

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS



**EL HAIKU EN LA POESÍA DE JAVIER SOLOGUREN Y ALFONSO
CISNEROS COX**

TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO DE LICENCIADO EN HUMANIDADES CON MENCIÓN
EN ESTUDIOS TEÓRICOS Y CRÍTICOS QUE PRESENTA EL BACHILLER:

ALONSO BELAUNDE DEGREGORI

ASESOR: RICARDO ERNESTO SUMALAVIA CHAVEZ

Lima, noviembre del 2017

Resumen

El presente trabajo analiza la aproximación al haiku de Javier Sologuren y Alfonso Cisneros Cox en el marco del creciente interés por este género a nivel latinoamericano. El análisis se centra en la comparación de los haikus con el modelo clásico japonés, tal como lo practicó Matsuo Bashō, siguiendo las teorías de los estudiosos Keene, Rodríguez Izquierdo, Rubio, Blyth y Haya Segovia. El haiku es valorado y ponderado como una expresión poética orientada a evocar un instante de experiencia en la naturaleza, logrando despertar el asombro ante la maravilla de la existencia. Los resultados del trabajo revelan la íntima afinidad de ambos poetas con el género, las modalidades de apropiación que practicaron, la priorización de ciertos aspectos estilísticos y espirituales en su comprensión del haiku, la innovación en los recursos para lograrlo y la singularidad de sus creaciones, basada en la mezcla auténtica del género con sus propias poéticas. La principal conclusión que puede desprenderse de este trabajo es que los autores asimilaron este género poético para dar forma y expresión a su particular sensibilidad e integrarlo a la tradición poética peruana.

Índice:

Introducción	2
1. El haiku japonés	4
1.1. El <i>makoto</i> como principio: una poesía expresionista	4
1.2. La naturaleza como tema	7
1.3. El primer maestro del haiku, Matsuo Bashō	9
a. La renovación estilística: <i>furuike ya</i>	9
b. El espíritu del haiku: vida y obra de Matsuo Bashō	16
1.4. El haiku y lo sagrado: el <i>satori</i> , el <i>aware</i>	22
2. El haiku peruano	34
2.1. La recepción del haiku en Latinoamérica: bajo la óptica del <i>haikai</i>	34
2.2. Breve historia del haiku en el Perú	44
a. Los orígenes inciertos: la primera mitad del siglo XX	44
b. La apropiación del haiku: de los 60's a la actualidad	49
3. La aproximación al haiku de Javier Sologuren	61
3.1. Aspectos generales de la poesía de Javier Sologuren	63
3.2. <i>Corola parva</i> (1977)	72
3.3. <i>Jaikus escritos en un amanecer de otoño</i> (1986)	85
3.4. <i>Haikus</i> (1999)	94
4. La aproximación al haiku de Alfonso Cisneros Cox	97
4.1. Aspectos generales de la poesía de Alfonso Cisneros Cox	97
4.2. <i>Espejismos del alba</i> (1978)	101
4.3. <i>Láminas</i> (1979)	106
4.4. <i>Lomas</i> (1981)	109
4.5. <i>Natura viva</i> (1992)	117
4.6. <i>Voces mínimas</i> (1996)	123
Conclusiones	127
Bibliografía	129

Introducción

La importancia del estudio del haiku en la actualidad

Convendría preguntarnos, al inicio de esta investigación, cuáles han sido los motivos que nos han llevado a emprenderla. Podríamos señalar, por ejemplo, que el haiku es el género literario autóctono más famoso fuera del archipiélago nipón. El hecho que varios poetas peruanos hayan dedicado sus pensamientos y su sensibilidad a esta forma poética es un indicador, entre muchos, de su popularidad a nivel mundial. El haiku ha trascendido fronteras culturales, siendo imitado, trastocado, adaptado y reinventado en la expresión de diferentes poéticas, algo que no ha sucedido al mismo nivel con otros géneros como el teatro *Noh* o *Kabuki*; la prosa del *Zuihitsu*; la forma poética del *tanka* o del *renga*; los diarios de viaje salpicados de poesía; o el caligrama artístico del *haiga*.

Asimismo, el mundo cultural japonés ha cobrado una intensa relevancia en las últimas décadas, a medida que su influencia económica ha permeado las capitales de las instituciones culturales en Occidente. La gastronomía japonesa, el *manga*, el *anime*, los videojuegos, así como las películas inspiradas en ellos, han hallado un lugar perdurable dentro del corazón de las generaciones jóvenes, mientras que las pautas morales del budismo han sido infiltradas en libros de autoayuda y talleres de soporte emocional, adaptados a las necesidades de una sociedad en creciente ausencia de sentimientos religiosos y valores de sentido trascendental.

Ahora, como antes, parece ser Japón aquella privilegiada isla que goza de “las nubes de otra existencia”, como dijo Paz, o de un infatigable “instinto de belleza”, como señaló Sologuren; un sentido de belleza que permea los ritos cotidianos, las rutas espirituales y los lazos afectivos en comunidad; y sin embargo, el carácter acelerado y utilitarista de las grandes metrópolis del Japón de nuestro siglo también nos ha enseñado que se está gestando en este país una creciente deshumanización frente a las nuevas tecnologías, un asilamiento del sujeto en sociedad y una abrasiva reducción de la vida afectiva frente al peso abrumador de las exigencias de la productividad.

El resultado de este proceso de influencia no ha tomado ninguna forma definitiva todavía. Las políticas de la sociedad japonesa deberán definir si su principal enseñanza, su ejemplo ante el mundo, seguirá siendo aquel profundo amor por la naturaleza, aquel admirable respeto por los mayores de edad y de espíritu, el contacto armonioso con lo existente y la búsqueda de la sabiduría práctica en las pequeñas acciones diarias; o si bien, en su búsqueda de posicionamiento económico internacional, seguirán adaptando sus formas artísticas y culturales a los gustos de una sociedad cada vez más egoísta, despreocupada y profana.

En el Perú existe una gran comunidad nikkei, descendiente de aquella *Embarcación de Cerezos* que arribó casi a inicios del siglo pasado, en 1899, lo cual ha dado como fruto nuestro vínculo más cercano con la cultura japonesa. Dentro de ella, la obra del poeta José Watanabe Varas ha sido uno de los mejores ejemplos de cómo la literatura puede conferir los mejores valores de la sociedad tradicional japonesa en moldes y nombres occidentales: la contemplación, la meditación silenciosa, la educación de los sentidos y la contención de los sentimientos para una depuración armoniosa. El espíritu japonés sopla dentro de su obra, a pesar de su reticencia a utilizar formas literarias japonesas y de ignorar, en contraste con todo lo dicho, la escritura del haiku.

Por otra parte, la enorme dedicación que el poeta Javier Sologuren le dedicó a la literatura japonesa marcó un hito en nuestro conocimiento sobre este país. Antes de su constante e informado trabajo de traducción y divulgación, desplegado en ensayos, artículos, notas periodísticas, entrevistas y libros compilatorios, la sociedad peruana solo había tenido un contacto superficial con la profunda cultura del país milenario. El poeta Alfonso Cisneros Cox, amigo y admirador de Sologuren, participó de este trabajo a través de una honesta y constante aproximación al género poético aquí estudiado. Antes de él, ningún poeta peruano había asumido el haiku japonés como su principal forma de expresión poética. Los esfuerzos de ambos poetas, sumados a los desarrollos de nuestra sociedad *nikkei* y a los movimientos globales han ido construyendo desde fines del siglo pasado un puente perdurable hacia el país del sol naciente, cuyo tránsito permitirá un aprendizaje de mutuo reconocimiento.

Habiendo señalado la impronta de la investigación, podemos pasar ahora a señalar las características del haiku clásico japonés.

1. El haiku japonés

1.1. El *makoto* como principio: una poesía expresionista

¿Qué es aquello que fascina del haiku? ¿Por qué razón prevaleció este género en el imaginario occidental? La primera impresión que brinda es la sorpresa ante su brevísima forma, lo cual lo distingue inmediatamente de los demás géneros poéticos:

*Este sendero
nadie ya lo recorre;
salvo la tarde*

*kono michi ya
yuku hito nashi ni
aki no kure*

Este haiku, escrito por Matsuo Bashō, cumple la regla formal más notoria y recurrente del género: tener tres versos de 5, 7 y 5 sílabas, respectivamente. La tradición occidental, en su primer acercamiento al haiku, se fascinó por su brevedad, su simpleza y su capacidad sintética. En otras palabras, acogieron el haiku por ser un medio de expresión breve y sencillo de la experiencia poética.

Y en esta apreciación acertaron: la actitud japonesa hacia la escritura poética está centrada desde sus inicios en el principio estético del *makoto*, palabra que podría traducirse por ‘sinceridad’ o ‘genuinidad’. Este principio, de índole ética, se transformó naturalmente en un principio estético al inicio de la expresión poética escrita (Rubio 2007:93) y llevó a los escritores japoneses a considerar que la poesía es un medio honesto de expresión de sentimientos, anhelos, sueños y deseos, o, dicho de otra forma, un medio destinado a expresar asuntos del corazón, no del intelecto (Keene 1956:42). A este respecto, Donald Keene señala que la gama de temas permitidos no incluía aquellos de orden político, alegórico o intelectual, a diferencia de su principal referente cultural, la poesía china:

El número de estados de ánimo en que se puede escribir poesía japonesa está limitado también por la tradición [...] La mayoría de los poemas se pueden clasificar o como poesía amatoria o como poesía de la naturaleza, y el tono empleado más frecuentemente es el de una sueva melancolía. La caída de la flor del cerezo y la dispersión de las hojas en otoño son temas favoritos, porque ambos sugieren el paso del tiempo y la brevedad de la existencia humana (1956:41-42).

Considerando el contenido de los poemas, así como el estilo en que están escritos, se podría afirmar que la sinceridad de expresión responde, en un primer lugar, a la expresión directa y concisa –suprimiendo lo innecesario, lo artificioso– de un estado afectivo, alejándose de

elaboraciones intelectuales, y, en segundo lugar, a un criterio realista por el cual se busca dar expresión de las circunstancias actuales del poeta o, alternativamente, situar el poema en un plano espacial y temporal que corresponda simbólicamente con el estado afectivo del poema. En la poesía japonesa, el espacio y el tiempo representados se ciñen a una expresión realista, en la medida en que esto es posible para la poesía.

A este respecto no se puede dejar de citar el famoso prefacio de la segunda gran colección de poesía japonesa, el *Kokinwakashu* (905 d.C), escrito por Ki no Tsurayuki, que marcaría el inicio de la teorización literaria japonesa:

Los poemas de Yamato, teniendo por semillas los corazones de la gente, han ido convirtiéndose en miríadas de hojas de palabras. Las personas de este mundo, siendo sus actos y asuntos numerosos, aquello que sienten lo ajustan a lo que ven y lo que oyen, y así lo expresan. Ya que oímos la voz del ruiseñor cantando entre las flores, de la rana que vive en el agua, entre todos los seres vivientes, ¿acaso hay alguno que no componga poemas? (2008:153).

Del mismo modo, hacia esta dirección transcurre el discurso del novelista Yasunari Kawabata cuando argumenta la importancia de la locación en un haiku de Bashō, escrito en Omi, alegando que no hubiera podido estar situado en otro lugar, dado que las características de la partida de la primavera allí explican por completo la emoción que transfiere el haiku:

*Lamentamos la partida
de la primavera
junto a los hombres de Omi* (En Kawabata 1993a:358).

Sobre este haiku, Kawabata comenta lo siguiente:

Al descubrir lo elegante, es decir, la belleza que existe, al sentir la belleza que uno ha descubierto y hasta al crear la belleza que uno ha sentido, ‘las circunstancias particulares’ de ‘aquello que existe naturalmente en esas circunstancias’ son muy importantes y aún podemos decir que son la gracia del cielo (1993a:358).

El poeta japonés, por lo tanto, busca expresar la emoción sentida por las circunstancias particulares vividas, recreándolas en el ánimo del lector y sin elaborar retóricamente en el sentimiento expresado, ya que, como afirma William J. Higginson, “exponer los sentimientos crea muros, aleja, mientras que compartir lo que causa esos sentimientos abre puertas, acerca.” (En Santamarina 2005:218-219).

Esta poética podría ser ilustrada de manera sencilla con la siguiente situación hipotética: Es primavera. Uno se halla en un bosque con niebla, con poca luz. Es el atardecer o el inicio de la noche; no sé sabe con exactitud la hora del día. De repente, se presencia la despedida de un grupo de personas: ¿Serán amigos? ¿Serán familiares? ¿Cuál será la naturaleza de la despedida?

*«Adiós, adiós, adiós»
se despiden las sombrillas
entre la niebla*

(En Silva:2005:10)

El poeta –en este caso, Issa- no ha buscado exponer el sentimiento surgido ante este acontecimiento, sino el evento mismo, para que lector pueda aproximarse de manera más cabal al momento poético.

Esto demuestra, asimismo, una de las características principales de la poesía japonesa: la sugerencia. Tal como señala Keene, en la literatura japonesa “se tiene tan en cuenta lo tácito como lo expreso” (1956:20) lo cual, sumado a la brevedad de las formas poéticas, resulta en una ambigüedad del mensaje poético que debe ser redondeada por la imaginación del lector. La pluralidad de lecturas es un resultado deseable, a condición de que el poema tenga un efecto evocativo, es decir, despierte en la imaginación alguna situación concreta y afectiva. El poema, por lo tanto, debe sugerir una atmósfera emocional sin explicitar la emoción exacta que tuvo el poeta o, como señala el dramaturgo japonés Chikamatsu (1653-1725): “Lo esencial no es decir de algo ‘es triste’, sino que sea triste por sí mismo.” (En Keene 1956:19).

Todo esto es lo que lleva a Carlos Rubio a calificar la poesía japonesa como “expresionista” (2007:237) y, del mismo modo, a Fernando Rodríguez Izquierdo a afirmar que “el haiku es –o pretende ser- experiencia, y no escribir sobre la experiencia” (1972:129). Debido a la extrema concisión del haiku, estos rasgos poéticos se acentúan:

El haiku se sitúa en el extremo opuesto de toda verbosidad y ornato literario. Onitsura lo identificaba con la verdad [*makoto*], y hemos de confesar que en el breve tracto de discurso que es el haiku no tiene lugar la ficción. El haiku revela la emoción de un hombre en un instante, y en este sentido es un estado de alma. No es una reflexión sobre las cosas, sino una simple visión de la realidad. A través de esta visión se puede descubrir unos determinados hábitos ópticos, una especial sensibilidad (1972:129).

El mundo real representado en el haiku es el mundo real del *haijin*. Por ello, como veremos a continuación, las estaciones del año, los lugares geográficos y la vida natural ocupan un lugar central en la poesía japonesa: el ser humano se expresa en el hogar de la naturaleza.

1.2. La naturaleza como tema

La naturaleza ocupa un espacio tan importante dentro de la poesía japonesa que sería posible afirmar, de un modo algo impreciso, que esta pareciera ser en algunos momentos la verdadera ‘protagonista’ del poema. El espíritu japonés ha demostrado su afinidad hacia la naturaleza no solo en la poesía sino en todas las artes: la arquitectura de templos y moradas; la jardinería; la pintura de biombos, puertas corredizas y rollos ilustrados; los colores de vestimentas de estación; las festividades y rituales; las prácticas comunitarias: todo ha sido elaborado para estar en permanente conexión con el sustento verdadero, eterno, del ser humano, que es su primer y verdadero hogar. Desde tiempos remotos el espíritu japonés ha comprendido que la verdadera identificación del hombre reside en su cercanía a la naturaleza y, en concreto, a la manera en que esta se despliega cíclicamente en aquello que llamamos ‘estaciones’, tal como lo señala Rodríguez Izquierdo: “El hombre en sí mismo es parte de la naturaleza, y actualiza su contacto con ella a través de un sentido de estación” (1972:31).

Esta conexión con la naturaleza en la poesía japonesa debe entenderse desde la perspectiva en que el pueblo japonés experimentó su posición dentro de ella, una perspectiva que puede verse reflejada en dos de las grandes doctrinas que moldearon el alma nacional: el budismo, una religión que fue importada y modificada hasta tornarse propia; y el shintoísmo, la religión autóctona de carácter animista, en la cual se veneran las fuerzas de la naturaleza (Gardini 1995:12). Como señala R.H. Blyth, el animismo y la simpleza del Shinto influenciaron el haiku a manera de permanente bagaje espiritual:

As far as it concerns haiku, there are two aspects of Shintō which we must describe, animism and simplicity [...] To the Japanese mind, there does not exist that tremendous gulf between us and God on the one hand, and animals, trees and stones on the other [...] Simplicity is an even more important factor in haiku. In Shintō there is no reference to a future life, nor is there a sense of sin, a sense of the guilty past, once purification is performed. And this purification is a physical, not a moral or spiritual one (1949:158-159)

Tal vez en ello descansa la intensa afinidad del tercer gran maestro del haiku, Kobayashi Issa (1763-1827), con los pequeños animales rastreros y voladores; con el caracol, el grillo, la libélula y el zancudo. Se sabe que este *haijin* escribió más de mil versos sobre tales criaturas (Cisneros Cox 1988a:354).

*Un pequeño gorrión:
al picotear la ciruela madura
provoca la sonrisa de Buda*

*Un pétalo cae.
Con la boca abierta
espera un sapo*

(Kobayashi 2014)

Por otra parte, algunos autores han atribuido esta conexión con la naturaleza a las marcadas diferencias climatológicas que pueden percibirse en Japón. La cantidad de flora y fauna que va y viene con las estaciones, su particularidad y belleza, deben haber impresionado hondamente a los japoneses de antaño, hombres errantes que observaron con prestancia la naturaleza para sobrevivir en su oficio de caza y recolección (Rubio 2007:26). Lo cierto es que, desde el inicio de la tradición poética escrita, la naturaleza ocupa un lugar privilegiado en el escenario de la expresión lírica (Rodríguez Izquierdo 1972:58).

