

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ**

**Escuela de Posgrado**



El haiku en el Perú: recepción y apropiación en el siglo XX

Tesis para obtener el grado académico de Maestro en Literatura  
Hispanoamericana que presenta:

***Alonso Belaúnde Degregori***

Asesor (a):

***Ricardo Sumalavia Chávez***

Lima, 2025

## Informe de Similitud


Yo, Ricardo Ernesto Sumalavia Chávez, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor(a) de la tesis/el trabajo de investigación titulado El haiku en el Perú: recepción y apropiación en el siglo XX, del autor Alonso Belaúnde Degregori, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 8%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 07/07/2025.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis o Trabajo de Suficiencia Profesional, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha:

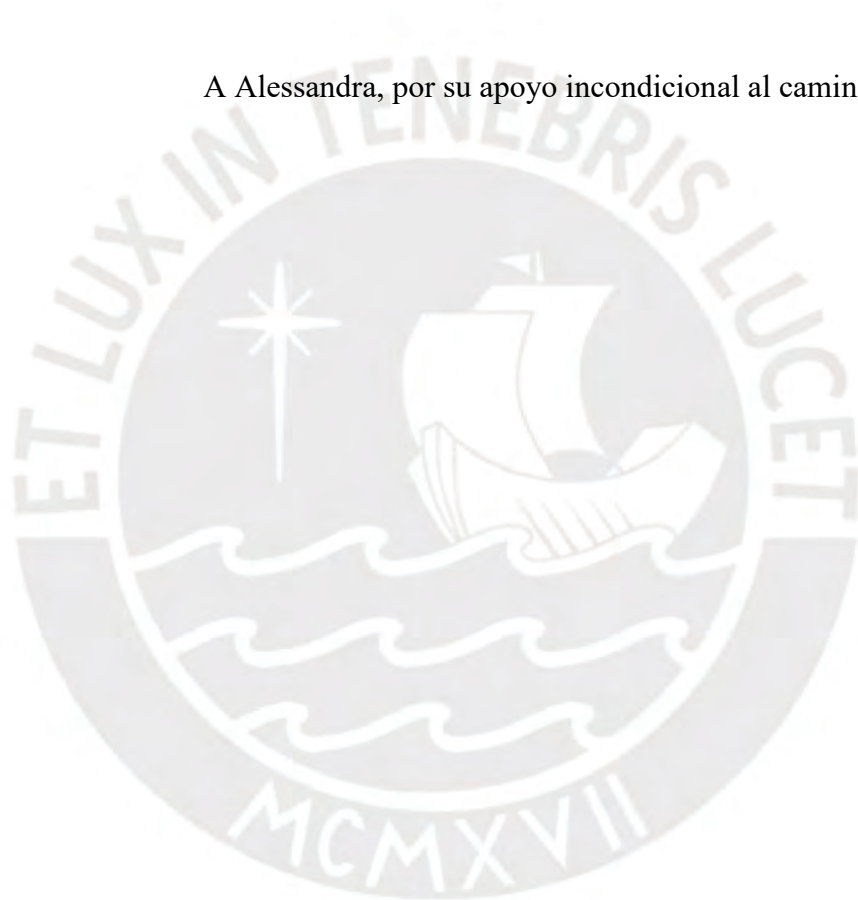
Lima, 07 de julio del 2025

.....

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: <u>Sumalavia Chávez, Ricardo Ernesto</u>	
DNI:25564248	
ORCID: <a href="https://orcid.org/0000-0001-9908-2461">https://orcid.org/0000-0001-9908-2461</a>	
	Firma

A todos mis amigos, compañeros y colegas  
en este pequeño camino en medio del mundo.

A Alessandra, por su apoyo incondicional al caminar a mi lado.



## Agradecimientos

Esta tesis no hubiera sido posible sin el apoyo de muchas personas.

Quiero agradecerle en primer lugar al Dr. Ricardo Sumalavia, director del Centro de Estudios Orientales, por su constante asesoría y su respaldo decisivo a mi carrera académica. También por su amistad y sus consejos valiosos, que me han llevado a concretar algunos de mis logros más importantes durante estos años.

Asimismo, le agradezco a los profesores Luis Fernando Chueca y Víctor Vich, por su generosa y atenta lectura de mi tesis. Sus anotaciones fueron cruciales para ampliar el rango de mi investigación, de manera que pude conectar el estudio del haiku con otros debates transversales al estudio de la poesía peruana e hispanoamericana.

También le agradezco a mis colegas y amigos que estudian el haiku y sus expresiones en Iberoamérica. Le agradezco a Yaxkin Melchy Ramos, Carlos Viveros Torres, Edgar Guillaumin y Ángel Acosta, amigos mexicanos en este camino de aprendizaje del haiku. También a Julia Jorge de Argentina y a Elías Rovira y Jaime Lorente de España, con quienes he podido conversar sobre nuevas y antiguas, actuales y posibles visiones del haiku. Estos intercambios de ideas han sido la fuente principal de aprendizaje que ha alimentado esta escritura. En ese sentido, le agradezco especialmente a Gonzalo Marquina y a Diego Alonso Sánchez, compañeros en Retama, con quienes he compartido de manera más cercana estas rutas de descubrimiento.

Le agradezco a mis maestros y amigos del Centro de Estudios de Asia y África de El Colegio de México, con quienes siempre estaré (felizmente) en deuda. También a la Embajada de Japón en Perú, al Ministerio de Educación, Cultura, Deporte, Ciencia y Tecnología (MEXT) del Gobierno del Japón, y a la Universidad de Tsukuba, quienes respaldan mi actual investigación.

Esta tesis no hubiera sido posible sin el apoyo de mis queridos amigos y amigas, así como de mi familia; ellos han sido el sostén de varios aspectos de mi vida en mis días en Lima.

Finalmente, le agradezco a todos los autores y autoras que contribuyeron a mi investigación a través de sus escritos, pero con quienes todavía no he podido establecer un contacto más cercano. Espero que este trabajo contribuya en retorno a sus ideas y fomente un mayor diálogo en los siguientes años.

## Resumen

La presente tesis analiza los procesos de recepción y apropiación del haiku japonés en el Perú durante el siglo XX. Para ello, se analiza la producción poética vinculada al haiku desde un enfoque histórico y comparativo, desde su recepción inicial e indirecta durante los 20 hasta su práctica basada en el estudio académico a finales del siglo. Asimismo, se atiende a las concepciones del género en algunos textos críticos surgidos dentro de este proceso, así como a los procesos editoriales y de traducción en su divulgación e incorporación a nuestra literatura. Este análisis parte de una revisión de los rasgos literarios del haiku japonés y de un esquema histórico de las tendencias de asimilación en Hispanoamérica, desde una aproximación no esencialista ni normativista. Asimismo, parte de conceptos propios que buscan explorar diferentes matices en los procesos de recepción y asimilación literaria. Con base en ello, se determinan las etapas de su asimilación, se analizan las singularidades de las principales tendencias creativas, y se determinan los puentes existentes entre estas poéticas y las desarrolladas en Japón e Hispanoamérica. Finalmente, se analiza el acercamiento teórico de Javier Sologuren y Alfonso Cisneros Cox, dos poetas fundamentales para el inicio de su estudio académico. De esta manera, esta tesis ofrece una revisión historiográfica y una historia crítica de la asimilación del género en el Perú, así como una reflexión acerca de la posibilidad de su trasplante literario, a puertas de la notable expansión ocurrida en el siglo XXI en todo el ámbito hispanohablante.

**Palabras claves:** Haiku, Haiku peruano, Haiku hispanoamericano, Javier Sologuren, Alfonso Cisneros Cox

# Índice

Resumen .....	1
Introducción.....	3
Objetivos de la investigación y metodología .....	4
Contexto de la investigación .....	9
Justificación y estado de la cuestión.....	11
Capítulo I. Consideraciones generales sobre el haiku japonés como género poético .....	16
1.1. Comprensión generalizada del haiku japonés en el medio internacional y crítica al enfoque esencialista .....	16
1.2. Sobre la naturaleza histórica del género .....	22
1.3. Sobre la palabra de estación ( <i>kigo</i> ).....	27
1.4. Sobre la métrica, la expresión de corte ( <i>kireji</i> ) y la yuxtaposición poética.....	32
Capítulo II. Tendencias en la asimilación del haiku en Hispanoamérica .....	37
2.1. Algunas consideraciones sobre el estudio del haiku hispanoamericano .....	37
2.2. José Juan Tablada y las primeras aproximaciones al género .....	40
2.3. Tendencias creativas y críticas en la segunda mitad del siglo XX en Hispanoamérica	53
2.4. Tendencias actuales: <i>boom</i> editorial, nuevos estudios y el haiku de lo sagrado.....	62
Capítulo III. La recepción y apropiación del haiku en el Perú en el siglo XX.....	72
3.1. Revisión historiográfica del haiku en el Perú .....	73
3.2. El haiku en el Perú a inicios del siglo XX: un puente indirecto .....	79
3.2.1. <i>El hai kai de Luis de la Jara: el inicio de la recepción desde España</i> .....	81
3.2.2. <i>El hai kai de Alberto Guillén: la influencia del haiku hispanoamericano y de las vanguardias poéticas</i> .....	89
3.3. Tendencias creativas y aproximaciones teóricas al haiku en el Perú entre las décadas de los 60 y 90 .....	99
3.3.2. <i>Una red de traducción, creación y crítica del haiku: aproximaciones de Silva-Santisteban, Sologuren y Cisneros Cox</i> .....	107
3.3.3. <i>Diálogos, parodias y aproximaciones excéntricas: alusiones estructurales en la apropiación del haiku</i> .....	118
3.3.4. <i>La aproximación al haiku en la literatura nikkei: el caso de José Watanabe y Nicolás Matayoshi</i> .....	124
3.3.5. <i>La labor de Carlos Zúñiga Segura y el ecosistema editorial de Ediciones Capulí</i> ...	131
3.3.6. <i>La aproximación teórica de Javier Sologuren al haiku japonés</i> .....	138
3.3.7. <i>La aproximación creativa y teórica al haiku de Alfonso Cisneros Cox</i> .....	142
Conclusiones .....	167
Referencias bibliográficas .....	174

## Introducción

El acercamiento al haiku japonés tiene más de un siglo de historia en el Perú, tal como lo atestigua una diversidad de textos poéticos y críticos que hacen referencia directa al género dentro de nuestra literatura. Sin embargo, solo desde hace algunas décadas se han empezado a comprender los principales rasgos literarios que han regido su práctica en Japón, y la comprensión generalizada del género todavía presenta simplificaciones que merecen una atenta revisión. A pesar de la cantidad de tiempo transcurrido, así como de la presencia creciente del género en nuestro país, no se ha realizado un estudio detallado del proceso por el cual los literatos peruanos se acercaron en un primer momento a esta forma poética desconocida y novedosa, y por el cual se consolidaron diferentes tendencias creativas en la apropiación del haiku en nuestra poesía. Más bien, la conformación gradual de una historia del haiku en el Perú en nuestros textos críticos y divulgativos ha estado sujeta a algunos errores importantes de interpretación, así como a una ausencia de criterios definidos en la selección de poemas. Esto ha generado muchas ambigüedades conceptuales sobre el haiku y una falta de parámetros claros para comprender el proceso de su recepción y apropiación en el ámbito nacional; realidad ante la cual es necesario responder con el presente estudio.

La historia de asimilación del haiku japonés en nuestro país data de 1921, año en que se publican las primeras referencias directas al género. En este momento surgen un par de artículos sobre la existencia del “Hai kai” japonés, así como algunos acercamientos creativos a la forma breve, que son introducidos como una novedad a nuestras letras por los escritores arequipeños Luis de la Jara y Alberto Guillén. Esto fue fruto de su contacto con escritores interesados por el género en España, dando lugar a un proceso de asimilación paralelo a la introducción del género en México, inicialmente sin vínculos a esta. A diferencia de lo ocurrido en este país, sin embargo, el interés inicial del haiku en el Perú se limitó a estos autores y presentó tan solo algunos vínculos difusos con otras poéticas breves de nuestras vanguardias poéticas, difíciles de comprobar. Luego de ello, se instaló un silencio extendido sobre el mismo, el cual solo sería disipado gracias a un interés generalizado por Japón y su literatura surgido a partir de la década de los 60. Este fue avivado por algunos reconocidos poetas como Javier Sologuren, Ricardo Silva-Santisteban y, posteriormente, Carlos Zúñiga Segura y Alfonso Cisneros Cox, principalmente, y ha crecido de manera progresiva hasta la actualidad.

En ese sentido, esta investigación responde a la necesidad de ofrecer una visión panorámica sobre este proceso de recepción y apropiación; esto es, una historia crítica de la asimilación del haiku en el Perú durante el siglo XX. Esto se debe a que no existe un estudio de esta naturaleza, y los pocos prólogos y artículos que tocan alguna obra vinculada al haiku en nuestra poesía presentan una notoria ausencia de esquematización a la hora de señalar lo ocurrido en el Perú. Asimismo, esta investigación está motivada por la urgencia de establecer un diálogo directo con otros estudios académicos recientes de esta naturaleza sobre el haiku en Hispanoamérica, sobre todo en México, que han contribuido a una renovación académica generalizada del estudio del haiku en lengua hispana. Estos conforman hoy una constelación importante de textos que buscan no solo explicar el interés en Hispanoamérica por esta forma poética breve, así como sus principales derroteros creativos y críticos, sino ponerla en valor para fomentar su conocimiento y práctica creativa en la actualidad.

#### Objetivos de la investigación y metodología

Esta investigación tiene por objetivo principal examinar las principales concepciones y tendencias creativas con las que el género poético del haiku fue asimilado en la poesía peruana durante el siglo XX, detallando sus características singulares y sus vínculos con la práctica literaria del género en Japón y en Hispanoamérica. Asimismo, tiene por objetivo examinar las principales concepciones del género en la recepción crítica y teórica del mismo, así como realizar una revisión historiográfica del haiku en el Perú.

En esa línea, los objetivos específicos de esta investigación son los siguientes: en primer lugar, ofrecer un acercamiento integral y actualizado a los principales rasgos literarios del haiku japonés, posibilitando un análisis más preciso de las similitudes y divergencias literarias del género surgidas en Hispanoamérica, desde una óptica no esencialista ni normativista. Esto último es especialmente importante, puesto que con ello buscamos ofrecer una alternativa a la óptica predominante de análisis en el ámbito académico hispano, basada en gran parte en la prescripción acorde a un modelo único, no problematizado, del haiku. En segundo lugar, ofrecer un esquema histórico y una evaluación de los principales rasgos literarios con los que se dio la asimilación hispanoamericana del género, detallando las concepciones poéticas del haiku con mayor influencia en este ámbito a lo largo del siglo XX y señalando algunas características de su

desarrollo actual. Esta evaluación actual, asimismo, presenta ideas novedosas en relación a otros estudios del haiku hispanoamericano.

En tercer lugar, esta tesis se propone detallar las concepciones existentes del haiku en la práctica de poetas peruanos durante el siglo XX, que se agrupan en tendencias creativas que continúan, en menor o mayor medida, hasta la actualidad. Estas concepciones tienen puentes tanto a la práctica del género en Japón como a las aproximaciones creativas surgidas en el ámbito hispanoamericano durante el siglo XX, por lo que el análisis se realiza bajo una óptica comparativa, sin descuidar por ello la atención a las singularidades estilísticas y estéticas que las obras peruanas presentan. Esto implica también prestar atención a los procesos editoriales de difusión, traducción y crítica sobre el haiku japonés realizados en Perú, así como a la conformación de una historia del género en el país, que criticaremos desde una perspectiva historiográfica. En ese sentido, también es objetivo de esta tesis realizar una revisión historiográfica del género en el Perú, así como ofrecer una propuesta propia. Finalmente, consideramos necesario precisar las concepciones teóricas del haiku japonés más relevantes dentro de este proceso de asimilación, que corresponden a los estudios de los poetas Javier Sologuren y Alfonso Cisneros Cox.

Al respecto, es necesario detallar de manera previa el uso que le daremos a ciertos conceptos que buscan dar cuenta y reflexionar sobre este proceso de “influencia” literaria; esto es, el proceso mediante el cual diversos patrones estilísticos, estéticos y/o temáticos en las producciones textuales en Perú aluden, reproducen o “se inspiran” en el haiku japonés. Si bien hemos revisado conceptos que podrían servir para este fin como el de transculturación literaria, desarrollado por Ángel Rama a partir de los postulados de Fernando Ortiz, y el de heterogeneidad, desarrollado por Antonio Cornejo Polar, estos no se adecuan precisamente a este proceso de influencia literaria, ni ofrecen un sostén específico a los detalles del análisis comparativo que buscamos. Considero que esto se debe a que han sido contruidos alrededor del eje de una asimilación vertical entre un sistema literario (cultural) dominante y uno que debe adaptar, alejar o bien subvertir el influjo de este. En el caso del haiku japonés, se trata de un insumo foráneo que, si bien en un primer momento fue asociado a un sistema cultural “elevado”, bajo la lógica del cosmopolitismo modernista traído de Europa, en la mayor parte de su asimilación no es tomado bajo estas coordenadas culturales, sino como una ventana alternativa a cualquier herencia o modelo literario “dominante”. En ese sentido, su recepción y apropiación no responden

precisamente a las lógicas de influencia cultural descritas por los conceptos de estos teóricos, sino más bien a una lógica que podríamos clasificar como intercultural o dialógica.

Por ello, a lo largo de nuestro análisis, aludiremos a este proceso de influencia literaria bajo algunos términos propios que responden tanto a esta realidad literaria como a lo desarrollado en los estudios del haiku hispanoamericano. De manera sintética, estos parten del reconocimiento de dos dimensiones dentro de este proceso: primero, la *recepción*, que refiere a las vías o canales por los que se da un influjo de ideas sobre el género literario en nuestra literatura; y, segundo, la *asimilación*, que refiere de manera amplia a la producción creativa, teórica o crítica que surge de la recepción de algún escrito o referencia al haiku japonés. En ese sentido, podemos considerar los poemas, ensayos, comentarios, estudios e incluso las traducciones como parte de este proceso de asimilación literaria.

Dentro de estos dos procesos, nos referimos en nuestro análisis a categorías conceptuales más precisas para mostrar los matices en la recepción y asimilación del haiku. Estas, cabe señalar, no son categorías cerradas ni excluyentes. Respecto a la recepción, consideramos que se da a través de tres vías, que hemos esbozado en un artículo previo en relación a la influencia de la literatura japonesa en general (Belaúnde, 2023) y que retomaremos en esta tesis: la *vía indirecta* -el acercamiento a través de textos mediadores que explican, recrean o son a su vez asimilaciones del haiku japonés; la *vía directa*, el acercamiento a través de poemas o textos explicativos traducidos del japonés, o de las fuentes directas, escritas en ese idioma; y la *vía intermedia*, un acercamiento a través de otros sistemas culturales, asociados fuertemente a la identidad, y que se muestran con mayor claridad en la experiencia de los literatos nikkei en el Perú. Cabe señalar que la eficacia de estos conceptos descansa en la cantidad limitada de fuentes de influencia, en un caso como el de la recepción del haiku japonés en el Perú. En otras palabras, esta visión nos permite apuntalar de qué textos los autores se acercaron a la noción del “haiku”, y en qué medida esto afectó o determinó su comprensión del género poético. A puertas del siglo XXI, el vasto acceso que empezó a ofrecer el *boom* de publicaciones y el internet vuelven estos conceptos menos eficaces.

En el caso de la asimilación, consideramos que dentro de ella también podemos observar tres tendencias, que pueden llegar a coexistir en algunas obras: primero, una *tendencia imitativa*, caracterizada por la búsqueda de emular estrechamente o repetir de manera acrítica lo asimilado -ya sean ideas teóricas, recursos o temas poéticos- sin mayor

contextualización acerca de estos o su vínculo con la realidad local. En segundo lugar, una *tendencia de apropiación*, situada en el otro extremo a la imitación, la cual se caracteriza por mostrar un uso bastante libre del haiku, usualmente a partir de una única idea, rasgo o recurso tomado de este; en otras palabras, la referencia al género como estímulo o punto de partida para un proyecto personal del autor, sin un interés patente por indagar en el conocimiento del mismo. En un lugar intermedio entre ambos, consideramos que la tercera tendencia puede ser definida como una de *adaptación*, y apunta a la creación de nuevos patrones, recursos y concepciones del haiku que respondan a una realidad local. Tal vez esta última puede acercarse a la noción de transculturación, en el sentido en que implica un “traslado de componentes culturales de una cultura a la otra” y, más específicamente, una asimilación “[creadora de] dichos elementos a partir de su propia matriz” (Sobrevilla, 2001, p. 29). Esta supone un conocimiento más integral de las características, los recursos y la estética del haiku japonés, dado que una adaptación debe partir de las diferencias entre el desarrollo literario del género y la realidad cultural, lingüística y geográfica del autor.

Finalmente, considero que dentro de esta adaptación es posible hablar de una dinámica de *trasplante*, siguiendo a Melchy (2020a), cuando esta contempla la dimensión eco-poética del haiku, entendiendo esto como un concepto que enfatiza el arraigo de una poética en el territorio, la flora y fauna, y los ciclos estacionales de una realidad natural, su íntimo diálogo con estas realidades, así como la conformación de una cultura (poética) en torno a esta. Como señalaremos, el trasplante del haiku implica la creación de una nueva tradición dentro de una existente, rescatando y reenfocando elementos culturales propios vinculados al territorio. En ese sentido, puede vincularse también a la transculturación, en un sentido bastante específico: la asimilación de la tradición poética del haiku permite integrar los elementos propios a otra estructura cultural y poética, dando lugar a una rearticulación de la cultura propia. En este caso, puede dar lugar a la creación de nuevos patrones de comprensión y vinculación con la naturaleza y sus cambios dentro de la cultura y poesía del Perú. En consonancia con lo que señala Sobrevilla sobre la transculturación, esto se sustentaría en una plasticidad cultural que opera bajo las operaciones de “pérdida, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones”, tanto en la lengua, la estructura literaria y la cosmovisión; procesos que “son concomitantes y se resuelven tod[o]s dentro de una reconstrucción general del sistema cultural, que es la función creadora más alta que se cumple en un proceso transculturante” (p. 22). Dentro de este esquema, nuestro análisis de obras demuestra que el trasplante del haiku japonés al Perú presenta la tendencia menos

trabajada durante el siglo XX, pero también algunos resultados notables y el desarrollo poético más interesante.

En líneas generales, más bien, con nuestro análisis de la historia del haiku en el Perú demostraremos que este proceso de asimilación fue en gran parte uno de apropiación, dado que, en su mayor parte, los textos creativos y críticos peruanos tomaron de manera libre o parcial algunos rasgos del haiku japonés y/o del hispanoamericano, incorporándolos de manera heterogénea y variada a sus propias búsquedas poéticas. Esto no niega, sin embargo, la existencia de algunos procesos de asimilación creativa más basados en la imitación directa de los tópicos y las normativas del haiku tradicionalista japonés. De igual manera, demostramos que algunas propuestas pueden ser consideradas como adaptaciones del haiku japonés a nuestra realidad lingüística, cultural y natural, y que estas marcan un camino que sería más transitado en el siglo XXI. Esta consideración parte necesariamente de un enfoque no normativista ni esencialista del haiku, que admite su variabilidad estilística y estética y su posibilidad de adaptación poética a otras realidades culturales.

Para realizar este análisis comparativo, en el primer capítulo ofrecemos un acercamiento a las características generales del género poético del haiku japonés, acorde a su práctica generalizada y a bibliografía actualizada sobre el mismo (Hakutani, 2021; Kern, 2018; Ota, 2020; Sato, 2018; Shirane, 2019). Partimos de la comprensión generalizada del mismo en estudios internacionales, para luego ofrecer un enfoque crítico. Nuestro enfoque busca, de manera sintética, desplazar la consideración esencialista, unitaria y normativista del haiku (el haiku solo tiene una “esencia”; el haiku tiene solo un “efecto”; el haiku debe seguir ciertas “normas” para ser considerado “haiku”) que ha predominado en la crítica hispánica por un enfoque que considere su carácter histórico, plural, heterogéneo y de múltiples dimensiones literarias. Luego de ello, nos centramos en algunas de sus características literarias más recurrentes y determinantes dentro de su práctica histórica en Japón; esto es, la palabra de estación (*kigo*), el patrón métrico y el ritmo, y el uso de expresiones de corte (*kireji*) y la yuxtaposición poética de imágenes.

En el segundo capítulo, ofrecemos una evaluación y esquema histórico de la asimilación del haiku en Hispanoamérica, acorde a estudios académicos recientes (Arellano, 2010; Casallas, 2019; Guillaumin, 2021; Noguero, 2013; Ota, 2014; 2020; Sánchez Guevara, 2014; Saz, 2004; Shimizu, 2013; Studzinska, 2011), que apuntan en mayor medida a mostrar las características de apropiación del género. El análisis parte de la primera adaptación realizada por un poeta hispanoamericano, el mexicano José Juan

Tablada, cuyos poemas son además los más reconocidos y estudiados en nuestro ámbito académico. Se le brinda especial atención al debate sobre su recepción del haiku en el contexto de la modernidad poética, así como a los rasgos estilísticos de su poética, determinantes para las apropiaciones posteriores. Este análisis se complementa con el detalle de la visión de Octavio Paz sobre el género, cuyo acercamiento teórico y de traducción es la primera contribución hispanoamericana destacable de este tipo, descontando algunos otros esfuerzos anteriores, más esporádicos y asilados. También se examina las poéticas de otros poetas influyentes dentro de esta historia, como el guatemalteco Flavio Herrera, el ecuatoriano Jorge Carrera Andrade, el argentino Jorge Luis Borges y el uruguayo Mario Benedetti. Cerramos el capítulo con una evaluación de las tendencias actuales, guiadas por un *boom* editorial de publicaciones en español, el surgimiento de nuevos estudios académicos y/o divulgativos y la presencia de la corriente del “haiku de lo sagrado”, central en la crítica y práctica del haiku hispano actual.

En el tercer capítulo, examinamos el desarrollo literario del haiku en la poesía peruana del siglo XX. Para ello, partimos de una revisión historiográfica y teórica de los diferentes textos críticos y antologías poéticas que conforman una historia del haiku en el Perú. Consideramos esto necesario debido a la existencia de algunos errores de interpretación y de una confusión generalizada en nuestra literatura crítica torno a la misma. Mediante este análisis, esclareceremos estos errores de interpretación, ofreciendo un estado de la cuestión de las antologías del haiku peruano publicadas en nuestro país. También ofrecemos nuestra propuesta historiográfica, que determina tres momentos de asimilación: primero, un periodo de recepción y apropiación temprana, mayormente creativa, en la primera mitad del siglo XX; luego, un periodo de asimilación más integral -creativa, teórica y crítica- en la segunda mitad del siglo XX, en que coexisten procesos de apropiación, imitación y adaptación del género poético en diferentes propuestas poéticas, agrupadas en tendencias creativas; y, finalmente, un periodo de expansión de su práctica durante el siglo XXI, que continúa hasta la actualidad, así como de cierta renovación teórica sobre el género, cuyos alcances aún deben estudiarse. Nuestro análisis cubre las dos primeras etapas, dando algunas ideas preliminares sobre la tercera.

### Contexto de la investigación

Analizar la aproximación de poetas peruanos al haiku japonés supone insertarlos dentro de la historia de expansión y asimilación internacional de este género poético. La

primera internacionalización del haiku data de inicios del siglo XX, en que se dieron las primeras traducciones y aproximaciones académicas en el medio europeo<sup>1</sup>. Sin embargo, su internacionalización cobra una mucho mayor relevancia a partir de la década de los 50. En este momento histórico, durante la posguerra y el cambio en las relaciones internacionales de Japón, surgen los primeros estudios extensos sobre el género, así como los primeros volúmenes detallados de traducciones poéticas<sup>2</sup>. Esto se complementó con el proceso cultural de absorción de influencias orientales de algunos reconocidos poetas Beatnik y el establecimiento de la Asociación de Haiku de América (*Haiku Society of America*) en 1968, lo cual dio a extensa práctica del género en el ámbito angloparlante<sup>3</sup>.

En el caso de Hispanoamérica, su primera influencia se halla en la publicación de *Un día...Poemas sintéticos* (1919) de José Juan Tablada (1871-1945) y la breve, pero fecunda resonancia que tuvo dentro del medio literario mexicano en la década de los 20 y los 30. Si bien algunos otros textos hispanoamericanos continuaron esta asimilación poética novedosa, conectada con la voracidad y búsqueda exotista del Modernismo y con las aproximaciones creativas al haiku que se dieron al mismo tiempo en Francia<sup>4</sup> y España<sup>5</sup>, la aproximación al haiku y el conocimiento del mismo estuvo limitado por la escasez de traducciones y de textos académicos y/o divulgativos sobre el género, especialmente en el medio hispanohablante. Dentro de esta época, resaltan las publicaciones *Cancionero. Antología de ocios poéticos* (1934) del peruano Alberto Guillén (1897-1935), el poemario *Microgramas* (1940) del ecuatoriano Jorge Carrera Andrade (1903-1978), y las múltiples aproximaciones del guatemalteco Flavio Herrera durante la década de los 30. Estas fueron principalmente asimilaciones creativas que contribuyeron a generar un imaginario con características propias del pequeño poema japonés, el cual puede entenderse de manera

---

<sup>1</sup> Nos referimos a la conferencia *Basho and the Japanese Poetical Epigram* (1902) del británico Basil Hall Chamberlain (1850-1935) y al libro *Les épigrammes lyriques du Japon* (1906) del francés Paul Louis Couchoud (1879-1959). Antes de ello, otro traductor británico de textos clásicos japoneses, W. George Aston (1841-1911) había escrito brevemente sobre el haiku en *A History of Japanese Literature* (1899). De igual manera, Lafcadio Hearn (1850-1904) había traducido y publicado algunos haikus en diferentes colecciones, así como algunos comentarios positivos sobre el género, por ejemplo, en *A Japanese Miscellany* (1901) y en *In Ghostly Japan* (1899), respectivamente. También es interesante resaltar la labor de difusión del japonés Yone Noguchi (1875-1947) a inicios del siglo XX (Hakutani, 2021, p. 5).

<sup>2</sup> Nos referimos, principalmente, a la serie de cuatro volúmenes *Haiku* (1949-1952) del británico R. H. Blyth (1898-1964) y al libro *The Japanese Haiku* (1957) del norteamericano Kenneth Yasuda (1914-2002). Antes de ello, aparte de los textos ya mencionados, otra publicación de importancia fue *The Bamboo Broom* (1934) del norteamericano Harold G. Henderson, quien cofundaría la Haiku Society of America.

<sup>3</sup> Para revisar una síntesis de este proceso de asimilación, ver la introducción del reciente estudio de Hakutani (2021).

<sup>4</sup> Recomendamos revisar el artículo de Agostini (2001).

<sup>5</sup> Para el caso de la asimilación del haiku en España, recomendamos revisar el libro de Aullón de Haro (1985). También se puede revisar el artículo de Rubio Jiménez (1987).

más amplia como un género poético microtextual (Acosta, 2019) y cuya vigencia se mantiene hasta la actualidad.

No obstante, gracias a las publicaciones de Octavio Paz (1914-1998) entre las décadas de los 50 y los 70, y al primer estudio extenso y detallado en español sobre el género, *El haiku japonés: Evolución y triunfo del haikai, breve poema sensitivo* (1972) del español Fernando Rodríguez-Izquierdo, se abrió otra línea de aproximación al género, que no pasó por el filtro ávido de exotismo del Modernismo ni de otras concepciones surgidas en las primeras décadas del siglo. Esta aproximación se basó, más bien, en la consulta de los estudios angloparlantes y franceses de la posguerra, así como en la consulta directa de textos japoneses.

Desde ese momento hasta la actualidad, el mayor acceso a traducciones de haikus japoneses al español y a textos divulgativos y estudios críticos del género ha fomentado una práctica extendida y heterogénea del mismo, que también bebe de las prescripciones que circulan en diferentes medios digitales. Estas enfatizan su carácter sencillo, formalmente definido y accesible, así como su conexión con una sensibilidad cotidiana y una práctica espiritual enclavada en la contemplación de la naturaleza, a veces con connotaciones religiosas o místicas. Esto ha llevado a que su influencia escape al ámbito literario y derive en un amplio interés espiritual, cultural y artístico que lo ha trasladado a la imaginación creativa en general, entremezclándose en el ámbito de otras prácticas culturales como la fotografía, el videoarte y la pintura<sup>6</sup>. De esta manera, su presencia ha ido creciendo progresivamente en todo el mundo hispano.

#### Justificación y estado de la cuestión

La presente investigación se inscribe dentro del marco de un creciente interés por las poéticas no occidentales y su influencia dentro de nuestro medio. El haiku, como género poético, constituye una isla dentro de los estudios literarios, que ha cobrado mayor importancia en el medio hispanohablante en las últimas décadas. De igual manera, la historia de su asimilación literaria a nivel internacional desde mediados del siglo pasado demuestra una amplia y creciente atención a su potencial artístico, educacional y ecológico.

---

<sup>6</sup> En Perú podemos destacar la muestra “Haiku y las artes plásticas” (1999-2000) organizada por el Pontificia Universidad Católica del Perú (Centro de Estudios Orientales, 2000); y el libro de artista del pintor nikkei peruano Venancio Shinki (1932-2016) del 2014, que interpreta pictóricamente haikus japoneses clásicos (Higa, 2018).

Asimismo, es notable la creciente importancia de la práctica del género en este país, tal como lo atestigua la mayor cantidad de publicaciones que se aproximan al género, ya sean colectivas o individuales, y la mayor cantidad de talleres de creación poética en torno al mismo, que en muchos casos ha dado lugar a antologías de creación poética<sup>7</sup>. Si bien esta historia reciente requiere un estudio más específico, es innegable que el haiku ha cobrado cada vez más relevancia en Perú en este primer cuarto del siglo XXI.

Dentro de esta historia, esta tesis propone examinar a detalle los procesos de recepción y apropiación literaria ocurridos durante el siglo XX. La investigación toma por base un trabajo previo de investigación sobre los haikus escritos por Javier Sologuren y Alfonso Cisneros Cox, dos poetas centrales en esta historia, desarrollado cabalmente en una tesis de licenciatura en esta misma universidad (Belaúnde, 2017). Las conclusiones principales de esta investigación demostraron que ambos poetas se aproximaron al género poético desde varias vertientes (trabajo creativo, editorial, ensayístico y crítico), y que, en el caso de su aproximación creativa, tomaron algunas de las características estéticas y estilísticas centrales del haiku japonés y las asimilaron a su propia poética, generando una apropiación fecunda y original. La tesis también demuestra el grado de su influencia para la comprensión teórica y práctica del género en el ámbito nacional a partir de la década de los 80.

Si bien dicha investigación presenta un contexto general de la asimilación poética durante el siglo XX, esta tesis también se justifica en cubrir algunos vacíos fundamentales dentro de ella: por un lado, la falta de una revisión historiográfica del haiku en el Perú, difundida en algunos textos críticos y algunas antologías, y –en línea con esto– la falta de una propuesta historiográfica propia; por otro lado, la falta de esclarecimiento de la primera vía de recepción del haiku en nuestras letras, en la que Luis de la Jara y Alberto Guillén tuvieron un rol decisivo; en tercer lugar, la ausencia de un examen más detallado y esquematizado de lo ocurrido entre las décadas de los 60 y 90, esto es, la determinación de las tendencias creativas y sus principales rasgos durante este segundo momento de recepción y apropiación del haiku, así como el análisis de algunas obras y autores no contemplados previamente; y, finalmente, la falta de análisis del último momento de acercamiento al haiku en la obra de Cisneros Cox, que reporta algunas de sus producciones

---

<sup>7</sup> Destaco, sobre sobre, la labor de la Escuela de Haiku Retama desde el 2022, que ha dado lugar hasta la fecha a siete antologías de haiku, derivadas de talleres de apreciación y creación poética, abiertos a todo público y alineados con diversas universidades del país. Estas obras pueden ser consultadas aquí: <https://retamahaiiku.com/>

más originales, así como de su acercamiento teórico al género. La atención a los ensayos de este poeta en la presente tesis se debe al carácter central de estos textos que, junto a los de Sologuren, constituyen las primeras piedras sólidas del conocimiento del género en nuestro medio.

Por otro lado, consideramos que, si bien pudimos hallar algunas de las claves de las poéticas del haiku peruano, nuestro análisis estuvo circunscrito en gran parte a una comprensión normativista y hasta cierto punto esencialista del género, derivado de la bibliografía que habíamos consultado en ese momento y determinado en gran parte por la concepción de Vicente Haya sobre el “haiku de lo sagrado”, que desarrolla principalmente en dos libros (2002; 2013). Este enfoque normativista –analizar los poemas en tanto lo que “deberían ser” o la “norma” que deberían seguir-, bebe de discursos tradicionalistas japoneses y de discursos esencialistas sobre Japón o el carácter de su literatura, muchas veces de manera inconsciente, y ha empezado a ser criticado en los últimos años en el medio académico hispanohablante, ya sea de manera directa o indirecta, sobre todo por autores hispanoamericanos (Asiain, 2013; Belaúnde, 2024; Chandía, 2023; Jorge, 2022; Melchy, 2020c; Rascón, 2019; Viveros, 2022). Estos han buscado dar lugar a un enfoque plural y diverso sobre un género que no puede ser reducido a explicaciones unitarias. En ese sentido, buscamos alinearlos a una nueva corriente de apreciación y valoración del haiku japonés y sus expresiones en Hispanoamérica. En el estudio del haiku hispanoamericano, este enfoque es una clave importante en algunas investigaciones recientes (Acosta, 2019; Casallas, 2019; Sánchez Guevara, 2014).

En último lugar, esta tesis se justifica en la necesidad de complementar los pocos estudios sobre este género en el Perú, ya sea sobre su historia o sobre alguna obra o autor en específico; debido a esta falta, el haiku sigue siendo en nuestro medio, a grandes rasgos, un espacio sujeto a discursos exotistas y generalizadores. Esta ausencia tiene algunas excepciones, como los estudios dedicados a los haikus de Sologuren (Vives, 1985; Fukuhara, 2002) y el excelente artículo sobre la poética del haiku de Cisneros Cox (Castañeda, 2016), así como algunos textos de carácter más divulgativo sobre la historia del género en el país (García Wong-Kit, 2018; 2023; Sánchez, 2016a; Zúñiga, 2003). Aunque estos presentan algunas ideas propias, es posible señalar que parten de los artículos iniciales que hizo Sologuren sobre el tema: “El meridiano poético oriental” (publicado originalmente en el periódico *Expreso*, en Lima, 11 de septiembre de 1979) (Sologuren, 2005, Vol. 9); “Poesía japonesa e hispanoamericana” (Publicado en *PHP Institute*

*International*. Tokio, 1983); y “Proyección hispanoamericana de la poesía japonesa” (Publicado originalmente en *Hipocampo. Suplemento dominical del diario La Crónica*. Lima, 10 de noviembre de 1986) (Sologuren, 2005, Vol. 7). De manera previa a los artículos de Sologuren, la única referencia a la asimilación del haiku en el Perú era el artículo fundacional de Estuardo Núñez, “El Japón y el Lejano Oriente en la Literatura Peruana” (*Letras: órgano de la facultad de letras y ciencias humanas de la UNMSM*, 1967), que presenta varias ideas que revisaremos. Todos estos textos, sin embargo, ofrecen un recuento parcial o limitado de la historia del haiku peruano. A este respecto también es necesario revisar los dos libros que ofrecen una antología del haiku peruano, *Cerezos en flor* (Ediciones Capulí, 1986; reeditada en 2015) de Carlos Zúñiga Segura, y *Haikus peruanos* (Editorial San Marcos, 1999, reeditada en el 2010) de José Beltrán Peña, cuyas ideas y criterios de selección analizaremos en la revisión historiográfica de esta tesis.

Por otro lado, entre estos estudios también encontramos algunos acerca del haiku en el Perú publicados recientemente en el medio internacional *El Rincón del Haiku*; uno de carácter más analítico y reflexivo (Melchy, 2020b) y uno de carácter más divulgativo e histórico (Sicilia Saavedra, 2019). Curiosamente, en el medio académico ha recibido mayor atención internacional la influencia del haiku en la obra de José Watanabe (Muth, 2014; Tsurumi, 2007), presente de manera estereotipada en muchos libros de investigación sobre el poeta, tal como Muth (2021) ha demostrado, a pesar de que Watanabe casi no practicó el género. Finalmente, existen otros estudios que abordan las influencias japonesas en la obra de algún poeta peruano, especialmente de Sologuren (Deartano, 2016; Gazzolo, 2021; Vallejo Bulnes, 2016); artículos de difusión sobre esta influencia en nuestra poesía, de manera más general (Kishimoto, 1993; Sánchez, 2016a); y un libro compilatorio sobre textos que muestran -o aportan a- la influencia de Japón en la literatura peruana (Ángeles, 1999), siendo el primero de ellos el artículo de Núñez que hemos mencionado. Todos estos últimos trabajos citados, sin embargo, no se enfocan específicamente en el estudio del haiku.

Mediante nuestra revisión y análisis, buscamos retomar, criticar y complementar estos estudios parciales para esclarecer el panorama de esta asimilación. Asimismo, y tal vez de manera más importante, esta tesis demuestra que existe una fecundidad poética alrededor de la apropiación del haiku japonés en el Perú; un proceso vivo de asimilación que se concreta en diversas tendencias creativas, las cuales responden a una continua experimentación, descubrimiento de fuentes y usos del género poético. Esto no niega, sin

embargo, la labor pendiente de adaptación literaria de algunas de sus principales claves, más evidentes y accesibles en la literatura del siglo XXI. La historia de su presencia en el Perú reafirma que el haiku es un género cuya vitalidad, diversidad y trascendencia en el ámbito hispanoamericano solo ha incrementado desde su primera recepción, hace más de un siglo.



## Capítulo I. Consideraciones generales sobre el haiku japonés como género poético

### 1.1. Comprensión generalizada del haiku japonés en el medio internacional y crítica al enfoque esencialista

El haiku es un género poético que ha sido ampliamente estudiado en el medio académico de las últimas décadas. A pesar de esta disponibilidad, la mayoría de los estudios que lo abordan a detalle o que ofrecen un enfoque crítico –una atención a su pluralidad y a los discursos que han moldeado su comprensión y práctica–, están escritos en inglés<sup>8</sup>. Si bien los estudios más extensos y difundidos en español aportan invaluable aproximaciones al mismo, estos recaen muchas veces en una visión esencialista o normativista del género; esto es, en explicaciones unitarias y homogeneizantes de su sentido o efecto poético. En muchos pasajes, se busca dar una definición acotada, descubrir una “esencia” o “secreto” último, o establecer criterios de qué es un haiku y qué no lo es. Considero que este enfoque usualmente se desarrolla en perjuicio del examen académico de la práctica real, plural, que ha tenido este género en Japón o en las letras hispanas. Esto no niega, sin embargo, el riguroso análisis de diferentes aspectos del haiku que ofrecen estos estudios, que citaremos a lo largo de esta investigación.

En ese sentido, se justifica que la presente tesis incluya un apartado inicial para delinear las características más importantes del género de manera crítica, antes de examinar su asimilación en Hispanoamérica y, de manera más específica, en Perú, sin necesidad de establecer un modelo único de comprensión del poema. Para iniciar este examen, sintetizaré rápidamente la comprensión generalizada en el ámbito internacional del haiku y ofreceré un enfoque crítico al mismo. Luego explicaré la naturaleza histórica del género y las tres dimensiones centrales en las que los numerosos estudios coinciden: la presencia de una palabra de estación (*kigo*) en el poema; el aspecto métrico regular, usualmente de 5-7-5 sílabas; y la inclusión de una pausa (*kire*), usualmente ligada al recurso de yuxtaposición poética. Mientras que la primera explica gran parte de su sentido estético y de su práctica social, las dos últimas explican la importancia de su estructura poética.

---

<sup>8</sup> También existe una pluralidad de estudios en japonés sobre el tema; sin embargo, estos son escasamente accesibles para el medio académico en español.

Por lo general, el haiku ha sido definido en el medio internacional por su brevísima forma métrica de 5-7-5 sílabas (*go-shichi-go* 五七五) o, más precisamente, moras<sup>9</sup>; por la inclusión de una palabra de estación (*kigo* 季語), que alude a un momento específico del ciclo estacional; y por tener una palabra o expresión de corte (*kireji* 切字), que separa el breve espacio del poema en dos unidades de sentido. Estas unidades responden a una dimensión temporal y/o espacial vasta, eternamente recurrente (como el océano, la lluvia de verano o el frío de las mañanas de otoño) y a una precisa, asombrosa por su irrepetible singularidad (como el reflejo de luz en una hoja o el sonido específico de un ave). Estos han sido comprendidos como los dos polos generadores de la chispa intuitiva del poema, tal como ha sido señalado por varios autores (Keene, 1956, p. 57; Kern, 2018, p. 31; Rodríguez-Izquierdo, 1972, p. 26).

En relación con esto, se ha enfatizado su capacidad de aprehender o “conservar un instante especial de la realidad” (Haya, 2002, p. 16), ligada a un carácter eminentemente sensorial y evocativo –esto es, a su capacidad de sugerir una rica imagen poética con pocos trazos en la mente del lector-, lo cual permite traspasar una experiencia de manera vívida y sugerente al lector. Esta experiencia estética ha sido explicada por su profundo enlace con una serie de coordenadas estéticas y espirituales cultivadas en Japón, vinculadas tanto a la tradición poética propia como la idiosincrasia cultural y religiosa del país, sobre todo con aquel sustrato espiritual que enseña a apreciar la fugacidad y lo efímero de las cosas, señalado por la clave estética del *mono no aware* 物の哀れ (el sentimiento de las cosas)<sup>10</sup>.

Asimismo, su conexión con una constelación de otros principios estéticos como el *wabi*, *sabi*, *yūgen* también ha sido un aspecto importante en la explicación del mismo (Hakutani, 2021; Rubio, 2019), en tanto el poema es una expresión de una sensibilidad particular y de un sentido del gusto japonés. Kern sintetiza que “mucho del atractivo del

---

<sup>9</sup> Se denomina “mora” a la unidad silábica del metro japonés, siguiendo la consideración de la prosodia japonesa que explica Kawamoto (2000). Sin embargo, consideramos también correcto el uso del término *on* 音 (sonido) que argumenta Drouilly (2023) y que sigue la bibliografía japonesa sobre el tema.

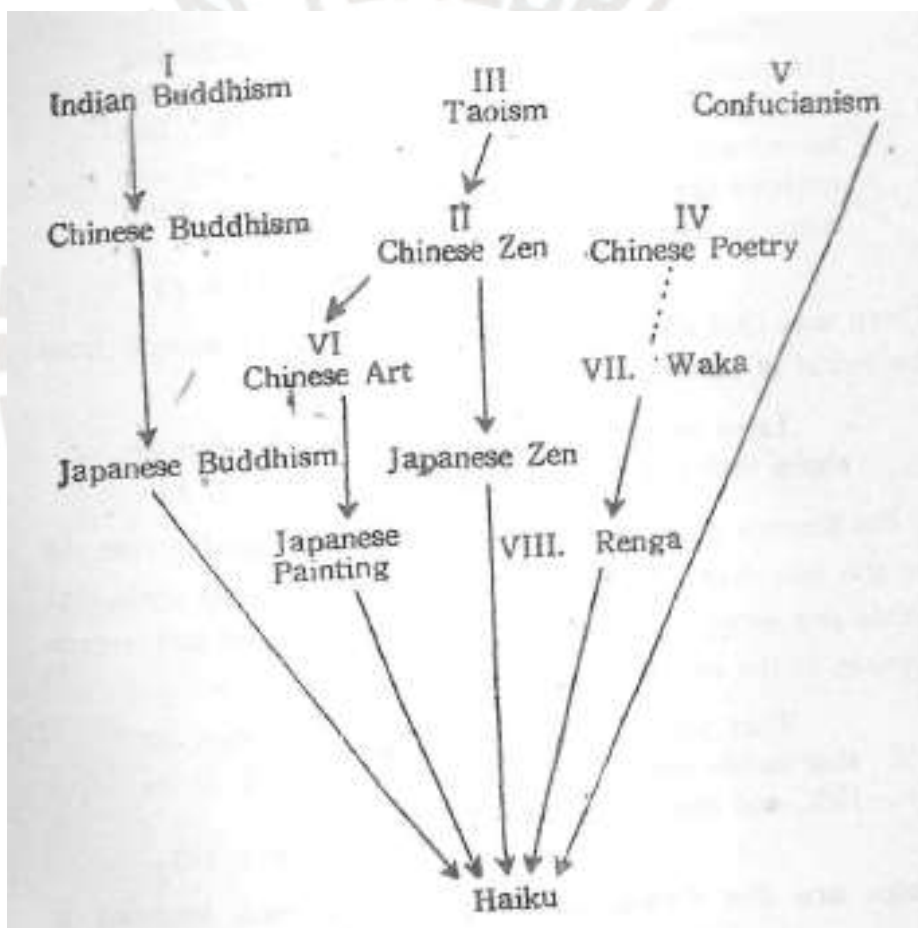
<sup>10</sup> Este término estético ganó una enorme importancia dentro del estudio de la literatura japonesa a partir de su desarrollo teórico y filológico realizado por Motoori Norinaga (1730-1801), dentro del movimiento de Estudios Nacionales (*kokugaku*) a fines del siglo s. XVIII. Este importante crítico literario japonés definió el *mono no aware* como la clave estética esencial de El relato de Genji (*Genji monogatari*), así como de otros textos literarios clásicos japoneses, argumentando una esencialidad japonesa que se distanciaba de los modelos literarios y estéticos chinos.

haiku está derivado de la combinación irresistible y paradójica entre la simplicidad de su forma y la exquisita sofisticación de la estética japonesa” (2018, p. 18).

Al respecto, la mayoría de estudios extensos han buscado explicar el haiku dentro del complejo sistema cultural, estético y filosófico en que fue concebido, en consideración, sobre todo, al desconocimiento generalizado del mismo para sus lectores. Esto puede ser rastreado al primer estudio extenso sobre el género en inglés, *Haiku* de R. H. Blyth de 1949, que arma una genealogía de influencias espirituales del género que incluyen el budismo zen, el sintoísmo japonés, el confucianismo y el taoísmo:

**Figura 1**

*Árbol genealógico de los orígenes espirituales del haiku japonés*



*Nota.* Adaptado de *Haiku* (Vol. 1, p. 3), por R. H. Blyth, 1960, Hakkuseido.

Esta línea de influencias es compartida por el estudio de Rodríguez-Izquierdo (1972), aunque algunas ideas ya habían sido difundidas anteriormente por Paz, como veremos en el próximo capítulo. También se difunden en la actualidad: el estudio reciente

de Hakutani resalta, por ejemplo, la importancia de la ontología budista y la relación con otros seres que la subyace, así como su doctrina de la compasión universal y de la trasmigración de almas, en poéticas del haiku como las de Matsuo Bashō (1644-1694) y Kobayashi Issa (1763-1828); de igual manera, resalta la importancia de las virtudes confucianas (humanidad, justicia, piedad filial y lealtad) en la poética del primero (2021, p. 7-10). En ese sentido, el haiku ha sido consagrado en muchos estudios como uno de los medios predilectos de la cultura japonesa para destilar o sintetizar algunas de sus lecciones éticas y estéticas; en específico, para cultivar una sensibilidad hacia el entorno, el presente y los demás; una disciplina artística para atender a la realidad que nos rodea y respetar la interrelación y horizontalidad de todos los seres dentro del universo.

En línea con esto, en la internacionalización del género se ha enfatizado su simplicidad, espontaneidad, carácter coloquial y la naturalidad de su expresión, en contra de una artificiosidad o complejidad literaria, dado que esto enturbiaría la relación directa del poeta (y el lector) con la realidad natural. Este discurso objetivista que considera el haiku como un medio “transparente” de representación del exterior, al punto de negar su carácter de “literatura” o de “ficción”, y ser una expresión de la “sensación pura” que experimenta el poeta (Rodríguez-Izquierdo, 1971, p. 29, p. 129), ha estado muchas veces potenciado por su relación con el budismo zen. Esta relación puede rastrearse al trabajo de difusión del filósofo Daisetsu Teitarō Suzuki (1870-1966) en su promoción del zen en Occidente durante la posguerra, cuyo eco más notable se encuentra en el estudio señalado de Blyth, que afirma: “Un haiku no es un poema, no es literatura; es una mano que hace señas, una puerta entreabierta, un espejo perfectamente limpio”<sup>11</sup> (1960, p. 272).

Acorde a esto, también se ha enfatizado su carácter democrático y accesible a todos, que puede traspasar las barreras lingüísticas y culturales y enraizarse dentro de otros sistemas culturales. Para ello, se ha resaltado, en línea con la objetividad y “transparencia” verbal, el peso de la imagen poética dentro de su composición, tal como numerosas definiciones del género lo atestiguan (Cabezas, 2007, p. 9; De la Fuente, 1996, p. 10; Rodríguez-Izquierdo, 1972, p. 22; Silva, 2005, p. 25). Considero que, a diferencia de los aspectos vinculados a los recursos de la lengua japonesa, el énfasis en la imagen poética responde a que es lo más propenso a la internacionalización del género. Esto, sin embargo, ha dado lugar a una aproximación simplificada del mismo; llevado al extremo, ha derivado

---

<sup>11</sup> A menos que se indique lo contrario, todas las traducciones al español de las citas en otros idiomas son de mi autoría.

en una comprensión mecanicista del haiku como una “fotografía del instante”, desvinculado de otros tipos de poesía, lo cual ha empezado a ser criticado recientemente (Belaúnde, 2024; Melchy, 2020c).

Finalmente, y en cierta relación con esta consideración objetivista del haiku, este género también ha sido definido como una poesía del *aware* 哀れ (asombro, maravilla), de carácter existencial y no sentimental, cuya práctica otorga un entrenamiento de los sentidos y una depuración del yo (reflexiones, creencias, valoraciones) que permite que el poeta sea capaz de conectar y transmitir con “lo sagrado” de la naturaleza, tal como defiende Vicente Haya en múltiples trabajos (sobre todo: 2002; 2013). Desde esta lectura, el haiku es una suerte de poesía mística en la cual el *haijin* 俳人 (poeta de haiku) se funde con los objetos -con el bambú, el sauce o la estación; con “el corazón de las cosas”- diluyendo su ego en la naturaleza, su tiempo personal en la eternidad (Blyth 1960, p. 116-117; Haya, 2002, p. 139-142; Rodríguez-Izquierdo, 1972, p. 25-27). Este entrenamiento es concebido como un estilo de vida o “vía” espiritual-artística, lo cual lo aleja de lo “literario” en un sentido más convencional, y enfatiza la dimensión sagrada de la relación con la naturaleza que expresa y fomenta el poema. Cabe señalar que esta es una de las aproximaciones más interesantes y fecundas hacia el género en el medio hispanohablante en el siglo XXI<sup>12</sup>.

Ahora bien, de manera contraria a estas aproximaciones, que tienden al esencialismo, estudios recientes en inglés -igualmente orientados a la difusión- como los de Sato (2018), Kern (2018) y Shirane (2019)<sup>13</sup> exploran la variabilidad, diversidad y el carácter inherentemente cambiante y plural de un género literario que ha sido practicado por múltiples escuelas y poetas a lo largo de muchos siglos. Estos enfatizan el carácter literario del género, fuertemente enlazado a su medio cultural. En específico, Shirane ha criticado la noción unitaria, extendida en el medio angloparlante, del haiku como un medio de representación realista de un instante ocurrido en el presente, usualmente frente a una

---

<sup>12</sup> Tal como Haya ha demostrado, considero que esta aproximación al haiku ha existido (aunque en términos ligeramente distintos) en varios discursos, escuelas y explicaciones académicas en Japón; de igual manera, la concepción sagrada de la naturaleza y del poema no solo ha estado presente en las escuelas y autores de haiku, sino que puede ser rastreada a los orígenes de la poesía tradicional japonesa (*waka*). Los alcances que ha tenido este discurso en la conformación de la tradición del haiku en Japón, así como los puentes entre la idea del haiku de lo sagrado en el medio hispanohablante y las ideas similares en otros medios son, a mi juicio, dos investigaciones determinantes pendientes.

<sup>13</sup> Cabe señalar que, si bien este es un artículo breve, la explicación sintética del haiku que ofrece responde a una amplísima trayectoria de estudio sobre el género. Se puede revisar, sobre todo, los capítulos sobre el haiku escritos en libros compilatorios de traducción y análisis de literatura japonesa que ha editado (Shirane, 2002; Shirane & Suzuki, 2016).

realidad natural. Este paradigma se consolidó en torno a la idea del “momento haiku” que proviene del estudio pionero de Kenneth Yasuda de 1957 (2001), aunque la explicación del efecto estético del haiku que este realiza sea mucho más compleja. Contra ello, Shirane demuestra el carácter imaginativo, intertextual y social –en algunos casos performativo– que tiene la composición de haiku tanto en el periodo premoderno japonés<sup>14</sup> como en la actualidad (2000; 2019).

En ese mismo sentido, Kern critica los discursos que equivalen la naturaleza del haiku con lo “puramente” japonés y que defienden con ello el carácter espiritual “elevado” de su práctica como lo único válido o propio del género. En contra de esto, señala que muchas de las prácticas reales de haiku que se dieron en el periodo premoderno se centraron en aspectos protocolares, humorísticos y de homenaje que tenían por eje la intertextualidad o la sugestión ingeniosa de una idea, dentro de un medio cultural altamente codificado; no eran concebidas como parte de un “camino” (*michi* o *dō*) artístico-espiritual elevado. El autor argumenta, más bien, que la creación retroactiva de una “tradición” que enfatiza lo espiritual del haiku durante el periodo moderno<sup>15</sup> es parte de un sistema ideológico que centraliza y homogeniza las expresiones culturales de Japón a ciertas líneas o “tradiciones” que potencian una imagen positiva de lo japonés en el medio internacional (2018, p. 23-25). Esto no niega, no obstante, la existencia e importancia de discursos japoneses que han conceptualizado el haiku como una práctica artística-espiritual, tanto del periodo premoderno como moderno<sup>16</sup>.

En esta misma línea, Sato ha escrito que las declaraciones comunes en el medio estadounidense sobre el haiku como un poema de lo inconscientemente intuitivo –sin mediar ningún acto intelectual– unido a la comprensión Zen de esta poesía, hubieran sorprendido al mismo Bashō. Más bien, él demuestra que el carácter literario de este poema

---

<sup>14</sup> El periodo Edo o periodo Tokugawa (1603-1868), denominado así por la primacía del poder político de la familia Tokugawa en la nueva capital de Edo (hoy Tokio) usualmente es denominado “periodo moderno temprano” en la historiografía y estudios culturales y literarios recientes. Sin embargo, nosotros lo denominaremos “periodo premoderno” para simplificarlo.

<sup>15</sup> Según la historiografía y estudios culturales de Japón, se considera generalmente el periodo moderno aquel que inicia con la restauración Meiji en 1868 y finaliza, en algunos casos, durante el periodo de Ocupación en 1952 y, en otros, con el final de la era Shōwa (1926-1989).

<sup>16</sup> Al respecto, Sato ha señalado que el sentido del “camino” (*michi* o *dō* 道) al que refiere Bashō es ambiguo, dado que está influenciado tanto por una concepción budista, como taoísta y confuciana del término (2018, p. 29). Sato demuestra que el vínculo existente entre el budismo y su búsqueda religiosa y la práctica de la poesía está presente en sus escritos, pero no es única de este poeta, sino que se remonta al periodo medieval (cita como ejemplo los escritos de Fujiwara Shunzei). Dentro de estos discursos, la poesía es una vía (*dō*) para la búsqueda religiosa.

(construcción deliberada, que sigue códigos y alusiones intertextuales) fue fundamental, al punto de considerar al haiku en gran medida como un “poema de circunstancia” (*vers de circonstance*); esto es, un poema que se compone acorde a una circunstancia social específica (2018, p. 15). Esto se debe a su imbricación con la poesía encadenada y las prácticas culturales poéticas del periodo premoderno, como veremos a continuación. De igual manera, muchos de los poetas del haiku vivían de su práctica como maestros (*sōshō*), por lo cual su práctica no estaba exenta de la observación de reglas y de la lógica comercial de su oficio<sup>17</sup>. No obstante, Sato reconoce la existencia de poemas que no están tan cargados por esos convencionalismos, ni que requieren especificar la ocasión en la que fueron compuestos para ser comprendidos.

Estas críticas no solo nos ofrecen un rápido panorama de la comprensión extendida del género en el medio internacional, sino que nos permiten desplazar explícitamente el enfoque de estudio del haiku de la búsqueda de una “esencia” al examen de las constantes y singularidades de sus diversas expresiones. Por todo ello, en la presente tesis no buscaré delimitar una definición o paradigma únicos del haiku desde un enfoque normativo, desde el cual se podría evaluar la “corrección” de los haikus peruanos de respecto de a una norma. Más bien, detallaré a continuación las principales características literarias señaladas, enfatizando su carácter abierto y en disputa, para luego examinar la asimilación peruana en diálogo con estas.

