápida; las tumbas de Konpuku-ji son buena prueba de ello. Pero, de igual modo, la naturaleza que rodea una sepultura, que la envuelve como Basho-an con los oídos, los ojos, los pulmones y las tripas, esa naturaleza ofrece un espectáculo ilimitado de belleza, asombro y fascinación en cada hoja, en cada pétalo, élitro y gorjeo. Y la buena noticia es que este festín para los sentidos está a nuestro alcance si observamos con atención, si dejamos que las cosas hablen. Todo ello, por supuesto, es material para el haiku, que también nos hermana sin importar época ni procedencia; como a Bashō y Buson, fallecidos con casi un siglo de diferencia, pero unidos por una ca-

baña y el poder de unas pocas palabras. Eso es lo que dota de sentido a esta pequeña peregrinación. En su recuerdo, en memoria de lo experimentado en este viaje, ofrezco estos versos de agradecimiento:

*Una hoja de arce.  
En este humilde templo  
durmió Bashō...*

# SHAHAI

## EL ARTE DEL

# HAIKU FOTOGRÁFICO

George Goldberg

Creo que la mayoría de los poetas son amantes de la naturaleza y de nuestros registros e interacciones con ella. Es notable que en la actualidad, con la facilidad de tener una cámara siempre disponible para capturar momentos que nos emocionan, cada vez veamos más fotografías acompañadas de poesía siendo publicadas y replicadas en todas las redes sociales.

Bashō fue uno de los primeros en utilizar esta unión en el arte del haiku, creando obras famosas conocidas como haigas. Pero, según los historiadores, el gran maestro no fue el

creador de este arte. Tanto en el haiku como en todos los demás estilos de poesía oriental, esta unión entre poemas e imágenes cotidianas estacionales siempre ha sido habitual.

El *haiga* (俳画), que se pronuncia haigá, literalmente podría traducirse como un dibujo o pintura con haiku, y por tradición se compone con el equilibrio y la complementariedad de las dos artes. El poeta que escribe el haiku también es quien hace el dibujo o pintura que conformará la obra. La simplicidad y la ligereza que ya forman parte de la composición del poema ahora también deben estar presentes en la totalidad de la obra. Incluso hasta el día de hoy, los practicantes de este estilo preservan la costumbre de utilizar el mismo pincel que escribe el poema para componer todo el trabajo, uniendo poesía e imagen, siempre con delicadeza.

deza y equilibrio. Porque nada puede predominar sobre lo otro. Con el declive de las artes del dibujo y la pintura, ante el avance y la popularización de la fotografía, fue natural que en Occidente, de forma automática y errónea, se llamara haiga a la unión de una fotografía y un poema, ya que Japón ya tenía un nombre para esta unión artística: *Shahai* (写俳).

La palabra que surgió de la combinación de los caracteres *sha* - de *shashin* (fotografía) (写真) y *hai* - de haiku (俳句), creó el nombre de esta nueva forma de arte que unió la fotografía y la poesía haiku. Cabe recordar que, al igual que en el haiga, el *shahai* es una amalgama de dos formas de arte que da vida a una tercera.

De la misma manera que en el haiga, además de que la estética también se valore en el *shahai*, el poema no puede ser una descripción de la fotografía, o viceversa. La perfección en esta forma artística reside en la aparente falta de relación entre uno y otro, que al unirse y exponerse se construyen en la mente del espectador. Un florecimiento único que, ante la interpretación y las vivencias de cada individuo, puede ganar más o menos carga psicoemocional. Y en este descubrimiento reside toda la belleza única de esta forma de arte.

Según he aprendido, un *shahai*, que también podemos llamar Foto Haiku en español, Foto Haikai en portugués o *Photo Haiku* en inglés, que intenta seguir las reglas clásicas, se caracteriza por no ser didáctico y pretende, con la unión de estas dos formas de arte, comple-

mentar lo que no se dijo en cada una de ellas, generando así una obra perfecta.