Debemos señalar también la importancia que tuvo el ordenamiento de las antologías poéticas imperiales según los temas naturales. A partir del *Kokinshū* (905 d.C.), el énfasis recayó en las cuatro estaciones, lo cual fue configurando progresivamente una tradición en la cual, por un lado, se fomentaba el ejercicio de la contemplación minuciosa de las múltiples facetas de la realidad natural y, por otro, se exigía un conocimiento de los referentes naturales circundantes, que fueron ganando una carga poética connotativa por su uso reiterado, usualmente como símbolos de una estación (1972:58).

Por ello, podemos concluir que, en detrimento de la elaboración intelectual, la asertividad moral de la expresión o el comentario social o político, la poesía japonesa se consolidó como un canto a la belleza de las cuatro estaciones y a los avatares emocionales y existenciales por los que tenemos que transcurrir viviendo acorde a ellas, pero separados por nuestra naturaleza mortal. Este goce y esta conciencia, sintetizados en la famosa clave literaria del *mono no aware*, la capacidad de conmoverse ante el “sentimiento profundo de las cosas” (Rubio

2007:206), se muestran de manera límpida dentro de esta poesía, basada en una espiritualidad abocada a la admiración de la belleza y la contemplación de la naturaleza, que no puede ser otra cosa que la contemplación armónica de la realidad, como Kawabata bellamente expresa:

Cuando vemos la belleza de la nieve, cuando vemos la belleza del plenilunio, cuando vemos la belleza de los cerezos en flor, cuando en suma nos ponemos en contacto inmediato y somos despertados por la belleza de las cuatro estaciones, es entonces cuando pensamos más en aquellos cercanos a nosotros, y deseamos que participen en este placer. (1993b:372)

El fundamento de esta poética explica, por lo tanto, la razón por la cual un artificio del lenguaje como la metáfora no es muy útil para los fines de la poesía japonesa. La imagen, más que la metáfora, se volvió el recurso literario más importante de una expresión destinada principalmente a fines evocativos. Incluso en un haiku como el siguiente, escrito por Bashō, en el que existe un uso metafórico del lenguaje, lo metafórico está subordinado a la claridad de la imagen y a la evocación de un contacto real con la naturaleza:

<i>Se va la primavera.</i>	<i>yuku haru ya</i>
<i>Lloran las aves, son lágrimas</i>	<i>tori naki no no</i>
<i>los ojos de los peces</i>	<i>me wa namida</i>

En los siguientes capítulos, veremos cómo el haiku clásico japonés creció directamente de estos principios.

1.3. El primer maestro del haiku: Matsuo Bashō

a. La renovación estilística: *furuike ya*

Se podría iniciar la descripción de las características del haiku de Bashō a través del análisis de uno de sus poemas. Compuesto en 1686, el siguiente haiku es probablemente el más conocido de todo el género:

<i>En un viejo estanque</i>	<i>furuike ya</i>
<i>salta una rana.</i>	<i>kawasu tobikomu</i>
<i>Sonido del agua.</i>	<i>mizu no oto</i>

Los comentarios que se pueden hallar sobre él son abundantes. Lo primero que debemos señalar, sin embargo, es lo más notorio y sencillo; el ‘tema’ del haiku pareciera ser, hasta cierto punto, bastante simple: algo sucede en la naturaleza. En este caso, el poeta ve saltar una

rana, luego escucha el sonido del agua. Pareciera que Bashō solo ha querido comunicar un instante de contemplación en la naturaleza o algo que no es mucho más que eso. Por ello, podemos señalar inicialmente que el corazón del haiku es el instante o, más específicamente, el asombro que nos causa un acontecimiento en la naturaleza.

Diferentes aproximaciones al haiku se desprendieron de la exploración poética de Bashō, pero el hilo dorado entre todas ellas fue la búsqueda de retratar fielmente un instante en la propia existencia o, como diría Vicente Haya, “conservar un instante especial de la realidad” (2002:16).

A este respecto hemos argumentado, en capítulos anteriores, la importancia de la sensación en la poesía japonesa. Rodríguez Izquierdo insistiría, en varios momentos de su obra, en la comprensión del haiku como la mera evocación de una experiencia sensitiva: “El haiku es la sensación desnuda: el resultado del deseo de no oscurecer una cosa con palabras, pensamientos o sentimientos” (1972:29).

Del mismo modo, Haya define al haiku en términos de ‘impresión’, señalando que consiste en “una impresión natural hecha poesía” (2002:15) y enfatiza la importancia del asombro en el género:

El haiku es una expresión elemental. Prácticamente podría decirse de él que es la forma poética de una interjección, de una exclamación, la expresión nuclear del asombro humano hecho poesía. Por ello, apenas necesita de las palabras (2002: 22).

En el haiku citado, la rana salta, las aguas suenan. Inmediatamente después, retorna el silencio. No hay mucho más que eso, pero ‘eso’ tiene la amplitud de la vida misma. Porque en ese instante, el poeta despierta ante la existencia del mundo. Bashō no necesita incluir en el poema ninguna reflexión, descripción de sentimientos o cualquier cosa más allá del simple hecho: la rana salta, el agua suena. No hay mucho más que eso. Pero la vida misma, en su más profundo fundamento, tampoco es mucho más que eso.

Autores como Antonio Cabezas, Alberto Silva, Carlos Rubio y Ricardo de la Fuente han definido al haiku en términos similares, enfatizando el impacto que produce una imagen sensorial. Así, Silva señalaría que el haiku es “enteramente imagen esbozada y enteramente impacto o secuela de un momento” (2005:25); Cabezas, por otro lado, diría que el haiku “trata

de una descripción brevísima de alguna escena, vista o imaginada” (1999:9); por su parte, De la Fuente afirma que el haiku “es también una poesía del instante [...] una intuición que recoge las sensaciones inmediatas” (1996:10); mientras que Rubio, finalmente, argumenta que durante el proceso expresivo del haiku, “se trata justamente de reproducir adecuadamente la percepción en forma poética” (2007:550).

El haiku, pues, no es un aforismo, ni una moraleja, ni una mera descripción, ni la expresión de una reflexión. El haiku, tal como nos lo han legado Bashō y las amplias ramas de escuelas que de él se extienden, consiste principalmente en la evocación de un instante sensorial, en la escenificación de una impresión de la naturaleza, en la expresión de un contacto empírico con el mundo transformado por la palabra en poesía.

El mismo Bashō enfatizó en sus enseñanzas la evocatividad del haiku. Él decía que debía tener la vivacidad de la naturaleza misma: “Que tu verso se parezca a una rama de sauce batida por la lluvia tenue, y a veces ondeando en la brisa” (En Rodríguez-Izquierdo 1972:69). También enfatizó la importancia de la instantaneidad en la expresión poética: “Si vislumbra en un instante el alma del objeto, regístrala antes de que se evapore de tu mente” (En Rubio 2007:550), y: “[la expresión poética debe ser] como el derrumbe de un gigantesco árbol, como saltar contra un formidable enemigo, como cortar una sandía, como morder una pera” (2007:550).

En relación con este efecto estético, el haiku siempre presenta dos planos en la brevedad de su forma. El primero es el plano de lo instantáneo, el acontecimiento circunstancial o el ‘evento’ en la naturaleza. El segundo es el plano de lo eterno, o de aquello que propende o refleja la eternidad: las estaciones cíclicas, los astros que sustentan el mundo, las montañas, ríos y bosques que existen desde tiempos inmemoriales. Keene lo explica detalladamente, aduciendo que muchos imitadores occidentales fallaron en comprender este punto:

El haiku, a pesar de su extremada brevedad, debe contener dos elementos [...] Uno de esos elementos pueden ser las circunstancias generales –el final del otoño, la quietud de los jardines de los templos, el mar que se oscurece- y el otro, la percepción momentánea. La naturaleza de los elementos varía, pero siempre tendrá que haber dos polos eléctricos entre los que salte la chispa, si es que el haiku ha de producir su debido efecto; de otro modo, no pasará de ser una concisa relación. Ése es el punto de que marraron los imitadores occidentales del haiku, como por ejemplo Amy Lowell, que

vio en él la concisión y la sugestión, pero no comprendió por qué métodos lograba su efecto (1956:57).

Asimismo, Keene señala que el haiku citado de Bashō demuestra esto a la perfección:

En el primer verso nos da Bashō el elemento eterno del poema, las aguas sin edad, quietas, del estanque. El siguiente nos da lo momentáneo, representado por el movimiento de la rana. La intersección de ambos es el chapoteo del agua (1956:55-56).

Podemos observar el mismo efecto en otro famoso haiku de Bashō:

<i>Tarde de otoño.</i>	<i>kareeda ni</i>
<i>Sobre la rama seca</i>	<i>karasu no tomarikeri</i>
<i>se ha posado un cuervo</i>	<i>aki no kure</i>

El plano temporal eterno está expresado en el atardecer de otoño, mientras que el plano temporal instantáneo, en el cuervo posándose sobre la rama. Bashō nos comunica su asombro ante este encuentro, en un momento específico de su vida y en un momento específico del ciclo del tiempo.

Una manera de comprender esta profunda tensión temporal es la siguiente: sabemos íntimamente que las tardes de otoño se van a repetir siempre, pero aquel cuervo posándose sobre aquella rama, posiblemente nunca más. Aunque los cuervos sigan posándose en las ramas secas del otoño, nuestro paso por la vida habrá de llevarnos, siempre, a tener una percepción ligeramente distinta del hecho, si es que volvemos a percibirlo con hondura poética y si es que la corriente de la vida nos lleva, por razones que no podemos controlar, a ese momento otra vez. Un instante nunca podrá repetirse. Y la conciencia de ello nos lleva –al *haijin* y al lector del haiku- a un momento existencial, en el cual podemos ahondar en la realidad de nosotros mismos y de la naturaleza. La melancolía de sabernos mortales, efímeros, se conjuga con el asombro mismo de existir, que se presenta en el haiku en las diversas y maravillosas maneras en que la naturaleza y sus seres nos sorprenden a cada paso. La belleza del instante reside en su capacidad de hacernos despertar ante la existencia y el haiku, como expresión elemental, es el testimonio de este encuentro: el cruce entre la existencia eterna del mundo y nuestra propia, limitada, existencia.

Tal vez sea este el sentido más profundo del *aware* japonés: la apertura al milagro de la existencia (Haya 2002:106) o el “profundo sentimiento ante la punzante belleza de las cosas” (Kawabata 1993b:381) que nos despierta el contacto con lo natural. Son las dos caras de una

misma moneda: melancolía y maravilla, impermanencia y eternidad. Así es expresado magistralmente por Yoshida Kenkō en su libro *Tsurezuregusa* (“Ensayos en ociosidad”, 1332):

Si viviéramos por siempre, si el rocío de Asahino nunca desapareciera, si el humo de los volcanes en Toribeyana no se desvaneciera, las personas difícilmente nos apiadaríamos por las cosas. La belleza de la vida radica en su impermanencia. Mientras el hombre existe, vive de todo lo vivo y aún un año vivido con tranquilidad nos parece demasiado largo. (En Styrk 1980:163)

Retornando a las características formales, Rodríguez Izquierdo señala que entre los elementos del haiku existe, tomando una expresión del mismo Bashō (En Rubio 2007:249), una «comparación interna» entre los elementos naturales y entre lo finito e infinito:

No hay una afirmación explícita, con palabras, sobre la igualdad o semejanza de los dos términos comparados. Pero implícitamente los dos términos son referidos el uno al otro y realizan por su interrelación una unidad de significado. La comparación interna es aún más reticente que la metáfora. Insinúa un enlace de igualdad-diferencia entre dos términos, pero solo para la sensibilidad del lector que tiene conseguido el «haimi» o gusto del haiku (1972:75).

Los elementos convocados en el haiku, por lo tanto, no deben comprenderse en una relación metafórica o simbólica entre ellos, sino como elementos co-existentes dentro de la armonía del mundo: la rana y el estanque, el cuervo y la rama seca, un charco y un crepúsculo, etc. El efecto estético del haiku podría entenderse, incluso, como la toma de conciencia de la armonía del mundo, provocado por la conjunción de dos elementos naturales que, existiendo naturalmente, nos sorprenden de igual modo por presentarse en la singularidad de un instante asombroso:

*Termina un día de primavera...
el crepúsculo está suspendido
sobre un charco de agua*

*Haru no hi ya
mizu sae areba
kure nokori*

Issa (En Haya 2002:132)

Asimismo, estos dos polos tienden a estar separados por un *kireji*, «palabra cortante» o «palabra de cesura», una partícula japonesa de carácter expresivo, una “sílabla dramática” (Silva 2005 p.22) semejante a una interjección en nuestro idioma.

El *kireji* tiene dos usos esenciales en el haiku. Por un lado, brinda un matiz emocional o anímico a la expresión, resaltando un carácter oral y espontáneo, lo cual es coherente con los

fines evocativos del haiku y el asombro que busca transmitir: este, para ser transmitido al lector, debe tomar la forma de una expresión espontánea, coloquial, de modo que el lector pueda imaginarse en el momento mismo del haiku y ser el ‘espectador’ del instante.

En este sentido, el *kireji* es definido por Rodríguez Izquierdo como “una especie de puntuación poética que tiene el fin de señalar o poner énfasis en los estados anímicos del poeta” (1972:13). Blyth lo define de la misma manera como “a kind of poetical punctuation, or the marks piano, forte, cresc., con sordino, in music, by which the composer of the haiku expresses, or hints at, or emphasizes his mood and soul-state” (1949:377). Estas partículas pueden expresar, por ejemplo, una actitud de interrogación, exaltación o remembranza ante lo contemplado.

Por otro lado, el *kireji* sirve como una inflexión prosódica que divide al haiku en dos segmentos de sonido, usualmente acorde a los dos elementos temporales. Recordemos a este respecto que el japonés clásico no presenta signos de puntuación ni rasgos marcados de acentuación:

Las palabras de cesura son necesarias en el haiku por el hecho de que no se encuentran en el haiku signos de puntuación. Las pausas vienen indicadas por palabras de cesura, que abren así claros de silencio en el continuo de las palabras [...] en ella se descarga la tensión existente entre los dos polos poéticos. Es el eje formal de la comparación interna. La mente se ve allí obligada a saltar entre dos conceptos (Rodríguez Izquierdo 1972:139-140).

Este ‘claro de silencio’ fuerza al lector a suplir el vacío de significado en el haiku, permitiendo un mayor despliegue imaginativo en la lectura. Por otro lado, el ‘salto’ entre los dos elementos nos lleva a vincular intuitivamente el instante circunstancial con la condición temporal universal, transmutando lo particular y concreto en universal, y creando una atmósfera vaga e impersonal (Rubio 2007:250), que nos remite a la universalidad del poema.

En el siguiente haiku de Bashō, por ejemplo, el *kireji* es la sílaba *ya* –traducida como un signo de puntuación-, que divide el ‘viento de otoño’, una condición eterna y universal, reconocible por cualquier lector, y el resto del poema, conformado por la evocación de la singularidad de un lugar geográfico:

*Viento de otoño:
matorrales y campos*

*akikaze ya
yabu mo hatake mo*

en la barrera de Fuha

fuha no seki (En Rodríguez Izquierdo 1972:262)

Asimismo, el siguiente haiku de Ginkō presenta la partícula *kana* -traducida al español por el uso de puntos suspensivos y signos de exclamación- que brinda un matiz anímico a la expresión, dejando una estela de humo de expresividad dentro de la frase. Ambos recursos, el silencio entre lo circunstancial y lo eterno, y el matiz afectivo, permiten al lector que se imagine vívidamente la escena, tal como si él estuviera presente en ella:

Un ave acuática

pone el pico en su pecho...

¡Sueño flotante!

mizudori no

mune ni hashi oku

ukine kana (En Haya 2002:16)

La partícula *kana*, en este caso, es hasta cierto punto intraducible, como todas las palabras de este género. Según Rodríguez Izquierdo, “expresa admiración, incertidumbre, interrogación” (1972:139), lo cual nos indica que su significado es ambivalente y dependiente del contexto exacto en el cual es usado. Este hecho también subraya la naturaleza coloquial del haiku.

Por otro lado, otra de las características esenciales del haiku es el *kigo* o «palabra de estación», una palabra que le indica al lector –directa o indirectamente- el momento preciso del año en que el haiku fue escrito: la flor del melocotonero, por ejemplo, situará la escena del haiku a fines de invierno; el cerezo, por otro lado, lo hará al inicio de la primavera; la inclusión del cuclillo será una alusión al verano; mientras que el rojo arce implicará la presencia del otoño. El *kigo*, por lo tanto, tiene por función básica “proporcionar el necesario marco de la naturaleza dentro del cual discurre la escena poética” (Rubio 2007:545).

En otras palabras, el *kigo* le permite al lector poder imaginar con mayor claridad las circunstancias particulares en que transcurre el instante, así como evocar las amplias y difusas asociaciones que los elementos naturales retienen en la tradición poética japonesa por su extendido uso simbólico en la tradición del *waka*.

La verdadera importancia del *kigo*, sin embargo, reside en conectar la expresión del instante con la eternidad del tiempo, que se refleja de manera más aprehensible en el ciclo de las estaciones. Gracias al *kigo* el haiku no solo evoca un instante irrepitible en la naturaleza, sino que lo conecta con el inmenso ciclo del tiempo en el cual todos los hombres viven inmersos,

brindando el efecto de un momento existencial que puede ser experimentado por cualquiera, sin que el paso del tiempo le reste vigor. El *kigo* -el sentido de estación- es lo que posibilita al lector a reconocerse plenamente dentro del haiku, sin importar quien lo haya escrito o dónde lo haya escrito:

Los viejos maestros de haiku creyeron que la experiencia común de los hombres, trasfondo de toda experiencia concreta, estaba en las estaciones [...] Esta palabra relativa a la estación, de importancia axial en el haiku, es como un símbolo estético del sentido de las estaciones, que surge de la unidad del hombre con la naturaleza, y su misión es simbolizar esta unión (Rodríguez-Izquierdo 1972:137).