## 1.2. Sobre la naturaleza histórica del género

De manera general, se tiende a explicar el haiku como un producto derivado de una evolución histórica: su alternancia métrica de cinco y siete moras, así como muchas de sus características formales y de estilo (sugerencia, ambigüedad léxica, simbolismos naturales, etc.) provienen del género poético del *waka* 和歌, que predominó durante el periodo clásico<sup>18</sup>, y cuya forma métrica de 5-7-5-7-7 moras se mantiene hasta la actualidad. Hakutani señala que, como parte de los entretenimientos de la corte, alguien podía componer los primeros tres versos del poema, esperando una respuesta para completar el

---

<sup>17</sup> Sato señala que el *hokku* y haiku “se han escrito para felicitar, alabar, describir, expresar gratitud, ingenio, astucia, decepción, resentimiento o lo que sea, pero rara vez para transmitir el despertar budista” (1983, 131).

<sup>18</sup> El periodo clásico japonés alude en la historiografía y estudios culturales al Periodo Heian (794-1185).

*waka*: por ello, la forma métrica de 5-7-5 había existido con mucha anterioridad al periodo premoderno (2021, p. 6).

De igual manera, esta forma métrica se utilizó constantemente en la práctica de poesía enlazada o *renga* 連歌, un tipo de poesía colaborativa que predominó en el periodo medieval<sup>19</sup> y que alternaba entre estrofas de 5-7-5 moras y de 7-7 moras, llegando a construir secuencias poéticas de 36, 100 y hasta mil estrofas. Dentro de esta práctica, la estrofa inicial llamada *hokku* 発句 (verso de apertura) tenía especial importancia, por tener que aludir (mediante una referencia estacional) al momento exacto de la reunión poética, así como ejecutar una función protocolar de saludo, homenaje o cumplido al anfitrión o la ocasión específica.

Durante el siglo XVI, empezó a ganar popularidad una práctica del *renga* menos estricta y protocolar, de carácter menos solemne, orientada al efecto humorístico que produce la subversión ingeniosa de las convenciones poéticas. Esta práctica fue denominada *haikai no renga* 俳諧の連歌 (*renga* al estilo del *haikai*) dado que el término *haikai* había aludido desde el periodo clásico –como categoría dentro de las antologías poéticas– a lo irreverente, misceláneo, excéntrico u humorístico<sup>20</sup>. Durante esta época, aparecieron algunas escuelas urbanas de *haikai no renga*, como la escuela Teimon en Kioto o la escuela Danrin en Osaka<sup>21</sup>.

Así, a inicios del periodo premoderno, la práctica poética del *haikai no renga* se volvió la favorita dentro de las clases populares mercantiles y urbanas. Este proceso llevó eventualmente a la consagración del *haikai* como un género poético independiente de legitimidad artística hacia la era Genroku (1688-1704), gracias en gran parte a la escuela poética de *haikai* de Matsuo Bashō, llamada *shōmon* 蕉門, ubicada en la nueva capital de Edo. Si bien esta no fue necesariamente la predominante, sus postulados sobre la práctica tuvieron un efecto enorme y perdurable hasta la actualidad (Kern, 2018, p. 47-48). De igual manera, la importancia central del *hokku* dio lugar su composición aislada y a antologías

---

<sup>19</sup> El periodo medieval japonés alude en la historiografía y estudios culturales al Periodo Kamakura (1185-1392) y al Periodo Muromachi (1336-1573).

<sup>20</sup> Para ahondar en ello, conviene revisar el extenso estudio sobre el género, que parte desde el periodo clásico y llega al periodo premoderno, de Scott Alexander Lineberger, la tesis doctoral *The Genesis of Haikai: Transforming the Japanese Poetic Tradition Through Parody* (Columbia University, 2007).

<sup>21</sup> Al respecto, se puede revisar el capítulo “4. Early Haikai Poetry and Poetics” escrito por el profesor Shirane (Shirane & Suzuki, 2016, p. 170-178).

específicas de estos poemas, como una forma poética autónoma y breve, pero pensada para una secuencia más amplia.

En este sentido, Shirane ha destacado la naturaleza social y dialógica de la tradición poética del haiku desde sus inicios, que se mantiene en su carácter democrático y sugerente (por ejemplo, él señala que el poema debe ser completado por la imaginación del lector; también señala que muchas veces su efecto recae en un conocimiento cultural o intertextual compartido) (2019); de igual manera, Ota enfatiza la importancia de la socialización de las reuniones poéticas (*kukai* 句会), los paseos de composición conjunta (*ginkō* 吟行) y, en general, todo el sistema de escuelas, maestros y discípulos en los que se da la práctica hasta la actualidad en Japón (2020, p. 145-148), señalando que se trata de una “literatura de creación cooperativa” (p. 148). En realidad, “solo a partir del periodo moderno, bajo la influencia de nociones occidentales de un arte verbal de “autoría” única de un poeta, la estrofa inicial se divorció de la secuencia poética y de [sus] funciones comunales” (Shirane, 2019, p. 461-462).

Este “divorcio” ocurrió con la condena de la práctica de poesía colaborativa de Masaoka Shiki (1867-1902), un crítico y poeta fundamental para el género, quien argumentó que era una práctica trivial y que solo el poema autónomo del *hokku* tenía valor literario (p. 462). De hecho, él fue quien popularizó a fines del siglo XIX el término *haiku* (俳句) a partir del término *haikai no ku* (俳諧の句), en referencia solo a la estrofa inicial de la secuencia poética (Kern, 2018, p. 21, p. 49). A eso se refiere Kern cuando señala en su estudio que la “tradición” del haiku como “poesía moderna” (esto es: autónoma, individualista, independiente) es una invención moderna, de carácter retroactivo y que enarbola algunas poéticas y textos del *haikai* del periodo premoderno mientras que ignora otros, sobre todo su carácter contextual o intermedial (su creación en diálogo a otros poemas, prosas, pinturas y formatos caligráficos) y su carácter colaborativo, comunal. Como advierte J. Thomas Rimer, la composición poética “era usualmente un empeño grupal, un hecho estético difícil de comprender o empatizar para lectores contemporáneos” (Kern, 2018, p. 22).

Cabe señalar que estos estudios enfatizan la continuidad, más que la ruptura, en la conformación histórica del género. Sin embargo, en estudios anteriores (y en otros actuales) sucede lo contrario: se marca una distinción entre la escuela poética de Bashō –sus discípulos y la línea de maestros del género que ingresan en la “Gran narrativa del haiku”

(p. 23)- y otras escuelas y prácticas del *haikai* del periodo premoderno. En esta distinción, se realiza una dicotomía entre el juego literario –la ingeniosidad, el fuerte apoyo en la intertextualidad y en simbolismos literarios- y el sentir poético profundo, ligado a la contemplación real de la naturaleza, como si estas fueran dimensiones excluyentes, bajo la lógica de una “alta literatura” o práctica “seria”, y “baja literatura” o algo simplemente “humorístico”, incluso “infraliterario” (Rodríguez-Izquierdo, 1972, p. 64). Al respecto, Sato ha hecho una crítica directa:

En realidad, el “juego ingenioso literario” era la esencia de lo que Bashō y sus amigos estaban haciendo. Ellos caracterizaron el tipo de *renga* que practicaban como *haikai*, “humorístico”, para distinguirse de la tradición ortodoxa del *renga* basado en la poesía de la corte. (Kern, 2018, p. 20-21)

Sato menciona que, a pesar de la admiración de Bashō por poetas clásicos como Fujiwara no Teika (1162-1241) o Saigyō (1118-1190), en su consideración del propósito elevado de la poesía -que demuestra en varios fragmentos de su obra escrita-, el mismo medio literario del *haikai* en el que se hallaba, que no podía separarse de la socialización, la asociación en escuelas y de su aspecto comercial, monetario, explican el aspecto no “serio” de su búsqueda poética. Esto es explicado por Sato como una “afectación literaria”, término con lo que designa no solo la importancia del medio social del poeta en sus creaciones, sino de la alusión intertextual en la construcción de sus versos. Su análisis demuestra también la importancia de las observancias sociales dentro de la sesión de *renga* en la cual algunos de los *hokku* más famosos de Bashō fueron compuestos, en los cuales hay un aspecto de “juego” altamente refinado y elegante.

Por ello, considero que la dicotomía tajante entre lo “serio” y “humorístico” se deriva en gran parte de la crítica moderna de Shiki a las escuelas poéticas de su tiempo; una crítica que influyó fuertemente la comprensión del haiku en el periodo moderno, tanto en Japón como en los primeros estudios internacionales sobre el mismo. Esto puede observarse con claridad desde el estudio de 1902 de Chamberlain, en que rescata el valor de Bashō por la carga ética y religiosa de sus enseñanzas, al punto que distingue su “poesía” del resto de la producción epigramática (*epigram*) con la que cataloga (y desestima) el haiku como género (1997, p. 340). En el caso japonés, durante aquella época -a fines del siglo XIX- predominaba la legitimidad social de la escuela y el maestro, así como el conocimiento de las convenciones, por sobre otras apreciaciones literarias del haiku. Por ello, Shiki critica los *clichés* y el uso de expresiones trilladas de estas escuelas, señalando

su práctica como poco seria o de pasatiempo, abogando por una práctica “literaria” del haiku basada en la ampliación de tópicos poéticos a partir de la observación real del entorno y la autenticidad poética (*makoto*); es decir, aboga por la composición con base en las percepciones y sentimientos reales del poeta, no a partir del mero conocimiento literario (Keene, 1984, p. 88-95; Sato, 2018, p. 152-153). Ambas críticas, aunque ciertamente distintas, coinciden en delinear una práctica “seria” del haiku contra una poesía trivial, de pasatiempo o entretenimiento.

La revitalización del género de Shiki<sup>22</sup> y su teoría del “esbozo” (*shasei*), con un fuerte énfasis en la imagen, da paso al llamado haiku moderno<sup>23</sup> en el siglo XX, cuya práctica oscila entre diferentes tendencias subjetivistas y una tendencia objetivista, tradicionalista, como he analizado en una investigación anterior (2024). Sin embargo, aun dentro de un esquema de representación realista y de valoración de la originalidad, el haiku moderno inaugurado por Shiki mantuvo una dimensión social, intertextual y performativa ineludible. Muchas de sus características ligadas a prácticas culturales más amplias, así como a su propia tradición poética, se mantuvieron en las diferentes poéticas y movimientos de este periodo, a pesar del vivo debate sobre los alcances y las funciones del poema que habían dado lugar a la composición de temáticas urbanas, eróticas, propagandísticas, de guerra y denuncia social, entre otras<sup>24</sup>. Debido a esta importancia, Shirane busca evitar la separación entre lo “serio” y lo “no serio” en el desarrollo del haiku, e insiste en la importancia transversal de dos ejes en su práctica literaria: el horizontal, ligado a la evocación del entorno real y la actualidad cultural del poeta; y el vertical, ligado a la dimensión histórica y a las resonancias literarias y afectivas de lo poetizado (2000). Para entender mejor esto y difuminar esta separación normativa, examinaremos a continuación

---

<sup>22</sup> Para revisar a mejor detalle las ideas de Shiki sobre el haiku y cómo lograron revitalizar el género, dando paso al “haiku moderno”, sugerimos revisar el primer capítulo del libro *Modern Japanese Poets and the Nature of Literature* (1983), titulado “*Masaoka Shiki*”, de Makoto Ueda. Una versión en español puede ser consultada en Ueda (2022).

<sup>23</sup> Para fines de esta tesis, y acorde a mucha bibliografía existente (sobre todo Ueda, 1976), denominaremos “haiku moderno” a todas las expresiones poéticas del haiku durante el siglo XX, a partir de la revitalización del género poético que gestó Shiki. Concordamos, sin embargo, con Kern en que se debería distinguir el uso del término *haiku* para señalar lo realizado en el periodo moderno, a partir de la creación del término, y se debería utilizar otro término para señalar las prácticas de *haikai* del periodo premoderno, sobre todo aquellas que no encajan con la idea de poesía autónoma. En otras palabras, Kern distingue la tradición moderna del haiku, basada en la escritura y apreciación de textos poéticos autónomos, de la tradición poética premoderna, inserta dentro de una lógica cultural de creación poética colaborativa (2018, p. 26-30).

<sup>24</sup> Al respecto, se pueden consultar las dos historias del haiku modernas más detalladas que se han publicado en inglés, inscritas dentro de libros de historia de la literatura japonesa más amplios (Dolin, 2015; Keene, 1984). También conviene revisar los libros de traducciones de Seiko Ota y Elena Gallego, que han difundido estas facetas del haiku en nuestro medio (Ota y Gallego, 2014; 2016; 2018), y los estudios de Gutiérrez (2023a, 2023b).

la importancia de la intertextualidad en el haiku un componente central de esta práctica: la palabra de estación.

### 1.3. Sobre la palabra de estación (*kigo*)

El *kigo* 季語 (literalmente, “palabra de estación”) es una palabra o expresión dentro del poema que alude, explícita o implícitamente, a un momento temporal específico dentro del ciclo de las estaciones. Esta alusión puede ser la aparición de un elemento natural (como el caer de la nieve en invierno o el florecimiento del cerezo en primavera), el comportamiento específico de algún ser (como el canto del ave *hototogisu* a inicios de verano) o alguna costumbre cultural ligada a las estaciones (como la observación de la luna llena a mediados de otoño). Los *kigo* son clasificados dentro de cinco categorías estacionales: primavera (*haru*), verano (*natsu*), otoño (*aki*), invierno (*fuyu*) y año nuevo (*shōgatsu*). De igual manera, cada categoría (salvo la última) se subdivide en tres momentos, el inicio (*sho*), la mitad (*chū*) y el final de la estación (*ban*). Esta precisa clasificación se sustenta en la observación minuciosa de los fenómenos naturales dentro de la cultura japonesa, tal como se refleja en los textos poéticos desde el periodo clásico. Cabe comentar que esta tradición poética se conformó siguiendo el calendario lunar, que regía el calendario de las estaciones hasta el inicio del periodo moderno.

La importancia del *kigo* para la composición del haiku es tal que múltiples escuelas y asociaciones de haiku modernas y contemporáneas han defendido su carácter necesario y central para el género poético. De igual manera, académicos de la talla de Haruo Shirane han señalado que, sin contar con un *kigo*, el poema se clasificaría no como haiku, sino como *senryū* (2019, p. 463). Si bien es un hecho innegable que durante el debate y las experimentaciones del haiku moderno muchos poetas argumentaron y practicaron la composición de haikus sin *kigo*, la escuela tradicionalista de Takahama Kyoshi (1874-1959), centrada alrededor de la revista *Hototogisu* (1897-actualidad) y predominante durante ese periodo, defendió su necesidad para el haiku, algo que se mantiene hasta la actualidad<sup>25</sup>. A pesar de que escuelas como el Haiku de ritmo libre (*Jiyū ritsu haiku*)

---

<sup>25</sup> También recomendamos consultar las historias del haiku modernas de Dolin (2015) y Keene (1984) sobre estos puntos.

mantienen hasta hoy la postura que el *kigo* es un recurso literario, no un requisito formal para el haiku, esta no es la opinión predominante.

Por otro lado, si bien el término fue utilizado por primera vez por Ōsuga Otsuji en 1908, su existencia como práctica poética en el haiku del periodo premoderno fue igual de determinante, vinculada a la importancia de los tópicos poéticos estacionales en la poesía japonesa en general (*waka* y *renga*)<sup>26</sup>. Ota señala que antes era denominado *kidai* 季題 o “tópico de estación” (2020, p. 39), mientras que Kern señala que simplemente se hablaba de “palabras de estación” (*ki no kotoba*) (2018, p. 33). Lo importante, en todo caso, es señalar que la importancia de las palabras estacionales en el haiku crece a partir de la importancia de los tópicos estacionales desarrollados en las tradiciones del *waka* y del *renga*, por lo que se arraiga en una tradición textual de más de un milenio. En ese sentido, se puede considerar que tiene una función doble: por un lado, una función referencial, con la cual alude al momento temporal presente, tal como ya hemos explicado, y, por otro lado, una función intertextual y simbólica, que alude a un cuerpo de asociaciones poéticas que ha construido la poesía tradicional japonesa. Cabe señalar que esto no es un caso aislado de la poesía japonesa, sino que tiene vínculos estrechos a los desarrollos poéticos en la literatura del este de Asia, específicamente China y Corea.

Sobre su primera función, Ota señala que el *kigo* debe signar el poema inaugural de una sesión de *renga* (*hokku*) con el “sentimiento nacido de un determinado momento [y estación]” (p. 40). Siguiendo a Terada Torahiko, afirma que “uno de los papeles más importantes del *kigo* es indicar este momento” (p. 42). Sin embargo, la composición explícitamente premeditada del *hokku*, para la cual incluso se podían hacer revisiones y discusiones previas, nos indica que muchas veces era un poema más protocolar y performático que espontáneo. De igual manera, los tópicos estacionales tendían usarse en la poesía colaborativa por sus asociaciones simbólicas, no por su referencia al tiempo presente.

Esto nos lleva a la necesidad de señalar que una comprensión realista del *kigo*, en tanto mera referencia al momento estacional exacto en que el haiku fue compuesto, no solo es a veces engañoso, sino que no termina de explicar su importancia poética. No solo

---

<sup>26</sup> Sobre la naturaleza de los tópicos poéticos (*dai* 題) conviene revisar el artículo de Stilerman, (2018), en el cual se hace una distinción conceptual entre tópico, tema y ocasión respecto a la composición (y compilación) de poesía tradicional japonesa.

muchas veces se compone a partir de la imaginación, sino que la elección de un *kigo* exacto no es meramente referencial, dado que existen múltiples maneras de indicar la estación presente. En otras palabras, el *kigo* debe entenderse de manera más cabal por su dimensión intertextual y simbólica, como un elemento poético que cobra un mayor sentido dentro del cuerpo de la tradición poética y cultural japonesa. Tal como explica Shirane:

En Japón, la palabra estacional dispara una serie de asociaciones culturales que han sido desarrolladas, refinadas y transmitidas cuidadosamente por cientos de años y que han preservado, transformado y pasado de generación en generación a través de libros estacionales, los cuales permanecen en uso hasta el día de hoy. (2000, s.p.)

En otras palabras, cada *kigo* comporta asociaciones específicas, presentes en la tradición poética. Estas asociaciones son explicadas por Ota con el término *hon'i-honjoo* 本意本情 (significado propio, sentimiento original), que refiere al hecho que las asociaciones de los elementos estacionales responden a un desarrollo literario que remonta a las colecciones imperiales de *waka* y, por lo tanto, no son aleatorias, sino que son compartidas por los poetas japoneses como un mismo sentido y criterio de gusto. Se trata, por lo tanto, de un término que señala que los elementos estacionales tienen connotaciones emocionales y literarias determinadas por la tradición poética. En ese sentido, el *kigo* sería como un “santo y seña” entre el escritor y el lector, con la cual se alude a estas asociaciones (2020, p. 45-47).

Asimismo, tal como Shirane señala, las palabras estacionales tienen también una “jerarquía”: las cinco grandes, por un lado, conforman el núcleo de la poesía clásica, con sentidos poéticos firmemente determinados, mientras que las desarrolladas por el *haikai* fueron incorporaciones nuevas: estas fueron muchas veces elementos considerados “groseros” o “poco elegantes” en la poesía clásica, que formaban parte de la actualidad de los poetas<sup>27</sup>. Los *kigo* se fueron compilando en los denominados *saijiki* 歳時記

---

<sup>27</sup> Sobre esta “pirámide” de palabras estacionales, Shirane comenta: “El cucú (*hototogisu*) para el verano, las flores del cerezo para la primavera, la nieve para el invierno, las brillantes hojas otoñales y la luna para el otoño. Ampliándose hacia abajo desde este angosto pico estaban los otros temas de la poesía clásica –lluvia primaveral (*harusame*), flores de naranjo (*hanatachibana*), pájaro cantor de arbusto (*uguisu*), árbol de sauce (*yanagi*), etc. Ocupando la base y en la parte más amplia, estaban las palabras coloquiales que habían sido agregadas recientemente por poetas de *haikai*. En contraste con las elegantes imágenes de la cima de la pirámide, las palabras estacionales de la base eran utilizadas para la cotidianidad, lo contemporáneo, la vida más sencilla. Ejemplos para la primavera lo son el diente de león (*tanpopo*), el ajo (*ninniku*), el rábano (*wasabi*) y el celo de los gatos (*neko no koi*) (2000, s.p.)

(literalmente, “registro del tiempo de un año”), voluminosos compendios introducidos en el siglo XVII que son utilizados hasta la actualidad como guías para la composición de haiku. Estos usualmente incluyen una descripción detallada del *kigo*, sus tópicos poéticos asociados, lugares famosos (*meisho*) asociados, y ejemplos notables de haikus que lo utilizan<sup>28</sup>. Esto es una muestra de la importancia del conocimiento de la tradición del *kigo* para la composición de haiku.

Ahora bien, este imaginario compartido trasciende al sentido “realista” o de observación científica de la realidad natural. Tal como ha observado Ota, “El *hon’i* no coincide a veces con las características científicas del objeto sino con la idealización de la figura establecida por la estética de la literatura japonesa. Antes que la realidad lo que se refleja es el mundo imaginario formado por la tradición” (2020, p. 49). Esto coincide con la explicación detallada de Shirane sobre la creación de una “segunda naturaleza” (*secondary nature*) en la cultura japonesa en su estudio *Japan and the Culture of the Four Seasons. Nature, Literature and the Arts* (2012), un concepto que explica la diferencia entre la naturaleza real del archipiélago japonés y el tratamiento de la naturaleza en las representaciones culturales. Shirane señala que la cultura de las cuatro estaciones en Japón ha dado lugar a una memoria literaria compartida, que no solo dota de capas de sentido a los cambios estacionales, sino también al territorio geográfico. De manera sintética, afirma que: “la palabra estacional tiene otra función clave [aparte de la referencial]: anclar el poema en una tradición poética establecida [...] El haiku es por tanto una forma breve, pero enlazada a un gran cuerpo altamente codificado de asociaciones estacionales” (2019, p. 461-463).

Por nuestra parte, afirmamos que esta no coincidencia exacta con la realidad científica no niega el carácter contemplativo y eco-poético de la tradición del haiku. Los compendios *saijiki* o *kiyose* (una especie de *saijiki* resumido o sintético) son una muestra cabal de esta dimensión, dado que ofrecen un mapa del conocimiento no meramente científico, sino afectivo y cultural, del territorio y la fauna y flora japonesa. De igual manera, dan cuenta de su relación con quienes habitan esos espacios, así como de las costumbres sociales inscritas en el paso de las estaciones.

---

<sup>28</sup> También clasifican los haikus no solo de manera acorde a la estación, sino al tipo de objeto poético: la estación (季), el cielo y sus elementos (天文), campos y montañas (地理), templos (神仏), asuntos humanos (人事), animales (動物), flores y animales (植物) y misceláneos (雜).

Shirane, de igual manera, argumenta que cuando un haiku sobrevive y se vuelve canónico, usualmente es porque tiene un profundo y complejo enlace con un base cultural, literaria o artística más amplia (p. 464-465). En esa misma dirección Asiain orienta su breve, pero contundente análisis, señalando que “Bashō, poeta peregrino, viajaba con los pies y con la imaginación (...) No puede ir al encuentro de la naturaleza sino a través de la cultura” (2013, p. 121).

Finalmente, cabe señalar que los haikus se componen no solo en alusión a estos *hon'i*, sino muchas veces agregando algo nuevo o subvirtiéndolos cómicamente. “La función del *haikai* era darle un nuevo gusto a la tradición” (Ota, 2020, p. 55). Este es el sentido e importancia de lo “nuevo” (*atarashimi*) en el haiku. Siguiendo al reputado Konishi Jin'ichi, Ota señala que el haiku se mueve entre lo elegante (*ga*) y lo vulgar (*zoku*), refiriendo esto a lo rudimentario, novedoso y cotidiano que no ha tenido tiempo de “pulirse” dentro de la tradición. Según la autora, Bashō se expresó en contra lo trillado, defendiendo la importancia de la novedad, y argumentó que se debe buscar lo novedoso, renovándose y evolucionando a cada día o cada momento. Esto hace referencia, sobre todo, a la búsqueda de nuevos *kigo*, favoreciendo la realidad natural contra la idealizada, o jugando con las asociaciones ya establecidas, dinamitándolas y abriéndolas a nuevos sentidos poéticos.

Todo esto nos demuestra que la consideración del *kigo* explica en gran parte el sentido estético del haiku, así como su práctica poética. Por ello, muchos académicos enfatizan su importancia capital a la hora de explicar el género. En nuestro medio hispanohablante actual, Ota es quien enfatiza más esta importancia; ella señala que la esencia del género se vincula a la vivencia (a través del poema) de los delicados cambios estacionales a lo largo del año, los cuales no se experimentan en solitario, sino en un vivo diálogo poético con los demás (2020, p. 9-10). En otras palabras, propone que el haiku es un medio poético para atender y compartir los cambios estacionales y, con ello, la observancia de la naturaleza -tanto de manera “limpia”, como a través del filtro de la tradición- y de las prácticas culturales ancladas en esta cultura de las cuatro estaciones. La reproducción del instante por sí sola no explica el espesor poético del haiku.

Para complementar estas ideas, sin embargo, es necesario ahondar un poco más en la estructura poética, formal, del haiku.

#### 1.4. Sobre la métrica, la expresión de corte (*kireji*) y la yuxtaposición poética

En páginas anteriores, hemos señalado que aparte del *kigo*, el haiku usualmente es definido por dos elementos más: la métrica de 5-7-5 moras y la inclusión de una palabra de corte (*kireji*). En este apartado señalaremos lo más importante de ambas normativas, que se vinculan a la estructura del haiku y al efecto poético derivado de la misma.

En primer lugar, sobre la métrica fija de diecisiete sílabas, podemos observar que tanto los académicos como las escuelas poéticas actuales están divididas: mientras que algunos abogan por la necesidad de respetar la forma fija (*teikei*), otros señalan que el conteo exacto no es necesario, ni que era necesario en épocas de Bashō<sup>29</sup>. Alejándonos del enfoque normativista y esencialista, sin embargo, es muy fácil determinar que la mayoría de haiku se adhiere a la forma del 5-7-5 moras, aunque algunos haikus no la respeten. De manera sintética, el profesor Rodríguez-Izquierdo resume que casi todo el haiku japonés clásico –y 90% del moderno- se construye sobre esta pauta (2013, s.p.)<sup>30</sup>. Esto no niega, sin embargo, que existan haikus famosos que presentan una extensión un poco menor o mayor. Por lo general, para los maestros del género del periodo premoderno, el conteo de moras (*onsūritsu*) fue una guía, más que una necesidad absoluta o definitoria (Kern, 2018, p. 30).

Considero que esta discusión puede ser mejor entendida si tomamos en cuenta que se inscribe dentro del debate (explícito o implícito, tanto en Japón como en el medio internacional), que existe desde el periodo moderno entre el haiku tradicionalista y el haiku no tradicionalista. El primer enfoque fue defendido en Japón por la escuela *Hototogisu* ya mencionada, bajo el liderazgo e ideas de Takahama Kyoshi (1874-1959), y es difundido en la actualidad principalmente por la Asociación del Haiku Tradicional Japonés (*Nihon Dentō Haiku Kyōkai*). Por ejemplo, Kyoshi abogó desde la década de los 20 por el paradigma de *yūki teikei* 有季定型 (necesidad de una forma fija y de una estación), con el cual afirma la necesidad del *kigo* y de la forma 5-7-5 para que el poema sea considerado como haiku, en tanto es un arte tradicional sujeto a reglas tradicionales<sup>31</sup>. Por otro lado,

---

<sup>29</sup> El estudio de Jaime Lorente sobre el metro de los haikus de Bashō es una excelente aproximación a este debate en nuestro medio hispanohablante (2020).

<sup>30</sup> También examina un poco esta discusión en su primer estudio (1972, p. 142-143).

<sup>31</sup> Al respecto, y para revisar algunas otras ideas de Kyoshi que establecieron un discurso tradicionalista sobre el haiku, vigente hasta la actualidad, se puede revisar también las historias del haiku moderno de Keene (1984) y Dolin (2015). En mi tesis sobre la subjetividad en la poética del haiku de Taneda Santōka (1882-

movimientos alternativos de la época abogaron por la exploración de nuevos ritmos y estructuras poéticas, para conseguir efectos distintos. La Asociación del Haiku Moderno (*Gendai Haiku Kyōkai*) es la que tiene esta postura en la actualidad, dado que aboga por la posibilidad de escribir haikus sin *kigo*, así como fuera de la pauta métrica fija (Gilbert et al., 2006). Este debate se reproduce en el medio internacional, por lo que es posible hallar ideas en conflicto en los estudios académicos en español e inglés, que usualmente argumentan a favor de una visión u otra del haiku.

En todo caso, el común denominador es la importancia de la brevedad del poema. Tal como afirma Kern, “la brevedad es el significado, no solo una clave o un efecto secundario fortuito” (2018, p. 30). Esto refiere a que, más allá de la métrica exacta, el efecto del haiku se deriva en gran parte de su forma poética breve. De manera más precisa, se deriva de la estructura poética dentro de esta forma breve. Al respecto, al inicio de este subcapítulo mencionamos que el haiku usualmente se compone de dos unidades de sentido, que constituyen los dos polos del poema entre los que se genera la “chispa” intuitiva. Esta estructura de dos unidades es marcada en muchos poemas por el *kireji* 切字 (literalmente, “término que corta”) que era común en el periodo premoderno y que se mantiene en algunas poéticas en la actualidad.

En específico, este término refiere a ciertas partículas expresivas (*kana*, *ya*), así como a declinaciones específicas de verbos, usualmente sufijos (*-keri*, *-ramu*), que otorgan una pausa de lectura dentro del ritmo del haiku. Esta pausa genera un silencio fecundo, separando las unidades con un vacío que no es solo rítmico, sino semántico; el vacío o corte (*kire*) reemplaza lo que podría ser un nexo lógico o explicativo entre las dos partes del poema, permitiendo la interpretación abierta del sentido que une a ambas. Esto ha sido descrito como una técnica de disyunción que genera un giro cognitivo, acorde a Richard Gilbert, y que invita al lector a un acercamiento intuitivo al significado del poema (Kern, 2018, p. 30-31).

Cabe señalar que muchas poéticas modernas del haiku no utilizan los *kireji* tradicionales, puesto que muchos corresponden al lenguaje literario (*bungo* 文語) japonés, no al lenguaje coloquial. Al margen de ello, la inclusión de algún “corte” gramatical y prosódico dentro del poema es un elemento fundamental para el efecto del haiku, e incluso

---

1940), famoso poeta del Haiku de ritmo libre, también examinó este debate, desde la perspectiva de la discusión acerca de la objetividad y la subjetividad en el haiku moderno (Belaúnde, 2024, p. 65-89).

puede hallarse en poemas extremadamente breves (de 8 o 9 moras) de poetas modernos como Taneda Santōka u Ozaki Hōsai. En estos casos, aunque no existe un término exacto que marque el corte, la construcción poética presenta un silencio interior, que fuerza al lector a tomar una pausa en la lectura y completar el vacío semántico.

Ota también enfatiza la importancia de esta omisión que otorga el *kire*: “habitualmente se dice que el haiku es por esencia un poema de omisión” (2020, p. 99-100). Esto permite la variedad de interpretaciones y la resonancia de ambas mitades en el lector, quien debe de alguna manera completar el poema (Shirane, 2019, p. 461). Según las enseñanzas de Bashō, “cuando se expresa todo en el haiku y éste queda excesivamente claro, no hay lugar para la imaginación y su mundo se limita a lo expresado. Por el contrario, si presentamos un haiku incompleto de forma intencional, esto permite al lector dejar volar su imaginación y su mundo, es decir, su contexto, se amplía” (Ota, 2020, p. 101).

Para comprender mejor esto, es necesario aludir a una de las técnicas poéticas fundamentales del haiku, trazable también a las mecánicas del *renga*: la yuxtaposición poética, denominada tradicionalmente *tori-awase* 取り合わせ (traducible como “combinación de dos temas”). Según Ota (2020), que ha explicado a más detalle que nadie en nuestro medio este recurso, se trata de “un método en el que un tema se explica con otro no a través de las palabras mismas sino con imágenes, o combinando dos temas, que se influyen uno a otro y ponen de relieve un mundo nuevo” (p. 96). Por ello, este también ha sido denominado *nibutsu-shōgeki* (que traduce como “choque o colisión de dos cosas”). Según lo explicado, estos dos elementos combinados serían las dos partes del poema, separados por el *kire*, y que usualmente hacen referencia a dos dimensiones temporales, una de las cuales comporta el sentido estacional. Entre estos dos elementos se efectúa una comparación interna, denominada así por no ser una comparación explícita, como podría ser un símil o una metáfora.

Ota cita varias explicaciones del sentido e importancia del *tori-awase* para la composición poética. De igual manera, Shirane explica que “el haiku depende en gran parte en la yuxtaposición, en cortar y vincular, mediante lo cual ha desarrollado una poética que he tenido una influencia extensa<sup>32</sup>” (2019, p. 463). De manera coherente con la ampliación temática de los tópicos estacionales que realizaron las escuelas de *haikai*, así como de su

---

<sup>32</sup> Se refiere a que este fue el aspecto que más llamó la atención (e influyó) a Ezra Pound y al movimiento del Imagismo a inicios del siglo XX en Europa.

actitud muchas veces paródica o irreverente respecto a la tradición, la yuxtaposición entre dos elementos también buscó la combinación novedosa entre elementos naturales. Esta combinación novedosa busca rescatar aspectos de la realidad natural (de la flora y fauna) que no habían sido considerados o que habían sido ignorados debido a la tradición, enfatizando lo original, que “reside en encontrar nuevos aspectos de las cosas, la nueva relación entre una cosa y otra, la nueva visión de los objetos” (Ota, 2020, p. 76). En ese sentido, “el *kireji* sobrepone un mundo en otro mundo” (p. 160), combinando elementos naturales (de manera realista o imaginativa) para ampliar las posibilidades poéticas de expresión. Esto también lo desarrolla Ota en su estudio sobre *Tablada*, cuando señala que el “*haikaisei* (esencia del haikú) consiste en salir un poco de aquel canon o estructura de asociaciones dependientes de la palabra *gago* [palabra elegante] o de la palabra *kigo* que obliga a relacionar cosas determinadas” (2014, p. 168). En la expansión de los tópicos antiguos mediante la yuxtaposición de unos nuevos, cotidianos o “bajos” (*zokugo*), el haiku es un poema que pervive reconstruyendo su propia tradición (p. 168-169).

En línea con esto, Kawamoto enfoca la explicación del efecto poético del haiku en su estructura, algo que denomina *haii* (diseño del haiku) y que consta en la mayoría de los casos en una sección “base” y una sección “sobrepuesta”, más corta. La unión exacta de ambas secciones dentro del poema da lugar a su sentido o significado. Por otro lado, señala que los recursos retóricos claves dentro de esta dinámica de unión son la hipérbole (entendida como repetición o exageración de algún tópico poético) y el oxímoron (entendido como contraste e incongruencia respecto a los mismos); ambos operan de manera intertextual sorprendiendo al lector al exagerar o deconstruir los clichés literarios. Tal como Shirane señala, el autor muestra “cómo expresiones ilógicas e inesperadas, la ironía, la personificación, y otros recursos retóricos juegan un rol clave en las dinámicas y la estética del haiku” (Kawamoto, 2000, p. viii). Esto parte de un análisis estructural e intertextual del haiku, lo cual constituye una notoria evidencia en contra de los discursos objetivistas que niegan el carácter “literario” de esta poesía.

Con este breve panorama, hemos mostrado los rasgos más importantes del haiku japonés, tal como han sido practicados en Japón desde el periodo premoderno. Estos rasgos no constituyen una “esencia” fija, sino una matriz de recursos poéticos y, en la mayoría de los casos, una guía normativa de composición. De manera sintética, podemos concluir que la dimensión histórica y social del haiku, su dimensión estacional y su estructura poética explican gran parte del sentido de su práctica literaria y su efecto estético. Debido a que

estas dimensiones se apoyan fuertemente en la cultura y el lenguaje poéticos desarrollados en Japón, se explica por qué su asimilación al medio internacional se dio de manera tardía y por qué, en la mayoría de los casos, recién está en construcción. También explica por qué se ha priorizado la imagen poética y la brevedad -o la métrica fija- por sobre otros elementos en la asimilación del haiku, dado que son recursos perfectamente traducibles a otros idiomas, y por qué posteriormente se ha desarrollado el asombro ante lo evocado (*aware*) como su principal efecto estético, más allá de cualquier otra emoción o idea poética que el breve poema podría encerrar, basados en resonancias simbólicas o intertextuales.

Considero que, en última instancia, la práctica del género implica la reconstrucción de una tradición dentro de otra. Partiendo de la base de un cambio en la sensibilidad y en nuestra relación con el paso del tiempo y el territorio local, la asimilación integral del haiku no surge de una mera imitación de las normativas tradicionalistas del haiku japonés, sino de una apropiación o adaptación basada en un diálogo no solo con la tradición japonesa, sino con una tradición cultural y poética propia que es necesario construir o reconstruir a partir de elementos culturales existentes. En palabras de Yaxkin Melchy, “lo principal es la posibilidad de un trasplante que contempla la diversidad cultural como fuente de aprendizaje” (2020c, s.p.). Como veremos a continuación, estas ideas que implican una dimensión transcultural o intercultural son muy recientes o inexistentes en el medio hispanoamericano; en este, ha predominado hasta hace unas décadas una apropiación bastante libre y exotista del haiku japonés, con algunas excepciones.

## Capítulo II. Tendencias en la asimilación del haiku en Hispanoamérica

### 2.1. Algunas consideraciones sobre el estudio del haiku hispanoamericano

Esta investigación tiene por antecedentes los estudios recientes sobre el desarrollo del haiku en Hispanoamérica (Acosta, 2019; Arellano, 2010; Casallas, 2019; Sánchez Guevara, 2014; Saz, 2004; Studzinska, 2011; Ota, 2014, 2020)<sup>33</sup> que, si bien en su mayoría son estudios de autores o países específicos, reflexionan de manera general sobre los procesos de asimilación del género en nuestras tierras y en nuestra lengua, usualmente desde una visión determinada del haiku japonés. Aunque todas estas investigaciones no examinan el caso peruano (salvo algunas referencias a Alberto Guillén), estas proveen un contexto dentro del cual insertaremos el análisis de la asimilación en el Perú. De manera concreta, la mayor parte de estos estudios –así como de otros más antiguos<sup>34</sup>– se enfocan en el caso mexicano o en la poética del haiku de José Juan Tablada (1871-1945), el primero en introducir el haiku como género poético a la poesía hispánica<sup>35</sup> y cuya poética del haiku ha sido la más estudiada y debatida<sup>36</sup>. Aquellos que abordan el tema de manera general, por otro lado, tienden a enfocarse en los poetas posteriores más famosos que han practicado el género, como Octavio Paz (1914-1998), Jorge Luis Borges (1899-1986) y Mario

---

<sup>33</sup> Asimismo, el libro compilatorio de Jiménez (2015) ofrece textos críticos hispanoamericanos tempranos sobre la asimilación crítica del haiku en las letras hispanas, con un énfasis fuerte en México. Sin embargo, por cuestiones de síntesis, nos basaremos en mayor medida en los estudios académicos recientes sobre el tema.

<sup>34</sup> Por ejemplo, *El japonismo de José Juan Tablada* (UNAM, 1981) de Atsuko Tanabe y la tesis *José Juan Tablada y el haikú hispanoamericano* (Universidad Complutense de Madrid, 1993) de Lin Sheng-Bin.

<sup>35</sup> Esta idea ha sido debatida por algunos autores. De manera especial, De la Fuente (2009) dedica su estudio a mostrar que Tablada no es el introductor del haiku en la lírica española e hispanoamericana, dado que la “imitación *haikuista*” existió en España de manera previa a sus publicaciones, en recreaciones y/o traducciones, “haikus” incrustados dentro de poemas y artículos de Machado, Díez-Canedo y Gómez Carrillo. Demuestra en un artículo anterior que la vía de influencia al haiku en España fue, al igual que en el caso de Tablada, a través de textos franceses (2001). No demuestra, sin embargo, que alguno de estos poetas haya dedicado un libro entero y una serie de poemas a la adaptación creativa del haiku japonés a su propia poética, como sucede en *Un día...*. En este juicio, por lo tanto, concuerdo con Ota (2020, p. 15, p. 130), a pesar de que le doy la razón a De la Fuente que “el fenómeno *haikuista*” en España no es posterior a la asimilación de México. El mismo De la Fuente señala la importancia de *Un día...* en tanto reconoce que se trata “del primer libro de *haikus* escrito en lengua castellana (...) [sus poemas] ya no son chispazos, interpolaciones, sino una sistemática imitación de estos “epigramas líricos”” (2009, p. 62-63). El debate puede ser profundizado más, dado que muchas de las primeras creaciones hispanoamericanas (y otras más recientes) estuvieron influenciadas por las formas breves españolas, como la greguería de Gómez de la Serna, publicadas en la década de los 10, tal como señala Noguero (2013).

<sup>36</sup> En su esfuerzo de sistematización, Mata (2021) reúne 61 textos críticos sobre este poeta, que refieren mayormente a su poesía: <https://www.iifl.unam.mx/tablada/interiores/prosaVaria.php?pos=5&coleccSel=23>

Benedetti (1920-2009). También se resalta la importancia de otros reconocidos iniciadores del género -aparte de Tablada y los poetas mexicanos cercanos- el guatemalteco Flavio Herrera (1895-1967) y el ecuatoriano Jorge Carrera Andrade (1903-1978).

En el estudio de esta asimilación, notamos que predominan tres ópticas de análisis, que a veces coexisten en las mismas investigaciones: la primera, una óptica normativista, que busca demostrar el carácter “incorrecto” de la práctica del haiku en Hispanoamérica, en relación a los modelos propuestos del haiku japonés (por carecer o divergir de algún rasgo del mismo)<sup>37</sup>; la segunda, una óptica que busca mostrar las similitudes de estas poéticas a los modelos propuestos del haiku japonés, o a alguna dimensión del mismo, así como sus singularidades<sup>38</sup>; y la tercera, una óptica que busca observar las relaciones de estas poéticas a otros géneros textuales y consideraciones poéticas que existieron en su entorno literario, sin restringirse a la influencia o cercanía del haiku japonés.

Si bien nuestra investigación pone en práctica en mayor medida la segunda óptica, consideramos que la tercera ofrece un acercamiento más integral al complejo fenómeno de apropiación del haiku japonés en Hispanoamérica (y posiblemente en todo el ámbito iberoamericano), especialmente en la primera mitad del siglo XX, cuando el conocimiento del mismo era escaso. Entre los trabajos que presentan esta óptica, destacamos los de Arellano (2010), Sánchez Guevara (2014), Acosta (2019) y Casallas (2019), que proponen el estudio de esta apropiación como una tradición propia, no subordinada a los desarrollos del género poético en Japón. A este respecto, el último sintetiza que los poetas hispanoamericanos “vieron el haiku como una forma exótica que cautiva por su brevedad y [la utilizaron] para explorar su propia poesía [...] como una nueva posibilidad en la cual desarrollar sus búsquedas estéticas” (2019, p. 22, p. 37)<sup>39</sup>. Esto explica la libertad expresiva

---

<sup>37</sup> El caso más notorio de esta óptica es la valoración de Vicente Haya sobre el haiku en Latinoamérica. Por ejemplo, refiriéndose a poemas de Tablada, Carrera Andrade y Gutiérrez Cruz, afirma: “Todo esto no es haiku. Al menos en Japón, estos poemas serían considerados material de desecho. No hay en ellos ningún sentimiento elemental. Todo es artificio, elaboración mental (de escasa calidad)” (2002, p. 26).

<sup>38</sup> El caso más notorio de esta óptica es el extenso estudio que hace Seiko Ota sobre Tablada, *José Juan Tablada: su haikú y su japonismo* (2014), que argumenta la cercanía de su poética al haiku japonés desde diferentes dimensiones.

<sup>39</sup> Curiosamente, este autor afirma al mismo tiempo que su aproximación “no dista tanto del propósito y finalidad del haiku japonés como lo han hecho parecer ciertos críticos literarios” (p. 23). Para argumentarlo, Casallas señala la apertura que representó la modernización del género que realizó Shiki, abriéndolo a nuevos tópicos y funciones poéticas y despojándolo de su carácter principalmente místico y/o religioso. Señala que, si bien esta apertura fue contenida por las escuelas tradicionalistas en Japón, “la verdadera libertad del haiku como literatura se dio mucho más fácilmente en Occidente” (p. 37).

de estas poéticas frente a las normativas extranjeras, por las cuales no hubo una real preocupación hasta las últimas décadas del siglo.

De igual manera, Sánchez Guevara argumenta que “el haiku hispanoamericano no tiene por qué ser como el japonés o pretender seguirlo” (2014, p. 6). Al igual que Casallas, considera que la brevedad (y la condensación o síntesis que es producto de esta) ha sido la “característica invariable (quizá única)” de esta asimilación: “el haiku en Hispanoamérica es un género de límites imprecisos [...] [los] aspectos formales, como el título, el ritmo, las figuras retóricas, son muy variables. En cuanto a los temas ocurre lo mismo” (Sánchez Guevara, 2014, p. 6-7). El autor explica que esta brevedad fue un recurso de gran interés para la modernidad artística y los movimientos de vanguardia, con su estética de ruptura, en que se encontraban imbuidos muchos poetas hispanos a lo largo del siglo XX; de allí que esta característica del haiku (así como su exotismo) haya despertado el interés de tantos poetas.

Por su parte, Acosta propone un estudio sobre la poética del guatemalteco Flavio Herrera (1895-1968), un prolífico escritor de haikus de aquella época –con nueve colecciones publicadas, de las cuales las primeras cuatro se publicaron entre 1931 y 1934–, que argumenta que sus poemas se deben evaluar no solo en relación al género del haiku, sino a otros géneros microtextuales como la minificción, saetas, epigramas, coplillas, entre otros (2019). Esto señala implícitamente que en análisis del haiku o haikai hispanoamericano, es mejor considerarlo como un género poético breve desde un enfoque híbrido, no evaluarlo únicamente en su similitud o diferencia del haiku japonés clásico. Considero que este enfoque, sin embargo, puede no ser tan determinante en el estudio de los haikus producidos luego de la amplia introducción de estudios y traducciones de haikus japoneses al español a finales del siglo XX.

Sobre lo primero, el mismo Cisneros Cox señaló en su ensayo de 1997, “Naturaleza y brevedad: el haiku en la poesía latinoamericana”, que los primeros autores latinoamericanos reafirmaron la naturaleza alterna de los poemas que escribían, indicando la influencia del haikai, pero continuando su búsqueda poética particular. Por ejemplo, el ecuatoriano Carrera Andrade (1903-1978), autor del difundido e influyente libro *Microgramas* (1940), enfatizó el parentesco de sus poemas, que denominó “microgramas”, con el epigrama español, más que con el haiku japonés. Esto explica también por qué Tablada dio el nombre de “poemas sintéticos” y “disociaciones líricas” a sus poemas, más

allá del uso variable posterior de “haikai”, “hokku” o “haiku” que utilizaron los poetas hispanoamericanos que lo siguieron.

Así, pues, concordamos con Studzniska en que, en un sentido general, “los haikus occidentales no son imitación de los japoneses, sino más bien una adaptación” (2011, p. 2). Sin embargo, nosotros ahondamos en esta diferencia mediante las categorías conceptuales que hemos propuesto, y consideramos que la adaptación es uno de los procesos existentes, junto a la imitación, la apropiación y el trasplante. En consonancia con la noción de apropiación que hemos propuesto, esta autora señala que los poetas hispanos tomaron una actitud “a la carta” frente las reglas del haiku, siguiendo solo algunas de ellas, acorde a su gusto y preferencia. Esto solo empezó a cambiar algunas décadas después de la introducción de los primeros estudios del género, en que el acercamiento teórico al haiku permitió una actitud mucho más imitativa del haiku japonés. Sin embargo, la actitud de apropiación es una tendencia que continúa hasta la actualidad. Además, aunque se sepa mucho más del haiku japonés, algunos de sus recursos literarios no pueden ser fácilmente asimilados, debido a la diferencia en la lengua y la cultura poética de la cual se parte. Las referencias estacionales, al territorio poetizado y el espesor cultural de los haikus hispanoamericanos deben partir de una tradición propia, que es necesario construir, no calcar, a partir de la tradición poética japonesa. Igualmente, la sugerencia poética basada en la ambigüedad léxica, los cortes gramaticales y los juegos semánticos con el uso de diferentes sistemas de escritura, presentes en el haiku japonés, deben hallar equivalentes en otros recursos lingüísticos y literarios posibles en el español. Esto es algo que ha sido desarrollado en algunas poéticas, pero, a nuestro juicio, no constituye el enfoque predominante en la práctica del haiku dentro de esta historia. En las siguientes páginas, detallaremos algunos de los procesos de esta apropiación, así como las características textuales que han predominado.

## 2.2. José Juan Tablada y las primeras aproximaciones al género

A pesar de la interesante acogida que tuvo el haiku dentro de México y España alrededor de la década de los 20, Ota afirma que, durante la primera mitad del siglo XX, este “no llegó a consolidarse como un importante género poético” (2020, p. 15) dentro de las letras hispanas. Explica que esto se debe a que la mayoría de autores escribió a partir de un desconocimiento generalizado del mismo, sobre todo de la importancia del sentido

estacional y el acercamiento particular a la naturaleza de estos poemas: enfatiza que los primeros estudios europeos no comprendieron el papel fundamental del *kigo* (2014, p. 158-159), lo cual alejó las aproximaciones creativas del objeto poético por predilección del haiku, no solo en el ámbito hispánico. Ota argumenta que en los casos hispanos en que el tema de composición es algún elemento natural, predominó la idea del haiku como “canto a la naturaleza” (2020, p. 20-21), además del “haiku metafórico” (que detallaremos luego), lo cual conlleva un sentido mucho más descriptivo o de ingenio verbal, no de observación real de los cambios estacionales.

Sin embargo, en el extenso estudio que le dedica a José Juan Tablada, afirma su excepcionalidad a este respecto: si bien el poeta mexicano no entendió el sentido del *kigo*, lo practicó por casualidad “al crear la mayoría de sus haikús, cuando se enfrentaba directamente con la naturaleza, sin componerlos con la imaginación” (2014, p. 159), buscando reflejar realidades naturales locales, derivados de su observación de la flora y fauna que le rodeaba. Con ello, defiende que el poeta “trasplant[ó] con éxito el haikú japonés al poema en lengua española en Latinoamérica” (2014, p. 195).

Ahora bien, su juicio parte principalmente de la lectura de los poemarios *Un día...Poemas sintéticos* (1919) y *El jarro de flores* (1922), y se basa en gran medida en señalar que la observación de los pequeños seres de la naturaleza fue su tema de composición central, entendiendo el breve poema como una manera de expresar un “momento vivido” (p. 127). De manera interesante, también argumenta que, en contraste con las visiones demeritorias del haiku japonés en los estudios ingleses de Aston y Chamberlain<sup>40</sup>, el poeta mexicano siguió la valoración de Paul Louis Couchoud (1879-1959), ofrecida en sus estudios *Les épigrammes lyriques du Japon* (1906) y, sobre todo, *Sages et Poetes d'Asie* (1917). Según la autora, este autor francés “marcó un hito al evaluar que la naturaleza era el tema esencial del haikú” (2014, p. 157); así, gracias a estas lecturas, Tablada “captó con éxito la esencia del haiku”, en tanto “quiso detener el momento poético del mundo de la naturaleza en la eternidad” (2020, p. 28).

Antes de matizar estas ideas a partir de otras apreciaciones del haiku de Tablada, me gustaría detenerme un momento en la afirmación de Ota que logró “trasplantar” el haiku a las letras hispanas en Latinoamérica, así como en la referencia al “sentido estacional” que

---

<sup>40</sup> En los estudios inaugurales de Chamberlain (1997) y de Aston (1907), el haiku no es considerado como una expresión poética equiparable a otros géneros literarios en Japón ni a la poesía europea.

incluye (inadvertidamente) en sus poemas. Esto se debe a que en esta discusión podemos abrir una nueva perspectiva de análisis de la introducción del haiku a Hispanoamérica. Es innegable que la poética del haiku de Tablada ha tenido una enorme influencia hasta la actualidad, al punto que muchas de las tendencias creativas que veremos en los poetas posteriores, incluyendo los autores peruanos, pueden ser trazadas a los poemas de estas colecciones<sup>41</sup>. Sin embargo, si hubiera realizado un “trasplante” exitoso, no se explica la variabilidad y el carácter de apropiación que predominó en el haiku hispanoamericano hasta fines del siglo XX y que sigue, de cierta manera, continua vigente. Más allá de hallar la causa en la heterogeneidad misma de su poética del haiku, cargada de influencias modernistas, variabilidad estilística y un uso consistente de la metáfora y el símil ingenioso –lo cual llevó a muchas críticas académicas posteriores– su aproximación a la naturaleza merece un comentario.

En primer lugar, considero que un trasplante cabal del haiku a su tradición poética hubiera implicado que el poeta mexicano realice un proyecto poético de atención a un territorio y a sus cambios estacionales. Si bien concordamos que el centro de composición –en la mayoría de los poemas– son elementos naturales, muchos de los cuales parecen haber surgido de experiencias sensoriales reales, los elementos a los que alude provienen de diferentes espacios geográficos y climáticos, así como de diferentes tradiciones culturales. Entre ellos hallamos algunos europeos (narciso, ruiseñor, cisne); otros más asociados a Japón, aunque presentes en otras regiones (bambú, cigarras, garza); y, otros a la naturaleza que pudo haber sido “local” para él: en gran parte, la flora y fauna única del continente americano (chirimoyo, guanábana, cocuyo, caimán, jaguar, cóndores, palma real, etc.), aunque pocos hacen una referencia específica a México<sup>42</sup>.

La explicación puede residir en la experiencia vital del poeta. Mata (2021) señala que los poemas de ambos libros se gestaron en La Esperanza, en Colombia, mientras que una nota en la publicación de *El jarro de flores* indica que los poemas fueron escritos entre

---

<sup>41</sup> Entre ellas hallamos muchas de las vías temáticas y estilísticas que fueron retomadas por poetas posteriores y que iremos explicando en las siguientes páginas. Por ejemplo: poemas de corte más metafórico e imaginativo; poemas basados en la reproducción realista de un instante frente a la naturaleza; poemas centrados en un símil que “define” un elemento natural; poemas en secuencia estructurados por momentos del día; poemas que utilizan el título como un primer verso; poemas que muestran breves escenas de la sociedad, comparando las personas a elementos naturales (o viceversa); poemas muy breves de dos versos, algunos de 14 sílabas (“El insomnio”) y otros de 17 sílabas, y poemas extensos de cuatro versos, incluyendo uno de 42 sílabas (“Caprodina”), etc.

<sup>42</sup> Entre ellos, podemos señalar los poemas “Nocturno” y “Coyoacán” (ambos de *El jarro de flores*) y el uso de algunos términos utilizados específicamente en este país, como “zopilote” o “saúz”.

1919 y 1920 en Colombia, Venezuela y México. En todo caso, siguiendo este estudio, sabemos que durante estos años el poeta vivió como parte del cuerpo diplomático mexicano principalmente en Bogotá y Caracas. Esto se refleja con claridad en la inclusión en estos poemarios de flora y fauna emblemática de Venezuela y Colombia, como el tucuso montañoso (*Galbula galbula*, un colibrí de gran tamaño que habita el nororiente de la cuenca amazónica), las toninas (*Inia geoffrensis*, delfines rosados que viven en las cuencas de los ríos Amazonas y Orinoco), el cámbulo (*Erythrina poeppigiana*, árbol de 10 a 30 metros de estatura de flores anaranjadas a rojas, ampliamente distribuido en Venezuela) y la guacharaca (que hace referencia tanto a un ave endémica de Colombia, *Ortalis columbiana*, como a un instrumento musical del vallenato de este país). Estas referencias, sin embargo, son muy escasas y fragmentarias como para constituir algo que podríamos pensar como un proyecto ecopoético.

Asimismo, las diferencias estacionales -o en todo caso, los cambios cíclicos a lo largo del año- que están marcados los equinoccios y los solsticios, presentan diferencias meteorológicas y climatológicas notables entre las zonas templadas (de latitudes medias) y las zonas tropicales (cerca del trópico). La idea de las cuatro estaciones, en ese sentido, es algo que se ha desarrollado más en culturas de latitudes medias del hemisferio norte, dado que los cambios entre una estación y otra son más notables. En algunas zonas tropicales, la división temporal ha sido más acentuada entre una temporada seca y una temporada de lluvias, unida de manera estrecha a los ciclos agrícolas. Esto no niega la existencia de cambios meteorológicos y, sobre todo, fenológicos –referidos al comportamiento de los seres vivos- precisos a lo largo del año. Justamente, esta observación precisa es una de las posibilidades de rescate y creación cultural que puede otorgar la práctica poética del haiku, de su trasplante literario a otras regiones.

Por lo tanto, en el caso de la adaptación de Tablada, consideramos que, más que demostrar una atención a una naturaleza específica y sus cambios estacionales, las referencias naturales de estas colecciones constituyen un muestrario de lo que el poeta conoció durante sus viajes, el esbozo de un mapa de la flora y fauna que puede ser hallada principalmente en Latinoamérica. En ese sentido, lo considero una puerta de ingreso al trasplante del haiku dentro de las diferentes tradiciones literarias hispanoamericanas, no un trasplante culminado. Coincido con Ota en que la importancia de esta poética reside en su atención a la realidad natural, “la “comunicación con el instante” y la “liberación de la naturaleza del símbolo” que argumentó Paz (2020, p. 126), pero el trasplante del haiku

implicaría un mayor enraizamiento cultural y territorial, así como el rescate de una dimensión estacional específica a una realidad geográfica.

Finalmente, considero que la ausencia del sentido estacional de sus haikus<sup>43</sup>, así como en los poemas de sus contemporáneos, se explica en el hecho que la asimilación poética del haiku se inscribió dentro de un sistema cultural (al menos en lo letrado) que no tenía interés en apreciar o sistematizar los cambios estacionales, de enorme diversidad en nuestras geografías. En la mayoría de estas poéticas, incluso, la representación de la naturaleza circundante no tuvo una importancia semejante al de la brevedad, la imagen basada en un símil y el sentido ingenioso, epigramático u humorístico del poema. Esto refleja una sociedad literaria cuyo interés a grandes rasgos por el entorno natural era prácticamente nulo, o bien una sociedad cuya relación con la naturaleza responde en gran parte a la lógica moderna de un antropocentrismo objetivista y utilitario. Visto de otra manera, sin embargo, podemos evaluar este proceso de asimilación y transculturación del haiku japonés como una línea de cambio, al igual que algunos desarrollos localistas de las vanguardias.

A pesar de ello y todas las limitaciones señaladas, es innegable que los libros de Tablada sentaron las bases de las apropiaciones posteriores; sobre todo *Un día...*, dado que ofreció las coordenadas estilísticas y temáticas para la adaptación formal del haiku al poema en español: “el título, el número de sílabas totales entre 15 y 31, los versos largos de hasta 13 sílabas, la rima asonante [entre el primer y tercer verso] y el encabalgamiento” (Arellano, 2010, p. 112), así como el énfasis en la imagen visual y la composición sobre algún ser de la naturaleza o de alguna temática con sabor local (personajes, festividades, paisajes, etc.). Estas publicaciones tuvieron un efecto inmediato en su círculo literario mexicano, dando lugar a un breve florecimiento de la forma breve en la década de los 20 en el que participaron poetas como Rafael Lozano, Francisco Monterde, José Rubén Romero, Jaime Torres Bodet, Carlos Gutiérrez Cruz y José María González. Por cuestiones

---

<sup>43</sup> Esto explica por qué Ota no señala con claridad a qué sentido estacional se refiere cuando habla del *kigo* en los haikus de Tablada (2014, p. 158-159; 2020, p. 21-22, p. 129). Su análisis no parece responder a las circunstancias reales del entorno geográfico en que Tablada compuso estos poemas, sino a las connotaciones de los *kigo* japoneses. Ella señala que “Aunque no tomo en cuenta el “*kigo*” (...) es obvio que en *Un día...* se mezclaron todos los haikus de todas las estaciones; por ejemplo, el sapo hace referencia a la primavera, arder al verano, caballo del diablo al otoño, hojas secas al invierno. Cada haikú es independiente porque suele tener un aire que indica la estación, aunque no esté explícitamente señalada la palabra misma de estación” (2020, p. 129).

de espacio, no ahondaremos en los poemas de estos autores, pero señalaremos a continuación las ideas más importantes de su acercamiento al haiku.

En primer lugar, y en contraste con la apreciación de Ota, debemos anotar que la asimilación creativa de Tablada y sus seguidores ha tenido muchas críticas, que concuerdan en mostrar su lejanía respecto a los modelos japoneses y su mayor cercanía a los movimientos poéticos occidentales de aquel momento. Tanto Rodríguez-Izquierdo como Haya han señalado la preeminencia de la retórica occidental en sus asimilaciones; el primero afirma, siguiendo a Robert H. Brower, que “el interés por lo japonés era en la mayoría de las ocasiones un vago interés por lo exótico” y que “el así llamado «haiku» ha sido sólo un pretexto para expresar golpes de ingenio o juegos verbales” (1972, p. 205-206)<sup>44</sup>.