Es importante cuidar el momento de la composición para no caer en la tentación, en la que la gran mayoría cae seguramente por desconocer la técnica, de crear simples leyendas descriptivas de lo que está en la foto. El *shahai* no es un anuncio publicitario ni una llamativa publicidad de revista, es refinado, inteligente y provoca en quien aprecia la obra a participar en ella, interpretando y buscando la esencia de lo que el autor ha vivido y retratado.

De la misma manera que en el haiga, donde el poeta también es el dibujante o pintor que representa una vivencia, en el *shahai* no es diferente. El poeta también es el fotógrafo, retratando y uniendo las experiencias vividas que dan fruto a una tercera. Así como la composi-

ción del haiga une el arte poético y la manifestación visual, el *shahai* también sigue el mismo camino y puede incorporar el haiku dentro de la fotografía, siempre que se haga de manera armoniosa. Pero también hay autores que prefieren no manchar la fotografía, creando un campo separado dentro de la composición para que el haiku se una al todo de forma sutil, generando más ligereza y menos ruido en la obra final.

Al igual que en el aprendizaje del haiku, el *shahai* se despliega con el tiempo de práctica, no es un arte fácil, es seductor y sofisticado, y al mismo tiempo, sencillo.

A pesar de mi pasión por el haiku y también por la fotografía, confieso que respeto mucho y practico poco el *shahai*, y no lo considero nada fácil de crear dentro de las reglas tradi-

cionales. Aun así, de vez en cuando me arriesgo con algunos, como estos que humildemente comparto con ustedes a continuación, originalmente en portugués, con traducción al español, sin adaptación métrica.

Espero que este breve estímulo, queridos amigos lectores, anime a ustedes *haijines*, a practicar también esta forma de arte hermana que convive codo a codo con nuestro querido haiku.

# ENTREVISTA CON FRANCISCO JISHO HANDA

George Goldberg

Antonio Jesús Ramírez Pedrosa

Poeta y haijin de renombre, con formación en Historia, y periodista durante casi dos décadas, Francisco Handa, monje zen budista, nacido en Salto, en el Vale do Tietê, São Paulo, Brasil, en 1955. Es autor de "A Caminho de Budapeste (Camino a Budapest)" (poesía), y "Silêncio das Maritacas (Silencio de las Cotorras)".

En esta entrevista, conoceremos un poco más sobre su intenso trabajo en la preservación, fomento y difusión del haiku tradicional a través de la Sociedad Brasileña de Cultura Japonesa y de Asistencia Social – Bunkyo, en São Paulo, Brasil; País que cuenta con la ma-

yor comunidad de inmigrantes japoneses y descendientes fuera de Japón.

**En primer lugar, ¿cuáles fueron los caminos y elecciones hechas para formar este Francisco (Jisho) Handa que entrevistamos hoy?**

*Puedo hablar de quién es Francisco Handa hoy, próximo a cumplir 70 años en 2025. Mi actividad se divide hoy en dos puntos: Budismo Zen, monje Jisho Handa, del Templo Busshinji, en el cual actúo desde hace 35 años después de la ordenación monástica; el otro es el haiku, cuya iniciación se dio con H. Masuda Goga, en 1987, con la fundación del Gremio Haiku Ipê.*

**¿Qué lo motivó a convertirse en una persona participativa y desarrolladora dentro de la Sociedad Brasileña de Cultura Japonesa y de Asistencia Social – Bunkyo? ¿Desde cuándo asumió la vicepresidencia de la Comisión de Actividades Literarias de la entidad?**

*No fue mi intención, en 2008, cuando ocurrieron los 100 Años de la Inmigración Japonesa en Brasil, también del inicio de la Comisión de las Actividades Literarias – Lengua Portuguesa, de la Sociedad Brasileña de Cultura Japonesa y Asistencia Social. Dos años después, por invitación del organizador de la Calp, dr. Tuyoshi Ohara, asumí la presidencia del citado.*