Cabe resaltar, finalmente, que el *kigo* ha demostrado su importancia en el haiku a lo largo del tiempo:

No hay más que echar una ojeada al Saijiki, un libro que explica las palabras alusivas a las estaciones del año y que se usa para componer un jaiku en donde es de rigor que figure una de esas palabras o expresiones llamadas kigo. Expresiones típicas del jaiku como mizu nurumu («el agua se ha templado») o yama warô («las montañas se ríen», es decir, las montañas están alegres, aludiendo a la primavera en contraste con el aspecto desolado de las montañas en invierno) y otras muchas apreciativas de la naturaleza y rebosantes de poesía son características de esta lengua (Rubio 2007:68).

Estos términos, acumulados en el tiempo, no solo demuestran el rigor de una tradición colaborativa de poesía, sino la fineza de la observación de la naturaleza que los poetas legaron de generación en generación. En ese sentido, la arraigada importancia del *kigo* ha llevado a autores a afirmar que el haiku es la “poesía de las estaciones” (Rodríguez-Izquierdo 1972:37), una poesía abocada a la naturaleza. Sōgi (1421-1502), poeta que recomendaba vivir en armonía con la estación del año, enfatizó en su poesía –antecesora del haiku- la práctica de percibir la verdadera naturaleza de los objetos, para así vivir una vida profunda (1972:60).

*Este otoño,
¿por qué estoy tan viejo?
Por nubes, aves*

*kono aki wa
nan de toshiyoru
kumo ni tori*

Bashō

b. El espíritu del haiku: vida y obra de Matsuo Bashō

Matsuo Bashō no solo dio las pautas esenciales para la consolidación del haiku como género poético, sino que representó –debido a las características de su vida- el paradigma de la

espiritualidad del *haijin*. Su popularidad se formó en base a la calidad artística de su poesía, así como a su incansable labor como maestro, reflejada en la cantidad de enseñanzas que nos legó y en los recuentos de sus viajes por el Japón en los diez últimos años de su vida, durante los cuales produciría sus famosos diarios de viaje.

De hecho, el maestro dedicó gran parte de su vida adulta a transitar de una provincia a otra, vestido con la usanza de un monje budista sin haber tomado los votos ni identificarse seriamente con ellos. Durante estos viajes compartió y enseñó poesía con todo tipo de personalidades. Una cantidad numerosa de sus haikus están dedicados a las personas que iría conociendo en la ruta: agradecimientos, despedidas; elogios y enseñanzas. Rubio señala que:

La mayor parte de ella [la obra de Bashō] –poesía y prosa– se presenta en forma de diálogo y posee funciones socio-religiosas como el saludo o la expresión de la gratitud o de un cumplido al anfitrión, de despedida de consuelo para el espíritu de difuntos. Como saludo, el jaiku rendía homenaje no sólo a su benefactor o compañero, sino también al espíritu del lugar por donde pasaba, a los antiguos poetas, a personalidades religiosas. Casi la mitad de los aproximadamente doscientos cincuenta haikai que hay en los tres grandes relatos de viajes de Bashō se escribieron originalmente en esas y otras ocasiones semejantes (2007:537).

Estos rasgos dialogales y localistas pueden ser apreciados en el siguiente *haibun*, género en prosa de carácter narrativo que se corona usualmente con un haiku, perteneciente al más conocido de los diarios de viaje de Bashō, el *Oku no hosomichi* (1690):

[...] en la estación del río Suka visitamos a un cierto Tōkyū, que nos hospedó cuatro o cinco días. Lo primero, me preguntó: «¿Cómo pasaron el paso de Shirakawa?» Le dije: «Con la dureza de un viaje tan largo, me dolía todo el cuerpo; pero arrobado por la belleza del paisaje, recordé también tiempos antiguos: así que no tuve mucho sosiego para escribir poesía». Pero conseguí hacer un solo poema:

*Como comienzo
de la elegancia de Oku,
cantos de siembra*

Tōkyū remató este poema, Sora siguió con un terceto y así compusimos una renga.

Junto a la posada había un ermitaño que vivía acogido a la sombra de un gran castaño. Me conmoví pensando en que en parecidas circunstancias debió de verse Saigyō cuando escribió aquello de «hasta cogí bellotas», y anoté en mi cuaderno lo siguiente: «El ideograma de castaño se escribe pintando arriba el signo de Oeste y abajo el de árbol, aludiendo al Paraíso de Occidente, y por eso el báculo y los pilares de la ermita del santo Gyōki eran de madera de castaño».

*Junto al alero,
flores que nadie advierte:
las del castaño*

(Bashō 2011:45)

Sobre este pasaje podríamos decir un gran número de cosas. No solo resalta el carácter coloquial del haiku, sino que también enfatiza el carácter popular del mismo. Bashō es reconocido por haberse granjeado en vida una inmensa fama entre monjes, comerciantes, pescadores, cortesanos y, en general, personas correspondientes a toda capa social. Se cuenta que tuvo más de dos mil discípulos en vida, y fueron trescientos los que lo acompañaron en su entierro, cerca al lago Biwa (Rodríguez-Izquierdo 1972:72). El haiku es, pues, una poesía de carácter popular que –siguiendo la tradición del *haikai*- utiliza un lenguaje apropiado para ello:

Bashō quiso hacer del haiku algo que no era el *waka*: expresión del sentir popular, manifestación de las intuiciones de la vida diaria. Quiso continuar la tradición de Teitoku y Danrin empleando fraseología popular, y también expresiones chinas y palabras extranjeras (1972:72).

Esto nos lleva a otra de las características centrales del haiku: la cotidianeidad, vinculada de manera estrecha con la sencillez y la naturalidad en la expresión que ya hemos mencionado. Debemos, sin embargo, describir brevemente la tradición del *haikai* para explicar mejor estos rasgos.

El *haikai*, término que puede traducirse por ‘ligero’, ‘cómico’ o ‘libre’, es una clasificación de la poesía de antaño, desde la época del *Kokinshū* (905 d.C.), en la cual se incluían poemas escritos a manera de relajo, después de la práctica de las estrechas reglas de composición del *waka* en el marco de la aristocracia Heian (Rubio 2007:247). *Haikai* era el rótulo bajo el cual se clasificaba todo poema que no tuviera la seriedad, gravidez y dignidad de un *waka*, a pesar de tener la misma estructura formal que este, es decir, consistir en un poema de versos de 5, 7, 5, 7 y 7 sílabas. Muchos poemas antiguos fueron clasificados como *haikai* por tratar temas banales o corrientes, incluso vulgares, o por usar términos propios de la época en que fueron escritos: coloquialismos, regionalismos, etc. Por ello, el *haikai* siempre fue, más que una forma o un estilo poético, una actitud hacia la poesía.

De la misma manera, el *haikai no renga* fue una respuesta al *renga* clásico (s.XII-XV), género poético basado en el encadenamiento sucesivo de estrofas dentro de una creación conjunta. El

énfasis del *renga* clásico recae en la evocación de imágenes de la naturaleza que sugieran el paso del tiempo, en un juego de sensaciones e intuiciones basado en la conexión armoniosa y elegante de las estrofas (Rodríguez Izquierdo 1972:52-53). Este encadenamiento, sin embargo, estuvo basado en una cantidad abrumadora de reglas compositivas, ante lo cual la poética del *haikai* reaccionó:

Entre los siglos XIII y XVI florecieron dos tipos de *renga*. El primero era cortesano, refinado, melodioso, con acento en la melancolía, en la tradición espiritual del *waka* de la aristocracia Heian. El segundo era provinciano, directo, libre, frecuentemente humorístico y abrupto. Este segundo tipo tendrá una importancia creciente en una cultura cada vez más descentralizada y popular (Rubio 2007:246)

La poesía de Bashō creció directamente de esta tradición. Durante su juventud, estudió con Sōin, el fundador de una de las escuelas más importantes de *haikai*, la escuela Danrin (2007:537), en la cual se practicaba, además del *haikai no renga*, la composición autónoma del *hokku*, la estrofa inicial del *renga*, que es métricamente idéntica al haiku y que poetiza sobre las circunstancias actuales (Keene 1956:50). De hecho, quien acuñó el término ‘haiku’ fue Masaoka Shiki (1867-1902), el cuarto gran maestro del haiku, y lo hizo teniendo en cuenta tanto el término *hokku*, del cual el haiku obtuvo su forma métrica, su espontaneidad y su necesidad de expresión del aquí y ahora, y el término *haikai*, del cual el haiku tomó la priorización de la experiencia directa y la expresión libre por sobre el virtuosismo de la tradición poética antigua.

Sin embargo, muchos autores coinciden en que, antes de Bashō, la tradición del *haikai* no tenía valor alguno por estar basada en un humor fácil, banal, y en la creación de artificiosos verbales con intenciones humorísticas:

La situación del haiku antes de Bashō era, pues, infraliteraria. Donald Keene nos la resume en estas palabras: «El haiku era una forma corta y popular de verso, que se había usado especialmente como vehículo para efímeros chispazos de agudeza». Sencillamente, se había buscado sólo el impacto de lo nuevo, y ante ese prurito la consciencia estética había sucumbido. (Rodríguez Izquierdo 1972:64)

De la misma manera, Haya coincide con Blyth en esta apreciación de la obra de Bashō, al señalar que ante el intelectualismo y el carácter lúdico y artificioso del *haikai* de su época, Bashō se propuso dar un sentido profundo y una dimensión trascendente al haiku, por lo cual se le puede considerar como el primer maestro del género (2002:62-63).

Así, el carácter popular, sencillo y cotidiano del haiku, no excluye la profundidad de su expresión poética. Bashō se distanció de las escuelas de *haikai* de su época por su aspiración a llegar al espíritu de los grandes maestros de antaño, poetas de honda espiritualidad que comprendieron la poesía como un vehículo de profunda verdad: Li Po, Chang Tsu, Saigyō y Sōgi (Rubio 2007:537). Una de las consignas principales de su escuela fue *kōgo kizoku*, ‘despertar lo elevado en lo bajo’, lo cual refleja su compromiso con el arte:

[Este principio] evidencia, por un lado, el afán de Bashō de agacharse a recoger amorosamente las florecillas del camino, los temas, lenguajes y contenidos a ras de la tierra y descuidados por la poesía antigua; por otro, y de forma inseparable, su preocupación por el cultivo espiritual, por el estudio de los poetas antiguos, por una conciencia viva de la naturaleza (2007:552).

Así, esta novedosa forma de hacer poesía podía incluir detalles del trabajo de los campesinos, el gesto de un vagabundo, pulgas molestas, tubérculos sucios y orines de caballo, entre otras cosas. Bashō halló que lo ‘elevado’ no excluía ninguna parcela de la realidad, pues todo – incluso el mundo humano- es parte de la naturaleza:

<i>¡Qué pena!</i>	<i>Muzan ya na</i>
<i>Bajo el yelmo del guerrero,</i>	<i>kabuto no shita no</i>
<i>cantos de grillo.</i>	<i>kirigirisu</i>

Bashō buscó lo ‘elevado’ en el contacto directo con la realidad y en el espíritu de ligereza, *karumi*, que había vislumbrado detrás de la práctica del *haikai* (2007:537). Él halló que el cultivo de este espíritu residía en la atención constante a la naturaleza y a los eventos cotidianos, por lo cual la sencillez y la naturalidad –el alejamiento de todo ornato o retórica poética- fueron los ejes a través de los cuales su palabra buscó retornar a la fuente poética originaria, la naturaleza. Él decía:

Los pensamientos que existen en mi corazón sobre la belleza de las cosas que vienen con cada estación son como canciones interminables, tan numerosas como los granos de arena de una playa. Los que expresan tales sentimientos con compasión son los sabios de las palabras (En Rodríguez-Izquierdo 1972:77).

Por ello, la palabra en el haiku nunca debe detener o extrañar al lector, despertando en él la consciencia de su carácter ‘literario’ o artificial, sino abrirle la puerta al contacto real con la naturaleza. En ese sentido, Blyth ilustra el carácter del haiku diciendo que el poema es un dedo que señala la luna. Si el dedo está muy adornado, el lector se fijará en el dedo y no en la luna (En Santamarina 2005: 217).

Asimismo, esto ha llevado a que el haiku sea comprendido por varios autores como una práctica espiritual, más que como técnica poética: el reflejo de una forma de vida abocada a la profundización espiritual y a la vida armoniosa que surge de la conexión constante y directa con la naturaleza (Rodríguez Izquierdo 1972:72-73). Blyth señala que “El arte del haiku está lo más cercano posible a la vida y a la naturaleza, y lo más alejado posible de la literatura y de la escritura esmerada, de tal manera que el ascetismo es allí arte y el arte es ascetismo” (1972:129).

Estos rasgos también explican la importancia del viaje en el haiku. Los mayores esfuerzos poéticos de Bashō tomaron la forma de diarios de viaje, los cuales transmiten, más que una técnica o estilo poético, una sensibilidad hacia la vida misma, la senda diaria del Camino del Haiku, el *haiku no michi* (1972:64) que él busco compartir. Sus diarios enseñan de modo alegórico que la vida es un largo viaje, en el cual nuestra única ancla es el contacto con el presente. Así se puede intuir desde la primera línea de la obra:

Los meses y los días son pasajeros de las edades, siendo también viajeros los años, que van y vienen. Para los que dejan flotar su vida sobre las barcas o envejecen llevando las riendas de los caballos, todos sus días son viaje y hacen del viaje su morada (Bashō 2011:27).

Para Bashō “la naturaleza era un maestro viviente, cuya respiración era el sentido de la estación”. A lo largo del viaje de su vida, “La naturaleza le descubría, por medio de las estaciones, «la verdad inmutable en forma cambiante»” (Rodríguez-Izquierdo 1972:69):

«Haiku es simplemente lo que está sucediendo en este lugar, en este momento» [él decía] [...] Es típico su sentido de observación, su «yoku mireba [...]» (si miras bien...). Y en una ocasión dijo a Kikaku, uno de sus discípulos, haciéndole crítica de un verso: «Tienes la debilidad de tratar de decir algo desacostumbrado. Buscas un verso espléndido en cosas alejadas, en lugar de observar las cosas que te rodean» (1972:69).

El haiku es la “poesía del descubrimiento del mundo” (Haya 2002:25). Los instantes evocados son instantes reales en la vida del *haijin*, que recorre los días en íntima conexión con lo que le rodea, asombrado por la maravilla de la existencia. A través de la comunicación de estos momentos en una forma adaptada para ser comprendida intuitivamente por cualquiera, el *haijin* busca traslapar su espiritualidad a los demás, dejando registro de su asombro ante lo percibido en su estadía en la tierra. La naturaleza es lo primero y lo último en el haiku, fuente

de todo aprendizaje sobre el mundo, que es también un aprendizaje sobre nuestra propia naturaleza. Dohō, un discípulo de Bashō, anotó en sus memorias:

Cuando el maestro dijo «Si hablas del pino, aprende del pino; si hablas del bambú, aprende del bambú», quería decir que se debe desechar todo deseo o intención personal. Sin embargo, algunos interpretan la palabra «aprende» a su modo y así nunca aprenden. «Aprender» significa entrar en el objeto, percibir su vida delicada, sentir sus sensaciones y, a partir de esa triple experiencia, dar forma al poema. Aunque el poeta exprese claramente el objeto, si su emoción no brota directa y naturalmente del objeto, objeto y sujeto estarán divorciados y la emoción carecerá de verdad poética (*makoto*). El resultado será artificio verbal derivado de simple deseo personal (En Rubio 2007:550).

Por todas estas enseñanzas, podemos concluir que la importancia y profundidad de la forma poética que entendemos hoy como ‘haiku’ fue definida por el espíritu de la obra de Bashō.

Este espíritu sería entendido a lo largo del tiempo como uno eminentemente religioso, y muchos poetas y críticos han comprendido el haiku desde la perspectiva de una poesía orientada a comunicar lo sagrado. Sobre esta tesis hay varias divergencias, así como matizaciones y refutaciones. En el siguiente capítulo veremos dos de las principales líneas en las cuales se ha formado la tradición del haiku: el haiku entendido como poesía Zen y el haiku entendido como poesía de espiritualidad shintoísta. De estas dos desprenderemos una interpretación más neutral, menos adscrita a una religión específica y que ya hemos ido esbozando: el haiku como poesía del asombro, basada en el despertar de la maravilla ante el mundo.

1.4. El haiku y lo sagrado: el *satori*, el *aware*

Las conexiones entre el haiku y las doctrinas del Zen son múltiples. En primer lugar, el carácter instantáneo del haiku –presente en su forma y en la naturaleza de la intuición poética que busca evocar- es idéntico al carácter instantáneo de la iluminación en el budismo Zen: el *satori*.

En el Zen, esta iluminación es alcanzada de manera espontánea, después de que el discípulo haya ejercitado su espíritu a través de la meditación. A través del *satori* el discípulo llega a comprender las verdades fundamentales de la existencia, cuyo fundamento es la

impermanencia de todo ser en el mundo. Esta comprensión no es de carácter racional, sino vivencial, por lo cual no puede ser expresada en un discurso teórico.

En ese sentido, el Zen comparte un rasgo esencial con el haiku: ambos son expresiones que, más que desarrollar un discurso racional sobre las cosas, buscan que el lector –o el discípulo– pase por una experiencia de carácter sensible, concreta. La verdad para el Zen, asimismo, se afina únicamente en las cosas tangibles, existentes, de la realidad, y no se relaciona con abstracciones anteriores o posteriores (Suzuki 1970:5-7).

De hecho, fue D. T. Suzuki quien popularizó la idea que el haiku apunta a la experiencia Zen (Haya 2002:160). Blyth, uno de los primeros grandes estudiosos del haiku, recogió, matizó y divulgó esta idea, que luego encontraría acogida en los estudios de Keene (1956:46), Rodríguez Izquierdo (1972:22-23), Octavio Paz (1992b:33), entre otros, hasta llegar a diversos autores contemporáneos a nivel global, como Nobuaki Ushijima (1983:48), Walter Gardini (1995:96) y el británico George Marsh, que afirma que el haiku es un *kensho*, una pequeña iluminación que nos prepara para el *satori* (Marsh 2015).

