



Universidad de Valladolid

FACULTAD DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

Grado en Traducción e Interpretación

TRABAJO FIN DE GRADO

La influencia del haiku japonés en escritores occidentales

Presentado por Cristina Zaera Plaza

Tutelado por Lourdes Terrón Barbosa

Soria, 2016

Agradecimientos

Me gustaría agradecer este trabajo,

A mis padres, por brindarme su apoyo incondicional a lo largo de esta etapa académica.

A mi tutora y coordinadora en este trabajo, la profesora Lourdes Terrón Barbosa, por su ayuda, sus conocimientos sobre Japón y su tiempo.

A la profesora Blanca Galán Gozalo, por su disponibilidad y ayuda.

A mi familia de Soria, por haber formado parte de esta aventura universitaria que empezamos un día hace cuatro años y hemos acabado juntos.

A las de Valladolid, por afrontar conmigo que los caminos se bifurcan, pero la familia permanece unida.

ÍNDICE

Resumen	5
Abstract	5
1. Introducción	6
1.1. Contexto y justificación	6
1.2. Competencias	7
1.3. Objetivos	9
1.4. Metodología y plan de trabajo	10
2. El haiku japonés	12
2.1. Marco histórico de Japón	12
2.1.1. Era Tokugawa	12
2.1.2. Apertura de Japón al exterior	13
2.1.3. La Restauración Meiji	14
2.2. Japón en la actualidad	15
2.3. Estructura y características	16
2.4. Origen del haiku	18
2.5. Haiku en la historia japonesa: de los comienzos a la actualidad	20
2.6. El concepto de la armonía en el haiku y el momento estético experimentado	22
3. La traducción del haiku	23
3.1. Traducción poética	23
3.2. Dificultades de traducir desde el japonés	25
3.3. Traducción del haiku	28

3.4.	Aplicación práctica de la traducción de haikus a través de los autores japoneses más importantes	30
3.4.1.	Bashō	30
3.4.2.	Buson	32
3.4.3.	Issa	34
3.4.4.	Shiki	35
4.	El haiku en Occidente	38
4.1.	Llegada del haiku a Occidente: acogida inicial hasta nuestros días	39
4.2.	El haiku como ente independiente	41
4.3.	José Juan Tablada	43
4.4.	Jack Kerouac	45
4.5.	Federico García Lorca	48
4.6.	Críticas al uso del haiku occidental	50
	Resultados	57
	Conclusiones	60
	Bibliografía	63

RESUMEN

El fenómeno de la globalización, el cual lleva existiendo desde hace varias décadas, ha propiciado la expansión de culturas y tradiciones literarias de un lado al otro del mundo. Este trabajo pretende ilustrar desde un punto de vista académico y cultural la influencia que ha tenido la forma poética del haiku japonés en escritores occidentales. Para ello analizaremos los orígenes del haiku y estudiaremos en profundidad los poemas de los autores nipones más destacados. Con el fin de lograrlo viajaremos al pasado y ofreceremos una visión completa de los inicios del haiku en Japón hasta nuestros días, así como de su evolución en Occidente tras su acogida y compararemos este nuevo haiku occidental que surge con el original nipón, con el objetivo de demostrar que la poesía japonesa ha ejercido una clara influencia en autores occidentales y ha constituido una fuente de inspiración en sus trabajos.

Palabras clave: cultura, occidental/ Occidente, Japón, haiku, poesía

ABSTRACT

The phenomenon of globalization, that has existed for decades, has contributed to the expansion of cultures and literary traditions from one part of the world to another. This research aims to illustrate -from an academic and cultural point of view- the influence that the Japanese poetic form of *haiku* has had on Western writers. To do so, we will analyze the origins of *haiku* and we will study the poems of the most prominent Japanese authors thoroughly. In order to do this, we will go back to the past and we will provide a complete insight of *haiku*'s beginnings in Japan up to now, as well as its development in the West after its reception and lastly we will compare this new Western *haiku* with the original one from Japan. Our main purpose is to prove that Japanese poetry has clearly influenced Western authors and it has been a strong inspiration for them in their work.

Keywords: culture, Western/ West, Japan, *haiku*, poetry

1. Introducción

1.1. Contexto y justificación

Japón ha constituido un misterio durante siglos para el resto del mundo, en especial para Occidente, en parte debido al aislamiento al que el país nipón se vio sumido hasta la segunda mitad del siglo XIX, momento en el que se abrió forzosamente al exterior y comienza a establecer relaciones con el resto de países, aunque es preciso aclarar que es a partir de la Restauración Meiji (1868) cuando el país comienza un crucial proceso de modernización e ilustración que permitirá la exportación e importación de costumbres e influencias en casi todos los ámbitos, y en especial en la literatura. De este modo, Japón empieza poco a poco a cobrar importancia desde el punto de vista occidental y, al mismo tiempo, despierta un fuerte interés en autores occidentales que incorporarán referencias y toques típicamente originales de escritores japoneses.

El presente Trabajo de Fin de Grado (de ahora en adelante TFG), *La influencia del haiku japonés en escritores occidentales* pretende abordar la forma poética del haiku japonés y la repercusión que estos poemas han tenido en escritores del mundo occidental y en sus creaciones literarias. Influencia que demostraremos a través de análisis de poemas tanto de escritores japoneses como de autores de Occidente y la consecuente comparación de poemas occidentales con los prototipos japoneses.

En primer lugar, comenzaremos señalando los principales motivos de la elección de la temática del presente TFG, pues está motivada por diversas razones, siendo la más destacable el gusto personal por la cultura japonesa y la curiosidad por conocer en profundidad su literatura y sus formas poéticas. Asimismo, la elaboración del mismo constituye una gran oportunidad para encontrar similitudes entre la poesía nipona y la poesía occidental, que, como veremos a lo largo de esta investigación se ha inspirado en gran medida en el encanto de la lírica japonesa y otras formas orientales. De este modo, pretendemos por un lado ampliar nuestros conocimientos y al mismo tiempo transmitir y dar a conocer aspectos más profundos del haiku. Otra de las causas que estimamos primordial es la de contribuir a demostrar que Japón y Occidente, a pesar de ser dos mundos a simple vista completamente diferentes, poseen puntos en común y se han influido mutuamente, en este caso en la poesía. Por último, cabe señalar el pretexto más importante en relación a los estudios cursados del Grado en Traducción e Interpretación y éste sin duda es la ocasión que se presenta en este TFG de traducir y revisar traducciones de haikus de otros escritores.

Con todo ello, esperamos realizar los análisis de los poemas de la mejor manera posible y esperamos que toda la información recogida en este TFG resulte precisa para el lector.

1.2. Competencias

Dentro del marco de los estudios de Traducción e Interpretación, el estudiante debe ser capaz de desarrollar una serie de capacidades, conocimientos y aptitudes adquiridas durante la trayectoria universitaria con el fin de ponerlas en práctica en un futuro en su vida profesional. A continuación, procedemos a enumerar las competencias generales que aparecen agrupadas en el Grado de Traducción e Interpretación de la UVA¹ (http://www.uva.es/export/sites/uva/2.docencia/2.01.grados/2.01.02.ofertaformativagrados/documentos/traduccioninterpretacion_competencias.pdf):

- G1. Que los estudiantes hayan demostrado poseer y comprender conocimientos en el área de estudio (Traducción e Interpretación) que parte de la base de la educación secundaria general, y se suele encontrar a un nivel que, si bien se apoya en libros de texto avanzados, incluye también algunos aspectos que implican conocimientos procedentes de la vanguardia de su campo de estudio.
- G2. Que los estudiantes sepan aplicar sus conocimientos a su trabajo o vocación de una forma profesional y posean las competencias que suelen demostrarse por medio de la elaboración y defensa de argumentos y la resolución de problemas dentro de su área de estudio – Traducción e Interpretación.
- G3. Que los estudiantes tengan la capacidad de reunir e interpretar datos relevantes (normalmente dentro de su área de estudio) para emitir juicios que incluyan una reflexión sobre temas esenciales de índole social, científica o ética.
- G4. Que los estudiantes puedan transmitir información, ideas, problemas y soluciones a un público tanto especializado como no especializado.
- G5. Que los estudiantes hayan desarrollado aquellas habilidades de aprendizaje necesarias para emprender estudios posteriores con un alto grado de autonomía.
- G6. Que los estudiantes desarrollen un compromiso ético en su configuración como profesionales, compromiso que debe potenciar la idea de educación integral, con

¹ Dichas competencias derivan directamente del Real Decreto 1393/2007 de 29 de octubre, de la Ley 3/2007 de Igualdad entre hombres y mujeres, de la Ley 51/2003 de No discriminación y de accesibilidad de las personas con discapacidad y de la Ley 27/2005 de Cultura de la paz.

actitudes críticas y responsables; garantizando la igualdad efectiva de mujeres y hombres, la igualdad de oportunidades, la accesibilidad universal de las personas con discapacidad y los valores propios de una cultura de la paz y de los valores democráticos.

A nuestro propio juicio, hemos logrado alcanzar un pensamiento crítico sobre nuestra investigación y la labor llevada a cabo, también hemos sido capaces de conseguir un nivel de autonomía importante -salvo en la ayuda proporcionada por la coordinadora de este TFG- y por medio del entendimiento de los temas tratados y estudiados hemos aprendido a plasmar y transmitir estas ideas.

Del mismo modo, continuamos señalando las competencias específicas que consideramos haber adquirido en estos cuatro años dentro del marco de los estudios del Grado de Traducción e Interpretación y desarrolladas en el presente trabajo de investigación:

- E9. Reconocer la diversidad y multiculturalidad de la lengua A/B/C/D.
- E10. Conocer la cultura y civilización de las lenguas A/B/C/D y su relevancia para la traducción.
- E11. Comprender las relaciones internacionales en el contexto europeo y mundial y su organización interna.
- E12. Conocer la evolución social, política y cultural para comprender la diversidad y la multiculturalidad.
- E13. Identificar con claridad y rigor los argumentos presentes en textos del ámbito político, social y cultural de las lenguas de trabajo.
- E47. Mostrar habilidades de gestión y de evaluación de la calidad de la información recabada y que servirá de sustento empírico de un proyecto de investigación.
- E48. Desarrollar la capacidad de comunicarse con expertos de otras áreas, además de la propia, como fuente complementaria de un trabajo de investigación de mayor alcance.
- E49. Desarrollar la capacidad de aplicar los conocimientos y competencias adquiridos durante el grado sobre algún aspecto de la mediación lingüística a la práctica y a la investigación.

- E50. Conocer y consolidar las habilidades y métodos generales y específicos de investigación y aplicarlos a proyectos concretos del área de la Traducción e Interpretación y de las Humanidades en general.
- E51. Conocer los fundamentos interdisciplinares que servirán de marco teórico para el trabajo de fin de grado.
- E52. Asegurar la calidad del trabajo en el marco de unos plazos establecidos.
- E63. Ser conscientes de la forma y grado en que las transformaciones sociales, políticas, económicas y culturales han influido en la evolución del lenguaje.

Las competencias específicas señaladas anteriormente corresponden a la clasificación de competencias específicas disciplinares (E9, 10, 11, 12, 13, 50, 51), profesionales (E47, 52, 63) y mixtas (E48, 49). Consideramos que estas son las competencias que han jugado un papel decisivo durante el desarrollo del presente TFG y, como se puede observar, están estrechamente ligadas al ámbito de la multiculturalidad, el lenguaje y su desarrollo y el manejo de la información, aptitudes que han ido aplicándose a lo largo del presente trabajo.

1.3. Objetivos

En cuanto a los objetivos, nos disponemos a remarcar los principales propósitos de la elaboración de esta investigación

1. El objetivo principal es el de dar una visión global y objetiva del haiku japonés (sus características, estructura, métrica, entre otros) presentando a sus autores más famosos dentro y fuera de Japón.
2. Paralelamente presentar la llegada del haiku a Occidente, junto con los escritores que adaptaron estos poemas a su propio estilo, es decir, lo que pretendemos es demostrar la influencia japonesa en el haiku occidental.

A continuación, procedemos a enumerar los objetivos de carácter más secundario:

- Analizar y comentar con detenimiento los haikus de los autores tanto japoneses como occidentales estableciendo una relación entre ambos tipos de haiku.
- Comprensión de la historia del haiku desde sus comienzos hasta la actualidad y su relación con el budismo Zen.

- Entender la dificultad que plantea la traducción del haiku, en particular la que implica la traducción del haiku japonés.
- Exponer el concepto del haiku occidental como ente independiente del japonés.
- Razonar lo que es un haiku, ilustrar las pautas para su creación y demostrar lo que no es el haiku mediante la exposición de haikus occidentales que no siguen el ejemplo de los poemas nipones.
- Aprendizaje y gestión de los recursos documentales.
- Elaborar una crítica constructiva de aquellos autores occidentales que han intentado escribir haikus y demostrar el por qué motivo no podemos considerar sus creaciones como tal.

1.4. Metodología y plan de trabajo

Para la elaboración de este trabajo de investigación ha sido necesario llevar a cabo una extensa labor de documentación previa en la que fuentes documentales como las bibliotecas y los recursos en línea han cumplido un papel crucial. Por medio de este trabajo pretendemos ilustrar cuestiones de tipo literario y cultural principalmente, además de destacar el impacto del haiku japonés en autores occidentales, el cual ha supuesto una fuente de inspiración en sus poemas. Para ello justificaremos nuestras afirmaciones y explicaciones con citas de autores y con referencias bibliográficas que apoyen esta investigación y aporten veracidad al trabajo.

En primer lugar, tras la asignación del TFG nos dedicamos a leer con detenimiento la guía docente de la asignatura “Oriente y Occidente: culturas en contacto”² y su correspondiente bibliografía, disponibles dentro de la asignatura ofrecida en el plan de estudios del Grado de Traducción e Interpretación de la Universidad de Valladolid. De este modo, dada la extensión del tema del trabajo de investigación y sus múltiples posibilidades, decidimos enfocarlo hacia un ámbito más específico y centrarlo en el haiku japonés y la influencia de éste en autores occidentales, por los motivos que ya se han señalado anteriormente en la justificación de este trabajo (ver apartado 1.1.).

Con el fin de recibir orientación y consultar dudas, se concertaron una serie de tutorías a lo largo del curso con la tutora y coordinadora de este trabajo, quien sirvió de gran ayuda a la hora de guiarnos en la organización de las ideas hacia un tema más específico y

² Acceso a la guía docente de la asignatura “Oriente y Occidente: culturas en contacto” https://alojamientos.uva.es/guia_docente/uploads/2014/423/41105/1/Documento.pdf

además nos aconsejó sobre la búsqueda de fuentes documentales y acerca de cómo abordar la información. Además, los cursos de bibliografía ofertados por la UVa de cara a la realización de la signatura del TFG a los que acudí han contribuido favorablemente a la hora de abordar cuestiones más relativas a la tarea de investigación.

Posteriormente, ya con un plan de trabajo claro en mente, comenzamos a elaborar un índice que nos sirviera de guía para exponer la información recabada en nuestro TFG. Como ya hemos señalado anteriormente, el tema principal gira en torno a la influencia del haiku nipón en escritores procedentes del mundo occidental, por lo que hemos optado por comenzar señalando lo que es el haiku, su origen y la exposición de una breve biografía de cuatro de los autores más famosos en su país de nacimiento, Japón. Asimismo, continuamos con la recopilación de poemas que hemos elegido para analizar con sus respectivas traducciones y que utilizaremos para estudiar en profundidad. Por otra parte, y siguiendo de forma paralela la anterior estructura, hemos escogido a tres autores occidentales que cuentan con haikus en su producción para analizarlos e intentar demostrar si realmente han conseguido crear sus propios haikus occidentales. Para ello, hemos vuelto a optar por seleccionar los poemas que nos han llamado más la atención. En resumen, podemos decir que este TFG consta de dos bloques. El primer bloque, en el que expondremos de forma objetiva el ámbito histórico del haiku posee un carácter más teórico. En este sentido, comenzaremos definiendo el haiku, nos centraremos en su origen y su historia en Japón hasta la actualidad, su uso y además describiremos sus características en cuanto a la métrica y la estructura. En cuanto al segundo bloque, partiremos de la idea de la traducción del haiku, definiendo también el concepto de traducción literaria, o en este caso poética, y remarcaremos la problemática y las dificultades que surgen al traducir desde la lengua japonesa. A continuación, repasaremos a cuatro de los autores de haiku más influyentes en Japón y haremos un análisis de sus haikus, que habremos elegido específicamente para este TFG. En contraposición al haiku japonés y a sus escritores autóctonos, hemos decidido presentar el haiku en Occidente, que como veremos más adelante en nuestra investigación, imita la forma y temática clásica japonesa. A modo de reproducción de la anterior estructura seguida para presentar el haiku en Japón, conduciremos el apartado relativo a Occidente comenzando por la explicación de cómo traspasa las fronteras niponas y a través de quién o qué. Igualmente introduciremos la noción del haiku occidental como ente independiente del original japonés y comentaremos sus inicios en Occidente hasta nuestros días. Por último, y a modo de opinión personal, hemos creado un apartado en el que realizaremos una pequeña crítica constructiva a los poemas de autores occidentales que a nuestro parecer no pueden considerarse haiku guiándonos por los parámetros del haiku japonés.

Para concluir, podemos decir que, en cuanto a los métodos empleados para la elaboración de nuestro trabajo de investigación, cabe destacar las búsquedas de información realizadas en bibliotecas pertenecientes a la Universidad de Valladolid (UVa), en las cuales existe una gran cantidad de libros y documentos que recogen información relativa a la cultura y literatura de Japón, así como antologías de poesía nipona y occidental. También cabe señalar el extenso catálogo disponible en línea de la Biblioteca de la UVa, a través del cual es posible buscar libros, tesis o documentos de diversa índole.

2. El *haiku* japonés

2.1. Marco histórico de Japón

La historia de Japón es rica y se remonta a miles de años atrás en la antigüedad. Sin embargo, dada la extensión de los períodos y etapas históricos por los que ha pasado Japón, en este TFG nos centraremos principalmente en abordar el espacio temporal que sucede desde la época Tokugawa (siglo XVII) haciendo un breve recorrido hasta la actualidad debido a su importancia y a las repercusiones en la historia de Japón, con el objetivo de centrar al lector de la mejor forma posible antes de comenzar exponiendo el verdadero motivo de nuestra investigación: el *haiku* japonés y la influencia que éste ha ejercido en autores del mundo occidental.