**¿Cuáles son las principales misiones del Bunkyo en el incentivo, preservación y promoción de la cultura japonesa en Brasil?**

*Siendo Brasil el país que más recibió inmigrantes japoneses, lo que justifica la existencia de esta asociación es justamente la divulgación de la cultura japonesa en la sociedad en general. Uno de los legados más importantes de los inmigrantes es justamente la cultura en sus infinitas manifestaciones.*

**¿Cómo surgió la idea de la creación del Concurso Bunkyo de Haiku? ¿Existen otras actividades o programas educativos en el Bunkyo para incentivar el aprendizaje del haiku y otras formas de poesía japonesa?**

*De las más diversas formas de manifestación artística, la literatura representó para los inmigrantes una manera de integración entre*

*productores y lectores, con la divulgación a través de revistas y periódicos en lengua japonesa. En este sentido, el haiku era una de esas producciones, involucrando gremios dispersos por los estados de São Paulo y Paraná, principalmente. En cuanto a la versión en lengua portuguesa se dio después de la creación del Gremio Haiku Ipê, contó con el apoyo de periódicos de la propia colectividad nipo-brasileña en diversas fases. La participación del Bunkyo en el campo del haiku es reciente, cuando albergó el Gremio Haiku Ipê en sus instalaciones, concomitante, la Comisión de Actividades Literarias inauguró el Concurso de Haiku a nivel nacional.*

**El consagrado Premio Bunkyo de Literatura ya está en su 54<sup>a</sup> edición, pero el Concurso Bunkyo de Haiku aún es joven, con**

**apenas 3 años, aun así, ya nace con toda la tradición y calidad del Premio Bunkyo agregada. ¿Por qué el Concurso Bunkyo de Haiku es tan reciente? ¿Qué efectos positivos usted y el Bunkyo percibieron que este evento produjo en el medio literario brasileño hasta el momento? ¿Una premiación en dinero, como la ofrecida por el Bunkyo, hace diferencia?**

*Cada cosa tiene su tiempo de maduración. De hecho, el haiku es un hecho reciente en el Bunkyo. Para que el haiku de la manera entendida por los japoneses, la manera tradicional, la misma adoptada por el Gremio Haiku Ipê, tuvo que crear raíces fuertes de sustentación. Actualmente podemos decir que esta forma de composición ganó aceptación de los compositores. Para que esto sucediera fueron*

*necesarios años de lucha incesante, de sus alumnos, divulgadores y practicantes. En cuanto a la premiación en dinero, valoriza al haijin en su trabajo.*

**¿Existe una preocupación del Bunkyo por la formación de nuevos poetas de haiku dentro de la comunidad nipo-brasileña? Nos gustaría también saber si existen programas internos de enseñanza de haiku en Japonés para descendientes y no descendientes?**

*Hubo una época en que se formaban gremios de haiku. Cada gremio tenía un responsable, que organizaba las reuniones y componían haiku. El aprendizaje era colectivo. Los más informados enseñaban a los neófitos. En cuanto al Bunkyo, todo puede suceder conforme las circunstancias. Se puede frecuentar*

*los encuentros del Gremio Haiku Ipê, así como de los colectivos de los periódicos apoyadores. Todavía son los periódicos nipo-brasileños, pero debemos salir de este circuito e ingresar en los otros vehículos de divulgación aceptados por la sociedad brasileña.*

**¿Cuál es su visión sobre la práctica del haiku en un mundo cada vez menos analógico y más digital? En su punto de vista, ¿es posible que el haiku hable de temas modernos sin perder sus orígenes y vínculo con la naturaleza?**

*El haiku es una manifestación moderna, de los centros urbanos, de las revistas y periódicos. No creo que sea diferente tratándose del incremento de la comunicación digital. Sin embargo, como asunto de composición no debe concentrarse solo en las máquinas y tec-*