Según el Zen, el ser humano comparte la misma ‘esencia’ con todo lo que le rodea. El efecto del haiku, en este sentido, es la ‘realización’ o comprensión de esta ‘esencia’, al ponernos en contacto directo con las cosas mismas, cuya realidad es exactamente igual a la nuestra dentro del presente que compartimos: la alegría de la re-uniión con el mundo es la alegría de ser nosotros mismos, en un sentido más verdadero (Blyth 1949:vii). Con ello, el haiku lleva al lector a la aceptación de la impermanencia y, consecuentemente, a una vida libre (Suzuki 1970:5). Respecto al famoso haiku de Bashō ya citado, Keene comenta:

Si la ‘percepción de la verdad’ es realmente el tema del poema, en él podemos reconocer la filosofía del budismo Zen, que enseñó entre otras cosas que la iluminación ha de alcanzarse por medio de un relámpago súbito de la intuición más bien que por el estudio de los doctos libros de teología o la observancia estricta de las austeridades monásticas [...] según los fieles del Zen, fue la salida del lucero matutino lo que le dio la iluminación al mismo Buda. (1956:56)

Siguiendo lo detallado anteriormente, es posible comprender esta ‘reconexión’ con la verdad en términos de naturaleza: el haiku es la reconexión del ser humano con la naturaleza. En ese sentido, Rodríguez Izquierdo señaló que “la comunión con la naturaleza para Bashō estaba determinada por la iluminación del Zen” (1972:81), lo cual, sin embargo, no es una prueba de

que el espíritu del haiku esté determinado por el Zen. Si ambos, haiku y Zen, hallan la verdad en la conexión con lo natural a través de los mismos métodos -como la contemplación de lo cotidiano- es comprensible que sus dominios e influencias se superpongan.

Los estudiosos del género también han considerado el vínculo entre el haiku y el Zen a través de aspectos valorativos más específicos, como “la pobreza amada y vivida” y la vida dentro de un “mundo de incertidumbre y misterio” (Rodríguez-Izquierdo 1972:40). El vínculo entre ambos, por lo tanto, no solo parte de su naturaleza espontánea e intuitiva o de la verdad que buscan, sino también de los valores estéticos y espirituales que comparten.

Entre estos valores encontramos, a primera vista, el *wabi* y el *sabi*. El *wabi* puede ser definido, según Lucien Styrk, como “el espíritu de pobreza, [la] percepción intensa del lugar común” (1980:167), mientras que Rubio lo define como el “sentimiento de gozo estético en la pobreza y el abandono” (2007:685-686). Por otro lado, Keene apunta que la palabra *sabi* se relaciona con el término ‘óxido’ y con el verbo *sabireru*, ‘aislarse’ (Sologuren 2005:40 volumen VII) y Rubio lo define como el “sentimiento de belleza en la soledad y la desolación; la tristeza.” (2007:685). Styrk, finalmente, explica que “al *Sabi* se le relaciona con la primera época del entrenamiento monástico en la disciplina Zen, especialmente cuando se cultiva un aislamiento estricto” (1980:164). Estos valores estéticos, debido a su polivalencia, tienden a presentarse de manera multifacética, pero siendo siempre expresiones de lo solitario, lo humilde y lo sencillo:

*El ruiseñor
unos días no viene,
otros, dos veces*

*uguiso no
ni-do kuru hi ari
konu hi ari*

Kitō (En Haya 2002:141)

*Abriendo los picos,
los pajaritos esperan a su madre:
la lluvia de otoño*

*kuchi akete
oya matsu tori ya
aki no ame*

Issa (2002:69)

Del mismo modo, debemos señalar la importancia del *yūgen*, definido por Rubio como un “sentimiento de belleza profunda y misteriosa” (2007:685-686) y por Rodríguez Izquierdo como una “misteriosa sutileza” (1972:52) que el poeta encuentra en la profundidad de la naturaleza; un espacio vasto que no puede llegar a comprender del todo:

*Solo se escucha
el caer de las camelias blancas.*

*shirotsubaki
oturu oto nomi*

Noche de luna

tsukiyo kana

Rankō (En Silva 2005:100)

Bosque entre sombras.

Cae una baya,

eco en el agua

kodachi kuraku

nan no mi otsuru

mizu no oto

Shiki (2005:245)

Estas claves estéticas revelan otro vínculo esencial entre el haiku y el Zen: la importancia del silencio. Muchos intérpretes clásicos del haiku han puesto el énfasis en la capacidad que tiene el haiku de transmitir silencio. Haya incluso argumenta que la grandeza de Bashō reside en su capacidad de asirlo:

Basho es –en haiku- el místico de la Naturaleza por excelencia. El haiku fue para él más un modo de vivir que un modo de versificar, y en concreto, un modo de vivir religiosamente, su propia forma de integrar su existencia en una existencia Absoluta, la de una Naturaleza sagrada. Esa comunicación le exigía silencio exterior e interior. Quizá el secreto de la grandeza de Bashō está en su capacidad de generar y contagiar silencio [...] Aún nos sobrecogen los silencios que hay en sus poemas

Yama samushi

kokoro no soko ya

mizu no tsuki

Montaña fría.

En lo profundo de mi alma

La luna en el agua

(2002:63)

El silencio en el budismo Zen es el resultado natural de la meditación: un silencio interior y exterior. No es un silencio causado por el detenimiento del mundo –todo movimiento produce sonido-, sino por el cesar del ‘ruido de la mente’ producido por los pensamientos, lo cual nos permite abrir el oído al verdadero sonido de nuestro entorno. Este silencio de mente puede entenderse como ‘vacuidad’: no es un silencio negativo, cancelatorio de cualquier estímulo, sino un silencio que permite –como un cuenco vacío- que nos llenemos limpiamente de los sonidos del mundo.

Este silencio, sin embargo, no es patrimonio del haiku, sino típico de las artes cuya estética puede relacionarse al Zen:

En la pintura Zen se utilizan las pinceladas que realmente son necesarias y esenciales; el espacio [en blanco] circundante se completa mentalmente, logrando su propio equilibrio en forma óptima, siempre quieto y agradable [...] Y en Poesía, lo más importante tal vez se encuentre en el silencio presente después de las palabras, siendo ésta la razón por la que el lector se percata de la calma interior (Styrk 1980:172).

El ‘espacio en blanco’ que deja la brevedad del haiku permite al lector profundizar en su silencio interior. La sugerencia o capacidad para el despliegue imaginativo, término calificado por Keene como uno de los cuatro principios fundamentales de la estética japonesa –junto a la irregularidad, la simplicidad y la impermanencia- (1989:128-135), brinda un gran valor a la estética del silencio del haiku, que ya habíamos esbozado al analizar el uso del *kireji*.

Asimismo, debemos señalar que el concepto estético del *mono no aware* también ha formado parte de la comprensión occidental del haiku, en un sentido vinculado al budismo. Este concepto del *aware* proviene de una perspectiva cultivada con mayor fuerza en la época Heian, en la cual refiere a un tópico literario equiparable al *tempus fugit* occidental o al latino *lacrimae rerum* (Haya 2002:104), concretándose en referencias al rocío, la caída de las flores, el deshojarse de los árboles, etc. Solo en este sentido Styrk define el *aware* como “esa sensación de tristeza que nos deja el sentido de la impermanencia de las cosas, ese sentir que hemos perdido algo que tuvimos” (1980:163).

Esta clave estética pone de relieve la ‘belleza efímera’ del mundo y su ‘suave nostalgia’, vinculándose al budismo en sus facetas más clásicas. El *aware*, entendido de este modo, puede ser considerado el efecto primordial de muchos haikus:

*La corta noche;
sobre los pelos de la oruga,
perlas de rocío*

*mijikayo ya
kemushi no ue ni
tsuyu no tama*

Buson (En Rodríguez-Izquierdo 1972:311)

*Junto a la raíz
del seco crisantemo,
diversas hojas secas*

*kare-giku no
ne ni samazama no
ochiba kana*

Kyoshi (1972:403)

Debemos recordar, pues, que en última instancia el haiku siempre muestra el paso de un instante, lo cual es la manera más eficiente y verdadera de aprehender la impermanencia en el mundo y, por lo tanto, lograr esa comprensión que la práctica del Zen también busca.

Sin embargo, estos no son los únicos valores estéticos y espirituales sobre los cuales descansa la tradición del haiku. Haya argumenta que el primer uso literario del término *aware* pertenece al *Kojiki* (712 d.C.), uno de los primeros libros imperiales del Japón y que reúne indistintamente hechos históricos y mitológicos:

En *Aware ben*, Norinaga explica que la primera vez que se usa la palabra *aware* en la literatura japonesa es en el relato mítico del fin del primer eclipse, el episodio conocido como *Ame no iwayado* (“La gruta del Cielo”), y se usa como expresión de exultante alegría:

“Cuando la Diosa Amaterasu salió de su morada de roca celestial, Cielos y Tierras naturalmente se iluminaron y brillaron. Acto seguido, los Cielos se despejaron por vez primera y (los que ya eran) dijeron: *Ahare*, que significa *Ame haru* (‘Los cielos se han despejado’)”

A lo que apostilla Matsumoto Shigeru:

“Sobre este asunto, Norinaga comenta que este *ahare* (*aware*) hace referencia a la alegría que muchos de los *kami* experimentaron en el momento en que Amaterasu salió de su escondite e iluminó los Cielos y las Tierras: ¡el sentimiento exultante de *ame haru* (luce el sol)!” (2002:204)

El *aware*, por lo tanto, expresa desde esta perspectiva la pura maravilla ante lo existente o, en otras palabras, el asombro ante la existencia. Por ello, las definiciones más acertadas del *mono no aware* no adjudican una carga afectiva al término, sino que se limitan a señalar que se basa en un ‘despertar’ ante las cosas, un ‘contacto’ con lo existente, un ‘reconocimiento’ o ‘identificación’ de un mismo y de los sentimientos propios en las formas de la naturaleza; una contemplación de lo existente que induce a un efecto estético, comprendiendo este en un sentido primordial: el reconocimiento de uno como un ser temporal, individual, que existe dentro de un mundo armonioso.

En ese sentido, Haya define el *aware* como “la emoción por el contacto con el mundo” (2002:101), y enseña que “no es [una] emoción exclusivamente estética o sentimental sino de carácter religioso, siempre considerando que en Oriente este calificativo es inseparable de los dos primeros” (2002:101). Este ‘despertar’ ante el mundo, por lo tanto, pueden entenderse como un momento sacro.

A este respecto no podemos dejar de mencionar los haikus que incluyen explícitamente el término *aware* en su composición y que conllevan la espiritualidad descrita:

<i>A la alborada,</i>	<i>akatsuki no</i>
<i>¡una lluvia otoñal!</i>	<i>akishigure kana</i>
<i>¡Qué emocionante!</i>	<i>aware kana</i>

Moritake

Contra la interpretación budista, Haya adjudica esta concepción del *aware* a una espiritualidad japonesa que existió previamente al influjo del budismo, reflejada en mayor grado en el Shinto (2002:82) e identifica con claridad la existencia de este espíritu en los poemas de la época del *Man-yôshû*, en 759 d.C.:

A pesar de que en el *Man-yôshû* la herencia china es innegable, puede decirse que ninguna poesía japonesa posterior fue ‘tan japonesa’ como el *Man-yôshû* [...] *Man-yôshû*, Saigyô y Bashô son los principales eslabones de una cadena poética indestructible que traen la mística desde la Prehistoria japonesa hasta –por poner sólo unos ejemplos- Kyôshi, Arô, Seisensui, Hôsha y Seishi, el último gran poeta del haiku. (2002:78-79)

Esta deuda del haiku con la espiritualidad japonesa de antaño es lo que le permite a Haya negar rotundamente que el haiku sea poesía Zen o poesía de espiritualidad budista (2002:127).

Por otro lado, es interesante notar que el estudio de Rodríguez Izquierdo también presenta esta tesis, aunque se vea opacada por completo por su adhesión a la interpretación del haiku como *satori*. Él señala que “Desde el Manyooshuu, la primera antología poética y la más cotizada, fluye una corriente de inspiración hasta el haikai. Así nos lo expresa (Bashoo) en estas palabras: «El haikai es el corazón del Manyooshuu»” (1972:68). De la misma manera, Shiki rechaza la idea de que el haiku sea resultado de un *satori* o iluminación, pero defiende que esta afirmación conlleva un acierto, “en la medida en que un haiku refleja un jirón de realidad «tal cual es»” (Silva 2005:427).

Blyth, por otro lado, a pesar de no reconocer por momentos la influencia del Shinto en el haiku (1949:3), revela una comprensión del género análoga a la del *aware* ‘shintoísta’ cuando afirma: “Haiku is concerned only with life. It is the flower of living” (1949:279). Una tesis que repite Rodríguez Izquierdo: “El haiku se ocupa solo de la vida. Es como la flor de la existencia, y se despreocupa del más allá, pero devela en las cosas una naturaleza divina immanente a ellas” (1972:30). Contra el sentimiento de impermanencia que tiñe el budismo y, consecuentemente, su preocupación por la muerte, la espiritualidad del haiku pareciera estar más cercana a la del Shinto, cuya visión intramundana le impide generar especulaciones sobre el más allá o el destino después de la muerte (Gardini 1995:25).

¿Pero qué podría sugerir, exactamente, que el haiku sea ‘la flor de la vida’, ‘la flor de la existencia’? Tal vez algunos haikus del segundo gran maestro del haiku, el refinado poeta y artista Yosa Buson (1716-1784) lo ilustren con claridad:

*Sobre la campana del templo
posada, dormida
una mariposa*

*tsurigane ni
tomarite nemuru
kochō kana*

*Serpenteando, de un lado a otro,
un riachuelo sin cauce...
¡Las hojas nuevas!*

*asa-kawa no
mishi-shi higashi-su
wakaba kana.*

(En Haya 2002:428)

En contraposición con la actitud meditativa de un maestro Zen que contempla el mundo en su quietismo y busca expresar la inefabilidad de lo existente, embargado por la impermanencia de toda cosa, el sujeto lírico en estos versos se revela como alguien simplemente asombrado por lo que percibe: no es el silencio, sino el movimiento lo que maravilla. Aun cuando lo percibido está quieto, como la mariposa dormida en la campana del templo, este quietismo es tan solo una ilusión: la campana sonará, las vibraciones despertarán a la mariposa que, confundida, se posará sobre otro objeto para continuar su letargo bajo el sol.

No hay nada quieto en este mundo: cada instante exhibe los innumerables colores, la infinidad de sonidos, texturas, aromas y diminutos movimientos que surcan la existencia en todo momento. Buson diría que “las cosas consisten en su movimiento” y que “en el movimiento se ve la esencia de las cosas” (En Silva 2005:428). El *haijin* es esencialmente un “enamorado de lo que existe” (Haya 2002:115), un “notario de lo real” (2002:109), que se sorprende ante el espectáculo de la naturaleza. Blyth dice que para el *haijin* “Everything is as it is, but everything is wonderful.” (1949:283). Por ello, el haiku no puede ser una ‘comprensión’ de algo más verdadero o ‘esencial’ detrás de la ‘aparente’ realidad, sino el asombro mismo ante la naturaleza, embargados por la veracidad de que eso que hemos visto exista (Haya 2002:161).

Este mundo, sentido en su sacralidad, “en tanto cada cosa proviene del origen y es absolutamente original, irrepetible” (2002:102) se encuentra en la naturaleza real, desprovista de modificaciones humanas, por lo cual el haiku no puede surgir de otro asombro que no sea aquel del contacto con la naturaleza: la atención a los seres que la pueblan, no a nuestros propios artificios; la verdad hallada en el paso de las estaciones, en el canto del ruiseñor, en la

rama batida por la llovizna ligera. Aquel es el mundo que descubrimos –al que volvemos, tras abandonarlo en la infancia- al atender con lucidez a nuestros sentidos; el mundo que revelan los reflejos del agua, la sombra helada de la montaña, sentida un día de primavera, o la nube solitaria sobre el cielo del alba. El *aware* japonés no es sino una manera de designar un hecho universal: el ser humano se maravilla ante la existencia, y la existencia verdadera está en la naturaleza. El haiku, como expresión del *aware*, busca en su simplicidad y en su escueta técnica comunicar esta maravilla.

Por ello, podemos concluir que el *aware* es la conmoción ante algún evento de la naturaleza, demostrándole al *haijin* en un instante que el mundo existe y que existe de maneras que nunca había visto, que nunca más volverán a repetirse en la historia del desenvolvimiento del universo. “‘Lo sagrado’ japonés no es otra cosa que el mundo. O más específicamente: la energía que lo origina, cristalizándose en forma de mundo, sin dejar de animarlo internamente ni un instante” (2002:5).

*ara tôto
aoba wakaba no
ki no hikari*

*¡Oh! ¡Qué divina!
La luz del sol
Entre las tiernas hojas verdes
Bashō (2002:91)*

*shibaraku wa
hana no ue Naru
tsukiyo kana*

*Un leve instante
se retrasa sobre las flores
el claro de luna
Bashō (2002:132)*

Por todo ello, concluimos que la espiritualidad del haiku tiene múltiples facetas –facetas que pueden ser comprendidas cuando uno se adentra en las religiones y en los autores del Japón- y que no pueden ser adscritas a una religión particular, ni al budismo Zen ni al shintoísmo (2002:126), pero que se fundamentan en un puñado de principios espirituales estables, de la misma manera en que subyace a la forma poética del haiku un puñado de principios estilísticos que ya hemos analizado: la brevedad y el silencio interno; la simplicidad y naturalidad de la expresión; el carácter coloquial y espontáneo del lenguaje; el uso del *kigo* y del *kireji*; la evocación de los dos polos temporales; la escenificación del instante en las coordenadas suficientes para aprehender lo singular y lo inmenso de los ciclos del tiempo; entre otros.