2.1.1. Era Tokugawa

Durante el siglo XVII el shogunato Tokugawa decide imponer una política de aislamiento en Japón (*sakoku*) y expulsar a los extranjeros –en su mayoría europeos procedentes de Portugal, España, China e Inglaterra– a pesar de que el comercio con éstos había resultado rentable a comienzos de siglo, pues habían introducido tecnología novedosa en Japón (Junqueras i Vies, O., et al., 2012: 195). Por otra parte, resulta interesante el hecho de que los holandeses fueran el único colectivo extranjero al que se le permitiera quedarse en Japón, aunque solo fuera en la isla de Dejima. Durante este siglo (García-Medall, J., 2009: 114) se iniciará la brutal persecución contra los evangelizadores portugueses hasta lograr su expulsión de Japón. Aun así, Japón sí mantuvo relaciones diplomáticas con Holanda y, en efecto, el único idioma extranjero que los altos cargos e intérpretes conocían era el holandés.

Todo ello se vio motivado por el temor a la amenaza que los extranjeros suponían para el sistema que se estaba intentando instaurar. Cabe destacar que otro de los motivos que promovió esta política fue la expansión de la religión cristiana, la cual era contraria al vasallaje y fomentaba la devoción a otro poder. Por otra parte, el comercio con el exterior estaba empezando a causar inestabilidad en la economía de Japón, lo que a la larga derivó en una devaluación de la plata, que era utilizada como método de pago. Todos estos motivos

fueron las principales causas de que los Tokugawa empezaran a ejercer un fuerte control sobre las relaciones con el extranjero.

Durante la época Tokugawa, la sociedad se regiría por un «sistema confuciano de clases» (Martínez Taberner, G., 2011: 62); es decir, un sistema en el que se podían distinguir cuatro grupos (Junqueras i Vies, O., et al., 2012: 197-198) y el cual estaba coronado por el poder del *shōgun*. La segunda clase estaba conformada por los *daimyō*, los samuráis, quienes gozaban de pequeños privilegios con respecto al resto de la población y la nobleza *kuge*. En una clase más baja se encontraban los campesinos, que conformaban la inmensa mayoría de la demografía y cuyas funciones se limitaban a trabajar una porción de tierra que ni les pertenecía y cuyos beneficios obtenidos de la misma debían entregar a los propietarios. A pesar de realizar labores forzadas y no contar con ningún tipo de poder adquisitivo, los campesinos se encontraban en un estamento superior a los artesanos y mercaderes, no obstante, con la modernización del sistema económico éstos fueron ganando derechos. Y, por último, podemos distinguir a un grupo relegado claramente de esta clasificación: los *eta* y los *hinin*, que eran tratados como parias, en parte debido al tipo de trabajos que desempeñaban, considerados como “sucios” por los japoneses (prostitutas, antiguos presos o curtidores de pieles).

2.1.2. Apertura de Japón al exterior

Japón se caracteriza por haber sido un país hermético y por haber permanecido aislado del exterior durante un largo período de tiempo, hasta el siglo XIX (1853), momento en el que se produce la apertura del país al resto del mundo.

En efecto, Japón funcionaba bajo una política de aislamiento conocida como *sakoku*, como ya hemos señalado anteriormente, la cual impedía cualquier entrada de persona extranjera en el país y a su vez prohibía la salida de cualquier autóctono. Aunque esto finalizará con la llegada del comodoro norteamericano Matthew Calbraith Perry y sus naves a la isla de Japón en 1853 (Junqueras i Vies, O., et al., 2012: 332). Este acontecimiento marcó un hito en la historia del país ya que significó su apertura a Occidente y la oportunidad de forjar lazos con otros países, a pesar de la arraigada reticencia en los japoneses a lo extranjero. Si bien es cierto que en aquel momento el pueblo nipón apenas tenía contacto con personas ajenas al país, con la visita del comodoro Perry se establecerían relaciones de carácter comercial principalmente.

Un año después, en 1854, se firmará el Tratado de Kanagawa y se dará por finalizado el período de aislamiento de Japón tras la apertura de puertos marítimos que permitieran la entrada de barcos extranjeros y, de ese modo, facilitaran el comercio internacional. Cuatro años más tarde, en 1858, ese tratado será precedido por el Tratado de Amistad y Comercio

Estados Unidos-Japón, que establecería la apertura de los puertos marítimos situados en Nagasaki y Kanagawa a los barcos norteamericanos y posteriormente la presencia extranjera se extendería a no solo estadounidenses, sino también ingleses, franceses rusos y holandeses gracias a los Tratados Ansei firmados por estas potencias (Trujillo 2010: 372-376).

A partir de entonces, comenzará a ser habitual la presencia de extranjeros por las calles de Yokohama (tras la apertura del puerto de esta ciudad y la relocalización de los forasteros en esta zona de Japón) realizando actividades comerciales. Rápidamente se convertirán en objeto de curiosidad por parte del pueblo japonés y quedará plasmado en las fotografías y pinturas xilográficas de finales del siglo XIX. Las gentes de Yokohama empiezan a oír lenguas desconocidas, a observar ropas exóticas y a ver distintas razas a la suya. De pronto el “otro” ya no resulta tan extraño ni pernicioso como hasta antes de la apertura de Japón había resultado, sino que ahora surge una necesidad mutua de conocer al extranjero y al japonés. Los artistas intentarán plasmar el exotismo de los foráneos en sus obras y todo lo relacionado con lo occidental comenzará a ser imitado por los nipones como resultado del deseo del gobierno japonés por conseguir la modernización del país.

2.1.3. La Restauración Meiji

Durante la segunda mitad del siglo XIX Japón será testigo de una serie de cambios sociales y políticos en la estructura del país. El deseo de acabar con el régimen del *shōgun* por parte de diversos sectores de carácter reformista junto con la motivación de derrocar así el feudalismo imperante fueron las principales causas de que el emperador Mutsu-hito se hiciera con el poder y decidiera nombrar a su reinado como *Meiji* (traducido como «gobierno de las luces» o «gobierno ilustrado») (Chesneaux, 1969: 43) y de ese modo se iniciara así la dinastía Meiji. En 1868, con el fin de terminar con las protestas y tensiones, los rebeldes derribaron el shogunato Tokugawa y lograron que el emperador volviera a convertirse en la principal figura de la tradición (Vidal et al., 2000: 64), además, la presencia occidental y la presión que ésta ejerció en el país también constituyó uno de los motivos del fin del shogunato y el comienzo de la restauración Meiji.

Por otra parte, cabe destacar la naturaleza de esta restauración, la cual se caracterizaba por ser una reforma “desde arriba”; es decir, una restauración en la que «la base social del Estado no se transformó en absoluto, sino que se amplió» (Chesneaux, 1969: 44), en otras palabras, la sociedad nipona seguirá manteniendo gran cantidad de sus aspectos ancestrales. En primer lugar, se acaba con el régimen feudal y se llevan a cabo reformas tanto de carácter educativo como fiscal. A partir de entonces los feudos propiedad de los *daimyō*, en japonés *han*, pasan a ser prefecturas (conocidas como *ken*) y dejan de gozar de una autonomía, ocupándose el gobierno centralizado de su gestión (Chesneaux,

1969: 43). El emperador Mutsu-hito (Martínez, 2006: 9) trasladará la corte imperial a lo que en la actualidad sería la ciudad de Tokio y además comenzará el período de modernización e ilustración de Japón, los cuales constituyen los motivos y objetivos fundamentales de la Restauración Meiji. No obstante, para lograr estas aspiraciones de avance tecnológico e industrial, el gobierno es consciente de la necesidad de permitir el comercio con Occidente y la importación de materias primas, por lo que Japón deja a un lado sus férreos recelos hacia los extranjeros, ya que solo de ese modo conseguirá evolucionar y conseguir la prosperidad para la nación.

En este sentido, Japón procederá a la exportación de productos a Occidente como el arroz, el té o la seda, entre otros, e importará maquinaria industrial, material bélico y otro tipo de productos procedentes de Occidente y, lo más importante, comienza con su proceso de *occidentalización*. En relativamente poco tiempo Japón consiguió industrializarse y modernizarse a pasos agigantados. No obstante, según afirma Rodríguez (2006: 223), frente al deseo inicial de avance, surge una contraposición de carácter regresivo por parte de los estudiosos del ámbito de la literatura, pues se regresa a conceptos poéticos anteriores pertenecientes a Bashō, a quien estudiaremos más adelante en nuestro trabajo.

2.2. Japón en la actualidad

Tras la Restauración Meiji en 1868 Japón se da a conocer al resto del mundo y, al mismo tiempo, el país entra en contacto con el resto de países extranjeros y gracias a ello recibe influencias en ámbitos como las artes y la literatura y se moderniza siguiendo los modelos occidentales. Dada la extensión de la historia japonesa debemos aclarar que no es nuestra intención retratar todos los hechos acontecidos en este país, pero sí pretendemos ilustrar de la mejor manera posible y brevemente los hechos y rasgos más significativos del país nipón.

En este sentido, a lo largo del siglo XX, Japón hace frente a acontecimientos que causan una fuerte conmoción en la sociedad y la forma en la que el pueblo verá la vida cambiará por completo. Uno de ellos sería el período que abarca la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Como bien sabemos, Japón sufrió ataques durante la Segunda Guerra Mundial y a raíz de esas devastadoras catástrofes los autores retratarán los horrores de esa época bélica en sus poemas, como se puede apreciar en el siguiente haiku de Shūson:

Tōrō no

The praying mantis

Ono o agetsutsu

Still raising his axes

En este sentido, cabe señalar que Japón es un país en el que tradición y modernidad se fusionan. Por un lado, según comenta Watanabe (2012), Japón ha sido capaz de impregnarse de rasgos de otras culturas y civilizaciones, pero conservando su propia idiosincrasia, es decir, a pesar de haber permanecido aislado durante la era Tokugawa, en Japón se observaba y estudiaba la ciencia occidental o sus pensamientos filosóficos, por ejemplo. Además, la mentalidad japonesa se caracteriza por su máxima de respeto a la “armonía”, la cual comentaremos más adelante en relación con la estética del haiku nipón. En definitiva, no es extraño que en un país con creencias tan antiguas como ocurre en Japón haya logrado desarrollarse con tanta rapidez y eficiencia, pues es en parte debido a su asimilación de la tecnología, la ciencia o la literatura de otros países y su sabiduría a la hora de incorporar lo mejor de cada ámbito en su propia cultura.

2.3. Estructura y características

Los haikus (Haya, 2007) constituyen pequeños poemas japoneses de tres versos que, debido a las características propias de la lengua nipona no suelen contener rima o al menos según la entendemos en castellano, aunque sí podemos hablar de un ritmo entre sus versos. Asimismo, la estructura de los versos es de 5-7-5 con diecisiete sílabas, o conviene aclarar que no se trata de sílabas sino más bien de moras. Estos poemas destacan por su sencillez, por su minimalismo, carentes de demasiada adjetivación u ornamentación lingüística. Su temática suele estar relacionada con la naturaleza y la relación que guarda el hombre con la misma. En los poemas de haiku no aparecen los posesivos ni los pronombres personales, además según afirma Hernández (2012: 76) las ideas suelen cortarse o yuxtaponerse al final del verso y dentro de estos suele haber una referencia a alguna de las estaciones, que viene dada de la mano de una palabra denominada *kigo*, la cual alude a una de las épocas del año ya sea mencionando la estación del año o empleando elementos propios de esas épocas (ciruelos, ranas, cigarras). En realidad, tanto el *kigo* como la métrica no siempre suelen darse en los poemas, aunque sí suelen aparecer con frecuencia, de ahí que tendamos a asociarlos como rasgos propios del haiku japonés. Asimismo, gran número de críticos han intentado encontrar una equiparación poética en castellano del haiku comparando a la forma japonesa con el “epigrama”, pero esto no es posible, por dos motivos principales y estos son que la intencionalidad del epigrama es de burla y que la longitud de éste es mayor que la del haiku.

³ Traducción de Higginson (1985: 39)

De este modo, para intentar ilustrar la poesía del haiku procederemos a enumerar algunas de sus características más significativas que hemos sintetizado a continuación y que aparecen recogidas por el escritor Rodríguez-Izquierdo (1972: 22-32) a lo largo de su tesis “El haiku japonés”, la cual se ha convertido con el paso de los años en una de las obras de referencia más importantes para entender el haiku.

- Se trata de un tipo de poesía cargada de sutileza, pues no podemos apreciar la existencia de una revelación excesiva. Yasuda (2002: 4) confirma este rasgo tan característico del haiku y añade que el haiku es poesía intuitiva, pues los sentimientos que su lectura despiertan en el lector dependerán de cómo lo entienda y perciba cada persona.
- En palabras de Rodríguez-Izquierdo, el haiku en sí carece de subjetividad, puesto que el autor no proyecta sus sentimientos en sus haikus, aunque como veremos más adelante algunos poetas tienden al intimismo en sus pequeñas composiciones. Higginson (1985: 5-6), por su parte opina que por medio del haiku podemos mostrar nuestros sentimientos al resto del mundo y los motivos por los que nos sentimos de esa manera, además, considera que compartir ese momento contribuye a mejorar nuestra forma de entender el mundo y las cosas dentro de él que nos emocionan. Por ello es correcto afirmar que en el haiku existe una conexión entre lo sensitivo y lo espiritual, es decir, a través del haiku podemos sentir, percibir.
- Estos poemas plasman un momento concreto, una experiencia que resulta trascendental para el poeta y que al mismo tiempo evoca una imagen de la naturaleza según argumenta Rodríguez-Izquierdo. Dependiendo de la profundidad del haiku el lector será capaz de imaginar ese concepto en su mente de manera posterior. Cada momento vivido por el poeta está vinculado a una estación del año, el cual viene representado por la palabra *kigo*.
- Rodríguez-Izquierdo insiste en que es preciso señalar que existe una falta de concreción en la forma poética del haiku, pues al tratarse de poesía sutil y en parte debido a la ambigüedad de la lengua japonesa, en muchas ocasiones resulta complicado saber a qué se refiere el poeta o qué quiere mostrarnos. Además, a esta dificultad se le suma el hecho de que es común dentro del idioma japonés que haya cierta ambigüedad con respecto a los verbos (no se componen con morfemas personales), lo que puede llevar a confusión y a una gran dificultad para intentar traducir este tipo de poemas.

En cuanto a su definición, recurrimos a la reflexión de Garcés (2012) que asegura que el haiku es con seguridad una de las formas poéticas más populares en el mundo y cuya entidad radica en su propio poder, pues ésta «penetra en la esencia de las cosas mediante iluminación espontánea que no debe ser buscada». En efecto, la naturaleza no específica del haiku nos enseña que tras esos versos hay más que una simple imagen, es una manera de trascender, y que a su vez escapa de la superficialidad. En palabras de Haya (2013), «el haiku nos libera de nosotros mismos y nos hace conocer algo infinitamente maravilloso, a lo que teníamos acceso inmediato: el mundo, la existencia, la vida tal cual es» y al mismo tiempo señala que su creación no se asocia al ejercicio intelectual, sino al sensitivo, añadiendo que el que consiga emocionar al lector con la imagen que ha conmovido previamente al poeta habrá logrado escribir un haiku, pues ahí reside la dificultad de su elaboración, la de transmitir.

El hecho de que el haiku sea una composición aparentemente sencilla en cuanto a la selección léxica y en cuanto a lo que presenta no quiere decir que no albergue una profundidad en sus versos. El haiku nos ofrece infinitas posibilidades, diferentes puntos de vista en cuanto a su entendimiento, no existe solo una respuesta. En nuestra opinión, consideramos que independientemente de la brevedad del haiku y su “sencillez”, un haiku correctamente compuesto contiene matices que el lector y amante del haiku deberá apreciar. En Japón mucha gente compone haikus y se trata de una costumbre del pueblo y se puede afirmar sin lugar a duda que está arraigado en la vida popular. Haya (2004: 715) por su parte expone que independientemente de la dificultad de la composición de un haiku y la problemática que suponga llegar a comprender su significado real, el haiku jamás debe mostrar todo, es decir, debe ser sutil y permitir que el lector descubra lo que esconde, pues ahí reside el alma del haiku.

2.4. Origen del haiku

El haiku bebe de diversas fuentes espirituales, siendo la más destacable el Zen, el cual emergió en China y llegó a Japón de la mano de dos escuelas: la escuela rinzai y la escuela sōtō. Según apunta Furuta (1967: 13-17), la entrada del Zen en Japón coincide con los períodos Nara (que abarca prácticamente casi todo el siglo VIII) y Heian (que se inicia un año después de la etapa Nara y finaliza en el año 1185) aunque lo que entendemos como Zen propio de Japón no madurará en profundidad hasta la etapa Kamakura (que abarca desde el año 1186 hasta el 1382) que corresponde a su vez con la actividad de difusión de los maestros Eisai y Dōgen. Por un lado, el maestro Eisai (1141-1215), a quien se le atribuye el nacimiento del Zen japonés, tenía intenciones de crear el Zen japonés como ente autónomo y conseguir que éste progresara y de esta forma el budismo en sí renaciera. Es así entonces que se convirtió en el precursor de la escuela rinzai en Japón (la cual procedía

de la escuela Lin-chi de China). Su Zen se caracterizaba por la contemplación de las leyes y para Eisai el budismo era algo constante, que se encuentra en lo cotidiano. En contraposición (Furuta 1967: 18 y 20) nos encontramos con la postura del maestro Dōgen (1200-1253), cuyo Zen se basaba en la meditación sedente y atemática, pues solo de esa manera concebía él la búsqueda del camino de Buda. Por su parte, se oponía al uso del concepto “secta” al referirse al Zen, ya que consideraba que ello colaboraba al inicio de su declive. A diferencia de las creencias de Eisai, para Dōgen el Zen no es la sustancia del budismo, aunque coincidía con él en que el Zen debía ser Zen independiente. En resumen, el Zen terminó estableciendo sus raíces en el pueblo japonés y las sectas lograron su propia identidad y en este sentido Watts (2005) confirma esa influencia y ese impacto en el pueblo:

La contribución del Zen a la cultura japonesa [...] ha ingresado a casi todos los aspectos de la vida del pueblo: a su arquitectura, poesía, pintura, jardinería, juegos atléticos, oficios y profesiones; ha penetrado en el habla y el pensamiento cotidianos de la gente más ordinaria. Gracias al genio de monjes zen como Dogen, Hakuin y Bankei, de poetas como Ryokan y Basho, y de pintores como Sesshu, el Zen se ha hecho muy accesible a la mentalidad común (Watts, 2005: 184).