Este juicio se debe al lenguaje muchas veces cargado, preciosista, de estos poemas, así como al hecho que muchos proponen un símil ingenioso o una “definición” metafórica de algún ser de la naturaleza, más que una captación sensorial sencilla del entorno. Page (1992) también expresa esta valoración; para él, según Sánchez Guevara, “los primeros haijines mexicanos no hicieron haiku, sino haikai (aunque para ellos y para los occidentales era lo mismo), es decir, poesía epigramática y humorística, mientras que en el haiku la sencillez, la sugerencia y la expresión de la experiencia vivencial son rasgos constitutivos” (2014, p. 14). Su artículo afirma que la práctica del haikai de Tablada se alejó sustancialmente del haiku japonés, y llevó a que el género fuera epigramático, humorístico y ligero (1992, p. 509)<sup>45</sup>, buscando la chispa y el ingenio o “metáforas ingeniosas” (p. 512). En línea con esto, Guillaumin afirma que estos poetas muchas veces no escribieron haiku, sino otro género poético, denominado *senryū*<sup>46</sup> (2021, p. 63), que tiene un carácter más social, paródico, urbano y/o cómico.

---

<sup>44</sup> A pesar de ello, Rodríguez-Izquierdo rescata en su estudio algunos poemas de esta primera asimilación entre los poetas mexicanos, señalando su parecido o reminiscencia a algunos haikus japoneses. También elogia algunos otros, señalando sus recursos poéticos particulares (aliteración, rima, personificación, etc.).

<sup>45</sup> Señala que se basó en la concepción del género poético del *haikai* del libro *Anthologie de la littérature japonaise des origines au XX<sup>e</sup> siècle* (1910) de Michel Revon.

<sup>46</sup> Dado que no tengo la intención en esta tesis de dirimir qué poemas dentro de la asimilación latinoamericana pueden ser denominados “haiku” o no, no voy a dedicar espacio a explicar con el rigor necesario en qué consiste el género poético del *senryū*, su diferencia respecto al haiku, y en qué medida es posible establecer puentes entre esta práctica poética y la que ocurrió en Hispanoamérica. Sin embargo, si se quiere investigar esta diferencia, conviene revisar el libro de Ueda (1999) para tener una aproximación al género.

Igualmente, De la Fuente ha estudiado los poemas de Tablada como una “imitación *haikuista*”<sup>47</sup>, enfatizando su importancia en el trazado de los senderos de la modernidad poética en México y las letras hispanas: sus haiku priorizan la depuración, instantaneidad, sugerencia e intuición en la expresión literaria, pero no necesariamente se acercan a la estética del haiku japonés. Esto también es afirmado por Arellano en general para la práctica del haiku en México en la década del 20 (2010, p. 5-6). De la Fuente anota que, previo a estas publicaciones, Tablada había desarrollado varios textos ejemplares del exotismo modernista, llenos de tópicos orientales y en línea con los desarrollos literarios y artísticos ocurridos desde fines del siglo XIX en Francia y España (2009, p. 61-63).

Para comprender mejor esto, debemos señalar que la asimilación del haiku en Hispanoamérica se dio dentro de un ambiente literario modernista, ávido de nuevos influjos que ofrezcan alternativas a la arraigada tradición hispanista. Saz ha señalado que el interés por la poesía asiática fue despertado por los escritores modernistas, fuertemente influenciados por el movimiento del Orientalismo de Francia. Siguiendo las ideas de Lin Sheng-Bin en su estudio *José Juan Tablada y el haikú hispanoamericano* (1993), afirma que en este contexto “el Orientalismo constituye un elemento más especial del exotismo modernista” (Saz, 2004, p. 187). Echevarría también ha comentado esta situación desde una perspectiva más sociocultural:

El modernista latinoamericano se encontraba a sí mismo en una situación paradójica, extraña e incómoda: en el camino de sustituir las formas exóticas íntimas, que traía de América a escondidas, por las de un metropolitanismo europeo, se vio obligado a dar la vuelta y ponerse a buscar otras formas exóticas, las preferidas de Europa en tiempos de *la belle époque*, que eran las del exotismo dirigido hacia un Oriente imaginado, hacia un Japón artificial (2012, p. 227-228).

A este respecto, debemos resaltar que estos poetas (salvo Tablada) no tuvieron contacto personal con Japón ni con la lengua japonesa, por lo que el conocimiento del mismo se dio en gran parte a través de aproximaciones (críticas y creativas) francesas; es decir, mediante un proceso de influencia literaria que denominamos “vía indirecta” (Belaúnde, 2023). Muchos de estos poetas conocían perfectamente el francés, y estaban conectados, a través de revistas, publicaciones y viajes, con el mundo de las ediciones

---

<sup>47</sup> También queremos destacar el reciente estudio de Tablada que ha realizado este autor junto a Juan Pascal (2023), en que estudia su rol capital en el proceso de la modernidad poética y las vanguardias en México.

parisinas y los *haikais* en francés que publicaban<sup>48</sup>. De la Fuente examina que la vía de recepción del haiku (y de los temas japonistas, en general) fue para los literatos hispanoamericanos, al igual que para los poetas españoles, los textos creativos y críticos franceses (2021).

En ese sentido, la preocupación de estos escritores no fue cómo acercarse de manera más integral al haiku japonés, sino utilizar o apropiarse de este nuevo influjo como un recurso más para dinamitar las estéticas anteriores y buscar nuevos horizontes poéticos.

En esta línea, algunos autores afirman incluso que la poética del haiku de Tablada puede entenderse como parte de las vanguardias poéticas de esos años. Argumenta ello especialmente De la Fuente, apoyándose en dos estudios previos<sup>49</sup> sobre el poeta mexicano, y señalando que

El canon poético en el que se inscribe este libro [*Un día...*] no tiene nada que ver con el decadentismo finisecular de antaño, sino que el vanguardismo es la nueva seña de identidad, con sus claves de rechazo de la sentimentalidad, desconexión del referente con el poema, eliminación de lo discursivo, de lo ornamental y potenciación de la capacidad de sugerencia del texto. (2009, p. 63)

Para afirmar este carácter vanguardista de los haikus de Tablada, De la Fuente parte de las definiciones de las vanguardias literarias de Hugo Friedrich<sup>50</sup> y Guillermo Torre<sup>51</sup>: en síntesis, afirma que es parte de la lírica vanguardista en tanto forma parte de un proceso depurativo, de eliminación de lo anecdótico y lo descriptivo (lo nominal) para reducir el poema a la anotación y a la presentación fragmentaria de estados de ánimo, en las que “el elemento generador de las relaciones es la analogía” (p. 69). Incluso señala que su horizonte de expectativas es el mismo que “el del creacionismo huidobriano, el ultraísmo de Borges, [y] el estridentismo de Manuel Maples Arce, de los que es contemporáneo y en ocasiones precursor”. Esto lleva a que sus haikus se difundan como una “auténtica escuela de

---

<sup>48</sup> Al respecto, José Vicente Anaya afirma que estas traducciones francesas fijaron “la idea de que el haikú es una mera ocurrencia, un chiste o, cuando mucho, un epigrama [...] de tal modo que la sabiduría zen queda transformada en meros galimatías” (Anaya, 2015, p. 167). Algunos de estos primeros cultores del género, incluso, publicaron en alguna revista o editorial de París, a veces incluso en idioma francés, como Rafael Lozano y sus Haikais, en 1922, o José D. Frías, en 1923 (Hadman, 2015, p. 137-144).

<sup>49</sup> Se apoya en los textos de Guillermo Carnero, “El tránsito del modernismo a la vanguardia en José Juan Tablada: del Japón exótico al haiku” (en *Las armas absinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*. Barcelona: Anthropos, 1989: 64-83), y Barbara Cantella, “Del modernismo a la vanguardia: la estética del haikú” (en *Revista Iberoamericana*, XL-89. Pittsburg: University of Pittsburgh (1974): 639-649).

<sup>50</sup> *La estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral, 1974.

<sup>51</sup> *Historia de las literaturas de vanguardia I*. Madrid: Guadarrama, 1971.

vanguardia” (p. 73). Sánchez Guevara extiende esta opinión, y afirma de manera más general que “para los mexicanos el haiku fue una forma de romper con la tradición y de llegar a la vanguardia” (2014, p. 15).

Por otro lado, otros autores ubican a Tablada en un proceso a caballo entre el modernismo y las nuevas vanguardias literarias. Ya hemos señalado la presencia del lenguaje modernista en su aproximación al haiku, que algunos autores han enfatizado (Paz, 1990, p. 26; Rodríguez-Izquierdo, 1972, p. 202), sobre todo en su uso de la adjetivación modernista (Ceide-Echevarría, 2015, p. 126). Hernández Palacios (2001) señala que, si bien su poesía durante esos años busca la ruptura de la forma y de la *mimesis*, en un proceso de renovación estética que busca ir del Modernismo a la modernidad poética, sus haikus no pueden ser clasificados propiamente como “vanguardistas”, como sí lo son los poemas ideográficos de *Li-Po y otros poemas* (1920). El juicio de Bueno sobre este libro de Tablada coincide con la opinión de Hernández Palacios, añadiendo que la lógica de su lenguaje vanguardista, al igual que el de autores como Huidobro, Neruda y Parra del Riego, utilizó recursos de corrientes poéticas anteriores, “como el modernismo exotista y eufónico o el neo-romanticismo sentimentalista y estetizante, con evidente ánimo de producir un efecto poético inusitado” (1995, p. 40).

En suma, es necesario reconocer a Tablada como un actor importante dentro de la modernidad poética en Hispanoamérica, cuyo carácter vanguardista es singular en tanto no se afilió a ningún *ismo* (Mata, 2021, s.p.), dando lugar a una obra que extendió las fronteras de la poesía mexicana (Paz, 1992a, p. 16). Sin embargo, esto hace referencia sobre todo a sus caligramas, y no niega la presencia de la retórica modernista en su aproximación al haiku, que nosotros consideramos más preeminente que los elementos vanguardistas mencionados. Concordamos con Mata en que se trata, principalmente, de un “escritor de transición entre el modernismo y la vanguardia” (2020, p. 73), y precisamos que sus haikus están más cerca del modernismo que de las vanguardias, por priorizar la expresión preciosista y musical, así como conllevar cierto exotismo o japonismo.

En línea con esto, también debemos anotar que el haiku hispanoamericano temprano -no solo el caso mexicano- presenta una clara influencia de la tradición poética hispana anterior. A pesar de la posibilidad de ruptura y exploración propia que ofreció la forma breve, es notorio el vínculo de estas primeras apropiaciones con otras poéticas breves desarrolladas en España, especialmente las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, como

señala Noguero (2013), o las adivinanzas y definiciones, como señalan Sánchez Guevara (2014, p. 7) y Acosta (2019).

Saz también ha puesto de relieve que Carrera Andrade, autor del famoso e influyente libro *Microgramas* (1940), empezó a escribir sus poemas a fines de la década de los 20, mucho antes de tener un contacto directo con Japón, y que lo que lo llevó a la forma corta parece ser la influencia del epigrama español de Quevedo y Góngora y de las greguerías (2004, p. 193). El autor mismo señala en su prólogo que “el micrograma no es sino el epigrama español, despojado de su matiz subjetivo [...] el haikai japonés es un pariente más del micrograma, junto al epigrama, el cantar y la saeta”<sup>52</sup> (1940, p. 2, p. 12). Para ahondar más en este debate, por lo tanto, considero necesario analizar a mayor grado los vínculos de los primeros haikus hispanoamericanos, especialmente los de Tablada, con los desarrollos literarios japonistas alrededor de la forma breve que se venía dando en España en poemas y artículos de poetas como Antonio Machado, Enrique Díez-Canedo, Juan Ramón Jiménez y el mencionado Gómez de la Serna, que demuestran una “imitación *haikuísta*” previa (De la Fuente, 2009). En todo caso, lo que podemos observar es la preeminencia de la forma breve en estas primeras apropiaciones, que no se restringe a (ni busca a profundidad) una comprensión teórica o de los recursos literarios del haiku japonés.

Sin embargo, me interesa ahora mostrar los puentes de estas aproximaciones con el haiku japonés. Ota enlista las siguientes características principales de la poética del haiku de Tablada que indiscutiblemente comportan estos puentes con la tradición japonesa: su capacidad de disociar de todo el paisaje una escena específica de un instante del mundo natural, su alta visualidad, su capacidad de síntesis y, finalmente, cierto uso (aunque inconsciente) del *kigo* (2014, p. 191-192), que ya hemos discutido.

Sobre lo primero, debemos comprender que el énfasis en la imagen poética no solo fue un elemento decisivo en la asimilación del haiku de Tablada y otros poetas hispanoamericanos (Saz, 2004, p. 197; Ota, 2014, p. 107-108), sino que fue uno de los elementos que más contribuyó a la internacionalización del género, tal como Shirane ha señalado implícitamente cuando describe la afición del haiku entre los imagistas ingleses (2000). De manera más precisa, Octavio Paz resalta esta característica del haiku de Tablada como uno de los mayores motores de la modernización poética en México: “es el primero

---

<sup>52</sup> Sin embargo, distingue un sentido “trascendental” en el haiku, que no se basta con lo humorístico: “era menester añadir [...] la vibración de la vida, la grandiosidad del mensaje de las cosas pequeñas” (1940, p. 2).

que adivina la llegada del nuevo monstruo, la bestia magnífica y feroz que iba a devorar a tantos adormilados: la imagen” (1990, 25-26).

Por otro lado, en la poética de Tablada también se da un acercamiento a la yuxtaposición poética o comparación de dos realidades, tal como Paz ha señalado (Ota, 2014, p. 160-164)<sup>53</sup>. A pesar de no conocer la importancia central del concepto del *tori-awase* dentro de la poesía tradicional japonesa, este elemento de combinación está presente en las colecciones de Tablada. No obstante, la mayoría de poemas difiere del uso del *tori-awase* del haiku clásico por el hecho de no combinar dos elementos, sino una serie de ellos, y de hacerlo bajo una relación explícita de similitud (símil o metáfora), no mediante la coordinación sugestiva, indeterminada, de estos (comparación interna). Dentro de este procedimiento retórico de yuxtaposición, podría señalarse que su uso experimental y variable de la puntuación, con la cual separa algunos poemas en dos o tres partes, es una adaptación estilística de la función del *kireji* japonés al poema en español.

Esta aproximación a la yuxtaposición de imágenes sería determinante. A pesar de los posibles puentes señalados, la tradición hispanoamericana del haiku se decantó en estas primeras décadas (y en cierta parte hasta la actualidad) por la creación de haikus basados en metáforas o símiles, siguiendo la idea del “haiku metafórico” que señala Ota. En una investigación anterior (2017), identifiqué esta tendencia como parte de los tres “errores de interpretación”<sup>54</sup> en la definición del haiku que puede verse en la asimilación creativa y crítica de este género poético en Hispanoamérica. Allí señalé que la idea del haiku metafórico “consiste en considerar que el haiku es una analogía, un símil ingenioso, entre algún elemento natural y algún otro elemento, sea de la naturaleza, de la imaginación del autor o del mundo humano” (2017, p. 39).

Si bien la idea debe ser matizada, puesto que la metáfora y el símil son recursos literarios utilizados en algunos haikus japoneses, su uso no es predominante, ni busca generar un choque conceptual llamativo por lo extraño o artificioso de la comparación, tal como sucede en varios poemas hispanoamericanos. En estos, el haiku tiende a ser un reflejo de un asombro ante el propio ingenio, más que ante la observación de la naturaleza o del diálogo con las connotaciones poéticas de esta. Esto puede observarse especialmente en los

---

<sup>53</sup> Nosotros hemos identificado que Paz obtuvo esta idea de la lectura de Keene (1956).

<sup>54</sup> Estos refieren a concepciones que se alejan de una comprensión del poema como un reflejo realista de un momento natural, de carácter sencillo y centrado en la transmisión de una experiencia sensorial. Fuera de este enfoque normativista, puedo denominarlas ahora “tendencias”.

poemas del círculo de Tablada<sup>55</sup>, y ha sido una de las aproximaciones que más han perdurado en la imaginación de los poetas hispanoamericanos acerca del haiku<sup>56</sup>. Considero que la idea del “haiku arcaico” de Haya nos ayuda a comprender mejor esto:

Resumido en unas pocas líneas, diríamos que el ‘haiku arcaico’ más que observar la Naturaleza, la usa como excusa; suele emplear la personificación de los seres de la Naturaleza; utiliza la metáfora; es muy proclive al humor; es un haiku ligero, que sirve de pasatiempo, poco emotivo y muy elaborado. (2002, p. 76)

Esto explica las valoraciones ya mencionadas de estos poemas como “haikais” o “senryū”, más que como haikus<sup>57</sup>. Más allá del debate terminológico, es interesante notar que, debido a esta concepción, estos poemas se acercaron a los géneros textuales de las adivinanzas y definiciones, provenientes de la lírica española, tal como fue notado tempranamente por Marius André sobre los haikus mexicanos (Sánchez Guevara, 2014, p. 13) y por Acosta sobre los poemas de Flavio Herrera y otros poetas latinoamericanos, los cuales define como un “símil definitorio” (2019, s.p.). También puede observarse de manera patente en otras poéticas influyentes como la de Carrera Andrade, y lo observaremos de manera clara en la recepción y apropiación del haiku en el Perú.

Por otro lado, también señalé la creencia, presente en estudios críticos y en antologías, de que un “haiku” es un poema que puede desgajarse de un poema más extenso, ajeno a su propia tradición, aunque el poeta no haya tenido la intención de abordar el género.

---

<sup>55</sup> Al respecto, se puede revisar la antología que hace González de Mendoza de los poetas de aquella época, “Los haijines mexicanos”, incluida en el libro compilatorio de Jiménez (2015), en el cual se incluyen poemas de Rafael Lozano, José Rubén Romero, Carlos Gutiérrez Cruz, Francisco Monterde y José D. Frías. Esta se publica originalmente en francés en la *Revue de L'Amérique Latine* en 1924.

<sup>56</sup> En ese sentido, también señalé que en muchas explicaciones tempranas del género en nuestro medio se resaltaron dos poemas basados en un símil ingenioso, de Yamazaki Sōkan (1465-1553) y Arakida Moritake (1473-1529), respectivamente:

*Luna: si un manguito  
te pusieran, ¡qué bello  
abanico!*

(En Méndez, 2015, p. 49)

*Creí que las flores caídas  
retornaban a sus ramas:  
¡Las mariposas...!*

(En Maples Arce, 2015, p. 35).

De acuerdo a esta visión, el mexicano José María González de Mendoza señala en su ensayo “Los haijines mexicanos” (1924), uno de los primeros textos críticos, que el haiku se trata de “poemita hábil ingenioso” (2015, p. 19), mientras que el colombiano Carlos García Prada señala en su prólogo a *Leve espuma* (1957), una de las primeras antologías de haiku hispano, que los poetas del haiku son “poetas cómicos” (2015, p. 81).

<sup>57</sup> Para Ota, esta aproximación al haiku fue popular porque estos poemas “son fáciles de comprender, pues se enfocan en el ingenio o el humor, y constituyen una primera etapa para acercarse al auténtico haikú” (2014, p. 148). Según mi análisis, no hay una línea evolutiva clara entre esta aproximación al haiku y otras, tal como demuestra la existencia de poemas bajo esta concepción en periodos posteriores y aún en la actualidad.

Esta tendencia puede verse en la tradición crítica hispanoamericana que “halla” haikus en poemas más amplios, antiguos o contemporáneos<sup>58</sup>, pero no tanto en la práctica creativa, que ha tendido al poema breve y autónomo. Finalmente, y en línea con esto, señalé la tendencia más extendida de definir el haiku únicamente por su forma métrica de 5-7-5 sílabas, a la manera de otras formas poéticas occidentales; bajo esta forma métrica, se han catalogado como “haiku” todo tipo de poemas “con poéticas, temas y objetivos dispares, a los cuales muchas veces subyacen principios artísticos no solo ajenos, sino contrarios a los del haiku” (2017, p. 43). En esto coincido con Guillaumin (2021, p. 55-56) y anoto que está más presente en la segunda mitad del siglo XX, no durante estas primeras asimilaciones, que tendieron a la métrica irregular. Preciso además que estas tres tendencias no solo aplican a lo ocurrido en la primera mitad del siglo XX, sino que se extienden hasta la actualidad.

Finalmente, también enfatiqué que la fortuna crítica de estos poemas no se enfocó en algunos aspectos que presentan valiosos puentes al haiku japonés:

No se destacó —o solo se destacó teóricamente, pero no en la escritura de poemas, ni en la selección de criterios para las antologías- la importancia del momento vivencial en el haiku, la comunión con la naturaleza, ni se destacaron los aciertos y apropiaciones significativas de los diferentes cultores del género, como el hecho que Tablada haya pintado a mano todas las acuarelas que acompañaron a cada uno de los poemas de *Un día...* (Hadman 2001) o su amor por la observación minuciosa de la naturaleza latinoamericana, consistiendo su primer poemario en un registro de apreciación de lo natural a lo largo de un día (Ceide Echevarría 2015:104); no se destacó lo suficiente, asimismo, el hecho que los haikus del *Itinerario contemplativo* de Francisco Monterde consistan en momentos de asombro a lo largo de un viaje por la vía ferroviaria de Veracruz (González de Mendoza 2015:27-28) o el hecho que ciertos haikus de Tablada, como “El saúz” o “Nocturno”, lleguen a

---

<sup>58</sup> Algunos ensayos tempranos escritos por autores latinoamericanos o españoles buscaron hallar un precedente poético del haiku en la tradición hispana. Usualmente, buscaron “hallar” esta forma métrica o una poética similar en poemas más extensos de su propia tradición. Tal es el caso del prólogo en el libro *Microgramas* (Ediciones “Asia América”, 1940) de Jorge Carrera Andrade, o el artículo “Primor y primavera del haikai” (*Abside*, XIV 1950, 495-431) de Alfonso Méndez Plancarte (Jiménez, 2015), que afirman que existió una previa tradición poética en España con “análogo abolengo castizo al *haikai*”. En el medio peruano, Zúñiga (2003) sigue esta tendencia. Si bien ahora hemos comentado que el haiku es un género poético nacido dentro de una poesía colaborativa que producía secuencias poéticas más amplias, el procedimiento de “hallar” haikus dentro de poemas más extensos de otras tradiciones, solamente por la cercanía a la forma métrica, nos sigue pareciendo sumamente artificial.

aproximarse a una expresión de lo sagrado. Todos estos hechos revelan una búsqueda latinoamericana análoga al espíritu del haiku japonés. (Belaúnde, 2017, p. 42)

Reflexionando ahora sobre ello, considero que el estudio del haiku hispanoamericano ganaría una óptica valiosa de estudio desde una perspectiva eco-poética que rescate estos elementos no solo en la práctica creativa del haiku, sino en su fortuna crítica, con el objetivo de enlazarlos y vertebrarlos dentro de una historia que sostenga una tradición poética propia desde esta perspectiva.

En resumen, podemos concluir que la práctica del haiku en Hispanoamérica en esta primera etapa no puede ser entendida solo por su cercanía (o lejanía) al haiku japonés; más bien, la forma breve fue cultivada de manera diversa con vínculos a otros géneros textuales y preocupaciones estéticas, dentro de un proceso a caballo entre el modernismo latinoamericano y las nuevas búsquedas de la modernidad poética. Esto llevó a que se configurará una tradición propia, independiente de la japonesa, en la que el puente que permaneció fue principalmente la brevedad o concisión y la atención a la imagen poética como eje constructor del poema, tal como Arellano ha concluido para el caso mexicano de la década de los 20 (2010, p. 110-112). Si bien Tablada incorporó otros recursos poéticos del haiku dentro de su aproximación al género, a pesar de no conocerlos teóricamente, como la yuxtaposición poética y su atención a diferentes seres y paisajes de su entorno, lo que fue más imitado y tuvo una enorme influencia en otros escritores hispanohablantes fue la libertad expresiva y rupturista de la forma sintética, así como la atención al símil ingenioso con temática naturalista. Esto llevó a que el “género del haiku” estuviera confundido con diferentes tipos de poesía breve, como sentencias, definiciones, adivinanzas, descripciones y epigramas, no solo en el ámbito mexicano.

Durante la segunda mitad del siglo XX, el acceso a estudios detallados sobre el género llevó, en algunos casos, a una búsqueda poética distinta, atravesada por preocupaciones espirituales y religiosas.

### 2.3. Tendencias creativas y críticas en la segunda mitad del siglo XX en Hispanoamérica

El desarrollo creativo del haiku en Hispanoamérica durante la segunda mitad del siglo XX y en el siglo XXI ha sido poco estudiado, en contraste al periodo anterior. Los

estudios consultados solo abordan este periodo en tanto analizan los haikus de los poetas más famosos que lo practicaron, pero no ofrecen ninguna esquematización, periodización o evaluación general de la profusión de publicaciones vinculadas al haiku que han aparecido progresivamente a partir de las décadas de los 60s y 70s en diferentes países, y que han incrementado exponencialmente durante el siglo XXI.

El caso mexicano, de igual manera, es el que ha recibido mayor atención, y cuenta con algunos estudios más detallados de este tipo. Los archivos de Acosta<sup>59</sup>, por ejemplo, muestran un incremento notable en las publicaciones entre el periodo inicial (1919-1967), de 23 publicaciones, y el contemporáneo (1980-2022), de 107 publicaciones. Por otro lado, Sánchez Guevara cita las historias realizadas por Ceide-Echevarría (*El haikai en la lírica mexicana*, 1967) y Ty Hadman (*Breve historia y antología del haiku en la lírica mexicana*, 1987). La primera ofrece una periodización inicial que se basa en las diferentes generaciones y grupos de poetas mexicanos que atendieron al género hasta la fecha de publicación; el segundo, jerarquiza a estos poetas y extiende su análisis hasta los años 80, ofreciendo también un estado de la cuestión de las traducciones de haikus japoneses en México y algunos estudios publicados (2014, p. 35-36).

De igual manera, el valioso libro compilatorio de Jiménez (2015)<sup>60</sup> ofrece algunos de los primeros textos críticos escritos durante este periodo<sup>61</sup>, la mayoría por autores mexicanos, como “Primor y primavera del haikai” (1950) por Alfonso Méndez Plancarte y “Tanka y haikú” (1959) de Manuel Maples Arce. También se incluye el texto “Leve espuma” (1957) del colombiano Carlos García Prada, prefacio a su libro del mismo nombre, que es una de las primeras antologías de haiku hispanoamericano, junto a *Hojas del cerezo. Primera antología del haikai hispano* (1951) del mexicano Alfredo Boni de la Vega. Estos textos son fundamentales para comprender el inicio de la aproximación crítica al haiku desde Hispanoamérica y nos muestran que el centro de publicaciones durante este periodo también estuvo en México.

Además, el libro de Jiménez ofrece ensayos posteriores de los mencionados Gloria Ceide-Echevarría, Ty Hadman y Atsuko Tanabe, así como de José Vicente Anaya, “Breve

---

<sup>59</sup> Nos referimos a dos anexos de su estudio inédito *El esquema para una posible poética e historia en torno al haiku en español en México*.

<sup>60</sup> Cabe señalar que este libro ha tenido una reciente reedición en el 2024, que todavía no hemos podido consultar.

<sup>61</sup> El artículo de Kravzov (1966) ofrece un listado un poco más extenso de estos primeros textos críticos, escritos en la década de los 40s y 50s. Estos no son fácilmente accesibles.

destello intenso (el haikú clásico del Japón)”, también realizados en este país en la segunda mitad del siglo XX. También es importante mencionar el libro de la española Nuria Parés, *El haikú japonés*, publicado en México (1966), que cuenta con un estudio preliminar y más de 300 haikus traducidos, y que contribuyó en gran parte a un nuevo espacio editorial de traducciones de haiku japoneses al español. Por razones de síntesis, no nos detendremos en las ideas de cada uno de estos textos críticos o en las selecciones de haikus que realizan. Cabe mencionar que Jiménez incluye al final del libro un texto crítico peruano, el ensayo de 1997 de Alfonso Cisneros Cox, al que haremos referencia en el próximo capítulo.

Como muestran las historias señaladas, la popularidad del haiku ha incrementado notablemente durante las últimas décadas del siglo XX, una tendencia que ha seguido en el siglo XXI, dando lugar a un panorama más variado que nunca. Consideramos que este tipo de estudios, la historia del desarrollo del género en cada país<sup>62</sup>, es uno de los pendientes académicos más importantes para la comprensión del haiku en Hispanoamérica.

Ahora bien, como puede derivarse de este panorama, esta etapa marca una diferencia no solo por la mayor producción creativa, sino por la producción ensayística y crítica que se dio sobre el haiku. Si bien en algunos textos de los poetas que hemos mencionado se buscó introducir el haiku al lector, coincidimos con Casallas en que Octavio Paz fue el primer latinoamericano en realmente teorizar sobre el haiku (2019, p. 38). Es Paz quien rescata la importancia de los libros de Tablada, que no habían sido considerados por los grandes poetas mexicanos de su época (Guillaumin, 2021, p. 64) y, como señala Asiain, “su discurso luctuoso significa la entrada de José Juan Tablada en el canon mexicano contemporáneo” (2005, p. 3). Con este discurso dado en 1945<sup>63</sup>, Paz empieza a escribir acerca del haiku japonés, enfatizando la importancia de la lección de la imagen y la concentración en la poesía breve de Tablada (p. 4). Asiain destaca sus aportes de crítica y traducción<sup>64</sup>, a definiéndolo como “el poeta hispanoamericano que con mayor seriedad y extensión se ha ocupado de la poesía japonesa” (p. 9).

Sus artículos sobre el haiku japonés son de los más influyentes escritos de un autor hispanoamericano durante esta época, e inician con el texto “La poesía de Matsuo Basho” (1954), publicado en su traducción junto a Eikichi Hayashiya del famoso diario de viaje de

---

<sup>62</sup> Para el caso colombiano, se puede revisar el breve y nutrido artículo de Cuartas (2022).

<sup>63</sup> Se trata del texto “Estela de José Juan Tablada”, publicado posteriormente en *Las peras del olmo* (1957).

<sup>64</sup> Asiain también ha dedicado un libro a examinar esta relación con Japón, titulado *Japón en Octavio Paz* (Fondo de Cultura Económica, 2014).

Matsuo Bashō, *Sendas de Oku (Oku no hosomichi, ca. 1690)*, de 1957. Esto lo hace, asimismo, el primero en embarcarse en una traducción directa de un texto fundamental del haiku japonés. En este ensayo recoge algunas de las ideas fundamentales sobre el haiku que había señalado Donald Keene en *La literatura japonesa*<sup>65</sup>, como la importancia de la yuxtaposición poética entre dos elementos y el carácter vivencial, espiritual, imbuido en la poética de viaje de Bashō, destacando la importancia del instante poético y su búsqueda estética “seria”, en oposición a lo humorístico o epigramático. En este año también publica “Tres momentos de la literatura japonesa” (*Las peras del olmo*, 1957), en que profundiza la importancia que tuvo el budismo zen en el carácter de la poesía de japonesa. Aquí afirma que el haiku es un “arte no intelectual, siempre concreto y antiliterario, [...] una pequeña cápsula cargada de poesía capaz de hacer saltar la realidad aparente” (en Casallas, 2019, p. 39). En esto sigue las ideas de Blyth y de Suzuki sobre el haiku como poesía zen, tal como ha señalado Ota (2020, p. 29). Esto nos muestra la apertura de una vía distinta de acercamiento al haiku, a través de los nuevos estudios y traducciones poéticas, que también se hará presente en Perú a partir de la década de los 70.

Más adelante, en su texto “La tradición del haiku” (1970) que acompaña a una edición posterior de esta traducción, el poeta mexicano profundiza en esto, dividiendo en dos los momentos de fascinación por lo japonés: el primero, a fines del siglo XIX, que inicia en Francia y que fue “ante todo estético; el encuentro entre la sensibilidad occidental y el arte japonés”; el segundo, en el periodo de la posguerra y con centro en Estados Unidos, con una “tonalidad [...] menos estética y más espiritual o moral [...] en especial el budismo” (1992a, p. 10). Con ello pareciera demarcar una nueva etapa de aproximación al haiku japonés, más vinculada con su dimensión espiritual y religiosa.

Respecto a esto, Ota señala que algunas de sus ideas revelan la “quintaesencia” del haiku; específicamente, su idea de que el haiku se basa en “descubrir lo maravilloso oculto entre la vida cotidiana” (2020, p. 30). Sin embargo, ella también señala que quien comprendió primero la importancia del recurso fundamental del haiku, el *kigo*, fue Rodríguez-Izquierdo en su estudio de 1972, por lo que esta dimensión central del haiku no estuvo muy difundida entre los poetas hispanoamericanos aún en esta época, ni presente en el acercamiento de Paz. Consideramos que esto explica en parte las tendencias creativas y

---

<sup>65</sup> Este se había publicado originalmente en inglés en 1953 y fue traducido rápidamente al español y publicado en el Fondo de Cultura Económica en 1957, lo cual explica la familiaridad de Paz con el texto. También cita el estudio de Keene.

críticas posteriores que enfatizan lo espiritual y vivencial del haiku, no la dimensión cultural e intertextual que también es clave en el género. Como excepción a ello, destacamos la cercanía que tuvo Maples Arce a esta importancia de lo simbólico y cultural en la poesía tradicional japonesa en su texto ya citado de 1959, derivado de su contacto con estudiosos japoneses en su estancia como embajador de México en Japón (1952-1956):

Pero más que los graves problemas de la traducción, [...] la poesía japonesa reclama el compenetrarse de sus relaciones con la vida misma de este pueblo, y el sentir que los poemas mantienen una íntima relación con el paisaje, las leyendas, las creencias religiosas, los sitios y personajes célebres, los símbolos que, por ejemplo en el pino y en el bambú, perennemente verdes, encarnan la larga vida; los ciruelos y los cerezos son emblemas de la esperanza y la primavera, del ruiseñor, de la poesía; y aun la emoción fugitiva de una hora, de un lugar, un recuerdo experimentado hace tiempo, que tienen un carácter durable que se mantiene de generación en generación. (2015, p. 46)

Esta aproximación, no obstante, fue opacada ante la preeminencia de la óptica religiosa y formalista al haiku en la crítica hispanoamericana; la primera, basada en la cercanía del haiku al zen, que también predominó en la asimilación del haiku en Estados Unidos en esta época (Shirane, 2019, p. 464); la segunda, una crítica que antepone la métrica ante cualquier otra explicación del género poético. Cabe señalar que, como fenómeno a nivel internacional, Kern señala que el haiku como poesía zen fue un discurso popular que potenció la “japonesidad” del género (o su comprensión como algo “esencialmente” japonés) (2018, p. 25), lo cual se alinea al interés generalizado de escritores hispanoamericanos por este país en la segunda mitad del siglo XX. También debemos apuntar que las otras tendencias examinadas, ocurridas durante la primera asimilación, continuaron en este periodo; esto es: el haiku comprendido como un símil ingenioso que define algún objeto o ser de la naturaleza; el haiku como epigrama, aforismo o adivinanza; y el haiku únicamente como forma métrica.

En ese sentido, a pesar de la mayor cantidad de estudios académicos disponibles sobre el haiku, la aproximación creativa se rigió en gran parte por una aproximación libre o heterogénea, en que el zen fue un componente más. Guillaumin destaca, incluso, que para el caso del haiku mexicano “las características del texto en español los acerca a otros géneros japoneses diferentes al haiku” (2021, p. 72-73) y en los que hay un interés tanto por los géneros japoneses como “por renovar la tradición poética mexicana” (p. 73).

Partiendo del análisis de libros mexicanos como *Lámparas oscuras* (1976) de Raúl Renán y Francisco Hernández y *Cámara negra* (2007) de Jorge Valdéz Díaz-Vélez, argumenta que existió una aproximación a otros géneros poéticos japoneses como el *hokku*, el *senryū*, el *haibun*, el *renga* y el *tanka*. Esto puede ser entendido como parte de las alusiones estructurales (métricas, temáticas o de ciertas funciones poéticas) de la poesía hispanoamericana a estos géneros, que sin embargo mantiene el norte de sus propias búsquedas poéticas (2021, p. 68). Esta explicación, asimismo, concuerda con lo desarrollado sobre la asimilación creativa del haiku hispanoamericano en la primera mitad del siglo XX.

A este respecto podemos señalar las famosas aproximaciones al haiku de Jorge Luis Borges y Mario Benedetti, quienes, aunque incursionaron brevemente en el género, lo popularizaron debido a su fama literaria. El primero publica en Argentina diecisiete haikus dentro de su libro *La cifra* (1981) que parecen corresponder en su mayoría a la concepción del haiku únicamente como forma métrica, por carecer de la temática estacional y, a veces, no enfocarse en la naturaleza, sino en las temáticas metafísicas recurrentes de su poética. No obstante, Shimizu defiende su “creación magistral” y acentúa su cercanía al haiku japonés en tanto sus poemas tratan “dos temas fundamentales [del haiku]: la fugacidad del tiempo y la naturaleza” (2013, p. 100). Studzinska señala que, a diferencia de otros poetas latinoamericanos, Borges no prioriza la imagen visual, sino las sensaciones auditivas, táctiles y olfativas, y que sus poemas son “fruto de su propia sensibilidad artística” (2011, p. 6). Casallas también resalta su importancia para el género en Hispanoamérica, sobre todo por seguir la pauta métrica (2019, p. 40). El mismo Borges comenta en su conferencia “Mi experiencia en Japón” (1985) acerca del haiku:

El fin de los poemas es apreciar un instante precioso. Un haiku bien hecho tiene que cumplir una mención de una de las estaciones del año. Creo que hay libros en los cuales hay por ejemplo cincuenta maneras de indicar el otoño, cincuenta maneras de indicar el estío, o lo que fuere. Uno puede repetir una de esas fórmulas y no importa, porque no hay la idea de plagio. El autor tiene que tratar de hacer algo bello. Si eso bello no es enteramente original no importa. Bueno, yo he intentado con escaso éxito el haiku. En algún libro mío hay diecisiete haiku, pero no sé si lo he logrado. Pero para qué recordar lo que se ha hecho en castellano. Prefiero recordar un famoso haiku que dice así: "El viejo estanque / salta una rana / ruido del agua". Son 5-7-5 sílabas. Hay otro que a mí me parece mejor pero que es

menos famoso y que vuelve ahora a mi memoria: "Sobre / la gran campana de bronce / se ha posado una mariposa". En ambos haiku no hay metáfora, no se compara una cosa con otra. Es como si los japoneses sintieran que cada cosa es única. La metáfora es una pequeña operación mágica. Hablamos por ejemplo del tiempo y lo comparamos con un río, hablamos de las estrellas y las comparamos con ojos, la muerte con el sueño. En la poesía japonesa se busca el contraste. Vemos el contraste entre la perdurable campana y la mariposa efímera. (Borges, s.f., s.p.)

Aquí podemos observar su conocimiento de importancia del *kigo* y la comparación interna (más que la metáfora o el símil) para el haiku, así como su actitud humilde ante sus propias creaciones. En ese sentido, consideramos que estaba consciente de las diferencias de estilo entre sus creaciones y el haiku japonés. No obstante, y a pesar de la brevedad de la muestra, estos también presentan otros puentes, dado que enfatizan la sugerencia, la vaguedad emocional y, en algunos casos, la yuxtaposición poética asombrosa entre dos elementos concretos. Asimismo, en algunos de ellos resuena la vastedad y el misterio de la existencia, que la estética japonesa ha buscado cultivar bajo el concepto de *yūgen*, un concepto central para entender la poética del haiku del peruano Cisneros Cox (Belaúnde, 2017, p. 113-114).

Más allá del acercamiento al haiku de Borges, Saz también señala la influencia de Tablada en el argentino Leopoldo Lugones. En este país luego se acercarían al poema breve Eduardo González Launza, Álvaro Yunque y Gustavo García Saraví (2004, p. 195-195). En el análisis de la poética del último, Saz demuestra la variabilidad de los usos de la forma breve que se ha desarrollado en Argentina, con lo que realiza “una crítica feroz de la conquista y del estado actual del indígena ecuatoriano” (p. 196).

Finalmente, consideramos que esta apropiación libre de la forma métrica del género, en que esta forma fija es utilizada para expresar las propias búsquedas poéticas, es una tendencia que se demuestra de manera cabal en la aproximación de Benedetti al género; una concepción del haiku como un envase formalmente definido (5-7-5) en que pueden ingresar todo tipo de contenidos. El mismo poeta uruguayo afirma en su primer libro de haikus, *Rincón de haikus* (1999), que:

(...) es obvio que no me he puesto a imitar a poetas japoneses, ni siquiera a incorporar sus imágenes y temas preferidos. Apenas he tenido la osadía de introducirme en esa pauta lírica, pero no apelando a los tópicos japoneses sino a

mis propios vaivenes, inquietudes, paisajes y sentimientos, que después de todo no difieren demasiado de mis restantes obras de poesía. (en Shimizu, 2013, p. 100)

Aquí también afirma que su intención ha sido que sus poemas “no se desvíen en ningún caso del 5-7-5. Esta fidelidad estructural es, después de todo, lo único verdaderamente japonés de este modesto trabajo latinoamericano” (en Noguero, 2013, p. 32). Sobre su poética del haiku, la crítica ha sido mucho más consistente y tajante. Casallas señala que, a pesar del conocimiento teórico disponible acerca del género, “este tipo de poetas se aventuran de una manera inocente, casi infantil, al haiku cautivados por su capacidad para presentar sensaciones, ideas o imágenes de manera tan condensada” (2019, p. 41). Studzinska lo considera un “fracaso espectacular” (2011, p. 8), en tanto su única cercanía al haiku es el uso del patrón métrico fijo, con el cual expresa ideas, más que sensaciones o un instante vivido (o imaginado).

Por otro lado, Noguero evita estas críticas y analiza a mayor detalle su acercamiento al haiku, demostrando que es parte de su afición por las formas poéticas breves como los aforismos y las greguerías, presentes en su obra desde la década de los 60s, pero que cobran mayor preeminencia en su última etapa creativa. En su análisis de los poemarios *Rincón de haikus* (1999), *Adioses y bienvenidas (80 poemas y 80 haikus)* (2006) y *Nuevo rincón de haikus* (2008), todos de gran influencia en el medio hispanohablante, la autora demuestra cómo muchos de sus poemas clasificados como haikus responden a la concepción del aforismo y sus vertientes como el “apunte lírico, la reflexión metaliteraria, la paradoja humorística o el epigrama satírico” (2013, p. 27). De igual manera, demuestra como muchos de sus haikus son en realidad una greguería<sup>66</sup>, que es definida por su inventor Gómez de la Serna en su libro *Solerismos: greguerías* (1910) como “humorismo + metáfora” (p. 29). Con ello, Noguero delinea las características centrales de la aproximación de Benedetti a la forma breve, en que no se encuentran ninguno de los rasgos que hemos señalado para el haiku japonés, sino que está marcada “por la densidad, la ironía y la inteligencia a partes iguales” (p. 25-26), enfocada en el humor y, en algunos casos, en la denuncia social. De manera interesante, la autora señala la proyección hispanoamericana de este tipo de escritura en la que participa Benedetti, entre las que menciona los haikus de

---

<sup>66</sup> Para explicar la greguería, señala que “el interés de Ramón radicó, pues, en crear asociaciones prodigiosas entre los objetos de nuestro entorno gracias a un lenguaje cargado de imágenes. Con ello pretendía captar el instante en su plena materialidad, generando “correspondencias” destinadas a lograr un arte de visos antiintelectuales y poderosamente sensual. El espíritu lúdico no podía ser ajeno a estos textos, que con frecuencia se fundamentan en el humor, la ironía y la sorpresa” (2013, p. 29).

Tablada y los “microgramas” de Carrera Andrade, además de –para el caso peruano- las “neuronas” de Abraham Valdelomar y el “vocabulario” de Luis Loayza.

Asimismo, sobre el humor en los haikus de Benedetti, la autora señala que hay un uso variado y constante del mismo: “broma “blanca” –en más de una ocasión cargada de ternura para solidarizarse con las víctimas-, chiste pícaro –de connotaciones mayoritariamente eróticas-, ironía –muchas veces lanzada contra sí mismo- y sarcasmo –dirigido a opresores en todas sus vertientes” (p. 35). Benedetti utiliza el humor como un “instrumento subversivo contra el orden establecido, esencial para que el mensaje permanezca en la memoria del lector” (p. 35). En ese sentido, la autora señala que muchas de sus creaciones se pueden asimilar al *senryū* japonés o, incluso, al *haikai* anterior a la tradición del haiku inaugurada por Bashō, de los siglos XV y XVI.

Debemos comentar que este sentido ingenioso y humorístico no es el mismo que hemos detallado para el caso del haiku premoderno: en este, la ingeniosidad del poema descansa en un conocimiento compartido de la tradición, y lo novedoso consiste en la combinación, subversión o ampliación de los tópicos poéticos. Asimismo, el humor dentro de esta tradición, como vimos, no estuvo necesariamente ligado a una “baja literatura”, por lo que no tiene un carácter marginal; incluso el golpe humorístico fue entendido como una vía del despertar para el budismo Zen<sup>67</sup>. El uso del humor, por lo tanto, no responde a una búsqueda de alejarse de la tradición poética de la que se parte. En contraste, en el caso del humor que predominó en algunas primeras apropiaciones en Hispanoamérica del haiku, este provino tanto del símil ingenioso como del impulso a la novedad, con el objetivo de romper con las tradiciones poéticas anteriores. En ese sentido, este “humor” está alineado a la búsqueda modernista de nuevos referentes para quebrar con la tradición, siguiendo el impulso de la “tradición de la ruptura” occidental que expone Paz en *Los hijos del limo* (1974). Por ello, considero que la comicidad de la tradición hispanoamericana de haiku no tiene puentes definidos con el haiku premoderno japonés (*haikai*), más allá de los “golpes de ingenio o juegos verbales” que menciona Rodríguez-Izquierdo (ambigüedades, dobles sentidos, juegos semánticos, etc.), que, además, son marcadamente distintos en el lenguaje poético japonés.

---

<sup>67</sup> Sobre este tema, recomendamos revisar, sobre todo, el capítulo “Chapter VIII. Zen” dentro del libro *Oriental Humour* de R. H. Blyth (1959).

Podemos resumir, por lo tanto, que en la segunda mitad del siglo XX continuó la tendencia de entender el haiku como un poema de aproximación anecdótica y/o de carácter lúdico, en relación con otros géneros textuales breves, así como se asentó la concepción del mismo únicamente como una forma métrica. De igual manera, y a pesar de la existencia de los primeros textos críticos en español sobre el género y de estudios extensos en lenguas cercanas, los poetas hispanoamericanos continuaron la tendencia de apropiación del género acorde a sus preocupaciones estéticas y poéticas particulares, muchas veces sin ahondar en sus claves propias. Esto no niega la existencia de otras aproximaciones más imitativas o adaptativas del haiku japonés, que no hemos podido analizar aquí, pero que no tuvieron tanta resonancia (divulgativa y académica) como las analizadas. Asimismo, es posible que un estudio más cuidadoso revele una línea de aproximación que, si bien no presente la dimensión estacional, contenga elementos que pueden ser rescatados para una relectura eco-poética de la historia del haiku en español. En último lugar, la aproximación al haiku como poesía zen inaugurada por Paz tendría un impacto determinante hasta hoy, dado que esta visión está vigente en nuestros países -y también en Japón- entre varios autores, especialmente en las comunidades del Soto Zen (por ejemplo, Montaña de Silencio en Colombia y Comunidad Soto Zen Perú) que fomentan el conocimiento y práctica del haiku desde esta perspectiva. Durante el siglo XXI se añadiría otra tendencia fundamental a este panorama, proveniente de los estudios de Vicente Haya, que analizaremos a continuación.

#### 2.4. Tendencias actuales: *boom* editorial, nuevos estudios y el haiku de lo sagrado

En el 2002, la Embajada de México le rindió un homenaje al fallecido Octavio Paz en el que participó Donald Keene, reconocido como uno de los mayores especialistas en literatura japonesa a nivel internacional. Allí el estudioso estadounidense citó al poeta y ensayista mexicano, para ilustrar la enorme importancia que había ganado Japón en los países occidentales, de manera creciente al inicio del nuevo siglo. En sus palabras: “El Japón ha dejado de ser una curiosidad artística y cultural: es (¿fue?) otra visión del mundo, distinta a la nuestra pero no mejor ni peor: no un espejo sino una ventana que nos muestra otra imagen del hombre, otra posibilidad de ser” (en Asiain, 2005, p. 13).

Con esto quiero señalar que la asimilación del haiku en el ámbito hispanohablante, así como otros productos culturales japoneses, ha llegado en algunos casos un profundo impacto en la vida de los escritores y lectores en general, en su sensibilidad y relación con

la existencia. En el caso de los poetas hispanoamericanos que probaron el género en el nuevo siglo, hubo algunos que no se limitaron a tomarlo como una forma métrica o un insumo más para su práctica poética, sino que buscaron conocerlo en un grado más cabal, imitando los haikus japoneses publicados en antologías recientes o leyendo los nuevos estudios disponibles sobre el género, así como creando formas de socialización en torno a esta poesía<sup>68</sup>.

No es posible hacer una evaluación completa de esta otra asimilación del haiku en el espacio de esta investigación. Basta señalar que, gracias a las publicaciones de Paz y al primer estudio extenso y detallado en español sobre el género, *El haiku japonés: Evolución y triunfo del haikai, breve poema sensitivo* (1972) de Rodríguez-Izquierdo, se abrieron otras líneas de aproximación al género, que no pasaron por el filtro ávido renovación del modernismo o las vanguardias, ni de las concepciones surgidas en las primeras décadas del siglo. Estas aproximaciones se basaron, más bien, en la consulta de los estudios angloparlantes y franceses de la posguerra, así como en la consulta de textos japoneses traducidos y en los nuevos estudios en español que aparecieron en las décadas siguientes. En estos, el haiku como poesía zen no fue la única interpretación del género.

Esto fue suscitado por un *boom* editorial del haiku hispanoamericano en la década de los 80, tal como afirma Sánchez Guevara y que ilustra con un detallado gráfico<sup>69</sup>. Más allá de los poetas y las editoriales involucradas, o el tipo de aproximación al haiku japonés en estos poemas, nos interesa señalar que este autor atribuye como posibles causas para este *boom* la publicación de haikus de Borges, la mayor lectura de los poetas Beat estadounidenses, el auge económico y social de Japón en esta década (que estuvo vinculado a las políticas culturales del exterior) y, finalmente, el hecho que la poesía coloquial que trataba temas cotidianos en Latinoamérica ya se había consolidado; dentro de ese contexto, el haiku ofrecía un medio novedoso para un tipo de expresión literaria original (2014, p. 90-93).

Nosotros queremos complementar este panorama con la aparición continua y profusa de antologías de haikus japoneses traducidos al español que aparecieron en esta

---

<sup>68</sup>En referencia al siglo XXI, Ota señala que el haiku en español “ha entrado en una nueva etapa en la cual la gente no solamente lo lee o escribe, sino que lo vive” (2020, p. 34). La autora hace referencia sobre todo a la socialización del haiku en España, que he tomado la forma de *kukai* (reuniones poéticas), talleres y discusión en grupos virtuales, desde inicios del siglo XXI.

<sup>69</sup> Véase Abraham Sánchez Guevara, “Gráfica año-ciudad del haiku hispanoamericano”, en <http://es.scribd.com/doc/226081164/Grafica-Ano-ciudad-Del-Haiku-Hispanoamericano>

época, que consideramos decisivas para la popularización del mismo. Por ejemplo, la editorial española Hiperión publicó las antologías *Jaikus inmortales* (Trad. Antonio Cabezas, 1983), *Haikus de las estaciones* (Trad. Alberto Manzano, 1985) y *Haijin. Antología del haiku* (Trad. Ricardo de la Fuente Ballesteros y Yutaka Kawamoto, 1992), de gran popularidad hasta ahora (con varias reediciones y reimpressiones). También hizo una reedición del estudio de Rodríguez-Izquierdo en 1993. Hacia finales del siglo, aparecieron otros títulos importantes como la traducción de Antonio Cabezas del diario de viaje de Bashō, *Senda hacia tierras hondas* (1993) y la extensa antología *Nieve, luna, flores. Antología del haiku japonés* (Calima Ediciones, 1997) traducida por José María Bermejo. Esta profusión de antologías se correspondió con un creciente interés del público español por publicar haikus<sup>70</sup> y nos demuestra que, desde las últimas décadas del siglo XX, España se ha vuelto el centro de la producción editorial acerca del haiku en el medio hispanohablante. Cabe señalar que esto se dio en el marco de un interés por la traducción y comercialización de literatura japonesa en español, así como bajo la creciente presencia cultural de Japón en nuestros países hispanos.

De igual manera, esta tendencia ha continuado con mayor fuerza en el siglo XXI, gracias a las continuas publicaciones<sup>71</sup> de la editorial Hiperión, que han expandido la comprensión del género -sobre todo gracias al trabajo de Seiko Ota y Elena Gallego- e introducido al español a poetas fundamentales para el género como Ryōkan (1758-1831)<sup>72</sup>, Taneda Santōka (1882-1940)<sup>73</sup> y Ozaki Hōsai (1885-1926)<sup>74</sup>. Esto ha sido posible gracias al continuo trabajo de los traductores mencionados, así como de Teresa Herrero y Jesús Munárriz, Vicente Haya, Hiroko Tsuji y Yurie Fujisawa.

Por otro lado, esta tendencia también se debe en gran parte a la editorial Satori que, desde su creación en el 2007, cuenta en la actualidad con 200 títulos publicados referentes

---

<sup>70</sup> Sobre el crecimiento exponencial del haiku en España en el siglo XXI, hay algunas fuentes que es posible revisar, que Ota cita en su estudio (2020, p. 34-37). Según un estudio de Javier Sancho que la autora cita, se habrían publicado más de 300 libros vinculados al haiku en las primeras dos décadas del siglo XXI.

<sup>71</sup> La lista es muy extensa, pero de ella queremos destacar los libros dedicados a aspectos no tan conocidos del haiku japonés, que han logrado introducir al público hispanohablante. Nos referimos a la serie de libros de haikus no tradicionales traducidos por Ota y Gallego ya mencionados (2014; 2016; 2018), también al que inició la serie, *Kigo. La palabra de estación en el haiku japonés* (2013), y *Haikus de amor* (2015). También destacamos otros libros como *Haiga: Haikus ilustrados* (Trad. Teresa Herrero y Jesús Munárriz, 2005) y *70 haikus y senryūs de mujer* (Trad. Vicente Haya y Yurie Fujisawa, 2011). Finalmente, el estudio de Ota (2020), que ha sido un documento esencial para esta tesis, también fue publicado en esta editorial.

<sup>72</sup> *Los 99 jaikus* (Trad. Teresa Herrero y Jesús Munárriz, Hiperión, 2006).

<sup>73</sup> *Saborear el agua. Cien haikus de un monje zen* (Trad. Vicente Haya y Hiroko Tsuji, 2004).

<sup>74</sup> *Muevo mi sombra (Haikus escogidos)* (Trad. Teresa Herrero, 2018).

a Japón<sup>75</sup>. Dentro de ellos, la serie Maestros del Haiku coordinada por Rodríguez-Izquierdo ha sido fundamental para renovar y expandir aún más el interés por el haiku en todo el medio hispanohablante, acercando a nuevos lectores a los poemas de autores reconocidos como Bashō, Buson, Issa y Shiki, pero también algunos otros que no habían tenido un espacio propio, como Den Sute-Jo (1633-1698), Takarai Kikaku (1661-1707), Chiyo (1703-1775) y Tan Taigi (1709-1771), o narradores que también incursionaron en el género, como Natsume Sōseki (1867-1916) y Akutagawa Ryūnosuke (1892-1927)<sup>76</sup>. También es necesario destacar la importancia que han tenido para ello las traducciones y explicaciones del género de Carlos Rubio, dentro de sus ambiciosos y panorámicos libros, de gran difusión, *Claves y textos de la literatura japonesa* (Cátedra, 2007)<sup>77</sup> y *El pájaro y la flor. Mil quinientos años de poesía clásica japonesa* (Alianza, 2011).

Esta producción editorial española, que ha ido exponencialmente en aumento, se ha visto correspondida por algunas publicaciones sobre el haiku japonés realizadas desde Hispanoamérica. Esta época también marca el inicio de la aparición de estudios extensos y traducciones literarias realizadas en nuestro ámbito con mayor alcance que la mayoría de acercamientos críticos de la etapa anterior. Nos referimos a los libros del colombiano Juan Manuel Cuartas Restrepo, *Blanco Rojo negro. El libro del Haikú* (Editorial Universidad del Valle, 1998) y *Los 7 poetas del haikú* (Editorial Universidad del Valle, 2005); el del argentino Alberto Silva, *El libro del haiku* (Bajo la Luna, 2005); y las traducciones poéticas y comentarios del mexicano Aurelio Asiain en *Luna en la hierba. Medio centenar de poemas japoneses* (Hiperión, 2007). Respecto al Perú, podemos sumar en este listado el libro *El rumor del origen: antología general de la literatura japonesa* (Pontificia Universidad Católica del Perú, 1993), que, si bien es un libro más general, presenta algunos haikus y explicaciones sobre los géneros poéticos japoneses. De manera más reciente, contamos con nuevas traducciones de editoriales hispanoamericanas como También el Caracol y Noctámbula, así como producción académica notoria sobre el género, pero esta historia merece otro espacio de análisis.

Mención aparte merecen los libros del español Vicente Haya Segovia, que marcan un hito en la asimilación del haiku en lengua hispana. Con una producción vasta que inicia

---

<sup>75</sup> Revisar la conferencia reciente *Hitos de la traducción de la literatura japonesa al español: El nacimiento de editorial Satori*, coordinada por el Dr. Matías Chiappe de El Colegio de México. <https://www.youtube.com/watch?v=vwihTp2n8ZM>

<sup>76</sup> Se puede revisar todo el catálogo de la colección Maestros del Haiku aquí: [https://satoriediciones.com/catalogo/coleccion\\_maestros-del-haiku/](https://satoriediciones.com/catalogo/coleccion_maestros-del-haiku/)

<sup>77</sup> Este ha sido revisado y reeditado en dos ocasiones, siendo la última edición del 2019.

con el estudio del 2002, *El corazón del haiku: la expresión de lo sagrado* (Mandala Ediciones) y se extiende en más de diez libros<sup>78</sup> de traducciones y comentarios críticos, y en algunos artículos<sup>79</sup>, Haya Segovia se ha vuelto tal vez el autor, traductor y crítico que ha popularizado y dinamizado más la comprensión del haiku en el medio hispanohablante, sobre todo a nivel de difusión, en el siglo XXI. Si bien no es objetivo de esta tesis hacer una evaluación y estudio de la influencia de su obra, ni enlistar la gran cantidad de publicaciones<sup>80</sup> y críticas que han bebido de sus ideas, consideramos que es una de las tendencias críticas y creativas más importantes en la actualidad, por lo que es necesario delimitarla.

El principal mérito de la obra de Haya ha sido, a mi juicio, el de generar una comunidad de interesados sin precedente por la dimensión espiritual, estética y moral del haiku japonés, así como el de cuestionar los marcos rígidos de comprensión del haiku que se habían solidificado con el paso de las décadas; esto es, los discursos que valoran únicamente el haiku como poesía zen o como una forma métrica. Esto explica su mordaz crítica a mucha de la producción hispanoamericana de haiku, que sigue estas aproximaciones (u otras) en la práctica del género<sup>81</sup>.

Para realizar esta crítica, Haya parte de una concepción del haiku como una poesía que, en el mejor de los casos –o “esencialmente”- es una aprehensión intuitiva y expresión de “lo sagrado” de la naturaleza. Esto es definido como “el mundo [o], más específicamente, la energía que lo origina” (2002, p. 5) o “el propio mundo en su desenvolvimiento y

---

<sup>78</sup> Estos son, aparte del estudio ya mencionado del 2002: *Saborear el agua. Cien haikus de un monje zen de Taneda Santōka* (Hiperión, 2004), junto a Hiroko Tsuji; *El espacio interior del haiku. Antología comentada de haikus japoneses* (Shinden Ediciones, 2004); *Haiku: la vía de los sentidos* (Institutó Alfons el Magnànim, 2005); *Haiku-dō. El haiku como camino espiritual* (Kairós, 2007), con la colaboración de Akiko Yamada; *Tres monjes budistas [110 haikus]. Hōsai, Santōka y Seishi* (Servicio de publicaciones Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2008); *El monje desnudo: 100 haikus de Taneda Santōka* (Miraguano, 2009), junto a Akiko Yamada, José Manuel Martín Portales y Chantal Maillard; *Haikus de mu-i* (Mandala ediciones, 2009); *Haiku tsumami-gokoro 150 haikus esenciales* (Mandala ediciones, 2009); *La inocencia del haiku. Selección de poetas japoneses menores de 12 años* (Vaso Roto, 2012), junto a Yurie Fujisawa; y *Aware. Iniciación al haiku japonés* (Editorial Kairós, 2013). Para ver la lista completa, ir a <https://www.us.es/trabaja-en-la-us/directorio/vicente-haya-segovia>.

<sup>79</sup> Enlistamos aquí solo dos, pero existen otros textos breves y conferencias del autor: Haya, V. (2008), El haiku japonés y sus publicaciones en castellano, *Studi ispanici*, 33, 319-324; y Haya, V. (2010, 18 de junio), *Acallar el ruido interior*, Grego.es. Para ver la lista completa, ir a <https://prisma.us.es/investigador/1916>.