Entre estos principios espirituales encontramos, en primer lugar, que el haiku siempre surge de la maravilla ante el mundo, un asombro que es posible denominar *aware*. Es, pues, una poesía ‘vertida hacia afuera’, de carácter existencial más que sentimental, que expresa un instante de contacto con lo natural, un ‘despertar’ que algunos han comprendido como *satori*. La entrega del *haijin* a lo que percibe, más que a sí mismo –sus sentimientos, reflexiones o valoraciones-, ha llevado incluso a afirmar que el haiku es una suerte de poesía mística en la cual el *haijin* se funde con los objetos –con el bambú, con el sauce, con la estación que nos acoge, con ‘el corazón de las cosas’, etc.- diluyéndose el ‘yo’ en la naturaleza, el tiempo personal en la eternidad (Rodríguez Izquierdo 1972:25-27; Haya 2002:139-142; Blyth 1949:116-117). Asimismo, es lo que ha llevado a estudiosos como Haya a señalar que el haiku no trata especialmente sentimientos humanos, sino que es, principalmente, poesía sobre la naturaleza (2002: 135).

Este asombro, sin embargo, puede dejar una estela de sensaciones distintas en el *haijin* (y en el lector): el silencio de la calma, el sentimiento de vitalidad o perplejidad, la melancolía del paso del tiempo, la alegría del agradecimiento, entre otros, por lo cual no es posible fijar una ‘emocionalidad’ propia del haiku, aunque sí es posible, como hemos visto, hallar en él un rango de valores estéticos desarrollados por la sensibilidad japonesa, como el *wabi*, el *sabi* y el *yūgen*.

Es natural, incluso, que algunos haikus trasciendan su carácter ‘impresionista’, de un simple ‘dejar constancia’ de lo vivido, y “se eleven a un rango simbólico” (Rodríguez Izquierdo 1972:25) que relaciona lo percibido con algún aspecto fundamental de la vida humana:

*La fragancia del ciruelo:
incluso las gentes desconocidas
obtienen sus deseos*

Bashō

Esto es perfectamente natural, debido a que el haiku es poesía y, como toda poesía, la expresión es valiosa en tanto revela una verdad para el ser humano, no una verdad ‘personal’ ni ‘objetiva’ sobre lo percibido, sino una de rango universal. Es cierto que el haiku es poesía sobre la naturaleza, y que el *haijin* se enamora del mundo al punto en que se olvida de sí

mismo, pero la naturaleza se revela solo a nuestra medida, como seres humanos de carne y hueso que empatizan con los demás seres desde el privilegio de la autoconciencia.

*Ninguna nube
en el monte Tsukuba:
rúbeas libélulas*

*akatombo
tsukuba ni kumo no
nakari keru*

Shiki (En Haya 2002:74)

Por ello, no debe entenderse la falta del ‘yo’ en el haiku como la ausencia de sujeto lírico o de ‘punto de vista’ humano en el poema: la falta del ‘yo’ solo expresa el carácter de entrega del *haijin* al mundo, no a sí mismo ni a sus propias elaboraciones.

En segundo lugar, que el haiku sea la poesía del *aware* lleva, asimismo, a la importancia del viaje dentro del haiku: el viaje tanto físico, de contacto con la naturaleza, como el espiritual: un camino hacia el descubrimiento de uno mismo. Este viaje se realiza en armonía con lo que vemos, escuchamos y tocamos en la naturaleza, cuando estamos realmente despiertos y ella despierta en nosotros. Bashō decía que la vida debía comprenderse como un largo viaje, y sus discípulos se esforzaron en acercarse a su espíritu a través de largos recorridos por el Japón y a través de la práctica constante del haiku. Destacamos, pues, que el haiku es concebido como una práctica espiritual en el viaje que constituye esta vida: no es una forma poética que se prueba –a la manera de un soneto o un rondel- para tratar de construir un poema satisfactorio, sino que es el resultado del ejercicio constante de una conciencia, una espiritualidad, a lo largo de los días, fundamentada en la observación real de la naturaleza.

Por ello concluimos, finalmente, que uno de los aspectos más remarcables de la espiritualidad del haiku es la sabiduría que emana de estos pequeños poemas. El *haijin* es una persona que busca constantemente la sabiduría, y halla que el camino hacia ella se hace diariamente al abandonar ciertos impulsos del ser humano y cultivar otros: depone la vanidad para lograr una expresión sincera (*makoto*); se olvida de ‘sí mismo’ para reencontrarse con la naturaleza; no desea destacar como un ‘genio’ artístico, sino compartir con los demás en lo que ha tenido el privilegio de percibir, que no es otra cosa que una experiencia común a todos.

En este sentido, el cultivo de los sentidos es el fundamento espiritual para el *haijin*; su conexión con el presente, lo sagrado y la eternidad. Haya afirma que, para algunos japoneses, el simple placer de los sentidos es lo divino: “Los sentidos nos llevan más allá de nosotros

mismos. O quizá habría que decir: más allá de nosotros mismos a donde realmente somos nosotros mismos.” (2002:138-139).

Ante la maravilla de la naturaleza, ante los mensajes que traen las aves y las flores del camino, nuestro trabajo como artistas -nuestra misma existencia como individuos- es solo una pequeña cuenta de agua en la inmensidad del océano. El verdadero aprendizaje, por lo tanto, reside en el contacto con los seres del mundo, que se muestran naturalmente sin ninguna vanidad que pervierta su lugar en la armonía del todo: aprendemos de los demás seres la actitud de abandonarnos al mundo, de abandonar nuestra quimérica certeza de ser algo superior y desligado de la naturaleza (2002:111). Por ello, “la sencillez es esencial al haiku” (2002:21), tanto espiritual como artística, y esta sencillez tiene la profundidad de una manera religiosa de estar en el mundo. El mayor acierto de un *haijin*, por lo tanto, es que su poema sea un jirón natural de la realidad que nos rodea: como el graznido de un ave, el mugido de un buey o el canto de una paloma, el haiku debe ser parte del mundo natural, de la boca del más complejo de sus animales.

Así, una de las definiciones más hermosas que se han dado hasta ahora del haiku es la de Rodríguez Izquierdo: “El haiku es una ventana abierta a la realidad con un trasfondo de universo” (1972:24); y la sabiduría que busca el haiku, su efecto estético más importante, consiste en el reconocimiento de nuestra pequeñez dentro de la naturaleza, fomentando un espíritu de empatía, humildad y agradecimiento:

*Maravilloso:
ver entre las rendijas
la Vía Láctea*

2. El haiku peruano

2.1. La recepción del haiku en Latinoamérica: bajo la óptica del *haikai*

Es innegable afirmar que, como latinoamericanos, no nos ha bastado copiar fielmente las técnicas del haiku japonés, sino que, después de un largo proceso, hemos asimilado el género poético hasta volverlo algo propio a nuestra tierra y a nuestro idioma. No nos faltan razones fundamentales para afirmarlo: en primer lugar, nuestro idioma es distinto –lo cual, en poesía, implica que la materia con la cual se trabaja y los resultados a los que se llega son distintos- y, en segundo lugar, la naturaleza que nos rodea posee otras características, del mismo modo en que nuestra relación con ella es diferente.

Históricamente, nuestra sensibilidad artística ha sido moldeada por la tradición occidental. De ahí que los inicios del haiku en Latinoamérica, como veremos, hayan producido algunos resultados alejados tanto de la forma como del espíritu del haiku japonés. Algunos autores, incluso, han sospechado la imposibilidad de escribir haikus en su propio idioma, a partir de una cultura que no es la japonesa. El mismo Javier Sologuren negó en varias entrevistas que él había escrito haikus, afirmando que sus poemas eran aproximaciones al género o poemas escritos ‘a la manera de’ haiku (Cabrera 1988:38). La misma intuición llevó al mexicano José Juan Tablada a llamar ‘poemas sintéticos’ a sus poemas, así como al ecuatoriano Jorge Carrera Andrade a llamar ‘microgramas’ a los suyos.

Pero lo cierto es que, como afirma Sologuren, “nada le es ajeno al espíritu humano” (2005:25 volumen IV), y tal como ha afirmado en entrevistas referidas a la traducción, las aguas profundas del espíritu son siempre las mismas, sin que la procedencia cultural o temporal del poeta vuelva irreconocible su arte: en ello descansa la capacidad de la gran poesía de pervivir en el tiempo, al margen su lugar de origen (Sologuren 2005:321;386 volumen X). Respecto al haiku, podemos entonces señalar que, a pesar de tener una raigambre cultural y estética específica, esto no impide que otras culturas comprendan y participen de su sensibilidad profunda. Sologuren convendría con ello, señalando, como hizo Terencio, que “humano soy y nada de lo humano me es ajeno” (en Sologuren 2005:83 volumen VII).

Sin embargo, esta posibilidad debe matizarse, dado que las prácticas artísticas de occidente han alejado continuamente al latinoamericano de poder asimilar y expresar la experiencia del haiku. La simplicidad, austeridad y ausencia de vanidad -el rechazo a destacar artificiosamente sobre el resto- han sido principios difíciles de abrazar por el espíritu artístico occidental, sobre todo durante el predominio del modernismo y las vanguardias, época en la que primó la experimentación técnica y, coincidentemente, inició la asimilación del haiku. Aquellos principios son, en última instancia, los que permiten que el haiku sea el lugar de comunión con la naturaleza y, por ello, muchos ‘haikus’ escritos por occidentales resultaron ser solo formas breves de sus propios proyectos poéticos, desconectados del profundo espíritu poético del género.

Asimismo, la simplicidad, rasgo estético que desdeñaron los artistas occidentales, se pudo haber confundido con la banalidad, en un acto erróneo. De la misma manera, la falta de ‘originalidad’ técnica no implica la ausencia de autenticidad, tal como postularon las vanguardias. Toda la tradición poética japonesa, en la cual los cambios formales a lo largo de la historia han sido estrechos, es una demostración cabal de esto. Así, un poema grandilocuente, centrado en sus propias elaboraciones, desfigurado por la búsqueda artificiosa de originalidad, es menos expresivo y relevante para la comprensión poética que un poema pequeño, cordial, que no se concentra sobre sí mismo, sino que se abre a la experiencia de los demás y del universo.

El poeta, después de todo, no llega a serlo a través de una búsqueda artificiosa de originalidad; no busca, ni en ‘forma’ ni en ‘contenido’, dar expresión a una visión ‘peculiar’ o ‘interesante’ de la existencia, sumamente individualizada, sino que habla con mayor veracidad de sí mismo cuando da voz a los asuntos que conciernen a toda la humanidad, y la originalidad de su voz es el producto natural de su singularidad como sujeto de la humanidad, no como artífice ingenioso. De lo contrario, no se explicaría el hecho que la principal bondad de la poesía reside en que otros individuos se reconozcan en el poema, tal como si fuese su propia creación. El gran poeta busca “ser todos los hombres” (Paz 1990:117); descubre que lo más profundo de sí mismo es también lo más profundo de los demás; nunca habla solamente de sí mismo: habla de sí mismo como parte de la humanidad o, como afirma Sologuren, descubre

dentro de sí lo esencialmente humano (Cabrera 1984:71), logrando rescatar, maravillosamente, “lo humano del hombre” (Sologuren 2005:323 volumen X).

El haiku, que halla la verdad de la humanidad en la naturaleza, requiere un espíritu artístico que ha sido cultivado por siglos con amor y severidad en extremo oriente y que, comparado con un poderoso y antiguo pino, en occidente es tan solo un pequeño brote que acaba de nacer.

El legado de José Juan Tablada

José Juan Tablada (1871-1945) es el primer cultor del haiku en Latinoamérica. La importancia de Tablada no solo reside en esto, sino en que fue él quien introdujo el haiku a la lengua española.

Algunos autores de importancia para el género, como el sacerdote mexicano Alfonso Méndez Plancarte, director de la revista *Ábside* –una de las primeras en español y la que publicaría la primera antología de haikus hispánicos, *Hojas del cerezo* (1951)- y el ecuatoriano Jorge Carrera Andrade, quien sería uno de los escritores de mayor resonancia en la tradición del haiku latinoamericano debido a su libro *Microgramas* (1940), afirman que existió una previa tradición poética en España con “análogo abolenzo castizo al *haikai*” (Carrera Andrade 1940:55) y citan como ejemplo paradigmático las estrofas de la *Boda y acompañamiento del Campo*, compuestas en el siglo XVII por Francisco de Quevedo:

*Doña Alcachofa, compuesta
a imitación de las flacas,
basquiñas y más basquiñas,
carne poca y muchas faldas...*

*La Azucena carilarga
que en zancos verdes se sube
y –dueña de los jardines-
de tocas blancas se cubre* (en Carrera Andrade 1940:55)

Esta identificación, sin embargo, no tiene mayor sustento en la teoría clásica del haiku, siendo el reflejo de muchos errores de interpretación que los latinoamericanos hemos tenido al asimilar el haiku a nuestra lengua.

El primer gran error de interpretación que es posible identificar es la creencia de que un haiku puede desgajarse de un poema mayor, ajeno a la tradición, en el cual el autor nunca tuvo la intención de abordar el género. Justamente, el haiku se constituyó como un género poético al volverse una poesía autónoma, a diferencia del *renga*, del *haikai no renga* o de la tradición epistolar del *tanka*, que requerían una contextualización o una secuencia de versos para ser apreciados a cabalidad (Rodríguez Izquierdo 1972:106). El haiku logra ser un pequeño mundo independiente, cuyo efecto estético es logrado sin necesidad de más palabras. Es acertado, entonces, que Paz haya destacado esta característica de los poemas de Tablada, buscando afirmarlos como haikus:

Curioso, apasionado, sin volver nunca la cabeza hacia atrás, con alas en los zapatos, Tablada oía crecer las hierbas; es el primero que adivina la llegada del nuevo monstruo, la bestia magnífica y feroz que iba a devorar a tantos adormilados: la imagen. [...] Su bestiario muestra una penetrante comprensión del mundo animal, y sus monos, loros y armadillos nos miran con ojos fijos y chispeantes. Sol diminuto, el haikú de Tablada casi nunca es una imagen suelta desprendida de un poema más vasto: es una estrella inmóvil sólo en apariencia, pues gira siempre alrededor de sí misma (1990:25-26)

Debido a esta autonomía, no es posible ‘hallar’ un haiku dentro de un poema más extenso, sobre todo si este tiene por objetivo lograr un efecto estético distinto al del género. En este sentido, la propensión que los latinoamericanos hemos tenido a elaborar e identificar ‘secuencias’ de haikus en nuestros poemas antiguos ha sido un lastre en nuestra comprensión del género y ha llevado a diferentes autores a justificar artificiosamente el linaje de su tradición poética como cercana a la del pueblo japonés. En nuestro medio, Carlos Zúñiga Segura ha atribuido cercanía al haiku a diferentes estrofas de la poesía quechua y de autores tan dispares como Garcilazo de la Vega, Manuel Nicolás Corpancho, González Prada y Eguren (2003:69-71), opacando la comprensión del género en las letras peruanas.

Se podría pensar que este error de interpretación se desprende de uno de los primeros poemas latinoamericanos escrito bajo influencia directa de la poesía japonesa. Nos referimos a la composición que realizó Tablada en 1900 en los jardines de Yokohama, en su estadía en Japón (Hadman 2001), titulada “Musa japónica”:

*Llegué al jardín; en las rosas
juntaban las mariposas
sus alitas temblorosas...*

*Del lago entre los temblores,
cual reflejo de sus flores
van los peces de colores...* (en Ceide Echevarría 2015:100)

La pura sensación de los versos, la intención de evocar un tiempo presente, la delicadeza de la percepción de la naturaleza y la ausencia de elaboración acercan estas estrofas al haiku. Sin embargo, el uso del hipérbaton en el primer verso de la segunda estrofa desprovee de naturalidad y coloquialismo al poema. La rima, en ambos casos, les brinda una cadencia musical a las estrofas, un ritmo marcadamente distinto al haiku, que, como hemos visto, basa su prosodia en el corte de silencio del *kireji* y en una dicción rápida y ligeramente abrupta, lo cual constituye un ritmo adecuado para expresar el asombro ante lo que ocurre súbitamente.

La rima, tanto asonante como consonante, entre el primer y el tercer verso, sería un recurso que Tablada utilizaría generalmente (2015:123) y que tendría repercusiones en la tradición latinoamericana, donde el uso de la rima prevaleció e impidió la valoración del silencio interior que necesita el haiku para lograr su efecto.

Por otro lado, el primer libro de haikus publicado en Latinoamérica y, en general, en el mundo hispanohablante, *Un día...* (Caracas, 1919), demuestra el atinado apego de Tablada a la imagen concreta y precisa en su aproximación al haiku, así como al fundamental sentido localista de observación real de la naturaleza circundante, cotidiana, y, a la vez, el reparo en no añadir reflexiones, sentimientos o elementos abstractos que desvirtuarían el género:

La garza

*Clavada en la saeta
de su pico y sus patas
la garza vuela.*

El saúz

*Tierno saúz,
Casi oro, casi ámbar,
Casi luz*

(Tablada 1919)

Este libro, sin embargo, también sería la fuente del segundo gran desacierto respecto a la interpretación del haiku en Latinoamérica, como podemos deducir de los dos haikus citados.

Este error 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. Esta creencia ha sido el mayor derrotero en la asimilación del haiku en América Latina y explica la ‘occidentalización’ –muchas veces involuntaria- del haiku, siendo en occidente el uso de la metáfora o el símil primordial y, en la tradición del haiku japonés, prácticamente nula.

El problema principal del símil es que muchas veces comporta un carácter conceptual, fantasioso o abstracto que aleja al poema de la simplicidad que nace de la observación directa de la naturaleza y lo acerca a la ensoñación o a la elaboración ingeniosa: la naturaleza, en este caso, es vista a través del ingenio, no de la pura sensación. El yo lírico de este tipo de haikus se revela como un espíritu que se concentra sobre sí mismo, más que en su experiencia directa frente a la naturaleza, por lo cual se impide la verdadera comunión con ella, así como la expresión de sentimientos elementales ante esta comunión.

El haiku basado en un símil tiende, por lo tanto, a ser el reflejo de un asombro ante el propio ingenio y no ante el contacto con la naturaleza: el foco del poema recae sobre el autor y en su capacidad de lograr comparaciones extrañas o divertidas, no en el contacto con lo natural.

Algunos haikus de Tablada llevan este uso del símil al límite de lo artificioso, enfatizando un carácter occidental:

La pajarera

Distintos cantos a la vez;

La pajarera musical

Es una torre de Babel.