*nologías. Podemos hablar de la ciudad en que vivimos, con sus rascacielos, coches, viaductos, jardines, nubes, mendigos y fechas conmemorativas.*

**¿El haiku entró en su vida antes o después de su iniciación en el zen budismo? ¿Cuál es el impacto que el haiku produce actualmente en su vida personal y profesional?**

*Cuando comencé el aprendizaje del haiku, nada se comentaba sobre el zen budismo en las reuniones. No se debía teorizar el zen. Ni leer los libros de zen para aplicarlo en el haiku. Actuando de esta forma, el haiku nació de una experiencia directa con el mundo que me rodeaba. Hoy cuando compongo haiku, mi vivencia en el zen es marcante. Pues yo vivo el zen, así como el haiku.*

**¿Cómo cree que el haiku necesita ser difundido y enseñado para que más jóvenes se interesen por esta forma de poesía? ¿En un futuro próximo, tendremos más descendientes o no descendientes practicando haiku en Brasil?**

*No es el hecho de que el haiku sea de origen japonés lo que ejerce más atracción entre los descendientes. Esto no sucede. Ni con el haiku, ni con otras modalidades artísticas japonesas. Hubo un tiempo en que la divulgación era necesaria. Hoy sigue siéndolo, pero existe un factor nuevo: el haiku debe ser mejorado. Claro, hay muchos buenos haikines, algunos excelentes, que serán siempre la minoría. Este es un caso concreto. Por otro lado, la divulgación del haiku se hace sobre todo*

*por la producción de buenos haikus, de autores que sirvan de paradigma para los demás.*

**El haiku producido por brasileños tiene un conteo silábico diferente al utilizado por hispanohablantes y también en otros países lusófonos. ¿Cómo analiza esta diferencia, y cómo cree que influye en la producción poética de brasileños y nipo-brasileños que escriben en portugués de Brasil?**

*La cuestión de la métrica debe ser resuelta por los propios haikines. Algunos defienden que el contenido debe ser priorizado en detrimento de la métrica. Otros componen una métrica apropiada y empobrecen el contenido. De la manera que yo aprendí, la métrica es relevante. Usamos una forma de conteo de la poesía portuguesa, contando hasta la última tónica. Hacemos elisiones necesarias. De al-*

*guna manera, pocos saben realmente metrificar. El haiku debe producir una belleza, sea en lo que inserta en su cuerpo, el asunto, pero el ropaje debe ser elegante, rítmico, como un traje que quede bien en un día de graduación o boda.*

**Ahora con un enfoque más personal, ¿dígame un haiku que usted escribió, que más le marcó? Y claro, ¿qué significó y significa este haiku para usted actualmente?**

*Mi proceso de composición es siempre en el momento presente. No me acuerdo de los haikus pasados. Siempre estoy preparado para la composición siguiente, que aún no ha ocurrido. Mi haiku de este momento es totalmente sin forma definida.*

**¿Existe algún lugar que le inspire más a escribir haikus? ¿Dónde prefiere recoger**

**sus vivencias para transformarlas en haikus?**

*Cada lugar puede ser el momento para componer, no importa dónde. Ya he compuesto en la calle, con anotaciones en una libreta, en el funeral, en la sala de meditación, por los pasillos del templo. El momento apropiado es siempre ahora. Pero es bueno conocer bien los kigos y sentir las estaciones del año en su transformación.*

**Los últimos años nos están revelando grandes cambios climáticos, conflictos sociales, transiciones tecnológicas. ¿Cree que el haiku puede convertirse en un cronista de estos eventos mundiales? ¿Podría el haiku ayudar a las nuevas generaciones a construir una conciencia más armoniosa en re-**