<sup>80</sup> Un libro reciente que cuenta la historia gran parte de esta asimilación y práctica es el que han editado recientemente Enrique Linares Martí y Toñi Sánchez Verdejo, *Generación Dō. La evolución del haiku-dō* (Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2023).

<sup>81</sup> El ataque de Haya a las apropiaciones latinoamericanas lo lleva a acuñar el término “síndrome Benedetti”, como un mal a combatir en las letras hispanas: “Si no sabemos lo que es el haiku, ¿Por qué llamar “haiku” a lo que escribimos? ¿Por qué sean poesías breves? Si sólo es por esa razón, podemos llamarles “poemas cortos”, “greguerías”, “seguidillas”, “ocurrencias líricas”” (2004, p. 16).

manifestación. “Lo sagrado” no es para el hajjin el misterio del mundo, ni la belleza que puede mostrar en ocasiones, ni el poder que manifiesta, sino el mundo, el mundo en sí mismo” (p. 112). Este acercamiento “desnudo” -sin filtro subjetivo de interpretación- a la realidad sensorial es lo que otorga al haiku su infinito potencial estético, en tanto permite descubrir y redescubrir la existencia a cada momento, en cada diminuto suceso natural que percibimos plenamente. Este efecto estético, que bordea lo místico, es conceptualizado por Haya como “*aware*”, tomando el término (y el sentido del mismo) de la propia tradición crítica japonesa, mediante un análisis filológico de haikus clásicos y de escritos del famoso poeta y crítico japonés de los Estudios nacionales (*kokugaku*), Motōri Norinaga (1730-1801).

Si bien Haya admite la existencia histórica de otros tipos de haikus, que clasifica según una tipología propia<sup>82</sup>, su defensa normativista del haiku de lo sagrado –o el haiku que es capaz de transmitir *aware*- es lo que ha constituido un eje sólido alrededor del cual muchos poetas hispanohablantes se han acercado creativa y críticamente al haiku japonés<sup>83</sup> en este siglo, sobre todo en torno a espacios de socialización como la web *El Rincón del haiku* (2001-actualidad). De igual manera, esta tendencia está presente en varios trabajos académicos de grado recientes que ha asesorado como profesor de la Universidad de Sevilla, en el marco del Grado en Estudios de Asia Oriental<sup>84</sup>.

Tal como señalamos en nuestra tesis anterior, la concepción del haiku de lo sagrado tiene un fuerte componente objetivista<sup>85</sup>, por lo cual la dimensión simbólica y sentimental de la práctica poética del haiku usualmente queda opacada: “diríamos que se trata de una visión primordialmente objetiva y sensorial del haiku, que prohíbe o descalifica en gran parte la expresión emocional, subjetiva y simbólica, así como la presencia del yo en el poema” (2024, p. 25). En algunos discursos extremos, ha llevado a la consideración del

---

<sup>82</sup> Se trata de las “categorías de haiku” que desarrolló en su estudio del 2002: el haiku de lo sagrado, cómico, meramente descriptivo, filosófico, intimista, de la Compasión Universal, feísta y proselitista. Esta tipología del haiku rige gran parte del estudio del haiku de Haya y muchas veces se toma como guía para la interpretación y composición del haiku en el medio hispanohablante.

<sup>83</sup> Cabe señalar también que la concepción del haiku de Haya se muestra ya consolidada desde su primer estudio. La serie de libros y artículos señalados no solo buscan ofrecer al público hispanohablante más haikus inéditos en español, sino en exponer de manera cada vez más convincente y asertiva, a manera de un proyecto pedagógico, esta visión del haiku.

<sup>84</sup> Algunos de ellos se pueden visualizar aquí: <https://idus.us.es/browse/subject?scope=56c32018-eb76-4308-a604-1ac96bbe0693&value=Haiku&bbm.return=1>

<sup>85</sup> Por ejemplo, en *Haiku-dō. El haiku como camino espiritual* afirma que “El yunque en el que se forja esta sensibilidad mística del japonés es la descripción pura, exacta, sin intromisiones del yo, de lo que sucede fuera del poeta; la atención plena al mundo que nos rodea” (2007, p. 7). Curiosamente, este discurso objetivista tiene muchos puntos de confluencia con la comprensión del haiku como poesía zen.

haiku como algo que no es literatura o poesía. Esto ha llevado involuntariamente a cierto bloqueo de la importancia de los componentes culturales e intertextuales de su práctica, cuya existencia hemos demostrado mediante el análisis de su desarrollo histórico y literario, de la naturaleza del *kigo* y de otros recursos como la yuxtaposición poética. La práctica del haiku de lo sagrado, sin embargo, ha desarrollado una dimensión cultural análoga, con valiosos puentes a lo detallado sobre el haiku japonés, pero con un desarrollo propio: por un lado, el rescate de flora y fauna local, así como los usos lingüísticos locales, por los que aboga esta práctica, ha dado lugar a una conciencia mucho más aguda de la importancia del entorno y la estacionalidad en diferentes geografías, lo cual es una enseñanza más precisa que la que podría dar el haiku concebido meramente como un poema “sobre la naturaleza”; por otro lado, la dimensión vivencial de esta concepción, que valora el haiku más como una práctica espiritual cotidiana que como un producto literario, ha dado lugar a una conciencia de su potencial educativo, moral y ecológico, así como la noción de un estilo de vida denominado *haiku-dô* (el camino del haiku) que ha generado una comunidad internacional hispanohablante centrada en la socialización y corrección conjunta de los poemas<sup>86</sup>.

Considero que esta comprensión del haiku como un medio espontáneo y realista de expresión del contacto con lo sagrado impersonal en la naturaleza -como un registro de la realidad o un dar fe de lo que ocurre en el mundo-, en la cual el *haijin* es un “notario mal pagado de la existencia” (Haya, 2004, p. 66) y no un “literato” que se apoya en su imaginación y en el diálogo intertextual para producir un poema, puede ser comprendido como un cambio de paradigma equiparable -en relación a la apropiación libre o la aproximación imitativa de haikus hispanos anteriores- al cambio que algunas historias del género han argumentado para la constitución del género a manos de Bashō o la revitalización del mismo durante el periodo moderno a manos de Shiki. Si bien esto está sujeto a las críticas desarrolladas en el subcapítulo anterior, es innegable que tiene una importante cuota de verdad. En ello radica la importancia que ha tenido la concepción del haiku de lo sagrado, como tendencia creativa y crítica, en el ámbito hispanohablante de este siglo. En ese sentido, la delimitación que hacemos tiene por finalidad principal

---

<sup>86</sup> Aquí destaco no solo el blog *El Rincón del haiku*, sino otros espacios virtuales generados desde España como *Hojas en la acera*, AGHA (Asociación de la gente del haiku en Albacete), Paseos.net, Radio HELA, Haikunversaciones y La Senda del Haiku. En Hispanoamérica, podemos mencionar, entre otros, Haikai México, Montaña de Silencio, Puente y Camino (Haiku Do – Argentina) y Escuela de haiku Retama.

complementar esa visión con las consideraciones intertextuales, interculturales y eco-poéticas argumentadas, para el mayor trasplante del haiku.

En ese sentido, quiero detallar que esta comprensión objetivista podría complementarse con una integración de dos grandes dimensiones del haiku. Por un lado, con los aspectos subjetivos de la composición, los cuales giran en torno a la importancia de la persona poética dentro del poema, tanto para su constitución como para su efecto estético. Estos están presentes de manera diversa en poéticas magistrales e influyentes como la de Taneda Santōka y otros poetas del haiku moderno, tal como demuestro a lo largo de mi investigación anterior (2024)<sup>87</sup>. Este peso de la persona poética en el haiku, sin embargo, debe ser estudiado a mayor detalle, siendo un punto de partida posible el libro mencionado de Silva (2005), que presenta este foco de análisis en su estudio.

Por otro lado, podría complementarse con la mencionada construcción (o reconstrucción) de elementos culturales propios que permitan una representación más rica y resonante de la naturaleza de cada localidad; es decir, con una mayor dimensión intercultural y simbólica que añade, mediante la sugerencia, capas de lecturas significativas a los poemas. La misma práctica del haiku puede ser, dentro de este diálogo eco-poético, una expresión literaria activa que ponga en valor y rescate la singularidad de los territorios, lugares y seres naturales de cada región específica, construyendo además un sentido estacional local, que beba tanto de la construcción cultural japonesa como la propia. Este proceso podría entenderse como uno de transculturación, entendido en los términos señalados de Sobrevilla (2021), o como “el proceso en el cual culturas distintas se fusionan y como resultado se plasman en fenómenos culturales nuevos” (Muth, 2014, p. 13) o bien como un proceso horizontal de construcción intercultural. Si bien se ha enfatizado la importancia de representar seres y espacios locales, esto se ha hecho casi exclusivamente bajo un lente realista, no uno que observa las dimensiones interculturales, afectivas y eco-poéticas de la realidad. Aquí un punto de partida puede ser la serie Eco-poéticas del haiku<sup>88</sup> de Yaxkin Melchy Ramos-Yupari, publicada en el 2020 en *El Rincón del Haiku*,

---

<sup>87</sup> En esta, parto del análisis de una antología de Santōka y un examen del debate del haiku moderno para argumentar que la consideración del propio yo en el poema, como modelo de comportamiento ante la realidad y cuya presencia es parte fundamental del efecto estético (con base en la identificación del lector con ese yo) es un factor que explica gran parte del valor del haiku como tradición poética, al punto que algunos de los haikus pueden considerarse como autorretratos. Esta persona poética está conectada al peso de los modelos estéticos del literato en Japón, regidos por las concepciones estéticas como el *wabi*, *sabi*, *yūgen*, entre otros, y por las biografías y rutas de peregrinajes de literatos, artistas y poetas viajeros, monjes y reclusas que alimentaron estos modelos estéticos.

<sup>88</sup> Esta puede ser accedida aquí: <https://nueva.elrincondelhaiku.org/category/yaxkin-melchy-ramos-yupari/>

que considera la importancia de las lenguas y culturas originarias dentro de este proceso. También destaco la iniciativa de Cristina Rascón del Kiyose mexicano, que busca trasponer la lógica clasificatoria de los *kiyose* japoneses en la práctica del haiku en México<sup>89</sup>, y la columna actual de Marcela Chandía, “El mundo del *kigo*”, escrita desde inicios del 2024, que busca acercar al lector hispano a la importancia de esta tradición cultural y literaria<sup>90</sup>.

De cierta manera, Ota también reconoce esta dimensión cuando señala, aunque en términos ligeramente distintos, que existe una visión del haiku que ha pasado inadvertida en los estudios en español, “el aspecto más importante del haiku” (2020, p. 31) que refiere a su función como un “saludo”: esto es, como un diálogo entre el poeta y el entorno, ya sea con algún paraje o lugar geográfico (como una montaña, un río, una plaza, etc.), con las personas que nos rodean, o incluso con los difuntos (p. 32-33)<sup>91</sup>. Recordemos que esto se inscribe dentro de una cultura que cultiva nociones animistas en relación a los seres que pueblan la tierra, así como patrones de socialización y protocolos firmemente establecidos. Ella señala que esta noción del haiku, basada en una actitud cordial y de reconocimiento ante el entorno, otros seres o un anfitrión, está presente en poetas antiguos como Bashō y modernos como Kyōshi, así como en los trabajos de investigadores japoneses del género. Todo esto muestra una dimensión intertextual, ecopoética y protocolar del haiku que se sustenta en un sentido de solidaridad entre el poeta, su tradición y el entorno. En esa dirección también apunta su comentario de que es necesario crear una antología de *kigo* en español<sup>92</sup> (2020, p. 25-26), siguiendo una consideración similar acerca de este tema de Rodríguez-Izquierdo<sup>93</sup>.

Finalmente, quiero enfatizar que estos desarrollos y otros, demuestra con claridad que en los últimos años viene gestándose una renovación académica en el mundo hispanohablante respecto al haiku. En el caso de España, destaco también el trabajo de difusión de Jaime Lorente y el sello Sabi-Shiori, que no solo ha producido obras originales,

---

<sup>89</sup> Se puede acceder aquí: <https://haikukigo.com/kiyose-mexicano/>

<sup>90</sup> Se puede acceder aquí: <https://nueva.elrincondelhaiku.org/category/el-mundo-del-kigo-marcela-chandia/>

<sup>91</sup> En el primer caso, la autora enfatiza su carácter social de protocolo, aludiendo a casos en que el haiku es utilizado como un saludo o cumplido a un anfitrión. En el segundo caso, enfatiza su carácter de homenaje intertextual, mediante el cual se hacen guiños a poetas previos, con el fin de enaltecerlos. En el tercer caso, finalmente, el haiku se usa como un homenaje directo al territorio, a lugares naturales que son reconocidos por su belleza o sacralidad, o que albergan un trasfondo histórico.

<sup>92</sup> Ella argumenta incluso que se podría traer a esta tradición hispana del *kigo* “personajes o vocabularios bíblicos, históricos, mitológicos, literarios o incluso topónimos (...) para que el mundo de asociación se amplíe” (2020, p. 26). También refiere a realidades naturales y culturales españolas de gran importancia como el olivo, el clave, la golondrina, las rosas, la paloma blanca o el toro.

<sup>93</sup> Se refiere al texto “El haiku como nuevo género poético en nuestra literatura”, del 2012, que no hemos podido acceder.

sino que busca democratizar el acceso a muchas obras literarias y críticas fundamentales para la tradición crítica, traducidas al español<sup>94</sup>. Se trata de una rápida actualización o puesta al día respecto a mucho de lo que se ha avanzado en las últimas décadas en otros idiomas cercanos, ahondando en el conocimiento de poéticas individuales y permitiendo entender que existieron dentro de contextos de discusión literaria enclavados históricamente. En esta labor también destaco el enorme trabajo de estudio y traducción de Elías Rovira sobre la figura de Shiki, que ha sido fundamental para el fomentar el interés en las fuentes primarias del haiku, buscando la vía directa de acercamiento. Cabe señalar que, dentro de esta renovación, uno de los impulsos más grande ha sido traspasar la barrera que todavía existe, en la mayoría de los casos, del idioma japonés, y que solo ha sido traspuesta por pocos estudiosos de todo el panorama presentado. Esto puede ser, a mi juicio, un empuje más para alejarse de la óptica esencialista y para apreciar la diversidad literaria del haiku no solo en Japón. En el caso de Hispanoamérica, ya he citado algunos trabajos que han cuestionado esta óptica en general, buscando expandir el género a otros horizontes o diálogos, a través del acercamiento directo (Asiain, 2013; Belaúnde, 2024; Chandía, 2023; Jorge, 2022; Melchy, 2020c; Rascón, 2019; Viveros, 2022). A estos trabajos, sumo el de investigadores como Mónica Drouilly, Mar Palacios, Edgar Guillaumin, Lenin E. Gutiérrez, Diego Alonso Sánchez y Gonzalo Marquina. De igual manera, quiero enfatizar la centralidad de *El Rincón del Haiku*<sup>95</sup> como punto de reunión, diálogo y experimentación de nuevas perspectivas sobre el haiku para todo el ámbito hispanoamericano en los últimos años.

---

<sup>94</sup> Se puede revisar todo el catálogo de las traducciones a libre disposición aquí: <https://sabishiori.blogspot.com/>

<sup>95</sup> Para revisar una historia de este espacio, ver: <https://nueva.elrincondelhaiku.org/2023/11/23/breve-historia-de-el-rincon-del-haiku/>

### Capítulo III. La recepción y apropiación del haiku en el Perú en el siglo XX

La historia de la recepción y asimilación del haiku en el Perú tiene claras correspondencias con lo ocurrido en el resto de Hispanoamérica, dado que muestra similitudes en las concepciones del poema y en las fases de su asimilación. Estas pueden especificarse como las siguientes: primero, un periodo de recepción indirecta y de apropiación temprana, mayormente creativa, en la primera mitad del siglo XX; luego, un periodo de asimilación más integral -creativa, teórica y crítica- en la segunda mitad del siglo XX, en la que podemos observar tendencias de imitación, apropiación y adaptación; y, finalmente, un periodo de expansión de su práctica durante el siglo XXI, que continúa hasta la actualidad, así como de cierta renovación teórica sobre el género.

Al examinar a detalle esta historia, podemos notar las similitudes en las concepciones del haiku en el ámbito hispanoamericano y la práctica más difundida del mismo en el Perú. Con excepción de algunos casos que analizaremos, estas demuestran que todavía no se han adaptado plenamente las nociones centrales del *kigo* (dimensión estacional), del *kire* y la yuxtaposición poética, basada en imágenes, y las claves estilísticas (evocatividad, sugerencia, simplicidad) que subyacen a la mayoría de poéticas japonesas del haiku; en algunos casos, incluso, no se ha asimilado la importancia de la representación del entorno y del instante en el poema. Más bien, prevalece en nuestro país una aproximación heterogénea y libre, que, si bien ha llevado a resultados poéticos originales e interesantes, no se ha preocupado lo suficiente en acercarse a la riqueza del desarrollo literario del haiku; de manera más importante, no se ha enfatizado su potencial eco-poético para otorgar valor cultural al entorno real, geográfico, y a la flora y fauna de nuestro país.

De igual manera, carecemos de estudios académicos sobre diferentes aspectos del género o su asimilación en Perú que sirvan para este fin; de ahí que los acercamientos teóricos y críticos de Sologuren y Cisneros Cox continúen siendo los más destacables. La mayoría de textos que disponemos, mencionados en la Introducción, son de carácter divulgativo y tienden a repetir las mismas ideas, algunas de las cuales han generado confusiones dentro de este panorama. En este respecto diferimos de la nutrida tradición crítica e historicista que pudimos observar para el caso mexicano.

Esta poca atención a lo teórico o normativo puede ser rastreada al impacto que tuvo el acercamiento creativo inicial al haiku en el Perú, así como a algunos textos posteriores que no establecieron criterios definidos en la difusión de la historia del género en el país ni en la selección de poemas para la conformación de esta. Como he señalado anteriormente, “gran parte de esta oscuridad se sustenta hasta ahora en nuestra tradición crítica y en la ausencia de criterios definidos a la hora de establecer antologías y ponderar opiniones heredadas sobre el haiku” (2017, p. 47). Por ello, es necesario iniciar nuestro estudio con el examen de estas ideas y textos, con la finalidad de ofrecer una historia revisada del haiku en el Perú.

### 3.1. Revisión historiográfica del haiku en el Perú

El primer texto en esbozar una historia del género en el Perú es el artículo fundamental de Estuardo Núñez de 1967, “El Japón y el lejano Oriente en la literatura peruana”, que lo hace dentro de una aproximación general a la influencia de Japón en nuestras letras. Si bien este provee datos históricos precisos de gran valor que detallan nuestro acercamiento no solo a Japón, sino a varios países asiáticos, para el caso del haiku (“Fortuna del “Hai-kai””), propone dos ideas centrales que he criticado anteriormente (Belaúnde, 2017, p. 46-47; Belaúnde, 2023, p. 295-296, p. 302): la introducción del “hai-kai” a manos de Pedro S. Zulen (1889-1925) con el poema largo “Romántica” (1918) y la concepción de Alberto Guillén como el “más fino cultor [del género]” (p. 116-117), con base en los poemas que publicó en su libro *Cancionero* (1935)<sup>96</sup>.

Respecto a lo primero, se trata de un error de Núñez que ha sido repetido sin cuestionamientos: el poema “Romántica”, publicado en *El Verbo Estudiantil* de Jauja (5 de junio de 1918) consta de 34 versos divididos en 5 estrofas y no presenta, al igual que el comentario de Dora Mayer al respecto (Mayer de Zulen, 1927, s.p.), ningún vínculo con el haiku japonés, ni siquiera el uso de tercetos. Respecto a lo segundo, afirmamos que, si bien Guillén es uno de los primeros poetas peruanos en decir que escribe “hai kais”, su poética no presenta muchas similitudes con el haiku japonés, por lo que calificar de esa manera su obra demuestra una concepción prematura del género; esto es, que se dio por sentado el conocimiento del mismo. Destaco la trascendencia de estos juicios, dado que han sido

---

<sup>96</sup> Aunque Núñez señale que provienen de su libro póstumo *Arequipay* (1936), consideramos que esto es un error. En todo caso, es posible hallar los poemas en la segunda edición de *Cancionero* publicada ese mismo año (1935).

repetidos en muchas historias o recuentos posteriores del haiku peruano, sobre todo en las únicas antologías impresas que existen en nuestro país: *Cerezos en flor* (Ediciones Capulí, 1986; reeditada en 2015) de Carlos Zúñiga Segura, y *Haikus peruanos* (Editorial San Marcos, 1999, reeditada en el 2010) de José Beltrán Peña. Ambas constituyen dos documentos importantes en la conformación de la historia del haiku peruano, por lo que debemos enfatizar el análisis crítico de las mismas.

En ambas antologías, además, se atribuye a Zulen un poema de Tablada; un error que también puede rastrearse al texto de Núñez, y que surge de un fraseo ambiguo (1967, p. 117). Se trata del poema “Peces voladores”, publicado en el libro *El jarro de flores. Disociaciones líricas* (1922): “Al golpe del oro solar / estalla en astillas / el vidrio del mar”, atribuido por equivocación a Zulen. De igual manera, Zúñiga señala que este poeta “escribió y adaptó textos del mismo estilo” (2015, p. 27) en el libro que sería publicado póstumamente por Dora Mayer, *La poesía de Zulen: in memoriam* (1927). Hemos revisado este libro en el Centro de estudios literarios Antonio Cornejo Polar (Lima) y no hemos hallado ninguna influencia directa o indirecta del haiku japonés.

Más allá de la aceptación o negación de estas ideas de Núñez sobre Zulen y Guillén dentro de otros recuentos<sup>97</sup>, me interesa señalar que su repetición ha dado pie a una comprensión difundida del haiku japonés en Perú bajo algunas de las coordenadas (creativas y críticas) señaladas anteriormente: esto es, como un poema que puede “hallarse” o desgajarse de un poema más extenso, tal como hace Núñez con el poema de Zulen; y como un poema que se identifica únicamente por su forma breve, capaz de albergar cualquier contenido, tal como fomenta el autor con su juicio sobre Guillén y con su selección de la definición de Carrera Andrade del género, en la que afirma que en la brevedad del haiku “cabén todas las sorpresas”<sup>98</sup>. De igual manera, esto es fomentado por su selección de dos poemas de Guillén –que son definiciones “altamente lírica[s]” del *hai kai*, según el autor– en su artículo:

*El hai kai es un pensamiento  
que ensaya plumas*

---

<sup>97</sup> Curiosamente, la aproximación de Guillén al haiku ha sido criticada recientemente en medios internacionales, en recuentos del haiku peruano en que Zulen no es mencionado (Melchy, 2020b; Sánchez, 2016a; Sicilia Saavedra, 2019).

<sup>98</sup> “El *hai-kai* es un poema breve de 17 sílabas distribuidas en tres líneas, de este modo: cinco, siete y cinco, respectivamente. En tan estrecho espacio parece empeño imposible encerrar los grandes movimientos del universo. Mas por una especie de trabajo mágico, el poeta consigue hacer entrar el infinito en esa pequeña prisión, donde cabén todas las sorpresas” (en Núñez, 1967, p. 118).

*como un pájaro en el viento.*

*El hai kai es leve*

*cual gota de agua*

*de un monte de nieve.* (en Núñez, 1967, p. 119)

La importancia otorgada a este par de poemas, que figuran en todos los recuentos posteriores del haiku peruano, incluyendo los de Sologuren<sup>99</sup> y Cisneros Cox (1997, p. 131) ha llevado igualmente a la tendencia, también señalada previamente, de comprender el haiku como una definición metafórica o símil ingenioso con temática naturalista, tal como hacen estos poemas, que podríamos clasificar como “haiku metafóricos” siguiendo lo analizado para el caso hispanoamericano. Por ello, bajo estas ideas heredadas sobre el haiku<sup>100</sup>, se explica que las antologías mencionadas muestren una ausencia de criterios precisos en su selección de poemas, a pesar de que se reconozcan otros rasgos del haiku en los prólogos. En ellas, no se ofrece un esquema o estudio de los autores y obras seleccionadas; más bien, se presenta de manera indistinta un gran número de poemas breves de diversos autores peruanos bajo una lógica de acumulación, llegando a incluir a poetas famosos que no tuvieron la intención de escribir haikus, tomando poemas breves de ellos o estrofas de poemas más amplios.

Zúñiga (2015), por ejemplo, incluye en su antología tercetos que no tienen un vínculo con el haiku de Ricardo Peña Barrenechea, Alejandro Peralta, Enrique Peña Barrenechea y Xavier Abril, por mencionar a poetas que publicaron en la década de los 20 y 30 textos breves vanguardistas. Otros casos notorios son los “haikus” atribuidos a reconocidos poetas como Blanca Varela, Javier Heraud, Arturo Corcuera y Luis Hernández, que son tomados de poemas escritos entre los 60 y 70 y que son partes de una secuencia más extensa, sin haber sido concebidos como haikus. Bajo este criterio de selección, la

---

<sup>99</sup> En un artículo de 1983, redactado para la *PHP Institute Internacional*, Sologuren señaló que Guillén dio muestras de interés por lo japonés, pero que su aproximación fue solo tangencial, propia del modernismo (p. 60). Esta es una opinión que el poeta habría difundido también en 1979, en el diario *Expreso* de Lima (2005, p. 23, Vol. 9), pero que eventualmente modifica, como podemos ver reflejado en una entrevista de 1991, en la cual afirma, respecto a la escritura de haikus en el Perú, que “en nuestras letras ya había precedentes. El poeta arequipeño Alberto Guillén (1897-1935) publicó unos haikus de su autoría” (en Fukuhara, 2002, p. 100).

<sup>100</sup> Sin embargo, al final de esta sección de su artículo, Núñez señala que el haiku no es “una estrofa simple, elemental, [sino que] supone el culto de la esencia poética, de la intensificación significativa y simbólica y de la elaboración sutil y laboriosa de misteriosas resonancias” (1967, p. 119). Si bien no profundiza en qué consisten esta intensificación, carácter simbólico y sus resonancias, este asomo a la densidad poética del haiku muestra un mayor interés por la singularidad del género.

forma breve de tres versos (a veces como estrofa) es tomada como el mayor (o único) indicador de que se trata de un haiku.

Esto demuestra que lo más relevante en estas antologías fue hallar poemas breves que pudieran ser catalogados como haikus, tratando de incluir nombres de poetas reconocidos, bajo la necesidad de mostrar que existen en el Perú muchos “cultores del haiku” (Beltrán, 2010, p. 12; Zúñiga, 2015, p. 29). Mientras que en su versión de 1986 la antología de Zúñiga constaba solo de trece autores<sup>101</sup>, en su edición del 2015 recoge poemas de más de setenta autores. En los prólogos de ambas selecciones, además, asocia al género los nombres de reconocidos poetas peruanos de inicios del siglo XX como José María Eguren, Juan Parra del Riego y Manuel González Prada, que no tuvieron un acercamiento a esta poesía. De igual manera, la antología de Beltrán en su primera edición, de 1999, recoge haikus de sesenta y cinco autores peruanos, aumentando el número a aproximadamente noventa autores en su edición del 2010. Para realizar la primera selección -que tiene una versión preliminar, en formato de artículo, en 1992<sup>102</sup>-, Beltrán tomó la selección inicial de Zúñiga y añadió otros poemas seleccionados para la exposición *El Japón en la Literatura Peruana* (Kishimoto et al., 1993), así como los seleccionados por José Luis Mejía en su “Muestra del haiku peruano”<sup>103</sup> (1999). Cabe señalar que ambas selecciones tampoco presentan criterios de selección definidos. Siguiendo esta tendencia, Beltrán llega a incluir más de cuatrocientos poemas en la edición del 2010 de su libro –un número similar a la selección de Zúñiga del 2015-, sin descartar las selecciones anteriores, que clasifica como haikus peruanos<sup>104</sup>. Todo esto demuestra la existencia de un efecto acumulativo de “bola de nieve” en la conformación de nuestras antologías de haiku y, por lo tanto, en la conformación de una “historia del haiku peruano”. A pesar de ello, es innegable que, dentro del panorama confuso que ofrecen, se pueden hallar pistas valiosas para realizar un mapa más certero de la recepción y apropiación del haiku en la poesía peruana.

---

<sup>101</sup> En esta primera selección concuerda con el criterio de selección de Sologuren en “Poesía japonesa e hispanoamericana” (1983), escogiendo poemas que tienen un vínculo explícito con el haiku, ya sea por el uso de ciertos elementos o por la intención explícita de los poetas de acercarse al género.

<sup>102</sup> “Breve antología de Haikus escritos por peruanos” (en Beltrán, 1992). Esta antología tampoco presenta criterios de selección definidos, aunque el compilador reconoce su carácter provisional.

<sup>103</sup> Publicado originalmente en Mejía (1995). Puede ser accedida aquí: <https://joseluismejia.com/poetas/pebde-numero-veintitres-marzo-1995>

<sup>104</sup> A pesar de que señalara que “se ha puesto mayor atención a los Haikus que representan la regla madre (5-7-5)” (Beltrán, 2010, p. 12)

Por otro lado, y en contraste con la amplitud de estas selecciones, debemos señalar que algunos de estos poemas son tomados de poemarios recientes vinculados explícitamente al haiku, pero muestran una aproximación bastante libre al género, tomándolo en la mayoría de los casos únicamente como una forma poética breve, de 5-7-5 sílabas. Solo por mostrar algunos ejemplos recogidos por Beltrán (2010):

*Miniatura de sabia cabellera*

*atalaya del Japón:*

*Haiku excepcional*

Boris Gonzáles Macedo. *Sakura; Cerezos.*

*Mujer galopa*

*Sábanas de hojaldre*

*Amor soñado*

Cecilia Molina. *Llueve el verso / Haikus.*

*Lengua sin pelos*

*saliva sin veneno*

*la sabiduría habla*

Gustavo Ortega Gonzáles. *Retazos de un mundo / Haikus y otros poemas.*

*Son las estrellas*

*las mentiras más bellas*

*de los dioses*

José Luis Mejía. “Muestra del haiku peruano”

Cabe señalar que con esta selección no queremos dar un ejemplo representativo de las poéticas de estos autores, sino una muestra de esta tendencia general y vigente. Finalmente, en los prólogos de ambas antologías los compiladores buscan hallar un precedente quechua al haiku, de manera similar a la búsqueda de precedentes poéticos al haiku realizada por autores hispanos anteriores<sup>105</sup>. Esto a mi juicio es un posible puente de construcción intercultural del haiku peruano, en el sentido señalado anteriormente, aunque los autores no ahondan en esta identificación. Considero que realizar un análisis comparativo entre este tipo de poesía, que en gran parte proviene de una tradición rural y oral más antigua, y el haiku japonés, es uno de los pendientes más grandes dentro de nuestra

---

<sup>105</sup> Ver nota 58.

tradición crítica, así como un importante horizonte creativo y crítico. Asimismo, considero necesario revertir estas ideas generalizadas sobre el haiku –dado que en su amplitud a veces no muestran, sino ocultan la riqueza cultural del género poético- ofreciendo una antología con criterios de selección más precisos, inscrita en una historia revisada. Igualmente, otra tarea pendiente es hacer un estado de la cuestión exhaustivo de las publicaciones vinculadas al haiku en el Perú, tal como Acosta está realizando para el caso mexicano.

Como se puede apreciar, estas antologías y los poemas señalados pertenecen al siglo XXI. Si bien nuestro análisis no detalla lo sucedido en este periodo, es importante enfatizar la expansión de la práctica y popularidad del género en las últimas dos décadas. No solo contamos con estas antologías que muestran, aun con los matices ya expuestos, un incremento en su popularidad, sino que en los últimos años hemos visto surgir espacios abocados exclusivamente al género. Por ejemplo, la revista de difusión *Bambú. Pliego Peruano de Haiku*, coeditada por Carlos Zúñiga Segura y Santiago Riso, se ha dedicado a la difusión libre de estos poemas desde el 2017. Por otro lado, destacamos la labor de la Escuela de Haiku Retama, desde fines del 2022, que ha dado lugar a talleres de apreciación y creación conjunta, y que cuenta actualmente con siete antologías publicadas, derivadas de los talleres<sup>106</sup>. Dentro de estos talleres, hemos buscado ofrecer el conocimiento práctico de los recursos literarios más comunes del haiku japonés, y guiar a los estudiantes a través de ejercicios para que adapten estos recursos a una creación poética que responda a su realidad natural, cultural, inmediata. Asimismo, tanto Diego Alonso Sánchez, Gonzalo Marquina, Rubén Silva y quien escribe, asociados a esta escuela, hemos realizado esfuerzos de enseñanza, creación, crítica y/o traducción de este género poético en años anteriores. Sobre todo, los poemarios publicados por Sánchez, como *Por el pequeño sendero interior de Matsuo Basho* (Lima, Lustra, 2009) y *Se inicia un camino sin saberlo* (Lima, APJ Ediciones, 2014), este último con mayor resonancia por haber sido premiado<sup>107</sup>, son aproximaciones sumamente originales al género del *haibun*, y merecen un profundo análisis. Sin embargo, esto es parte de una nueva historia, que aún debe ser contada. En las siguientes páginas, nos limitaremos al estudio de lo sucedido en el siglo XX.

---

<sup>106</sup> Para revisar y descargar libremente todas las antologías: <https://retamahaiku.com/antologias/> .

<sup>107</sup> Esta fue ganadora del premio José Watanabe Varas, organizado por la Asociación Peruano Japonesa (APJ), en el 2013.

### 3.2. El haiku en el Perú a inicios del siglo XX: un puente indirecto

Si bien el conocimiento sobre el haiku japonés no tuvo expresiones significativas en nuestras letras hasta fines de la década de los 70, es posible hablar de una recepción y apropiación temprana del género en términos similares que lo ocurrido en México y en otros países hispanoamericanos. Esto puede verse en algunos primeros acercamientos a la forma breve realizados por dos escritores arequipeños en los años 20 y 30, en el contexto de la modernización poética en Perú: los mencionados Luis de la Jara (1899-1978) y Alberto Guillén (1897-1935). En esta sección analizaremos estos acercamientos, esclareciendo el inicio de la asimilación del haiku en el Perú.

Antes de ello, sin embargo, debemos señalar que existió cierta presencia de Japón en algunos textos de escritores modernistas peruanos como José Antonio Román (1874-1920) y Felipe Sassone (1884-1959), así como de José María Eguren (1874-1942) -quien se ubica más precisamente en el llamado “posmodernismo” (Chueca y Polarollo, 2019, p. 12)- que posiblemente hayan influenciado el interés de estos escritores. Esta corriente “japonista” o de “japonismo” literario, que hemos atribuido a una vía indirecta de influencia (Belaúnde, 2023) se da dentro de un contexto artístico que mostró un interés creciente en Oriente y en el uso de sus referentes para generar ambientes exotistas. Durante el siglo XIX e inicios del s. XX, escritores peruanos influyentes como Clemente Althaus, Manuel Nicolás Corpancho, Manuel González Prada y Abraham Valdelomar habían volcado su interés hacia el Oriente medio, impelidos por la expansión temática del Romanticismo, sobre todo respecto a los temas bíblicos; de igual manera, los elementos japoneses en la imaginación orientalista de Rubén Darío en los poemas “Divagación” y “Para la misma” de *Prosas profanas y otros poemas* (Buenos Aires, 1896; París, 1901) y el influyente libro *Del Japón heroico y galante* (París, 1910) del guatemalteco Enrique Gómez Carrillo habían generado atención por este país lejano (Núñez, 1967).

En paralelo a ello, en esta época también se abrieron las otras dos vías de contacto entre la literatura japonesa y la peruana<sup>108</sup>: la vía directa, compuesta por traducciones de textos japoneses al español; y la vía intermedia, derivada de los movimientos migratorios y la producción literaria de los japoneses y descendientes japoneses (nikkei) en Perú. Respecto a la primera, Núñez rescata la labor pionera del diplomático Francisco A. Loayza

---

<sup>108</sup> Si bien el carácter de esta vía es doble, nos referimos aquí solo a los resultados de una dirección de ella: la influencia de la literatura japonesa en Perú.

(1872-1963), quien fungió como cónsul en Japón de 1912 a 1922. Gracias a este contacto pudo producir las primeras traducciones peruanas de textos japoneses a español, reunidas en sus libros *Simiente japonesa – Leyendas y Cuentas Antiguos del Japón* (Yokohama, 1913) y *Perlas de Oriente – Proverbios – poesías – mujeres* (Yokohama, 1919), en la cual traduce 33 poemas *tanka* de diferentes épocas (1967, p. 120). Dentro de esta vía, también podría considerarse el acercamiento que tuvieron viajeros peruanos a Japón<sup>109</sup>, en forma de crónicas, impresiones de viajes y artículos de opinión. Núñez señala el aporte de Pedro Paulet (1874-1945) en su libro *El Japón Moderno* (Yokohama, 1935), que ofrece “una visión realista y concreta de la vida en Japón como nación pujante y progresista” (p. 126), y el viaje de Aurelio Miro Quesada (1907-1988) a este país en 1928, que dio lugar a cinco artículos publicados en *El Comercio*, algunos de los cuales abordan la literatura japonesa, y que serían luego reunidos en su libro *Vuelta al mundo* (Lima, Taller Cía. Impresiones y Publicidad, 1936). Gracias a estos aportes, “el Japón deja de ser un motivo literario para convertirse en un sujeto de observación y vivencia auténtica” (p. 126).

Nuestra primera asimilación del haiku, sin embargo, se inscribe solo dentro de la vía indirecta, dado que estos escritores no tuvieron un contacto directo con Japón o con textos literarios japoneses. Tampoco parecen haber tenido contacto con las traducciones de Loayza o con estas primeras crónicas, ni presentan referencias que muestren un vínculo con los primeros migrantes japoneses en el Perú, cuyo grueso (18 258 personas) llega a nuestras costas entre 1899 y 1923 (Morimoto, 2009). De hecho, el inicio de la vía intermedia continúa siendo un misterio, dado que la posible producción literaria de los migrantes y los primeros descendientes es un campo de estudio en gran parte desconocido<sup>110</sup>. En ese sentido, consideramos que todavía hay brumas por despejar respecto a nuestro acercamiento a la literatura japonesa en la primera mitad del siglo XX.

---

<sup>109</sup> Además del caso de Miro Quesada, Núñez menciona los viajes del capitán de navío Aurelio García y García (1836-1888) y del mencionado Román, que escribió brevemente sobre Japón en *Sensaciones de Oriente* (Madrid, 1910). Sobre este, Núñez comenta su carácter idealizado y falso, argumentando que “la realidad transcrita es nebulosa y sembrada de visiones de fantasía” (1967, p. 125).

<sup>110</sup> En mi investigación (2023) señalo la labor pendiente de rescate de posibles manuscritos de estos primeros migrantes, así como el estudio de lo publicado en los periódicos de circulación interna, como el *Andes Jihó*, en búsqueda de esta producción literaria. También señalo los estudios y esfuerzos en curso que podrían ofrecer una base para esta investigación (2023, nota 21 y nota 22).

### 3.2.1. *El hai kai de Luis de la Jara: el inicio de la recepción desde España*

Respecto a la historia del haiku en el Perú, uno de los mayores aciertos de Zúñiga<sup>111</sup> es su rescate de textos de De la Jara, como resalté en mi investigación anterior (2017, p. 47). La producción de este poeta no había sido claramente identificada en historias anteriores y constituye, a nuestro juicio, la primera recepción y adaptación del género en el Perú, aunque este se haya dado a través de la vía indirecta y sin presentar mayores similitudes estilísticas o estéticas con el haiku japonés. Zúñiga no solo incluye un puñado de poemas de su libro *Espigas* (Madrid, Imprenta Maroto, 1921) dentro de su antología, sino que cita un breve texto escrito por el autor en la revista ilustrada *Mundial* (Lima, 15 de julio de 1921, Año II, No. 64), titulado “Hai-Kais”, que es la primera referencia escrita al género:

El Hai kai es el último grito literario dentro de las formas que no caen en la absurdidad técnica del meritorio cubismo. Es una flor exótica trasplantada del Japón a los climas europeos. Los franceses, maestros en gracia y sutileza, acogieron y mimaron a la novedad con aquel cariño frívolo que se tiene en París a todo lo raro; escribían hai kais como quien se pone una flor en la solapa (...) Después se apercebieron de que en el nuevo género había algo más que una simple y pasajera forma, que no era algo superficial y transitorio: se dieron cuenta que en el hai kai se entraña una profunda poesía, una esencia de poesía de la que, como en las demás esencias de flores, basta una gota para perfumar una estancia.

En este estado ha aparecido hace poco el hai kai en España. Al conocerlo, han dicho los literatos que ya desde mucho antes se practicaba aquí; citan como prueba a Juan Ramón Jiménez y a los ultraístas. Quizás tengan razón; pero a pesar de todo, el hai kai continúa siendo una flor japonesa con sabor a tierras orientales, con el atractivo de los delicado y frágil, con el semblante aromático y primitivo de un biombo fabricado en Yeddo. (en Zúñiga, 2015, p. 169-170)

---

<sup>111</sup> En el libro *El Japón en la literatura peruana* (Centro Cultural Peruano Japonés, 1993) derivado de una exposición coordinada por Jorge Kishimoto, se incluye un poema de De la Jara; de igual manera, Beltrán (1999) recoge este y otros poemas de *Espigas* en su antología. Sin embargo, es Zúñiga quien da mayores pistas sobre la importancia de este poeta al recoger su texto crítico publicado en *Mundial*, que luego publica de manera completa (2015, p. 169-171), así como el comentario que hace Luis Alberto Sánchez de *Espigas*. En su artículo del 2003 incluye fragmentos de este texto y en la reedición de su libro del 2015 lo incluye de manera completa.

Al final de este texto, De la Jara incluye una muestra de hai kais de los poetas españoles Juan Ramón Jiménez, Eugenio d'Ors, Adolfo Salazar, Enrique Diez Canedo y algunos poemas suyos y de Alberto Guillén. Se debe notar que no menciona a Tablada ni a otros poetas mexicanos, que estaban escribiendo durante esos años. Gracias a la reciente investigación y reedición de *Espigas* realizada por Carlos Fernández y Valentino Gianuzzi (*Espigas y otros textos (1918-1926)*, 2021)<sup>112</sup>, sabemos que el poeta viajó a España en 1920, desde donde publicó este artículo y su poemario. También sabemos que trabó amistad con Ramón Gómez de la Serna, “en un momento en que el interés por el haiku era máximo (...) A poco de su llegada a Europa había aparecido el comentadísimo número de la *Nouvelle Revue Française* que incluía 82 haikus, escritos por doce poetas” (Fernández y Gianuzzi, 2021, p. 236). Esta aproximación indirecta al haiku, a través de las ideas y versiones españolas, explican gran parte de su aproximación creativa y crítica. Consideramos que esta es realizada en gran parte bajo un discurso exotista, en que la identificación con el “hai kai” busca ser sobre todo una etiqueta rupturista y misteriosa para generar atención.

En este sentido, en el artículo citado podemos ver definiciones metafóricas y orientalistas del género, en los que se enfatiza su esencialidad, preciosismo y síntesis, aunque sin distinguir las temáticas, los efectos estéticos y recursos centrales del mismo: “El hai kai es una concentración luminosa y fragante de todo un verso: es un diamante purísimo y sin engarce; es una irisada y velivolante pompa de jabón”; “Es un pensamiento, una emoción, un paisaje, todo y nada más que eso, encerrado en tres líneas”; “Los hai kais son pequeños sorbos de licores fuertes”; “Cada hai kai es una piedra preciosa que sirve de relicario a la idea perdida, a la emoción hermosa, a la microscópica e instantánea visión del segundo que huye” (De la Jara, 2021, p. 129-131). Además de dar estas definiciones en un lenguaje típicamente modernista, señala que el poema no tiene ritmo ni rima preceptivos.

Acorde a estas ideas, los 200 tercetos de *Espigas* muestran una aproximación sumamente heterogénea a la forma breve, tanto en métrica, ritmo, recursos poéticos y efecto buscado, en la que el único denominador es el uso de tres versos. Si no fuera por la mención del “hai kai” en el texto señalado, difícilmente hallaríamos relación alguna entre la mayoría de estos poemas y el haiku japonés; una relación que sin embargo es reforzada por un texto crítico que escribe al año siguiente Luis Alberto Sánchez sobre el poemario,

---

<sup>112</sup> Esta edición incluye el texto crítico completo de De la Jara, “Hai-kais”, junto a la selección de poemas que hace. Asimismo, incluye una segunda versión del mismo, publicado un año después, y algunos textos críticos sobre el poemario, junto a otros textos del poeta escritos entre 1918 y 1926. Por ello, este libro es un aporte fundamental para realizar una investigación más completa sobre el poeta arequipeño.

“Espigas” (*Mundial*, No. 101, 21 de abril de 1922)<sup>113</sup>, aunque este autor tampoco demuestra ningún acercamiento teórico relevante al género<sup>114</sup>. Asimismo, la mayoría de estos poemas no utilizan los recursos recurrentes de las aproximaciones mexicanas<sup>115</sup>: ni la rima asonante entre el primer y tercer verso, ni el título (y el sentido de adivinanza que a veces presenta poema), ni los símiles ingeniosos entre la naturaleza y el ser humano; en general, la naturaleza rara vez está presente en estos poemas. Solo en algunos casos, que han sido recogidos en las antologías peruanas, y que representan una minoría dentro del poemario, podemos ver el uso de símiles naturalistas:

109.

*Grité en la noche...Nada  
sólo el cisne de mi corazón  
dobló el signo de su cuello.* (De la Jara, 2021, p. 48)<sup>116</sup>

18.

*Crepúsculo... El sol es un payaso  
que dora las barbas foscas  
de un sauce faunesco y viejo.* (p. 16)

Estos dos poemas son recogidos por Beltrán (2010, p. 62) y Zúñiga (2015, p. 102) y nos muestran un uso del símil ingenioso y fantástico, con temática naturalista, que hemos observado en las primeras adaptaciones del género en Hispanoamérica. Por otro lado, el poema “Narcisismo” que recogen, y que había señalado como cercano a la estética del haiku japonés en mi investigación anterior (2017, p. 47-48), también presenta estas

---

<sup>113</sup> Este también es citado por Zúñiga (2003, p. 73-74) y puesto a disposición por Fernández y Gianuzzi (2021, p. 215-221).

<sup>114</sup> En este artículo, reflexiona sobre la tendencia al lenguaje inconexo y telegráfico de las nuevas poéticas. Critica especialmente los experimentos dadá, señalando que “hanse buscado abolengo exótico para prestigiarla. Hasta el Japón «heroico y galante» han ido los esnobistas a traer el Hai-Kai, flor de espiritualidades, espuma de sutilezas y germen de extravagancias (...) Pensamientos cortos, máximas, consejos, parábolas relampagueantes, figuras centelladoras, tres renglones musicales, una breve sugerencia, espuma, celaje, relámpago: espiga: he aquí el Hai-Kai. Pero la vulgaridad y la estolidez perennemente en acecho lo han tomado por asalto y el Hai-Kai tórnase: banalidad, vacuidad, tontería...No reza esto con La Jara, ni mucho menos con d’Ors: mas la generalidad de los dadaístas y los cultores del Hai-Kai degeneran en la vulgaridad más desdeñable” (en De la Jara, 2021, p. 216-217).

<sup>115</sup> En el libro encontramos muy pocos poemas que tienen mayor cercanía a estas aproximaciones. Aparte de los que señalaremos, encontramos los siguientes: “49. 11.111... ¿Es esto un número / o cinco frailes en hilera / rezando por el claustro?” (p. 28) y “30. Un nido cálido / es mi corazón / ¡Pero de águilas!” (p. 21).

<sup>116</sup> En este, vemos un gran parecido al poema de Tablada titulado “Un cisne” de *Un día...* (1919), que también se basa en la visión del cuello del cisne como un signo de interrogación: “Al lago, al silencio, a la sombra, / Todo el candor el cisne / Con el cuello interroga...”. Cabe señalar que todos los textos poéticos de Tablada han sido tomados de la siguiente web, que compila de manera ordenada e integral todos sus escritos poéticos: <https://www.iifl.unam.mx/tablada/interiores/poesia.php?pos=3&coleccSel=6&TP=40#botonesPoesia>.

características, pero no se encuentra dentro del poemario, sino en la selección que hace el poeta en su artículo. De igual manera, incluyen un poema basado en una escena que demuestra una relación con el entorno más cercana a la sensibilidad del haiku japonés:

58.

*Mi balcón da sobre un patio*

*Más cuando yo me asomo*

*se abre al universo entero. (De la Jara, 2021, p. 32)<sup>117</sup>*

Sin embargo, estos poemas representan una minoría, y el puente con el haiku japonés o con las adaptaciones mexicanas no puede ser fácilmente determinado. Más bien, su vínculo con el contexto literario español apunta a esta vía de influencia, que también pudo beber de las adaptaciones francesas, en un proceso de rápida experimentación sin un patrón creativo definido. Sin embargo, las características textuales de los poemas, más cercanos al aforismo y a la proclama moralista, apuntan a una apropiación del haiku sumamente individual del poeta peruano.

Por lo general, los poemas del libro presentan un carácter más discursivo y reflexivo que evocativo o sensitivo. En ellos, el poeta expresa sus pensamientos acerca de su soledad e individualismo, su ausencia de un sentido existencial claro, y su relación con la religión cristiana, así como con la actividad creativa y el amor, entre otros temas. Entre ellos encontramos algunas máximas o sentencias de carácter moral y vitalista<sup>118</sup>, poemas en secuencia que asumen la voz poética de una mujer enamorada, dando lugar a narrativas con tintes místicos<sup>119</sup>, comentarios críticos sobre temas cristianos o bíblicos<sup>120</sup>, reflexiones metafísicas generales<sup>121</sup> y, en gran medida, poemas en los que el poeta expresa su

---

<sup>117</sup> Otro similar es “60. *Hay una rendija en mi alma. / ¡Qué pequeña! Pero basta / para que escape su luz*” (p. 33).

<sup>118</sup> Por ejemplo: “5. *Mirarse en el alma muy hondo, / vivir, vivir muy deprisa / i reír cuando Aquella venga*” (p. 10); “15. *Ser después / maestro de sí mismo / i obedecerse*” (p. 15); “71. *¡Abrir la jaula al alma / i dejar que se hunda / como una saeta en el azul!*” (p. 38); “100. *Exprimir el corazón / en cada frase / como un zumo de vida*” (p. 46). También sirve de ejemplo toda la secuencia de tercetos del poema 29 (p. 20-21).

<sup>119</sup> Nos referimos, por ejemplo, a las secuencias de los poemas 20 (p. 16- 18), 40 (p. 24), 43 (p. 25-26), 28 (p. 27-28), 53 (p. 29-30), 59 (p. 32-33) y 67 (p. 35-36). Algunos parecen asumir una voz poética de emociones intensas para fines irónicos.

<sup>120</sup> Nos referimos a la secuencia del poema 69, que inicia: “*Me encontré con Él sobre el camino / –¿Eres Cristo? – me preguntó–, / Yo soy de Galilea \* Mudos estamos ante el amor / i ante el paisaje... ¡Que no venga, / Señor, la palabra que mancha!*” (p. 37). Sobre los comentarios críticos a temas cristianos, hallamos, por ejemplo: “46. *¡Estallo de alegría! / Silencio, silencio... / No vaya Dios a apercibirse*” (p. 27); “72. *No fue un mártir el Cristo / Nadie como él gozó / el placer orgulloso de darse.*” (p. 38); “76. *¿I cuál es nuestra cruz / si no nuestra propia alma / lacerada e inquieta?*” (p. 39).

<sup>121</sup> Por ejemplo: “10. *Ser... ¿Quién sabe lo que somos? / Sombras, palabras, muñecos... / Una inquietud i un anhelo.*” (p. 13); “33. *La frente amplia. Sobre ella / un rayo de sol / ¿Será Dios algo más?*” (p. 22); “126. *Las cosas tienen alma / i al mirarlas se animan / ¿Es mi alma o el alma de las cosas?*” (p. 53).

cuestionamiento o reafirmación de sí mismo, algunos de los cuales muestran el mundo como una expresión del Yo propia del Romanticismo<sup>122</sup>. Este énfasis en el yo poético se muestra en poemas vinculados a su rol como creador, como el que inicia el poemario:

1.

*Aquí está mi trigo.*

*Os lo doy... ¡Pero*

*no hagáis pan de él sino hostias!*

\*

*Un papel...*

*Una pluma... Y el alma*

*como un charco sobre el papel.*

\*

*El poeta ante la vida*

*se curva inquieto*

*en una interrogación sin fin. (p. 9)*

En todos estos poemas predomina un tono doloroso, quejoso o de cuestionamiento, así como una actitud escéptica ante los valores de su época y una afirmación ferviente de sí mismo. El manejo del lenguaje en estos poemas, así como el cosmopolitismo subyacente en adaptar la forma “exótica” del hai kai, ubica a De la Jara dentro un contexto literario modernista, aunque algunos poemas apunten a una mayor experimentación poética. El carácter sintético, fragmentario y el abandono del lenguaje preciosista en algunos de ellos podrían ubicar a este poemario en el proceso de modernización poética en Perú.

Al respecto, también debemos señalar que, si bien estos hai kais de De la Jara tienen más afinidad con la retórica modernista, la actitud irreverente y la afinidad intelectual del autor lo acercan al horizonte de las vanguardias poéticas que estaba teniendo lugar durante esos años en el medio literario peruano. Al respecto, Sánchez afirmó en aquel momento que el uso de la forma breve de De la Jara se inscribe dentro de una corriente vanguardista -junto al dadaísmo- de carácter ególatra y ateo, una expresión literaria del Nihilismo: “En su irreverencia, llegan a la dolorosa lamentación de La Jara: «Haber sido un pedazo – de

---

<sup>122</sup> Por ejemplo: “17. *El cielo azul en mi mirada, / un arroyo a mis pies, las Florecillas... / I el alma... el alma del universo todo*” (p. 15); “56. *El cielo. La brisa. El murmullo / del camino... ¡Qué hermoso / por ser reflejo de mi Yo!*” (p. 31); 119. *A mi voz el desierto / se trocará en un prado / ¿I qué hay en mí? ¡Yo!*” (p. 51).

carne henchida fofa – húmeda al nacer»” (en De la Jara, 2021, p. 219-220). Al año siguiente, en 1922, De la Jara le responde a Luis Alberto Sánchez sobre el tema de las vanguardias:

Sin entrar en tan ardua tarea, quiero recordarle los caracteres básicos y comunes a todas ellas, ya se llamen dadaísmo, creacionismo, ultraísmo, futurismo, sincronismo, o cualquier otro *ismo*: a) aversión al argumento reemplazándolo por la imagen desnuda y un infantil humorismo; b) supresión de la rima y el ritmo y toda preceptiva; c) negación de los problemas filosóficos, humanos o divinos; d) guerra a la idea, al sentimentalismo y a la emoción; f) negación del arte en sí dando carta blanca al arbitrarismo y al capricho. (en Fernández y Gianuzzi, 2021, p. 237-238).

Estas ideas calzan en buena parte con su aproximación al haiku, sobre todo en relación a la supresión de toda preceptiva formal o de estructura interna y la actitud nihilista en su expresión poética, que se aleja del esteticismo. En ese sentido, es posible que el autor haya identificado a sus *hai kais* dentro de este movimiento. Sin embargo, la exploración que realiza no se compara a la renovación del lenguaje poético de las vanguardias iberoamericanas que tendría lugar durante esos años, y el carácter discursivo, racional, de la mayoría de estos poemas lo alejan a nuestro juicio de estas poéticas.

Ante tal acercamiento creativo y crítico, podemos especular que, si De la Jara tuvo contacto con las aproximaciones mexicanas al género o algunos estudios sobre el haiku, no buscó seguir sus preceptivas. Más bien, parece haber bebido solo del ambiente orientalista español de la época, así como de sus propias ideas poéticas. Esto amerita una investigación más detallada que analice el vínculo exacto entre sus poemas y las de estos poetas españoles, que han sido más estudiados. Podemos afirmar, sin embargo, que su obra es una apropiación hispanoamericana muy libre del haiku que no bebió de la obra de Tablada, realizada casi al mismo tiempo que la de este, en la que el “*hai kai*” es, sobre todo, una etiqueta exotista para un terceto.

Sobre su vínculo con las poéticas españolas, basta señalar por el momento su cercanía a las greguerías de Gómez de la Serna, que también es un puente indirecto a otras aproximaciones hispanoamericanas posteriores que hemos analizado. En el texto “Azulejos” (*Mundial*, No. 14, Lima, 28 de julio de 1920), escrito en 1919 por De la Jara, el vínculo con las greguerías es evidente:

“*Mi paraguas parece un cura de pueblo.*” (De la Jara, 2021, p. 88)

“Un papel estrujado es más triste que una flor marchita.” (p. 89)

“En un convento he visto hoy desfilar cinco frailes como un 11.111” (p. 89)

Esta última prosa se transforma en un hai-kai de *Espigas*:

49.

*11.111... ¿Es esto un número  
o cinco frailes en hilera  
rezando por el claustro?”* (p. 28)

Todo esto apunta a que el haikai fue para De la Jara un ingrediente exótico dentro de una poética que buscó ser, sobre todo, rupturista, buscando en algunos casos la metáfora o el símil ingenioso e irreverente, al igual que lo ocurrido en muchas apropiaciones hispanoamericanas del haiku. Como hemos señalado, esta tendencia creativa se extiende hasta fines de siglo, por ejemplo, como parte del “humorismo + metáfora” de las greguerías que busca explotar la poética del haiku de Benedetti.

Por otro lado, sabemos que en 1925 De la Jara está de regreso en Perú y en contacto con el escritor Alberto Hidalgo (1897-1967), también de Arequipa, quien tuvo un rol importante en el ambiente vanguardista de Hispanoamérica<sup>123</sup> y que en ese momento se hallaba en Buenos Aires. En una carta, lo felicita por la próxima aparición de su *Índice de la nueva poesía americana*<sup>124</sup> y le expresa su espera por el envío de su libro *Simplismo* (1925) (Fernández y Gianuzzi, 2021, p. 239). Curiosamente, en *Simplismo* (Editorial El Inca, Buenos Aires, 1925), Hidalgo incluye un “Haikai simplista”:

Haikai simplista

*Tranvía eléctrico que se lanza al campo.*

*Elocuente manera*

*de adquirir diez centavos de paisaje.* (1925, p. 51)

---

<sup>123</sup> Roger Santiviáñez lo considera el primer poeta peruano con vocación y voluntad vanguardista (2012, s.p). Igualmente, Fernández Cozmán et al. consideran a Hidalgo: “un escritor pionero, junto a Vicente Huidobro, en la modernización del lenguaje poético en Hispanoamérica porque fue el primer autor que, cronológicamente, hizo poesía vanguardista en el Perú y abandonó el legado del modernismo de Rubén Darío. De dicho carácter fundador de la vanguardia hispanoamericana da fe *Panoplia lírica* (1917)” (2021, p. 2).

<sup>124</sup> Este libro, que Hidalgo editó junto a Jorge Luis Borges y Vicente Huidobro, es un documento fundamental para la poesía latinoamericana moderna.

Este poema, de carácter vanguardista, no presenta muchos vínculos con el haiku japonés: más bien, parece ser parte de la misma poética del simplismo desarrollada por Hidalgo a lo largo del libro, basada fuertemente en la metáfora fragmentada y con vínculos al ultraísmo. Fernández-Cozmán et al. señalan que Hidalgo utilizó “el fragmentarismo vanguardista para rebatir el credo modernista de Darío y plantear la noción de que el poema se reduce a un racimo de metáforas desperdigadas a lo largo de la página en blanco” (2021, p. 9). El mismo poeta expone en su libro que “La poesía es el arte de pensar en metáforas. La metáfora es toda la poesía (...) En general, puede decirse que un poeta es un fabricante de metáforas” (en Fernández-Cozmán et al., 2021, p. 7). Bajo esta lógica, el poeta arequipeño escribe este “Haikai simplista”. Observando estos puentes, es interesante notar que la poética de la síntesis y brevedad del haiku, en boga durante esos años gracias al interés de poetas iberoamericanos, pudo haber tenido un impacto en la renovación del lenguaje propuesto en las vanguardias en Perú. Lo cierto es que tuvo un impacto tangible entre estos poetas de Arequipa durante las décadas de los 20 y 30, y su influencia se pudo haber extendido a otras partes del país.

La atención a la metáfora en este poema, sin embargo, está reñida con una representación más realista -o, aun siendo simbólica- más sencilla de la naturaleza, en la cual la sugerencia permite la comparación interna entre los elementos. Gracias a esta, como señala Rodríguez-Izquierdo, “el haiku no [depende] de una imaginación extraña al poema” (1972, p. 146). La expresión “*diez centavos de paisaje*” delata un tipo de interferencia intelectual que complejiza la representación natural. De igual manera, la gran mayoría de haikais de De la Jara se basan en la metáfora inusual. Cabe señalar que dentro de esta época es posible hallar muchos textos breves poéticos, basados en la imagen, en metáforas fragmentadas y elementos naturales, de autores vanguardistas peruanos como Ricardo Peña Barrenechea (1896-1939)<sup>125</sup>, Enrique Peña Barrenechea (1904-1988), Carlos Oquendo de Amat (1905-1936) y Xavier Abril (1905-1999), que pueden haber alimentado las poéticas del haikai de De la Jara y de Guillén. Los vínculos entre estos otros poetas peruanos y las apropiaciones francesas o hispanas del haiku en la época, sin embargo, parecen ser inexistentes.