(Tablada 1919)

Mientras que otros de sus símiles son más naturales, resultados de la observación minuciosa de la naturaleza:

El chirimoyo

La rama del chirimoyo

Se retuerce y habla:

Pareja de loros.

(Tablada 1919)

En este caso, los loros son comparados implícitamente con los frutos del chirimoyo, que comparten el color y, más o menos, el tamaño con ellos. El símil es implícito y acorde al

asombro real ante la naturaleza, lo cual nos lleva al concepto de comparación interna ya estudiado. Las asonancias –la repetición de la ‘rr’ y ‘r’- ayudan también a la evocatividad del poema, así como el orden y disposición de imágenes dentro del haiku: -rama, chirimoyo, retorcerse, ¡hablar! -, a lo cual sigue el silencio de un *kireji* ajeno a la lengua japonesa, pero igualmente efectivo: el signo de puntuación de los dos puntos, que permite el silencio interior.

Por otro lado, el uso del título, escaso en la lengua nipona, que Tablada introduce (Corrales Vasco 2001) no aporta al haiku, ya que este debe ambientarse en sí mismo (Rodríguez Izquierdo 1972:214), pero en este caso tampoco lo afecta, pues no desvía la atención hacia otros elementos abstractos o ajenos al poema: Tablada sabe utilizar títulos suficientemente neutrales –el referente natural principal- para no influenciar la lectura sus poemas. Por todo ello, poemas como este constituyen verdaderas asimilaciones del haiku al mundo latinoamericano.

Sin embargo, el símil visual explícito es la nota predominante de los haikus de Tablada, siendo la mayoría una comparación entre “algún fenómeno pequeño de la naturaleza y algo exclusivamente propio del ser humano” (Cisneros Cox 1997a:131):

El insecto

Breve insecto, vas de camino

Plegadas las alas a cuestras,

Como alforja de peregrino...

(Tablada 1919)

Este tipo de comparaciones artificiosas, lamentablemente, fueron las que perduraron en la imaginación de los poetas latinoamericanos. Esto llevó a las adaptaciones posteriores del género a alejarse de la naturaleza y acercarse más al ingenio y a la búsqueda de expresión de asuntos humanos, chispazos ingeniosos y mensajes de toda índole:

Luna de Veracruz

De las aguas

la luna saca a flote

la plata que se hundió con los piratas

Francisco Monterde, 1923 (En González de Mendoza 2015:29)

Haikais de Lupe

En tus cabellos

se apaga una luciérnaga:

mi pensamiento.

José D. Frías, 1924 (En González de Mendoza 2015:29)

Por estas razones, autores como Rodríguez Izquierdo han enfatizado la crítica al uso de la metáfora en el haiku. Él diría que esta, por lo general, tiende a desviar la atención de lo más importante en el haiku: el asombro ante una intuición simple de la naturaleza.

El haiku [...] insinúa comparaciones, aunque no las consuma, pues más bien las deja a la capacidad interpretativa del lector. Pero el haiku rehúye a la metáfora, porque supone para el poeta una interferencia de tipo intelectual que lo desviaría de la inmediatez de la intuición. El haiku no debe depender de una imaginación extraña al poema (1972:145-146)

Así, el uso extendido del símil nos permite identificar la asimilación del haiku en Latinoamérica bajo la óptica del *haikai*, más que del haiku: aquella tradición poética japonesa que se enfocó en la comicidad del efecto, la elaboración retórica y los juegos verbales de sentido, entre otros, como principal fuente de inspiración. Paz señala que los poemas de Tablada son haikais por “su construcción ingeniosa, su ironía y su amor por la imagen brillante” (1992a:17). Este parentesco con el ‘haiku arcaico’ llevó a los poetas a priorizar el ingenio antes que la naturaleza, lo cómico antes que lo sagrado:

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. (Haya 2002:76)

En este sentido, es notoria la inclusión de los dos siguientes *haikai* japoneses en varios ensayos, prólogos y traducciones latinoamericanas que los encumbran como los antecesores más ilustres del género:

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

Sokan (En Méndez 2015:49)

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

Moritake (En Maples Arce 2015:35)

Acorde a ello, muchos autores enfatizaron la trivialidad del género, su carácter de pasatiempo, tal como González de Mendoza -uno de los primeros escritores-, que lo definió como un

“poemita hábil ingenioso” (2015:19), o García Prada –uno de los primeros antologistas- que señaló que los *haijin* son “poetas cómicos” (2015:81). 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 aproximarse a una expresión de lo sagrado. Todos estos hechos revelan una búsqueda latinoamericana análoga al espíritu del haiku japonés:

Nocturno

*Sombra del volcán al ocaso
Y en la bóveda inmensa, gritos
De invisibles aves de paso...*

(Valle de México) (Tablada 1922)

Este poema, además, demuestra otra de las características que influenciarían la asimilación latinoamericana del haiku: el desapego a una métrica estandarizada. Los haikus de Tablada son bastantes libres en cuanto a su prosodia (Ceide Echevarría 2015:123) y ritmo (2015:109), tal vez debido al carácter pionero de su búsqueda por lograr el efecto estético del haiku en un idioma totalmente distinto al japonés. En contraposición a ello, el apego a la métrica clásica como único criterio formal de identificación del haiku fue otro derrotero común en la tradición latinoamericana, tal como se desprende de las definiciones del haiku que brindan casi todos los estudiosos del género.

Así, podemos señalar que el tercer gran error en la interpretación del haiku en Latinoamérica fue considerar el apego a una forma métrica y el uso de la imagen bastaban para lograr un poema calificable como haiku; en otras palabras, la creencia que el haiku se define

principalmente por seguir una forma métrica, a la manera de un soneto, y no por el efecto estético que busca. En efecto, podemos encontrar innumerables ejemplos de haikais latinoamericanos con poéticas, temas y objetivos dispares, a los cuales muchas veces subyacen principios artísticos no solo ajenos, sino contrarios a los del haiku: elaboración retórica, preciosismo, barroquismo, sentimentalidad y complejidad expresiva, simbólica o metafórica, de un pensamiento, más que de una sensación.

Crimen

*¡Qué puñalada
le ha dado el viento
a la granada!*

Elías Nandino (en Jiménez 2015:231)

*Ésta es la mano
que alguna vez tocaba
tu cabellera*

Jorge Luis Borges (2015:266)

Por ello, el hecho que la tradición hispanoamericana del haiku denominara ‘haikais’ a estos poemas -tanto a los haikus clásicos japoneses como a los originales latinoamericanos- resultó una equivocación de vocablo que conllevó un acierto, en el sentido ya analizado y en el hecho que el *haikai* no tuvo, como el haiku, un efecto estético y un patrón estilístico definido.

Finalmente, algunos autores contemporáneos, como María Santamarina (2005:213-215) o el mismo Cisneros Cox (1997a:127), han atribuido estas diferencias a los aspectos culturales latinoamericanos. La autora ha señalado que:

a los latinos a veces nos cuesta entender esto [que el haiku busca transmitir una sensación, más que una emoción], pues somos sentimentales y en algunos casos tendemos a hacer una catarsis emocional al escribir [...] Precisamente, el haiku es todo lo opuesto (2005:218).

Por otro lado, nuestro autor afirma que los haikais latinoamericanos buscan “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” (1997a:132). Esto nos señala la dificultad del latinoamericano de comprender el haiku como la expresión de un momento existencial basado en el contacto real con la naturaleza.

A pesar de ello, el haiku latinoamericano ha desarrollado recursos útiles para la creación del haiku en español, logrando aprehender la esencia de esta forma poética. Tales recursos consisten, a nuestro juicio, en el uso variable de la métrica, el uso de signos de puntuación e interjecciones a manera de *kireji* y el manejo adecuado de la elipsis, entre otros. Recordemos, pues, que en el arte lo principal es que la forma sea acorde al contenido, o, dicho de otra forma, que los rasgos estilísticos sean coherentes con el efecto que se busca lograr.

2.2. Breve historia del haiku en el Perú

a. Los orígenes inciertos: la primera mitad del siglo XX

La historia del haiku en el Perú no tiene un comienzo definido, pero cobra relevancia durante la década de los 70's y los 80's gracias a la obra poética, las traducciones y la labor ensayística y editorial de Javier Sologuren, Alfonso Cisneros Cox y Ricardo Silva-Santisteban, principalmente, quienes consolidaron el conocimiento sobre un género que había sido prácticamente desconocido hasta entonces.

La ausencia de importancia del haiku en el Perú –un país brillantemente surcado por todo tipo de poéticas durante el siglo XX- se debió a la aproximación esporádica, anecdótica, que tuvieron los primeros cultores de esta forma poética, quienes la tomaron en muchos casos como una mera forma métrica. El conocimiento teórico era, asimismo, bastante escaso, y la difusión de los estudios del haiku en francés e inglés no fue lo suficientemente significativa para que el género sea conocido, comentado o practicado. No hubo un número significativo de traducciones o publicaciones editadas en el país sobre el haiku hasta la década de los 80's y, en términos generales, se tuvo que esperar hasta el inicio del siglo XXI para que el Perú fuera un foco importante de conocimiento y difusión de la literatura japonesa.

Se podría afirmar que quien inicia la labor de acercamiento al Japón es Francisco A. Loayza (1872-1963), cónsul de Perú en Yokohama entre 1912 y 1922 (Zúñiga 2003:71). Loayza publicó el libro *Simiente Japonesa-Leyendas y Cuentos Antiguos del Japón* (Yokohama, Lit. Imp. Kinkosha, 1913), en el cual 'refunde' leyendas tradicionales japonesas, "aptas para ser

utilizadas como lectura para niños, con comentarios, aclaraciones y reflexiones alusivas y aplicaciones de vocabulario, de la mitología y la historia del Japón” (Núñez 1999a:53).

Asimismo, Loayza sería el primer peruano en comentar la poesía japonesa e introducir al país traducciones de la misma en su libro titulado *Perlas de Oriente – Proverbios – poesías – mujeres* (Yokohama, Imp. Kinkosha, 1919), en el cual señala lo siguiente:

La poesía japonesa es como el rayo de un pensamiento sobre un pedazo de la naturaleza. Es más ideas que palabras. Impresiona a los ojos y se adhiere a la retina. Otra de sus características consiste en que contienen pensamientos que no se expresan, que se adivinan (En Zúñiga 2003:71).

Durante el mismo año aparece en la revista *Mercurio Peruano* (Año II, Vol. III, 1919) “una breve muestra de ‘Los poetas orientales’ cuya autoría corresponde a Carmela Eulate Sanjurjo (España). Esta colaboración fue enviada por José Gálvez, a la sazón Cónsul del Perú, en ese país” (2003:72). Esta colaboración incluyó poemas de Tikanghe, Tadu Mine, Ken-Toku-Ko e Idzumi Shikibu, lo cual sería otra primera fuente de acercamiento a la poesía japonesa (2003:72).

Ahora bien, no sabemos con precisión si estas fueron las únicas lecturas peruanas que influyeron a Alberto Guillén cuando compuso su *Cancionero* (1934) e incluyó en él una sección titulada “hai kais”, que contiene 540 poemas de tres versos. Ciertamente, Guillén había estado en España durante su juventud, donde publicaría *El libro de las parábolas* (Madrid, 1924), y es posible que haya tomado contacto con la tradición del *haikai* francés, con las adaptaciones españolas de Machado, García Lorca y otros, o con los estudios ingleses de la poesía japonesa. En todo caso, el hecho que haya utilizado el nombre ‘hai kais’ nos indica que el autor había tenido contacto con los textos franceses o mexicanos que abordaron el género.

Sin embargo, no se podría afirmar a cabalidad que Guillén es quien introduce el haiku en el Perú. Tal como podemos notar en el comentario de Loayza, el principal obstáculo de Guillén para aproximarse al género fue su inclinación a considerar que el haiku, como otras formas de poesía japonesa, consistía en la expresión de una idea, una reflexión o una suerte de aforismo:

197
*Soi tierra
que piensa
sobre la tierra.*

357
*El hai kai es una idea
que se apoya en música
i luego vuela* (Guillen 1935)

Estuardo Núñez, sin embargo, llama a Guillén el “más fino cultor” del género (1999a:51), mientras que un autor contemporáneo como José Beltrán Peña, responsable de una de las dos únicas antologías del haiku peruano, titulada *Haikus peruanos*, lo considera el “fundador” del haiku en el Perú (1999:13). Entre los haikus que él incluye en su antología, Beltrán incluye poemas de corte aforístico:

*Sea tu palabra
una criatura,
no una sonaja* (En Beltrán 1999:21)

*Cada segundo
es otra creación
del mundo* (1999:22)

Asimismo, el autor cita algunos poemas de Guillén más cercanos a la tradición inaugurada por los mexicanos, es decir, poemas breves influenciados por la tradición del *haikai* japonés, basados en el símil entre un elemento natural y algún otro referente:

*Arquitectura:
una hormiguita, con arena,
alzaba su Babel en la verdura* (1999:23)

Finalmente, incluye en la antología algunos poemas que se acercan más al espíritu del haiku, debido a su cercanía a la naturaleza, su simplicidad y evocatividad, dentro de una selección en la que predomina, más bien, la artificiosidad:

*Montaña de piedra,
perenne, inmóvil,
demasiado eternal* (1999:23)

Lo mismo podemos decir sobre aquel único ‘hai kai’ de Guillén que cita Cisneros Cox:

*Como anoche ha llovido
se le ha refrescado la voz
al río...* (En Cisneros Cox 1997a:151)

Por ello, se requeriría un estudio más exhaustivo de la obra de Guillén y de sus alcances para determinar la medida en que contribuyó con la difusión del género poético en el Perú. En

términos generales, sin embargo, podemos afirmar que debido a la mezcla heterogénea de poéticas que ofrece en su poemario bajo el rótulo de “hai kais”, no es posible afirmar que su obra fue la primera colección de haiku peruano.

Así, para Guillén el haiku fue poco más que una estrofa de tres versos en la que predominaba la imagen novedosa, curiosa o humorística, y la eventual referencia a algún elemento de la naturaleza. Debido a esto, y al hecho que el haiku no fue considerado por las décadas siguientes, los orígenes del haiku en el Perú estuvieron sumidos en una incierta oscuridad.

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. Ya hemos mencionado algunos problemas de la antología de Beltrán Peña. Semejante es el caso de la antología de Carlos Zúñiga Segura, *Cerezos en flor*, publicada por primera vez en 1986 –una antología de 15 autores peruanos- y reeditada en 2015, habiéndose ensanchado para contener los ‘haikus’ de casi 70 autores peruanos. Uno de sus errores es repetir la opinión errada de Núñez (1999a), publicada originalmente en 1967, al afirmar que Pedro S. Zulen fue el que introdujo el haiku al país. El ‘haiku’ citado de Zulen solo comparte el uso de tres versos con el haiku japonés, pero nada más:

*Te ví
y me miraste,
tu alma bebí* (En Zúñiga 2015:27)

Un acierto de Zúñiga, sin embargo, es haber rescatado parte de la producción de Luis de la Jara, que publicó, sorprendentemente en 1921, un artículo dedicado a esta forma poética:

El 15 de julio de 1921, la revista semanal ilustrada *Mundial* (Año II No.64) incluye el artículo *Hai-kais* escrito por el poeta arequipeño Luis de la Jara, quien entre otros conceptos señala que “El haikais es el último grito literario dentro de las formas que no caen en la absurdidad técnica del meritorio cubismo (...) en el haikai se entrañaba una profunda poesía, una esencia de poesía de la que, como en las demás esencias de flores, basta una gota para perfumar una estancia” (2015:28).

El pequeño artículo puede encontrarse en la última sección del libro de Zúñiga, y en él De la Jara demuestra un conocimiento general sobre el haiku japonés, luego de lo cual incluye una selección de “transparentes miniaturas” de Juan Ramón Jiménez, Eugenio d’Ors, Adolfo Salazar, Enrique Diez Canedo, Alberto Guillén, así como unas cuantas de su propia autoría

(2015:171). Por desgracia, la selección no ha sido reproducida, aunque sí se ha reproducido algunos poemas del autor. Entre ellos, figura el siguiente haiku:

Narcisismo

*El espejo de un charco,
la mirada estrellada
y el corazón en cruz.* (2015:28)

Podríamos pensar que los dos símiles latentes en el poema (‘mi mirada es como esas estrellas’ y ‘mi corazón es como esa cruz’) lo alejarían del espíritu del haiku, pero la técnica del autor ha disuelto estos símiles en una concisa identificación entre sus elementos, recordándonos la disolución del sujeto y objeto de la cual habla Kawabata al referirse a la historia del bonzo Myoe (1173-1233):

*Mi corazón resplandece,
pura expansión de la luz
y sin duda la luna
piensa que la luz es suya.* (En Kawabata 1993b:371)

Así, en el haiku de De la Jara, la luz de la mirada está en las estrellas, así como la luz de las estrellas está en su mirada: su mirada, pues, está “estrellada”, así como su corazón -lejano y brillante- está en la Cruz del Sur, clara constelación entre las estrellas de nuestro cielo nocturno. El primer verso, asimismo, da pie a comprender el poema como la evocación de un momento preciso: la contemplación de un charco; mientras que la palabra “estrellada” contiene implícitamente el ‘cuándo’: la noche. El título da un tamiz intelectual de interpretación del poema que, para el fin estético del haiku, es totalmente prescindible. La despersonalización de la voz poética, asimismo, permiten que el lector se identifique con el momento y participe de la sensación de lo evocado. Pareciera ser, por todo ello, que este es uno de los primeros haikus escritos en el Perú.

Queda pendiente la tarea de analizar su libro *Espigas* (1921), el cual Luis Alberto Sánchez comenta en la revista *Mundial* (No.101, 21 de abril de 1922).