## **lación a su coexistencia con las diferencias y lo contradictorio?**

*Independientemente de las situaciones vividas, el haiku puede ser compuesto. Tenemos que tener cuidado de no transformar la composición en panfleto. No se presta para discursos morales. Ni políticos. Pero puedo hablar de los mendigos, de las prostitutas en una crítica social. Puedo hablar de la contaminación de la ciudad. Pero si quiero hablar de la destrucción de la Amazonía, debo ir a la Amazonía y tener la experiencia del hecho. El haiku debe ser entendido como experiencia, de lo contrario se convertirá en abstracción. La abstracción puede ser una falsedad. La información para la composición debe ser directa. El haiku se presta para ser haiku solamente, en su forma y contenido, sin otros propósitos.*

**Muchos *haijines* dicen tener una estación preferida para cosechar sus haikus. ¿Qué estación tiene los *kigos* que más le inspiran? ¿Por qué?**

*Sí, existe entre los haijines principiantes una preferencia por determinada estación. Son las estaciones marcadas en cuanto al clima, como el invierno. Pocos son los haikus de verano. Pero componen mejor en otoño. Creo que en invierno existe un recogimiento del compositor, por lo tanto más propicio para el haiku. En verano, nada de esto sucede. Ni hay tiempo para componer, absorbidos en otras actividades. Para un haijin que pretenda ser auténtico, nada de esto le impide componer. Para un haijin, componer forma parte de una disciplina seria a fin de vencer el desánimo. Pero esto puede hacerse de manera*

*simple y divertida. Componer no se trata de un sacrificio que produzca sufrimiento. El haiku describe la vida en su totalidad, con todos los sentimientos provocados en su impermanencia sin diferenciación. Aunque todos los veranos sean iguales, siempre repetimos kigos anteriormente compuestos como el "Año Nuevo", "Navidad", "Pesebre", después el "Carnaval", el "Sapo", la "flor de plátano", "dalia", el "bikini" y así sucesivamente.*

**Para finalizar, si pudiera aconsejar a alguien que acaba de descubrir y encantarse con el arte del haiku, ¿qué consejos le daría a este nuevo aprendiz?**

*Creo que el neófito conoció el haiku a través de la lectura. Aprender a leer haiku es el primer paso. Quien lee haiku también es un haijin. Si no entiende el haiku, eso no es pro-*

*blema. El haiku no necesita ser entendido, sino apreciado. Aprender a apreciar el haiku es el camino para un día componer. Pero para quien compone, la lectura debe continuar existiendo. El encanto producido por el haiku es la lectura, antes incluso de la composición. Cuando componemos, establecemos un diálogo con los maestros leídos y composiciones que admiramos.*

---

A continuación, algunos haikus de Francisco Jisho Handa, seleccionados y traducidos al español por George Goldberg.

*Somente um detalhe.  
Papai Noel faz de conta  
que sempre existiu.*

Solo un detalle.  
Papá Noel hace como que  
siempre existió.

*Os olhos cansados  
precisam de óculos novos.  
Paineira em florada.*

Los ojos cansados  
necesitan gafas nuevas.  
Ceiba en floración.

*Raspando o rastelo  
as folhas secas num canto.  
Ontem também hoje.*

Raspando el rastrillo  
las hojas secas en un rincón.  
Ayer también hoy.

*Lua enevoada.  
As velhas cartas de amor  
me enchem de vergonha.*

Luna neblinosa.  
Las viejas cartas de amor  
me llenan de vergüenza.

*Ao chegar o inverno  
uma dor surge na perna.  
Minha velha amiga.*

Al llegar invierno  
dolor surge en la pierna.  
Mi vieja amiga.

*O tempo parado  
na cadeira de balanço.  
Noite de geada.*

El tiempo detenido  
en la mecedora.  
Noche de helada.

*No Dia dos Pais  
felicito o pai do amigo.  
Me lembro do meu*

En el Día del Padre  
felicito al padre del amigo.  
Recuerdo al mío.

*Inverno fenece.  
Se vão algumas lembranças  
que quero esquecer...*

Invierno fenece.  
Se van algunos recuerdos  
que quiero olvidar...