---

<sup>125</sup> Su libro *El alba en los ojos* (1926) es interesante en este sentido, dado que está compuesto por poemas muy breves (generalmente de 2 versos), algunos con rima asonante y basados en el símil imaginativo. Por ejemplo: “XVI. *La luna por velero, / dos estrellas por remos / y el mar por escudero*” (2005, Vol. 1, p. 170). En su texto “Mi poesía”, Ricardo Peña Barrenechea cita un poema de Guillén sobre Chorrillos que tuvo un profundo impacto en él, lo cual ofrece un posible puente de contacto con sus haikais.

### 3.2.2. *El hai kai de Alberto Guillén: la influencia del haiku hispanoamericano y de las vanguardias poéticas*

Dentro de este mismo círculo literario estuvo Alberto Guillén (1897-1935), quien había tenido un acercamiento al género al mismo tiempo que De la Jara. Esto lo atestigua la selección de cinco poemas suyos en el artículo de 1921 de este (2021, p. 138-139), así como la mención que hace Luis Alberto Sánchez de él en su artículo de 1922; al parecer, Guillén ya había escrito sobre el género en esa misma revista, *Mundial*, poco después que De la Jara (p. 216). Los tercetos dentro de esta selección inicial muestran vínculos con los de De la Jara en su temática cristiana y en su actitud vitalista acerca del propio yo:

III.

*-Vuela ahora,- le dijeron al Cristo.*

*Y le clavaron las manos*

*los muy tontos.* (en De la Jara, 2021, p. 138).

V.

*Algunos la llevan en el vientre.*

*Pero yo llevo mi alma sobre el hombro  
como un águila.* (en De la Jara, 2021, p. 139).

Sabemos además que entre Guillén y De la Jara había una estrecha amistad de mutua admiración<sup>126</sup>. Por una carta recogida por Fernández y Gianuzzi publicada bajo el título “Comentarios espirituales” en *Mundial* (No. 8, Lima, 11 de junio 2020), tenemos noticia de que Guillén viaja a España, al igual que De la Jara, y conoce a escritores españoles como Gómez de la Serna, Ramón del Valle-Inclán y Juan Ramón Jiménez, con la excusa de ser un periodista peruano, dando lugar a un controversial libro de semblanzas y entrevistas sin ningún filtro o pudor, *La linterna de Diógenes* (1921)<sup>127</sup>. De ahí que estuvo en contacto con el mismo círculo literario con el que estuvo Luis de la Jara, durante la misma época. Los dos poetas arequipeños buscaron introducir en estos años la novedad del

---

<sup>126</sup> Aparte de los datos mencionados que apuntan a este hecho, señalamos que *Espigas* incluye un postfacio escrito por Guillén titulado “Medallón”, que inicia “*Amigo bueno, hermano Luis,*” (De la Jara, 2021, p. 56).

<sup>127</sup> Este ha sido reeditado por Ave del Paraíso Editores en el 2007: [https://www.libreriavisor.com/libro/la-linterna-de-diogenes\\_6353](https://www.libreriavisor.com/libro/la-linterna-de-diogenes_6353)

hai kai español al Perú, dentro de un proceso que parece no tener vínculos iniciales con la asimilación mexicana.

En 1921 publica *El libro de las parábolas* (Editorial Nosotros, Madrid), un libro que reúne pequeños textos basados en diálogos de seres animados e inanimados (“El loco”, “La lámpara”, “Los dioses”, “La mosca”, “Los hipócritas”, etc.) en que se busca dar un giro ingenioso o ilustrativo a ciertos tópicos, a manera de parábolas:

La hormiga

-¿Por qué eres tan pequeña, hormiga-le dijeron.

-No nací, -dijo humilde- para llevar en mis hombros una estrella. (s.p.)

El grillo

-¿Por qué os habéis callado?-

-Queríamos oír cantar el grillo-, dijeron las estrellas con modestia. (s.p.)

En estos, expresa un pensamiento ingenioso sobre la naturaleza, basado en la personificación, y una atención a sus seres más pequeños. Este gusto por la forma breve tendría luego expresión cabal en su el libro *Cancionero* (Arequipa, Edilberto Portugal, 1935)<sup>128</sup>, que lleva por subtítulo “antología de ocios poéticos”, e incluye, según el propio autor, “cinco libros, el mediodía de mi madrugada, quince años, lo menos, de poesía” (p. 5), que corresponden a sus hai kais, coplas, cantares, epigramas y humoradas. Entre ellos, Guillén señala que el “más joven es el de los «Hai Kais». Quizá por eso tiene esa frescura matutina, ese acento que se encuentra sólo en la boca ingenua de los niños. I ese amor a los campos, a las fabulaciones, a los animalitos” (p. 7). Esto nos indica que la mayoría de los poemas, que suman 540, pueden haber sido escritos más una década después de su primer acercamiento al género en España, lo cual explica la presencia de otras influencias, como veremos a continuación.

De manera general, estos hai kais no presentan mayores vínculos con los recursos y la estética del haiku japonés; son, sobre todo, expresiones de ideas ingeniosas, reflexiones o aforismos (Belaúnde, 2017, p. 45), de carácter heterogéneo y cuyo común denominador, al igual que en el caso de De la Jara, es únicamente el uso de tres versos. De manera más cercana a las otras apropiaciones hispanoamericanas de la época, destacan en esta colección

---

<sup>128</sup> Una segunda edición se publicó durante ese mismo año.

los poemas basados en un símil entre un elemento natural y algún elemento humano o social, con un tono ingenioso, fantástico o lúdico. Por ejemplo:

9.

*El viento trae en las crines  
las serpentinadas de los caminos  
i los confines.* (Guillén, 1935, p. 4)

48.

*Los postes corren como niños  
diciendo cosas que se quedan  
enredadas en los hilos.* (p. 50)

80.

*Un gorrión,  
como un chico en su silabario,  
le repite a un árbol su lección* (p. 54)

91.

*Arquitectura:  
una hormiguita, con arena,  
alzaba su Babel en la verdura* (p. 56)

449.

*El sol fabrica rosas  
como un joyero  
que tallara piedras preciosas* (p. 107)

En estos poemas, como en todos los de la colección, existe una rima asonante entre el primer y tercer verso, otro indicador de su diálogo con estas apropiaciones, sobre todo la de Tablada<sup>129</sup>. De igual manera, el lenguaje poético tiende a ser preciosista, con una mayor atención a la musicalidad que en el caso de De la Jara. Algunos poemas se valen de versos de tan solo 5, 6 o 7 sílabas, buscando una mayor concisión. En ellos destaca la colorida personificación no solo de animales, sino de seres inanimados e incluso elementos

---

<sup>129</sup> Véase, por ejemplo, el vínculo evidente entre el penúltimo poema y uno de Tablada de *Un día...*, que presenta el mismo símil con la Torre de Babel, titulado “La pajarera”: *Distintos cantos a la vez; / La pajarera musical / Es una torre de Babel*”.

urbanos, como los postes de luz, los autos y las torres, que dan un mayor aire mágico o fantástico a sus poemas<sup>130</sup>. Esto se aproxima no solo a las poéticas mexicanas, sino también a las imágenes cargadas y mágicas de la naturaleza local que ofrecen otras apropiaciones hispanoamericanas tempranas del haiku como las de Herrera y de Carrera Andrade, que parecen haber influenciado a Guillén:

*Laguna:  
abres tu jícara azul  
para el chorro de la luna*

Flavio Herrera. “Bulbuxyá”, 1933. (en Acosta, 2019, s.p.)

Guacamayo  
*El trópico le remienda  
con candelas y oros su manto  
hecho de todas las banderas*

Jorge Carrera Andrade. *Microgramas* (1940, p. 32)<sup>131</sup>

Si bien Guillén no menciona a ninguno de estos autores hispanoamericanos en su libro, el poeta había viajado a México y Cuba en 1924, así como a Brasil y Chile entre 1929 y 1932, año en que vuelve a Perú, luego de lo cual publica su poemario. Esta serie de viajes, así como las similitudes estilísticas, apuntan a que estas poéticas fueron una fuerte influencia en *Cancionero*.

Dentro de este, los poemas mencionados que operan como “definiciones metafóricas del haikai”, como las llamo Sologuren (2005, Vol. 9, p. 23)<sup>132</sup>, y que tuvieron gran impacto en la asimilación creativa y crítica del haiku en el Perú, delatan, no obstante, una influencia más antigua, que proviene de su época en España. En una segunda edición

---

<sup>130</sup> Otros poemas de Guillén de este tipo, en que la personificación opera un pequeño cambio mágico, son los siguientes: “5. *El agüita alude / en su voz humilde / a su madre cumbre*” (p. 43); “51. *El mar abajo / asalta la orilla / con la elegancia de un gato*” (p. 50); “56. *Al despertar le acaricio / las orejas / al sol como un conejito.*” (p. 51).

<sup>131</sup> Si bien este libro se publicó en Tokio en 1940, según el prólogo realizado por el propio autor, sus “microgramas estuvieron terminados desde mucho antes de 1927 y salieron a la luz en 1930” (Carrera Andrade, 1940, p. 18). En ese sentido, pueden haber influenciado directamente a Guillén. Curiosamente, Carrera Andrade señala que, a diferencia de su micrograma, los poemas de *Cancionero* “están más cerca del epigrama –y de la humorada– por su fondo individualista y subjetivo” (p. 19).

<sup>132</sup> Ver páginas 73-75 de esta tesis.

del artículo de 1921 de De la Jara, publicado en *La Semana* (No. 195, Arequipa, 6 de agosto de 1922), este poeta había incluido un hai-kai de Francisco Vighi que responde a esta idea:

*Verso japonés:*

*todo el paisaje*

*en una gota de agua.*<sup>133</sup> (en De la Jara, 2021, p. 142)

Este resuena con el poema difundido de Guillén ya citado, que utiliza también la imagen de la gota de agua (*El hai kai es leve / cual gota de agua / de un monte de nieve*). Así, la idea de definir el hai kai con el uso mismo del poema parece haber sido tomada de Vighi. También lo podemos considerar parte también de un acercamiento más amplio al género textual de las definiciones, provenientes de la lírica española. Esto muestra el carácter doble de esta asimilación del haiku: por un lado, muestra su recepción desde el contexto literario español; por otro lado, constituye otro puente a las apropiaciones hispanoamericanas: Marius André señala la influencia de estas definiciones poéticas en el medio mexicano (Sánchez Guevara, 2014, p. 13), mientras que Acosta demuestra que fue una práctica común en esta época en los microtextos o miniaturas de Herrera<sup>134</sup> (2019, s.p.).

Por ejemplo, una estrofa del “Prólogo” del libro *Un día...* (1919) de Tablada, que es una suerte de arte poética, da una definición similar del poema japonés, utilizando también la imagen de la gota de agua (en forma de rocío): “*En breve verso hace lucir, / Como en la gota de rocío, / Todas las rosas del jardín*”. A su vez, el autor guatemalteco pudo haber sido influenciado por estos desarrollos y por la poética de Guillén. En *Cosmos indio: haikais y tankas* (1938), hallamos al inicio un poema titulado “El hai kai” que es también una definición poética basado en la imagen de la gota de agua (en forma de espuma):

*Emoción. Síntesis. Bruma*

*Todo el milagro del mar*

*En una gota de espuma.* (en Acosta, 2019, s.p.)

Así, en la apropiación temprana hispanoamericana del haiku, la importancia de la aproximación al haiku como un poema-definición se muestra de manera más notoria en los

---

<sup>133</sup> Este había sido publicado en la revista *España* («Mis primeros hai-kais», No. 311, 1922) en otra versión, con el título “Definición”: “*Hai-kai, verso japonés: / todo el paisaje en el espejo / de una gota de agua.*” (Rubio Jiménez, 1987, p. 93).

<sup>134</sup> Este autor ya había publicado sus colecciones de haikais *Trópico* (1931), *Bulbuxyá* (1933) y *Sagitario. Poemas (Hai-kais/Hai-buns)* (1934), que pudieron haber sido leídas por Guillén.

haikus que buscan definir el mismo género poético, entre los cuales destacan los de Guillén. Sobre este peso de la definición como aproximación central al haiku, también encontramos varios poemas en la colección en los que el poeta arequipeño define realidades vinculadas a la poesía<sup>135</sup> y otros en que se define a sí mismo<sup>136</sup>, utilizando siempre la metáfora o el símil. Al igual que en el caso de De la Jara, muchos poemas en la colección tienen por centro el propio yo del poeta, que es comparado a realidades como la tierra, el viento o un árbol, y que llega a considerarse más amplio que lo divino:

104.

*Antes creaba a mi Dios*

*la rodilla de mi incienso:*

*hoi nace Dios de mi yo. (p. 58)*

Esto apunta a la singularidad de la apropiación de Guillén y del caso peruano. De igual manera, hallamos la influencia de De la Jara en hai kais de corte moral y vitalista, a manera de sentencias o máximas, algunos en los que se reafirma a sí mismo como poeta<sup>137</sup>; poemas en los que hace una breve narración de sí mismo como un cantor iluminado<sup>138</sup>; poemas de corte aforístico y de temas varios<sup>139</sup>; y varios poemas de corte erótico o amoroso, dirigidos a un “tú”<sup>140</sup>. Estos constituyen, junto a los poemas sobre el propio yo, gran parte del poemario, por lo que la naturaleza, el sentido estacional o temporal no son los temas predilectos en la colección. En estos, la retórica se aleja de la imagen y se acerca una expresión más discursiva y racional, como en *Espigas*.

---

<sup>135</sup> Por ejemplo: “24. Cada surco / es un verso / en bruto” (p. 46); “65. Poeta: / cada vida / es otra faceta” (p. 53); “77. La poesía es contagiosa: / andad con antiséptico / para la rosa” (p. 54); “314. La perla, para ser joya, / tiene que dejar la concha: / así la estrofa” (p. 88).

<sup>136</sup> Por ejemplo: “31. Mi yo es un jardinero / de un jardín apolillado / nuevo en enero” (p. 47); “Un germen soi: / doime a la tierra / para la siembra” (p. 53); “197. Soi tierra / que piensa / sobre la tierra.” (p. 71); “110. Un viento soi / un viento ciego / i sin señor” (p.58).

<sup>137</sup> Por ejemplo: “6. Sea tu palabra / una criatura / no una sonaja” (p. 44) “55. Digo mi nombre al universo, / de bruces en mí mismo, / con la burbuja de un verso.” (p. 51); “83. Amarramos el crepúsculo / con el hilo / de un verso absurdo” (p. 55); “257. No confundas la poesía / con la poética: / en todo hai poesía viva” (p. 79).

<sup>138</sup> Por ejemplo: “87. En el vientre de mi madre / germinaban ya mis canciones / i así no quieren que cante” (p. 55); “127. Todo lo veo puro, santo / porque se interpone / entre el mundo i yo mi canto.” (p. 61); “202. Soi sólo una canción / que peregrina, / un teorema, una ecuación divina” (p. 72); “266. Soi multitudes, soi infinitos, / si no, / ¿por qué se levantan en mí tantos balidos?” (p. 81).

<sup>139</sup> Por ejemplo: “7. Vivir es poseerse, / para darse / para perderse” (p. 44); “34. Cada segundo / es otra creación / del mundo” (p. 48); “234. Las estatuas usan hojas de parra, / las mujeres / palabras” (p. 76); “245. Alzad los ojos, / caminad / i el cielo caminará con vosotros.” (p. 78)

<sup>140</sup> Por ejemplo: “13. Como un desfiladero / tu perfume / me llevó a tu lecho” (p. 45); “15. Al explorar la laguna / cogí dos cisneillos. / (En la laguna de tu blusa)” (p. 45); “45. Para tus piernas fugitivas / quisiera esta seda tan fina / i tan barata que hila la marina” (p. 49); “67. Yo sé que tu sonrisa / es la cuna de un niño / que vendrá algún día.” (p. 53).

Sin embargo, a diferencia de *Espigas*, en *Cancionero* la naturaleza aparece en mayor medida, no solo como objeto de asociación ingeniosa o referencia para lograr una expresión emocional o intelectual, sino como objeto poético. En algunos casos, el poeta expresa lo observado con una actitud infantil e inocente, dando lugar a expresiones joviales y con un lenguaje coloquial que nos recuerdan los haikus de Kobayashi Issa:

186.

*El viento ha barrido  
el cielo esta mañana  
está nuevecito.* (p. 69)

221.

*Una vaca hace a los terneros  
les hace: -Muu!  
como quien hace cuco a los chicuelos* (p. 74)

En la gran mayoría de los casos, sin embargo, la naturaleza no puede ser representada sin la mediación imaginativa de un símil ajeno a ella, que busca llamar la atención por su originalidad:

64.

*Te han dicho tantos versos, luna!  
i no te han dicho  
que te pareces a una mujer desnuda.* (p. 52)

Continuando con el análisis, y en contraste con De la Jara, Guillén utiliza el *hai kai* no solo para expresar una reflexión o aforismo, sino primordialmente para ofrecer una imagen deslumbrante: esto es, como un medio para hacer exploraciones plásticas de imágenes novedosas, curiosas o humorísticas, basadas en símiles o metáforas que sorprenden por su carácter inusual o fantástico. En esto muestran mayor cercanía a los poemas simplistas de Hidalgo, las greguerías de Gómez de la Serna –quien uso un prólogo a *Cancionero*<sup>141</sup>- y los haikus de Tablada o de Flavio Herrera. Algunos de sus poemas

---

<sup>141</sup> Recordemos, asimismo, que el humor y la metáfora son los elementos centrales de las greguerías, tal como explica Sánchez Guevara: en ellas “suele haber definiciones peculiares de seres y objetos, y personificaciones de actividades humanas aplicadas a ellos” (2014, p. 135). Por ejemplo, los siguientes poemas de Guillén pueden entenderse como greguerías en tres versos: “28. *Despertador: / en la ventana / el eczema del sol.*” (p. 47); “235. *Asesinos de flores: / los cítricos, / los gusanos, los leñadores.*” (p. 76).

combinan diferentes elementos naturales y humanos para generar un efecto sorprendente y desautomizador ante la realidad, lo cual se acerca a la estética de las vanguardias:

8.

*Salta la luz como un gimnasta*

*mis ojos*

*como dos ventanas.* (p. 44).

47.

*El viento nos tira*

*puñados de árboles*

*a los párpados de las ventanillas.* (p. 49)

Por todo ello, podemos afirmar que la poética del *hai kai* de Guillén, al igual que otras apropiaciones tempranas del haiku en España y en Hispanoamérica, buscó explorar bajo el rótulo del “*hai kai*” nuevas posibilidades de expresión de carácter rupturista y, en algunos casos, imágenes y símiles originales que buscaron una mayor modernidad poética. Esto estuvo en diálogo con otros géneros textuales breves, lo cual dio lugar a una mezcla heterogénea de estilos, recursos y efectos que demuestra que su intención fue principalmente la exploración poética, sin un interés normativo o cultural por el género poético japonés. Al igual que en el caso de Tablada, algunos de los *hai kais* de Guillén responden tanto al interés modernista por lo exótico, como al ímpetu de renovación que llevó a las vanguardias poéticas de su época. Sin presentar el mismo grado de experimentación formal, algunos *hai kais* demuestran un vínculo evidente con las vanguardias, y en general pueden entenderse como desarrollos que apuntan a la renovación y modernización del lenguaje poético. En ese sentido, se entiende que Guillén haya sido clasificado principalmente como un poeta “posmodernista”, cuya obra presenta claras líneas de continuidad con los paradigmas creativos del siglo XIX, pero que busca abrir caminos hacia lo nuevo (Chueca y Pollarolo, 2019, p. 12).

En esa línea, es interesante señalar que Bueno argumenta que en el desarrollo *sui generis* de las vanguardias poéticas en Latinoamérica, se utilizaron los lenguajes y registros de los diferentes *ismos* europeos (surrealismo, dadaísmo, cubismo, etc.) en conjunción a otros locales (nativismo, negrismo, indigenismo, criollismo y modernismo, entre otros) como “*herramientas para captar lo propio*”, en un proceso de transculturación similar al que Ángel Rama vería luego en la *gauchesca* y la narrativa latinoamericana (1995, p. 36-

37). Es posible entonces preguntarnos en qué medida el exotismo o japonismo fue uno de los ingredientes dentro de este proceso de transculturación poética. Asimismo, Bueno argumenta que, en las vanguardias latinoamericanas, a diferencia de lo ocurrido en Europa, los referentes tienden a ser lugares o espacios concretos (locales), así como elementos concretos del entorno de los autores; en específico, señala que se da una “inversión referencial de la metáfora” (p. 48), en que esta “no se desentiende de la realidad, sino que, por el contrario, la refiere y revela, la destaca, cuestiona, ilustra y comprende” (p. 47). A este respecto cita un poema de Alejandro Peralta como parte de la poesía del Grupo Orkopata en Puno en el que los elementos naturales no son los términos de comparación (el “vehículo”), sino de lo que se está hablando (el “tenor”) dentro del enunciado metafórico: “*Los ojos golondrinas de la Antuca / se van a brincos sobre las quinuas // Un cielo de petróleo echa a volar 100 globos de humo // Picoteando el aire caramelo / evoluciona una escuadrilla / de aviones orfeónidas*” (1995, p. 48).

Desde esta perspectiva, podemos establecer otro puente interesante entre el uso extendido de símiles naturales en el haiku temprano en Hispanoamérica y el desarrollo de metáforas y símiles naturales en las vanguardias, así como el afán de localismo y observación del entorno en ambos. Sin embargo, cabe señalar que en estas primeras producciones peruanas hay muy poca atención a las realidades locales, naturales o geográficas, a diferencia de otras poéticas hispanoamericanas. En *Espigas* no es posible hallar prácticamente ni una; en el libro de Guillén, podemos encontrar algunas referencias al Misti<sup>142</sup>, emblemático volcán de Arequipa, así como algunas menciones a esta ciudad y a animales como sapos, golondrinas, vacas, mulas, burros, pavos y gallinas, aunque usualmente se representan de manera genérica o fantasiosa. Dentro de ellos, podemos distinguir, aunque sea una minoría, algunos poemas que esbozan otra relación con la naturaleza, una relación de homenaje -o, en términos de Ota, de “saludo”- con ella. Debemos creer que ante la presencia maravillosa de las grandes montañas que lo rodeaban, ciertos aspectos de la forma y el imaginario construido sobre el hai kai le permitieron este cambio en la representación de la naturaleza:

39.

*Las montañas nos muestran*

---

<sup>142</sup> Por ejemplo: “37. *La ciudad te crece, Misti / como parvada de polluelos / tras unos restos de alpiste*” (p. 48); “136. *Las nubes han sufrido un equívoco: / han envuelto al Misti en algodones / como si fuera un niño*” (p. 62); “170. *Hoy el Misti ha amanecido / disfrazado de Papá Noel, / blanco, viejecito*” (p. 67); “*Las maravillosas nubes de allá arriba, / son las pitaditas / que da el Misti en su cachimba*” (p. 67)

*el cielo más cerca:*  
*las montañas, maestras. (p. 48)*

165.

*Montaña de piedra,*  
*perenne, inmóvil,*  
*demasiado eternal. (p. 66)*

Como hemos mostrado en el análisis de la literatura crítica en el Perú, esta relación con la naturaleza de algunos hai kais de Guillén no se distinguió entre todos los poemas de la colección. Sin embargo, Cisneros Cox rescata un hai kai de Guillén donde es posible apreciar esta percepción:

*Como anoche ha llovido*  
*se le ha refrescado la voz*  
*al río...*

(En Cisneros Cox, 1997, p. 151)

En definitiva, este tipo de poemas no son los que predominan en la colección, pero resultan un precedente interesante, por lo que podrían formar parte de una historia del haiku en el Perú con criterios más delimitados.

En resumen, podemos ver que en esta primera recepción del haiku en Perú no existen muchas similitudes con el haiku japonés, ni interés normativo o teórico por aprender acerca del género. En ese sentido, se sigue el camino que, a grandes rasgos, se recorrió en la primera apropiación hispanoamericana del haiku, de carácter principalmente creativo. Tanto en la poética de De la Jara como en la de Guillén, el hai kai es entendido como una forma poética breve de tres versos, de recursos y efectos heterogéneos, vinculado principalmente al uso de la forma breve en España en los años 20 y a la aproximación hispanoamericana al haiku, para el caso de Guillén, con sus adaptaciones estilísticas. Asimismo, se inserta dentro de un proceso rupturista que buscó la expresión original, centrado fuertemente en el uso de la imagen novedosa y la metáfora o el símil sorprendente, con temática naturalista, y que podríamos ubicar a caballo entre el posmodernismo y las nuevas ideas que serían explotadas por las vanguardias. Por ello, podría argumentarse, desde una óptica más normativa, que estos desarrollos no son parte de la historia del “haiku” en el Perú, sino de una tradición paralela, vigente hasta hoy y con entrecruces al haiku

japonés, del haiku hispanoamericano, cuya definición y delimitación sigue en debate. Desde una óptica no normativa, hemos buscado demostrar la importancia de estos puentes literarios, así como resaltar las singularidades estilísticas y temáticas que presentan.

Si bien Guillén se aproxima más al énfasis en la imagen poética y a la naturaleza como temática central del poema, a diferencia de Tablada, no halla los frutos de la “comunicación con el instante” y la “liberación de la naturaleza del símbolo”, tal como señala Ota (2014, p. 126): es decir, no se aproxima de manera realista al entorno ni logra una descripción asombrosa o afectiva de su singularidad, salvo en los casos señalados, lo cual constituyó un primer paso certero hacia el haiku japonés en otras tradiciones. Más bien, el acercamiento fantástico o mágico hacia la naturaleza y su uso para generar asociaciones ingeniosas predominaría en otras apropiaciones peruanas del haiku en el siguiente periodo e incluso en la actualidad. Un cambio importante llegaría con la obra poética y crítica de algunos autores, gracias a un mayor interés cultural y espiritual por Japón y por la influencia que ejercieron en ellos los textos literarios japoneses traducidos durante las siguientes décadas.

### 3.3. Tendencias creativas y aproximaciones teóricas al haiku en el Perú entre las décadas de los 60 y 90

Entre las décadas de los 60 y 90 -sobre todo a fines de los 70 y a lo largo de los 80-, tuvo lugar en el Perú una primera ola significativa de interés por la estética y la estilística del haiku japonés, la cual se expandiría hacia el medio literario peruano en manos de reconocidos poetas. Dentro de ella, tuvieron lugar algunas aproximaciones que buscaron apoyarse en el nuevo conocimiento disponible sobre el género japonés y que, junto a otros acercamientos más centrados en los desarrollos anteriores del haiku hispanoamericano, dieron lugar a un panorama variado de asimilación del haiku, concretado en diversas tendencias creativas. Asimismo, llevaron a una aproximación teórica significativa de parte de poetas como Javier Sologuren y Alfonso Cisneros Cox. Dentro de estas tendencias creativas, podemos observar procesos de apropiación, imitación y adaptación del haiku japonés a las poéticas singulares de diferentes autores.

Entre los acercamientos peruanos de Luis de la Jara y Alberto Guillén y este periodo, no hemos hallado publicaciones que muestren alguna referencia al haiku, una ausencia que puede ser entendida como un reflejo de la transformación negativa de Japón dentro del

imaginario social peruano en esos años. Sin embargo, terminada la guerra y el periodo de Ocupación (1945-1952) en Japón, el país fue ganando progresivamente una luz positiva en el escenario internacional, correspondida por su auge económico. Entre 1958 y 1961 aparece una nueva serie de crónicas de viajeros peruanos<sup>143</sup>, tal como señala Núñez, que contribuyeron a dejar de lado las imágenes convencionales y deformadoras para acercarse a una visión más real de este país (1967, p. 129). Dentro de este contexto de renovado interés por la cultura y literatura japonesa, surge un nuevo momento de recepción y apropiación del haiku.

Lo que marca la diferencia respecto al periodo anterior es el acceso a un cuerpo mucho mayor de traducciones literarias, la mayoría en inglés, así como a los primeros estudios extensos sobre el género que ya hemos señalado. Gracias a estos, el haiku pudo dejar de ser una etiqueta y volverse un género poético complejo, que cautivó a algunos poetas peruanos por ser una ventana a otra comprensión de lo literario o un lente magnificador a sus propias poéticas. De igual manera, la asimilación del haiku en Hispanoamérica y Estados Unidos se volvió mucho más notoria en esta época, lo cual influyó en nuestro medio. Esto dio lugar no solo a una mayor aproximación creativa, sino a algunas traducciones, críticas, aproximaciones teóricas y esbozos de la historia del género en el país.

En una investigación anterior (2017) analicé de manera general este momento del haiku en el Perú, sin detenerme en algunas poéticas de libros o autores específicos, o realizar un esquema definido de las tendencias creativas. En las siguientes páginas, me enfocaré en señalar y analizar estas tendencias, sus principales autores y obras, así como llenar algunos vacíos que quedaron pendientes. De igual manera, detallaré los procesos editoriales de traducción y divulgación involucrados. Finalmente, sintetizaré la visión creativa y teórica de Javier Sologuren y Cisneros Cox sobre el haiku, dado que considero que son los agentes principales al acercamiento teórico al género de esta historia de asimilación.

Justamente, se podría afirmar que esta historia inicia con algunas publicaciones realizadas en la editorial Ediciones de La Rama Florida, que Sologuren estableció poco después de volver al país en 1957. Esta editorial tuvo un rol importante desde los primeros

---

<sup>143</sup> Para ver un listado de los mismos, se puede revisar Belaúnde (2017, p. 48-49). Otros más son enlistados en Kishimoto et al. (1993).

años de los 60, momento en que tuvo lugar un giro interesante en la poesía peruana, una tendencia al verso corto y a la forma breve, a la síntesis y la sencillez, que figura en poemarios de gran resonancia publicados dentro de esta editorial, como *El río* (1960) de Javier Heraud, *Orilla* (1961) de Luis Hernández, y los primeros libros de Antonio Cisneros, *Destierro* (1961), *David* (1962) y *Comentarios reales* (1964). El mismo Sologuren publicaría dentro de estos años sus libros *Otoño, endechas* (Lima, separata de *Mercurio Peruano*, 1959), *Estancias* (1960) y *La gruta de la sirena* (1961), los últimos dos en su editorial, donde no solo es posible hallar poemas breves y de versos cortos, sino una cercanía estética y estilística a la poesía tradicional japonesa, como señalan algunos autores (Gazollo, 2021; Guizado, 2016; Vallejo Bulnes, 2016) y tal como hemos analizado previamente (2017, p. 67-70). Cabe señalar que esta tendencia al verso corto ha sido atribuida tanto a las limitaciones técnicas de la imprenta de Sologuren<sup>144</sup>, dentro del famoso Taller de Artes Gráficas Ícaro, como al influjo de otras poéticas, entre las que podríamos señalar el haiku japonés.

### 3.3.1. *La herencia hispanoamericana: aproximaciones creativas al haiku como poema breve de carácter mágico o fantástico*

Dentro de este contexto literario y editorial, se publica en 1965 el poemario *Parque de Wáshington Delgado* (1927-2003), que presenta claros vínculos y referencias al haiku, como ya hemos señalado anteriormente (2017, p. 50-51). Ahora detallamos que, si bien entre los 34 poemas solo hay uno de forma breve, un puñado de ellos presenta estrofas de tres versos, utilizando 5, 6 o 7 sílabas, la rima asonante entre el primer y tercer verso, y títulos que delatan esta influencia como referencias a momentos del día, a la naturaleza local y términos como “Instante” y “Hai-kai”. El mismo Sologuren mostró la influencia directa de un famoso poema de Moritake, popular en el ámbito hispano<sup>145</sup>, en uno de los titulados “Hai-kai” (2005, Vol. 7, p. 93-94). Curiosamente, antes hemos señalamos que en este y en el otro poema con el mismo título, ambos compuestos por dos estrofas de tres versos, Delgado “apaga” el silencio que produce la imagen sugerente añadiendo otra

---

<sup>144</sup> Al respecto, se puede revisar la reciente publicación de Castillo (2019), que analiza el rol de la imprenta de Sologuren en la configuración de un capítulo de la poesía peruana.

<sup>145</sup> Ver nota 56.

imagen, generando un efecto más narrativo, infantil y cercano al “acertijo” (2017, p. 51-52).

Ahora podemos acotar que esto bebe de las apropiaciones hispanoamericanas del haiku, cuya influencia es posible observar en estos rasgos (uso de rima asonante y títulos) y en la personificación de la naturaleza que dota de un sentido emocional y mágico a la misma, de manera más evidente en el poema “El alba y el agua”<sup>146</sup>. Por otro lado, la atención al sentido temporal, incluso estacional en muchos poemas, y el rescate del entorno local, típico de un parque (“resolana”, “palmera”, “ficus”, “ciprés”, “geranios”, “heladero”, etc.), ubican a este libro en el cruce de caminos del haiku hispanoamericano anterior y nuevas ideas en la recepción del haiku japonés, que enfatizaron la importancia del entorno natural. Destacamos a este respecto el poema “Araucarias”:

Araucarias

*Las araucarias  
a la luz del otoño  
abren sus ramas.*

*Blando plumaje  
que el otoño transmuta  
en verdes ángeles. (Delgado, 1965, s.p.)*

Aquí, la primera estrofa es puramente evocativa de esta realidad natural, incorporando una referencia estacional, mientras que la segunda –gracias a la metáfora– dota a esta naturaleza de un sentido fantástico. También destacamos el poema “Primera sombra”, compuesto de una serie de estrofas de tres versos que, leídas independientemente, evocan con igual fuerza escenas sugerentes de la naturaleza sencilla y cotidiana, brillantes a la luz del instante. Por ejemplo, la primera estrofa es la siguiente:

*El día cae  
desde una rama  
y alumbra el parque.*

---

<sup>146</sup> “El alba venía / pisando la cara / del agua llovida. // Caminaba el agua / pisando con prisa / la cara del agua. // El agua reía / de los pies del alba / en su cara limpia. // Se reía el agua / de los pies que iba // lavándose el alba” (Delgado, 1965, s.p.)

Tal vez este manejo de secuencias de estrofas que pueden ser apreciadas individualmente<sup>147</sup> fue lo que llevó a los compiladores peruanos posteriores a la tendencia de desgajar “haikus” de poemas más extensos, como ya hemos criticado. En este caso, sin embargo, el uso de estrofas basadas en escenas naturales independientes es parte de la propuesta poética de Delgado, que jugó con los referentes del género japonés para dar lugar a esta apropiación original.

En estrecha relación con esta poética, Arturo Corcuera (1935-2017) ensayó aproximaciones a la forma breve durante estas décadas. En 1960 había publicado la plaqueta *Sombra del jardín* (Lima, Ediciones Rubí), en que incluyó algunos poemas de uno, dos o tres versos, centrados en la imagen y la personificación de la naturaleza, como también hemos analizado (Belaúnde, 2017, p. 50). En las antologías de haikus se recogen algunos poemas de su libro *De los duendes y la villa de Santa Inés* (Lima, Editorial Ames, 1977), que portan un sentido lúdico y una representación mágica de la realidad. Estos han sido tomados como haikus en los diferentes recuentos, aunque no presentan mucha relación con el haiku japonés; más bien, su uso de los tres versos de métrica variable, el título, la rima asonante y este tipo de representación de la naturaleza, delatan, al igual que en *Parque*, la influencia de las apropiaciones hispanoamericanas anteriores del haiku, con vínculos a otras tradiciones de poesía breve. Por ejemplo:

El hallazgo

*Habita un cisne de bruma*

*en el fondo del espejo:*

*ayer le arranqué una pluma* (en Beltrán, 2010, p. 32)

La visita

*Se oyen qué cerca*

*los pasos lejanos*

---

<sup>147</sup> Recordemos que el haiku japonés del periodo premoderno existió en gran parte dentro de un entorno literario de composición conjunta, dentro de secuencias poéticas colaborativas (*renga*); aquí, igualmente, muchos poemas eran luego “desgajados” para conformar antologías o recuentos de las diferentes escuelas. Sin embargo, esta práctica se hacía dentro de los entendidos de un mismo género poético. Asimismo, durante el periodo moderno, dentro de un ambiente literario que había asumido el haiku como un poema autónomo, aparecen en la década de los 30 algunos “haikus en secuencia” (*rensaku* 連作), como parte de las propuestas no tradicionalistas del movimiento Haiku contracorriente (*Shinkō haiku*). Sobre todo, llamó la atención el poema “Hotel Miyako” (ミヤコホテル), compuesto por varios haikus en secuencia, de Hino Sōjō (1901-1956), en que describe una serie de momentos vividos con su esposa durante su luna de miel.

*de la madre muerta* (en Beltrán, 2010, p. 32)

Autocrítica del cuervo

*Hasta mi propia sombra*

*me huye*

*cuando cae la noche* (en Beltrán, 2010, p. 33)

En el primero, se busca representar una imagen onírica, mientras que, en el segundo, un suceso fantástico y, en el tercero, se asume de manera lúdica la voz de un cuervo, todo lo cual apunta a uso fantástico del poema. Despojados de la necesidad que hallamos en las poéticas de De la Jara y Guillén de enfocar el poema en la afirmación o reflexión sobre el propio yo, en estas aproximaciones a la forma breve vemos una mayor atención a la imagen y al sentido mágico, fantástico de la realidad. Esta tendencia creativa también puede verse en algunos libros del poeta César Toro Montalvo, provenientes de una poética que ha sido definida como la expresión de una “concepción mágica (asumida como magia lúcida, des-realizadora, con una óptica “infantil” –visión primordial, intuitiva (...) pero -a la vez, de modo complejo- teñida de soterradas reminiscencias oníricas” (González Vigil, 1994, p. 7). A diferencia de lo analizado en Corcuera, en estos poemas vemos referencias directas al haiku. Por ejemplo, en *Las crías de los huevos de mármol* (Lima, Arte/Reda, 1972) encontramos los poemas “Haikú del caballito” y “Haikú de los peces”. El primero presenta tres tercetos individuales:

*ká*

*kabaká*

*puma kabakí*

\*

*Alado abejo*

*caballito niño*

*vuela ángel rruiseñor*

\*

*Vuela caballito*

*si eres nube*

*ká kabaká kabakí*<sup>148</sup>

---

<sup>148</sup> Todos los poemas de Toro Montalvo han sido consultados en el libro *Arte de Soñar. Poesías Completas (1970-1990)*. (Lima, A.F.A Editores, 1994).

En el “Haikú de los peces”, podemos leer dos tercetos juntos que también juegan con el lenguaje, en un procedimiento lúdico orientado al sentido musical de la frase:

*borlebi borlebá*  
*¡oh niveo espumador*  
*mamakí!*  
*mar espumas y nubes*  
*pecesillo de paja*  
*borlebi borlebá*

La aproximación de Toro Montalvo al haiku continuaría en algunos de sus poemarios publicados en los años siguientes. Estos serán analizados, no obstante, en el apartado sobre la tendencia creativa o apropiación del haiku que gravita en torno al ecosistema editorial de Ediciones Capulí.

Así, podemos concluir que, en estos poemas de Delgado, Corcuera y Toro Montalvo, podemos observar una tendencia de aproximación libre al haiku como una forma breve imaginativa y lúdica, que incluso es utilizada a manera de tercetos combinables dentro de un mismo poema o secuencia de poemas, y que bebe principalmente de la apropiación hispanoamericana del haiku en la primera mitad del siglo XX, sobre todo de las poéticas de Herrera y Carrera Andrade. Sin embargo, en el caso de los poetas peruanos, su uso del haiku como insumo para la exploración poética es más heterogéneo. Por ejemplo, comparemos el siguiente micrograma de Carrera Andrade con un poema de Delgado que comparte el mismo tópico de composición:

Cactus

*Cactus filudos disparan*  
*su cohete de clorofila*  
*con estallidos de grana*

Jorge Carrera Andrade (1940, p. 44)

Hai-kai

*El cactus, primavera,*  
*te desafía*  
*a dura guerra.*

*Guerra perdida:*  
*tras espinas enhiestas*  
*la florecilla.*

Wáshington Delgado (1965, s.p.)

Mientras el primer poema responde a la idea del “haiku metafórico” común al imaginario del haiku hispanoamericano temprano, el poema de Delgado, aunque con vínculos evidentes con este imaginario, tiene una mayor cercanía a la estética construida dentro de su poemario, basada en una personificación de la naturaleza que comporta un sentido más narrativo y que no utiliza símiles o metáforas tan disruptivas.

De manera general, como señalé anteriormente, vemos en estos poemas “por un lado, la personificación de la naturaleza para dotarla de un sentido humano, emocional; por otro, la apelación a elementos conceptuales –normalmente propios del mundo humano– para resaltar un carácter fantástico o mágico en la naturaleza; y, finalmente, el uso de secuencias para desarrollar un sentido alegórico o narrativo” (2017, p. 52). Si bien señalé estas características como una aproximación común de la época, ahora acoto de que se trata de una de las tendencias creativas en la apropiación del haiku en Perú durante estas décadas, de vía indirecta al haiku japonés y con vínculos tanto a la primera asimilación hispanoamericana del haiku como a la poética de Guillén. En esta, destacamos el uso de personificaciones y símiles en algunos haikus para representar a la naturaleza de manera fantástica<sup>149</sup>.

Otra tendencia en el Perú durante este periodo, también mencionada y con relación a esta, en tanto no se preocupa por buscar las claves estéticas y estilísticas propias del género poético, es la consideración del haiku como una forma métrica de 5-7-5 sílabas capaz de albergar todo tipo de contenidos. Sin embargo, esta se asentaría entre la década de los 80 y 90, por lo que analizaremos un poco más adelante.

---

<sup>149</sup> Ver páginas 90-91 de esta tesis.

### 3.3.2. *Una red de traducción, creación y crítica del haiku: aproximaciones de Silva-Santisteban, Sologuren y Cisneros Cox*

En contraste con ambas, existió una nueva ruta de asimilación del haiku, que buscó alejarse del filtro de los acercamientos anteriores y aprender sobre el género a través de las traducciones literarias y de los nuevos estudios disponibles. En ese sentido, podemos hablar de una recepción a través de la vía directa, construida con mayor fuerza durante estas décadas, aunque esto no niegue la influencia de las aproximaciones anteriores. Esta fue posibilitada por una red de poetas interesados en la poesía japonesa, principalmente Ricardo Silva-Santisteban (n. 1941), Javier Sologuren (1921-2004), y Alfonso Cisneros Cox (1953-2011), cuyo rol editorial, crítico, creativo y de traducción fue decisivo para la difusión de este acercamiento al haiku en el Perú.

A este respecto, hemos señalado que los poemas de Ricardo Silva-Santisteban no presentan vínculos con el haiku hispanoamericano anterior. En *Sucesión* (1965-1967), por ejemplo, encontramos una escena sobria y contemplativa de un instante:

*Tan solo  
la caída de una hoja  
en el arroyo.* (Silva-Santisteban, 2016, p. 73)

Como señalamos, se trata de “uno de los primeros haikus escritos en el Perú en estricta semejanza al haiku clásico” (2017, p. 53), por su soledad, calma quietud y objetividad en la representación del entorno, así como por presentar los polos de la singularidad del instante y el sentido estacional (la caída de una hoja remite al otoño). Este sería publicado, sin embargo, recién en 1975 el libro *Terra incógnita* (Lima, Ediciones de la Clepsidra).

Antes de ello, Sologuren había publicado en su editorial el libro *Poesía japonesa: haikais, haikus y tankas* (1967), inaugurando su trabajo como traductor de literatura japonesa, siguiendo las huellas de Francisco Loayza. En este libro incluye haikus, pequeños extractos de secuencias famosas de *renga*, tres *tanka* y un poema moderno de Kitazono Katsue. No sabemos cuál fue la antología consultada para realizar esta traducción indirecta -probablemente del francés, idioma del que traducía frecuentemente-, pero lo importante es señalar que con este libro pudo haber difundido en su círculo literario cercano algunos de los haikus japoneses más famosos, especialmente los de Bashō, en una época en que las traducciones de haikus al español no eran fácilmente accesibles. Esta cercanía del poeta

con el género daría lugar a sus primeros acercamientos creativos y críticos al género, que iniciaron, respectivamente, con los haikus escritos entre 1973 y 1975, incluidos en el poemario *Corola parva* (México, La Máquina Eléctrica Editorial, 1977), y el artículo “Aspectos de la cultura del Japón” (Lima, *Jetro. Fórum sobre el desarrollo de cordiales relaciones entre el Perú y el Japón en la década del 80*) escrito en 1979.

Sobre su aproximación creativa al haiku, se puede revisar el análisis detallado en mi tesis anterior, enfocada principalmente en el estudio de este poeta (2017, p. 72-96), así como en un par de estudios más que la abordan parcialmente (Vives, 1985; Fukuhara, 2002) y algunas investigaciones sobre la influencia japonesa en su obra (Deartano, 2016; Gazzolo, 2021; Vallejo, 2016). Delineando sus rasgos más importantes, podemos señalar que Sologuren publicó aproximadamente noventa haikus, reunidos casi en su totalidad en tres colecciones: *Corola Parva* (1977), *Jaikus escritos en un amanecer de otoño* (Lienzo, 6, 1986) y “Haikus” (en *Vida continua*, Valencia, Pre-Textos, 1999; Lima, Colección Underwood, 1, 2003), mostrando una mayor asimilación de la estética y estilística del haiku japonés, así como una mezcla fecunda del género con su propia búsqueda poética. Dentro de esta asimilación creativa, ensayó diversas aproximaciones que podemos entender como imitaciones, apropiaciones y adaptaciones. Asimismo, esta no siempre coincidió con su aproximación teórica, que analizaremos al final de este capítulo.

En *Corola Parva* (1977), por ejemplo, vemos una primera asimilación del haiku que responde más a una lógica de apropiación, inscrita dentro de una actitud de apertura y experimentación poética, tanto en relación a la forma breve como a la disposición gráfica de los versos. En este libro la influencia del haiku se entrecruza con la influencia de la poesía concreta, evidente en la adopción de grafismos y la composición visual de la página en blanco. Asimismo, se demuestra en una atención a la materialidad de las palabras y a la estructura poética como objeto en sí mismo, una tendencia que está presente en gran parte de la trayectoria literaria de Sologuren<sup>150</sup> y que se revela especialmente en haikus autorreferenciales como “satori” (*Si quieres ver surgir / aquí la llama / enciende este papel*) o el caligrama “Origami”<sup>151</sup>, publicado en 1980. También se muestra en sus haikus que podemos clasificar como metapoéticos, en los que busca expresar el asombro ante el mismo

---

<sup>150</sup> Esto queda en mayor evidencia en la antología publicada recientemente por Luis Alberto Castillo, *Altos volúmenes de cielo* (Lima, La Balanza Taller Editorial, 2021). Al respecto, se puede revisar el artículo de Tania Favela: <https://leepoesia.pe/javier-sologuren-altos-volumenes-cielo/>.

<sup>151</sup> Este está compuesto con los versos de uno de los haikus de esta colección (*Agua del plenilunio: / sin pensamientos / poseo el mundo*) (Alvarado, 2011).

hecho de la creación, es decir, ante la experiencia de la intuición y escritura poética (*La tinta en el papel. / El pensamiento / deja su noche*), una aproximación al haiku que estaría presente en sus dos colecciones siguientes y también en la poética de Cisneros Cox.

En muchos de estos haikus, el agua es un elemento simbólico central, como reflejo de la conciencia humana o del despertar ante la naturaleza, o la unión indisoluble de ambos que muestra el alumbramiento de lo poético<sup>152</sup>. A pesar de la influencia de las primeras apropiaciones hispanoamericanas y peruanas que es posible detectar en la colección -como la personificación de la naturaleza, el uso del símil o la metáfora ingeniosa y el sentido aforístico o abstracto de ciertos haikus (*Un día más / y una jornada menos / llevándonos al cero*)- estos poemas se distinguen de apropiaciones peruanas anteriores por tomar a la naturaleza y la comunión con la misma como elemento central de composición poética, como enfatiza Vives (1985) en su estudio. Esto es cierto de la mayoría de las apropiaciones que realiza Sologuren dentro de esta colección, a pesar de su variabilidad. En algunos casos, sin embargo, podemos hablar de adaptación en poemas que logran expresar un sentido estacional y un asombro ante el entorno local basado en la yuxtaposición de imágenes:

*Santarrositas*  
*en el cielo gris:*  
*el tiempo y su paisaje.* (Sologuren, 1977, s.p.)

Sobre este poema, destacamos el sentido estacional del “cielo gris” limeño, una alusión a uno de los cambios naturales más notorios que llegan en otoño y se agudizan en invierno en gran parte de la costa peruana. Igualmente, como señala Vives, las golondrinas llamadas “santarrositas” recuerdan el pasado colonial de nuestra ciudad, dándole un mayor espesor temporal al poema.

En este libro, asimismo, encontramos un conjunto de “haikus florales”<sup>153</sup>, en que el haiku es utilizado para dar una descripción o definición metafórica de pequeñas flores locales, cuyo nombre es puesto entre paréntesis luego del poema (transformando así el uso común del título en un elemento paratextual menos intrusivo). Consideramos que estos son un feliz encuentro entre la tendencia hispanoamericana de tomar el haiku como la definición poética, metafórica, de un objeto natural (el señalado “haiku metafórico”

---

<sup>152</sup>En mi investigación denominé a los poemas que buscan expresar esta idea poética a través del símbolo del agua como “haikus alegóricos”, siguiendo una afirmación de Silva-Santisteban, en la que apunta que gran parte de la obra de Sologuren consiste en “ser una alegoría de la creación poética” (2005, p. 18).

<sup>153</sup> Este término es utilizado por Vives (1985). Ver Belaúnde (2017, p. 81-85) para un análisis más completo.

hispanoamericano), y la atención a la naturaleza local propia del haiku japonés, que el poeta recoge y lleva a la expresión poética, con un fuerte énfasis en la imagen y lo sensorial:

*Cascada de agua seca,  
papel de cielo  
iluminado.*

(Bunganvilla) (Sologuren, 1977, s.p.)

Si bien este haiku muestra un uso mucho más sensitivo y sencillo del lenguaje poético, la mayoría de estos poemas son afines a los “haikus metafóricos” hispanoamericanos, con un uso notorio de la metáfora inusitada. Por ejemplo:

*Encapsulado ardor,  
y espera:  
detonación del oro*

(Lluvia de oro) (Sologuren, 1977, s.p.)

Por ello, precisamos ahora que Sologuren parece haberse inspirado de las poéticas señaladas de Tablada, Herrera y Carrera Andrade, entre otros, especialmente de los poemas de *Un día...* en que el poeta mexicano realiza una definición metafórica de flores locales. En uno de ellos, incluso, escribe sobre esta misma flor; se trata del poema titulado “La buganvilia”: “*La noche anticipa / y de pronto arde en el crepúsculo / la pirotecnia de la buganvilia*”.

Esta atención a flores y plantas locales, no atendidas por la tradición poética como la cucarda, el croto, la fucsia, el calistemo o la costilla de Adán, gana una mayor relevancia en la reedición de los haikus florales en 1991 bajo el título “Corola Parva. Flores de Perú” (separata de *Lienzo, 11*, 1991), en la revista dirigida por Cisneros Cox. En esta separata, los poemas son acompañados por las fotografías de José Casals que propiciaron originalmente las composiciones poéticas de Sologuren (Vives, 1985, p. 92). Esto apunta a un proyecto basado en la noción de trasplante, en que la práctica poética del haiku (y su ilustración) se presenta como una propuesta cultural de atención a flores reales del entorno. Acotamos, sin embargo, que en muchos de estos haikus el uso de metáforas aleja la representación de la naturaleza de un sentido realista y cultural, y lo acercan a la fantasía o el ensueño personal del poeta, como en su poema “Orquídea” (*Broche solar, nocturno; /*

*ambigua fuente, / natural artificio*). Este rápido recorrido nos indica el carácter heterogéneo de la apropiación creativa del haiku de Sologuren dentro de este libro.

En su siguiente colección. *Jaikus escritos en un amanecer de otoño* (1986), los poemas presentan, en contraste, un carácter mucho menos experimental y más cercano a la imitación respetuosa u homenaje a la cultura japonesa, como señaló Gazzolo (1989, p. 272). Surgidos de un viaje a Japón en otoño de 1981<sup>154</sup>, los 28 poemas siguen la pauta métrica de 5-7-5 y evocan experiencias personales en un lenguaje sencillo, evocando elementos naturales y cotidianos de este país. La mayoría de ellos son descriptivos y buscan transmitir calma y sosiego, más que asombro, mostrando a menudo la contemplación serena de una naturaleza armoniosa, en la que también se manifiesta la interioridad del poeta. Asimismo, la cadencia que brinda la rima asonante, herencia del haiku hispanoamericano, suaviza el ritmo cortante que brinda el *kireji*, que se muestra en el uso de signos de puntuación como la coma, el punto o los dos puntos:

*Los fuertes vientos  
no arrastran hojas:  
mis pensamientos.* (Sologuren, 1986, s.p.)

De esta manera, estos poemas muestran una asimilación mucho más estable y homogénea de algunas características formales del haiku, como la métrica, el ritmo basado en el *kire* y la yuxtaposición, y la evocatividad y sencillez del lenguaje, así como una aproximación ambigua al *kigo*: este es colocado como un paratexto, en el título de la colección (“escritos en un amanecer de otoño”), pero, en algunos casos, hay una referencia estacional en el poema en un sentido contradictorio (por ejemplo, la referencia a la cigarra en un haiku –lo cual es un *kigo* de verano-, o el “*duro verano*” evocado en otro haiku). Si bien muchos haikus descuidan la imagen precisa, la densidad temporal del poema y la sugerencia, basada de la tensión entre imágenes contrastantes, la simplicidad y concreción de los versos nos muestran una asimilación imitativa del haiku japonés que destaca -en su búsqueda de aproximación a los principios estilísticos y estéticos del género japonés- en contraste a muchas de las apropiaciones peruanas del haiku en aquel momento. En ciertos

---

<sup>154</sup> Sologuren ya había estado en Tokio en 1977 y en esta ocasión vuelve becado por la Fundación Japón, debido a un trabajo de traducción junto a Akira Sugiyama, que le permitiría experimentar mucho más la realidad del país.

haikus, incluso, se refleja una atención al entorno y una apertura emocional (*aware*) ante la naturaleza como centro del poema:

*Las frescas copas  
de celeste licor:  
lluvia en las hojas.* (Sologuren, 1986, s.p.)

*El promontorio  
sobre el profundo mar:  
absorto, absorto.* (Sologuren, 1986, s.p.)

Asimismo, la presentación de los haikus junto a las ilustraciones de Takahisa Shirayama de los elementos naturales poetizados, realistas y simples, muestran un vínculo al género del *haiga* 俳画, un género pictórico unido estrechamente al desarrollo del haiku japonés durante el periodo premoderno, al punto que Shirane lo denomina “pintura haikai” (2002, p. 180). Sobre este, Jorge indica, siguiendo el estudio de Addiss (2012), que

caligrafía y haiku dialogan (...) en tres patrones. El primero es el retrato del poeta acompañado por uno de sus haikus. El segundo patrón es de apoyo, donde el dibujo ilustra el haiku a través de uno o dos de sus elementos (por ejemplo, un haiku que menciona la luna, acompañado por un dibujo de la luna en alguna parte del papel junto a la caligrafía). Y el tercer patrón, según Addiss, “el más intrigante de todos” (...) es aquel donde la caligrafía y el dibujo no presentan ninguna relación aparente, ya que el dibujo conecta algo que el haiku no puede decir con las palabras para: “añadir más significados tanto al poema como a la imagen, estableciendo una resonancia especial que amplía el rango total de expresión” (...) Así los tres elementos que se combinan en las composición: haiku, caligrafía y pintura, se correlacionan para producir un arte verbal-visual único. (2024, s.p.)

En esta colección, se sigue el segundo patrón, en que los dibujos ilustran lo que los haikus buscan representar. En ese sentido, esta colección muestra el conocimiento y la atención de Sologuren a algunas consideraciones tradicionales de este género poético. Finalmente, en la última colección de sus haikus de 1999, presenta “una mezcla de aproximaciones distintas al haiku que ha probado en otros tiempos” (2017, p. 94), evitando la rima asonante y rindiendo algunas apropiaciones notables en relación a su propia poética. Ejemplo de ello es aquel poema que puede entenderse como la condensación de su arte

poético, una síntesis de su visión poética que, como ha señalado Silva-Santisteban, “siempre fue la expresión de lo inefable” (2005, p. 24):

*El margen blanco  
donde siempre germina  
lo inexpresable.*

Como una conclusión de este análisis, estos tres libros nos muestran que la aproximación creativa de Sologuren al haiku fue una de las más importantes de Hispanoamérica en el siglo XX. En el penúltimo subcapítulo, sintetizaremos su visión teórica del género, que fue, junto a la de Cisneros Cox, la más importante en este periodo de asimilación del haiku en el Perú.

Esta nueva ruta de asimilación del haiku, inaugurada en gran parte por este poeta, también da lugar a los cuatro haikus de Silva-Santisteban en *Ventana de Oriente* (en *Terra Incógnita*, Mosca Azul Editores, 1979), escritos en un viaje a Japón en ese año<sup>155</sup>, y a los primeros poemarios de Cisneros Cox, que se suceden rápidamente a partir de la publicación de *Espejismos del alba* (Ediciones Arybalo, 1978). Dentro de estos, al igual que en los poemas de Sologuren, podemos ver una mayor atención a la evocación realista del entorno, el uso de los dos polos temporales (reconociendo la importancia del instante y el sentido estacional) y el uso de la yuxtaposición poética, logrando una mayor cercanía al género tal como ha sido practicado en Japón. En el caso de Silva-Santisteban, su acercamiento se atiene a la composición sobre los tópicos japoneses clásicos (por ejemplo: la luna llena, la noche de otoño, el rocío) en estricta observancia de la métrica fija, bajo una actitud más imitativa. Silva-Santisteban luego publicaría en Ediciones Caracol, que en ese entonces dirigía Cisneros Cox, el libro *Río de primavera, cascada de otoño* (1988), una secuencia poética a manera de un *renga* compuesto en solitario<sup>156</sup> que también sigue, en cierta medida, estas características, como ya hemos analizado (2017, p. 55-57).

En todo caso, es fundamental señalar que entre estos tres poetas surgió una red que contribuyó a la edición, traducción y crítica de literatura japonesa, y que buscó introducir los nuevos conocimientos disponibles sobre el haiku al medio literario peruano. En

---

<sup>155</sup> Fruto de este viaje también es su artículo “El trasfondo poético en la narrativa de Kawabata” (*Lienzo*, 3/4, 1982). Silva-Santisteba también publica, en 1989, *Anco Mayta* (Lima, Ediciones Pedernal, 1989) en que adapta una obra de teatro nō de Zeami Motokiyo, Kagekiyo, al contexto incaico (Kishimoto et al., 1993).

<sup>156</sup> Cabe señalar que la práctica del *renga* escrito en solitario existió en Japón, llamada *dokugin* (Keene, 1981, p. 118). Para ver una historia sobre el desarrollo del género, se puede revisar también el estudio fundamental de Earl Miner, *Japanese Linked Poetry* (Princeton University Press, 1979).

Ediciones Arybalo, dirigida por Silva-Santisteban, este poeta publicó además una traducción de dos extractos de los diarios de viaje de Bashō, bajo el título “La morada irreal” (1979), junto a doce haikus adicionales del mismo. También publicó las primeras aproximaciones creativas al haiku de un joven Cisneros Cox. Por otro lado, en la revista *Lienzo*, dirigida por este poeta desde su fundación en 1980, se publicaron los poemarios de Sologuren mencionados (*Jaikus escritos en un amanecer de otoño* y la reedición de parte de *Corola Parva*), ambos a manera de separatas. También se publicó aquí la traducción de Silva-Santisteban, “En las montañas de las brumas” (*Lienzo*, 12, 1992) que incluye textos literarios japoneses de diferentes épocas, con algunos haikus de poetas famosos. En esta revista, asimismo, se habían difundido desde su aparición en 1980 diversos artículos y traducciones concernientes al arte y la literatura japonesa<sup>157</sup>, lo cual da cuenta del esfuerzo y la labor editorial de Cisneros Cox en torno a Japón. En especial, los textos vinculados al haiku -aparte de los ya señalados- “Once haikus” de Jorge Luis Borges (*Lienzo*, 1, 1980), “Poesía japonesa contemporánea”, traducción y notas de Carlos Molina (*Lienzo* 3/4, 1982) y “Brevedad y encanto sutil en el haiku” de María Santamarina (*Lienzo*, 26, 2005), así como otros textos que lo abordan tangencialmente. En esta revista, finalmente, Cisneros Cox también publicó su ensayo “El haiku: breve expresión de lo sutil” (*Lienzo*, 8, 1988), que analizaremos en el último apartado de esta tesis.