Los siguientes años fueron poco fértiles para el género poético en el Perú. Tendría que pasar el más duro período para la comunidad japonesa peruana, la segunda guerra mundial, para que surgieran nuevos actores dentro de nuestra comprensión de la literatura japonesa. A fines de la década de los 50’s e inicios de los 60’s se publican un buen número de crónicas de personajes

peruanos que visitan y conocen el Japón. Entre ellos, podríamos mencionar *Sedas y Harapos*, de Cata Podestá (Lima, Librería Internacional del Perú, 1958); *Recuerdos de un diplomático peruano*, de Jorge Bailey Lembcke (Lima, Ed. J. Mejía Baca, 1959); *La luz viene de Oriente*, de Ernesto Cáceres (Lima, Imp. Médica Peruana, 1960); “Crónicas del Japón”, de Alberto Tauro del Pino (Lima, UNMSM, 1960, separata de la revista *Letras*); e “Impresiones sobre mi viaje al Japón”, de Jorge Bravo Bressani (Cuzco, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cuzco, Revista Universitaria, Año L, No.121, 1961); así como los artículos publicados entre de 1963 y 1964 en *El Comercio* por Sebastián Salazar Bondy, quien visita el Japón en 1963. Todos estos autores, en opinión de Núñez, contribuyeron a dejar atrás las visiones exotistas del Japón que aún perduraban en el Perú (1999b:41).

Es curioso, asimismo, que Núñez haya publicado su influyente artículo en 1967, cuando Javier Sologuren hacía su primer gran aporte al conocimiento de la poesía japonesa en nuestro país.

b. La apropiación del haiku: de los 60's a la actualidad

En 1967 Javier Sologuren publicó, a través de su sello editorial La Rama Florida, un pequeño libro titulado *Poesía japonesa: haikais, haikus y tankas*, protegido por una tapa de fibra vegetal aparentemente tejido a mano, con dos ilustraciones del mismo ideograma, en rojo y en negro: *shi* (‘poesía’, ‘poema’). El libro contiene aproximadamente 24 poemas japoneses de todas las épocas; entre ellos, haikus de los maestros del género, principalmente de Bashō.

Llama la atención, en un primer momento, la ausencia de orden dentro de los poemas traducidos, que se suceden unos a otros sin tomar en consideración la alternancia de los siglos y sin explicitarla: así, al haiku de Buson del siglo XVIII le sigue un *tanka* clásico de Tsurayuki del siglo X. Esto, sin embargo, no hace más que enfatizar las características centrales que comparte toda poesía japonesa: la cercanía a la naturaleza, la delicadeza de sentimientos, la evocatividad, la simpleza de los versos, la carencia de elaboraciones intelectuales, etc. Las traducciones, por lo demás, están bellamente logradas, lo cual, sumado a las características estéticas del libro, ofrecen a cualquier lector un verdadero acercamiento a la poesía japonesa.

Sin embargo, debemos considerar plausible que antes de su publicación ya circulaban entre los poetas de la época ejemplares de estudios y traducciones del haiku provenientes de otros

países como México, España, Inglaterra o Francia, o libros de haikais latinoamericanos que hayan tenido cierta presencia en la escena local.

De ese modo se explicaría la influencia del haiku en el pequeño libro *Sombra del jardín* (Lima, ediciones rubí, 1960) de Arturo Corcuera, que consta de solo 20 ejemplares y la colaboración de varios de sus amigos (título de Javier Sologuren, ilustración de Alejandro Romualdo, prólogo de Francisco Bendejú y epílogo de Juan Gonzalo Rose). Los 15 poemas del libro están compuestos por tres o dos versos cortos, principalmente, mientras que todos tienen por tema la naturaleza, desde una voz lírica empática con los seres que habitan en ella:

XV

*Los lirios carmesíes
quedaron pálidos, exangües,
para siempre.*

(Corcuera 1960: s.n.)

Asimismo, muchos de los versos tienen un carácter puramente sensorial, buscando retratar un momento existencial de una voz poética en contacto con la naturaleza:

VI

*Cada tarde la rosa estrena un nuevo tinte
y exhala un nuevo olor.*

V

Septiembre asoma en los jardines

(1960: s.n.).

Sin embargo, se recurre a la personificación de la naturaleza, dotando a sus seres de una intencionalidad emocional que resalta un carácter fantasioso más que realista, lo cual aleja estos poemas de la estética clásica japonesa y los acerca a la tradición del haikai mexicano y a los poemas de Guillén:

I

*¡Cómo se deshoja el pecho del clavel:
la rosa le abrió una herida
con su lanza de perfume!*

(1960: s.n.)

Cabe mencionar, finalmente, que las imágenes de la naturaleza en *Sombra del jardín* corresponden a un tratamiento alegórico de la evolución de una relación amorosa, lo cual no está relacionado con el efecto estético que el haiku japonés busca.

Por otro lado, el libro *Parque* (Lima, La Rama Florida, 1965) de Wáshington Delgado constituye una de las primeras apropiaciones del haiku a la poesía peruana. El libro contiene

34 poemas con títulos que reflejan la afinidad de Delgado a la poesía japonesa: títulos sencillos que refieren a la naturaleza local como “Ficus”, “Resolana”, “Araucarias” o “Claveles” nos recuerdan los títulos del libro de Tablada y el espíritu poético de los japoneses. De la misma manera, títulos referidos a un momento del tiempo (“Noche”, “Otoño”, “El alba”) o a un estado anímico (“Serenidad”, “Insomnio”) tienen un claro regusto japonés. Finalmente, los títulos “Instantes” y “Hai-kai” delatan por entero la influencia del autor.

Uno de los poemas titulados “Hai kai” sería recogido tanto por Zúñiga (1999:188) como por Sologuren (2005:93-94 volumen VII), quien lo llama “poema de neto sabor haiku”:

Hai-kai

*Ventura del verano:
una hoja tiembla
al viento manso.*

*La que tiembla no es hoja
sus alas mueve
la mariposa.*

(Delgado 1965: s.n.)

Sologuren, asimismo, relaciona este poema con un famoso y antiguo haiku, señalando que “vibra al unísono con uno de los más notables haikus de Moritake” (2005:94 volumen VII):

*Una flor cayendo,
retornando a su rama.
Ved: ¡una mariposa!*

(En Silva-Santisteban 1992:130)

En efecto, la intuición es la misma: aquella hoja que tiembla y que repentinamente alza vuelo es una viva mariposa. Ambos poemas se esfuerzan en evocar el momento en que la voz poética se asombra ante este maravilloso y minúsculo evento de la naturaleza. La diferencia entre ambos es, sin embargo, simple: mientras que Moritake transfiere esta experiencia al lector con solo un puñado de palabras, a lo cual cede su palabra al silencio –que abre el campo a la imaginación y al asombro-, Delgado no resiste la incomodidad de la página en blanco y es vencido por la necesidad de precisar, de cerrar su composición sin dejar un cabo suelto: su palabra ocupa el espacio del silencio, apagándolo.

Aquella actitud arraigada en la tradición occidental, de ser explicativo en vez de sugerente, trae a colación una opinión del maestro Zen Tenzan Yasuda, citada por Styck en su artículo sobre poesía Zen. Styck, al preguntarle al maestro cuál era la diferencia entre la poesía Zen con

otros tipos de poesía, recibe la siguiente respuesta, formulada curiosamente el mismo año en que se publica *Parque*:

Lo que expresa la verdad cósmica en la forma más directa y concisa --- eso es el corazón del arte Zen. Por favor observen este cuadro de Sesshu, ('Pescador y Leñador'): éste es el que más me gusta de todos sus trabajos. El bote atrás del pescador nos revela su oficio; igual sucede con el leñador y aquel montón de leña tras él. Al pescador lo ha dibujado sólo con tres pinceladas, y al leñador con cinco. No se podría pedir algo más conciso. Y esos dos hombres, ¿de qué hablan? Con toda probabilidad, y así nos lo sugiere la atmósfera del cuadro, que están discutiendo algo muy importante, algo cotidiano. ¿Cómo lo sé? Porque así me lo dice cada pincelada de Sesshu...El arte Occidental cuando es bueno, es amplio y rico, pero para mí, todavía está demasiado cargado. Es como si el artista Occidental tratase de esconder algo y no de mostrar algo (Styrk 1980:167).

En todo caso, ambas estrofas del poema cumplen por separado todos los requerimientos del haiku japonés, pero juntas dan otro efecto estético: el de una brevísima narración de un evento asombroso, agradable y con un aire de ingenuidad infantil basado en la cadencia de la rima y la estructura de acertijo: la segunda estrofa se sucede como una respuesta aclaradora de la primera. Podríamos señalar que algo muy parecido ocurre con otro poema titulado "Hai-kai":

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

*Guerra perdida:
tras espinas enhiestas
la florecilla.* (1965: s.n.)

La identificación con el haiku, tanto en este caso como en el anterior, también parte de un apego a la métrica clásica japonesa: todos los versos son de 5 o 7 sílabas, mientras que esta segunda estrofa tiene la estructura clásica 5-7-5. Las rimas asonantes entre los primeros y terceros versos, por otro lado, demuestran la influencia del haikai latinoamericano.

De estos bellos poemas podemos señalar tres características que cada vez se muestran más comunes en la asimilación del haiku japonés en Latinoamérica y en Perú: 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. Pareciera que, tal como señaló Flavio Herrera, a

estos poetas les cuesta asimilar una estética de lo sobrio y buscan, más bien, una expresión idealista (imaginaria) para retratar la belleza de su entorno natural (Cisneros Cox 1997a:142).

En contraste con ello, Ricardo Silva-Santisteban escribiría por esos años sus primeras colecciones de poemas, influenciado por el haiku clásico japonés. Aquellas no serían, sin embargo, publicadas hasta 1975 en su primera edición de *Terra incógnita* (Lima, Ediciones de la Clepsidra). En *Sucesión* (1965-67), por ejemplo, encontramos lo que bien podría ser uno de los primeros haikus escritos en el Perú en estricta semejanza al haiku clásico:

*Tan solo
La caída de una hoja
En el arroyo* (Silva-Santisteban 2016:73)

La escena es de una calma quietud y de un arrobamiento casi místico en contacto con la naturaleza. La sobriedad, soledad y objetividad del poema evocan la estética clásica japonesa, y la minúscula percepción de una hoja que, sin ruido, se posa sobre las corrientes de agua, constituye una imagen que remite a los tópicos convencionales del paso del tiempo y la transitoriedad de la vida dentro de la tradición de esta poesía. De la misma manera, acorde a la estética japonesa, el poema se encuentra separado, en una página en blanco rodeada de silencio, enfatizando su carácter autónomo y existencial.

Más adelante, en *Noche de la materia* (1969-1970) podemos encontrar una estrofa a manera de haiku, que, separada del conjunto, se podría autosostener como un poema autónomo:

1.
*Duermo en el bosque
Sol esplendente
incendiado en vellones* (2016:83)

En este caso, el símil (“incendiado en vellones”) carga un uso poco corriente del lenguaje que opaca su carácter evocativo y resalta, más bien, un carácter simbólico más elaborado. La estrofa, asimismo, es parte de una ‘fábula’ –tal como indica el subtítulo del poemario- que tiene otras coordenadas estéticas que las del haiku japonés.

El autor publicó luego una breve colección titulada *Ventana de Oriente* en 1979, como resultado de un viaje al Japón ese año, que incluye solo cinco poemas: “Tokio, día de otoño de

1979”, que incluye dos haikus; “Tokio, llegada del invierno 1979”, que incluye otros dos haikus; y “Al cumplir treinta y ocho años”, un poema escrito en un jardín en *Roppongi*.

Esta colección pudo tener la influencia de la primera publicación que analizaremos de Javier Sologuren, *Corola parva* (1977), pero destacamos de ella la limpieza de la métrica –todos los haikus están escritos en la estructura métrica clásica 5-7-5-, el conocimiento de la estética japonesa y de los principios técnicos de la escritura del haiku -el uso de la condición general y el instante- y el uso de referencias clásicas a la naturaleza: la luna, el rocío, la noche de otoño.

Luna llena

*Con rumbo al cielo
hasta a la luna llena
moja el rocío.* (2016:140)

En este haiku, por ejemplo, se evita la rima asonante que presentan los haikus anteriores y se incide en la ambigüedad del verso: ¿qué o quién va rumbo al cielo? ¿Es el ‘rocío’ que ‘sube’, la llovizna? ¿O es la propia voz lírica, que sube una cuesta en dirección a la luna? Este efecto logra que el haiku destaque por su rica polisemia y posibilidades imaginativas, diferentes focos desde los cuales imaginar el momento de contacto con la maravilla, como ocurre en el siguiente haiku japonés:

*Voces de insectos:
luces de dos aldeas
enamoradas* (ref.)

Haikus como este nos demuestran que la importancia de Silva-Santisteban para la tradición peruana del haiku consistió en haberse desligado de la influencia de las apropiaciones más latinoamericanas del género y haber transitado, aunque brevemente, los senderos del haiku auténticamente japonés.

Por otro lado, su importancia también residió en su labor como traductor y editor. El mismo año que escribió los haikus mencionados, Silva-Santisteban publicó *La morada irreal* (Lima, Ediciones Arybalo, 1979), una traducción del inglés de dos extractos de los diarios de viaje de Bashō, junto a una selección de doce haikus del fundador del género. Más adelante, publicó *En las montañas de las brumas* (Lienzo, No.12, 1992), traduciendo poemas chinos y japoneses de todos los tiempos.

Silva-Santisteban también dirigió la revista *Creación & Crítica* durante los 70's, junto con Javier Sologuren y Armando Rojas. En esta revista se publicó un pequeño conjunto titulado "falsos haikús del verano" en 1973 que, según el traductor José Miguel Oviedo, consisten en traducciones del inglés de algunos haikus del diario de Izumi Shikibu, el *Izumi Shikibu Nikki* (1003-04), inéditamente traducidos del japonés en la tesis doctoral (1956) del peruano Jaime López Bárcena. La serie consiste en 19 'haikus' que, debido a su naturaleza y al hecho que en la época Heian se escribía en la forma poética del *tanka*, parecen ser a todas luces falsificaciones de Oviedo; es decir, creaciones propias atribuidas a Izumi Shikibu.

Los poemas, en contraste con las otras adaptaciones del haiku que hemos analizado, resaltan por su verbosidad y elaboración intelectual, de una voz poética insatisfecha y quejumbrosa:

*Por pura impaciencia,
grito y doy un portazo.
¿Qué sigue a ese comienzo?* (Oviedo 1973: s.n.)

Aquellos poemas más cercanos al contacto con la maravilla, por otro lado, están opacados por la elaboración y el desencanto de la voz poética:

*La fina gaviota se precipita
como una flecha sobre el aceite del mar.
Su salpicadura apaga mi expectación.* (1973: s.n.)

Estos son poemas bastante lejanos al haiku japonés, que pudieron haber confundido a los jóvenes lectores sobre la comprensión del género.

Finalmente, debemos mencionar un pequeño poemario publicado por Silva-Santisteban en el año 1988, *Río de primavera, cascada de otoño* (Lima, Ediciones Caracol) que consiste en una apropiación del *renga* japonés, más que del haiku clásico.

El libro, en efecto, consiste en una secuencia alternada de estrofas de tres y dos versos, siguiendo rigurosamente la métrica clásica japonesa (5-7-5 y 7-7), sin numeración, tal como sucede en un clásico *renga* japonés. La diferencia estriba en que el *renga* es una composición colaborativa, mientras que la composición de Silva-Santisteban es solitaria. Asimismo, el *renga* clásico presenta reglas de composición más allá de la métrica, relacionadas al orden en la sucesión de las imágenes y los tópicos sobre los cuales debe poetizarse (Keene 1966:50).

El *renga*, además, basa su impresionante efecto estético en la yuxtaposición de imágenes sumamente cotidianas, pero, a la vez, singulares en su naturaleza. Los rasgos sensoriales de cada cosa percibida -de algo tan simple como un melón brillando a la luz de la luna, de una luciérnaga posándose sobre las sogas de un bote- resaltan una inusitada belleza que da cuenta de la inmensidad e infinidad de la existencia, despertando y sugiriendo matices y resonancias emocionales. Acorde a esto, el *renga* de Silva-Santisteban comienza detallando un momento existencial que tiene por protagonistas las nubes de otoño, el río y los grillos:

*Nubes lejanas
Corre el río en el sueño
Brillante otoño*

*Ya los grillos entonan
Su pronta despedida [...]* (Silva-Santisteban 2016:179)

Luego, sin embargo, la naturaleza se torna estática, se detiene el paso del tiempo, y la voz poética inicia, más bien, un recorrido de su propia interioridad, basado en reflexiones sobre el paso de los años, la naturaleza circular del tiempo o la imposibilidad de detener el instante:

*Sueños de pájaros
Perfuma la magnolia
Y el tiempo corre*

*Otra vez se repiten
Los sucesos que fueron* (2016:179)

La recurrente mención al tiempo, al recuerdo, al sueño y a los años, pautan esta sucesión de estrofas que, en vez de abocarse a la evocación de momentos en la naturaleza que demuestren intuitivamente esto, se aboca a una reflexión explícita de aquellos tópicos: el poema, por lo tanto, se torna la exploración de una reflexión sobre el tiempo, más que una exploración de la naturaleza: el tiempo evocado es un tiempo interior, no el tiempo cosmológico.

Sin embargo, a pesar de estos rasgos occidentales, podemos afirmar con seguridad que Silva-Santisteban ha sido uno de los autores que más ha respetado la forma y el espíritu de los géneros poéticos japoneses y, por ello, que mejor ha contribuido al conocimiento y difusión de los mismos. Tal es el caso de la naturaleza existencial de una poesía abocada al misterio y la alegría de vivir en la naturaleza:

Ya llega el alba

Se iluminan las aguas
Resurge el alma (2016:180)

Los siguientes autores que podríamos analizar publicaron posteriormente a Javier Sologuren y Alfonso Cisneros Cox. Por ello, no nos detendremos en las colecciones de César Toro Montalvo (*Crisantemos*, Editorial Capulí, 1986) o Inés Cook, aunque debemos mencionar que esta autora también publicó junto Mirko Lauer y Mario Montalbetti “El Estrecho Camino al Hondo Norte” (Hueso húmero, No.2, 1979), un diálogo con el diario de viaje de Bashō y en el cual “el espíritu del haiku se extiende a toda la obra” (Kishimoto 1993:19). Sologuren, por ejemplo, cita en 1986 un haiku de Cook que nos permite constatar su cercanía al género:

Cae la noche
y la sombra del pino
desaparece. (En Sologuren 2005:94 volumen VII)

Debemos mencionar también a Max Dextre, quien publicó un poemario titulado *Fruta de nieve* y de quien Sologuren comenta lo siguiente:

En *Fruta de nieve* (Ed. Capuli, Lima, 1979), Max Dextre ofrece un apretado haz de poemas que, a juzgar por el hecho de estar compuestos de tres versos, podrían ser tomados ligeramente como haiku. En todo caso, su inspiración y temática se hallan lejos del haiku clásico, aunque alguno de sus poemas (*Nadie lo sabe / soy un niño y / me gusta reír*) se acerque al espíritu dolido de un poeta como Takuboku (1885-1912) quien escribió, por lo demás, solo tankas impregnados modularmente del dolor existencial (2005:24-25 volumen IX).