# **KYORAISHŌ: EL VÍNCULO CONFIDENTE DE MAESTRO A DISCÍPULO**

Jaime Lorente

ORCID: 0000-0003-0806-1265

Kyoraishō es una teoría de haikai y hokku escrita por Mukai Kyorai (según René Sieffert, su traductor al francés), en torno a 1695, un año después del fallecimiento de Bashō.

Kyorai murió en 1704 sin ver su obra publicada. En marzo de 1775, Owari Gyodai (Dai) la publicó, 70 años después de la muerte del gran discípulo de Bashō. Esta diferencia en el tiempo ha sido el principal escollo para jus-

tificar que el ensayo sea obra de Kyorai. Sin embargo, como menciona René Sieffert en su introducción, la mayoría de los académicos no dudan de su fidelidad y veracidad. Por ello, hemos realizado su traducción al español en el sello Sabi-shiori.

"*Kyoraishō*" se divide en 4 partes: Libro 1 (46 capítulos independientes donde se recogen opiniones del Maestro. Muy interesantes los capítulos 24 y 33 sobre la sugerencia). Libro 2 (41 capítulos. Los discípulos de Bashō discuten entre sí. Es especialmente llamativo el enfrentamiento entre Kyorai y Kyoroku (aunque no siempre aparece su nombre). El capítulo 21 nos habla de lo inmutable y cambiante, mientras que el 13 ofrece algunas pistas sobre el momento de composición de *Kyoraishō*, según Sieffert un año después de la muerte de

Bashō, es decir, en 1695. El 26, por último, menciona el intrincado asunto del “yo”. Libro 3 (23 capítulos centrados en anécdotas. Aunque es el libro menos interesante incluye dos capítulos trascendentales: el 3, sobre el kigo y el 4, sobre el corte). Libro 4 (49 capítulos. Es el libro más importante, pues resume la esencia de los ideales estéticos de la Escuela Shōmon, como fueki ryukō, karumi, hosomi, sabi o shiori. También dedica espacio a la composición del haikai y cómo se vinculan las estrofas. El último capítulo es especialmente ambiguo e imprescindible).

Bashō no realizó por escrito ninguna sistematización de sus teorías sobre el haikai y el hokku. Más allá de algunas menciones en sus numerosas cartas y en algún prólogo o epílogo de textos en prosa de sus discípulos, no dispo-

nemos de una fuente directa de conocimiento como sí ocurre en el caso de Onitsura (recordemos su célebre obra, *Hitorigoto*, que pudo publicar en 1718)<sup>2</sup>.

Por tanto, Bashō optó por la fuerza de la palabra, de la tradición oral y críptica de maestro a discípulo, el mismo método que empleó el filósofo griego Sócrates. En ambos casos, será su discípulo preeminente quien recoja por escrito sus opiniones a base de “diálogos” en Platón y de “notas, conversaciones o apuntes” en Kyorai.

Como indica Sieffert, esta obra no estaba prevista para su publicación, sino que pretendía circular entre los miembros de la Escuela

---

<sup>2</sup> Véase *Hitorigoto*, Ueshima Onitsura, traducción al español de Jaime Lorente a partir de la edición inglesa de Cheryl Crowley. Toledo, *sabi-shiori*, 2023.

Shōmon a base de “conocimientos compartidos”. Kyoraishō podría definirse así como una suerte de *kukai* donde los *haijin* valoran los poemas del grupo y, también, como un *tensaku* donde mejoran entre todos la composición.

Bashō interviene, a menudo, dictando su opinión sobre cada verso e, incluso, cambiando la autoría de un *hokku* para entregárselo a otro poeta. Sin duda, en el mundo clásico la fuerza motora del haikai y de buena parte del *hokku* (como herencia) es el carácter colectivo: una *energeia* que arrastra al poeta a compartir, comentar, opinar y cuestionar la forma poética continuamente.