Dentro de este esfuerzo de traducción, edición y crítica de estos poetas, no podemos dejar de enfatizar la labor de Sologuren, cuya difusión de la literatura japonesa por más de treinta años tuvo un impacto en Perú equiparable a la labor de Octavio Paz dentro de México. Coincidimos con Gazzolo en considerarlo “el divulgador más notable de la literatura japonesa en el Perú” (2021, 0:30). Sus traducciones abordaron algunos de los mayores clásicos de los diferentes géneros literarios en Japón, y se concretaron en diferentes antologías que aparecieron en formato de libro a fines del siglo pasado<sup>158</sup>. Dentro

---

<sup>157</sup> Entre ellos podemos mencionar los siguientes, que no son específicamente sobre el haiku: “Poesía Zen” de Lucien Stryk (trad. Patricia Saldarriaga) (3,1983); “El trasfondo poético en la narrativa de Kawabata” de Ricardo Silva-Santisteban (3/4, 1982); “Poesía japonesa contemporánea” (traducción y notas de Carlos Molina) (3/4, 1982); “Los cuatro ríos” de Yukio Mishima (Trad. Akira Sugiyama) (6, 1986); “Elogio de la sombra” de Jun’ichirō Tanizaki (Trad. Javier Sologuren) (9, 1989); “La existencia y el descubrimiento de la belleza” de Yasunari Kawabata (Trad. Ilia Sologuren) (10, 1990); “La estética del teatro noh” de Javier Sologuren (10, 1990); “En las montañas de las brumas” de Ricardo Silva-Santisteban (12, 1991); “Caligrafía pictórica y tradicional oriental” de Beatriz Magán (12, 1991), entre otros. Cabe señalar que en la traducción de Stryk y de Kawabata hay referencias importantes al haiku, así como la inclusión de varios poemas.

<sup>158</sup> Estos son: *Cinco amantes apasionadas* (junto a Akira Sugiyama) (Lima, Francisco Compodónico, 1985; reedición por el Centro de Estudios Orientales, 1999); *El Rumor del Origen: Antología General de la Literatura Japonesa* (Lima, Fondo Editorial PUCP, 1993); *Poemas y cuentos del Japón* (junto a Ilia Sologuren) (Lima, Asociación Peruano Japonesa del Perú, 1995); *La luna en el agua. Teatro y cuento japonés* (Junto a Ilia Sologuren) (Lima, Centro de Estudios Orientales, 2000). Respecto a sus traducciones previas,

de ellas, la publicación *El rumor del origen. Antología general de la literatura japonesa* (Fondo Editorial de la PUCP, 1993) constituye sin duda un hito dentro de esta historia. Con traducciones del poeta, de Akira Sugiyama, Satoko Tamura, Hitoshi Oshima e Iliá Sologuren, Sologuren reunió mucho de su trabajo previo de traducción y crítica y compiló un ambicioso libro que contiene textos literarios canónicos de todos los géneros y todas las épocas, incluyendo una mayor cantidad de haikus que en cualquier publicación previa. Se trata, por lo tanto, de un hito en la difusión de la literatura japonesa en Perú y en Hispanoamérica.

Como parte de su acercamiento crítico a la literatura japonesa y al género poético del haiku, Sologuren además publicó numerosos artículos entre 1979 y 1996<sup>159</sup>, los cuales han sido reunidos, junto a sus traducciones y creaciones poéticas, en el esfuerzo monumental de las *Obras Completas de Javier Sologuren* en diez volúmenes, coordinado por Ricardo Silva-Santisteban (Lima, Fondo Editorial PUCP, 2005). A continuación, no obstante, detallaremos solo las ideas referentes al haiku en el Perú dentro de estos artículos, para continuar la historia de la asimilación del género en estas décadas. En el penúltimo apartado de este subcapítulo, detallaremos la visión teórica sobre el haiku que se desprende de estos artículos y de algunas entrevistas.

En 1979 publicó el artículo “El meridiano poético oriental” (Lima, *Expreso*, 11 de septiembre de 1979), en que traza rápidamente el panorama de influencia de la poesía china y japonesa en las letras peruanas. Aquí es donde señala el acercamiento tangencial de

---

ya hemos señalado el libro *Poesía japonesa: haikais, haikus y tankas* (Lima, Ediciones de La Rama Florida, 1967). También anotamos su traducción temprana de *Isutzu*, obra Noh de Zeami Motokiyo, en *Creación & Crítica* (1, 1971).

<sup>159</sup> Ofrecemos a continuación un listado de los textos críticos de Sologuren vinculados a la literatura japonesa que hemos hallado, muchos de ellos vinculados al haiku: “Aspectos de la cultura del Japón”, publicado originalmente en *Jetto. Fórum sobre el desarrollo de cordiales relaciones entre el Perú y el Japón en la década del 80*, Lima, 1979; “El corazón lastimado”, publicado originalmente en 1979 en *Diálogos*, 85, México enero-febrero; “El meridiano poético oriental”, publicado originalmente en *Expreso*, Lima, 11 de septiembre de 1979; “Poesía japonesa e hispanoamericana”, *PHP Institute International*, Tokio, junio de 1983; “El Rumor del Origen”, publicado originalmente en *Kuntur: Perú en la cultura*, 2, 1986; “Proyección hispanoamericana de la poesía japonesa”, publicado originalmente en *Hipocampo*. Suplemento dominical del diario *La Crónica*, Lima, 10 de noviembre de 1986; “La estética del teatro noh”, publicado originalmente en *Lienzo*, 10, 1990; “Tradición y valores estéticos del Japón”, publicado originalmente en *Gestión*, Lima, 26 de agosto y 2 de septiembre de 1993; “La tradición del haiku”, artículo escrito en 1994 (*El Rumor del Origen*, I, *Obras Completas* IV); “Notas a Poemas y cuentos del Japón”, publicado originalmente como nota al libro *Poemas y cuentos del Japón* (Lima, Asociación Peruano Japonesa del Perú, 1995). Finalmente, dentro del libro *Hojas de Herbolario* (Lima, Jaime Campodónico, 1995; Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, 1996), entre prosas poéticas varias, podemos hallar algunas anotaciones sobre el haiku en “Eguren y la naturaleza”, “Flores de Machu Picchu”, “La belleza inmune a las mudanzas del gusto”, “Hokusai”, “La brevedad del haiku”, “Instantáneas”, “Círculos concéntricos”, “Ocultas, solitarias...” y “Haiku y exégesis”. Algunos de estos textos habían sido publicados previamente en *Lienzo*, 13, 1992.

Alberto Guillén, y evalúa algunas publicaciones recientes vinculadas al haiku: destaca “algunos textos de genuino corte haiku” (2005, Vol. 9, p. 24) de los primeros dos libros de Cisneros Cox, y el libro *Contra tiempo y distancia* de Ana María Gazzolo (Lima, Editorial Ausonia, 1978) -que “alcanza ocasionalmente algún poema de neto sabor haiku (*Después del bullicio / calles de muchos /adoquines / y algunas voces*)” (p. 24). Por otro lado, critica el acercamiento al género de Max Dextre en *Fruta de nieve* (Lima, Ediciones Capulí, 1979), que “a juzgar por el hecho de estar compuestos de tres versos, podrían ser tomados ligeramente como haiku” (p. 24). Con este artículo, por lo tanto, inicia el esbozo de una historia del haiku en el Perú más crítica que la de Núñez.

En su artículo de 1983, “Poesía japonesa e hispanoamericana” (Tokio, *PHP Institute International*, junio), continúa delineando esta influencia del haiku en las letras hispanoamericanas, destacando nuevamente la figura de Cisneros Cox respecto a la escritura de haikus en Perú. Finalmente, en “Proyección hispanoamericana de la poesía japonesa” (*Hipocampo*. Suplemento dominical del diario *La Crónica*, Lima, 10 de noviembre de 1986) retoma estas ideas, y señala, sobre el primer periodo, la nula presencia de haikus en la obra de Eguren y la inspiración del haiku en un poema de Enrique Peña Barrenechea<sup>160</sup>. También afirma aquí la influencia del género en un poema de *Parque de Washington Delgado*, en un poema de Blanca Varela<sup>161</sup>, y la “valiosa influencia” ejercida por el género en la obra de Watanabe (Sologuren, 2005, Vol. 7, p. 94). Considero que estas últimas ideas influenciaron de manera negativa las historias del género ya criticadas, dado que en estas la noción de influencia literaria se iguala a una apropiación creativa del género. Mientras en el caso de Delgado esta apropiación creativa es evidente, en el caso de Watanabe podemos afirmar que solo se dio de manera concreta dentro de un puñado de poemas, como veremos, y, en el caso de Varela, no podríamos afirmar que tuvo un acercamiento creativo al haiku, como hemos argumentado (2017, p. 58). En el caso del terceto de Peña Barrenechea, finalmente, esto es difícilmente comprobable, como hemos explicado en el subcapítulo anterior.

---

<sup>160</sup> “*¡Qué miedo me daba! / cuánto dolor en un cuarto / de solo treinta pisadas! (Rito)*” (en Sologuren, 2005, Vol. 7, p. 93).

<sup>161</sup> Se trata del poema “Reja” (“*cuál es la luz / cuál la sombra.*” de *Canto Villano* (Lima, Ediciones Arybalo, 1978). Sologuren señala que se acerca al haiku “más en el espíritu que en la forma” (2005, Vol. 7, p. 94). Sigue esta selección Cisneros Cox (2003). Otros poemas de esta colección fueron luego tomados en los recuentos del haiku peruano, por ser poemas breves de dos o tres versos.

De manera más interesante, Sologuren destaca en este artículo los haikus escritos por Silva-Santisteban e Inés Cook<sup>162</sup>, y termina su artículo señalando que “con diversos alcances y frecuencias, cultivan esta forma, entre otros, Max Dextre y Carlos Zúñiga Segura” (p. 95). También nos detendremos en el análisis de la asimilación creativa del haiku de estos poetas.

Con este recuento, hemos demostrado la importancia de Sologuren para la recepción y asimilación de este género en el Perú. Su asimilación creativa del haiku, a pesar de ser heterogénea y experimental por momentos, así como fuertemente influenciada por su propia búsqueda poética, presenta una adaptación de rasgos estilísticos y estéticos del haiku japonés que se apoya en su conocimiento teórico sobre el género y su acercamiento vital y literario a Japón. En esto se diferencia de muchas de las apropiaciones hispanoamericanas anteriores. Su concepción de los “haikus florales” y las coordinadas estilísticas de *Jaikus escritos en un amanecer de otoño* y *Haikus*, asimismo, ofrecieron una ruta de valiosa adaptación del haiku para sus contemporáneos. La primera incluso contiene una invitación al trasplante del haiku que puede ser retomado en la actualidad.

Asimismo, hemos demostrado la existencia de una red de traducción, crítica, edición y creación entre este poeta y los poetas Silva-Santisteban y Cisneros Cox, la cual fue fundamental para la divulgación y el nuevo conocimiento del género durante este periodo. La aproximación creativa de Silva-Santisteban, más cercana a la imitación de los modelos japoneses, también ofrece un valioso ejemplo de la asimilación del haiku en el Perú. En el caso de la aproximación teórica y creativa de Cisneros Cox, esto será ponderado en el último apartado de esta tesis, dado que la consideramos de especial importancia para el desarrollo futuro del género.

Sologuren además esboza una historia más crítica del haiku, destacando a Cisneros Cox, pero no llega a escribir una historia más comprensiva y detallada. En la década de los 90, se enfocaría más en escribir acerca de otros aspectos de la literatura japonesa, dejando un poco de lado el desarrollo del género en el país. Sin embargo, cabe señalar que en una entrevista en 1991 modifica un poco su valoración de Guillén (Fukuhara, 2002)<sup>163</sup>, así

---

<sup>162</sup> Se trata del poema “*Cae la noche / y la sombra del pino / desaparece*” (en 2005, Vol. 7, p. 94). Sobre Inés Cook, solo hemos hallado una selección de cinco haikus publicados en el 2016, algunos de los cuales nos parecen excelentes aproximaciones al género. Por ejemplo: “*Llegó el verano. / ¡Qué nostalgia invernal / en sus neblinas!*” (Cook, 2016, p. 104). Aparte de ello, destacamos el diario poético que escribió junto a Lauer y Montalbetti, que analizamos a continuación.

<sup>163</sup> Ver Nota 99.

como hace otra crítica elogiosa de los haikus de Cisneros Cox en *Natura viva* (1992) en un artículo de 1992 (Sologuren, 2005, Vol. 9, p. 338-339). Antes de analizar su aproximación teórica al haiku, otro aspecto fundamental en su obra, continuaremos el trazado de las tendencias creativas en la asimilación del haiku en este periodo.

### 3.3.3. *Diálogos, parodias y aproximaciones excéntricas: alusiones estructurales en la apropiación del haiku*

Asociada a la labor editorial de estos poetas, hallamos la publicación temprana de un conjunto de 19 poemas titulado “Falsos haikús del verano” por José Miguel Oviedo en 1973 en la revista *Creación & Crítica* (16) que Silva-Santisteban y Sologuren dirigieron junto a Armando Rojas. Este incluye 19 poemas que el autor atribuye al diario poético de Izumi Shikibu (*Izumi Shikibu nikki*, ca. 1007) y que, a pesar de las indicaciones de su hallazgo, se trata de creaciones del propio Oviedo, algunas bastante evidentes (12. *Mi mujer decide tomar otro café. / Yo espero, sin fuerzas para decir nada. / Esta noche mi sueño volverá a ser perfecto*). En estos haikús, el autor se apropia del uso de tres versos y, en algunos casos, de la búsqueda de representar un instante dentro de un entorno natural (de playa), pero en general no presentan muchos vínculos con el haiku japonés, tal como analizamos (Belaúnde, 2017, p. 55).

De manera más interesante y complementaria a nuestro análisis previo, señalamos ahora que forman parte de otra tendencia creativa dentro de este panorama, basada en la adaptación paródica y algo excéntrica de referentes literarios, entre ellos el haiku, realizada a partir de lecturas de textos japoneses y en diálogo directo con ellos. Esta apropiación puede ser entendida bajo la idea de “alusión estructural” que desarrolla Guillaumin (2021), tomándola como una actitud de acercamiento a los géneros literarios japoneses sin deseo de imitación, sino de exploración acorde a una propia búsqueda poética. Si bien esto puede aplicar como concepto general a otros casos vistos, acotamos que los textos de esta tendencia se diferencian por tener un diálogo explícito (o conjunto de alusiones) no solo a la estructura del haiku, sino a una estructura literaria japonesa en sentido más amplio y a referentes japoneses (nombres, términos, etc.) con una intención de parodia o diálogo directo. En los términos de la transtextualidad, podríamos decir que estas obras presentan mayores usos de paratextos e hipertextos vinculados al haiku japonés.

Como ejemplo de esta tendencia, Mirko Lauer, Mario Montalbetti e Inés Cook escribieron un texto titulado “El estrecho camino al hondo norte / Un método” (*Hueso Húmero*, 2, 1979), dividido en tres partes, cuyo referente inmediato es el diario de viaje de Bashō, *Oku no hosomichi*. El título japonés puede ser traducido al de Lauer: un “estrecho camino” (*hosomichi*) que lleva al norte. El original comporta una ambigüedad, dado que hace referencia tanto a la región de Oku, que queda en el norte de Japón, como a lo “interior” u “hondo” (*oku*); en el caso del texto peruano, se trata de un viaje hacia la región del norte de nuestro país. Asimismo, el texto inicia parafraseando el primer párrafo del *Oku no hosomichi*, con una relación hipertextual explícita: “Las horas y los días son viajeros de la eternidad. También los años. Quienes gobiernan una nave sobre el mar o cabalgan un potro hasta vencerse bajo el peso de los años, viajan en cada instante de sus vidas” (Lauer et al., 1979, p. 27). Para ello pudieron haber revisado la traducción del texto de Paz, que ya circulaba ampliamente.

Este texto fue escrito, al parecer, en un hospedaje de la playa de Zorritos, al norte del Perú, y el primer apartado relata el viaje por la estrecha y única ruta (la Panamericana Norte) hacia este destino. En todo el texto existe además una alusión estructural al *haibun* (俳文) de Bashō, el estilo de escritura del diario, que combina la prosa que narra los días de viaje con haikus incrustados en medio de la narración. Pero el vínculo no es solo estructural, sino también de contenido e inspiración poética: siguiendo el espíritu del libro, el norte al que viajan los autores, por la línea de la costa, da lugar a un recorrido geográfico, poético e histórico, que tiene por objetivo llegar a un paraje dotado de significancia literaria, la playa Cabo Blanco donde Ernest Hemingway solía pescar merlines. Los puentes con el diario de Bashō son múltiples, por su atención a la vida cotidiana de los lugares por los que pasan, a las costumbres culturales y la naturaleza local, pero también por mantener un trayecto guiados por las huellas de la literatura peruana. El paisaje es visto también a través del filtro de la historia y los textos de los literatos:

Viaje de la literatura. La literatura de un viaje. En la conversación aparecen los modernos Virgilio en la comedia terrenal de la poesía. Pero el camino al hondo norte no es la Ruta de Santiago o de Canterbury. Alguien recuerda que en Eguren hay fragmentos (sorbos) de Chuquitanta, pero esta vez hemos tomado la ruta de Chillón, y no pasaremos por ahí ni por Oquendo. Entonces nuestra siguiente pascana poética es en Huaura, donde ocurre el poema de Lauer sobre un ingreso en

colectivo al pueblo (...) Menos de una hora después entramos a Puerto Supe, saturado de poesía si consideramos la poca población. Blanca Varela nos da una visión idílica y precisa, claramente anterior a la bonanza pesquera. Supe a comienzos de los 50: *Están mis horas junto al río seco, / entre el polvo y sus hojas palpitantes, / en los ojos ardientes de esta tierra / adonde lanza el mar su blanco dardo.* (Lauer et al., 1979, p. 29)

Paisaje, memoria y cultura poética se unen en esta escritura, a medida los poetas se desplazan por el territorio peruano. Pero no todo es naturaleza y memoria literaria: en el segundo y tercer apartado exploran una realidad nacional apartada, en los “bordes” del país, cuyo paisaje idílico y costumbres rurales están atravesadas por la sombra de una modernidad incomprensible y amenazante, por el comercio ilegal, la extracción de petróleo y la ausencia del Estado. También es un viaje “interior” que permite la reflexión sobre algunos referentes nacionales.

Los más de sesenta haikus del diario, que sintetizan las intuiciones poéticas o dan un comentario irónico sobre lo experimentado, presentan la estructura de 5-7-5 sílabas y diferentes características, pero destaca su uso de referencias históricas, culturales, el tono paródico de muchos de ellos y la evocación de los parajes naturales famosos por los que pasaron. Asimismo, el hecho de haber sido escrito en un ambiente colaborativo, con una “ligereza” en el acercamiento al género, nos recuerda las ideas que tenía Bashō sobre la ligereza poética (“*karumi*”), en especial referencia a la escritura de poemas. Algunos investigadores señalan que este fue el principio estético más importante en las últimas enseñanzas de este maestro (Shirane, 2002, p. 179), como también defiende Takiguchi en una conferencia (2015). La “ligereza” refiere a que el lenguaje del poema y las percepciones que evoca deben ser sencillas y basadas en una aprehensión más espontánea de la realidad, no dictadas únicamente por el peso de la tradición. Un poema demasiado cargado de intención literaria, demasiado serio en sus pretensiones o demasiado preocupado por las normativas, no tendrá esta ligereza:

Así pues, la ligereza [*karumi*] es la belleza de las cosas sencillas y ordinarias, frente a la belleza colorida y espléndida. Es la belleza de lo ingenuo más que de lo sofisticado; de lo sencillo más que de lo ornamentado; de lo superficial más que de lo profundo. Ni que decir tiene que esta belleza de lo superficial no implica una falta total de profundidad: sólo quien ha probado el estofado de pato puede apreciar la verdadera delicadeza de la sopa de verduras. Una persona puede ver la belleza de

la ligereza en el mundo de los hombres comunes sólo después de alcanzar un elevado estadio de iluminación. (Ueda, 1967, p. 166)

Asimismo, la inclusión de una dimensión histórica en algunos de los haikus hace que se vinculen con la importancia de los dos ejes de la percepción poética que señala el concepto central de *fueki ryūkō* 不易流行 (lo siempre cambiante y lo eterno) de Bashō: el eje transversal (la profundidad histórica, el diálogo con el pasado y el diálogo con textos antiguos) y el eje horizontal (la evocación del entorno y el dialogo con la cultura y con el lenguaje actual), cuya importancia central en su teoría del haiku es remarcada por Shirane, junto a los conceptos de “verdad poética” (*fūga no makoto*) y “seguir a la Creación” (*zōka zuijin*) (2002, p. 202-206). Estos dos polos también aluden a la importancia del juego literario entre la expectativa (ortodoxia) y la innovación (heterodoxia) que el poeta del haiku dispone en el poema (p. 202). Basta señalar algunos haikus para notar esta ligereza y este uso de los dos ejes en la aproximación variada al género, que va del comentario histórico a la parodia cultural, de la evocación ligera del momento a la búsqueda de expresar la armonía misteriosa de la naturaleza. Respectivamente:

*Lo que abrió Cieza  
Como el agua en el agua  
Desaparece.* (Lauer et al, 1979, p. 27)

*Partió de Sampú,  
llegó hasta Matsushima,  
El platanazo* (p. 28)

*Bajo la luna  
y en la sopa de mero,  
Los camioneros.* (p. 36)

*Del hondo norte  
Me es aún misterioso  
El amanecer.* (p. 55)

Este texto es sin duda una de las apropiaciones más interesantes y originales al *haibun* en nuestra literatura. Sin embargo, solo ha sido rescatado por Kishimoto et al. quienes señalan atinadamente que “los dos polos esenciales para el intenso efecto del haiku, el contraste entre las circunstancias generales y la percepción momentánea, es la técnica

utilizada para la narración” (1993, p. 19). Esta obra merece un mayor estudio, puesto que podría estudiarse bajo la óptica de *On the Road* de Jack Kerouac (1957) y otros textos de viaje que los autores elogian y mencionan.

También forman parte de esta tendencia, a manera de propuestas insulares, el uso del haiku de Francisco Carrillo (1925-1999)<sup>164</sup> en su novela *Keiko-san* (Lima, Milla Bartres, 1973), los tres poemas en que el poeta nikkei José Watanabe (1945-2007) recurre al haiku dentro de su construcción poética, y las alusiones estructurales al haiku en la obra de Walter Curonisy (1940-2012).

En la primera, se narra un romance estructurado de manera epistolar, en el que la protagonista, Keiko-san dirige una serie de cartas a su amante peruano para expresar sus sentimientos y pormenores de su vida en Japón. Carrillo utiliza “la forma lírica del haiku, sintetizando el estado interior de la protagonista, como el siguiente:

*Sueños, pensamientos,  
todo lo que veo  
se vuelve otoño*” (Kishimoto et al., 1993, p. 19)

Más allá del uso del haiku, esta aproximación puede ser entendida como parte de una serie de textos literarios peruanos en que aparece un personaje nikkei o japonés, como expresión de la imaginación colectiva del Perú y de sus escritores. Estos incluyen obras de escritores famosos como el cuento “Junta de acreedores” (1955) de Julio Ramón Ribeyro, la novela *El sexto* (1961) de José María Arguedas, y la novela *La casa verde* (1966) de Mario Vargas Llosa, entre otros (Higa Oshiro, 2009). En el segundo caso, de Watanabe, el uso de alusiones estructurales comporta un componente adicional, que es el sentido de identidad presente en los textos de la vía intermedia, o literatura nikkei, por lo que lo analizaremos dentro del siguiente apartado.

Respecto al tercer caso, si bien se trata de una publicación del 2007, su escritura parece haber sido realizada mucho antes. Se trata de la sección de poemas “La escoba de Buson” de Curonisy<sup>165</sup>, rescatado por Sánchez (2016a): un poeta cercano al ecosistema

---

<sup>164</sup> Este autor, además, difundió en su revista *Harau* (número 96-97, 1995) casi cincuenta haikus de diferentes autores, divididos según las estaciones, gracias a la traducción del inglés de los poemas realizada por Emma de Carrillo.

<sup>165</sup> Se puede revisar el siguiente enlace, con información sobre el autor: <https://www.vallejoandcompany.com/2017/12/28/walter-curonisy-un-rehen-del-tiempo-por-german-carnero/>

editorial de Ediciones Capulí desde sus primeras publicaciones, *El Matrimonio Sagrado* (Lima, Ediciones Capulí, 1977) y *Locos por el cielo* (Lima, Ediciones Capulí, 1979). Desconocemos la fecha de escritura de estos poemas, que alternan entre el verso libre y la forma del haiku, pero fueron publicados en su libro compilatorio *Rehenes del tiempo* (Trujillo, sin editorial, 2007; reeditado por el FCE en el 2012) y muestran una extraordinaria y ecléctica vorágine de referencias a poetas japoneses, ciudades y elementos naturales de este país. También presentan algunos de los pocos versos en la literatura peruana –aparte de las “definiciones metafóricas” del haiku- que comentan explícitamente sobre el género poético:

*Las sílabas  
de un poeta del haiku  
de un poeta fallecido  
merecen ser retenidas  
guardadas en una hoja  
o en una línea tal vez  
no arrojadas al viento  
como migajas de pan o  
las sobras de un banquete.*

*Si todos los haikus escritos  
caben en una perla  
hay que arrojlarla al mar  
para los nuevos buscadores de perlas.*

*Parado en el bambú  
el gorrión invicto  
tras la tormenta. (Curonisy, 2012, p. 112-113)*

Este conjunto de poemas merece un mayor estudio, por su uso original y ecléctico de alusiones estructurales a la literatura japonesa. Su publicación posterior al siglo XX, sin embargo, la coloca fuera del alcance de nuestra investigación.

### 3.3.4. *La aproximación al haiku en la literatura nikkei: el caso de José Watanabe y Nicolás Matayoshi*

La aproximación al haiku de Watanabe es la aproximación peruana al haiku que ha sido más estudiada en el panorama internacional (López-Calvo, 2013; Muth, 2014; Tsurumi, 2007), a pesar de que el poeta mismo afirmó que nunca había escrito un haiku (en Sánchez, 2016c, s.p.). En la mayoría de estudios internacionales y peruanos sobre Watanabe se ha explicado su poética, en menor o mayor medida, bajo el lente del haiku japonés, así como de rasgos culturales japoneses en un sentido más amplio, tal como Muth ha examinado a detalle (2021, p. 9-19, p. 21-30). Más allá de los posibles vínculos estilísticos y estéticos entre su poética en general y algunas nociones del haiku, Muth ha demostrado cómo esta asociación se debe en gran parte a una lectura estereotipada o esencialista tanto del “espíritu del haiku” como de la “japoneidad” del poeta, atribuida a una herencia del padre. De manera bastante aguda, el autor muestra que estos discursos sobre “lo japonés” provienen de nociones del *Nihonjinron*<sup>166</sup> que se filtran en el autoconcepto del propio Watanabe, expresado en diversas entrevistas, así como en los análisis académicos sobre el poeta, en relación dialéctica. Entre estos discursos, se enfatiza la sensibilidad del haiku japonés y del budismo zen; el estoicismo o la dignidad ante el sufrimiento atribuidos a la ética samurái; la parquedad y el refrenamiento emocional; y la propensión a la contemplación de las realidades naturales, entre otras, que se filtran en su poética y que llevan a su identificación con el haiku. Si bien el mismo Watanabe fomentó este vínculo en muchas entrevistas, en otras criticó la exageración en esta apreciación, argumentada desde una retórica abstracta, que eclipsaba cualquier otra influencia literaria en su poética (2021, p. 28-30).

Esto no niega, sin embargo, el impacto que tuvo el discurso acerca del haiku y sus afirmadas características –objetividad, concisión, receptividad de la naturaleza- dentro de su obra, tanto en su noción de lo poético como en su inclinación hacia la contemplación de la naturaleza y en la observación objetiva de animales como tópico de composición poética

---

<sup>166</sup> El *Nihonjinron* (Teorías sobre lo japonés) refiere a un conjunto de textos y discursos que emergieron principalmente en el Japón de la posguerra, aunque con vínculos a textos anteriores, que buscan teorizar sobre Japón, los japoneses o “lo japonés” desde una óptica que afirma su carácter único en el panorama internacional. En palabras de Muth: “El *Nihonjinron*, en su objetivo de delinear la identidad del pueblo japonés, ha propagado un discurso caracterizado por nociones esencialistas de singularidad cultural y racial. Difundido por intelectuales, políticos y actores culturales, el *Nihonjinron* ha proyectado sistemáticamente imágenes estereotipadas relacionadas con la idea de la homogeneidad étnica japonesa, así como de la superioridad cultural y racial” [La traducción es mía] (2021, p. 3).

(2021, 22-25). Por su parte, Watanabe expresó algunas opiniones sobre el género hacia el final de su vida, en la década de los 2000. Estas opiniones caen fuera del intervalo de tiempo de nuestro estudio, pero aludiremos a ellas rápidamente.

En *Elogio del refrenamiento* (Editorial Renacimiento, 2003), Watanabe afirma que el poeta del haiku intenta reproducir objetivamente el momento en que la naturaleza del mundo es revelada (Muth, 2021, p. 24), en un ejercicio que depone el ego para participar de una universalidad, como “un ejercicio de pudor frente al propio descubrimiento de la belleza” (en Tsurumi, 2007, p. 243). Para ello, debe rechazar la metáfora y cualquier otro ornamento retórico. Más bien, el haiku se basa en tres elementos: “primero, una extrañeza; segundo, dos cosas que contrastan; y tercero, el campo. No es urbano (...) [el poeta de haiku] sin afectaciones y del modo más notarial posible, intenta provocar o reproducir en el lector la experiencia que a él le fue revelada” (en Tsurumi, 2007, p. 243-244). Estas ideas caen perfectamente dentro de lo que hemos señalado como el discurso objetivista del haiku en el medio hispano, que bebe principalmente de los estudios de Rodríguez-Izquierdo (1972) y de Haya (2002), y que el poeta pudo haber revisado. Asimismo, las tres características apuntan a la importancia del asombro, la yuxtaposición de imágenes y la naturaleza como tópico poético. Muth (2014) también cita ideas similares en el documento inédito *Haiku y Occidente*, legado por el poeta, en que refirma la diferencia del lenguaje poético del haiku, en que lo más importante es ser objetivo y reproducir la percepción asombrosa (2014, 9-10). Bajo estas ideas, en una entrevista con Diego Alonso Sánchez, Watanabe critica el acercamiento al haiku de poetas hispanoamericanos como Benedetti, por considerarlo principalmente un poema de tres versos, y de Tablada, por el carácter metafórico de muchos de sus poemas: “Hay una confusión: muchos hacen pasar metáforas como haikus, y el haiku es antimetafórico (...) El haiku es antimetafórico y nosotros, occidentales, no podemos dejar de pensar metafóricamente” (en Sánchez, 2016c, s.p.). Esta aproximación objetiva al haiku, como reproducción de una experiencia en la naturaleza, puede ser hallada como idea clave dentro de su poética en general.

Sin embargo y de manera concreta, concordamos con Muth en que ninguno de sus poemas publicados se atiene estrictamente a las características formales del haiku japonés (2021, p. 23). A pesar de ello, las referencias al género son evidentes, y podemos hallar dentro de su obra algunas alusiones estructurales al mismo<sup>167</sup> o, como enfatiza Favela, su

---

<sup>167</sup> Aparte de los tres usos del haiku que señalaremos, existe en su obra un par de citas de poemas famosos del género: En *Historia natural* (Lima, Editorial Peisa, 1994), incluye un epígrafe de Kobayashi Issa al inicio

uso como *elemento constructivo* dentro del poema (2016). En “Mi ojo tiene sus razones”, poema de *El huso de la palabra* (Lima, Seglusa Editores & Colmillo Blanco, 1989), cita un “antiguo haiku de Harumi” (*Entre la niebla / toco el esfumado bote. / Luego me embarco*), como parte de la construcción poética, en que la evocación de un día borroso, en que posiblemente hubo niebla, le evoca al mismo tiempo el recuerdo de su padre. Este poema puede tratarse de un haiku real de él, el japonés Harumi Watanabe, quien migró a Perú en 1919, o una invención del poeta de Laredo como parte de su imaginación literaria. De igual manera, en “Imitación de Matsuo Bashō” de este mismo poemario, ensaya un *haibun* que, a diferencia del caso anterior, no trata tanto de un viaje como del recuento de un escape amoroso, que finaliza con su difundido haiku (*En la cima del risco / retozan el cabrío y su cabra / Abajo, el abismo*). Dentro de la narración, este opera como un reflejo significativo, algo paródico, del encuentro entre el poeta y su amante. Curiosamente, vemos en este el uso más libre de la métrica y la rima asonante, herencia del haiku hispanoamericano temprano. La diferencia principal, acorde a la crítica que daría Watanabe años después, es el reemplazo del símil o la metáfora por la comparación implícita. Finalmente, hacia el final de su vida, escribe el poema “Basho” en *Banderas detrás de la niebla* (Lima, Pre-Textos, 2006), en que existe una relación hipertextual con el haiku más famoso de Matsuo Bashō, que Sánchez señala como una reescritura (2016a):

*El estanque antiguo,  
ninguna rana.  
El poeta escribe con su bastón en la superficie.  
Hace cuatro siglos que tiembla el agua.*

Todas estas aproximaciones han sido analizadas previamente en los estudios señalados, así como en otros<sup>168</sup>. Nosotros nos limitaremos a enfatizar la intención dialogal, intertextual, en su apropiación del haiku, como si lo que quisiera resaltar es que no se trata de una creación propia, sino de la transmisión de otras voces. Sea la voz de su padre, la voz de Bashō o la recreación de su famoso haiku, estas aproximaciones muestran más un interés por el género como parte de un sistema cultural del cual el poeta extrajo un profundo sentido de identidad, ligado al recuento autobiográfico centrado en su condición de

---

del libro (*Regreso a mi pueblo: / todo lo que encuentro y toco / se vuelve zarza.*), mientras que en el poema “Casa joven con dos muertos” de este libro, incluye un haiku de Moritake (*Cae un pétalo de la flor / Y de nuevo sube a la rama / Ah, es una mariposa*). Todos los poemas de Watanabe han sido revisados en su *Poesía Completa* (2013), salvo los de *Banderas detrás de la niebla* (2006).

<sup>168</sup> Se puede revisar al respecto, por ejemplo, el libro de López-Calvo, *The Affinity of the Eye. Writing Nikkei in Peru*. The University of Arizona Press, 2013.

descendiente japonés. Por ello, sus alusiones al haiku y a otros referentes culturales japoneses comportan una capa más de complejidad, en tanto son un vehículo de identidad.

Por ello, hemos enfatizado la existencia de la vía intermedia de aproximación a la literatura japonesa, dentro de la que puede identificarse más esta apropiación del haiku. Siguiendo las ideas de Mato (2021)<sup>169</sup>, esta literatura nikkei o peruano japonesa construye no un lugar intermedio, sino un espacio propio cruzado por una constelación cambiante de referentes, una ida y venida entre diferentes sistemas culturales que los literatos utilizan para explorar su identidad, así como ambas realidades culturales. En ese sentido, podemos afirmar que el haiku en la obra de Watanabe es, sobre todo, un elemento que articula su identidad como nikkei y como poeta.

Curiosamente, el desarrollo de esta vía intermedia en el siglo XX casi no se ha acercado al haiku japonés. Aparte del caso de Watanabe, encontramos el poemario *Estambres* (Lima, Cuadernos del Hipocampo, 1981) de Rafael Yamasato (1945-1975), un autor cuya identidad, sin embargo, ha sido puesta en duda. Se ha señalado que se trata de un heterónimo literario, dando lugar a un debate que ha sido delineado por Sánchez (2016b). En todo caso, este poemario puede entenderse como parte de la tendencia señalada previamente, basada en las alusiones estructurales, cuyo diálogo con referentes japoneses sirve para una exploración poética. En la primera parte del poemario, titulada “Noriko”, el poeta despliega un intenso erotismo hacia esta supuesta amante. En la segunda parte, apela a lecturas clásicas, e incluye el texto “Flor de loto”, escrito, según se dice, “a la manera de Ono no Komachi”, una de las poetisas más famosas del periodo Heian. También incluye una “Imitación de Watanabe”, aludiendo al poeta nikkei. Dentro de este complejo entramado de referencias, que Sánchez comprende (más allá de la invención literaria o no de Yamasato) como parte de un “discurso nikkei en la literatura peruana” (2016b, s.p.), encontramos un poema que se ha antologado como un haiku en diferentes recuentos:

*Herida como estás  
vuelas y vuelas:  
son tus alas el olvido.*

Tanto este poema de carácter abstracto, metafórico, como algunos haikus difundidos del poeta nikkei Nicolás Matayoshi, nacido en Huancayo en 1949, son

---

<sup>169</sup> Este libro explora también las ideas que han traído al debate los profesores Ignacio López-Calvo y Miguel Ángel Vallejo Sameshima. Para ver más referencias a estudios sobre este tema, ver Mato (2021, p. 7).

expresiones de índole más sentimental, que toman del haiku su uso de tres versos y de 5 y 7 sílabas. En los recuentos del haiku peruano, se rescatan estos dos poemas de Matayoshi:

*Vino tu amor a verme  
como gota de lluvia  
arrastrada por el viento.*

(en Kishimoto, 1993, p. 17)

*Te amo amor  
como el verde de la yerba  
al sol y la lluvia*

(en Beltrán, 2010, p. 71)

En estos poemas, los referentes naturales sirven como un símil para la expresión de amor explícita, una característica que hace difícil emparentarlos con el haiku japonés, y que lo acercan en todo caso más al *tanka*. En su libro *Poemario* (Lima, Lluvia Editores, 1978; reedición en 1993), Matayoshi combina sus aproximaciones al haiku con dibujos de Josué Sánchez, con un estilo que trae reminiscencias de los mates burilados, una tradición artística emblemática de Huancayo. Los dibujos expresan costumbres, escenarios y vivencias vinculadas a la vida rural, incluyendo el dibujo de la naturaleza local:

## Figura 2

*Aproximación al haiga en libro de Nicolás Matayoshi*



*Nota.* Adaptado de *Poemario* (s.p.), por Nicolás Matayoshi, dibujo por Josué Sánchez, 1993, Lluvia Editores.

**Figura 3**

*Aproximación al haiga en libro de Nicolás Matayoshi*



Texto, Nicolás Matayoshi. Dibujo, Josué Sánchez.

*Nota.* Adaptado de *Poemario* (s.p.), por Nicolás Matayoshi, 1993, dibujo por Josué Sánchez. Lluvia Editores.

La mezcla entre el referente poético del haiku japonés y las imágenes de la tradición andina del burilado crean un entrecruzamiento cultural que es reflejo de la identidad del autor, tanto huanca como nikkei. En la Figura 2, el dibujo muestra elementos arquitectónicos que representan tanto iglesias como muros de piedra típicos de la arquitectura prehispánica, mientras que las líneas sinuosas son típicas del burilado y de algunas piezas cerámicas y escultóricas de la zona andina. En el centro, se representa un entrecruzamiento de manos al que alude el poema y que puede simbolizar la mezcla o diálogo cultural. Por otro lado, el uso de metáforas y símiles como “*mañana campesina*” y “*manos enlazadas como ramas*” nos recuerdan más al lenguaje poético de algunos libros vanguardistas como *5 metros de poemas* (1927) de Carlos Oquendo de Amat.

Esta mezcla cultural sería profundizada por Matayoshi en otros libros abocados a las costumbres folclóricas y campesinas de la región de Junín. Tal como el mismo autor ha expresado: “Lo que he intentado es perfilar mis tres identidades: una andina, a través de leyendas y mitos, una japonesa y otra occidental, porque no podríamos hablar ahora sin esa identidad”, o, en otro momento, “Soy factura de un paisaje al que arribo como un visitante entrometido” (en García Wong-Kit, 2024, s.p.). La combinación de poema e imagen, asimismo, se vincula al género artístico íntimamente relacionado con el haiku, el *haiga* 俳画 japonés, que ya hemos explicado<sup>170</sup>. Su aproximación al haiku podría estudiarse más, por ello, desde una perspectiva intercultural, rescatando los nexos entre la apreciación de la naturaleza y del entorno en ambas culturas. Matayoshi seguiría publicando libros con alusiones al haiku en las décadas siguientes, como en *Poemas para llegar a casa* (Lima, Arteida Editores, 2000), brindando algunas expresiones poéticas del instante:

35.

*La lluvia en los parabrisas*  
*arco iris en astillas*  
*fugaz eternidad.*

A pesar que en la vía intermedia haya existido, curiosamente, muy pocas aproximaciones al haiku, los senderos trazados por Watanabe y Matayoshi nos ofrecen algunas consideraciones importantes para continuar esta asimilación en Perú, como la atención a su sustrato cultural y familiar, y el diálogo intertextual con referentes japoneses

---

<sup>170</sup> Ver la página 112 de esta tesis.

y de la cultura local, no necesariamente literaria, de diferentes partes del país. En los últimos años, el haiku ha sido asimilado dentro de la cultura nikkei por su potencial evocativo, adaptado a otras expresiones artísticas como el videoarte y la pintura. Dentro de esta, destaca la muestra “Haiku y las artes plásticas” (1999-2000) organizada por el Pontificia Universidad Católica del Perú (Centro de Estudios Orientales, 2000) y la obra *Libro de artista* (2014) del reconocido pintor Venancio Shinki (1932-2016), en que interpreta pictóricamente haikus clásicos, traducidos al español<sup>171</sup>. De igual manera, tanto estas aproximaciones como las anteriores que revisamos dan cuenta de una asimilación híbrida del género, en el marco de alusiones estructurales a otros géneros japoneses como el *haibun* -en el caso de Lauer et al. y Watanabe-; al *renga* –en el caso de Silva-Santisteban-; y al *haiga* –en el caso de Matayoshi y Sologuren.

### 3.3.5. *La labor de Carlos Zúñiga Segura y el ecosistema editorial de Ediciones Capulí*

Finalmente, otro foco interesante de difusión crítica y creativa del haiku en el Perú tiene por centro la figura del poeta y editor Carlos Zúñiga Segura (1942-2025). Este poeta fue editor de la revista *La manzana mordida* y la editorial Ediciones Capulí, ambas fundadas en 1975, que han reunido desde fines de los 70 a varios poetas interesados en el género. Esta editorial, además, publicó una de las antologías analizadas, *Cerezos en Flor* (1986; reedición del 2015), incluyendo muchos poemas que habían sido previamente publicados en las páginas de esta editorial. Asimismo, Zúñiga Segura dirigió junto a Santiago Riso la publicación *Bambú. Pliego Peruano de Haiku*, desde el 2017, a lo cual ya hemos hecho mención brevemente.

Uno de los primeros libros en ser publicados dentro de este ecosistema editorial fue *Fruta de nieve* (Lima, Ediciones Capulí, 1979) de Max Dextre (1936-1988), mencionado críticamente en el recuento del haiku peruano de Sologuren. Esto se debe a que su poética del haiku es heterogénea y centrada en la metáfora y el símil; un estilo similar al hallado en las primeras asimilaciones de De la Jara y Guillén, cercano al epigrama o aforismo, con el diferencial del uso estricto de la métrica fija 5-7-5. Este poeta publicaría al año siguiente *La nave de Orión* en la misma editorial, poemario que también incluye haikus y que fue

---

<sup>171</sup> Esta obra fue exhibida en la exposición “新木 Venancio Shinki: Árbol nuevo” realizada por la Galería de Arte de Ryoichi Jinnai, del 16/11/2017 al 28/01/2018, bajo curaduría de Jaime Higa.

reeditado en varias ocasiones en los 80 y 90. Tomando la selección de sus haikus que hace inicialmente Zúñiga Segura en 1986, veamos un par de ejemplos:

*Mi herencia un*

*Puñado de palabras*

*Dichas con ardor.* (en Zúñiga, 1999, p. 192)

*Como la ostra*

*Hace una perla así yo*

*Escribo poesía.* (en Zúñiga, 1999, p. 193)

En estos, vemos las características antes señaladas. De manera más notoria, demuestran una aproximación al haiku en que la condición esencial es el uso de la métrica fija, al punto de utilizar versos encabalgados, como vemos en estos dos poemas, o el llamado “estilo telegráfico” para lograr encajar las sílabas; esto es, un ritmo en el cual se fuerza una pausa y un corte semántico al final de cada verso, como si se tratara de tres versos-ideas o versos-imágenes separados:

*Redil de nubes*

*El dolor es precario*

*Morada irreal* (en Zúñiga, 1999, p. 193)

Este ritmo se opone al utilizado usualmente en los haikus japoneses, en que las dos mitades del poema son separadas por un vacío (*kire*) gramatical y/o prosódico, y cuya expresión busca una mayor naturalidad o, en algunos casos, un carácter coloquial. Desde una óptica comparativa, asimismo, podríamos señalar que la importancia o centralidad de la forma métrica fija dentro de esta tendencia presenta vínculos con esta misma tendencia hispanoamericana, señalada previamente, que inicia con la rápida popularización de los haikus de Borges (en *La cifra*, 1981). Algunos de los poemas de este libro habían sido publicados en Perú en 1980 gracias a Cisneros Cox, como mencionamos. La gran mayoría de las aproximaciones creativas al haiku dentro de este ecosistema editorial fueron publicadas luego de esta fecha.

De esta tendencia participa también el poeta y crítico Ricardo González Vigil, quien en 1987 publica *Ser sin ser: poesía 1965-1986* (sin editorial, Lima), incluyendo poemas con la estructura métrica fija del haiku, pero de expresión y ritmo complejos, de carácter abstracto y experimental:

*Hermosa toda  
jardín florido, m. A. R.,  
de viento a cielo (en Beltrán, 2010, p. 74)*

*¿Espejos tuyos?  
Mis ojos. ¿Mejor aún?  
Mi corazón (en Beltrán, 2010, p. 74)*

González Vigil había publicado *Silencio inverso* en 1978 con Ediciones Capulí, lo cual muestra su acercamiento a este ecosistema editorial. En la primera antología de Zúñiga también hallamos poemas de Cromwell Jara y de Carolina Ocampo, que habían publicado en esta misma editorial. En el caso del primero, sus poemas antologados comparten estas características, aunque sus imágenes fantasiosas centradas en la figura de un pez, así como la apropiación del haiku para formar secuencias poéticas, nos recuerdan la aproximación mágica a la realidad de Corcuera o Toro Montalvo:

*Este arte,  
colgando de tu oreja  
¿no es ese pez?  
¡Basta una escama!  
y el pez ya está dado;  
y en cascada. (en Zúñiga, 1999, p. 195)*

Parte de esta tendencia creativa también es conformada por algunas publicaciones de César Toro Montalvo, especialmente el libro *Crisantemos* (Lima, Ediciones Capulí, 1987), que tiene bastante presencia en los recuentos del haiku peruano. En el primer apartado de este subcapítulo, hemos señalado su aproximación lúdica y experimental al género en *Las crías de los huevos de mármol* (1972); más adelante, en el poema largo “Canto 9” de *Luna de miel de abeja* (1977-1982), encontramos una referencia al diario de Bashō (“*En la Senda de Oku yo viajo / hacia el país de los chirimoyos*”), y en el “Canto 19”, compuesto por 35 poemas breves -algunos de dos o tres versos- podemos hallar un poema que demuestra un claro vínculo con el haiku japonés, por su imagen realista y evocativa de un instante:

*Es muy pura la fuente.  
Más pura es la paloma*

*que se mira en sus aguas* (Toro Montalvo, 1994, p. 327)

Esto nos muestra un interés del poeta por la forma breve, en cercanía tangencial al haiku japonés, a lo largo de muchos años de creación. Sus poemas de *Crisantemos*, que son los más destacados como haikus en las antologías, se inscriben en mayor medida en la nueva tendencia señalada: de los 29 tercetos, casi todos siguen la pauta 5-7-5. En estos poemas, igualmente, vemos algunos vínculos con las apropiaciones hispanoamericanas anteriores: el uso del título que alude al objeto de composición poética, dando lugar muchas veces a un poema-definición basado en el símil o la metáfora; y una mirada mágica sobre la naturaleza, aunque con imágenes mucho más sencillas que las que presentan los haikus de Guillén, Herrera o Carrera Andrade. En *Crisantemos* hallamos el siguiente haiku, por ejemplo:

El hongo

*El hongo mágico  
sombbrero debajo del cielo  
sorprende a los pájaros.* (p. 510)

En este, la definición metafórica del hongo (“sombbrero debajo del cielo”) coexiste con una representación más realista de una escena natural. En contraste a ello, otros poemas presentan un carácter más imaginativo al aludir a una realidad fantástica, mientras que otros, se acercan más al aforismo o la reflexión. Respectivamente:

El ángel

*Navega el ángel  
el espacio lo lleva  
entre sus alas.* (p. 512)

De la vida breve

*Pequeña parte  
es la que viviremos  
de la vida breve.* (p. 518)

Los crisantemos, además, son el símbolo de la Casa Imperial en Japón, lo cual da a esta colección un sentido de homenaje a este país. Al igual que el libro homenaje de Sologuren, *Jaikus escritos en un amanecer de otoño* (1986), este libro contiene una nota

sobre la escritura de los poemas en una noche de luna: “*CRISANTEMOS, fue escrita en toda una noche de luna de nieve, el 19 de junio de 1985, en la Ciudad de Lima.*”, lo cual alude a la noche del solsticio de invierno, pero no brinda ningún sentido estacional claro a los poemas. Se trata, más bien, de un paratexto que busca darle un mayor aire orientalista al poema. Esta apropiación del haiku japonés, por lo tanto, muestra vínculos con muchas poéticas y propuestas analizadas previamente.

Finalmente, la aproximación del mismo Zúñiga merece un mayor estudio, dado que practicó el género por varias décadas, así como realizó aproximaciones críticas en su antología (1986; 2015) y en su artículo (2003) ya señalados, con algunos grandes aciertos. Sus haikus de *Estambres de Plenilunio*, escritos en 1990 según el recuento del mismo autor, han sido publicados en varias ocasiones. Algunos de sus haikus más citados de esta colección, sin embargo, ya habían sido publicados en su antología de 1986:

*Esta mañana  
cae agua del cielo  
voces felices*

*Con esta lluvia  
mis padres llegan puros  
¡Oh viejo hogar! (Zúñiga, 1999, p. 196)*

En estos, el uso de la métrica fija no es la característica que más destaca, sino la evocación de imágenes (y sensaciones) sencillas y delicadas, que muestran una coexistencia armónica con la naturaleza. En ella, el ser humano -su voz, su temporalidad- se inserta dentro de los ciclos naturales del mundo, se purifican gracias a ellos. La inmediatez de la lluvia, que remite al tiempo presente, contrasta mediante la yuxtaposición de imágenes con las voces felices - ¿de la familia, de las personas cercanas? - y con el tiempo que inevitablemente transcurre en los cuerpos de los padres del poeta. En estos dos poemas, por lo tanto, vemos una mucha mayor asimilación de las claves estéticas y estilísticas del haiku japonés, al igual que en algunos haikus de Sologuren.

En otros poemas de *Estambres*, se sigue esta tendencia a la imagen concreta y la yuxtaposición asombrosa entre la realidad natural y humana, respetando siempre la métrica fija. Sin embargo, coexisten estos poemas con otros basados en la personificación de la naturaleza, que reemplazan el realismo por una expresión más fantástica y abstracta de la realidad natural, utilizando a veces el ritmo del “estilo telegráfico”:

*Brindis de junio:*  
*floraciones deseadas,*  
*el viento retoza. (Zúñiga, 2014, p. 16)*

En todo caso, podemos ver cómo ambas poéticas confluyen para conformar imágenes idílicas de una vida rural, campesina, en que la percepción se entremezcla muchas veces con el ensueño. A diferencia de muchas aproximaciones anteriores, eminentemente urbanas, o concebidas desde el entorno natural costero, en estos haikus de Zúñiga Segura vemos representada una naturaleza agrícola. A diferencia del “jardín de ensueño” (González Vigil, 2003, p. 49) de *Corola Parva* de Sologuren, que comparte algunas claves interesantes con este poemario, Zúñiga Segura no se enfoca tanto en representar una flora y fauna específica, sino una vida rural sujeta a otros ciclos:

*El fuego cerca*  
*en el claro estanque:*  
*siembra fecunda. (Zúñiga, 2014, p. 18).*

En este sentido, estos poemas presentan otro punto de partida para una mayor construcción intercultural del haiku peruano, en tanto representan otra manera de habitar el territorio y los cambios temporales. Cabe señalar que, dentro de nuestro país, las estaciones climáticas son marcadamente diferentes en la región costera y en la región andina, debido a características geográficas y meteorológicas. En la segunda, que Zúñiga busca representar, es especialmente importante la división entre una temporada de lluvias y una temporada seca para la vida y el comportamiento de la flora y fauna, así como para los ciclos de siembra y cosecha. Esta importancia, que atisbamos en la poética de Zúñiga, ofrece una pista o semilla para una adaptación más integral del haiku japonés al Perú, es decir, para el trasplante del género.

En los siguientes años, esta tendencia creativa del poeta deviene en una exploración histórica y mitológica del mundo andino. Aunque caiga fuera del periodo temporal de análisis, es importante mencionar este desarrollo. En el 2009 incorporó a su poemario la sección “Machu Picchu en Pleniluna” en que recrea imágenes laudatorias de rituales incaicos, teñidas de pensamiento mítico. En estos poemas se distancia del realismo que había practicado en algunos poemas iniciales en pos de una búsqueda poética de representación de la cosmología andina, en que los referentes míticos (Taqui Onqoy, Pachacuti, Apus) se mezclan con referencias concretas del mundo quechua (la andenería,

los cóndores, los quipus, etc.). En algunos casos, la métrica fija, demasiado breve para algunas de estas expresiones, fuerza a los poemas a ser solo una serie de referencias; en otros, se combinan los referentes con la expresión sencilla y evocativa para dar lugar a imágenes realistas, que no pierden por ello su resonancia mítica:

*Salida del Sol*

*delante de mis ojos...*

*¡El Wayna Picchu!* (Zúñiga, 2014, p. 33)

En suma, si bien podemos argumentar que el ecosistema editorial liderado por este poeta fomentó en gran parte la tendencia simplista de entender el haiku únicamente como una forma métrica, la propia poética de Zúñiga Segura muestra en muchas ocasiones lo contrario: poemas que no solo son una aproximación a la estética y estilística japonesa, sino que tantean sendas posibles del haiku peruano que aún no han sido suficientemente transitadas. Nos referimos a la exploración intercultural mediante el haiku de la naturaleza andina, con sus propios climas, flora y fauna, así como un sentido estacional mucho más arraigado debido a los ciclos agrícolas. Esta realidad natural es profundamente distinta a la realidad costeña y urbana desde la cual la mayoría de haikus dentro de esta historia han sido escritos. En la misma línea que los poemas de Matayoshi, la aproximación creativa de Zúñiga Segura al haiku podría combinarse con una mayor consideración de la cultura poética japonesa centrada en el *kigo*, para dar lugar a una adaptación transcultural o intercultural más fecunda en el haiku peruano; esto es, una representación cultural y ecológica que construya una propia tradición, un brote ecopoético dentro de nuestra tradición literaria. Estos caminos, sin embargo, pertenecen a la historia (posible) del haiku peruano en el presente siglo. De igual manera, el haiku en otras lenguas habladas en el territorio peruano, especialmente el quechua, puede dinamizar enormemente esta tradición<sup>172</sup>.

Sin embargo, en la aproximación creativa al haiku de muchos de estos poetas no existió necesariamente ese interés, ni un interés por un aprendizaje teórico mayor del haiku japonés. A diferencia de las primeras apropiaciones peruanas, bajo el rótulo de haiku no se buscó tanto dentro de esta tendencia creativa la ruptura vanguardista, sino, sobre todo, un ejercicio de síntesis, concisión y sugerencia, en que la forma métrica del 5-7-5 fue la

---

<sup>172</sup> Al respecto, queremos señalar el video “La voz del haiku en lengua quechua” realizado recientemente por Gonzalo Marquina y Alexander Mucha Laurente, dentro del proyecto Voces del haiku de Enrique Linares (2022).

premisa irrenunciable. Esto comparte un espacio en común con la tendencia hispanoamericana que se consolidó hacia finales del siglo señalada previamente, en la cual los poemarios de Benedetti fueron los más influyentes. El denominador común de estas poéticas, por lo tanto, y salvo el caso de Zúñiga Segura, no fue el cambio en la representación de la naturaleza, ni el sentido estacional o el uso de una estructura poética basada en la yuxtaposición de imágenes. Más bien, la apropiación del haiku se basó en comprenderlo como una forma métrica rigurosamente definida (5-7-5), pero con un contenido no definido. Esto puede observarse en muchos poemas de las antologías mencionadas, y constituye una concepción del haiku japonés con plena vigencia en nuestro medio nacional.

En las décadas siguientes, Ediciones Capulí y *La manzana mordida* mantendrían un vínculo estrecho con muchos poetas interesados por el haiku japonés, usualmente en los términos descritos y con una mayor atención a la métrica fija. Sin embargo, la producción considerable de poemas desde inicios del siglo XXI nos señala una segunda gran ola de interés por el haiku japonés en el Perú, cuyo estudio escapa a la presente investigación. A este esfuerzo editorial se sumó en el 2017 la publicación continua de *Bambú. Pliego Peruano de Haiku*, en coedición junto a Santiago Riso, un espacio de difusión del haiku peruanos que ha fomentado aún más la creación poética en los últimos años. En los primeros números de este, la selección de poetas peruanos inició con Alfonso Cisneros Cox y Javier Sologuren, respectivamente. Antes de explicar la aproximación creativa y teórica de este primer poeta al haiku, fundamental para esta historia, ofreceremos una síntesis de la visión teórica de Sologuren sobre el género, que fue la más nutrida y desarrollada en el ámbito peruano.

### 3.3.6. *La aproximación teórica de Javier Sologuren al haiku japonés*

Dentro de esta historia, Javier Sologuren fue el poeta peruano que brindó una mayor cantidad de explicaciones teóricas sobre el haiku japonés. Su esfuerzo crítico y divulgativo se concretó en numerosos artículos y notas sobre el género, previamente enlistados<sup>173</sup>, así como en varias entrevistas<sup>174</sup> que giraron en torno a su aproximación a Japón. De manera

---

<sup>173</sup> Ver las páginas 114-117 de esta tesis y la nota 159.

<sup>174</sup> Las entrevistas realizadas al poeta en que este menciona o explica su aproximación al haiku que hemos podido identificar son las siguientes: “La traducción poética” (en Fukuhara, 2002); “Entrevista a Javier Sologuren” (en Vives, 1985); “Plenitud de la expresión (diálogo literario)” (en Cabrera, 1988). Las siguientes

resumida, podemos afirmar que, junto a las explicaciones de Cisneros Cox, constituyen el inicio de un acercamiento académico al haiku japonés en el Perú, enmarcado dentro de un interés general por el estudio de la cultura y estética de este país.

Desde sus artículos escritos en 1979, el poeta reconoció que el acercamiento al haiku demandaba entenderlo dentro de un medio cultural con unas coordenadas estéticas marcadamente distintas, más allá del uso de la métrica fija o la composición sobre la naturaleza. Por ello, en sus explicaciones enfatiza los rasgos estilísticos y estéticos que acercan al haiku a la poesía tradicional japonesa y a otras formas artísticas de este país. Entre los primeros, destaca en varias instancias la simplicidad, la sugestión, el rechazo a la artificiosidad, la densidad poética y la sutileza expresiva; entre los segundos, la sensibilidad hacia la naturaleza y sus cambios estacionales, en algunos casos como “emblemas” de estados anímicos interiores; la atención a sucesos mínimos y cotidianos, como sustrato de la inspiración poética; y la percepción aguda del paso del tiempo -la precariedad y transitoriedad de las cosas y los seres- así como la dimensión trascendental, inconmensurable, del instante<sup>175</sup>.

De igual manera, Sologuren comprendió el efecto poético del haiku como algo particular que no debía darse por sentado, sino estudiarse en su diferencia y similitud respecto a otras tradiciones poéticas. El poeta definió en varias ocasiones el haiku como un instante de revelación o iluminación poética: “mínimas, delicadas, sugestivas impresiones. Instantáneas en las que de pronto puede revelárenos un resplandor de eternidad” (2005, Vol. 7, p. 52). En esta línea, lo consideró como expresión del despertar del budismo zen, o *satori*, tanto en sus primeros artículos (“Aspectos de la cultura del Japón”, 1979) como en los últimos (“Haiku y exégesis” e “Instantáneas”, en *Hojas de herbolario*, 1996): “El haiku genuino descubre el telón de la apariencia para alcanzar una suerte de iluminación. Quien lo lee o escucha participará, fuera ya de la corriente temporal y de la cadena fenoménica, de una visión y un sentido nuevos” (2005, Vol. 10, p. 118).

A pesar de esta comprensión del haiku según sus propias particularidades, la visión de este poeta siempre partió de la universalidad del poema, buscando mostrar los puentes íntimos a otras tradiciones poéticas. Determinó que estos puentes son su carácter intenso y

---

fueron recogidas en el Volumen X de sus *Obras Completas*: “La experiencia de la palabra” realizada en 1980 por Violeta Lubersky y Reynaldo Jiménez (p. 358-382); “El Japón de Javier Sologuren” realizada por Federico de Cárdenas y Peter Elmore en 1981 (p. 396-399); y “Poeta a la carta” realizada por Mito Tumi en 1995 (p. 610-18).