En palabras de Rodríguez-Izquierdo (1972: 37), el Zen surge de la combinación del Taoísmo y el Budismo de la India y supone la puesta en práctica de los principios taoístas, los cuales viajaron hasta Japón de la mano de la lírica china en el siglo XII y además constituye el camino de la liberación. Por otra parte, continúa comparando el Taoísmo con el carácter interior del haiku que, al mismo tiempo está estrechamente ligado al del Zen y todos ellos comparten el gusto por la naturaleza y por el curso inherente de los elementos, entre otros. Entendemos pues, que el haiku japonés tiene una esencia ligada a lo espiritual y a la naturaleza.

Asimismo, la figura del *haijin* (la persona que compone haikus) se ve en cierto modo identificada con individuos de ambientes marginales (prostitutas, ladrones, alcohólicos...) a los que retrata en sus poemas. En el haiku podemos ver sentimientos como la compasión, la desolación o la tristeza, entre otros, pero es preciso aclarar que el poeta no debe eclipsar su composición con una carga excesiva de sentimentalismo, pues el haiku no pretende retratar al poeta en un sentido íntimo, sino mostrar un momento de asombro vinculado al universo en la vida del *haijin*.

Tras la lectura de unos cuantos haikus, el lector acaba entendiendo que la sociedad japonesa descrita en ellos pierde buena parte de su solemnidad y seriedad. [...] La gente miente, roba, empina el codo. Esposo y

esposa se mantienen en sus respectivas posiciones: hoscós, mezquinos, distantes. Y en todas las comarcas no dejan de aparecer campesinos, agobiados por el trabajo excesivo y la falta de recursos para vivir con dignidad (Silva 2005: 418-419).

En cuanto al nacimiento del haiku en Japón, Prieto (2007) sostiene que ya en el período de Edo (1603-1868) los poetas se juntaban y formaban poemas cortos encadenados y colaborativos, los cuales se conocían como *haikai no renga* y muchas de esas congregaciones se llevaban a cabo en monasterios Zen, por lo que de nuevo insistimos en esa unión del haiku a la filosofía Zen. Dichas reuniones eran dirigidas por la figura del *haijin*, quien comenzaba enunciando un poema con estructura 5-7-5 y a continuación era seguido por uno de los presentes con otro poema de organización 7-7, formándose de ese modo el *waka* (o *tanka* a partir del siglo XX). Los primeros versos se denominaban *hokku* y resultaban sugestivos por su viveza, hasta que a mitad del período Meiji (1868-1912) (Hernández 2012: 75), el poeta Shiki, comenzará a llamarlos “haiku”. Cabe matizar que la máxima popularización del haiku se dio gracias a los poemas de Matsuo Bashō (siglo XVII), a quien estudiaremos más adelante en nuestra investigación.

2.5. Haiku en la historia japonesa: de los comienzos a la actualidad

Durante el siglo VII surgirá en Japón poesía con un carácter particular (Tanaka 2003: 3 y 4). Por un lado, nos encontramos con la poesía larga o *choka*, en la que los versos eran de 5 y 7 sílabas que solían repetirse más un verso agregado al final con estructura de 7 sílabas. Por otro parte, nos topamos con la poesía breve o corta (*tanka*), cuya estructura era de 5/7/5/7/7 y estaba compuesta por un total de 31 sílabas. La *tanka* gozó de cierta divulgación, especialmente dentro de la aristocracia, pues los personajes de cierto linaje o pertenecientes a la corte empleaban este tipo de poesía con el fin de dialogar, como alternativa a las formas comunes de expresión.

Si avanzando unos siglos en el tiempo y nos situamos concretamente en el siglo XIII, podemos comprobar que la poesía que triunfará será la *renga*, que a su vez comparte estructura con la *tanka*. La diferencia radica en la forma en la que se compone la *renga*, pues se trata de poesía colaborativa, lo que quiere decir que una persona comienza enunciando una estrofa de 5/7/5 sílabas y se continúa con otra estrofa de 7/7 sílabas, a continuación, se sigue con la estructura de la primera estrofa y tomando como referencia el hilo conductor de la misma, siempre añadiendo nuevas ideas. Después se finalizaría con una estrofa de 7/7. El haiku tal y como lo conocemos en la actualidad surge de la *renga*, ya que se trata de la primera estrofa que consta de 17 sílabas.

Llegando a finales del siglo XIX, se intentará llevar a cabo en Japón una renovación del *haiku*. En un principio varios poetas intentarán cambiar rasgos como la longitud de los poemas y los más críticos conservadores se opondrán. Shiki, el poeta y renovador por excelencia del haiku era partidario de la transformación, pues era consciente de que hasta aquel momento no se habían seguido pautas ni estructuras completamente estrictas; sin embargo, posteriormente se dará cuenta de que el *haiku* estaba siendo llevado por el camino equivocado (Yasuda 2002: 44 y 45).

En cuanto a la divulgación del haiku y su situación en la actualidad en Japón, Tanaka (2003) apunta lo siguiente:

En Japón el haikú sigue siendo la poesía más popular. Cada día presenta en los periódicos un artículo que está dedicado a esta forma poética, y el domingo se publican los mejores haikus de todo el país nipón en una página completa. Recientemente se ha notado gran entusiasmo entre los jóvenes de recrear este estilo poético (Tanaka, 2003: 6).

Retomamos entonces la idea inicial que ya habíamos comentado anteriormente. El haiku es una forma poética que goza de cierta popularidad entre el pueblo y en ella se concentra la esencia japonesa, pues forma parte de la cultura japonesa. Se trata de poesía al alcance de todo el mundo, aunque debemos matizar que ello no significa que la mayor parte de la población sepa crear haikus con total acierto y destreza. Higginson (1985: 42) confirma esa presencia del haiku en el entorno literario japonés y añade que en la actualidad se encuentra en continuo cambio y evolución, del mismo modo que el haiku contemporáneo ya no solo se relaciona con la contemplación de la naturaleza y poco a poco se tratan aspectos más cotidianos. Además, comenta el hecho de que existan talleres de poesía en los que la gente compone y trata el tema del haiku e incluso se dedica a publicarlos. En este sentido, podemos encontrar un buen número de revistas que se dedican a la divulgación y publicación de estos poemas, pero con un sabor más contemporáneo y actual, como es el caso de la revista *Bones*.

No obstante, cabe preguntarse cuáles pueden ser los motivos por los cuales este género poético ha enraizado de tal manera en Japón. En nuestra opinión, una de las razones puede relacionarse con la brevedad del haiku y su sencillez a simple vista, dos cualidades que lo definen bien. El hecho de que su estructura sea asequible es quizás lo que impulsa a los japoneses a crear sus propias composiciones y a leer la de otros. Por otra parte, existe un deseo de compartir el momento vivido y mostrárselo al mundo, de esta manera el poeta ofrece su propia visión del mundo y se la revela a los demás (Higginson, 1985: 47).

presentada, por ese motivo al leer estos poemas el lector puede imaginarse esa representación y por ello se trata de un momento estético.

Por su parte, Rodríguez-Izquierdo (1972: 133-134) nos habla también de una estética relacionada con el misterio y de otra estética vinculada a la fealdad. La primera incluye elementos y temáticas en las que el poeta plantea lo real y lo irreal del mundo o los sueños. La segunda estética incluye elementos que pueden resultar desagradables (sonarse la nariz, estiércol de animal, etc), especialmente si aparecen en poesía, debido al concepto asociado de la belleza. En la estética de la fealdad pueden tratarse también aspectos que confronten con la ética.

3. La traducción del *haiku*

3.1. Traducción poética

Como bien sabemos, el haiku constituye un poema y por lo tanto su traducción está asociada a la traducción poética. Tras esta afirmación procederemos a intentar ofrecer al lector una definición de este tipo de traducción, aunque antes nos vemos obligados a aclarar en qué consiste el ejercicio de la traducción.

En primer lugar, cabe destacar la naturaleza del traducir y su finalidad y, para ello citamos a Nida & Taber (1986) que afirmaban que «la traducción consiste en reproducir, mediante una equivalencia natural y exacta, el mensaje de la lengua original en la lengua receptora, primero en cuanto al sentido y luego en cuanto al estilo» (1986: 29). De esta forma, entendemos que uno de los requisitos principales de la traducción es el de interiorizar el sentido original y posteriormente trasladarlo en la lengua meta intentando respetar en la mayor medida de lo posible el estilo del texto original. Asimismo, para Catford (1965) traducir es un proceso unidireccional y su definición radica en «la operación que se lleva a cabo entre dos lenguas: un proceso de sustitución de un texto que está en una lengua por un texto en otra⁴» (1965: 1).

La finalidad de la traducción es la de contribuir a la comunicación haciendo llegar un texto escrito en su lengua de partida a la lengua de llegada, con el objetivo de que el receptor pueda comprender el mensaje y su intencionalidad sin dificultad. El traductor actúa como mediador lingüístico, ya que favorece que el mensaje en la lengua original sea entendido por un mayor número de receptores y no debemos olvidarnos de que la traducción acerca a las culturas ejerciendo de puente entre ellas. A pesar de la importancia de su labor, el traductor cumple un trabajo cada vez más desprestigiado, de ahí la famosa expresión italiana de

⁴ Traducción propia.

traduttore, traditore, la cual hacía referencia a la falta de fidelidad en algunas traducciones ante la imposibilidad por parte del traductor de traducir textos que resultaran idénticos de la lengua de partida a la lengua meta.

En cuanto a la traducción poética, se trata de un ejercicio de recreación, pues el traductor reescribe el poema original en la lengua meta. Coincidimos con Torrent-Lenzen (2006: 29) en cuanto a que la traducción debe causar las mismas sensaciones que las del poema original pues aun cuando el profesional se tome ciertas licencias o libertades para adaptar el poema, el resultado siempre debe contener la misma intencionalidad o por lo menos acercarse en la mayor medida de lo posible, de lo contrario estaría incurriendo en una falta de fidelidad con respecto al poema modelo. Para Campos (1996: 51-54) el traductor poético debe tener una cualidad indispensable: la sensibilidad, ya que a través de ella podrá captar más matices y trasladarlos en su traducción. Además, continúa señalando que es habitual que el traductor invierta más tiempo en traducir el poema y ajustarlo a la lengua de llegada del que empleó el autor en componer dicho poema.

Por otra parte, Campos (1996: 55-58) a su vez expone que existen distintos tipos de traducciones o formas de abordar la traducción que podemos aplicar a la propia traducción poética y a continuación procedemos a enumerarlas y a explicarlas:

- Creación, este tipo de traducción se da cuando el traductor traduce el texto original, pero dejando su sello o toque personal.
- Traducción libre, se trata de una interpretación realizada por el traductor sobre el texto original, quien toma la decisión de tomarse ciertas licencias en cuanto al significado, principalmente.
- Traducción como obra personal, en este caso el traductor siente como suyo el texto del autor, lo interioriza y realiza una traducción que considera como creación propia.
- Traducción de la traducción, en muchas ocasiones existen obras o poemas que resultan interesantes para el traductor, pero se da el impedimento del desconocimiento de la lengua por parte de éste, por lo que se recurre a traducciones ya hechas por otra persona en una lengua que el traductor conoce y, de ese modo, a parte de la traducción de la obra es como el traductor realiza su propia versión. Un claro ejemplo es el de Octavio Paz, que comentaremos más adelante, pues conocía bien el francés, y a partir de traducciones al francés de *haikus* escritos originalmente en lengua japonesa fue capaz de traducir estos poemas cortos.

- Adaptación, se trata de una versión del texto original que atiende a funciones educativas o pedagógicas, ya que aparece de forma simplificada para que al receptor le resulte más sencilla su comprensión.
- Traducción literal, en nuestra opinión, este tipo de traducción es la menos aconsejable en el ámbito de la traducción poética, ya que el traductor debe trabajar sobre el texto respetando el sentido original y tomándose pequeñas licencias, sin ajustarse en exceso a la estructura modelo, pues de ser así el resultado carecería de expresividad, belleza y sonoridad, que son algunas de las finalidades de la poesía. En definitiva, se debe respetar el hecho de que en el poema original haya rima o que tenga una métrica de ciertas características.

Existe un pensamiento generalizado de que para traducir poesía uno debe ser poeta pues solo alguien con una sensibilidad y un entendimiento real del pensamiento poético será capaz de traducir fielmente lo que dice el poema en la lengua de partida. Por su parte, Hernández (2008) reflexiona acerca de esta idea y plantea lo siguiente:

Traducir poesía significa de algún modo, ser poeta, un poeta con una tendencia análoga. De no ser así, la traducción poética puede reducirse a una operación relativa que puede realizarse a diferentes niveles, todo dependerá de las posibilidades del traductor, pero muy difícilmente podrá hablarse de una traducción total (Hernández, 2008: 51).

Si bien coincidimos con esta reflexión, también consideramos que el traductor de poesía debe respetar fundamentalmente el poema original, pues se trata de una creación cargada de un sentimentalismo personal, que en ningún caso debe ser ignorado por la persona que se encargue de la traducción a otra lengua ni eclipsado por una creación propia del traductor a partir de ese poema. Además, cabe señalar que uno de los motivos por los que la traducción existe es porque se encarga de transmitir mensajes para el lector que desconoce la lengua de partida, por lo que no traducir el significado ni el sentido reales quebraría una de las premisas vitales del ejercicio de la traducción.

3.2. Dificultades de traducir desde el japonés

Perelló (2008) plantea una interesante cuestión, la de la dificultad que supone el traducir del japonés, concretamente al castellano, pues se trata de dos lenguas muy diferentes en cuanto a la etimología de sus vocablos o a la sintaxis japonesa, ya que, por citar un ejemplo, la construcción de las oraciones se hace a la inversa -desde el punto de vista del castellano- y además existe una gran cantidad de vocabulario que es necesario

aprender para tener lo que se considera un vasto dominio del japonés (se dice que unas 22.000 palabras). Por otra parte, a esta dificultad se le suma la de la escritura, que utiliza ideogramas (*kanji*), heredados de China, aparte de sus tres sistemas fonéticos (*hiragana*, *katakana* y *romaji*). Asimismo, el autor continúa señalando la falta de recursos gramaticales como diccionarios de japonés correctamente traducidos al castellano, pues suelen venir traducidos del inglés. También comenta que uno de los mayores impedimentos a la hora de traducir del japonés tiene que ver con el carácter propio de su cultura. Por último, destaca algunos de los rasgos más distintivos entre ambas lenguas, y que, a su vez, consideramos de especial interés, pues el traductor ha de tenerlos en cuenta a la hora de traducir textos del japonés. Uno de ellos sería la gran variedad de tratamientos de cortesía que existen en japonés o el hecho de que en japonés se repitan los sustantivos una y otra vez, en contraposición a lo que ocurre en el castellano, que se opta por la riqueza textual y suelen buscarse sinónimos o incluso el caso del empleo de onomatopeyas escritas en japonés; al contrario del castellano, que suele inclinarse por describir el sonido.

Watkins (1999: 33-35) reitera el hecho de que haya tan pocos profesionales que traduzcan del japonés al castellano y, al mismo tiempo, advierte que muchas de las obras que llegan a manos de los lectores son traducciones del inglés previamente traducidas a partir del japonés ya que suele resultar menos costoso. Coincidimos con la autora en que una traducción de calidad exige mucho tiempo, trabajo y dedicación, algo que, por desgracia, no es directamente proporcional al prestigio y reconocimiento del que goza, por citar un ejemplo, la traducción literaria en la actualidad. Sin embargo, a pesar de tratarse de una profesión mal valorada, asimismo Watkins (1999: 35) afirma que «el traductor literario debe tener “capacidad”, “vocación” y “sensibilidad”». Estas cualidades son, de hecho, indispensables en cualquier profesional de la traducción, y especialmente del entorno de la literaria y en el caso de la traducción del haiku más bien del ámbito de la traducción poética.

Todo esto nos conduciría a la siguiente reflexión personal, pues como bien sabemos, el traductor tiene la responsabilidad de adaptar el texto a las necesidades concretas de la lengua meta y, debe ser consciente de que existe la posibilidad de la pérdida de matices, sobre todo traduciendo de una cultura tan distinta como lo es la nipona. Aun así, creemos que un traductor profesional ha de contar siempre con sus propias estrategias y técnicas para conservar el significado original y lograr que la traducción final cumpla la finalidad del texto original.

Por su parte, los traductores expertos Watkins (1999), Montaner (2011) y Perelló (2008) exponen algunas soluciones para las barreras con las que el traductor puede encontrarse, las cuales hemos recogido a continuación como ejemplificación de la gran

dificultad que supone traducir de una lengua con unas características tan singulares como las que posee el japonés.

- Términos o conceptos propios de Japón, por su parte, Montaner (2011: 150) pone el ejemplo de la palabra japonesa *katana*, pues se trata de un tipo de sable original de Japón que no existe en otras culturas. Este tipo de términos supone todo un reto para el traductor, ya que se ve ante dos posibilidades: la de dejar la palabra original sin su traducción, pero aclarando su significado en una nota al pie de página o la de traducir el término y perder esa referencia a Japón. En el caso de la palabra *katana* podría dejarse sin traducir perfectamente, pues su significado es conocido fuera de Japón. En esta clasificación podríamos también englobar el caso de las monedas, para las que de igual manera habría que valorar si es más conveniente pasarlas a su equivalente occidental correspondiente o simplemente dejar su nombre original y explicando a qué se equipararían en Occidente.
- Uso de los distintos tipos de registro formal, tanto Montaner (2011: 151), como Perelló (2008) como Watkins (1999: 38) coinciden en el hecho de que existan tantos tratamientos de cortesía en japonés sin equivalencia en castellano. En español no es habitual el empleo de “honorable” por lo que en este tipo de casos habría que optar por omitirlo y hacer uso de la compensación en el resto del texto con el objetivo de que el texto suene lo más natural posible.
- Onomatopeyas, según afirman Watkins (1999: 44-45) y Perelló (2008) son muy utilizadas y comunes en japonés y, sin embargo, suponen otro problema para el traductor, pues en castellano no se suelen utilizar con tanta frecuencia. Una de las soluciones planteadas sería la descripción de la onomatopeya que, aunque pierda la “magia” de la original, encajará mucho más en un texto en castellano.
- Términos o costumbres arcaicos, en cuyo caso opina Watkins (1999: 37) que lo más adecuado sería ponerse en contacto con una persona o institución expertas en la materia en cuestión para que, mediante sus conocimientos pudieran ayudar al traductor a esclarecer esa duda.