El *haijin* debe posicionarse sobre diversos estilos, tendencias, escuelas, recursos e ideales estéticos que formaban el magma del haikai y del *hokku* (lejos de una visión monolítica que,

por desgracia, acabó predominando en el relato de los académicos). Porque la poesía es una forma viva de comprender el mundo, y *Kyoraishō* nos muestra los debates apasionados, lúcidos y vivos, la efervescencia cultural de los últimos años de Bashō.

Aunque se insista en su carácter privado, es ciertamente irónico que, pese a su publicación y difusión en 1775, no haya abandonado esa marca de “ensayo clandestino”. Sin duda, es un error histórico que *Kyoraishō* sólo se haya traducido al francés (a René Sieffert le debemos un eterno agradecimiento). En inglés sólo se dispone de algunas páginas gracias a la labor de Donald Keene.

Cuando inicié el proceso de traducción indirecta al español me preguntaba cómo la figura más conocida y citada del *hokku* clásico japonés, Matsuo Bashō, no disponía de una traducción de sus palabras en nuestro idioma, en un ensayo que ofrece al lector un conocimiento profundo sobre los rudimentos del haikai y los ideales estéticos de la Escuela Shōmon.

Porque *Kyoraishō* nos abre los ojos sobre la importancia trascendental del *kire* y su carácter flexible que permite varios esquemas, lejos de la visión unívoca sobre el 5-7-5 *on*. También nos aproxima a algunos conceptos clave a partir de ejemplos concretos, al carácter de colaboración y colectividad del poema, a las sesiones del haikai y los temas que tratan, al oficio del *haijin* que prepara cuidadosa-

mente los tópicos y las palabras que se deben usar, según la tradición o el fluir de los tiempos (la moda). Dada la trascendencia de los temas tratados, he incluido una serie de notas explicativas sobre los ideales estéticos que aparecen mencionados, como *karumi*, *sabi*, *shiori*, *hosomi*, *fueki ryûko*, etc.

Precisamente, la clave de bóveda de este edificio se basa en la visión muy personal de Kyorai sobre el haikai y *hokku*, cómo lo vivió y cómo entendió las palabras de su maestro. Kyorai fue un discípulo tardío que elaboró sus notas tras la muerte de Bashō, seguramente empezó en torno a 1695. Desconocemos si la obra se ampliaría con otros apartados intermedios, pues su muerte en 1704 dejó el manuscrito como figura. Lo importante de todo ello es que Kyorai se convirtió en líder de la Es-

cuela Shōmon y el principal confidente de Bashō, quien no deseaba revelar el conocimiento de forma general por escrito, consciente como él mismo indica en Kyoraishō, de que el estilo “cambia cada cinco o siete años”. El flujo del tiempo obligó a Bashō a difundir su palabra por medio de la voz. No me cansaré de decirlo: creo que el oído es el principal medio para adentrarnos en el corazón de la poesía de Bashō. Kyorai también lo sabía. Incluso Akutagawa, en el siglo XX, lo menciona:

*“es una pena que tantos amantes del haikai de Bashō no abran bien los oídos (...) sólo Bashō ha conseguido una musicalidad tan solemne en los trescientos años que nos separan de él (...) por eso, los amantes del haikai de Bashō deben abrir bien los oídos. Una de las carac-*

*terísticas peculiares de su haikai es la fascinación que resulta de la sutil fusión de lo captado por los ojos y aquello que golpea el oído”<sup>3</sup>.*

Kyorai vive la ebullición del último estilo del maestro, “*karumi*” (ligereza), y lo abraza como principio de actuación enfrentándose a otros estilos inmersos en la propia Escuela Shōmon (por ejemplo, Kyoroku rechaza esta forma de componer y, más tarde, Kikaku preferirá el estilo chino del Maestro al igual que Buson, Shōha y Kitō). Recordemos que Bashō había pasado por el estilo Teimon, Danrin, chino y Shōfu, el propio de su Escuela. Karumi