<sup>175</sup> Para complementar este análisis, revisar nuestra investigación anterior (2017, p. 61-67).

breve, de iluminación poética<sup>176</sup>, y su tratamiento de algunos temas y tópicos caros a gran parte de la tradición literaria universal, centrados en la transitoriedad:

¿Acaso la vida efímera de la flor, el rápido desvanecimiento del rocío matinal, la instantaneidad fulgurante del relámpago no se cuentan entre los magnos tópicos de la poesía universal? Son símbolos significantes de la vivencia de la precariedad de la vida humana. Muchísimo más que un tema: una experiencia existencial primaria, fundamento incommovible de todo afán de trascendencia. (Sologuren, 1983, p. 54)

Por otro lado, su comprensión del género también revela una dimensión bastante íntima, tanto respecto a su sensibilidad como a su práctica poética. Él comprendió el haiku (y la poesía japonesa en general) como una fuente de aprendizajes o de robustecimiento de su propia sensibilidad hacia el entorno y de depuración de su técnica poética, y, en ese sentido fue para él una “síntesis de la visión poética [propia]” (1983, p. 60). Debido a esta apertura, y a una actitud que nunca fue normativista, se entiende que su aproximación creativa no haya sido “única ni unilateral, sino múltiple e híbrida” (Belaúnde, 2017, p. 63).

Curiosamente, su inmersión en las diferencias culturales y lingüísticas detrás del haiku, en contraste con esto, lo llevó a cuestionar la posibilidad misma de escribir haikus desde sus circunstancias culturales. Por ello, afirmó en ocasiones que no había escrito propiamente haikus, por no poder restituirse a lo más raigal de esa cultura (2005, Vol. 10, p. 370); o, en otra ocasión, que solo había escrito versos “a la manera de jaikus”, por no ser japonés, no conocer el idioma, ni estar inmerso en esa cultura (Cabrera, 1988, p. 38).

De esta manera, la aproximación teórica de Sologuren al género poético osciló entre un reconocimiento de su particularidad y diferencia –literaria, cultural, religiosa y estética- y una puesta en valor de su participación en la dimensión universal de lo literario, así como respecto a su propia sensibilidad. Acorde a ello, enfatizó que su cercanía al haiku japonés -y a la literatura japonesa, en general- se debió a una íntima afinidad con su propia sensibilidad y poética, que de alguna manera había desarrollado de manera previa al contacto con esta literatura, y que está presente en otras tradiciones literarias. En una entrevista señala que la principal lección que halló en el haiku fueron los valores estilísticos que ya hemos señalado, que resonaron con (y permitieron pulir) sus ideas sobre lo poético (2005, Vol. 10, p. 616). De igual manera, resaltó aquellas afinidades de espíritu y de

---

<sup>176</sup> En “La brevedad del haiku” (2005, Vol. 10, p.82), por ejemplo, lo comparó al poema «*M'illumino / d'immenso*» del poeta Giuseppe Ungaretti.

sensibilidad entre él y la literatura japonesa, que presentó desde joven, pero cuya lectura y traducción fue corroborando, robusteciendo (2005, Vol. 10, p. 370-371).

En ese sentido, y acorde a los estudios que hemos revisado, podemos afirmar que su cercanía a los principios estéticos y estilísticos de la poesía japonesa no se dio desde un afán imitativo o experimental, sino por una coincidencia entre su visión y estilo poético y la tradición literaria japonesa. A este respecto, Vallejo Bulnes señala su transición durante los 60 hacia una poesía más concreta, sintética y sencilla, límpida y transparente, que llevó al poeta a acercarse al haiku japonés (2016, p. 149-153), mientras que Guizado emparenta directamente los poemas de *Estancias* (1960) con el haiku (2016, p. 61).

De manera más detallada, Gazzolo (2021) expone magistralmente acerca de esta coincidencia vital entre Sologuren y la poesía tradicional japonesa, en su actitud de apreciación, contemplación y asombro ante la naturaleza. Esta autora señala como en el poema temprano “Barranco” –el nombre de un distrito limeño querido para Sologuren-, no incluido en sus colecciones poéticas, el territorio o hábitat es apreciado como un maestro poético. Su aprehensión de los ideales estilísticos (sobre todo de la concisión, la sugerencia y la simplicidad) de Japón se dio debido a que estos resonaron intensamente con sus ideas sobre lo poético. Más allá de la forma métrica o la brevedad, admiró de esta tradición el silencio que rodea el poema como esencia de lo poético y el sentido de lo inexpresable y el detenimiento ante el presente. Más aún, Gazzolo muestra que esta coincidencia se dio en su poética en general, sin enfocarse en sus haikus escritos:

En la poesía de Sologuren, podemos seguir a ese hablante/habitante que nos lleva desde el jardín cerrado de su infancia, que su memoria revive, a visiones del entorno, a veces mínimo y otras extenso, en las que la vida en su sentido íntimo se refleja y descubre. Sin esa tendencia natural a la contemplación y al asombro, la estética japonesa solo le habría proporcionado formas, motivos, trucos escénicos, nunca una profunda verdad poética. Javier Sologuren definió el arte japonés como arte de prescindir: disciplina primera que sabe quedarse únicamente con lo sustancial vivo y que torna la brevedad significativa en inagotable riqueza, y sin pretenderlo –diría yo- definió su propia poesía. (2021, 43:23-45:57)

Por nuestra parte, en nuestra investigación anterior marcamos esta coincidencia bajo los ejes de un expresionismo y existencialismo en la poética de Sologuren; esto es, la comprensión de la escritura poética como la necesidad de expresión de la vida anímica y

emocional, lo cual lo acerca al principio literario japonés de *makoto* (autenticidad poética) que rige gran parte de la poesía tradicional; y el existencialismo entendido como un énfasis en la expresión de la conciencia de sí mismo dentro de la naturaleza y del paso del tiempo: la singularidad de su existencia y, al mismo tiempo, su cercanía al resto de los seres que comparten su experiencia temporal (2017, p. 65-67). Dentro de estos ejes, Sologuren consideraría la naturaleza en primer término no solo como un objeto de homenaje, sino como un medio simbólico y afectivo de expresión de sí mismo y de su intimidad (2005, Vol. 10, p. 592); por ello, abocaría muchos de sus poemas a la comprensión de “su propia experiencia en el tiempo a través de la poetización de la propia actividad poética, del acto de la escritura” (2017, p. 67), como afirmamos siguiendo también a Gazzolo (1998, p. 12). De esta manera, se explica su interés por el aprendizaje sobre el haiku y la literatura japonesa como un camino de profundización en su propia sensibilidad y poética, así como los singulares “haikus metapoéticos” que hemos analizado.

Estas ideas teóricas y su esfuerzo crítico y divulgativo posicionan la obra de Sologuren como uno de los hitos más importantes dentro de la recepción y apropiación del haiku en Perú en el siglo XX. También explican la variabilidad de su aproximación creativa al haiku, que comprende tanto una apropiación singular del género, más evidente en los haikus metapoéticos, como una asimilación imitativa de los tópicos y recursos estilísticos del haiku japonés, de manera más presente en su colección *Jaikus escritos en un amanecer de otoño*. Muchos de estos acercamientos creativos, asimismo, ofrecen una interesante adaptación del género japonés a nuestra lengua y realidad natural local, como analizamos en algunos de sus “haikus florales”. Esto contribuye a la construcción de una tradición propia, en la cual el trasplante de la práctica ecopoética del haiku pueda dar lugar a una puesta en valor de estas realidades. En este respecto, es necesario finalizar esta investigación con el análisis de la obra crítica y creativa del poeta Cisneros Cox, fundamental en el desarrollo del haiku peruano.

### 3.3.7. *La aproximación creativa y teórica al haiku de Alfonso Cisneros Cox*

Hemos decidido reservar el último apartado de esta tesis al análisis extenso de la aproximación creativa y teórica al haiku de Alfonso Cisneros Cox (1953-2011), puesto que consideramos que constituye otro de los hitos más importantes en la historia de la recepción y apropiación del haiku japonés en el Perú en el siglo XX. Asimismo, consideramos que

su apropiación creativa del género comporta, al igual que la de Sologuren y Zúñiga Segura, algunas semillas o indicadores valiosos para la construcción cultural y poética de una tradición propia del haiku; es decir, para una adaptación más integral del haiku japonés al ámbito nacional.

A diferencia de los poetas peruanos analizados previamente, podemos afirmar que el haiku fue su principal medio de expresión poética. La mayor parte de su producción poética está atravesada por su presencia, ya sea en los libros abocados exclusivamente al género o porque los incluye como poemas sueltos o en forma de epígrafes. La lista de sus publicaciones vinculadas a este género es larga<sup>177</sup>, desde su primera publicación en 1978, cuando tenía solo 25 años, hasta la última en el 2010, realizada tan solo un año antes de fallecer, a lo largo más de 30 años. Esta destaca por su continua experimentación y adaptación de diferentes concepciones sobre el haiku que fue descubriendo. En esta demuestra, al igual que Sologuren, una asimilación mayor de las consideraciones estilísticas y estéticas del haiku japonés, buscando aproximarse al género partir de un conocimiento teórico del mismo. Esto dio lugar en algunos casos a una aproximación imitativa y, en otros, a una apropiación del género acorde a sus propias búsquedas poéticas. También ofreció, a nuestro juicio, el proceso de trasplante más importante del haiku a nuestra literatura, en tanto orientó gran parte de su aproximación al haiku a un proyecto ecopoético basado en la representación de la costa peruana. Por ello, consideramos que, desde su primer encuentro con el género en sus poemarios de juventud hasta su fallecimiento, el haiku le sirvió para dar forma y encauzar su peculiar sensibilidad, transformándose en una de las piezas claves de su trayectoria intelectual y literaria.

Esta mayor atención y cercanía con el género también se debe también a que escribió en un momento de mayor acceso a textos creativos y críticos en inglés, así como a las publicaciones seriadas norteamericanas –muchas de las cuales tienen un enfoque

---

<sup>177</sup> Las publicaciones en que Cisneros Cox realiza una aproximación creativa al género del haiku son las siguientes: *Espejismos del alba* (Ediciones Arybalo, 1978), *Láminas* (Ediciones Arybalo, 1979), *Lomas* (Editorial Andina y Universidad de Lima, 1981), *Natura viva* (1992), *Voces mínimas* (*Lienzo*, 15, 293-301, 1994; Ediciones Caracol, 1996), *La ensenada* (Ediciones Caracol, 2007), *El agua en la ciénaga. Antología poética 1978-2008* (Editora Mesa Redonda, 2008), varias publicaciones web en su blog *El agua en la ciénaga*, entre el 2009 y 2010, e “Instantes” (*Lienzo*, 31, 241-266, 2010). Mientras que en *Espejismos del alba* el haiku se mezcla con poemas en verso libre, en *La ensenada* Cisneros Cox aborda el género del *haibun*. En otras publicaciones suyas, incluye haikus a manera de epígrafes.

internacional- como *Frogpond*<sup>178</sup> y *Modern Haiku*<sup>179</sup>, plataformas de creación y debate que él conoció. De igual manera, Cisneros Cox asistió a la creación de los nuevos espacios virtuales e internacionales del haiku hispano, a inicios del siglo XXI, como la revista *Hojas en la acera (HELA)*<sup>180</sup> y el foro *El Rincón del Haiku*<sup>181</sup>, a los cuales contribuyó con algunos de sus poemas. En este último espacio, su haiku “Instante” fue reconocido en un concurso del 2001<sup>182</sup>, el mismo año de creación de la web:

*Un charco:*

*la calle inundada*

*de cielo*

De *Láminas* (1979)

Asimismo, Cisneros Cox dedicó dos nutridos ensayos al haiku, lo que constituye una parte importante dentro de su breve producción ensayística. Estos son “El haiku: breve expresión de lo sutil” (*Lienzo*, número 8, 1988), en que da una aproximación general al género poético, con mayor atención a su práctica histórica en Japón; y “Naturaleza y brevedad: el haikú en la poesía latinoamericana” (*Evohé*, número 3, 1997), en que estudia el haiku hispanoamericano, buscando su singularidad (y convergencia) estética respecto al modelo japonés. Estos dos ensayos, constituyen, junto a los múltiples textos de Sologuren, una base para el conocimiento académico sobre el género a puertas del siglo XXI. Sumado a esto, su labor editorial y divulgativa ya mencionada como director de la revista *Lienzo* (1980-actualidad), dentro de la Universidad de Lima, institución en la cual fue docente, demuestran que este poeta, editor y crítico fue un autor de vital importancia para la recepción y apropiación del haiku japonés en el Perú.

Al igual que en el caso de Sologuren, nuestra tesis de Licenciatura ofrece un análisis detallado de su poética del haiku, analizando una gran cantidad de poemas desde su primer libro hasta la publicación de *Voces mínimas* (1996), una antología de sus haikus realizada

---

<sup>178</sup> Revista oficial de la Haiku Society of America, enfocada en la creación contemporánea, publicada desde 1978. En esta revista Cisneros Cox publicó un haiku en inglés: ““*It’s a hot afternoon,*” / *the quiet mention / once again*” (2001, *XXIV*, 1, p. 45).

<sup>179</sup> Revista independiente con centro en Estados Unidos dedicada a la creación y el estudio del haiku y otros géneros poéticos asociados, activa desde 1969.

<sup>180</sup> En el volumen 12 (año III, diciembre 2011) se reproduce parte de su ensayo “El haiku, breve expresión de lo sutil”, junto a una nota que recuenta la cercanía del poeta a algunos poetas hispanos conectados por las nuevas redes de apreciación y creación de haiku en español (Cisneros Cox, 2011).

<sup>181</sup> En este espacio, por ejemplo, publicó los poemas de *La Enseñada* de manera seriada de junio del 2006 a mayo del 2008. Se puede acceder a esta publicación seriada aquí: [https://clasica.elrincondelhaiku.org/pub\\_ensenada.php](https://clasica.elrincondelhaiku.org/pub_ensenada.php)

<sup>182</sup> Se puede ver los resultados de este concurso aquí: [http://www.elrincondelhaiku.org/int\\_tab\\_01vo.php](http://www.elrincondelhaiku.org/int_tab_01vo.php)

por el propio poeta. Como conclusión de este análisis<sup>183</sup>, resaltamos la importancia de la representación de la costa desértica peruana en su poética, así como la libertad métrica y plástica en su aproximación al haiku y la continua búsqueda de expresar el asombro ante el misterio de la naturaleza. Unido a esto, señalamos la recurrencia de recursos y tópicos claves en sus colecciones de haikus: “la atención al juego de luz y sombra; el esbozo de paisajes vastos y silenciosos; la soledad desprovista de seres en sus imágenes evocadas; el quietismo explícito de sus versos y la personificación de la naturaleza” (Belaúnde, 2017, p. 128), siendo estas coordenadas estéticas y estilísticas que bebieron de su aproximación al budismo zen y a la clave estética del *yūgen*. En las siguientes páginas, retomaremos este análisis de su poética, a partir del enfoque actual, y nos detendremos en analizar su aproximación teórica al haiku.

Antes de ello, sin embargo, debemos señalar la existencia de un breve corpus de estudios sobre el poeta, la mayoría de ellos publicados en el libro homenaje que hicieron luego de que fallezca, *Han cambiado de agua tus ojos. Poética, Poesía, Persona. In Memoriam* (Ed. Castañeda, Lengua y Saldarriaga, 2016)<sup>184</sup>. Dentro de este, el excelente artículo de Castañeda (2016) es el único abordaje de la influencia y presencia del haiku dentro de su obra. Este lúcido artículo se enfoca en el aspecto ontológico de la aproximación de los haikus del poeta a la realidad natural, como una “avenida de conocimiento idónea para experimentar y representar la influencia procreadora de un cosmos en permanente ejercicio de autoexpresión” (p. 29). Castañeda interpreta sus diferentes colecciones de haikus como expresión de un proyecto único, basado en la

---

<sup>183</sup> También incluimos en nuestra investigación algunas reflexiones sobre su obra poética en general, especialmente su vínculo con la obra poética de Sologuren (2017, p. 97-101). De ella destaco las mismas tendencias poéticas que, de una manera u otra, se infiltraron en su poética del haiku: el ir y venir entre referentes naturales concretos e imágenes abstractas o de ensueño; la fundición de elementos y paisajes naturales con la psique del poeta, mediante la cual busca expresar de manera simbólica su interioridad o el despertar de su conciencia en el contacto con el exterior; y el cuestionamiento y asombro ante la misma materia poética, la intuición y el lenguaje propios del acto de creación o, en otras palabras, una reflexión poética sobre el lenguaje.

<sup>184</sup> De manera sintética, podemos señalar que su poética ha sido analizada en tanto expresión de una “poesía del conocimiento” (Herbozo, 2016), una “poesía pura” (Santiváñez, 2016), una “poesía de la mirada”, pero también de la música (en tanto prioriza la *fanopeia* y la *melopeia*) (López Degregori, 2016), y una poesía atravesada por una aproximación paradójica al tiempo -la presencia y ausencia que constituyen este-, una reflexión metafísica sobre “el orden de las cosas” (Saldarriaga, 2016). Estos análisis, sin embargo, se enfocan en los versos libres del poeta, sobre todo en los poemarios *Espejismos del agua* (1978) y *El agua de las fuentes* (1989), no en su producción de haikus. Este libro también contiene testimonios personales acerca del poeta de Renato Cisneros, Bill Caro, Luis Benavente, Jorge Smith, César Augusto Lengua y de Ricardo Silva-Santisteban. Otros comentarios críticos breves, más enfocados en sus haikus, son los de Quezada (2007; 2008): respectivamente, un comentario sobre la publicación de *La Ensenada* (2007) y un ensayo titulado “Despoblado palabras”, prólogo a *El agua en la ciénaga. Antología poética [1978-2008]*, la única antología general del poeta, seleccionada por el mismo autor. También contamos con los comentarios tempranos de O’Hara (1980) sobre *Espejismos del alba* (1978) y *Láminas* (1979).

representación constante y exhaustiva de una *natura viva*, “una particular comprensión del cosmos como un todo viviente y laborioso, múltiple pero orgánico, dueño de voluntad y de inteligencia”. Esto es entendido como su emprendimiento poético primordial en relación al haiku:

animar lo inanimado, mostrar el accionar sigiloso de inmensas realidades naturales cuyos movimientos parecen ser dictados por leyes físicas impersonales, o que a primera vista lucen inmóviles, estériles, meros marcos para otros dramas que no les conciernen. Los protagonistas de estos textos no son desconocidos: son el cielo, el mar, la piedra, la arena y el viento, milenarios habitantes de la costa peruana que el poeta ha visitado [desde sus primeros textos]. (2016, p. 22)

Coincidimos con Castañeda<sup>185</sup> en la centralidad de la visión y representación de esta *natura viva* en la poética del haiku de Cisneros Cox, que llegamos a considerar “una concepción más o menos animista de la naturaleza, en la cual los elementos primordiales e inertes tienen más protagonismo que los seres vivos” (Belaúnde, 2017, p. 113), y que se ubica en gran medida en la vivencia de la costa desértica peruana. Añadimos ahora que esta destaca en el medio peruano por comportar una dimensión ecopoética notable, basada en la representación poética y afectiva del territorio: las playas vacías, los extensos arenales, la vastedad del cielo nocturno en el desierto, la maravilla de las formas geográficas de morros, acantilados y peñas marinas, los cerros despoblados y todas las variaciones del mar, desde el alba a la madrugada, junto a la fauna y flora que habitan estos parajes. Todo ello fue una realidad natural local que fascinó a Cisneros Cox desde niño, y que tuvo un impacto definitivo en su sensibilidad y en su aproximación al haiku.

Asimismo, nuestra interpretación difiere de la de Castañeda en el hecho de considerar su aproximación al haiku como algo que se desarrolló en etapas y con diferentes ideas poéticas sobre el género, no como un proyecto único. Debemos enfatizar que Cisneros Cox fue el primer poeta peruano que, a nuestro juicio, publicó los primeros libros exclusivamente abocados al haiku, los libros *Láminas* (Ediciones Arybalo, 1979) y *Lomas* (Editorial Andina y Universidad de Lima, 1981), este último de mayor importancia por estar dedicado a la playa del mismo nombre en la costa de Arequipa. Su rescate e inmersión

---

<sup>185</sup> Asimismo, este artículo presenta muchas claves de lectura que este autor halla en las diferentes colecciones de haikus de Cisneros Cox. En nuestra investigación previa dialogamos con estas y las retomamos en este apartado.

en el territorio también se enfocó en otras playas, Acarí (también en Arequipa) y Caleta Sal (en Tumbes), en las colecciones *Espejismos del alba* (1978) y *El pez muerto* (1986), respectivamente. De manera más notoria, dedica otro libro al retrato afectivo de otra playa de su infancia: La Ensenada, al sur de Lima, en su libro del mismo nombre (2007). Consideramos que este libro es una de las más interesante y valiosas apropiaciones del género del *haibun* japonés, en el que combina poemas en verso libre escritos en ese momento con haikus escritos durante su primer descubrimiento del género, generando un viaje interno desde la nostalgia por el pasado a la maravilla del presente perdido, pero conservado en la escritura.

En línea con esto, la poética del haiku de Cisneros Cox también presenta un carácter intermedial y dialógico sumamente interesante, puesto que en la mayoría de sus publicaciones busca que sus haikus dialoguen con imágenes artísticas. En *Espejismos del alba* (1978) y *Lomas* (1981), los textos son acompañados por ilustraciones, bajo un diálogo que busca aportar y sugerir significados mutuos, tal como hemos explicado sobre las concepciones del *haiga* con base en Jorge (2024). En el primero, las ilustraciones puntillistas y en blanco y negro de María Beatriz Cabrejos Braga resuenan con la mirada del poeta, ubicada entre la realidad concreta y el ensueño abstracto; en *Lomas*, por otro lado, los grabados de Miguel von Lobenstein –realizados, al parecer, mediante la técnica de cianotipia- muestran los paisajes y elementos naturales de la costa, poetizados por Cisneros Cox, de manera sugerente. Más adelante, y a partir de su publicación *Natura viva* (1992), el poeta empieza a ubicar sus haikus antiguos (o crear unos nuevos) para acompañar las fotografías de otros artistas, siguiendo la pauta que Sologuren le había mostrado en su creación de los “haikus florales” a partir de fotografías del chileno José Casals (1931-1991) y que Cisneros Cox republicó en 1991 en *Lienzo*. En *Natura viva* (1992), el poeta acompaña las fotografías paisajísticas de Casals con haikus suyos, la mitad de las cuales retratan la vastedad y soledad de la costa peruana. El mismo Sologuren elogia este diálogo artístico y poético, la “ecuación imagen-palabra, en la que, por lo demás, no se duplica redundantemente ni uno ni otro medio expresivo, sino que, por el contrario, se sostienen y enriquecen en un bello acorde” (Sologuren, 2005, Vol. 9, p. 338-339).

Esta tendencia continuaría en los últimos años de aproximación creativa al haiku, en el marco de las publicaciones virtuales dentro de su blog *El agua en la ciénaga*, donde reunió gran parte de su trabajo en torno a este género. En sus últimas publicaciones, combinó poemas suyos antiguos (y algunos nuevos) con fotografías de Eliana Vásquez (en

“Halo”, 25 de julio de 2009), de Marino Martínez (en “Notas del paseante”, 4 de agosto de 2009), y de su hermano Miki Cisneros Cox (en “Instantes”, 30 de junio de 2010), dando lugar a un bello diálogo que resalta y pone en valor tanto el poema como la fotografía<sup>186</sup>. Dentro de estas, la mayoría de fotografías (y poemas) retratan vastas realidades naturales, especialmente las de la costa. Cabe señalar que esta práctica del foto-haiku, como aproximación creativa actual a la noción del *haiga*, es común hoy dentro del medio internacional, pero en el Perú ha sido poco desarrollada.

Tomando en consideración este desarrollo general de su obra, proponemos la división de su aproximación al haiku dentro de tres etapas: una primera etapa, marcada por el descubrimiento de la trascendencia del instante y de la geografía real en su poética, entre 1978 y 1981; una segunda etapa, de consolidación del conocimiento teórico y de su poética del género, en que sintetiza y antologa diversas aproximaciones y concepciones del poema, entre 1988 y 1997, y en la que produce, además, los dos ensayos que muestran su aproximación teórica (1988; 1997); y una etapa final, caracterizada por la exploración de la memoria, la resignificación de textos pasados y la mezcla fecunda de estos con otros textos poéticos y fotografías artísticas, entre 2007 y 2010. Esta división se basa en cierta medida en la división general de su obra que realiza López Degregori (2016) en dos mitades, que anotamos previamente (Belaúnde, 2017, p. 100), y cuyo punto de quiebre es el fallecimiento de la madre del poeta. En palabras del autor:

Hay dos ciclos claramente definidos en la poesía de Cisneros. El primero diseña un arco de 10 años y se plasma en *Espejismos del alba*, *Láminas*, *Lomas*, *Cántiga*, *El pez muerto*, *El agua de las fuentes*. En este ciclo predomina el ojo que se maravilla en el mundo natural y en el cuerpo amado; su forma más feraz y feliz es el haiku como instante visible, como punto de gozo y revelación. Después de *El agua de las fuentes* vino una cesura para retornar con *Ofrenda*, *Despoblado cielo* y *La ensenada* a una poesía de madurez. El ojo maravillado con el mundo exterior se vuelve sobre sí mismo para mirar largos y complejos paisajes interiores en los que la poesía es memoria, recuperación y elegía. Es significativo que los espacios poéticos son ahora los dominios perdidos: la luz de la madre y la playa de la infancia. Ellos ya no están y ahora solo cabe llevarlos como permanente música interior. (2016, p. 63)

---

<sup>186</sup> Todas estas propuestas son publicaciones virtuales que pueden ser revisadas en la web del poeta: <https://alfonsocisneroscox.blogspot.com/>

Coincidimos plenamente con este autor, y anotamos que nuestra división en tres etapas responde únicamente al desarrollo de su aproximación al haiku. En las siguientes páginas analizaremos a más detalle las dos primeras etapas. Durante la tercera etapa, que escapa del marco temporal de la tesis, se comprende la publicación de *La Enseñada* (Ediciones Caracol, 2007), su antología general *El agua en la ciénaga. Antología poética 1978-2008* (Editora Mesa Redonda, 2008), y las diversas publicaciones web en *El agua en la ciénaga* (2009-2010), así como “Instantes” (*Lienzo*, 31, 241-266, 2010). Esta merece un estudio más detallado, sobre todo la apropiación singular mencionada que hace del género literario del *haibun* en *La Enseñada*, que consideramos como una de sus producciones más notables del siglo XXI. También por las distintas colaboraciones con fotógrafos que hace, que presentan un potencial ecopoético no aprovechado para el desarrollo actual del género. Sin embargo, dado que en estas propuestas Cisneros Cox retoma haikus del pasado, resignificándolos gracias a nuevos poemas o combinándolos juntos a fotografías para lograr expresar nuevos efectos, las constantes estéticas y estilísticas que señalaremos ofrecen una base sólida para un análisis posterior.

En la primera etapa, que corresponde a las publicaciones *Espejismos del alba* (Ediciones Arybalo, 1978), *Láminas* (Ediciones Arybalo, 1979) y *Lomas* (Editorial Andina y Universidad de Lima, 1981), vemos un rápido aprendizaje y experimentación con diferentes apropiaciones creativas del haiku, con poca influencia de las primeras apropiaciones hispanoamericanas. En el primer libro, incluye diez haikus que destacan por su depuración estilística, de versos muy breves, uso de cortes gramaticales (*kire*) -a veces más marcados por el uso de los dos puntos- e imágenes sencillas de la naturaleza local, incluyendo referencias a la jacaranda, el limo (o limonero), las uvas y las aceitunas: flora y frutos que es posible hallar en la costa peruana. Asimismo, la mayoría incorpora un sentido temporal importante, resaltado por el uso de los dos polos temporales, y que en algunos casos comportan una dimensión estacional: por ejemplo, la jacaranda (o el jacarandá) florece a inicios de primavera y la temporada de uvas va de mediados del verano a principios del otoño. Estos apuntan, como señalamos, a un intento de utilizar “*kigo* o palabras estacionales verídicas en la creación de haikus locales” (Belaúnde, 2017, p. 104). Con ello, retoma las propuestas de poetas peruanos como Sologuren y Delgado en la representación de flora local, con cierto abordaje de las características estacionales locales. En ese sentido, nos gustaría destacar el primer haiku de la sección “Acari”, en el cual el

sentido estacional aborda uno de los momentos más preciados de la tradición cultural peruana y japonesa, el Año Nuevo:

*Esperemos el próximo año:*

*las aceitunas*

*mojadas por la lluvia*

En este poema, el contraste sugerido entre el estado interior del poeta, de quieta espera, y la imagen objetiva y precisa de las brillantes aceitunas, mojadas en silencio por la lluvia, da lugar a una la expresión de un instante contemplativo y existencial, en que se sugieren matices afectivos del momento vivido. Esto toma mayor sugerencia si consideramos la costumbre de comer doce uvas, pidiendo doce deseos, al llegar el año nuevo. Dentro de esta escena, las aceitunas, aunque cercanas a las uvas, serían ignoradas bajo la lluvia, realidad con la cual el poeta se identifica.

De manera más lejana a las poéticas tradicionales del haiku japonés, también vemos en esta colección un carácter amoroso en muchos de estos haikus, dirigidos a un “tú” o amada en que la naturaleza se personifica y la amada se “naturaliza”. O’Hara señala que estos haikus “se sitúan como una flora en la que la presencia humana (el tú) toma cuerpo, o viceversa: corporización de lo natural” (1980, p. 64-65). Por ejemplo: “*Eres trigo / tu paso suave bajo el sol / tu túnica*”; “*Entre las uvas que crecen / frescas bajo el racimo / eres la más fresca*”; “*Eres una hoja / en el sueño / de la sombra del limo*”. Castañeda añade que el “tú” amado se funde “con una naturaleza domesticada y productiva (aunque ya no se trata del jardín japonés, sino del campo agrícola)” (2016, p. 19). Al respecto, en nuestra investigación anterior señalamos, al igual que este crítico, el uso de la metáfora y la personificación de la naturaleza. A diferencia de muchas poéticas del haiku hispanoamericano, sin embargo, con estos recursos no se busca en ningún momento un sentido humorístico, rupturista o de ingenio verbal, sino una expresión afectiva de una naturaleza dotada de agencia y capacidad emocional (Belaúnde, 2017, p. 102-103):

*En el silencio:*

*las ramas húmedas del árbol*

*besan la tierra*

Esta tendencia continúa en su siguiente entrega, *Láminas* (1979), de veinte poemas. Sobre estos, habíamos señalado la libertad y variabilidad métrica en la aproximación al haiku en estas primeras entregas. En *Espejismos del alba* (1978), encontramos ritmos de 7-

3-7, 6-4-7, 8-7-6 y 5-5-4 sílabas, entre otros. Esto se agudiza en *Láminas*; solo un haiku sigue la pauta métrica del 5-7-5, mientras que siete poemas presentan solo dos versos. En algunos, el poeta parece buscar el límite mínimo posible de sonidos en un haiku, escribiendo tan solo 8 o 9 sílabas. Por ejemplo:

Reflejo

*Sobre el césped  
tiembla la luz.*

Este uso de una métrica reducida al mínimo nos recuerda algunas poéticas modernas del Haiku de ritmo libre (*Jiyū ritsu haiku*), como las de Taneda Santōka o Ozaki Hōsai. Un famoso poema de solo nueve moras de este último puede ser resaltado a este respecto:

咳をしても一人  
*seki wo shite mo hitori*

Aunque toso,  
estoy solo.

Trad. Teresa Herrero (Ozaki, 2018, p. 34)

En los haikus de Cisneros Cox, sin embargo, el uso del título, herencia del haiku hispanoamericano previo y de las apropiaciones peruanas de la época, se puede leer a manera de un primer verso, por lo que el efecto es distinto. En todo caso, este uso del haiku como un poema mínimo apunta a un esencialismo poético que no había sido transitado previamente en el Perú, y que parece tener más vínculos al minimalismo buscado en la poética del haiku de autores estadounidenses desde los 60, como John Wills, Virginia Brady Young, William J. Higginson, entre otros (Kacian, 2017). La mayoría de estos buscan ser un reflejo inmediato y objetivo de una percepción simple, de la naturaleza o de cualquier entorno cotidiano. Por ejemplo:

Medianoche

*Junto al vino:  
las cenizas.*

Así, este minimalismo prioriza la imagen precisa y realista, en un procedimiento que casi busca ser un registro fotográfico, sin subjetividad, de un momento (Belaúnde, 2017, p. 106-107). Conjeturamos que este uso del haiku también surge de la lectura de *El*

*haiku japonés* (1972) de Rodríguez-Izquierdo, cuyas ideas sobre la el haiku como poesía objetiva de las sensaciones pueden haber calado profundamente en el autor. Sin embargo, esta apropiación estilística coexiste con las características anteriores señaladas, aunque el sentido temporal más vasto, vinculado a las estaciones, casi ha desaparecido en esta colección. A pesar de ello, se mantiene la atención en ciertos poemas a la naturaleza local, real del poeta:

Barranco

*Entre la niebla*

*viaja una ola*

*que nadie ve*

Sobre este haiku, podemos señalar la importancia del juego entre lo visible y lo invisible, la coexistencia de ambos en la percepción, que sería otra constante su poética del haiku. Esto puede ser entendido como expresión de la ontología budista que influiría fuertemente al autor desde esta etapa, como veremos en varios haikus posteriores y en su aproximación teórica al género en sus ensayos. Esta visión propone una unión ontológica entre el ser y no-ser, coexistentes en cada objeto del universo debido a su naturaleza concreta y efímera, como concepción última de la realidad. Consideramos que el acercamiento a estas ideas del budismo zen fue una de las claves más importantes en la conformación de su poética del haiku. El mismo poeta afirma, en referencia al desarrollo del haiku en Japón y Latinoamérica, que, a pesar de las diferencias, “la materia prima de la poesía es el momento quieto donde ser y no ser aparentan la unidad” (1997, p. 132).

En la siguiente colección, *Lomas* (1981), la representación de la naturaleza sufre otra transformación en su poética: en tan solo catorce poemas (en la edición de 1981), Cisneros Cox delinea el inicio del proyecto poético de representación de la costa peruana que ya hemos comentado. Aquí su aproximación estilística vuelve a los tres versos y a una métrica más cercana al 5-7-5, con un uso más marcado del *kireji* (usualmente, los dos puntos) y sin títulos. Asimismo, prima el uso de la comparación interna entre dos elementos sujetos a dos tiempos distintos: el eterno tiempo cosmológico, en el que habitan las grandes realidades costeras como las dunas, el mar y el cielo; y la precariedad del instante, que habitan los seres que pueblan el mar y la orilla. Con ello, se busca brindar imágenes realistas de un momento singular en el que resuena la vastedad y el misterio del universo:

*Tenuemente azul*

*anochece sobre el puerto:*

*luces lejanas*

En ese sentido, podemos observar una rápida asimilación de los principios estilísticos claves del haiku japonés durante estos años, aunque con una menor atención al sentido estacional. También debemos resaltar la búsqueda de aproximarse a la estética particular que el poeta apreció en el haiku japonés. Nos referimos a la importancia del principio estético del *yūgen*, que se delinea como el centro de esta poética en esta colección. Este término estético tiene una larga tradición textual y literaria en Japón, desde el periodo medieval hasta el periodo moderno. Siguiendo a Carter, alude al “misterio y profundidad, sentimiento o significado profundo. Este elogio, que los poetas tomaron prestado de los textos budistas, se refiere a un tipo de belleza que tiene algo de misterioso o inefable” (2019, p. 268). Esta predilección por la estética del *yūgen* se uniría en su poética, durante la segunda etapa, a una atracción al haiku como poesía zen.

Sobre ello, es importante señalar el impacto que pudo haber tenido la lectura de “Poesía Zen” de Lucien Stryk, publicada en *Lienzo* (número 5, 1983), que comenta el haiku en tanto poesía zen. En ese texto, Stryk alude a términos estéticos como el *sabi*, el *wabi*, el *mono no aware* y, especialmente, el *yūgen*, que parecen haberlo influenciado profundamente. Sobre este último, Stryk señala que es “la forma más difícil de describir, (...) aquella sensación de profundo misterio en todo lo que conforma la naturaleza” (p. 169). Como señalamos respecto a los poemas de *Lomas*, podemos afirmar que la búsqueda de representar la misteriosa armonía de la naturaleza, de carácter inefable, enfoca la atención de Cisneros Cox en las grandes realidades de la naturaleza vasta y solitaria, llena de horizontes y silencios, más que en los pequeños seres o las actividades culturales del ser humano dentro que la habitan (Belaúnde, 2017, p. 114). Como el mismo poeta afirma, de manera indirecta, en una entrevista a *Ideele* en el 2001: “lo que me conmueve es este misterio, este suave tamiz de luces y sombras que se entremezclan y se revelan al mismo tiempo como la vida y la muerte” (Quezada, 2008, p. 10). Esto también explica el énfasis en este concepto dentro de su explicación teórica del haiku en sus dos artículos (1988, p. 346; 1997, p. 130), en que lo define como “la quietud mística de las cosas” con un sentido metafísico logrado a través de la meditación (y la sensibilización de nuestros sentidos) y que surge de una honda comunión con la naturaleza.

Por otro lado, esta búsqueda de representar de manera objetiva una naturaleza asombrosa, ante la cual el poeta solo puede contemplar en silencio, resuena con las ideas

sobre el haiku como una poesía de lo sagrado de Vicente Haya, como también anotamos. Si bien las ideas de Haya son posteriores, siguen la línea del estudio de Rodríguez-Izquierdo (1972) en enfatizar el haiku como una poesía de las sensaciones, en que la subjetividad del poeta desaparece ante las sensaciones del exterior. Esto puede ser rastreado incluso a la consideración del haiku como poesía mística o poesía zen, orientada al despertar de la realidad fenoménica, que proviene de los estudios de R.H. Blyth (1960) y que Octavio Paz reproduce en el medio hispanohablante, como anotamos. Con una mayor inclinación por la impronta zen, algunos de los poemas de Cisneros Cox en la colección ampliada de “Lomas”, de treinta poemas, dentro de la antología *Voces mínimas* (1996), están marcados por esta búsqueda de expresar el despertar ante la dualidad paradójica de la realidad, entre el ser y no-ser, el movimiento y la inmovilidad, que observa en las cosas, casi a manera de un *kōan*:

*No hay movimiento*

*El ruido de las peñas*

*El bote viejo*

*Río detenido:*

*frente al mar se han posado*

*dos orillas*

Bajo estas consideraciones, es natural que la temática amorosa en la poética del haiku de Cisneros Cox desaparezca a partir de esta etapa. De igual manera, la primera aproximación al *kigo* pierde fuerza debido a una mayor atención al instante desprovisto de un marco estacional. Al respecto, habíamos resaltado la idea de Castañeda sobre el giro que Cisneros Cox da a la noción de *kigo* en su representación del tiempo en este poemario, que apunta a una apropiación original del recurso. El crítico apunta que este “carácter temporal, [es uno en que] el eje es la progresión del día a la noche. La fluctuante compañía del sol proporciona la medida del tiempo que entregan las estaciones en la poesía japonesa (...) leídos en secuencia, [los haikus] proveen una crónica ordenada y lineal del discurrir de una jornada en la playa” (2016, p. 20).

Sobre esta idea fundamental vale la pena hacer algunos comentarios. En primer lugar, esta apropiación sigue la pauta de *Un día...* (1919) de José Juan Tablada, cuyos poemas se dividen en cuatro secciones temporales: la mañana, la tarde, el crepúsculo y la noche. A diferencia de este, los poemas de Cisneros Cox no siguen necesariamente un

orden lineal definido, pero la presencia recurrente de estas marcas temporales muestra esta atención al momento del día. Esto es más evidente en la selección ampliada de “Lomas” dentro de *Voces mínimas* (1996), que inicia con un poema que alude al primer momento del día: *Agua tranquila: / ligero el sonido / del amanecer*. Algunos de estos nuevos poemas juegan con estas temporalidades para generar un efecto asombroso de la realidad natural:

*Noche estrellada*

*Al amanecer*

*conchas blancas*

Este poema, asimismo, nos muestra un dominio de la comparación interna (el vínculo sugerido entre dos realidades que coexisten) como recurso literario clave en la yuxtaposición de imágenes del haiku. Esta preeminencia de la relación implícita por sobre la relación explícita (del símil o la metáfora) es un rasgo importante de la poética del haiku de Cisneros Cox en esta primera etapa, y se consolida en la segunda (1988-1997), dentro de la cual se publican estos nuevos poemas de “Lomas”. En otras palabras, vemos que en su poética del haiku se reconoce la yuxtaposición de imágenes, no el símil o la metáfora, como recurso central para generar tensión y equivalencia entre distintos elementos.

En segundo lugar, si bien argumentamos anteriormente que las estaciones no son tan discernibles dentro de la costa peruana, y que en ellas (como en otros climas desérticos), el cambio de la mañana a la noche puede ser más determinante, esto no es enteramente cierto en relación a una vivencia más real de los fenómenos meteorológicos y el comportamiento de los otros seres que habitan este espacio. Un conocimiento mayor de la conducta estacional de la fauna y flora costera y de las costumbres culturales derivadas de la cohabitación con estos, por ejemplo, podría brindar un estímulo valioso a la conformación de nuevas palabras estacionales.

Volviendo al análisis, podemos afirmar que en la edición ampliada de “Lomas” (1996) se reúnen las coordenadas principales de la aproximación creativa de Cisneros Cox al haiku, que se consolida, en líneas generales, en la segunda etapa de su aproximación al haiku. A esta etapa corresponden las publicaciones *Natura viva* (1992) y *Voces mínimas* (*Lienzo*, 15, 293-301, 1994; Ediciones Caracol, 1996), así como a sus dos ensayos sobre el género. En esta, asimismo, se consolidan otras aproximaciones creativas al haiku que vale la pena comentar.

En *Natura viva* (1992) Cisneros Cox presenta treinta haikus junto a fotografías de José Casals, como mencionamos previamente. En las publicaciones virtuales posteriores de este libro, solo es posible hallar menos de la mitad de estas combinaciones entre haikus y fotografías en *El Rincón del Haiku* (Cisneros Cox y Casals, 2004) y el blog *El agua en la ciénaga* (Cisneros Cox, 2009). Sin embargo, en la antología *Voces mínimas* (1996) el poeta incluye más de 70 haikus bajo este título. Igualmente, incluye en esta antología las secciones “Sendas de Kioto”, de 18 haikus, y “Estancias de la memoria”, de 24 haikus.

Debido a esta rápida ampliación de haikus, que aumenta de aproximadamente 74 haikus publicados a la inclusión de alrededor de 160 poemas -más del doble- en esta antología<sup>187</sup>, consideramos que se trata de un momento de consolidación, síntesis y antología de su aproximación al haiku. Muchas de las recurrencias poéticas que hemos analizado para el caso de los poemas de *Lomas* se presentan en la selección extendida dentro de esta antología; de igual manera, están presentes entre los numerosos poemas de la sección “Natura viva”, la más amplia de todas. Cabe señalar que en nuestro análisis anterior no habíamos hecho esta diferenciación en las publicaciones, por lo que esta división de su obra no fue propuesta.

Respecto a lo señalado sobre su atención a las grandes realidades inmateriales de la costa desértica, es aquí que hallamos los más notorios ejemplos. En la sección “Natura viva”, “la soledad es la marca más distinguible” (Belaúnde, 2017, p. 112), así como la preeminencia del silencio y la alternancia de la luz y la sombra, que se busca evocar con la presencia del viento, los arenales, las rocas y el sol en sus poemas. En palabras de Castañeda, muchos de sus haikus buscan “localizar lo invisible, corporeizar lo inmaterial y darle forma a lo amorfo” (2016, p. 22). Esto lleva muchas veces al uso de la personificación de las grandes realidades naturales:

*Un cuerpo  
se extiende en el centro  
de la arena viva*

*Brisa en calma  
El misterioso cuerpo*

---

<sup>187</sup> Esta antología cuenta con una versión previa, publicada en 1994 (*Lienzo*, 15, 293-301). En esta no se incluyen las secciones de “Lomas” y “Láminas”, y los poemas de “Natura viva” son notoriamente menos. Asimismo, se incluyen algunos haikus que son descartados en la edición de libro de 1996.

*del viento*

Otra tendencia que destaca dentro de los poemas de esta antología, y en general de la poética del haiku de Cisneros Cox, es la aproximación al haiku como un espacio de cuestionamiento ontológico, metafísico de la realidad. Esto se presenta sobre todo la selección de “Natura viva”, pero tiene expresiones que se remontan a sus primeros libros y que reaparecen en sus últimos textos. El poeta se pregunta por la realidad subyacente, la agencia e intención de la “natura viva” que lo rodea:

*Breve rumor*

*¿vuelve a su nido  
el mar pensante?*

De “Natura viva”, en *Voces mínimas* (1996)

*¿Es aquí donde  
reside tu pureza,  
vago reflejo?*

De “Sendas de Kioto”, en *Voces mínimas* (1996)

*Lluvia temprana  
¿tantas palabras borra  
el universo?*

De “Estancias de la memoria”, en *Voces mínimas* (1996)

En nuestra investigación previa, analizamos esto desde una mirada más normativa, como parte de un estilo “fallido” de expresar el misterio de la naturaleza, a partir de la crítica de Haya a los “haikus para ser pensados” (2002, p. 42); esto es, haikus que buscan poetizar (y expresar) un problema filosófico. Desde una perspectiva comparativa, ahora podemos señalar que en cierta medida esta poética puede ser rastreada a la concepción del haiku como aforismo que tanto primó en las primeras apropiaciones hispanoamericanas y peruanas del haiku, dado que busca expresar, sobre todo, una idea profunda acerca de la realidad. Sin embargo, se distancia de por el hecho de mantenerse en la duda (y el asombro surgido de la misma), sin llegar a ninguna conclusión. De manera más concreta, esta apropiación del haiku puede ser hallada brevemente en la poética de Sologuren, en poemas de *Corola Parva* (1977): “¿Cómo es el mundo? / Sencilla gota de agua / inagotable”; “¿Qué poeta está en mí / y con qué idioma / lento me nombra?”.

Asimismo, estos poemas tienen un puente con la breve poética que esbozó Borges en su apropiación del haiku, que ya hemos comentado, en la cual se infiltran este tipo de cuestionamientos. Recordemos que una selección de once haikus de este autor había sido publicada en el primer número de *Lienzo*:

*¿Es o no es  
el sueño que olvidé  
antes del alba?* (Borges, 1980, p. 3)

En relación con esto, podemos señalar que esta aproximación al haiku sigue el ímpetu de su poética en general que Herbozo calificó como una “poesía del conocimiento”, que busca “la redefinición del conocimiento a partir de la experiencia” (2016, p. 51). En estos poemas vemos que la intención no es la evocación de una realidad natural o estacional, sino la puesta en el poema de una pregunta o cuestionamiento fundamental del poeta ante la realidad vivida, un segundo momento ante la experiencia concreta que no busca evocar tanto esta, sino el vacío en el conocimiento que esta dejó, y que asombra al poeta.

En relación con esto, podemos señalar la existencia de varios haikus que no solo plantean preguntas de este orden, sino que esbozan una estética generalizada que denominamos “quietista” y/o “abstracta” en nuestra investigación anterior. En esta, vemos la recurrencia de imágenes relacionadas al sueño, al mutismo y al detenimiento (o ausencia de movimiento) en que la realidad natural es constantemente personificada, como si esta fuera la que ingresa en la actitud contemplativa, no el poeta. En algunos casos, este cuestionamiento se despega tanto de la realidad inmediata que da lugar a expresiones totalmente abstractas (*En sombras / el centro invisible / de la mirada*). Esta es una propuesta estética que hallamos de manera recurrente en todas sus colecciones (Belaúnde, 2017, p. 121). Algunos ejemplos evidentes de esta apropiación creativa del haiku son:

*Ningún sonido:  
en cada surco  
la mirada*

De “Natura viva” en *Voces mínimas* (1996)

*Cuando callas  
todo permanece  
pensativo*

De “Estancias de la memoria” en *Voces mínimas* (1996)

Esta aproximación al haiku se sitúa en las antípodas de algunos haikus sumamente descriptivos, sintéticos y objetivista que analizamos en la primera etapa, en que el poeta da una imagen realista, casi puramente nominal, de lo exterior (Por ejemplo, el poema “Rincón” de *Láminas* (1979): *Una pared blanca: / la buganvilla*). Asimismo, vinculamos esto a la búsqueda de Cisneros Cox de expresar mediante su poética del haiku una comprensión (o visión) zen de la realidad. Recordemos la importancia de su lectura de Stryk:

Se supone que cuando el discípulo pasa por una época en la que tiene que resolver sus Koans, o cuando tiene algún problema para meditar, éste, o al menos así se espera, va a escribir un tipo de poesía muy especial (toki-no-ge en Japonés, o el “verso de entendimiento mutuo”) (...) si quieren lograr la iluminación deben romper, en todos nosotros, las barreras creadas por la “mente”. (1983, p. 158-159)

A diferencia de la aproximación poética al zen comentada previamente, en este tipo de haiku Cisneros Cox busca expresar (o suscitar) el “despertar” no mediante la evocación de la naturaleza concreta, sino de una expresión contradictoria de carácter metafísico, ontológico, en que predomina el uso de la antítesis y el oxímoron, ya sea en referencia a las percepciones visuales (*Imperceptible / la secreta blancura / de la noche*) o de la aprehensión de las dimensiones de la realidad (*En cada ángulo / pregunto tu extensión / menuda arena*). Esto puede haber surgido de la intención de llevar un poco más lejos la expresión de una comprensión zen del universo dentro de su poética.

Finalmente, esto se conecta con la otra constante creativa que es necesario apuntalar en la poética del haiku de Cisneros Cox. Esta refiere a la representación de una naturaleza busca expresarse a sí misma a través de un lenguaje, que el poeta recoge intuitivamente de la realidad. La capacidad lingüística, poética, ligada a la autoconciencia es desplazada del poeta a la naturaleza, aunque sea imposible entender las articulaciones o significados de esta “voz”:

*Enigmática*  
*la voz profunda*  
*de la sombra*

de “Natura viva” en *Voces mínimas* (1996)

Esta unión indisoluble entre el lenguaje, la conciencia y el universo, que el poeta busca reflejar en sus poemas, busca expresar la idea de que el universo tiene un lenguaje secreto, incomprensible, que paradójicamente está siempre presente y oculto:

*Cielo violeta:  
el mar esconde  
tus palabras*

De “Lomas” en *Voces mínimas* (1996)

*Profundo pozo:  
Una onda murmura  
antigüedad*

De “Sendas de Kioto” en *Voces mínimas* (1996)

Asimismo, el poeta indaga sobre la materia misma del lenguaje poético, dando lugar a algunos de sus haikus más notables. En esto también sigue, pero en mayor medida, la poética del haiku de Sologuren, que presenta “haikus metapoéticos” que ya hemos analizado. Los haikus metapoéticos de Cisneros Cox, al igual que los de Sologuren, son creaciones sobre el misterio y el asombro que produce la intuición y creación poética. Esto está presente, como ha señalado Castañeda (2016) en la selección de “Estancias de la memoria”, sobre todo en los siguientes haikus:

*Las ideas corren  
mas mi escritura es lenta...  
reflejos en el agua.*

*Lo escrito en el papel  
lo lee ahora  
el agua mansa*

Sobre ellos, señalamos la importancia central del elemento del agua dentro de estos poemas, que Quezada destaca como un elemento ubicuo en el imaginario del poeta (2008, p. 13-14), captando esta sutil poética en que el centro de la conciencia se desplaza a la naturaleza: “En la naturaleza sigue siendo el agua la que ve, sigue siendo el agua la que sueña (...) Todo parece componerse en torno a un agua que piensa” (p. 14). Nosotros señalamos el agua, en sus diversas formas —el mar, la niebla, las pozas, los charcos, las gotas, el rocío, el río, etc.- como el “elemento vital de la naturaleza con el cual el poeta

tiene más contacto, más *aware*”, pero no solo en un sentido realista, sino como “símbolo de la consciencia para el poeta, o más que un símbolo –como en el caso de Sologuren- un lugar donde la autoconciencia se hace patente constantemente” (2017, p. 124).

En relación con esto, las últimas dos secciones de *Voces mínimas*, “Sendas de Kioto” y “Estancias de la memoria”, son la que demuestran una influencia más directa y profunda de la poética de Sologuren en Cisneros Cox. En estas, el poeta se aleja momentáneamente de la costa peruana para enfocar casi todos sus poemas en otros paisajes y referentes naturales. Si bien en estos continúan las tendencias creativas señaladas, vemos en ellos una adherencia mucho mayor a la forma métrica del 5-7-5 o al uso generalizado de versos de 5, 6 o 7 sílabas. Al igual que en el caso de *Jaikus escritos en un amanecer de otoño* (1986), los 18 haikus de “Sendas de Kioto” se presentan como un breve homenaje de las realidades naturales y culturales que el poeta observa en un viaje a Japón (Piscoya, 2011). En este libro homenaje, cuya escritura gira en torno a los elementos hallados en un jardín japonés, el poeta busca comunicarse con estas realidades naturales y culturales, personificándolos mediante el uso de la segunda persona:

*Pequeño jardín  
nadie te aclama:  
menudas hojas*

*Buda de piedra  
la vela transparente  
tu oscuridad*

En “Estancias de la memoria”, selección final de esta etapa, de 24 poemas, vemos el retorno de las temáticas y recursos de la poética del haiku de Cisneros Cox: la estética quietista, a veces abstracta; la personificación de la naturaleza para busca expresar su misteriosa agencia; la atención a los juegos sensoriales de luz y sombra; la presencia de las realidades de la costa peruana; la representación objetiva del entorno cotidiano; y la búsqueda de expresar la unión indisoluble entre la palabra, la naturaleza y la conciencia.

Estas ideas en la aproximación creativa al haiku de Cisneros Cox hallaron resonancia en su aproximación teórica. En su ensayo de 1988, “El haiku: breve expresión de lo sutil”, realiza una breve explicación histórica sobre el género<sup>188</sup>, vinculándolo a la

---

<sup>188</sup> Siguiendo esta línea, en la segunda parte del artículo, titulada “Los maestros del haiku”, esboza algunas biografías, acompañadas de poemas y notas a su poética, de reconocidos poetas del haiku como Bashō,

tradición del *tanka* y del *renga*, con apoyo de textos de Donald Keene, Octavio Paz y D. T. Suzuki. Si bien señala brevemente la importancia de la palabra estacional, su aproximación es más realista que simbólica, y en líneas generales presenta una apreciación más objetivista del poema:

El haiku nombra el mundo real objetivo, rehuendo toda mención culta que asocie el poema a la subjetividad del romanticismo o a un preciosismo exagerado. A diferencia del *tanka*, caracterizado por ser una composición más lírica y exclusiva, el haiku se adentra más en lo cotidiano, en lo simple, en la misma realidad de las cosas: la luna, las flores de cerezo, el cielo de otoño, la noche, las garzas, los pinos. (p. 343)

Esto lo lleva a afirmar, al igual que Sologuren, y siguiendo a Suzuki, que “el haiku es una especie de *satori* o iluminación lograda por un choque de contrarios propios de la filosofía Zen” (p. 343). Indudablemente, estas ideas también provinieron de la lectura de los textos de Blyth. El poeta sigue una categorización que realiza este autor británico, mostrando la variabilidad de temáticas y efectos emocionales del haiku en la poética de Bashō, pero subordinándolos a comprensión zenista del haiku, más enfocada en los rasgos estéticos (y su efecto) que los estilísticos: “estos poemas responden al sentimiento de la filosofía Zen” y a los “cuatro principios primordiales que rigen la estética de la poesía oriental: el *sabi*, el *wabi*, el *mono-no-aware*, y el *yuguen*” (p. 345). La atención que le brinda a lo estilístico, en cierta medida, se subordina a estas consideraciones estéticas. El poeta resalta la sugerencia del poema, que debe lograr “despertar una emoción estética (...) para que el lector penetre y elabore el mundo a través de su propia existencialidad” (p. 342). También resalta que, en los “mecanismos de sentidos del haiku”, lo más importante es la descripción y la ruptura de sentido en el tercer verso, el *factor sorpresa* que “desarticula el esquema lógico consecutivo, impregnándole sugerencia y amplitud” (p. 343).

Así, podemos argumentar que la atención al efecto estético del poema, vinculado a una comprensión objetivista del haiku como poesía zen, es un espejo teórico de lo desarrollado en su poética del haiku: en el desarrollo de esta hemos visto, en líneas

---

Buson, Issa y Shiki, así como los “precursores” del género, los famosos poetas de *renga* y de *haikai no renga* (anteriores a Bashō), Sōgi (1421-1502), Yamazaki Sokan (1465-1553) y Arakida Moritake (1473-1549), así como Matsunaga Teitoku (1571-1653). Finaliza su análisis celebrando la actualidad y vigencia de la tradición del haiku en Japón.

generales, que la variabilidad estilística (métrica, temática, de recursos literarios) se amolda a la búsqueda estética del poeta.

En contraste a esta apreciación objetivista, sin embargo, debemos matizar que Cisneros Cox también alude a la importancia de la carga simbólica dentro de los referentes naturales en la cultura japonesa, aunque no resalta su ligazón con lo estacional. Al igual que Sologuren en su consideración de “emblemas” naturales, explica esto desde una dimensión más universal e intuitiva, más que por su construcción cultural y literaria, priorizando la espontaneidad de la creación: “El poeta, en el momento de la creación, no llega a advertir racionalmente los mecanismos involuntariamente: la niebla, las flores de cerezo, el mar, la lluvia, los ríos, las nubes, nos seducen porque nuestros sentimientos y nuestras más profundas vivencias se hallan simbolizados allí” (p. 344-345).

En “Naturaleza y brevedad: el haikú en la poesía latinoamericana” (1997), estas ideas reciben un mayor desarrollo. En este artículo busca explorar el desarrollo del género en las letras latinoamericanas, apoyándose en textos de Fernando Rodríguez-Izquierdo, Lucien Stryk y Ty Hydman, y enfocándose en el primer momento de apropiación del género en México, sobre todo el caso de Tablada. Sin embargo, también le brinda una especial atención a los mencionados Carrera Andrade y Herrera y, dentro del ámbito peruano, a Alberto Guillén. En sus juicios, sigue de manera cercana lo escrito por el norteamericano Ty Hadman, quien investigó el haiku hispánico en la década de los 80 y se mudó a Perú en 1993, a Puerto Eten (Tumbes)<sup>189</sup>, donde parece haber trabado amistad con Cisneros Cox. A pesar de este reconocimiento de la diferencia, argumenta que el sustrato común del haiku es el mismo. Este tiene por centro un “culto a la naturaleza; visión clara y espontánea del mundo exterior, que se complace en el preciosismo del color y en las diversas formas que en la naturaleza se generan” (p. 128), acorde a una visión objetiva del haiku como poesía de las sensaciones. También enfatiza esta importancia de la unión del poeta con la naturaleza a través de los sentidos (p. 127-128).

Partiendo de esta concepción, desarrolla su argumentación en dos direcciones: por un lado, busca demostrar la universalidad inherente a las valoraciones que subyacen a la estética japonesa que da una matriz al género. Al igual que Sologuren, reconoce que las vivencias fundamentales a las que apelan los poemas más famosos del género poético no

---

<sup>189</sup> No hemos hallado más información biográfica este autor, quien fue autor de uno de los más importantes estudios sobre el desarrollo del haiku en la poesía mexicana, publicado en 1985 (Hadman, 2015). La información que mencionamos fue tomada de una nota biográfica publicada por él mismo (Hadman, 2000).

son exclusivas de Japón, sino que parten de una atracción innata hacia las manifestaciones de la naturaleza: señala que lo vetusto y deteriorado, la austeridad, lo enigmático, lo precario, vasto y silencioso de la naturaleza nos brinda placer estético. En ese sentido, resalta aún más la importancia de los principios estéticos de *sabi*, *wabi*, *mono no aware* y *yūgen*. Para ello sigue las explicaciones de Stryk (1983) casi al pie de la letra, exponiendo haikus hispanoamericanos que participan de estos principios, y destacando la universalidad inherente a ellos. Dentro de estos, el poeta destaca la importancia del *yūgen*, indudablemente debido a su resonancia creativa íntima con este, que hemos analizado en su poética: este refleja “el misterio que el cosmos encierra (...) el sentido metafísico que se consigue mediante la depuración de las sensaciones y la sensibilización de nuestros sentidos” (1997, p. 114).

En ese sentido, afirma que “los haikús representan constantes universales, son enunciados que responden a un valor común, inherente al hombre, y que a la vez reflejan la existencialidad de lo inmediato (...) el haikú, gracias a un breve y reducido espacio, es el lugar en donde surge la representación existencial del instante” (1997, p. 128). Este énfasis en la importancia del instante, como dimensión trascendental del poema, explica su atención a este por sobre las resonancias estacionales en su aproximación creativa al género.