Sin duda estas no son todas las dificultades con las que nos podemos encontrar al traducir desde el idioma japonés, no obstante, conviene tenerlas en cuenta antes de abordar la traducción de cualquier texto escrito en japonés. En nuestra opinión, también entran en juego otros factores como qué tipo de estilo ha utilizado el autor o en qué tono aparece el texto (irónico, burlesco, etc), pues constituyen factores primordiales que hacen que una traducción goce de cierta calidad.

3.3. Traducción del *haiku*

Mucho se ha escrito acerca de la dificultad que supone la actividad de traducir los poemas de haiku, pues su carácter breve, sencillo y la ausencia de excesivos adornos lingüísticos los convierten en todo un reto para el traductor, que se encuentra ante la responsabilidad y la obligación de trasladar no solo los conceptos que aparecen en estos poemas, sino también llegar a captar su esencia y ser capaz de plasmarla en la lengua de llegada, o según afirma Watkins (1999: 36) «el traductor descodifica en la lengua original para volver a codificar en la lengua terminal». A lo largo de este apartado, señalaremos varios traductores que, ya sea desde el japonés o desde otra lengua, con mayor o menor destreza, han llevado a cabo una serie de publicaciones de haikus traducidos en español e inglés.

No obstante, el traductor tiene que ser consciente de varios aspectos antes de trabajar con el texto, como los culturales y lingüísticos. Es importante destacar que, a la hora de traducir, el traductor siempre podrá encontrarse ante imposibilidades quizás por esas diferencias culturales o lingüísticas que acabamos de comentar, los juegos de palabras o el propio concepto en sí. Es en entonces cuando debe ayudarse de recursos o técnicas de traducción como la equivalencia, la explicación del término en cuestión o incluso si se trata de un elemento prescindible en el texto meta, la omisión del mismo.

En relación a la traducción del haiku, podemos decir que procede del ámbito de la traducción poética, pues el haiku es poesía. En este sentido, para poder traducir poesía es necesario tener una profunda idea de la cultura desde la que se traduce, ya que muchos textos aparecen cargados de términos, conceptos, guiños o referencias a su cultura original que, probablemente no existen o no tienen tanta trascendencia en la cultura meta y, por ese motivo la misión del traductor es la de adaptar mediante equivalencias y, en ocasiones, hasta tomarse ciertas libertades, porque de otra forma no podría lograrse la traducción, de ahí la siguiente afirmación:

(...) La traducción poética, sobre módulos de perfección lingüística, es imposible. La poesía es como un inmenso juego verbal. Mantener las connotaciones del texto original a través de la distancia fonética, gramatical y léxica, a través de distintos signos lingüísticos, digamos resumiendo, es irrealizable. La palabra, que cobraba el relieve de ser simultáneamente instrumento y objeto de creación en la lengua de partida, no es ya la misma palabra en la traducción (Rodríguez-Izquierdo, 1972: 185).

Además, cabe señalar la gran cantidad de impedimentos que surgen cuando se traduce este tipo de poemas, debido a que la cultura nipona dista en gran medida de la

occidental. En este sentido, Watkins (1999: 47-48) insiste en la dificultad que implica traducir este tipo de poemas y señala que cada traductor posee sus propios métodos para resolver los problemas que se plantean a la hora de traducir, puesto que la poesía no está necesariamente sujeta a la literalidad que implicarían otros ámbitos de la traducción (científico-técnica y jurídica) tiene algo más de libertad e incluso para crear o, si lo desea, también tiene autonomía para acercarse más al concepto original.

A continuación, aportaremos una serie de sugerencias propias que consideramos sería recomendable plantearse antes de traducir haikus y que nos servirán de ayuda para lograr respetar la esencia de estos poemas:

- Brevedad y métrica, es probable que lo primero que nos venga a la mente al pensar en un haiku es su naturaleza concisa, pues bien, su traducción no debería por tanto excederse en demasía en cuanto a la longitud de los versos, ya que, de ser así, dejaría de tratarse de un haiku. Es cierto que debido a las características del castellano no siempre será posible mantener la métrica 5-7-5, a diferencia de lo que ocurriría si tradujésemos al inglés, que como sucede con el japonés es posible decir más con un menor número de palabras.
- Vocabulario, tal y como aseguran Watkins (1999: 48) y Perelló (2008), en japonés existe una inclinación a la reiteración de sustantivos, lo que en castellano suele evitarse por todos los medios, puesto que da una sensación de pobreza - lingüísticamente hablando- dentro del texto. El traductor también tendría que tener en cuenta este aspecto, aunque sin caer en la utilización de términos rebuscados y en desuso; el haiku no destaca precisamente por su meticulosa elaboración, más bien al contrario, refleja el asombro del autor ante una experiencia relacionada con la naturaleza.
- Recreación, como bien sabemos, en ocasiones el traductor se toma una serie de libertades a la hora de traducir literatura, y todavía más aún si cabe en poesía, aunque siempre dentro de unos límites. Esto quiere decir, como bien respalda Haya (2013), que el haiku no es una narración, se trata de imágenes yuxtapuestas y, por consiguiente, la traducción no debería ser una narración tampoco. Por otra parte, las interpretaciones de los poemas pueden ser libres, pero nunca invenciones, de ello depende el nivel de conocimientos de Japón del profesional que se embarca en este tipo de traducciones.
- Ideas o términos intraducibles, suele ser habitual que en el haiku japonés aparezcan referencias a la flora o a la fauna del país que en Occidente no existen, debido a que

son especies autóctonas de Japón (Perelló, 2008). En este caso el traductor debe hacer uso de sus propias técnicas e ingenio para conseguir una idea aproximada en el texto meta y de ser así, Montaner (2011: 151) sostiene que «en casos así las traducciones constituyen simples adaptaciones». Cabe señalar que al tratarse de poesía sería conveniente evitar siempre el uso de notas al pie de página o aclaraciones que echen a perder la estética y la esencia de la poesía.

3.4. Aplicación práctica de la traducción de haikus a través de los autores japoneses más importantes

Como bien señala Higginson (1985) en su obra *The Haiku Handbook: How to Write, Share and Teach Haiku*, los grandes maestros del haiku y propulsores de éste fueron cuatro: Bashō, Issa, Buson y Shiki, poeta al que además se le atribuye el origen del nombre de estos poemas. Somos conscientes de la cantidad de *haijin* de origen japonés que han existido y existen en la actualidad, pero dada la gran extensión que su presentación nos llevaría en este TFG hemos decidido centrarnos en los cuatro maestros más influyentes en Japón y en Occidente.

A lo largo de los siguientes apartados comentaremos aspectos de la vida de estos poetas, a quienes presentaremos de forma cronológica, y además comentaremos sus haikus más influyentes y las traducciones que se realizaron al castellano de los mismos, con el objetivo de demostrar la ardua tarea que supone traducir poesía. Cabe matizar que desconocemos la lengua japonesa, por lo que no se tratan de análisis propiamente lingüísticos, ya que lo que nos interesa es mostrarle al lector si las traducciones respetan la estructura y la esencia del haiku original.

3.4.1. Bashō

Si seguimos ahondando en los orígenes del haiku un nombre nos viene rápidamente a la mente: Matsuo Bashō (1644-1694). Este poeta está considerado como uno de los máximos exponentes del haiku y fue promulgador de éste a través de sus discípulos y de su escuela. Según afirma Rodríguez-Izquierdo, (1972: 66-71) Bashō nació perteneciendo a la clase samurái y se inició en la sabiduría del Zen por medio de uno de sus maestros (Bucchoo) y hasta su juventud se dedicó a seguir los ideales confucionistas. Bashō se decantó por llevar una vida humilde y de peregrinaje, rozando la pobreza, ya que solo de esa forma concebía él la creación de la poesía, aprendiendo al mismo tiempo de la naturaleza. Al mismo tiempo, señalará que el haiku es el resultado de lo corriente, lo cotidiano, y en relación a las creencias budistas corresponde a un momento de iluminación, por lo tanto, sucede en el ahora, en un momento preciso y el haiku es un camino. Estaba profundamente interesado en el alma de

la poesía, más que en la forma en sí de la misma y era un hombre de carácter religioso y transmitirá esa religiosidad por medio de su poesía. Para Bashō resultaba vital el carácter natural y sencillo del haiku, y huirá de toda complejidad en exceso, ya que los versos deben surgir del corazón, que es la forma más pura de crear poesía y de esta manera enseñaba a sus seguidores a escribir acerca de lo que les rodeaba; no obstante, no descuida los vocablos elegidos en sus pequeñas creaciones poéticas, sino que los selecciona por su finura y delicadeza. En relación con la naturaleza, Bashō reiteraba la necesidad de reavivarla en lugar de aniquilarla.

A continuación, expondremos uno de sus más famosos haikus, con sus respectivas traducciones en castellano y comentaremos sus aspectos más característicos, así como su estilo y las connotaciones que de ellas se aprecian. A modo de estructura fija para con el resto de autores que aparecen en este trabajo, hemos señalado el haiku original, en la parte izquierda de la tabla (en el sistema de escritura *romaji*) y al lado del mismo las traducciones al castellano por Antonio Cabezas (1983: 33), que hemos extraído de su selección de haikus (*Jaikus inmortales*) y la traducción realizada por Octavio Paz, que aparece en la antología de Rodríguez-Izquierdo (1972: 236). Compararemos dichas traducciones con el fin de ofrecer una idea más exacta de qué traducción recoge mejor el sentido del poema original.

Haiku <i>original</i>	Traducción por Cabezas	Traducción por Paz
<i>furu-ike ya</i>	<i>Un viejo estanque</i>	<i>Un viejo estanque:</i>
<i>kawazu tobikomu</i>	<i>Se zambulle una rana:</i>	<i>salta una rana ¡zas!</i>
<i>mizu no oto</i>	<i>ruido del agua</i>	<i>chapaletéo</i>

Nos parece importante destacar que ambos traductores son poetas, aunque es cierto que Paz no traducía directamente del japonés, aunque había estado en contacto con la lengua, sus nociones de ésta no eran tan profundas como para poder llevar a cabo una traducción completamente fiel. En este sentido, ambos traductores parecen estar de acuerdo con el primer verso, en cambio, discrepan en cuanto al segundo, pues Paz le da un matiz con una carga mayor y opta por el uso de la onomatopeya (¡zas!) y, a nuestro parecer, rompe la delicadeza del acto de la rana al entrar en contacto con el agua. En cuanto al tercer y último verso, hay una diferencia evidente, ya que Cabezas se refiere con ese “ruido de agua” a la zambullida del animal en el estanque, mientras que Paz, de nuevo vuelve a distanciarse y nos ofrece la sensación de que es la rana la que una y otra vez hace ruido al

tocar el agua, cuando simplemente ese acto ocurre dentro de un mismo instante. Otro aspecto a comentar es el de la métrica, pues esta vez es Paz quien se ajusta más a la tendencia de los versos 5-7-5, que como ya sabemos, no es estrictamente obligatorio cumplir, aunque sí es vital conservar la brevedad original del haiku modelo. A modo de crítica, Haya (2013) expone que Cabezas no tiene por costumbre ceñirse a la métrica japonesa original y suele emplear vocablos en desuso con el objetivo de que sus traducciones sean igual de breves, por lo que sus poemas traducidos no brillan especialmente por su belleza.

Para concluir con nuestro análisis acerca del famoso haiku de Bashō, cabe señalar la utilización de la referencia a una de las estaciones del año, en este caso al verano, simbolizado por el animal de la rana. Como ya comentamos más arriba, en este haiku no solo se apela al sentido de la vista, pues sobra decir que al leerlo visualizamos al animal zambulléndose en el agua, sino que también se recurre al sentido del oído, ya que nos imaginamos el ruido de la rana causado por el impacto contra el agua.

3.4.2. Buson

Buson (1716-1784) buscaba inspiración en los poemas de Bashō y llegó a transcribir manuscritos enteros de éste incluyendo dibujos y garabatos elaborados por él mismo. Al igual que Bashō era una persona versátil y aparte de escribir *haikus* dedicaba su tiempo a la pintura y parte de su popularidad se debe a sus versos escritos en chino. Es común atribuirle la creación del verso libre japonés, mucho antes de la llegada de la influencia occidental y fue capaz de trasladar el gusto del pintor por el cromatismo, el movimiento y la forma en sus obras (Higginson, 1985: 12-16). Según escribe Rodríguez-Izquierdo (1972: 87-91), lo que llama la atención de Buson es su concepción del arte y el haiku ante los que tiene una postura que aboga por la estética y lo intelectual. Además, era capaz de captar la belleza del mundo en sus poemas y solía optar por sugerir o insinuar, lo que en ocasiones desemboca en cierta confusión para el lector, sin embargo, no llega a ser tan profundo como su predecesor Bashō, pues lo que singulariza a Buson es su naturaleza humana, su amor por los animales y la tierra, aunque sobrepasa a Bashō en cuanto a niveles de sutileza. Sus letras tienen un gusto a poesía china, puesto que como ya hemos explicado anteriormente, Buson se ve a menudo influenciado por ésta en sus trabajos y sus haikus gozan de gran creatividad. Entre sus seguidores destacamos a Taigi, cuya poesía predomina entre los poetas de haiku del siglo XVIII. Según Haya (2013: 14), quien considera a Buson como un prototipo a seguir, si deseamos que el haiku prolifere fuera de las fronteras japonesas ha de ser fijándonos sobre todo en este poeta, ya que sus poemas destacan por su espíritu cargado de modestia.

Hemos decidido comentar el haiku que aparece a continuación en nuestra investigación debido a que se trata de un poema que reúne bien las características que

definen en cierto modo a Buson. Tal y como veremos más adelante, el poeta nos ofrece una potente imagen que hace que seamos capaces de imaginar los elementos que se nos muestran en dicho haiku, como es el ejemplo de la flor y sus pétalos cayendo. En este caso, las traducciones al inglés corren a cargo de Kenneth Yasuda (2002: 8) y William J. Higginson (1985: 116).

Haiku original	Traducción por Yasuda	Traducción por Higginson
<i>botan chitte</i>	<i>Scattered the peony!</i>	<i>peony falling—</i>
<i>uchikasanarinu</i>	<i>One beside another pile,</i>	<i>dropped overlapping</i>
<i>nisanpen</i>	<i>Petals two or three.</i>	<i>two or three petals</i>

Como podemos observar, ambos traductores coinciden en cuanto a la traducción del último verso; sin embargo, surgen algunas preguntas en cuanto a la elección léxica del verso introductorio, pues para Higginson la flor (*peony*) cae, mientras que para Yasuda dicha flor se esparce (*scattered*). Para asegurarnos de la precisión léxica, hemos buscado otra traducción que nos sirviera para comparar entre las dos anteriores y que fuera capaz de disipar nuestras dudas.

Cayó la peonía;

yacen amontonados

dos o tres pétalos. (Cabezas, 1983: 72)

Se puede apreciar que, en este caso, el traductor coincide con Higginson en cuanto a la idea de que la peonía cae, pero no se dispersa. No obstante, con respecto a la traducción del segundo verso, es esta vez Cabezas el que se distancia del resto de traducciones, pues para él los pétalos de la flor reposan apilados y, sin embargo, para Higginson los pétalos se solapan a medida que caen.

En cuanto a la rima, cabe destacar que mientras que Yasuda opta por introducir la rima entre el primer y el tercer verso (*peony/three*), Higginson se decanta por una rima más sonora y con mayor proximidad entre el primer y el segundo verso (*falling-overlapping*). Nos llama la atención el hecho de que tanto Higginson como Yasuda, e incluso Cabezas hayan

introducido un signo ortográfico al terminar el primer verso, lo que ofrece una sensación de yuxtaposición con relación a los dos siguientes versos, tan típica del haiku japonés.

Para concluir con este análisis, podemos decir que Yasuda cumple a la perfección con esa medición de 5-7-5, seguido no muy de lejos de Higginson, aunque debemos aclarar que en el caso de la lengua inglesa hay más posibilidades de emular la métrica japonesa del haiku, debido a su naturaleza sintética, frente al castellano, de tendencia más explicativa.

3.4.3. Issa

A diferencia de Buson, Issa (1762-1826) no tiene esa influencia propia de Bashō y, como expone Rodríguez-Izquierdo (1972: 91-92), no fue discípulo de nadie ni tuvo seguidores, al menos en vida. Su vida estuvo cargada de tristeza, consecuencia de la muerte de su esposa e hijos, y plasmará todas sus desdichas en su trabajo. Era un amante del mundo y de los seres vivos, todo un humanista. Se caracteriza por ser un poeta original - junto a Bashō- dentro de este grupo de los grandes autores de haiku. De acuerdo con Haya (2013: 13-14), Issa es un ejemplo de todo lo que se debe evitar cuando uno escribe haikus, debido a que habla desde el yo, y como bien sabemos, una de las principales premisas del haiku es la de dejar a un lado ese tipo de enfoque, aunque no por ello niega su genialidad como poeta. Asimismo, manifiesta que en el mundo occidental se ha dado un equilibrio entre la sobriedad de Bashō y lo personal de Issa.

A pesar de no haber gozado de gran popularidad en su tierra patria, Issa sí ha llegado a influenciar a autores occidentales. Higginson (1985: 16-20) por su parte confirma esa perspectiva pesimista de Issa y añade que es uno de los *haijin* más difíciles de analizar quizás por su elevada sensibilidad ante la belleza y la vida y por su capacidad de combinar el humor con la tragedia. Es común al leer las creaciones de Issa notar como el propio poeta siente lástima de sí mismo e incluso se compara con hasta el más diminuto e insignificante insecto, como podemos ver en varios de sus *haikus* traducidos por Silva (2005: 234 y 189) en su antología *El libro del haiku*:

naku na mushi / wakaruru koi wa / hoshi ni sae

No hay que llorar, insectos:

los amores se acaban,

hasta en el cielo

kogoto iu / aite wa kabe zo / aki no kure

En otoño anochece

cuatro paredes mudas

para mis quejas

El siguiente haiku de Issa aparece en la tesis de Rodríguez-Izquierdo (1972: 355) traducido por él mismo y lo compararemos con la traducción realizada por Cabezas (1983: 100) en su antología anteriormente mencionada en nuestro TFG. Es un poema que refleja a la perfección la inquietud de Issa por los animales y su cercanía a ellos.