---

<sup>3</sup> Ryūnosuke Akutagawa, *Bashō zakki*, trad. De Elena Follador y Lorenzo Marinucci (Firenze: La vita felice, 2022), 48-51.

sería un último estilo diferente (una involución para algunos discípulos) o la continuación necesaria de Shōfu. Por tanto, debemos iniciar nuestra lectura de *Kyoraishō* bajo la lente de Kyorai, sabiendo que es especialmente crítico con lo escrito por Bashō antes del viaje de 1689 (cuando el maestro “sentó los cimientos de su estilo”) y complaciente con las formas e ideas de los últimos años de Bashō. En este sentido, el trabajo no rehúye de su propia intencionalidad y subjetividad.

De hecho, el último capítulo de *Kyoraishō* es una absoluta declaración de intenciones: Kyorai muestra su lealtad a Bashō y su último estilo, rechazando una propuesta de Sodō de “cambiar el rumbo del *hokku* y el *haikai*”. El camino queda abierto y el poema queda varado en tierra de nadie: por un lado Shikō lo vulga-

riza, por el otro Kikaku lo convierte en una composición críptica, excesivamente intelectualizada. Buson salvará el *hokku* de esta posición extrema.

De este modo, las obras teóricas sobre el haikai y el hokku en el siglo XVIII son Hitorigoto (1718), Sanzōshi (1768) y Kyoraishō (1775), aparte de algunos fragmentos teóricos escritos por Buson y diseminados en varias obras. Disponemos por fin en español del primero y el tercero, en aras de ampliar nuestro conocimiento sobre el haikai y el *hokku*. Al margen de sus imperfecciones y cuestionamientos, Kyoraishō nos abre el abanico del fluir de Shōmon en sus múltiples matices y, además, es el trabajo que reproduce con mayor fidelidad las sentencias del maestro. *Kyoraishō* es el testimonio del gran difusor del

hokku clásico y sienta cátedra. Es el vínculo confidente del maestro y el discípulo: el legado que Bashō quisiera transmitir hablando, susurrando su voz en el aire hasta nuestros oídos. Así que... oigámoslo.



## AGRADECIMIENTOS

Agradecemos, de corazón, a todas las personas que confían en nosotros cada semana, que siguen compartiendo sus obras en nuestros retos, permitiendo que su voz se convierta en la voz del grupo, cediendo su percepción de la realidad para aprendizaje del resto y motivando a los demás miembros, nuevos o veteranos, a seguir creando.

También queremos dar las gracias a las socias y socios de la Asociación Cultural Yume, quienes dan alas a todas las iniciativas de *La senda del haiku*.

Y en especial, a nuestras y nuestros mecenazas: Alfonso Portillo de Gea, Alvaro Davila, Aurora Gil Bohórquez, Azucena Ruiz Fernández, Braulio García Suárez, Carmen Ramírez

Pedrosa, Eva Luna Viñas Martínez, Francisco Barrios, Francisco Javier Pastor Gómez, Iliana Restrepo, Isabel Gómez Sanjuan, Isabel Pedrosa Pedrosa, Javier Costa Rocha, Javier Lara Cardador, Jorgelina Hazebrouck, Jovita Briones Barbadillo, Julia Agosti, Kohaku, Luly de la Cruz, Maria Garrido 2020, María Victoria Antoni Piossek, Miguel Garrido de Vega, Norbert Froufe González, Óscar Cuevas Benito, Rosa Ruiz Pérez, Santiago Kō Ryū Luayza, Sara Elena Mendoza Ortega, Tomás Mielke, Tomás Sard Peck, Vicent Cabo Roig, Victoria Eugenia Gómez Sánchez, quienes nos apoyan cada mes para que todas nuestras iniciativas sigan creciendo.

Esperamos que disfrutéis con esta obra publicada bajo el sello de La senda del haiku y

que sirva para que apreciéis los detalles de este camino.