Por otro lado, en un sentido contrario, argumenta la particularidad del desarrollo del género dentro de las letras latinoamericanas, que “han sabido elaborar un género particular (...) [y] una mirada sutil; han logrado captar instantes nuevos, sugerentes y reveladores del entorno que nos rodea” (p. 128). Como contraparte luminosa de la estética sobria y contemplativa del haiku, basada en la comunión silenciosa con la naturaleza, señala la existencia de

gotas de ironía, frescura y humor que se muestran en forma recurrente dentro de estos textos, otorgándoles originalidad, sencillez, versatilidad. El humor actúa como catalizador de la realidad y permite que toda nuestra existencia se filtre bajo un aroma de sosiego, sin que con ello se pierda la precisión y la capacidad de evocación. (p. 131)

Siguiendo esta idea, la diferencia que propone Cisneros Cox entre el haiku japonés y latinoamericano parte de un orden estético, de actitud ante la realidad y naturaleza circundante, como expresión de una cosmovisión distinta a la japonesa. En esto sigue a Ty Hadman, quien afirma sobre las ideas de Herrera que el poeta guatemalteco “sostuvo que

a la gente de origen latino que vivía en los trópicos o en el campo le era difícil asimilar el sentimiento de lo sobrio, y que, debido a la fatiga y monotonía de la vida diaria, necesitaban una forma de expresión idealista para poder percibir la belleza de su ambiente natural” (en Cisneros Cox, 1997, p. 142). Más allá de la discusión en torno a estas ideas, me interesa señalar que el poeta no se enfoca en las diferencias estilísticas o históricas en la conformación de esta tradición alterna del haiku en Hispanoamérica, que, como hemos analizado, responde en gran parte a los procesos de recepción y asimilación de las ideas sobre el género dentro de un ambiente literario específico, con una cultura poética distinta a la japonesa, no a diferencias antropológicas<sup>190</sup>.

A partir de este argumento, Cisneros Cox propone una diferencia fundamental entre la captura o percepción del espíritu contemplativo del haiku de Japón, que iguala al zen, y el de Latinoamérica:

En el Zen la expresión pretende ser impersonal; en Latinoamérica suele ser lírica. Los poetas occidentales –en este caso, latinoamericanos- desarrollan en sus poemas emociones inmediatas, apasionadas, llenas de colorido y humor, otorgándole a la naturaleza esa carga burlesca, sumamente seria o trágica, personalizándola según el impulso o el estado de ánimo. Pero la materia primera de la poesía es el momento quieto donde ser y no ser aparentan la unidad. (p. 132)

Así, esta concepción del haiku como una poesía existencial, objetiva, realista y centrada en el instante vivido, en que el poeta captura y expresa de manera sugerente la realidad cósmica (misteriosa, elusiva, inefable) subyacente a toda la naturaleza desde una perspectiva del budismo zen, se demuestra como la concepción más presente en su aproximación teórica al género, mientras que reconoce la diferencia en la práctica en Latinoamérica desde una óptica no normativa. Estas ideas serían retomadas y sintetizadas en su brevísimo artículo del 2003, “Estética y brevedad en el haiku”, en que esboza una argumentación que apunta a descubrir la esencia del género.

---

<sup>190</sup> Sin embargo, debemos señalar que realiza una breve explicación histórica de la asimilación del género, iniciando por Tablada, y anotando que la libertad métrica inicial fue cediendo o adaptándose poco a poco a “la condensación y a la síntesis propias de las composiciones orientales” (p. 132); es decir, a una estructura métrica cercana al 5-7-5, lo cual coincide con su el desarrollo de su aproximación creativa. También anota la importancia del símil como característica dominante de los libros de Tablada. Finalmente, menciona los poemas de los reconocidos Jorge Luis Borges, Octavio Paz y Pablo Neruda. Su atención a Borges demuestra su afinidad por su poética, así como su trabajo ensayístico en torno al budismo zen en su libro *Siete noches* (Fondo de Cultura Económica, 1980).

Como una conclusión general de este análisis, podemos señalar que la aproximación creativa de Cisneros Cox al haiku estuvo guiada, al igual que en el caso de Sologuren, por una búsqueda de comprensión teórica del género, así como una inmersión en sus principios estilísticos y estéticos, con los que este poeta sintió una especial afinidad. Esta afinidad respondió, en última instancia, a la necesidad de expresar el asombro y el cuestionamiento suscitados por la conciencia de “la unidad armónica con la naturaleza o la disolución de la consciencia en [esta]” (Belaúnde, 2017, p. 103); es decir, por el asombro ante su entorno real y su coexistencia junto a este. De manera más concreta, el haiku fue un medio poético para el registro experiencial y la reflexión metafísica, que le sirvió en gran medida para expresar los misterios del acto poético y para “retratar y conservar aquel paraje de la naturaleza que tanto amaba” (Belaúnde, 2017, p. 110), la costa desértica peruana. Respecto a la diversidad estilística en su aproximación al haiku, hemos señalado que comparte algunos vínculos con el haiku hispanoamericano y peruano anterior, pero en mayor medida responde a su aprendizaje a través de la vía directa del haiku japonés -gracias a los nuevos estudios disponibles, sobre todo del inglés-, a las ideas poéticas de Sologuren, y a una impronta poética propia, sumamente individual. Esta estuvo vinculada con la atención al instante discreto y asombroso, despojado de contexto temporal, y a ciertas intuiciones sobre la realidad fenoménica afines a su concepción del budismo zen y del principio estético japonés del *yūgen*.

Poco tiempo antes de fallecer, reunió todos sus escritos en torno al haiku, así como una selección de sus creaciones poéticas, en una página web personal, *El agua en la ciénaga*. Inmerso en un proceso de acercamiento creativo a su propio pasado, esta página web le sirvió como una última afirmación y un testimonio de su profundo interés y trabajo por el género poético japonés. Junto a la antología poética que él mismo seleccionó durante este último periodo (Cisneros Cox, 2008), esta web constituye una muestra o registro de esta intensa y continua labor por el haiku, que señalamos como una de las más fecundas e interesantes en la historia de su recepción y apropiación en el Perú.

## Conclusiones

Como conclusión general de esta tesis, podemos afirmar que existieron diversas tendencias creativas y concepciones del poema en el panorama de recepción y apropiación del haiku japonés en el Perú en el siglo XX. Estas muestran ciertos vínculos a las características más generalizadas del género poético en Japón, pero predominan tanto su cercanía al desarrollo del género en Hispanoamérica como sus características literarias propias.

Asimismo, y tal vez de manera más importante, esta tesis demuestra que existe una fecundidad poética alrededor de la apropiación del haiku japonés en el Perú; un proceso vivo de asimilación que se concreta en diversas poéticas y alusiones estructurales al género, y que ha respondido a una continua experimentación creativa, descubrimiento de fuentes y acercamiento a diferentes concepciones teóricas.

Dentro de este proceso, nuestro análisis demuestra que la modalidad de asimilación creativa que más ha predominado es la de apropiación, con base en la recepción del género a través de la vía indirecta, principalmente del haiku hispanoamericano. Esto ha dado lugar a usos singulares del género, que se ha amoldado a los contextos literarios de los autores y a sus propias búsquedas poéticas. Sin embargo, también hemos observado en este desarrollo tendencias más imitativas y adaptativas del haiku japonés, especialmente en la poética de Ricardo Silva-Santisteban, Carlos Zúñiga Segura, Javier Sologuren y Alfonso Cisneros Cox. Dentro de estas, es posible hallar ciertos elementos adaptativos que comportan una dimensión ecopoética, centrada en la atención real al territorio, el clima, la flora y fauna peruana. Reenfocar y enfatizar estos elementos es necesario para reconstruir una historia del haiku en el Perú que apunte a un trasplante del género a nuestra literatura.

De manera más esquemática, hemos demostrado la existencia de tres momentos dentro de esta historia de asimilación: un primer momento a inicios del siglo XX, compuesto por los acercamientos creativos de los arequipeños Luis de la Jara y Alberto Guillén en la década de los 20 y 30; un segundo momento, basado en una primera ola de interés generalizado por el género, reflejado en el ámbito editorial (traducciones, antologías y críticas) y que se concreta en diversas tendencias creativas entre la década del 60 y la del 90 a manos de diversos poetas. Entre estos, destacan Sologuren y Cisneros Cox, quienes ofrecieron textos creativos con un mayor acercamiento a los principios estilísticos y

estéticos del haiku japonés, así como el primer acercamiento sólido (y un esfuerzo de divulgación correspondiente) al conocimiento teórico sobre el mismo. Finalmente, un tercer momento, durante el siglo XXI, en que la práctica del haiku se expande y en que muchas de estas tendencias creativas continúan, dentro de un medio más conectado con el ámbito internacional, que aún debe ser estudiado a detalle. En nuestra revisión historiográfica, sin embargo, hemos señalado algunas pistas de este desarrollo.

Remarcamos que esta asimilación poética del género puede clasificarse, de manera general para este periodo, como un proceso de apropiación, dado que en este predominó la incorporación parcial, libre y/o heterogénea de ciertos rasgos o concepciones del haiku japonés e hispanoamericano dentro de las propias búsquedas poéticas de los autores. Esto estuvo sujeto, durante la primera etapa, a la recepción del haiku a través de una vía indirecta; esto es, a las concepciones y poéticas desarrolladas en España y en otras partes de Hispanoamérica; luego, durante la segunda etapa, este proceso coexistió con otras aproximaciones al haiku cuya recepción se dio a través de una vía directa, gracias a la mayor cantidad de traducciones de poemas y estudios académicos del género escritos en español.

Esto no niega, sin embargo, que algunas poéticas peruanas hayan estado más marcadas por la imitación de modelos japoneses. A este respecto resaltan las colecciones *Jaikus escritos en un amanecer de otoño* (1986) de Javier Sologuren y la sección “Senda de Kioto” (dentro de la antología *Voces mínimas* de 1996) de Alfonso Cisneros Cox, que pueden ser entendidos como libros de homenaje. De igual manera, algunas apropiaciones pueden entenderse, desde una perspectiva no esencialista ni normativista, como adaptaciones del género a nuestra lengua, cultura y realidad natural; esto es, como un proceso dialógico y transcultural de adaptación de la tradición poética del haiku japonés a la realidad nacional. En esta, la atención al entorno real es la clave fundamental. Más allá de los puentes o adaptaciones estilísticas, este proceso de trasplante es más notorio en la aproximación creativa al haiku de Sologuren, Cisneros Cox y Zúñiga Segura. Sin embargo, carece en líneas generales de la dimensión estacional en la que el haiku japonés enraíza gran parte de su potencial eco-poético. La (re)construcción de una tradición del haiku peruano alrededor de la observación y sistematización de los cambios estacionales, por lo tanto, es el pendiente más grande que podemos identificar en este proceso de trasplante literario.

Así, con esta investigación hemos buscado reflexionar sobre los procesos de recepción y apropiación del haiku japonés en el Perú, su fortuna crítica, y las aproximaciones creativas y teóricas realizadas hacia el género. Este examen ha considerado los matices dentro de estos procesos, señalando las cercanías estilísticas, conceptuales y/o estéticas entre los textos peruanos y los textos japoneses e hispanoamericanos. A pesar de estas clasificaciones, remarcamos que no es posible hacer una diferencia tajante entre estas tendencias de apropiación, imitación y adaptación, dado que en todas las poéticas del haiku analizadas coexisten puentes de cercanía o similitud hacia los modelos anteriores, junto a rasgos indudablemente singulares. Tampoco es posible establecer una línea evolutiva en la modalidad de asimilación, dado que estas tres tendencias coexisten hasta la actualidad. No obstante, consideramos que el acercamiento imitativo y adaptativo se apertura en gran parte gracias a la labor editorial y crítica de Sologuren y Cisneros Cox, autores que tuvieron un acercamiento teórico significativo al género. Reafirmamos que, respecto a la asimilación creativa, el proceso en líneas generales ha sido durante este periodo el de incorporar de manera heterogénea y libre diferentes aspectos del género a las propias concepciones poéticas de los autores.

Respecto a la primera etapa, analizamos los textos críticos y poéticos con referencias al género de los poetas arequipeños Luis de la Jara y Alberto Guillén, durante las décadas de los 20 y 30, apuntalando las vías de asimilación de la novedad poética del “hai kai”. Con ello, demostramos que la recepción inicial del género en el país, fechada en 1921, surgió del contacto de estos poetas con poetas españoles interesados por la novedad poética traída desde Japón, dentro de un proceso de modernización poética e interés por las formas breves por su carácter rupturista. Cabe señalar que este interés, en gran parte inscrito dentro de una lógica cultural modernista, se dio de manera paralela a la recepción y asimilación del haiku en México. Sin embargo, en el análisis del posterior *Cancionero* (1935) de Guillén, analizamos la incorporación de las adaptaciones estilísticas y temáticas del género de México y otros autores hispanoamericanos del haiku de esta época, Jorge Carrera Andrade y Flavio Herrera. Estas fueron, principalmente, el uso del símil o metáfora naturalista; el efecto cómico, ingenioso o rupturista del poema; la libertad métrica dentro de la forma de tres versos; el uso de la rima asonante entre el primer y tercer verso; y la incorporación de algunas realidades naturales locales dentro de sus imágenes poéticas. Observamos también que predominó en las apropiaciones hispanoamericanas y en las poéticas del hai kai de De la Jara y Guillén una retórica que podría ubicarse en el

posmodernismo, dado que, sin abandonar el lenguaje preciosista y el imaginario exotista, buscó explorar una imaginación poética novedosa que las vanguardias poéticas explotarán durante estos años en Iberoamérica.

De manera sintética, demostramos que la práctica del haiku en Hispanoamérica y en Perú durante esta etapa inicial no puede explicarse únicamente en función de su proximidad o distancia respecto al modelo japonés. Más bien, hemos analizado cómo esta forma breve fue adoptada de manera heterogénea, estableciendo conexiones con otros géneros literarios y respondiendo a diversas inquietudes estéticas, en el marco de un proceso que transita entre el legado del modernismo latinoamericano y las exploraciones de la modernidad poética.

Sin embargo, realizar una evaluación de esta primera asimilación del haiku a las letras hispánicas y sus vínculos con los procesos de modernización poética y las vanguardias, implicaría un estudio más detallado. Por lo que hemos observado en las poéticas peruanas del hai kai de De la Jara y Guillén, podemos concluir de manera preliminar que el haiku hispanoamericano temprano bebe de algunas ideas comunes a las vanguardias poéticas, pero no se ubica en el mismo horizonte de exploración del lenguaje poético.

Respecto a la segunda etapa, analizamos las tendencias creativas desarrolladas entre las décadas de los 60 y 90 dentro de la poesía peruana, demostrando la pluralidad en la práctica del género y apuntalando los recursos literarios más utilizados, así como aquellos que no recibieron atención, pero que son fundamentales en la práctica poética de Japón. Dentro de este panorama, destacamos la concepción del haiku como un poema mágico o fantástico, que admite el uso de secuencias poéticas; su uso diverso mediante alusiones estructurales, bajo un carácter dialógico y a veces paródico, o como elemento constructivo dentro de diferentes textos poéticos y narrativos; su incorporación dentro de poéticas de autores nikkei, principalmente como espacio de afirmación o vehículo de identidad; y su concepción como forma métrica definida (5-7-5) que puede albergar cualquier tipo de contenido. Estas tendencias -especialmente, la primera y última- ofrecen cierto reflejo de lo ocurrido en el haiku hispanoamericano, dado que la concepción mágica o fantástica del poema fue recurrente en la asimilación creativa temprana, mientras que la noción del haiku como envase poético (en la cual la métrica es el factor esencial e irrenunciable) está presente en el difundido acercamiento al género de los reconocidos poetas Jorge Luis Borges y Mario Benedetti.

Finalmente, nos detuvimos en el análisis detallado del acercamiento teórico y práctico de los poetas Javier Sologuren y Alfonso Cisneros Cox, centrales dentro de esta historia, que se dio con mayor intensidad entre las décadas de los 80 y 90. Nuestro análisis demuestra que la obra de estos autores fue fundamental para cimentar un conocimiento más certero del haiku dentro de la literatura y crítica peruana a puertas del siglo XXI. Asimismo, demuestra que son los autores que buscaron acercarse creativamente al género a partir de un conocimiento teórico del mismo, incorporando algunas consideraciones que no habían sido la prioridad en los acercamientos anteriores: el entorno natural y el instante como principales objetos poéticos; el uso de la yuxtaposición poética de imágenes, más que el símil o la metáfora, como principal método constructivo; la simpleza y depuración del lenguaje poético, en favor de la imagen; y el rescate del territorio y los seres naturales dentro de su poética, respectivamente, el rescate cultural de flores peruanas y el proyecto eco-poético de representación de la costa desértica peruana.

Respecto a esta faceta adaptativa, cercana a la noción de trasplante, también destacamos la aproximación creativa de otros poetas como Wáshington Delgado y Zúñiga Segura, quienes, respectivamente, aluden a la naturaleza urbana y cotidiana (dentro del libro *Parque*) y registran escenas de la vida campesina dentro de la naturaleza andina (dentro del libro *Estambres*). Asimismo, también señalamos la existencia de algunos diálogos intermediales, como la apropiación singular del *haiga* de Nicolás Matayoshi, cercana a la tradición artística del burilado (en *Poemario*); la creación poética que hizo Sologuren a partir de fotografías de flores peruanas, que finalmente acompañaron a su publicación (en “Corola parva: flores del Perú”); y el uso extendido del foto-haiku de Cisneros Cox, especialmente durante su última etapa creativa, en que incorpora fotografías de diferentes artistas para complementar su registro y representación del paisaje desértico de la costa. Todos estos desarrollos apuntan a un diálogo intercultural de nuestros poetas con el haiku japonés, que buscó poner en valor estas realidades naturales dentro de nuestra cultura poética. Asimismo, ofrecen una veta fértil de ampliación de los tópicos posibles del haiku hispano.

De igual manera, también observamos que la apropiación del haiku en este periodo se dio muchas veces en un proceso más amplio de alusiones estructurales a otros géneros cercanos, como el *haibun* en el caso del texto de Mirko Lauer, Mario Montalbetti e Inés Cook (“El estrecho camino al hondo norte / Un Método”). Este particular texto, asimismo, bebe de la noción de diario de viaje de Bashō para ofrecer una cartografía cultural y literaria

de la costa norte peruana. También podemos señalar su uso epistolar en *Keiko-san* de Francisco Carillo y su uso como elemento constructivo dentro de algunos poemas de José Watanabe, marcados por la afirmación y reflexión identitaria del poeta en su condición de descendiente de un japonés. Esta alusión al *haibun* también sería fundamental en un poemario que aludimos, pero que se ubica fuera de los márgenes de esta tesis, *La Ensenada* (2007) de Cisneros Cox, así como en los libros de Diego Alonso Sánchez, que son parte fundamental de la historia del género en el siglo XXI.

Finalmente, y en relación con esto, debemos remarcar la importancia de haber incluido una revisión historiográfica dentro de la presente tesis. Esta se enfocó en criticar la construcción de la historia del haiku en el Perú a manos de algunos artículos críticos y de las antologías existentes del haiku peruano. Dentro de ella, rebatimos especialmente la idea heredada de Pedro Zulen como introductor del haiku al país; una etiqueta arbitraria de Estuardo Núñez que se solidificó gracias a la atribución equivocada de un haiku de Tablada al poeta tusán. De igual manera, cuestionamos los criterios de selección de los poemas que han conformado esta historia. Con ello, demostramos la necesidad desmontar algunas ideas críticas heredadas que han oscurecido este panorama, para ofrecer una historia actualizada del haiku en el Perú que cuente con criterios de selección más definidos y un esquema claro de las etapas y tendencias de la asimilación del haiku a la literatura nacional. Señalamos que esta historia podría apuntalar aquellos poemas que ofrezcan un camino de adaptación más integral del haiku japonés a nuestra realidad territorial, cultural y natural. Considero que esto es un paso necesario para operar el trasplante del haiku japonés al suelo peruano, que es además sumamente diverso, por lo que esto debe enfocarse desde la transculturalidad y la ecocrítica. Esta posible historia y antología del haiku peruano debe sumarse a los esfuerzos de divulgación y estudio académico del género.

Por ello, este variado panorama de recepción y adaptación del haiku japonés en el Perú, de más de un siglo de antigüedad, no niega la labor pendiente de adaptación cultural y literaria de algunas de sus principales claves, más evidentes y accesibles en la literatura del siglo XXI. Esto es especialmente cierto acerca del sentido estacional del poema, que ha sido la dimensión literaria menos atendida dentro de esta historia, y que muchos afirman como la más importante para la creación y apreciación del género poético en Japón. Este desarrollo apunta, en última instancia, a la creación de un puente más integral entre el haiku japonés y el haiku desarrollado en el Perú, mediante el enraizamiento del género en los

suelos y las culturas locales, así como en la tradición literaria propia, que permita su adaptación y floración.

Esto es especialmente apremiante en la actualidad, dada la aparición en los últimos años de nuevas poéticas y propuestas artísticas centradas en la ecocrítica, como respuesta a los desastres ecológicos y a la apertura de otras maneras de pensar nuestra relación con el territorio. Este cambio de paradigma, propiciado tanto por el desarrollo científico (ecológico) como por el rescate del pensamiento y las cosmovisiones indígenas, podría estimular la práctica del haiku desde una mayor imbricación con el arte verbal y las tradiciones culturales de nuestro país. En concreto, la práctica del haiku y la eventual conformación de compendios estacionales (*saijiki* o *kiyose*) propios pueden ofrecer un mapa afectivo, cultural y poético de una realidad natural que casi no es visible para la literatura nacional. Esto es, pueden visibilizar la existencia de la flora y fauna y sus cambios en los diferentes entornos geográficos del país, incorporándolos a la imaginación creativa y a la cultura en general. De igual forma, pueden visibilizar y sistematizar dentro de otra lógica cultural las resonancias simbólicas de estos seres naturales que han sido desarrollados dentro de nuestra literatura nacional, sobre todo en las literaturas heterogéneas que han bebido de otras cosmovisiones de la relación entre el ser humano y la naturaleza. En suma, el trasplante del haiku puede visibilizar y poner en valor una cultura ecopoética que ya existe, pero que no ha sido incorporada a gran parte de la cultura letrada del país.

Finalmente, queremos señalar que queda pendiente el estudio de estos procesos durante el siglo XXI, que ya han tenido cierto desarrollo. Consideramos que en este primer cuarto de siglo ha tenido lugar una asimilación más difundida del haiku japonés en nuestra literatura, sobre todo en los últimos años. Muchas veces, esta ha partido de un mayor conocimiento sobre el género, pero principalmente ha brotado de la materia real -la lengua, la cultura, el territorio y los seres- que nos rodean constantemente.

## Referencias bibliográficas

- Acosta, A. (2019, 29 de abril). *Los haikais como género microtextual moderno en la lírica del guatemalteco Flavio Herrera*. Letralia. Tierra de Letras.  
<https://letralia.com/sala-de-ensayo/2019/04/29/haikais-flavio-herrera/>
- Addiss, S. (2012). *The Art of Haiku. It's History through Poems and Paintings by Japanese Masters*. Shambhala.
- Agostini, B. (2001). The Development of French Haiku in the First Half of the 20th Century: Historical Perspectives, *Modern Haiku*, 32(2),  
<http://www.modernhaiku.org/essays/frenchhaiku.html>
- Alvarado, L. (2011, 23 de octubre). *Javier Sologuren - Origami (1980)*. Canto visible.  
<https://cantovisible.blogspot.com/2011/10/javier-sologuren-origami-1980.html>
- Anaya, J. V. (2015). Breve destello intenso (El haikú clásico del Japón), En Jiménez, A. (Ed.), *Camino del Haikú: Ensayos y poemas. Antología Hispanoamericana* (2.ª ed., pp. 161-174). Ediciones El Tucán de Virginia.
- Ángeles, C. (1999). *Japón en la literatura peruana*. Editorial San Marcos.
- Arellano, D. C. (2010). *Aproximación a la naturaleza del haiku mexicano en su primera década de existencia (1919-1926)*. [Tesis de pregrado, Universidad Nacional Autónoma de México]. Repositorio Institucional de la UNAM.  
[https://repositorio.unam.mx/contenidos/aproximacion-a-la-naturaleza-del-haiku-mexicano-en-su-primera-decada-de-existencia-1919-1926-255673?c=BJaewx&d=false&q=humanidades&i=4&v=1&t=search\\_0&as=0](https://repositorio.unam.mx/contenidos/aproximacion-a-la-naturaleza-del-haiku-mexicano-en-su-primera-decada-de-existencia-1919-1926-255673?c=BJaewx&d=false&q=humanidades&i=4&v=1&t=search_0&as=0)
- Asiain, A. (2005). Octavio Paz y la poesía japonesa. *Hispánica*, 49, 1-13.
- Asiain, A. (2013). Posibilidad del haiku. En *Actas del I Congreso Internacional sobre el español y la cultura hispánica del Instituto Cervantes de Tokio* (pp. 117-123). Instituto Cervantes de Tokio.  
[https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/publicaciones\\_centros/tokio\\_2013.htm](https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/publicaciones_centros/tokio_2013.htm)
- Aston, G. W. (1907). *A History of Japanese Literature* (2.ª impresión). William Heinemann.
- Aullón de Haro, P. (1985). *El jaiku en España: la delimitación de un componente de la poética de la modernidad*. Playor.
- Belaúnde, A. (2017). *El haiku en la poesía de Javier Sologuren y Alfonso Cisneros Cox* [Tesis de pregrado, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP.  
<https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/10180>
- Belaúnde, A. (2023). *Es el mismo mar y es otra la orilla: las relaciones iniciales entre la literatura peruana y la literatura japonesa*. *Política Internacional*, 134, 292-304.
- Belaúnde, A. (2024). *La subjetividad en la poética del haiku de Taneda Santōka* [Tesis de maestría, El Colegio de México].  
<https://repositorio.colmex.mx/concern/theses/x920g081c?locale=es>

- Beltrán, J. (1992). *Estación Com-Partida: Revista de poesía peruana (N.º1-12)*. Ediciones “Amantes del País”. <https://cedoc.sisbib.unmsm.edu.pe/biblioteca-digital/medio-siglo-poesia-peruana/297>
- Beltrán, J. (1999). *Haikus Peruanos*. Editorial San Marcos.
- Beltrán, J. (2010). *Haikus Peruanos*. Ediciones Amantes del País.
- Benedetti, M. (1999). *Rincón de haikus*. Editorial Cal y Canto.
- Borges, J. L. (1980). Once haikus. *Lienzo, 1*, 3.
- Borges, J. L. (s.f.). *Mi experiencia con el Japón*. DDOOSS. Asociación de Amigos del Arte y la Cultura de Valladolid. <https://ddooss.org/textos/documentos/mi-experiencia-con-el-japon>
- Blyth, R. H. (1959). *Oriental Humour*. The Hokuseido Press.
- Blyth, R. H. (1960). *Haiku* (Vol. 1). Hokuseido. (Trabajo original publicado en 1949).
- Blyth, R. H. (1963). *A History of Haiku: From the Beginnings up to Issa*. Hokuseido.
- Bueno, Raúl. (1995). Apuntes sobre el lenguaje de la vanguardia poética hispanoamericana. *Hispanérica*, 24(71), 35-48. <https://www.jstor.org/stable/20539849>
- Cabezas, A. (2007). *Jaikus inmortales* (5ª ed.). Hiperión. (Trabajo original publicado en 1983).
- Cabrera (1988). *Milenaria Luz: La poesía de Javier Sologuren*. Ediciones del Tapir.
- Carrera Andrade, J. (1940). *Microgramas. Precedidos de un Ensayo y seguidos de una selección de haikais japoneses*. Ediciones Asia América.
- Carrillo, E. (Trad.) (1995). Haiku. *Harauí*, 96-97, 1-16. <https://cedoc.sisbib.unmsm.edu.pe/biblioteca-digital/medio-siglo-poesia-peruana/435>
- Carrillo, F. (1973). *Keiko-san*. Milla Bartres.
- Carter, S. D. (2019). *How to Read a Japanese Poem*. Columbia University Press.
- Casallas, J. F. (2019). *La apropiación del haiku en América Latina* [Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia]. Repositorio institucional UNAL. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/77732>
- Castañeda, L. H. (2016). Natura viva: presencia del haiku en la obra poética de Alfonso Cisneros Cox. En Castañeda, L. H., Lengua, C. A., Saldarriaga, P. (Eds.), *Han cambiado de agua tus ojos. Alfonso Cisneros Cox. Poética, Poesía, Persona. In memoriam* (pp. 15-31). Librería SUR.
- Castañeda, L. H., Lengua, C. A. y Saldarriaga, P. (Eds.). (2016). *Han cambiado de agua tus ojos. Alfonso Cisneros Cox. Poética, Poesía, Persona. In memoriam*. Librería SUR.
- Castillo, L. A. (2019). *La máquina de hacer poesía*. Meier Ramírez.

- Chamberlain, B. H. (1997). Bashō and the Japanese Poetical Epigram [1902]. In *Early Japanology*. Aston, Satow, Chamberlain. Reprint from *Transactions of the Asiatic Society of Japan* (Vol. 1). Yushodo Press.
- Chandía, M. (2023, 1 de diciembre). *Diciembre 2023* [En serie Bashou y los clásicos]. El Rincón del Haiku. <https://nueva.elrincondelhaiku.org/2023/12/01/diciembre-2023-2/>
- Chueca, L. F. y Pollarolo, G. (2019), Introducción. Poesía peruana: Entre la fundación de su modernidad y finales del siglo XX. En L. F. Chueca y G. Pollarolo (Coords.), *Historia de las literaturas en el Perú. Volumen 4. Poesía peruana: entre la fundación de su modernidad y finales del siglo XX* (pp. 11-26). Biblioteca Nacional del Perú. <https://www.casadelaliteratura.gob.pe/wp-content/uploads/2019/04/Historia-de-la-literatura-Vol-4-baja.pdf>
- Ceide-Echevarría, G. (2015). José Juan Tablada. En A. Jiménez (Ed.). *Camino del Haikú. Ensayos y poemas. Antología Hispanoamericana* (2.ª ed., pp. 95–134). Ediciones El Tucán de Virginia.
- Cisneros Cox, A. (1978). *Espejismos del alba*. Ediciones Arybalo.
- Cisneros Cox, A. (1979). *Láminas*. Ediciones Arybalo.
- Cisneros Cox, A. (1981). *Lomas*. Editorial Andina y Universidad de Lima
- Cisneros Cox, A. (1988). El haiku: breve expresión de lo sutil. *Lienzo*, 8, 339-356. <https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/lienzo/article/view/3974>
- Cisneros Cox, A. (1994). Voces mínimas. *Lienzo*, 15, 293-301.
- Cisneros Cox, A. (1996). *Voces mínimas*. Ediciones Caracol.
- Cisneros Cox, A. (1997). Naturaleza y brevedad: el haikú en la poesía latinoamericana. *Evohé*, 3, 127-152.
- Cisneros Cox, A. (2001). *It's a hot afternoon, .... Frogpond*, 24(1), 45.
- Cisneros Cox, A. (2003). Estética y brevedad en el haiku. *Foro Jurídico*, 2, 234-236. <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/forojuridico/article/view/18312>
- Cisneros Cox, A. (2006-2008). *La Ensenada* [Publicación seriada]. El Rincón del Haiku, [https://clasica.elrincondelhaiku.org/pub\\_ensenada.php](https://clasica.elrincondelhaiku.org/pub_ensenada.php)
- Cisneros Cox, A. (2007). *La Ensenada*. Ediciones Caracol.
- Cisneros Cox, A. (2008). *El agua en la ciénaga. Antología poética 1978-2008*. Editora Mesa Redonda.
- Cisneros Cox, A. (2009, 27 de julio). *Natura viva*. El agua en la ciénaga. <https://alfonsocisneroscox.blogspot.com/2009/08/natura-viva.html>
- Cisneros Cox, A. (2010). Instantes. *Lienzo*, 31, 241-266.
- Cisneros Cox, A. (2011). El haiku, breve expresión de lo sutil. *Hojas en la acera*, 12, 41-44. <https://haikunversaciones.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/01/hojas-en-la-acera-nro-12-corregida-2.pdf>

- Cisneros Cox, A. y Casals, J. (2004, mayo). *Natura Viva*. El Rincón del Haiku. [https://clasica.elrincondelhaiku.org/pub\\_naturaviva.php](https://clasica.elrincondelhaiku.org/pub_naturaviva.php)
- Cook, I. (2016). Inés Cook. *Revista de la Academia Norteamericana de la Lengua Española (RANLE)*, sección “Invenciones”, 9(5), 104.
- Corcuera, A. (1960). *Sombra del jardín*. Ediciones Rubí.
- Corcuera, A. (1977). *De los duendes y la villa de Santa Inés*. Editorial Ames.
- Cuartas Retrepo, J. M. (2022). Culto y cultivo del haikú en escritores colombianos, *Coherencia*, 20(37), 55-73. <https://doi.org/10.17230/co-herencia.19.37.3>
- Curonisy, W. (2012). *Rehenes del tiempo* (2.ª ed.). Fondo de Cultura Económica.
- De la Fuente, R. (1996). *Haijin: Antología del haiku* (2.ª ed.). Hiperión. (Trabajo original publicado en 1992).
- De la Fuente, R. (2001). El Haiku y la poesía española del primer tercio de siglo XX: el ejemplo de Juan Ramón Jiménez. *Le métissage culturel en Espagne* [en línea]. Presses Sorbonne Nouvelle. <http://books.openedition.org/psn/1603>
- De la Fuente, R. (2009). En torno al orientalismo de Tablada, *Literatura Mexicana*, 20(1), 57-77. <https://doi.org/10.19130/iifl.litmex.20.1.2009.608>
- De la Fuente, R. y Pascual Gay, J. (2023). *José Juan Tablada. Visionario y apóstol de la novedad*. Aracne.
- De la Jara, L. (2021). *Espigas y otros textos (1918-1926)*. Trafalgar Square.
- Deartano, P. (2016). Javier Sologuren y la literatura japonesa. *Boletín de la Academia Peruana*, 1(61), 125-142.
- Delgado, W. (1965). *Parque*. Ediciones de la Rama Florida.
- Dolin, A. (2015). *The Fading Golden Age of Japanese Poetry. Tanka and haiku of the Meiji-Taisho-Showa period*. Akita International University Press.
- Drouilly, M. (2023). *Al sonido del agua: Haiku de Taneda Santōka*. Editorial Noctámbula.
- Echevarría, B. (2012). Tulipanes en suelo de nopales. El “modernismo” literario y el primer “japonismo” de José Juan Tablada. *Anuario Del Colegio De Estudios Latinoamericanos. UNAM*, 2. Recuperado a partir de <https://revistas.unam.mx/index.php/accel/article/view/31726>
- Favela, T. (2016, 12 de noviembre). *Matsuo Bashō y José Watanabe: Cruce de poéticas*. Vallejo & Co. <https://www.vallejoandcompany.com/2016/11/12/matsuo-basho-y-jose-watanabe-cruce-de-poeticas/>
- Fernández Cozman, C., Tahua Delgado, R. y Ticona Lecaros, J. C. (2021). El simplismo de Alberto Hidalgo: tradición e innovación, *Tonos Digital. Revista de Estudios Filológicos*, 40, 1-16. <http://hdl.handle.net/10201/105715>
- Fernández, C. y Gianuzzi, V. (2021). Nota bio-bibliográfica. En L. De la Jara, *Espigas y otros textos (1918-1926)* (pp. 231-246). Trafalgar Square.

- Fukuhara, I. (2002). Crítica a la traducción de nueve poemas haiku de Matsuo Basho por Javier Sologuren. *Revista de la Facultad de Lenguas Modernas*, 5, 43-105.
- García Prada, C. (2015). Leve espuma. En A. Jiménez (Ed). *Camino del Haikú. Ensayos y poemas. Antología Hispanoamericana* (2.<sup>a</sup> ed., pp. 81–94). Ediciones El Tucán de Virginia.
- García Wong-Kit, J. (2018, 9 de noviembre). *El haiku que habita entre los peruanos*. Discover Nikkei. <https://discovernikkei.org/es/journal/2018/11/9/haiku/>
- García Wong-Kit, J. (2023, 26 de junio). *Breve y reciente historia del haiku en Perú*. Discover Nikkei. <https://discovernikkei.org/es/journal/2023/6/26/haiku/>
- García Wong-Kit, J. (2024, 25 de noviembre). *Nicolás Matayoshi al servicio de la palabra*. Discover Nikkei. <https://discovernikkei.org/es/journal/2024/11/25/nicolas-matayoshi/>
- Gazzolo, A. M. (1989). Javier Sologuren: Poesía, razón de vida. *Lienzo*, 9, 219-278.
- Gazzolo, A. M. (1998). La imagen de quien escribe. *La casa de cartón de Oxy*, 14(2), 11-17.
- Gazzolo, A. M. (2021, 1-3 de diciembre). Javier Sologuren: el llamado del Japón [Conferencia]. Congreso Internacional Virtual “Cien años de Javier Sologuren: Palabra continua”, Lima, Perú. <https://www.facebook.com/541765403022063/videos/882590902441429/>
- Gilbert, R., Itō, Y., Murase, T., Nishikawa, A. y Takaki, T. (2006). A New Haiku Era: Non-season *kigo* in the Gendai Haiku *saijiki*. *Modern Haiku Journal*, 37(2), s.p. <https://www.thehaikufoundation.org/omeka/files/original/29d257499f15ceceb593c9539e21f129.pdf>
- González de Mendoza, J. M. (2015). Los haijines mexicanos. En A. Jiménez (Ed.). *Camino del Haikú. Ensayos y poemas. Antología Hispanoamericana*. (2.<sup>a</sup> ed., pp. 19–32). Ediciones El Tucán de Virginia.
- González Vigil, R. (1994). Estudio preliminar. En C. Toro Montalvo, *Arte de soñar. Poesías completas (1970-1990)* (pp. 7-25). A.F.A. Editores.
- González Vigil, R. (2003). Lectura continua de Sologuren. *Revista Hispanoamericana de Literatura*, 3, 45-58.
- Guillaumin, E. (2021). Alusiones estructurales y aproximaciones a los géneros japoneses en la poesía mexicana. *Amoxcalli, Revista De Teoría Y Crítica De La Literatura Hispanoamericana*, 4(7), 55-75. <https://rd.buap.mx/ojs-dm/index.php/amox/article/view/553>
- Guillén, A. (1921). *El libro de las parábolas*. Editorial Nosotros.
- Guillén, A. (1935). *Cancionero (antología de ocios poéticos)* (2.<sup>a</sup> ed.). Ediberto Portugal.
- Gutiérrez, L. (2023a, 25 de agosto). *El haiku en Japón y en México en las primeras décadas del siglo XX* [Video]. Biblioteca UDGVirtual UDGVirtual. <https://www.youtube.com/watch?v=ygQnBbLimXs>

- Gutiérrez, L. (2023b). La representación de una epidemia de cólera en el haiku de Hasegawa Sosei. *Mirai. Estudios Japoneses*, 7, 69-76. <https://dx.doi.org/10.5209/mira.86031>
- Guizado, R. (2016). Forjar una forma poética: *Estancias* de Javier Sologuren. *Boletín de la Academia Peruana*. 1(61), 47-69.
- Hadman, T. (2000). *Poet Profiles: Meet Ty Hadman*. The Haiku Foundation Digital Library. <https://www.thehaikufoundation.org/omeka/items/show/1455>
- Hadman, T. (2001). *José Juan Tablada (1871-1945)*. AHA Poetry. <http://www.ahapoetry.com/PP0301..htm>
- Hadman, T. (2015). Breve historia del haikú en la lírica mexicana. En A. Jiménez (Ed.), *Camino del Haikú. Ensayos y poemas. Antología Hispanoamericana* (2ª ed., pp. 135-146). Ediciones El Tucán de Virginia.
- Hakutani, Y. (2021). *American Haiku, Eastern Philosophies, and Modernist Poetics*. Lexington Books.
- Haya, V. (2002). *El corazón del haiku: la expresión de lo sagrado*. Mandala Ediciones.
- Haya, V. (2004). *El espacio interior del haiku. Antología comentada de haikus japoneses*. Shinden Ediciones.
- Haya, V. (2007). *Haiku-dô. El haiku como camino espiritual*. Editorial Kairós.
- Haya, V. (2008). El haiku japonés y sus publicaciones en castellano. *Studi ispanici*, 33, 319-324.
- Haya, V. (2013). *Aware. Iniciación al haiku japonés*. Editorial Kairós.
- Herbozo, J. M. (2016). Una meditación acumulativa: Alfonso Cisneros Cox y la poesía del conocimiento. En L. H. Castañeda, C. A. Lengua y P. Saldarriaga (Eds.), *Han cambiado de agua tus ojos. Alfonso Cisneros Cox. Poética, Poesía, Persona. In memoriam* (pp. 33-52). Librería SUR.
- Hernández Palacios, E. (2001). José Juan Tablada: tradición y modernidad. *Texto Crítico*, 9, 103-117. <https://cdigital.uv.mx/items/8f13bc72-6c47-4293-95ba-0dd4dad62496>
- Hidalgo, A. (1925). *Simplismo. Poemas inventados por Alberto Hidalgo*. Editorial El Inca. <https://es.scribd.com/document/797931313/1925-Simplismo-Poemas-Inventados-Por-Alberto-Hidalgo>
- Higa, J. (2018). *新木 Venancio Shinki: Árbol nuevo* [Exposición]. Galería de Arte Ryoichi Jinnai, Lima.
- Higa Oshiro, A. (2009, 10 de diciembre). *La imagen del Japón y el personaje nisei en la narrativa peruana contemporánea*. Discover Nikkei. <https://discovernikkei.org/es/journal/2009/12/10/imagen-del-japon/>
- Jiménez, A. (Ed.). (2015). *Camino del Haikú. Ensayos y poemas. Antología Hispanoamericana* (2ª ed.). Ediciones El Tucán de Virginia
- Jorge, J. (2022). Paisaje, lengua e interioridad en el haiku moderno. *Mirai. Estudios japoneses*, 6, 257-271. <https://doi.org/10.5209/mira.80464>

- Jorge, J. (2024, 1 de octubre). Caligrafía. *El Rincón del Haiku*.  
<https://nueva.elrincondelhaiku.org/2024/10/01/caligrafia/>
- Kacian, J. (2017). *A brief history of haiku in the United States*. The Haiku Foundation.  
<https://www.thehaikufoundation.org/omeka/files/original/8cd4850b0d0799d6c3c72cd025fc8111.pdf>
- Kawamoto, K. (2000). *The Poetics of Japanese Verse. Imagery, Structure, Meter*. (S. Collington, K. Collins, G. Heldt, Trans.). University of Tokyo Press. (Trabajo original publicado en 1991).
- Keene, D. (1956). *La literatura japonesa*. Fondo de Cultura Económica.
- Keene, D. (1981). Jōha, a Sixteenth-Century Poet of Linked Verse. En G. Elison, y B. L. Smith, (Eds.) *Warlords, Artists & Commoners. Japan in the Sixteenth Century* (pp. 114-132). The University Press of Hawaii.
- Keene, D. (1984). *Dawn to the West. Japanese Literature of the Modern Era. Volume II: Poetry; Drama; Criticism*. Henry Holt and Company.
- Kern, A. L. (Ed.) (2018). *The Penguin Book of Haiku* [EPUB]. Penguin Classics.
- Kishimoto, J. et al. (1993). *El Japón en la literatura*. Centro Cultural Peruano Japonés.
- Kravzov, L. L. (1966). El Haikai Mexicano. *Comparative Literature*, 18(4), 300-311.
- Lauer, M., Montalbetti, M. y Cook, I. (1979). El estrecho camino al hondo norte / Un Método. *Hueso Húmero*, 2, 27-57.
- Linares, E. (2022, 1 de marzo). *La voz del haiku en lengua quechua*. El Rincón del Haiku. <https://nueva.elrincondelhaiku.org/2022/03/01/la-voz-del-haiku-en-lengua-quechua/>
- Linares Martí, E. y Sánchez Verdejo, T. (Eds.) (2023). *Generación Dô. La evolución del haiku-dô*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- López-Calvo, I. (2013). *The Affinity of the Eye. Writing Nikkei in Peru*. The University of Arizona Press.
- López Degregori, C. (2016). Una poesía de la mirada: *El agua en la ciénaga* de Alfonso Cisneros Cox. En L. H. Castañeda, C. A. Lengua y P. Saldarriaga (Eds.), *Han cambiado de agua tus ojos. Alfonso Cisneros Cox. Poética, Poesía, Persona. In memoriam* (pp. 61-64). Librería SUR.
- Lorente, J. (2020). *Bashō y el metro 5-7-5* (2.ª ed.). Sabi-Shiori.
- Mata, R. (2000). José Juan Tablada: entre la vanguardia literaria, la noticia científica y la teoría de la relatividad. *Ciencias*, 59, 66-75.
- Mata, R. (2021). *El autor. José Juan Tablada. Vida, letra e imagen*. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Filológicas,  
<https://www.iifl.unam.mx/tablada/interiores/autor.php>
- Matayoshi, N. (1993). *Poemario*. Lluvia Editores.
- Matayoshi, N. (2000). *Poemas para llegar a casa*. Arteida Editores.
- Mato, S. (2021). *Las voces que entrecruzan el Perú y Japón*. Murrup Ediciones.

- Maples Arce, M. (2015). Tanka y haiku. En A. Jiménez (Ed.). *Camino del Haikú. Ensayos y poemas. Antología Hispanoamericana*. (2.ª ed., pp. 33–46). Ediciones El Tucán de Virginia.
- Mayer de Zulen, D. (1927). *La poesía de Zulen. In Memoriam*. Lima, sin imprenta.
- Mejía, J. L. (1995). Muestra del haikú peruano. *Poetas en busca de un editor*, 23. <https://joseluismejia.com/poetas/pebde-numero-veintitres-marzo-1995>
- Mejía, J. L. (1999). Muestra del haikú peruano. En C. Ángeles (Ed.), *Japón en la literatura peruana* (pp. 198-206). Editorial San Marcos.
- Melchy, Y. (2020a, 21 de mayo). *Aprender de una flor de colza. sobre la importancia del kiyose mexicano*. Flor de amaneceres. <https://flordeamaneceres.wordpress.com/2020/05/21/aprender-de-una-flor-de-colza-sobre-la-importancia-del-kiyose-mexicano/>
- Melchy, Y. (2020b, 31 de agosto). *El camino de las flores y las lúcumas. Sobre el haiku peruano, japonés, y los haikus de Alonso Belaúnde Degregori* [En serie Eco-poéticas del haiku]. El Rincón del Haiku. <https://nueva.elrincondelhaiku.org/2020/08/31/el-camino-de-las-flores-y-las-lucumas-sobre-el-haiku-peruano-japones-y-los-haikus-de-alonso-belaunde-degregori/>
- Melchy, Y. (2020c, 28 de febrero). *Tercera parte. El templo de las ranas* [En serie Eco-poéticas del haiku]. El Rincón del Haiku. <https://nueva.elrincondelhaiku.org/2020/02/28/tercera-parte-el-templo-de-las-ranas/>
- Méndez, A. (2015). Primor y primavera del haikai. En A. Jiménez (Ed.). *Camino del Haikú. Ensayos y poemas. Antología Hispanoamericana* (2.ª ed., pp. 47–80). Ediciones El Tucán de Virginia.
- Morimoto, A. (2009, 15 de septiembre). *Los Nikkei en el Perú I: La migración en cifras*. Discover Nikkei. <https://discovernikkei.org/es/journal/2009/9/15/copani-2009/>
- Muth, R. (2014). José Watanabe: haiku y la construcción de la identidad. *Cuadernos CANELA*, 25, 7-16. <https://cuadernoscanela.org/index.php/cuadernos/article/view/11>
- Muth, R. (2021). Poetry, Identity and Being “Japanese”. En R. Muth, A. López-Pasarín Basabe y S. Mato (Eds.) *The Poetic Artistry of José Watanabe. Separating the Craft from the Discourse* (pp. 1-38). Palgrave Macmillan.
- Noguerol, F. (2013). Palabras certeras: Mario Benedetti, entre el aforismo, la greguería y el haiku. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 39(77), 21-42.
- Núñez, E. (1967). El Japón y el Lejano Oriente en la Literatura Peruana, *Letras: órgano de la facultad de letras y ciencias humanas de la UNMSM*, 39(78-79), 109-131.
- O’Hara, E. (1980). *Desde Melibea*. Ruray Editores
- Ota, S. (2014). *José Juan Tablada: su haikú y su japonismo*. Fondo de Cultura Económico.
- Ota, S. (2020). *Seis claves para leer y escribir haiku*. Editorial Hiperión.

- Ota, S. y Gallego, E. (2014). *Haikus en el corredor de la muerte* (Prólogo de Fernando Rodríguez-Izquierdo). Editorial Hiperión.
- Ota, S. y Gallego, E. (2016). *Haikus de guerra*. Editorial Hiperión.
- Ota, S. y Gallego, E. (2018). *Haikus contracorriente (Shinkoo Haiku)*. Editorial Hiperión.
- Oviedo, J. M. (1973). Haikus de Izumi Shikibu Nikki (diario). Traducidos por José Miguel Oviedo. *Creación y crítica*, 16, s.p.
- Ozaki, H. (2018). *Muevo mi sombra (Haikus escogidos)*. (Trad. y pról. T. Herrero). Editorial Hiperión.
- Page, J. (1992). José Juan Tablada y el anti-haiku, *Estudios de Asia y África*, 89(3), 509-512.
- Parés, N. (1966). *El haikú japonés*. Mundo Moderno.
- Paz, O. (1990). *Las peras del olmo*. Seix Barral.
- Paz, O. (1992a). La tradición del haiku. En O. Paz y E. Hayashiya (Trad.), *Sendas de Oku*. Shinto Tsushin.
- Paz, O. (1992b). La poesía de Matsuo Basho. En O. Paz y E. Hayashiya (Trad.), *Sendas de Oku*. Shinto Tsushin.
- Peña Barrenechea, E. (2005). *Obra poética completa* (Vols. 1-2). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Piscocya, M. (2011, 30 de octubre). El silencio del Haijin. *El Comercio*.  
<https://www.librosperuanos.com/autores/articulo/00000001514/El-silencio-del-Haijin>
- Quezada, Ó. (2007). Parajes de *La ensenada*. *Lienzo*, 28, 217-251.
- Quezada, Ó. (2008). Despoblando palabras. En A. Cisneros Cox, *El agua en la ciénaga. Antología poética [1978-2008]* (pp. 7-20). Editora Mesa Redonda.
- Rascón, C. (2019). Haiku: instrucciones de uso. *Tema y Variaciones de Literatura*, 53 (2), 13-17.
- Rodríguez-Izquierdo, F. (1972). *El haiku japonés: Evolución y triunfo del haikai, breve poema sensitivo*. Publicaciones de la fundación Juan March.
- Rodríguez-Izquierdo, F. (2013, 13 de mayo). Un "haiku" japonés modélico. Paseos.net.  
<https://paseos.net/phpbb3/viewtopic.php?t=11835>
- Rubio, C. (2019). *Claves y textos de la literatura japonesa. Una introducción* (3ª ed.). Ediciones Cátedra.
- Rubio Jiménez, J. (1987). La difusión del haiku. Diez-Canedo y la revista *España*, *Cuadernos de Investigación Filológica*, 12-13, 83-100.  
<https://doi.org/10.18172/cif.2127>
- Saldarriaga, P. (2016). El orden de las cosas en la poesía de Alfonso Cisneros Cox. En L. H. Castañeda, C. A. Lengua y P. Saldarriaga (Eds.), *Han cambiado de agua tus ojos. Alfonso Cisneros Cox. Poética, Poesía, Persona. In memoriam* (pp. 65-73). Librería SUR.

- Sánchez, D. A. (2016a, 3 de diciembre). *La influencia japonesa en la poesía peruana, por Diego Alonso Sánchez*. Vallejo & Company.  
<http://www.vallejoandcompany.com/la-influencia-japonesa-en-la-poesia-peruana-por-diego-alonso-sanchez/>
- Sánchez, D. A. (2016b, 22 de octubre). *El misterio de Rafael Yamasato, por Diego Alonso Sánchez*. Vallejo & Company.  
<https://www.vallejoandcompany.com/2016/10/22/el-misterio-de-rafael-yamasato-por-diego-alonso-sanchez/>
- Sánchez, D. A. (2016c, 1 de octubre). «*Quisiera que la muerte misma sea, sin exagerar, algo erótica*», entrevista a José Watanabe (Parte II). Vallejo & Company.  
<https://www.vallejoandcompany.com/2016/10/01/quisiera-que-la-muerte-misma-sea-sin-exagerar-algo-erotica-entrevista-a-jose-watanabe-parte-ii/>
- Sánchez Guevara, A. (2014). *Reflexiones en torno al haiku hispanoamericano*. [Tesis doctoral inédita, Universidad Autónoma Metropolitana].  
[https://www.academia.edu/8339658/Reflexiones\\_en\\_torno\\_al\\_haiku\\_hispanoamericano](https://www.academia.edu/8339658/Reflexiones_en_torno_al_haiku_hispanoamericano)
- Santiváñez, R. (2012, 30 de abril). Orígenes de la moderna poesía peruana. *Variedades*, 273. <https://www.librosperuanos.com/autores/articulo/00000002076/Proceso-Literario-del-Siglo-XX-Origenes-de-la-moderna-Poesia-Peruana>
- Santiváñez, R. (2016). Aproximación a la poesía pura: Una lectura de *Espejismos del agua* y *El agua de las fuentes* de Alfonso Cisneros Cox. En L. H. Castañeda, C. A. Lengua y P. Saldarriaga (Eds.), *Han cambiado de agua tus ojos. Alfonso Cisneros Cox. Poética, Poesía, Persona. In memoriam* (pp. 53-59). Librería SUR.
- Sato, H. (2018). *On Haiku*. New Directions Publishing.
- Saz, S. M. (2004). El haiku en la poesía latinoamericana. En T. Arimoto, M. P. García-Escudero y T. Inui (Eds.), *Japón y el mundo hispánico: Enlaces culturales, literarios y lingüísticos. Actas del Coloquio Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español* (pp. 187-197). Asociación Europea de Profesores de Español.
- Shimizu, N. (2013). Los haikus de Borges: su peculiar acercamiento a la estética japonesa. En *Actas del Congreso Internacional sobre el español y la cultura hispánica del Instituto Cervantes de Tokio* (pp. 99-105).  
[https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/publicaciones\\_centros/PDF/tokio\\_2013/11\\_shimizu.pdf](https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/publicaciones_centros/PDF/tokio_2013/11_shimizu.pdf)
- Shirane, H. (2000). Beyond the Haiku Moment: Basho, Buson and Modern Haiku Myths. *Modern Haiku*, 30(1).  
[http://www.haikupoet.com/definitions/beyond\\_the\\_haiku\\_moment.html](http://www.haikupoet.com/definitions/beyond_the_haiku_moment.html)
- Shirane, H. (2002) (Ed.). *Early Modern Japanese Literature. An Anthology 1600-1900*. Columbia University Press.
- Shirane, H. (2012). *Japan and the Culture of the Four Seasons. Nature, Literature and the Arts*. Columbia University Press.
- Shirane, H. (2019). Haiku. *New Literary History*, 50(3), 461-465.  
<https://muse.jhu.edu/article/740083/pdf>

- Shirane, H. & Suzuki, T. (2016) (Ed.). *The Cambridge History of Japanese Literature*. Cambridge University Press.
- Sicilia Saavedra, L. (2019, 1 de noviembre). *Un recorrido por el haiku peruano*. El Rincón del Haiku. <https://nueva.elrincondelhaiku.org/2019/11/01/un-recorrido-por-el-haiku-peruano/>
- Silva, A. (2005). *El libro del Haiku*. Bajo La Luna.
- Silva-Santisteban, R. (1988). *Río de primavera, cascada de otoño*. Ediciones Caracol.
- Silva-Santisteban, R. (2005). Vida continua de Javier Sologuren. En J. Sologuren, *Obras Completas de Javier Sologuren* (Vol. 1. pp. 13-31). Fondo Editorial PUCP.
- Silva-Santisteban, R. (2016). *Terra Incognita*. Alastor Editores.
- Sobrevilla, D. (2001). Transculturación y heterogeneidad: Avatares de dos categorías literarias en América Latina, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 27(54), 21-33.
- Sologuren, J. (1967). *Poesía japonesa: haikais, haikus y tankas*. Ediciones de la Rama Florida.
- Sologuren, J. (1977). *Corola parva*. La Máquina Eléctrica Editorial.
- Sologuren, J. (1983). Poesía japonesa e hispanoamericana. *PHP Institute International*, 53-61.
- Sologuren, J. (1986). Jaikus escritos en un amanecer de otoño. *Lienzo*, 6, 86-94.
- Sologuren, J. (1991). Corola parva: Flores del Perú. Fotografías por José Casals. *Lienzo*, 11, 187-207.
- Sologuren, J. (1993). *El rumor del origen. Antología general de la literatura japonesa*. Fondo Editorial de la PUCP.
- Sologuren, J. (1999). *Vida continua*. Editorial Pre-textos.
- Sologuren, J. (2003). *Haikus*. Colección Underwood, 1.
- Sologuren, J. (2005). *Obras Completas de Javier Sologuren* (Vol. 1-10). Fondo Editorial PUCP.
- Stilerman, A. (2018). La interpretación de la poesía tradicional japonesa: texto, contexto e intertexto. *Mirai*, 2, 153-173.
- Stryk, L. (1983). Poesía Zen (P. Saldarriaga, Trad.). *Lienzo*, 3, 157-176.
- Studzińska, J. (2011). El haiku en la poesía hispánica, *Romanica.doc*, 1(2), p. 1-11.
- Suzuki, D. (1970). *Zen and Japanese culture*. Princeton University Press.
- Tablada, J. J. (2021a). *Un día...Poemas sintéticos* [1919]. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Filológicas. <https://www.iifl.unam.mx/tablada/interiores/poesia.php?pos=3&coleccion=6&TP=40#botonesPoesia>
- Tablada, J. J. (2021b). *El jarro de flores. Disociaciones líricas* [1922]. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Filológicas.

<https://www.iiifl.unam.mx/tablada/interiores/poesia.php?pos=3&coleccSel=13&TP=63#botonesPoesia>

- Takiguchi, S. (2015). Karumi. Matsuo Basho's Ultimate Poetical Value, Or was it?, *Juxtapositions*, 1(1). <https://thehaikufoundation.org/juxta/juxta-1-1/karumi-matsuo-bashos-ultimate-poetical-value-or-was-it/>
- Toro Montalvo, C. (1994). *Arte de soñar. Poesías completas (1970-1990)*. A.F.A Editores.
- Tsurumi, R. (2007). *The Closed Hand: Images of the Japanese in Modern Peruvian Literature* [Tesis doctoral, The City University of New York].
- Ueda, M. (1967). *Literary and Art Theories in Japan*. The Press of Western Reserve University.
- Ueda, M. (1976). *Modern Japanese Haiku. An Anthology*. University of Toronto Press.
- Ueda, M. (1999). *Light Verse from the Floating World. An Anthology of Premodern Japanese Senryu*. Columbia University Press.
- Ueda, M. (2022, 26 de febrero). Masaoka Shiki. En *Modern Japanese Poets and the Nature of Literature* (E. Rovira, Trad.). *El Rincón del Haiku*. <https://nueva.elrincondelhaiku.org/2022/02/26/masaoka-shiki-por-makoto-ueda/>
- Vallejo Bulnes, R. (2016). El silencio mayor de la escritura: estética y sensibilidad japonesa en la poesía de Javier Sologuren. *Boletín de la Academia Peruana*, 61 (1), 143-160.
- Viveros Torres, C. E. (2022). Haiku contemporáneo de Japón. El linaje de Takahama Kyoshi 高浜虚子, *Revista Literaria Taller Igitur*. Accedido en: [https://tallerigitur.com/ensayo/haiku-contemporaneo-de-japon-el-linaje-de-takahama-kyoshi-%e9%ab%98%e6%b5%9c%e8%99%9a%e5%ad%90-por-carlos-viveros-torres/11128/?fbclid=IwAR1zpGXQKPLCG8IMJ580w3J7OQ7cXnFzb2pylVFfu8WOg2PrDinQr\\_Cx8C0](https://tallerigitur.com/ensayo/haiku-contemporaneo-de-japon-el-linaje-de-takahama-kyoshi-%e9%ab%98%e6%b5%9c%e8%99%9a%e5%ad%90-por-carlos-viveros-torres/11128/?fbclid=IwAR1zpGXQKPLCG8IMJ580w3J7OQ7cXnFzb2pylVFfu8WOg2PrDinQr_Cx8C0)
- Vives, N. (1985). *La naturaleza como símbolo de la vida y de la creación literaria en Corola Parva* [Tesis de pregrado, Pontificia Universidad Católica del Perú].
- Watanabe, J. (2003). *Elogio del refinamiento. Antología poética (1971-2003)*. Editorial Renacimiento.
- Watanabe, J. (2013). *Poesía completa*. Editorial Pre-Textos.
- Watanabe, J. (2016). *Banderas detrás de la niebla*. Editorial Pre-Textos.
- Yamasato, R. (1981). *Estambres*. Cuadernos del Hipocampo.
- Yasuda, K. (2001). *The Japanese Haiku. Its Essential Nature and History*. Tuttle Publishing. (Trabajo original publicado en 1957).
- Zúñiga, C. (1999). Cerezos en flor: Haikú japonés. En C. Ángeles (Ed.), *Japón en la literatura peruana* (pp. 183-196). Editorial San Marcos.
- Zúñiga, C. (2003). El haiku en la poesía peruana. *Revista hispanoamericana de literatura*, 4, 59-76.

Zúñiga, C. (2014). *Estambres de Plenilunio*. Ediciones Capulí.

Zúñiga, C. (2015). *Cerezos en flor: haikú japonés* (2.<sup>a</sup> ed.). Ediciones Capulí.