Haiku original	Traducción por Rodríguez-Izquierdo	Traducción por Cabezas
<i>mae no yo no ore ga itoko ka kanko-dori</i>	<i>El "yo" en el mundo del pasado ¿era tu primo, cuco...?</i>	<i>¿Fui yo tu primo en mi vida anterior, pájaro cuco?</i>

Como se puede apreciar, es un haiku que trata sutilmente sobre la reencarnación, Issa se dirige directamente al pájaro en tono interrogante para preguntarle si en su otra vida él fue ese cuco. Nos llama especialmente la atención el hecho de que en la traducción de Rodríguez-Izquierdo la pregunta al pájaro no queda del todo clara, en parte debido a que no ha incluido todos los versos dentro de la interrogación, como ha hecho Cabezas, y el sujeto queda descolgado de la pregunta que aparece a continuación.

Centrándonos en la métrica, observamos que Cabezas ha sido capaz de imitar a la perfección la estructura del haiku de 5-7-5, a diferencia de Rodríguez-Izquierdo, que prefiere traducir según el orden de los versos y sacrificar la forma métrica original. A pesar de que ambas traducciones son acertadas, la de Cabezas destaca más, quizás porque simplifica la pregunta al incluir todos los versos en ésta y de esa forma consigue que su traducción suene más natural.

Finalizando nuestro análisis de este haiku perteneciente a Issa, debemos señalar que ambos traductores han optado por no incorporar la rima en sus versos.

3.4.4. Shiki

Como ya hemos señalado anteriormente en este TFG, Masaoka Shiki (1867-1902) será quien comience a utilizar el término haiku para referirse a estos breves poemas. Asimismo, tal y como expone Higginson (1985: 21), Shiki dedicó su vida a escribir no solo haikus, sino también *tanka* e incluso estableció escuelas en las que los alumnos pudieran estudiar ambos géneros. Su estilo es directo y vivo y para él el lenguaje del haiku debía ser objetivo y tratar acerca de sucesos vividos. Además, consideraba que la objetividad de Buson era superior a la de Bashō, lo que sorprendió a los poetas de haiku de su época. Su vida estuvo marcada por años de enfermedad provocados por la tuberculosis que lo mantuvo postrado en una cama durante bastante tiempo.

Como señala Rodríguez-Izquierdo (1972: 97-102) el siglo XIX no se distingue especialmente por la calidad de la producción del haiku japonés, uno de los motivos de ello fue que los seguidores del poeta Buson llevaron la poesía por el camino de la convencionalidad. Con el inicio de la Restauración Meiji Japón se abre también a nuevas corrientes e influencias occidentales, lo que en parte contribuirá a la ampliación de los horizontes poéticos. Shiki será recordado por ser el renovador del haiku, pues como hemos comentado anteriormente en nuestro trabajo, estaba en decadencia y, además coincide con Buson en su objetividad y se identifica con él por ese motivo, aunque Shiki pretendía escribir un haiku carente de motivos religiosos fruto de su escepticismo. Recomendaba a sus alumnos practicar la naturalidad en sus haikus, el leer a otros poetas y, sobre todo, el escribir para uno mismo, por gusto.

La elección del poema de Shiki para analizar en nuestro TFG se debe a que nos resultó curioso el hecho de que la actividad literaria de este autor coincidiera con la etapa posterior a la Restauración Meiji, cuando Japón comienza a ver extranjeros y occidentales por sus calles, realizando actividades comerciales y visitando el país, lo que Shiki plasma en el siguiente haiku cuando observa el navío de procedencia holandesa. En este caso, las traducciones al castellano fueron llevadas a cabo por Silva (2005: 123) y por Cabezas (1983: 133).

Haiku original	Traducción por Silva	Traducción por Cabezas
<i>ho no ôki oranda-bune ya</i>	<i>El barco de gran vela holandés coronado</i>	<i>Velas enormes tiene el barco holandés.</i>

<i>kumo no mine</i>	<i>de nubes se aleja</i>	<i>Cumbre de nubes.</i>
---------------------	--------------------------	-------------------------

Al observar ambas traducciones nos surgen dudas, puesto que en la traducción de Silva se especifica que el barco se marcha, pero en la traducción de Cabezas no se hace ninguna referencia al hecho de si el navío viene o se va. Por ese motivo hemos decidido buscar otra traducción más para disipar esta duda. La tercera traducción pertenece a Rodríguez-Izquierdo (1972: 369), la cual aparece en su anteriormente nombrada tesis.

El buque holandés

de enorme vela;

monte de nubes.

En este caso, hay una coincidencia con la traducción de Cabezas y tras comprobar el significado de *kumo no mine* en la lista de referencias de la obra de Higginson (1985: 272) ya mencionada en este trabajo, confirmamos que hace referencia únicamente a una masa de nubes y no a la marcha del barco. Por otra parte, aunque la traducción de Silva es realmente agradable, consideramos que no se ajusta tanto al significado real del poema de Shiki en el último verso, pues en las otras dos traducciones los traductores coinciden en que es el verso del haiku que yuxtapone la idea, es decir, Silva lo ha enlazado utilizando una especie de metáfora en la que las nubes aureolan al buque. En palabras de Haya (2013), Silva tiene por costumbre incorporar versos que no aparecen realmente en el haiku original y el resultado en ocasiones es erróneo, pues cuando traduce estos poemas tiene la intención de crear sus propios poemas.

En cuanto a la métrica se refiere, cabe subrayar que Cabezas se ajusta al 5-7-5 propio del haiku japonés, pues en el segundo verso si le sumamos una sílaba más al verso por ser agudo se convierte en un verso de siete sílabas, en cambio Silva se aleja de la métrica típicamente original. Para concluir, podemos ver que ambos traductores han introducido la rima en sus versos, en el caso de Silva se trata de una rima asonante entre el primer y el tercer verso y en el caso de Cabezas el primer y el último verso tienen rima consonante (-es).

3.5. Impresiones de los *haijin* japoneses más prestigiosos

Para cerrar este apartado en el que hemos estudiado a los cuatro grandes maestros del haiku, nos parece de vital importancia aportar nuestras opiniones, así como reflexiones personales acerca del impacto provocado por estos poetas en el ámbito de la poesía y

además hacer una recapitulación de los conceptos que hemos presentado a lo largo de los pasados apartados en nuestra investigación.

Cabe señalar que debido a su popularidad en Japón y la cantidad de composiciones creadas por este *haijin*, Bashō ha sido el poeta que más reconocimiento ha recibido por su contribución a la poesía. Con esta afirmación no pretendemos decir que sea el mejor poeta, aunque sí fue un *haijin* con un gran número de discípulos que tuvo escuela en vida. Bashō se interesó por el haiku como un modo de trascender y reivindica el uso de un léxico sencillo, sin artificios, que todo el mundo pudiera entender, poesía para el pueblo. Este poeta hace renacer al haiku sin romper súbitamente con la poesía anterior, pero sí aportando su concepción del mundo e incorporándola en su poesía.

En cuanto a Buson, podemos destacar su espíritu creativo por encima de cualquier cosa, pues como sabemos era un artista, un pintor. Como bien sabemos, su postura frente al haiku es más bien de carácter estético o intelectual, frente al deseo de trascender de Bashō, a quien Buson admiraba. Sus letras respiran humildad, delicadeza y, sobre todo, sensibilidad.

Issa por su parte, es el *haijin* de lo subjetivo por excelencia, debido a su dura vida, pues como ya hemos señalado previamente, pierde a su familia y esto lleva al poeta a transformar su dolor en poesía. En Occidente es posiblemente el poeta japonés que más acogida ha tenido y muchos autores han tendido a adoptar el “yo” personal porque así era como escribía Issa, aunque no sea la forma correcta de crear el haiku, pues es preciso alejarnos de nuestras experiencias íntimas. Issa sentía amor hacia animales diminutos y así los reflejaba en sus poemas, con grandes dosis de sensibilidad.

Por último, Shiki, a quien hemos presentado inequívocamente como el renovador del haiku a partir del siglo XIX, es un *haijin* que destaca por su objetividad y por cultivar otras formas poéticas, como el *tanka*. Para Shiki tradición y renovación eran dos conceptos que debían fusionarse para lograr la prosperidad del género del haiku. Asimismo, destacaba por su opinión de escribir y componer poesía por pura satisfacción personal.

4. El haiku en Occidente

En este apartado veremos que el haiku traspasa fronteras y llega a Occidente. Destacamos a José Juan Tablada como principal impulsor de esta forma poética en español en Hispanoamérica, según solía afirmar el célebre Octavio Paz, quien a su vez tradujo gran cantidad de haikus. A lo largo de este apartado comentaremos cómo distintos autores de Occidente adaptaron la métrica y la temática del haiku en su poesía y comentaremos algunas

diferencias que sus poemas sostienen en relación con el haiku original. Además, plantearemos el concepto del haiku occidental como ente independiente del original japonés. Nuestro objetivo mediante este análisis es el de reflexionar sobre qué es y qué no es el haiku, y por ese motivo hemos seleccionado a tres autores procedentes de tres países distintos: México (José Juan Tablada), EE. UU. (Jack Kerouac) y España (Federico García Lorca). Por último y para cerrar este apartado en nuestra investigación, realizaremos una breve crítica constructiva acerca de las composiciones de autores occidentales que han intentado adaptar e incluir rasgos del haiku en sus propios poemas, con el objetivo de demostrar hasta qué punto ha llegado la influencia de la forma poética nipona en el mundo occidental y si realmente podemos considerar estas creaciones como haikus.

4.1. Llegada del haiku a Occidente: acogida inicial hasta nuestros días

La acogida del haiku nipón en Occidente comienza a principios del siglo XX, aunque no cobrará una importancia destacable hasta los inicios de la Primera Guerra Mundial. Por un lado, nos encontramos con Francia, donde escritores como Paul-Louis Couchoud (Higginson, 1985: 49-50), entre otros, sacarán a la luz un libro en el año 1905 bajo el nombre de *Au fil de l'eau* en el que incluyeron sus propios poemas de inspiración japonesa tras haber visitado el país nipón. Couchoud es recordado por sus múltiples adaptaciones del haiku en la lengua francesa y por sus traducciones de estos poemas. Camúñez (2016: 372) por su parte confirma que al abrir Japón sus fronteras con la era Meiji, Francia y este país entablarán relaciones, por lo que se dará una influencia mutua en el terreno de las artes y la literatura, especialmente. Cabe puntualizar que tanto en Francia como en España al comenzar el siglo XX el haiku se denominaba *haikai*. Además, en la década de los años 20, en Francia el haiku comenzará a llenar las páginas de revistas literarias.

En Latinoamérica destaca especialmente el poeta José Juan Tablada, quien también visitó Japón nada más comenzar el siglo XX y estuvo en contacto con haikus escritos en francés, y haikus japoneses traducidos al francés, lengua que dominaba a la perfección. Tablada es uno de los precursores del haiku en castellano como señalaremos más adelante en el apartado dedicado al análisis de sus poemas. Publicó un libro en el que incluyó haikus de su autoría (*Un día... poemas sintéticos*) y su estilo es vivo, llamativo, en ocasiones hace referencias a la naturaleza de su patria mexicana.

En España escritores como Antonio Machado o Federico García Lorca, cuyas referencias poéticas analizaremos en su correspondiente apartado, adaptarán la estética japonesa dentro de sus poemas, aunque debemos matizar que no podemos hablar de haiku como tal en sus composiciones, pues si bien hacen referencias al país del Sol Naciente, no cumplen del todo con la esencia del haiku, ni con su métrica y suelen añadir metáforas

elaboradas que alejan sus poemas del haiku japonés. El siguiente poema pertenece a Antonio Machado y aparece en la introducción de la versión al castellano llevada a cabo por Cabezas (1993: 21) de *Senda hacia tierras hondas*, obra del maestro Bashō:

Junto al agua negra

olor a mar y jazmines:

noche malagueña.

Como podemos observar, Machado incluye la naturaleza en este poema, lo hace breve de rima asonante y consigue que tenga un aspecto delicado en cuanto al léxico escogido. Por otra parte, Machado hace de España su centro de referencia, como un autor japonés de haiku haría con su propio poema, usando fauna, flora y escenarios de su tierra patria.

Parte de la difusión del haiku en nuestro país podemos atribuírsela a la revista España -cuyas impresiones se realizaron entre el año 1916 y se prolongaron hasta el año 1924- en la que se publicaron poemas de inspiración oriental creados por poetas españoles que adaptaron la métrica y la estética japonesa con mayor o menor acierto. A continuación, adjuntamos uno de los haikus occidentales, obra de Antonio Espina que se incluyeron en dicha revista con el nombre de “Concéntricas. Casi haikais” (Rubio, 1987: 91):

Caricia al alma.

El deséxito moral

en el crepúsculo.

Espina no termina de interiorizar correctamente lo que es el haiku y tiende a lo abstracto en su poema, hasta el punto de distanciarse en gran medida de los poemas japoneses. No podemos distinguir ese momento de iluminación propio del haiku y no respeta la métrica original, además el vocabulario empleado en su poema es complejo, otra característica ajena a los poemas tradicionales nipones.

Si viajamos a Norteamérica, después de la Segunda Guerra Mundial y durante la época de los años 50 observamos que el haiku tendrá también gran influencia en escritores y poetas de lo que se conoce como la Generación Beat, como Jack Kerouac (de quien hablaremos en su correspondiente apartado) o Allen Ginsberg, entre otros. Estos autores tienen una conexión al Zen y un entendimiento más espiritual de la forma poética del haiku

y sus poemas e inspiración oriental incluyen elementos contemporáneos, como la ciudad y el poeta moderno.

Yasuda (2002: 235) por su parte opina que la dirección que el haiku ha tomado en Occidente no ha sido óptima, en parte debido probablemente a la existencia de ideas preestablecidas del papel que la poesía debe cumplir y posiblemente por la limitación de su temática, así como su concisión. Aparte comenta que en el mundo occidental la poesía ya no tiene el mismo valor que tenía tiempo atrás, aunque al mismo tiempo cree que el haiku triunfará en Occidente cuando su esencia llegue a entenderse completamente por los poetas. En cuanto a las nuevas posibilidades que el haiku occidental ofrece en lengua inglesa, Yasuda (2002: 238-239) supone que debido a la lejanía entre el japonés y el inglés el haiku occidental podrá desarrollar sus propios métodos en cuanto a la rima o la métrica integrando rasgos propios del haiku japonés.

En la actualidad existen diversas revistas, blogs y páginas web en internet en inglés, francés o español, entre otras lenguas, que colaboran con la difusión del haiku en el mundo occidental, como por ejemplo la revista británica *Presence*, que dedica sus páginas al haiku escrito en inglés. Además, existen talleres destinados para aprender a crear haikus y donde la gente puede conversar acerca de esta poesía oriental o incluso concursos de haiku. Uno de los blogs en castellano que más colabora a la difusión y explicación de lo relativo al haiku es *El rincón del haiku*⁵. Además, según comenta Alcántara (2010: 477), en internet hay numerosos foros donde es posible participar en debates y disipar dudas acerca de cuál es la forma más correcta y acertada de crear un haiku.

4.2. El *haiku* como ente independiente

En nuestra opinión, el haiku procedente del mundo occidental ha explorado nuevos caminos y tiene distintas facetas a las del haiku nipón. Sin duda, al tratarse de una forma poética adaptada de un país con unos rasgos culturales y lingüísticos tan lejanos a cualquiera de las lenguas occidentales, cabe plantearse una cierta flexibilidad a la hora de abordar el haiku occidental, pues sería prácticamente imposible de lo contrario el componer poemas con las mismas cualidades con las que cuentan los haikus japoneses. En este sentido, consideramos que por un lado existen y han existido autores que han decidido ceñirse más a las pautas del haiku tradicional y así lo demuestran sus creaciones y, por otro lado, en contraposición a estos autores, podemos encontrarnos con poetas o escritores que

⁵ *El rincón del haiku*. Disponible en: <<http://www.elrincondelhaiku.org/>>

han optado por seguir procedimientos más libres pero que a pesar de ello han tachado de haiku a sus composiciones, como veremos más adelante en el apartado 4.6.

Cabe preguntarse cuáles son las razones de que estos escritores se hayan arriesgado a denominar con el título de haiku a poemas breves que no son haiku en absoluto. Según afirma Haya (2013), algunos de esos motivos serían la escasez de expertos en la lengua japonesa que contribuyan a la correcta enseñanza y divulgación del haiku, el hecho de que en Occidente el haiku haya supuesto una moda y que los propios occidentales hayan ignorado las pautas para su composición o incluso la predisposición del pueblo japonés a no manifestarse al respecto.

Todas estas cuestiones que acabamos de comentar han fomentado una tendencia occidental a escribir haikus en un estilo más bien libre y alejado de las características que se le suelen atribuir al propio haiku en su país de origen. Una vez más nos preguntamos por los motivos que pueden haber propiciado esta moda entre los autores de Occidente. Para Haya (2013) el hecho de que uno de los maestros del haiku (Issa) haya tenido tanto impacto fuera de Japón ha supuesto un punto importante en cuanto a la orientación que se ha tomado en Occidente para crear este tipo de poemas. No olvidemos que Issa fue uno de los *haijin* más subjetivos y solía volcar una gran carga sentimental en sus haikus y escribía desde el “yo”, en parte debido a su complicada vida.

A nuestro parecer, que el haiku occidental se haya distanciado tanto de las pautas de creación originales del haiku japonés tiene que ver también con el hecho de que en Occidente no exista una tradición de que los poetas tengan maestros que puedan ilustrarles con sus conocimientos en la materia. Aparte, creemos también que entran en juego otras cuestiones como la del componente exótico y diferente que posiblemente suponga el que un autor de Occidente componga poemas de inspiración oriental, pues incluso en pleno siglo XXI Extremo Oriente sigue resultando desconocido, tanto por su lejanía geográfica como por su singular idiosincrasia. Con esto queremos decir que es probable que un autor que decida denominar a sus poemas haiku consiga suscitar un mayor interés que si optara por llamarlos simplemente poemas cortos o breves.

De este modo, hemos realizado una búsqueda en internet para buscar haikus de autores occidentales que hayan seguido una dirección más libre y paralela a los haikus japoneses con el objetivo de comentarlos en nuestra investigación y explicar lo que en nuestra opinión es demasiado independiente de esta forma poética. Al efectuar esta búsqueda, comprobamos que a día de hoy existen distintos tipos de haiku que encajan con el pensamiento moderno y lo cotidiano.

Actualmente existe una variante del haiku tradicional en Occidente que hace referencia a elementos urbanos, es decir, todo lo que está relacionado con la ciudad y lo que ésta implica (medios de transporte modernos, empleo, etc), lo que significa que reemplaza referencias a la naturaleza por alusiones a la ciudad o lo que es lo mismo en palabras de Alcántara (2010: 482-483), en este haiku se «sustituye el árbol por la farola y la hierba por el asfalto». Como por ejemplo podemos ver en el siguiente haiku que hemos encontrado en el blog *El rincón del haiku*:

noche de invierno

con letras de neón

“hotel de paso” (Susana Dorantes)

Este haiku incluye elementos del siglo XXI como bien podemos observar en “neón” y “hotel”. Quizás sea un buen ejemplo de haiku occidental actual, pues también incluye la referencia a la naturaleza y a la estación del año en el primer verso, aunque quizás echamos en falta ese momento de iluminación tan propio del haiku.

Otro tipo de haiku occidental que está teniendo impacto en la actualidad es el haiku intimista, personal. Prueba de ello es el siguiente poema publicado en la revista británica *Presence*:

cummulus

I realise I've lived

all my life on islands (Alison Williams, *Presence* 45, 2012)

En este poema podemos apreciar cierto tono de desolación por parte de la figura del *haijin*, lo que nos conduce a una reflexión: ¿Debe el poeta limitarse a escribir acerca de un momento de asombro vivido o, por el contrario, tiene que ser capaz de ampliar su visión poética y escribir sobre todo aquello que sienta? En nuestra opinión, ambas posibilidades son válidas dentro del haiku contemporáneo, pues tampoco tendría sentido intentar amoldar continuamente los versos con el objetivo de hacer encajar estas creaciones dentro de esta forma poética, aunque por supuesto hay ciertas pautas que hay que cumplir, pues de no respetarlas, dejaríamos de hablar de haiku.

4.3. José Juan Tablada

José Juan Tablada (1871-1945) escritor mexicano y poeta de la vanguardia concibió el *haiku* como fuente de inspiración para crear sus propios poemas breves y es recordado, entre otras cosas, por ser el pionero de esta poesía en Hispanoamérica. Expone Rodríguez-Izquierdo (1972: 199-202) que Tablada viajó a Japón por primera vez a principios del siglo

XX y tuvo contacto con el haiku a través de los poemas que ya existían escritos en lengua francesa y de los que se encargó de traducir en varias ocasiones, pues dominaba bien el idioma. Como puede apreciarse en su obra *Un día... (poemas sintéticos)* (1919), recopilación de poemas creada por él mismo y que tomaremos como referencia en nuestro TFG para analizar el estilo de Tablada, a pesar de haber creado sus propios poemas de inspiración japonesa y traducido haiku, sus composiciones no son *haiku* sino *haikai*, y a continuación procedemos a explicar el porqué de nuestra afirmación.

En primer lugar, según afirman Cid & Criado (2011: 6-7) Tablada pone título a sus poemas, algo que en Japón jamás se ha hecho. En segundo lugar, suele emplear un vocabulario complicado y poco común, frente a la sencillez léxica de los poemas japoneses, otro de los rasgos diferenciales entre el haiku original japonés y sus poemas. Además, sus versos incluyen rimas de gran sonoridad, de nuevo distanciándose del haiku nipón. En cuanto a la métrica, si bien en Japón no siempre se ha respetado la estructura métrica, por norma general Tablada tampoco se ajusta a la forma 5-7-5. Para concluir comentando sobre las diferencias entre el haiku y sus poemas cortos diremos que éstos se caracterizan sobre todo por ser ocurrentes, tienen ingenio. Por consiguiente, entendemos que los poemas cortos de José Juan Tablada se corresponden más con la denominación de *haikai* que con la de haiku, pues encierran ciertas notas de humor en sus versos. Aun así, los *haikai* de Tablada tienen detalles en común con sus predecesores en Japón, esto es, las referencias a las estaciones del año, la temática relacionada con la naturaleza, las alusiones a paisajes típicos de su país de origen e incluso los dibujos (*haiga*) con los que acompaña sus poemas que además suelen estar relacionados con las imágenes del poema, algo que los autores nipones solían hacer con sus propias composiciones. Además, Tablada, a diferencia de otros poetas occidentales que intentaron crear haiku, sí entiende la esencia de estos poemas japoneses y para él son «reflejo siempre cósmico» (Ota, 2013: 109).

En su obra *Un día... (poemas sintéticos)*, alude en la introducción de ésta a los poetas japoneses Bashō y Shiyo⁶ y, divide los poemas en cuatro apartados, La mañana, La Tarde, El crepúsculo y La noche, constando de 37 poemas en total, de los que hemos elegido los dos siguientes, porque consideramos que son los *haikai* que mejor representan esa influencia oriental:

EL CÁMBULO

El cámbulo,

⁶ Cuando se refiere a Shiyo quiere decir la poetisa Chiyo, una de las figuras femeninas más influyentes del haiku en Japón.

*Con las mil llamas de sus flores,
Es un gigante lampadario.*

Como ya habíamos explicado en este apartado, Tablada destaca por hacer alusiones a la naturaleza y los paisajes propios de México. En este poema utiliza el árbol del cámbulo para hacer una ingeniosa imagen, es decir, compara el llamativo y cálido colorido de sus flores con el fuego y, por la silueta del propio árbol, lo compara con un candelabro de enormes dimensiones. Mediante esta original descripción el poeta nos presenta lo que sus ojos ven y, al mismo tiempo, consigue que percibamos esa idea. En cuanto a la métrica, vemos que no se cumple la estructura propia del haiku, pues los dos últimos versos superan con creces el tope máximo de siete y cinco sílabas típicas de éste.

EL SAÚZ

Tierno sauz

Casi oro, casi ámbar,

Casi luz...

En este poema, observamos que la métrica sí llega a cumplir la métrica del haiku si como sugiere Rodríguez-Izquierdo (1972: 201) añadimos una sílaba más a “sauz” por ser una palabra aguda y, junto con los otros versos, que constan de 8-4 sílabas, entran en esa “norma” de las 17 sílabas. Además, Tablada incluye la rima consonante entre el primer y el último verso y hay una fuerza en el uso reiterado de los sustantivos, usados en modo de atributos.

4.4. Jack Kerouac

Kerouac (1922-1969) fue un escritor de EE. UU. de ascendencia canadiense conocido por ser uno de los máximos exponentes de la Generación Beat, junto a figuras como la de Allen Ginsberg, entre otros. Algunas de sus obras más conocidas son *On the Road* (1957) o *Mexico City Blues* (1959) y se caracterizó por tratar temas como los viajes, la espiritualidad (budismo) o las drogas y el alcoholismo. Según expone Moore (2005: 6) en el prólogo de la recopilación de poemas de Kerouac *Buda y otros poemas*, en realidad Kerouac no hace una diferenciación clara entre prosa y poesía y sus creaciones eran fruto de la naturalidad. A pesar de haber escrito más prosa, él se consideraba un poeta y solía opinar que su poesía se incluía en la prosa a lo largo de los párrafos. Asimismo, se han publicado a posteriori varias recopilaciones de poemas inspirados en el haiku japonés, como *Book of Haikus* (2003). Estos nuevos poemas de inspiración oriental son a lo que Kerouac alude de

forma directa con el nombre de “haikus occidentales”. En su obra *The Dharma Bums*, publicada originalmente en el año 1958, menciona en repetidas ocasiones esos breves poemas japoneses y dice lo siguiente:

Al caminar por esos parajes se pueden entender las perfectas gemas de los haikus que han escrito los poetas orientales, no se embriagaban nunca en las montañas, no se excitaban, simplemente registraban con alegría infantil lo que veían, sin artificios literarios ni expresiones delicadas. Hicimos haikus mientras subíamos serpenteando por laderas cubiertas de matorrales (Kerouac, 1996: 48).

Como se puede observar, el autor tenía una idea clara de lo que un haiku era, sabía que un verdadero haiku no consiste en una creación producto de la intelectualidad, sino una experiencia vivida, un momento de iluminación, cuyo autor debe expresar en una forma carente de un léxico excesivamente elaborado. Más adelante, en la misma obra, en un diálogo con otro interlocutor éste afirma con gran elocuencia lo siguiente:

Un auténtico haiku tiene que ser tan simple como el pan y, sin embargo, hacerte ver las cosas reales. Tal vez el haiku más grande de todos es el que dice: "El gorrión salta por la galería, con las patas mojadas." Es de Shiki. Ves claramente las huellas mojadas como una visión en tu mente, y en esas pocas palabras también ves toda la lluvia que ha estado cayendo ese día y casi hueles la pinocha mojada (Kerouac, 1996: 48-49).

De nuevo regresamos a la simplicidad del haiku, pues tal y como afirma Kerouac en su obra, a pesar de su aparente sencillez, el haiku esconde el universo en sus versos y nos lo presenta carente de artificiosidad, de forma que veamos la imagen que se nos presenta. En cuanto a la forma del haiku occidental, Kerouac propone lo siguiente:

Propongo que el “Haiku occidental” diga mucho en tres cortos versos en cualquier lengua de Occidente. El Haiku ante todo debe ser sencillo y carecer de todo tipo de artificio poético y, al mismo tiempo, construir una pequeña imagen y aun así ser despreocupado y elegante como la Pastorella de Vivaldi (Kerouac, 2003: 10-11)⁷.

A continuación, procedemos al estudio de *haikus* con autoría de Kerouac. El motivo por el que hemos decidido analizar estos poemas se debe a que, bajo nuestro punto de vista, son los poemas en los que mejor se puede apreciar cómo el escritor ha interiorizado la

⁷ Traducción propia.

esencia y el alma del haiku. Asimismo, opinamos que frente al haiku escrito en castellano que puede quizás resultar más forzado -estilísticamente hablando- por la tendencia de esta lengua a la explicación, el haiku en inglés comparte con el haiku escrito en japonés la predisposición a lo nominal y en nuestra opinión resulta más sencillo componer haikus en inglés frente a una lengua con unas características como las del español. Cabe aclarar que los tres haikus pertenecientes a Kerouac que analizaremos en nuestro TFG aparecen en la recopilación de poemas *Book of Haikus* (2003) en su lengua original, el inglés.

Spring evening—

the two

eighteen year old sisters (Kerouac, 2003: 28)

En cuanto al primer poema, podemos decir que aparece el elemento de la estación del año representado por la primavera (*spring*), tan típico del haiku nipón, que suele incluir el *kigo* o palabra que hace referencia a la estación. Existe una clara yuxtaposición entre el primer verso y los otros dos versos, separados por ese guión, como separando dos ideas o imágenes, lo que se da con frecuencia en los poemas japoneses. Entrando en aspectos métricos, somos conscientes de que el inglés no permite el mismo tipo de separación silábica como el castellano, por lo tanto, juzgaremos el poema en su conjunto. En este caso confirmamos que el haiku de Kerouac sí cumple la “norma” de las 17 sílabas. En cuanto a la cuestión de la rima, se puede ver que el autor ha decidido no incluirla en su poema.

Blizzard in the suburbs

—the mailman

And the poet walking (Kerouac, 2003: 37)

Si nos fijamos en el segundo haiku, lo que capta nuestra atención a primera vista es que Kerouac ha incluido la naturaleza (*blizzard*) en la ciudad (*suburbs*), por así decirlo ha modernizado el poema, es un poema contemporáneo. De nuevo contrapone dos imágenes, la primera en el verso introductorio con la ventisca en los suburbios y la segunda en los versos dos y tres (*mailman, poet*). Podemos intuir que este haiku está ambientado en una época del año: el invierno. Además, vuelve a separar con un guión a partir del segundo verso para cortar con la primera imagen. Si analizamos la métrica, nos damos cuenta de que este haiku no encaja del todo con el esquema de las 17 sílabas, pues lo supera en número silábico. En cuanto a la rima, observamos que es inexistente en este caso.

Drunk as a hoot owl

writing letters

By thunderstorm (Kerouac, 2003: 28)

Este *haiku* de Kerouac es más personal que los dos anteriores, quizás porque se presenta a sí mismo con su debilidad, representada por el alcoholismo. En realidad, no hay una palabra que nos haga adivinar si habla de una estación del año en concreto, pero lo que sí podemos apreciar es que introduce la naturaleza (*thunderstorm*). A pesar de que no llega a cumplir el esquema de las 17 sílabas del haiku nipón, cumple el propósito de Kerouac, que es el de decir mucho con un número limitado de palabras. No tiene rastro de rima alguna, aunque por otro lado encaja con la sencillez léxica del haiku y con su brevedad habitual.

4.5. Federico García Lorca

Lorca (1898-1936), poeta y dramaturgo español escribió tanto poesía como teatro destacando también en la prosa y es recordado por conformar el Grupo de los 27 junto a escritores como Luis Cernuda o Rafael Alberti, entre otros. En su obra incluyó elementos del movimiento de la Vanguardia, así como propios del Modernismo. A lo largo de su extensa obra se puede apreciar una curiosidad de este poeta por el exotismo oriental, la cual introduce en sus versos por medio de alusiones sutiles o en ocasiones más directas como veremos a continuación.

Ante todo, debemos aclarar que Lorca no pretende escribir haikus como tal, pero sí es cierto que podemos entrever la influencia de Extremo Oriente en varios de sus poemas en cuanto a la brevedad de los versos y las estrofas y a las alusiones a Japón, como bien señala Aullón de Haro (1985: 92), para quien Lorca mezcla la forma de crear haiku con la destreza de la poesía popular propia de Andalucía y señala el siguiente poema como una de las muestras más palpables de ello:

“El espejo engañoso”

Eco de sollozo

sin dolor ni labio.

Hombre y bosque (García Lorca, 1982: 161).

Como podemos observar, el propio Lorca fusiona en esta estrofa la delicadeza del haiku nipón con la intensidad tan típica de la poesía de su tierra. Además, en el último verso introduce la naturaleza y al hombre, como hemos señalado anteriormente una de las premisas del haiku es la de dar testimonio del hombre y su relación con la naturaleza. En nuestra opinión, podemos ver la yuxtaposición típica del haiku en el último verso.

Esta influencia oriental en Lorca también es visible para expertos del haiku como Rodríguez-Izquierdo (2015), quien asegura que el poeta introduce varios guiños a Extremo Oriente en su obra *Canciones*, como por ejemplo en el poema “Narciso” por su métrica sencilla en la primera estrofa que señalamos más abajo y a su vez por el verbo que el mismo Lorca inventa en su composición, “japonizar”:

Narciso.

Tu olor.

Y el fondo del río.

[...]

Por tus blancos ojos cruzan

Ondas y peces dormidos.

Pájaros y mariposas

Japonizan en los míos (García Lorca, 1982: 149).

[...]

Al revisar una vez más *Canciones*, hemos encontrado más referencias orientales que las ya citadas anteriormente, como la que Lorca incluye en su poema “Dos marinos en la orilla”, dedicado a Joaquín Amigo y cuya estrofa incorporamos a nuestro trabajo a continuación:

Se trajo en el corazón

Un pez del Mar de la China (García Lorca, 1982: 164).

[...]

En su poema “Segundo aniversario”, también incluido en *Canciones*, Lorca introduce el concepto de la flor de loto, autóctona de diversos lugares del mundo oriental, entre ellos también Japón:

[...]

El cielo flota sobre el aire

Como una inmensa flor de loto (García Lorca, 1982: 114).

[...]

Por otra parte, el poeta dedica un apartado de *Canciones* al poeta y amigo Miguel Pizarro, concretamente “Andaluzas” y el propio Lorca admite su inspiración japonesa en cuanto a la métrica de sus versos diciendo lo siguiente:

A Miguel Pizarro

(en la irregularidad simétrica del Japón) (García Lorca, 1982: 67)

Por último, para finalizar señalando la influencia oriental en Federico García Lorca nos gustaría señalar un poema en el que Lorca menciona directamente a Oriente y con el que cierra *Canciones*, cabe matizar que no sigue una métrica típica del haiku, pero de nuevo demuestra ese influjo de exotismo en su poesía.

[...]

Desde Oriente a Occidente

Llevo tu luz redonda.

Tu gran luz que sostiene

mi alma, en tensión aguda.

Desde Oriente a Occidente,

¡qué trabajo me cuesta

llevarte con tus pájaros

y sus brazos de viento! (García Lorca, 1982: 169)

4.6. Críticas al uso del haiku occidental

Para comenzar este apartado debemos aclarar que el haiku occidental a pesar de haberse visto influenciado por el haiku japonés nunca podrá tener las mismas características que éste en cuanto a sonoridad, entonación o significado. Uno de los motivos por el que el haiku nipón es tan breve se debe en muchos casos a que los verbos no se conjugan con morfemas de persona y para lograr algo así en el haiku en español, por ejemplo, afirma Rodríguez-Izquierdo (1972: 213-214) habría que componer con verbos en forma de gerundio, infinitivo o participio sin especificar la persona. Por otro lado, el autor continúa esclareciendo que en el haiku occidental existen ciertas imposibilidades como lo es la aparición de la palabra *kigo*, que como ya hemos explicado anteriormente en nuestra investigación hace referencia a una estación del año, por lo que una solución sería hacer por lo menos una referencia a la naturaleza, puesto que ésta siempre se relaciona con la forma poética del haiku. En cuanto a la métrica, se limita a comentar que la estructura 5-7-5 debe

aproximarse lo máximo posible al modelo japonés, pues de no ser así no podría considerarse haiku.

Personalmente consideramos que el *haijin* debe haber leído gran cantidad de haikus en un principio antes de decantarse por escribir uno propio, pues solo mediante ese ejercicio conseguirá perfeccionar su estilo y entender profundamente la esencia de estos poemas. Además, también creemos que es importante leer gran cantidad de haikus de otros autores para forjar un concepto claro de cómo componer haikus y abordar su temática.

En cuanto a la cuestión de la rima en el haiku occidental, debemos ser tolerantes y si se da en el poema no despreciarla directamente, siempre y cuando mantenga una calidad poética de acuerdo con el estilo del haiku.

Bajo nuestro punto de vista, de los tres autores occidentales cuyos haikus hemos comentado más arriba, Kerouac es quizás el que más se acerca a la forma original, pues tiene interiorizada tanto su esencia Zen como sus características, en parte debido a su conocimiento de la filosofía budista. En cuanto a Tablada, podemos decir que fue uno de los iniciadores de este haiku en Occidente y contribuyó a su expansión en toda Hispanoamérica. De él observamos que en ocasiones emplea un vocabulario muy elaborado en sus poemas cortos, lo que le aleja en cierto modo del haiku tradicional. Si nos referimos a García Lorca, reiteramos que no escribía haikus, pero hemos incluido a este escritor por la influencia que estos poemas tuvieron en sus creaciones, en cuanto a alusiones a Extremo Oriente y a la utilización de versos que guardan similitudes con el japonés en relación con la brevedad y la métrica.

Como cierre para este TFG, en este apartado comentaremos algunos haikus de escritores occidentales que quisieron adoptar esta poesía tradicional dentro de su obra y explicaremos por qué no pueden considerarse como tal. Se trata de un repaso breve de poemas con gusto japonés escritos por Mario Benedetti y Jorge Luis Borges.

En cuanto a Benedetti, podemos comentar que sintió una profunda admiración por este tipo de poemas a partir del título de un libro del escritor Julio Cortázar, que a su vez procedía de un haiku cuya autoría pertenecía al maestro Bashō, como el escritor comenta en la introducción de su antología poética de haikus elaborada por él mismo (*Rincón de haikus*, 1999). En este TFG sería imposible recoger sus más de doscientos haikus y realizar un análisis de cada uno de ellos y tampoco es esa nuestra intención, por ello hemos escogido los que consideramos más representativos del método Benedetti para la creación de estos poemas. A continuación, procedemos a analizar tres de sus poemas con inspiración japonesa y explicaremos sus diferencias principales con el haiku original nipón.

Haiku 59	Haiku 89	Haiku 5
cuando mis ojos se cierran y se abren todo ha cambiado	me gustaría que el año comenzara todos los sábados	invierno invierno el invierno me gusta si hace calor

Antes de comenzar señalando las diferencias más evidentes con el haiku tradicional de Japón debemos aclarar que el propio Benedetti no se consideraba a sí mismo como un poeta de haiku, tal y como explica en su libro de poemas breves:

Está de más decir que, por el mero hecho de presentar en este volumen más de doscientos haikus de mi propia cosecha, no me considero un “haijin” [...] Simplemente, el haiku clásico, como forma lírica se me figuró siempre un desafío, tanto por su estructura como por su brevedad obligada, que lo hace aún más ceñido que, por ejemplo, el soneto, que en la poética española es tal vez la estructura clásica más rígida (Benedetti, 1999: 10).

Por lo que deducimos que Benedetti intenta experimentar con la forma poética del haiku por quizás diversión o un deseo personal de experimentar con estos poemas. Cabe destacar que el autor deja su sello personal en todos y cada uno de sus poemas. En primer lugar, consideramos que la diferencia esencial con respecto a los haikus tradicionales es que Benedetti emplea en exceso el “yo”, así como pronombres posesivos y personales que en Japón no tienen especial acogida con respecto al haiku pues como sabemos, en palabras de Haya (2013) «el haiku nos libera de nosotros mismos». Además, no observamos rastro alguno de la referencia a la época del año en los dos primeros poemas, referencia que sí podemos ver en el tercero, aunque no en el sentido que se espera en un haiku, pues simplemente el autor opina acerca de la estación y no resulta una reflexión profunda en absoluto, sino que hasta nos resulta superficial. Tampoco se aprecia que el poeta haya incluido la rima en sus versos, aunque debemos matizar que la rima en el haiku no es estrictamente necesaria o imprescindible, pero sí lo es el ritmo.

Como ya hemos aclarado anteriormente en nuestra investigación, el *haiku* se caracteriza porque presenta al hombre frente a la naturaleza y nos ofrece la relación entre ambos, pero en el caso de las composiciones de Benedetti, no podemos ver esa relación, pues salvo en ciertos poemas en los que menciona animales o árboles, realmente suele optar por prescindir de este tipo de elementos y no incluirlos.

Como ya sabemos, la magia del haiku es su naturaleza profunda y la sensación que desprende de sencillez, carente de una excesiva elaboración. En este sentido, consideramos que el poema 59 de Benedetti es intenso, reflexivo, pero quizás en un nivel distinto al del haiku, es decir, en nuestra opinión este autor no se ha desprendido de sus pensamientos a la hora de escribir haiku y ello da pie a que prime su estilo como autor sobre la calidad del haiku. Además, a lo largo de su compilación de haikus hemos observado que el escritor y poeta tiende a incorporar temáticas ajenas al haiku tradicional, como la política, uno de los rasgos quizás más diferenciales con las creaciones niponas. También hemos podido comprobar que Benedetti incorpora términos, a nuestro parecer, un tanto vulgares como para formar parte de este tipo de poemas, un motivo más por el cual no podemos considerar sus composiciones como haikus.

Por último, la única característica inherente del haiku que Benedetti ha respetado completamente es la métrica 5-7-5 y no solo en estos tres poemas breves que hemos decidido seleccionar, sino también en el resto de poemas de *Rincón de haikus*, lo que hace que nos inclinemos a la siguiente reflexión: ¿Ha decidido Benedetti sacrificar el estilo de sus poemas por respetar la métrica? Personalmente creemos que es más que probable que el poeta haya restringido su creatividad con el objetivo de ceñirse a la “norma” de las diecisiete sílabas, aunque de nuevo insistimos en que lo que ha creado Benedetti no son haikus en absoluto.

Para dar por finalizado con nuestro análisis sobre los poemas con inspiración japonesa de Benedetti, procederemos a comentar brevemente nuestras impresiones personales sobre éstos:

- No observamos en absoluto un momento de iluminación, de trascendencia ni en los poemas seleccionados ni en el resto de poemas de su libro, por lo que estimamos que el autor no ha logrado entender cómo, por qué y para qué se compone el haiku.
- Benedetti oscila entre la intensidad y la banalidad poética, es decir, mientras que en algunos poemas opta por emplear un tono más reflexivo que nos resulta hasta confuso, en otras composiciones decide escribir con sencillez, pero aun así ofrece una sensación de trivialidad y seguimos sin entender muy bien que quiere transmitirnos en sus versos.

Habiendo estudiado los poemas de Benedetti primero, continuaremos con los poemas de Borges, quien incluyó diecisiete haikus de su autoría en su libro *La cifra* (1981).

Haiku 3	Haiku 8	Haiku 17
¿es o no es el sueño que olvidé antes del alba?	En el desierto acontece la aurora Alguien lo sabe.	La vieja mano sigue trazando versos para el olvido.

Lo primero que nos llama la atención al echarle un rápido vistazo a los poemas de Borges de inspiración japonesa es que el poeta argentino ha respetado a la perfección la estructura 5-7-5 tan propia del haiku nipón. Al igual que Benedetti, Borges se ha ceñido admirablemente a las diecisiete sílabas. Aunque a diferencia de Benedetti, Borges, como es natural se trata de otro autor y por lo tanto tiene un estilo completamente distinto, como es de suponer. En nuestra opinión, el estilo de Borges se ajusta mejor a la delicadeza estilística del haiku tradicional, aunque sin duda de sus versos emana el toque personal del poeta y al igual que ocurre con Benedetti, no termina de asimilar que una de las virtudes del haiku es la de desprenderse de cualquier intelectualismo o verso elaborado que dé pie a confusión alguna, tal y como escribe Haya (2013: 13) «una de las funciones del haiku es transformarnos, abandonar nuestros laberintos mentales y oxigenar nuestro mundo interior, por fascinante que sea [...]».

A nuestro parecer, el haiku debe tener un componente que encierre cierto misterio, pero desde la sencillez, sin llegar a ser algo buscado por el autor. Los poemas de Borges quizás son demasiado enigmáticos en ese sentido (es o no es, alguien lo sabe). Por otra parte, utiliza la naturaleza en los dos primeros poemas, pero no como lo haría un verdadero *haijin*, pues realmente no encontramos relación en cuanto al “desierto” del poema de Borges y el *haiku*, y cuando lo utiliza en su composición ofrece una sensación de nuevo de enigma y desamparo. Por supuesto no estamos diciendo que el hecho de que un haiku sea misterioso deba estudiarse como un rasgo negativo, pues un haiku que no esconde nada en sus versos demuestra poca calidad literaria según el punto de vista japonés, pero insistimos nuevamente en que Borges abusa en sus versos del misterio.

El estilo de Borges al escribir haikus nos parece excesivamente íntimo y personal, otro de los motivos por el que sus pequeñas creaciones no pueden ser haiku. Suele incluir elementos que no son propios del haiku y ajenos a la naturaleza. Además, sus poemas nos parecen más bien reflexiones que momentos de iluminación y suele hacer referencia a los sueños, como si se tratase de algo irreal. En este sentido, como ya recogimos más arriba en

nuestro TFG, el haiku acoge también una estética relacionada con lo espiritual y el misterio, pero siempre dentro de unos parámetros.

En cuanto a la rima, no parece haber rastro alguno de ésta en los haikus de Borges, aunque como ya sabemos no es indispensable incluirla en esta forma poética.

Asimismo, es preciso aclarar que Borges era conocedor del haiku y de lo que intrínseco de éste y sobre la lengua japonesa. A continuación, recogemos unas palabras acerca de la complejidad de la lengua japonesa en relación con el haiku y lo que Borges opinaba al respecto:

Todo eso me ayuda a comprender la brevedad de la poesía japonesa. Me dicen que no es algo que atañe a unos pocos. No, todo el mundo versifica. Creo que por año se escriben un millón de haiku; los escribe un campesino, un obrero, el Emperador, y si buscan ese límite es porque sin duda tienen un idioma más complejo que el nuestro. Yo sospecho que el japonés es a nuestras lenguas occidentales lo que nuestras lenguas son al guaraní o al quechua. Es más complejo. Una prueba de ello es que buscan formas breves porque saben que el idioma les permite hacer poemas admirables de diecisiete sílabas. Ellos se han impuesto esto porque sin duda saben que pueden hacerlo (Borges, 1985).

En cuanto a si lo que escribe Borges puede considerarse haiku o no, Shimizu (2013) comenta lo siguiente:

No olvidemos que Borges no compuso sus haikus para los lectores japoneses ni para la crítica japonesa, menos para nosotros los hispanistas japoneses, sino para los lectores hispanohablantes, y sobre todo para probar o jugar una faceta más de su capacidad creadora. Lo que importa es la calidad poética de estos y otros poemas en español llamados haikus, adecuadamente o no (Shimizu, 2013: 101).

Vemos de nuevo que al igual que Benedetti, Borges se ha decantado por componer este tipo de poemas para satisfacer un deseo propio de experimentar y de crear y para ello se ha inspirado en el haiku japonés tradicional. Cabe añadir que Borges no solo intentó escribir haikus, sino que también se decantó por el *tanka*. Para ilustrarlo citamos uno de sus *tankas* a continuación, aunque no nos detendremos a estudiarlo, pues no nos corresponde en esta investigación.

Bajo la luna

El tigre de oro y sombra

Mira sus garras.

No sabe que en el alba

Han destrozado un hombre (Borges, 1984: 1088).

Para concluir con nuestro conciso análisis acerca de estos poemas, procederemos a señalar las conclusiones a las que hemos llegado tras estudiar los haikus de Borges:

- Al igual que ocurre con Benedetti, Borges es el mismo autor cuando escribe haikus que cuando compone cualquier otro tipo de poemas, es decir, sigue ensimismado en los sueños, en las preguntas retóricas y se aleja de la esencia fundamental del haiku que es mucho más sencilla que cualquiera de los pensamientos que plasma Borges.
- Borges ignora la temática relacionada con la naturaleza y trata lo que a él mismo le obsesiona: de nuevo los sueños, sentimientos íntimos como el romanticismo desde un punto de vista nostálgico e incluso afligido.
- El componente y la referencia a las estaciones del año no parecen tener especial relevancia en las creaciones de Borges, pues no se dan en absoluto en sus poemas.

Por todo lo que hemos comentado y explicado en cuanto a los poemas de Borges, opinamos que a lo que este autor llama haiku no puede considerarse por nuestra parte de esa forma.

Resultados

A continuación, procederemos a señalar y explicar los resultados que consideramos haber obtenido mediante la elaboración del presente trabajo.

Como hemos expuesto en el apartado de los objetivos relativos a este TFG, la finalidad del mismo y de la investigación llevada a cabo están estrechamente ligadas al propósito de demostrar que ha existido y existe en la actualidad una influencia por parte del haiku japonés en autores del mundo occidental. En este sentido, podemos decir que esa influencia es palpable e innegable, pues solo el hecho de que se escriban haikus en Occidente, ya significa que el haiku de Japón posee un prestigio no solo dentro de su país de origen, sino también fuera de sus fronteras. Otra cuestión ya sería analizar si esos poemas pueden considerarse o no como haikus, objetivo que también nos habíamos propuesto al comenzar esta investigación, además del planteamiento del haiku occidental como ente autónomo del haiku de Japón.

En primer lugar, creemos haber logrado demostrar esa influencia tanto en José Juan Tablada, como en Federico García Lorca o en Jack Kerouac, así como en Jorge Luis Borges y en Mario Benedetti también.

En cuanto a los haikus de Tablada, podemos decir que la influencia es clara si no obvia como se puede apreciar tanto en la métrica como en la longitud de los versos en los poemas que seleccionamos para incluir en nuestra investigación “el cámbulo” y “el saúz”; no obstante, como ya aclaramos previamente en nuestra investigación, sus poemas se caracterizan por ser *haikai*, pues cuentan con una temática más relajada. Asimismo, hemos matizado que su poesía tiene rasgos que lo alejan del haiku tradicional como los títulos con los que denomina a sus poemas, las rimas sonoras o el hecho de que incluya varios focos de atención en sus versos.

En el caso de Kerouac, quien conocía el Zen y tenía una idea más espiritual sobre cómo abordar el haiku, opinamos que hemos argumentado los motivos por los que este autor se vio influenciado en su poesía por el haiku, y creemos que esta influencia es evidente, ya que el propio Kerouac incluyó el concepto del budismo Zen en sus poemas, así como elementos de la naturaleza e incluso tituló algunos de sus poemas como “haiku”. Con todo esto, nos consta que este poeta y escritor compuso gran cantidad de haikus en vida, como así se puede comprobar en lo que él mismo llamaba *American Haikus*. Además, Kerouac estableció una diferencia notable denominando a sus poemas como *Western haikus* o en español haikus occidentales. Con respecto a la creación del haiku occidental en lengua inglesa, Kerouac opinaba que había que decir mucho en poco espacio, pues coincidía con el carácter profundo de esta forma poética japonesa.

Para demostrar esa influencia oriental en Kerouac hemos seleccionado tres poemas incluidos en el libro *Book of Haikus* y hemos determinado que:

- Aunque Kerouac no suele cumplir estrictamente con la norma general de las 17 sílabas, sus poemas son de gran brevedad y cumplen la finalidad del autor: decir mucho con un limitado número de palabras.
- Este autor incluye elementos que evocan una época del año.
- Incluye animales, fenómenos meteorológicos o flora como referencia a la naturaleza.
- Yuxtapone ideas en sus poemas.
- Para el poeta, el Zen es una parte esencial del haiku.
- Kerouac nos presenta en sus poemas la ciudad, junto con conceptos y elementos propios del mundo contemporáneo.

Por todas estas razones, consideramos que Kerouac sí compone haikus.

Con respecto a García Lorca, cabe aclarar que el motivo por el que hemos decidido incluir su figura en nuestro TFG se debe a que nos pareció de gran interés cultural el demostrar hasta qué punto la poesía oriental, en concreto la procedente de Japón, ha logrado influir en autores de estilos y lugares tan diferentes. En este sentido, consideramos haber justificado esta influencia en las numerosas referencias que se pueden observar en varios de los poemas de García Lorca pertenecientes a su obra *Canciones*. Insistimos en que en el caso de este autor se trata de una influencia mucho más sutil que la que se da en los otros dos autores analizados anteriormente, pues Lorca introduce elementos orientales en el título de sus poemas o acorta la longitud de sus versos al más puro estilo del haiku nipón, por lo que no se puede afirmar en ningún caso que sus poemas sean haiku, aunque sí se puede observar su influencia. En nuestra opinión, lo que llama la atención de Lorca, como en el caso de otros poetas como Antonio Machado, es lo desconocido y exótico que se le atribuye a Extremo Oriente y se hace partícipe de ese interés en su propia poesía.

Del mismo modo, hemos expuesto la posibilidad del haiku occidental como ente independiente o autónomo del haiku japonés. En nuestra opinión, el haiku en Occidente está tomando una dirección distinta a la del haiku japonés puesto que los autores están comenzando a incorporar la ciudad en sus poemas e incluso todo lo relativo a la urbe está teniendo más importancia que la propia naturaleza en sí.

En cuanto a los haikus de Borges y Benedetti, hemos estudiado sus composiciones y las hemos comparado con haikus japoneses que hemos tomado como referencia para observar si cumplían los requisitos para poder ser llamados haikus y finalmente hemos determinado que no pueden considerarse como tal por los siguientes motivos que exponemos a continuación, a modo de resumen:

- Frente al haiku japonés, no podemos observar un momento de iluminación y carecen de la profundidad que se le atribuye al haiku.
- La gran mayoría de estos poemas no contienen referencias a la naturaleza ni contienen una palabra que sitúe al poema en una estación del año.
- Muchos de estos poemas incluyen el “yo” poético en exceso, algo impropio del haiku tradicional.
- En el caso de Borges se limita a crear metáforas o estos poemas son un reflejo de sus propias inquietudes, las cuales plasma en sus breves composiciones.

En este sentido, debemos subrayar una vez más la subjetividad relativa a este apartado, pues se trata de una crítica personal.

Para concluir con la explicación de los resultados obtenidos en nuestro trabajo de investigación, cabe destacar que esperamos haber ilustrado correctamente los motivos por los cuales consideramos haber alcanzado los objetivos que nos habíamos planteado al inicio de este TFG.

Conclusiones

En primer lugar, estimamos haber cumplido con los objetivos que nos habíamos planteado inicialmente en este trabajo de investigación, si no totalmente posiblemente en gran parte y a continuación procedemos a comentar el porqué de nuestra afirmación.

Por una parte, debemos matizar que pese a desconocer la lengua japonesa, estamos satisfechos con los análisis de los haikus japoneses que hemos llevado a cabo a lo largo de nuestro trabajo por los siguientes motivos. Para comenzar, consideramos que, aunque nuestros análisis no indagan tanto en cuestiones de carácter lingüístico y su respectiva traducción, sí cumplen con nuestras expectativas de mostrar al lector las diferentes traducciones que se han realizado de un mismo poema y demostrar si los propios traductores han tenido en cuenta los rasgos del haiku nipón a la hora de adaptar sus traducciones. Para continuar, creemos que hemos sido concisos en cuanto a la explicación de qué es un haiku y la posterior aplicación de sus pautas de creación en los haikus occidentales. Además, hemos establecido una clara relación en la influencia ejercida por el haiku japonés sobre las composiciones de autores de Occidente.

En cuanto a nuestra finalidad de comprender en qué consiste un haiku, es cierto que nos documentamos en profundidad acerca de sus orígenes para poder comprender mejor el impacto en Japón y en el resto del mundo y de esa forma en la actualidad nuestros conocimientos sobre este ámbito poético tienen mayor trascendencia.

En este sentido, hemos logrado comprender la importancia de la labor del traductor y su capacidad para tomar decisiones relacionadas con la selección léxica o gramatical, entre otros, pues como bien sabemos, para traducir poesía se deben tener en cuenta aspectos como la métrica, la rima o la longitud del poema con el fin de adaptar esas características originales en la lengua de llegada.

Por otro lado, hemos presentado al haiku occidental como ente independiente del haiku japonés y hemos elaborado una serie de críticas constructivas a los haikus de autores occidentales que hemos decidido clasificar como poemas que no pueden considerarse haikus por las diferencias con los poemas japoneses señaladas anteriormente en este trabajo. Sabemos que estas dos cuestiones en especial contienen una gran carga subjetiva, pues lo que para un crítico puede ser un haiku para otro puede no serlo y somos conscientes de ello. En nuestra opinión, lo importante de esta valoración general es el razonamiento que hemos utilizado para concluir por qué esos poemas no pueden ser tratados como haikus occidentales y esperamos haber disipado algunas dudas referentes a la cuestión del haiku occidental contemporáneo.

Como conclusión principal para nuestro TFG podemos señalar la importancia de la influencia de la poesía japonesa en el mundo occidental, pues como hemos podido apreciar a lo largo de esta investigación, a partir del siglo XX comenzará a darse un especial interés por Japón, ya no solo en lo que a la literatura o poesía se refiere, sino también en cuanto a su arte o incluso en cuanto a sus pensamientos filosóficos.

Cabe destacar la labor realizada por figuras como la de Octavio Paz, Vicente Haya o Fernando Rodríguez-Izquierdo, pues sus escritos y estudios acerca del haiku han contribuido en gran medida al entendimiento y divulgación de esta forma poética original de Japón. Asimismo, debemos destacar también el trabajo llevado a cabo por escritores como Higginson o Yasuda, pues sus libros y trabajos resultan de gran ayuda para la comprensión del impacto del haiku no ya solo a nivel de Japón, sino también de Occidente.

Por otra parte, analizando a los cuatro grandes maestros del haiku en Japón, hemos interiorizado de una forma más profunda en lo que consiste un haiku y a través de sus poemas hemos podido aplicar esos conceptos propios japoneses a los haikus occidentales. En este sentido, podemos sacar varias conclusiones:

- El haiku en Occidente puede y podrá tener cabida siempre y cuando se llegue a comprender su esencia y se respeten sus características fundamentales, lo que no quiere decir que los poetas occidentales no tengan libertad para experimentar y descubrir nuevas formas para incorporar al haiku contemporáneo.
- Muchos autores, poetas y escritores de Occidente han querido escribir sus propios haikus en un estilo completamente libre, en cuanto a la temática y a la métrica, lo que solo ha propiciado la divulgación de conceptos e ideas equivocadas en cuanto a lo que el haiku es. Volvemos a insistir en las diversas posibilidades de las que el haiku dispone, pero siempre señalando que el poeta ha de ceñirse en cierto modo a unas pautas para componerlo, pues de lo contrario pasaríamos a considerarlo como cualquier otra forma poética.
- El haiku debe recoger un momento de iluminación, estético, el cual se obtiene a través de la contemplación y en ningún caso debería escribirse como mera ocurrencia al sentir inspiración, ya que va en contra del propio espíritu del haiku.

Para finalizar podemos comentar el hecho de que el haiku a pesar de haber pasado por una época en la que estuvo en decadencia en su país de origen, resurgió con fuerza de la mano del maestro Shiki durante el siglo XIX y además consiguió llegar a formar parte de

una de las señas de identidad de Japón y de su pueblo. Hoy en día la mayoría de la población nipona compone haikus sin importar el rango social, la edad o el sexo.

Por último, si bien en este TFG hemos analizado la influencia del haiku japonés en autores occidentales, debemos matizar que una de las múltiples formas de continuar con esta investigación sería investigar si se ha dado una influencia a la inversa; es decir, cabe preguntarse si existe en la actualidad una tendencia en los poetas o escritores japoneses de haiku a apoyarse o tomar ejemplo de las composiciones de poetas procedentes del mundo occidental. Y si es así, ¿cuáles son los motivos de esta inclinación? ¿Cuáles son las principales diferencias de estos poemas contemporáneos con los haikus iniciales? En definitiva, opinamos que el estudio del haiku resulta de gran atractivo e interés y esperamos haber logrado esclarecer las diversas cuestiones tratadas a lo largo de nuestra investigación en cuanto a la influencia ejercida por el haiku nipón en el mundo occidental.

Bibliografía

- Alcántara Llarenas, F. (2010). "Haiku y ciberhaiku: difusión y práctica del haiku en español" (471-488). En: *Japón y el mundo actual* (coord. Almazán Tomás, V. D. & Barlés Báguena, E.). Prensas Universitarias de Zaragoza
- Aullón de Haro, P. (1985). *El jaiku en España: la delimitación de un componente de la poética de la Modernidad*. Ed. Playor, Madrid.
- Bashō, M. *Sendas hacia tierras hondas*. Versión española por Antonio Cabezas. Introducción de Antonio Cabezas. Ed. Hiperión, Madrid, 1993.
- Benedetti, M. (1999). *Rincón de haikus*. Ed. Sudamericana, Buenos Aires.
- Borges, J. L. (1981). *La cifra*. Ed. Alianza, Madrid.
- Borges, J. L. (1984). *Obras completas*. Emecé, Buenos Aires.
- Borges, J. L. (1985). Mi experiencia con el Japón, Buenos Aires, 8 de julio de 1985. Disponible en: <http://www.ddooss.org/articulos/textos/Jorge_L_Borges.htm>
- Cabezas, A. (1983). *Jaikus inmortales*. Ed. Hiperión, Madrid.
- Campos, M. A. (1996). "Poesía y traducción" (51-60). En: *Hieronimus Complutensis*, núm. 3. Centro Virtual Cervantes. [Consultado el 22/11/2016]. Disponible en: <http://cvc.cervantes.es/lengua/hieronimus/pdf/03/03_051.pdf>
- Camúñez Yerbes, I. (2016). "La difusión del patrimonio cultural japonés a través de Francia" (371-380). En: *Japón y Occidente. El patrimonio cultural como punto de encuentro*. Aconcagua libros, Sevilla. Disponible en: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=654205>>
- Catford, J. C. (1965). *A Linguistic Theory of Translation*. Oxford University Press, Oxford.
- Chesneaux, J. (1969). *Asia Oriental en los siglos XIX-XX. China-Japón-India-Sudeste asiático*. Ed. Labor, Barcelona
- Cid Lucas, F. & Criado López, I. (2011). "Los haikus de José Juan Tablada de «Un día... (poemas sintéticos)» como recurso didáctico" (1-12). *Revista KOKORO*, núm. 3.

- Curieses, O. (13/12/2007). "Generación Beat y poesía extrema: los haikus de Kerouac". *Diagonal*. [Consultado el 3/12/2016]. Disponible en: <<https://www.diagonalperiodico.net/culturas/generacion-beat-y-poesia-extrema-haikus-kerouac.html>>
- Furuta, S. (1967). "El desarrollo del pensamiento Zen en el Japón" (13-39). En: *Estudios Orientales*, vol. 2, núm. 1.
- Garcés García, P. (2012). "El concepto de «way» «camino» y «michi dō» en la cultura japonesa y en la occidental". En: *Arquitectura y paisajes del imaginario japonés*. [CD-ROM] Garcés García, P. & Terrón Barbosa, L. (coord.). Soria, Departamento de Informática (Excma. Diputación Provincial de Soria).
- García Lorca, F. (1982). *Canciones 1921-1924*. Edición, introducción y notas Mario Hernández, Alianza editorial, Madrid.
- García-Medall, J. (2009). *Vocabularios hispano-asiáticos: traducción y contacto intercultural*. Vertere, Soria. Monográficos de la revista Hermēneus, núm. 11 – 2009
- Haya, V. (2004). "Libélulas, luciérnagas y mariposas: 39 *haikus* japoneses" (711-723). En: *Estudios de Asia y África*, vol. XXXIX, núm. 3, septiembre-diciembre, 2004. Disponible en: <<http://www.redalyc.org/pdf/586/58639306.pdf>>
- Haya, V. (2007). *Haiku por amor al instante*. *Infocop* [en línea]. 16 de mayo de 2007. [Fecha de consulta: 19 de octubre de 2016]. Disponible en: <http://www.infocop.es/view_article.asp?id=1391>
- Haya, V. (2010). La idea de armonía en la cultura japonesa y el haiku japonés. Conferencia Haiku UNESCO, Barcelona. Disponible en: <<http://www.vicentehaya.com/resources/Conferencia-haiku-UNESCO-Barcelona.pdf>>
- Haya, V. (2013). "Verdades y mentiras de la traducción y publicación del haiku japonés en castellano". UNED La Palma. Extraído de: <http://www.unedlapalma.es/documentos/Cursos_extension/verdades_mentiras_haiku_castellano.pdf>
- Haya, V. (2013). *Aware, iniciación al haiku japonés*. Ed. Kairós, Barcelona.
- Hernández Esquivel, C. E. (2012). "El *haiku* en el zen japonés" (73-76). En: *La Colmena (UAEMex)*, núm. 74, abril-junio 2012. [Consultado el 17/11/2016].

- Disponible en:
<<http://lacolmena.uaemex.mx/index.php/lacolmena/article/view/4474/3585>>
- Hernández Esquivel, C. E. (2012). "Haiku: tradición poética de Japón" (75-79). En: La Colmena (UAEMex), núm. 73, enero-marzo 2012. [Consultado el 10/11/2016].
Disponible en:
<http://web.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena_73/Aguijon/Haiku.pdf>
 - Hernández, M. (2008). "Un intento de traducción poética" (41-52). En: Hieronimus Complutensis, núms. 4-5. Centro Virtual Cervantes. [Consultado el 22/11/2016].
Disponible en:
<http://cvc.cervantes.es/lengua/hieronymus/pdf/04_05/04_05_041.pdf>
 - Higginson, W. J. & Harter, P. (1985). *The Haiku Handbook: How to Write, Share, and Teach Haiku*. McGraw-Hill.
 - Hirano, T. (2016). La importancia del grupo y el concepto de armonía social en Japón. *Espai Wabi-Sabi* [en línea]. 5 de febrero de 2016. [Fecha de consulta: 14 de octubre de 2016]. Disponible en: <<http://www.espaiwabisabi.com/la-importancia-del-grupo-y-el-concepto-de-armonia-social-en-japon/>>
 - Junqueras i Vies, O., Madrid i Morales, D., Martínez Taberner, G., Pitarch Fernández, P. (2012). *Historia de Japón: economía, política y sociedad*. Ed. UOC, Barcelona
 - Kerouac, J. (1996). *Los vagabundos del Dharma*. Ed. Anagrama, Barcelona
 - Kerouac, J. (2003). *Book of haikus*. Penguin Books, EE. UU.
 - Kerouac, J. (2005). *Buda y otros poemas*. Ed. Arquitrave, Bogotá.
 - Martínez González, B. I. (2006). "Asimilación de la cultura occidental contemporánea en la sociedad japonesa posmoderna, capitalismo y modernidad". Recuperado el 17/08/2016 en:
<http://caterina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lri/martinez_g_bi/capitulo1.pdf>
 - Martínez Taberner, G. (2011). "La región del Nanyō. El Japón Meiji y las colonias asiáticas del imperio español, 1858-1898". [Fecha de consulta: 12 de agosto de 2016].
Disponible en web:
<<http://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/80040/tgmt.pdf?sequence=1>>

- Montaner Montava, M. A. (2012). “La traducción del japonés al español: consideraciones desde una concepción cognitivista y cultural de la Lingüística” (147-155). Estudios de Traducción, vol. 2. Disponible en: <<https://revistas.ucm.es/index.php/ESTR/article/viewFile/38983/37615>>
- Muñoz Sanz, C. (2014). La percepción del mundo hispánico y japonés a través de sus lenguajes: ¿somos tan diferentes? (63-72). En: *Presencias japonesas: la interacción con Occidente en la literatura y las otras artes*. Ed. Universidad de Salamanca.
- Nida, E. & Taber, C. (1986). *La traducción: teoría y práctica*. Ediciones Cristiandad, Madrid.
- Ota, S. (2013). “Una sugerencia para el desarrollo del *haiku* en español” (107-1116). Universidad de Estudios Extranjeros de Kyoto. Disponible en: <http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/publicaciones_centros/PDF/otio_2013/12_ota.pdf>
- Perelló, J. L. (2008). “Dificultades de la traducción del japonés al castellano”. En: I Jornada de Estudios Asiáticos. PUC. [Fecha de consulta: 16 de octubre de 2016]. Disponible en: <http://www7.uc.cl/ceauc/papers/lit_y_trad/Perello.Dificultades_de_la_traducion_del_japones_al_castellano_final.pdf>
- Prieto, J. M. (2007). “*Haiku* por amor al instante”. En: *Haiku a la hora en punto*. Madrid, Vitruvio. Extraído de: <<https://biblioteca.ucm.es/escritores/jmprieto/obras/obr1417.pdf>>
- Rodríguez-Izquierdo, F. (1972). *El haiku japonés*. Publicaciones de la Fundación Juan March, Madrid.
- Rodríguez-Izquierdo, F. (26/06/2015). Sones de haiku en Federico García Lorca. En: *ACE-Andalucía* [en línea]. [Consultado el 8/12/2016]. Recuperado de: <<http://acesevilla.blogspot.com.es/2015/06/sones-de-haiku-en-federico-garcia-lorca.html>>
- Rodríguez Navarro, M. T. (2006). “La recepción de la literatura y el pensamiento occidental, y la traducción en el Japón de la Era Meiji: el papel de los traductores como mediadores interculturales”. En: *La investigación sobre Asia Pacífico en*

- España*. Ed. Universidad de Granada: CEIAP. Disponible en: <<http://www.ugr.es/~feiap/ceiap1/ceiap/capitulos/capitulo14.pdf>>
- Rubio Jiménez, J. (1987). “La difusión del haiku: Díez-Canedo y la revista *España*” (83-100). En: Cuadernos de investigación filológica, vol. 12-13.
 - Rubio, C. (2012). “La traducción literaria del japonés en lengua española: tendiendo puentes” (21-34). En: *Presencias japonesas: la interacción con Occidente en la literatura y las otras artes* Carbonell Cortés, O. (ed.). Ed. Universidad de Salamanca.
 - Shimizu, N. (2013). “Los *haikus* de Borges: su peculiar acercamiento a la estética japonesa” (99-105). En: *Actas del Congreso Internacional sobre el español y la cultura hispánica del Instituto Cervantes de Tokyo* (2013). [Consultado el 17/11/2016]. Disponible en: <http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/publicaciones_centros/PDF/tokio_2013/11_shimizu.pdf>
 - Silva, A. (2008). *El libro del haiku*. Visor libros, Madrid.
 - Tanaka, T. (2003). “El haikú: la poesía japonesa más sencilla de la poesía universal”. CEPE-UNAM, México. [Fecha de consulta: 25/11/2016]. Disponible en: <http://www.academiamexicanajaponesa.com.mx/docs/HAIKU-POESIA_JAPONESA.pdf>
 - Torrent-Lenzen, A. (2006). “Aspectos teóricos y prácticos de la traducción poética” (26-43). En: *Cuadernos del Ateneo de La Laguna* [en línea], núm. 22 (diciembre 2006). [Consultado el 22/11/2016]. Disponible en: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2602626>>
 - Trujillo Dennis, A. (2010). “Yokohama: cruce de miradas en el Japón Bakumatsu” (371-385). Capítulo 23. En: *Cruce de miradas, relaciones e intercambios*. Ed. Universidad de Granada: CEIAP. Disponible en: <<http://www.ugr.es/~feiap/ceiap3/ceiap/capitulos/capitulo23.pdf>>
 - Watanabe, M. (2012). “Cultura y mentalidad japonesas”. En: *Arquitectura y paisajes del imaginario japonés*. [CD-ROM] Garcés García, P. & Terrón Barbosa, L. (coord.). Soria, Departamento de Informática (Excma. Diputación Provincial de Soria).

- Watkins, M. (1999). "Reflexiones sobre la traducción de literatura japonesa al castellano" (33-49). [Fecha de consulta: 16 de octubre de 2016]. Disponible en: <<http://www.canela.org.es/cuadernoscanela/canelapdf/cc11watkins.pdf>>
- Watts, A. (2005). *El camino del Zen*. Ediciones Perdidas, Almería.
- Yasuda, K. (2002). *The Japanese Haiku, its Essential Nature and History*. Tuttle Publishing.