Asimismo, valdría la pena continuar el análisis del poemario de Ana María Gazzolo, *Contra tiempo y distancia* (Lima, Editorial Ausonia, 1978). Sobre este, Sologuren afirma que es un

libro de iniciación poética de indudable mérito, [que] alcanza ocasionalmente algún poema de neto sabor haiku (*Después del bullicio/ calles de muchos /adoquines/ y algunas voces*), al cual lo predisponen tanto la general concisión de sus versos como la pureza del sentimiento que los informa (2005:24 volumen IX).

Finalmente, debemos mencionar la importante labor de compilación y difusión realizada por Zúñiga Segura, quien reúne poemas relacionados al haiku desde 1986 en su antología ya citada, a pesar de que esta requiera un trabajo de dilucidación y selección precisa para constituir una verdadera muestra del haiku peruano. Zúñiga también desempeñaría un rol de editor y de creador gracias a su editorial Ediciones Capulí, publicando haikus de su autoría:

Esta mañana
cae agua del cielo

voces felices

(Zúñiga 1999:196)

Por otra parte, es curioso que tanto Sologuren como Cisneros Cox hayan atribuido a algunos poemas lejanos al género una vinculación directa al haiku. Sologuren, por ejemplo, señala que el siguiente poema de Blanca Varela está emparentado con el haiku japonés, “más en el espíritu que en la forma”:

Reja

cuál la luz

cuál la sombra

(En Sologuren 2005:94 volumen VII)

Este es un poema tomado de *Canto villano* (Lima, Ediciones Arybalo, 1978), de la sección “Ojos de ver”, que también contiene otros poemas de 2, 3 y 4 versos, cercanos al haiku solo en cuanto su capacidad sintética. Por lo demás, el poema en cuestión representa más bien una reflexión que podría tener por base una percepción simple, pero cuyo efecto estético apunta a una consideración de matices metafísicos y morales, emparentado con la tradición cristiana de cuestionamiento al Dios creador, como podemos ver en otros poemas de aquel conjunto:

Noche

vieja artífice

ve lo que has hecho de la mentira

otro día

(Varela 2017:161)

Conviene también detenernos en el curioso hecho de que casi ningún autor nikkei haya escrito haikus o, en todo caso, poemas suficientemente breves para tener el efecto estético del haiku. La comunidad nikkei peruana, que alberga actualmente 50 mil personas, no ha influido mayormente en la consolidación del género en la tradición poética peruana. Este es un hecho que debe estudiarse a mayor detalle, revisando colecciones personales en las cuales, posiblemente, se encuentren poemas *tanka* o haikus que nunca vieron la luz de la publicación.

En todo caso, los haikus citados de Yamasato y Matayoshi en la exposición “El Japón en la literatura peruana” (Kishimoto 1993:17) son expresiones de índole más sentimental, siendo la de Matayoshi un poema clásico de amor con un símil natural –cercano a la tradición del *tanka*– y el de Yamasato, un poema introspectivo de carácter abstracto y metafórico:

Vino tu amor a verme

como gota de lluvia

arrastrada por el viento.

Nicolás Matayoshi, 1973 (en Kishimoto 1993:17)

Herida como estás

vuelas y vuelas:

son tus alas el olvido.

Rafael Yamasato, 1981 (1993:17)

Es posible afirmar, asimismo, que el gran poeta José Watanabe conocía perfectamente el haiku japonés, tal como lo deja entrever una entrevista que le realiza un joven poeta en 2007, Diego Alonso Sánchez, cuando este le pregunta por su poema de tres versos, “Orgasmo” (*¿Me dejará la muerte / gritar / como ahora?*), del poemario *Banderas detrás de la niebla* (Lima, Editorial Peisa, 2006). Watanabe niega que aquel poema constituya un haiku, y luego afirma:

[JW]: Claro, y ahí el título lo explica todo. Es lo más cerca que he escrito de lo que podríamos llamar un haiku. Porque el haiku es muy complicado, aunque muchos ven tres versos y piensan que es más fácil. Y mira, Benedetti escribe haikus al por mayor. Pero el haiku es algo muy complicado, es una actitud ante la vida.

Hay una confusión: muchos hacen pasar metáforas como haikus, y el haiku es antimetafórico. Juan José Tablada, el escritor mexicano, fue el introductor del haiku en Hispanoamérica, y se sabe que realmente nunca entendió el haiku y eso que vivió en Japón. Pero eso no quita que sus poemas sean hermosos, pero propiamente no son haikus.

El haiku es antimetafórico y nosotros, occidentales, no podemos dejar de pensar metafóricamente. Volviendo a Tablada, cito uno de sus poemas: «Tierno saúz / casi oro, casi ámbar, / casi luz...», eso es una metáfora. La mayoría de poemas de Tablada son metáforas. Pero hay un poema, me parece que es de Ryokan (que posteriormente lo parodia Machado): «Si a la luna / le pones un mango / abanico». Aquí el poeta se está burlando, más bien, del que hace metáforas en el haiku (Sánchez 1997).

Watanabe también comenta que su único haiku escrito fue una consciente imitación del maestro Bashō (1997), publicado en *El huso de la palabra* (Lima, Seglusa Editores & Editorial Colmillo Blanco, 1989). En este se encuentra el poema “Imitación de Matsuo Bashō”, escrito a manera de *haibun* y coronado con el siguiente haiku:

En la cima del risco

retozan el cabrío y su cabra.

Abajo, el abismo.

(En Kishimoto 1993:17)

Durante las décadas de los 80's y 90's se consolidaría con mayor firmeza aquellos atisbos que hemos venido analizando en las páginas anteriores. Las continuas publicaciones de Javier

Sologuren sobre las artes y la literatura japonesa y las diversas traducciones realizadas junto con Akira Sugiyama y con su esposa, Iliá Bolaños, reunidas en la magistral antología *El Rumor del Origen* (Lima, Fondo Editorial PUCP, 1993), serían fundamentales a este respecto.

De igual manera, las continuas publicaciones de la revista *Lienzo*, dirigida por Cisneros Cox, sobre temas orientales, así como su labor en Ediciones Caracol, análoga a la de Silva-Santisteban en Ediciones Arybalo, fueron fundamentales. La publicación de sus dos informados y clarificadores artículos sobre el haiku japonés y latinoamericano, “El haiku: breve expresión de lo sutil” (*Lienzo*, No.8, 1988) y “Naturaleza y brevedad: el haikú en la poesía latinoamericana” (*Evohé*, No.3, 1997), también llevarían a que, a puertas del siglo XXI, la comprensión del haiku en el Perú comenzara a generalizarse.

Durante el inicio del siglo XXI, gracias a la difusión de textos a través del internet y el acceso a libros importados de literatura japonesa, la comprensión de este universo literario se iría abriendo al público general. Cabe resaltar la labor de difusión cultural del Centro Cultural Peruano Japonés a este respecto, así como el importantísimo trabajo de traducción directa – algo casi sin precedentes en la tradición latinoamericana- de grandes obras literarias realizadas por Iván A. Pinto Román y Hiroko Izumi Shimono, como *El libro de la almohada* (*Makura no Sōshi*, Lima, PUCP, 2002), *Diario de Tosa* (*Tosa Nikki*, Lima, PUCP, 2004), *Apuntes de una efímera* (*Kagerō Niki*, Lima, APJ, 2008) y *El relato de Genji. Parte I* (*Genji monogatari*, Lima, APJ, 2013), cuya segunda y tercera parte acaban de ser publicadas.

Algunos de estos títulos serían publicados a través del Centro de Estudios Orientales (PUCP), una institución también de primera importancia en este movimiento, responsable de la publicación de *La luna en el agua* (Lima, PUCP, 2000), una colección de obras de teatro y cuentos japoneses traducidos por Javier e Iliá Sologuren, y *Cinco amantes apasionadas* (Lima, PUCP, 1999), una selección de cuentos de Ihara Saikaku traducidos por Javier Sologuren y Akira Sugiyama. A esta labor del Centro de Estudios Orientales debemos agradecerle, sobre todo, a José León Herrera, Óscar Mávila y Ricardo Sumalavia.

3. Javier Sologuren y su aproximación al haiku

Bastaría señalar todo lo dicho para afirmar con certeza que Javier Sologuren fue uno de los principales gestores en la comprensión del haiku en el Perú. Los autores peruanos que hemos citado comparten el reconocimiento de su importancia, y es innegable que su labor poética y de difusión tuvo una saludable y significativa acogida en el mundo de las letras peruanas.

Tal vez por ello el gobierno japonés lo reconoció en 1989 con el más alto mérito que puede brindar, la Orden Imperial del Sagrado Tesoro, reconociendo su rol de difusor de las artes y la cultura japonesas (Kishimoto 1993:53).

Su aproximación al haiku, no obstante, no fue del todo homogénea a lo largo del tiempo, ni estrechamente ligada a ciertos rasgos del género que él teorizó en diversos textos. Sologuren reconoció con lucidez este carácter híbrido de su aproximación al haiku, consciente de que, como occidental, no podía practicar el género como lo hiciera un japonés de tiempos antiguos, por no poder restituirse a lo más raigal de esa cultura (Sologuren 2005:370 volumen X). En una entrevista realizada por Miguel Cabrera en 1984, ante la pregunta por la importancia que ha tenido en él la poesía japonesa, el poeta responde:

JS.: [La poesía japonesa] Ha contribuido a enriquecer mi poesía indudablemente, porque yo he escrito versos ‘a la manera de jaikus’. Digo ‘a la manera de jaikus’, pese a que tiene sus diecisiete sílabas y se distribuyen en tres versos de cinco, siete y cinco, como es formalmente el jaiku japonés. Pero no siendo yo japonés, no estando inmerso en la cultura japonesa, no conociendo el idioma mismo, mal podría decir que escribo jaikus, o escribo tankas. Son propuestas de mi lado a esa poesía que me interesa no solamente por la brevedad, que sería poco decir, sino por la gran capacidad de sugestión, por la sutileza expresiva que en ella alienta (Cabrera 1988:38-39).

En ese sentido, Sologuren se aleja en muchos casos del efecto estético del haiku clásico, rescatando de él más bien aquellos valores de composición propios a una forma poética instantánea y que en realidad constituyen, más que un espíritu, una técnica que sirve para expresar determinados momentos espirituales basados en la revelación. Valores estilísticos como la concisión o síntesis, la capacidad sugestiva, la densidad poética o esencialidad, el rechazo a la artificiosidad y la sutileza expresiva, son valores que le atrajeron intensamente hacia el género y que él siempre enfatizó en sus entrevistas, señalándolas como la principal lección que él halló en el haiku (Sologuren 2005:616 volumen X).

Debido a esta priorización de la técnica, el poeta no tuvo reparos al afirmar el parentesco del haiku japonés con otras formas poéticas breves basadas en la revelación, en el “«¡oh!» indecible y súbito” (2005:82) tales como los poemas de Ungaretti (*M’illumino / d’inmenso*) (Fukuhara 2002:98), llegando a señalar que el haiku consiste en la “síntesis de la visión poética [propia]” (Sologuren 1983:60); es decir, considerando el género un paradigma estilístico que sirve para expresar la quintaesencia de la propia visión poética.

Sin embargo, Sologuren también se preocupó por señalar la cercanía temática de la poesía japonesa, demostrando que los tópicos tratados no son exclusivos de aquel pueblo, sino que han sido compartidos en la imaginación literaria mundial:

¿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. (1983:54).

De la misma manera, resaltó aquellas afinidades de espíritu –no solo de estilo- que él compartió con la poesía japonesa:

lo he hecho [escribir *tanka* y haikus] porque hay puntos de contacto con esa poesía que son, justamente, la sensibilidad para la naturaleza –una finísima sensibilidad para los cambios de las estaciones, los mensajes emblemáticos de cada una de las estaciones-, para los hechos cotidianos, a veces considerados prosaicos, intrascendentes, y que el poeta japonés recoge y lleva a un plano de universalidad. Lo que yo tenía de todo eso se ha ido robusteciendo, corroborando, con la experiencia de la lectura y la traducción de la poesía japonesa. (Sologuren 2005:370-371 volumen X)

Por todo ello, Javier Sologuren no fue un autor abocado a singularizar y separar el haiku como una forma poética lejana, sino a reconocer los puentes existentes entre la tradición poética japonesa y la esfera más amplia de la poesía universal, tanto estilística como espiritualmente. Su mirada siempre estuvo dirigida con autenticidad hacia los principios que subyacen a toda expresión poética digna de sobrevivir al paso del tiempo, al mismo tiempo que a sí mismo y a su propia poesía. En ese sentido definió el haiku como “mínimas, delicadas, sugestivas impresiones. Instantáneas en las que de pronto puede revelárenos un resplandor de eternidad” (Sologuren 2005:52 volumen VII). Esta eternidad no es propia al *haijin*, sino a cualquiera que es atravesado por una intuición poética, como bellamente expresa Paz cuando, definiendo el haiku, define la poesía:

La vida no es ni larga ni corta, sino que es como el relámpago de Basho. Ese relámpago no nos avisa de nuestra mortalidad; su misma intensidad de luz, semejante a la intensidad verbal del poema, nos dice que el hombre no es únicamente el esclavo del tiempo y de la muerte, sino que, dentro de sí, lleva a otro tiempo. Y la visión instantánea de ese otro tiempo se llama poesía: crítica del lenguaje y de la realidad: crítica del tiempo. La subversión del sentido produce una reversión del tiempo: el instante del haikú es inconmensurable. (Paz 1992b:35-36)

Esta visión del haiku, sin embargo, tuvo una contraparte que podríamos lamentar al tener un riguroso apego al modelo clásico japonés. Debido a ella, Sologuren nunca pudo asimilar del todo aquellos rasgos del espíritu del haiku que se encontraban fuera de la esfera de su propia poética, como el espíritu de viaje que el haiku entraña o la importancia de conferir el asombro ante un evento singular, eminentemente sensorial, de la naturaleza asombrosa. De la misma manera, no pudo evitar refrenar la elaboración intelectual o la necesidad de expresar un comentario de la experiencia, más que la experiencia misma, cayendo en algunas malinterpretaciones del género que hemos visto en la tradición del haikai latinoamericano.

Teniendo eso en cuenta, afirmamos que la aproximación al haiku de Sologuren no fue única ni unilateral, sino múltiple e híbrida; por lo cual, durante el análisis que llevaremos a cabo de sus tres diferentes entregas –*Corola parva* (1977), *Jaikus escritos un amanecer de otoño* (1986) y *Haikus* (1999)- nos enfrentaremos distintos valores de composición que debemos analizar a la luz de todo lo expuesto.

3.1. Aspectos generales de la poesía de Javier Sologuren

Uno de los principales estudiosos de la obra de Javier Sologuren, Ana María Gazzolo, ha afirmado que Sologuren es, principalmente, un amante de la renovación, y que por ello destaca en su obra un espíritu de búsqueda, una constante renovación de recursos expresivos (1989:224) que ella estima como un permanente diálogo con la tradición:

Si hay un argumento que ha sido comentado y poetizado por el poeta es el de la aceptación y reconocimiento de las herencias literarias, gracias a las cuales se encuentra la propia fórmula. El poeta se siente partícipe de una gran comunidad universal que pone sus bases en el trato especial con la palabra; aceptar la tradición poética precedente, de modo selectivo, supone también incorporarse a ella con un aporte personal y permitir la continuidad del proceso (1989:222).

Este hecho explica la falta de apego de Sologuren a una forma poética en particular y, al mismo tiempo, su capacidad para expresarse en diferentes registros. Gazzolo también reconoce que dentro de esta multiplicidad subyacen dos constantes poéticas, desplegadas en su obra: la preocupación por consideraciones abstractas, filosóficas, sobre la vida, la muerte y los aspectos más frágiles del mundo natural; y la necesidad de expresar vivencias concretas, suscitadas por vivencias amorosas y el devenir del mundo contemporáneo (1989:224).

Esta visión de la obra de Sologuren coincide en buena parte con la que propone Ricardo González Vigil, quien señala que, a través de los diferentes poemarios del autor, podemos ver una evolución de lo ‘abstracto’ a lo ‘concreto’ en la consideración de lo poético:

Sus poemas iniciales son bastante «abstractos» (en una acepción que busca remitir a la pintura «abstracta»), desrealizadores y oníricos [...]; pero en forma paulatina su obra se ha tornado cada vez más «concreta» (con referencias a la realidad inmediata: naturaleza, sociedad, historia y biografía) y descarnada en la expresión de las tribulaciones vividas (2003:45)

Cabe mencionar que la evolución del poeta coincide con su creciente afinidad con el haiku japonés; un género que es, de cierta manera, el más concreto dentro de la esfera de la poesía.

Por otro lado, González Vigil propone una periodización de su obra (2003:45-46) de la cual destacamos el cambio notable en el manejo del lenguaje al comenzar la década de los 50's y, sobre todo, al final de la misma, dirigiéndose el poeta hacia una expresión menos cargada y más realista, que ya no se extiende a través de los caminos del sueño y da rienda suelta a imágenes de corte fantástico, sino que se concentra sobre sí misma, adoptando otros principios estéticos: limpidez, transparencia, capacidad sintética y sencillez, entre otros.

En este sentido, Vallejo Bulnes ha afirmado recientemente que la búsqueda de esos principios estéticos –transparencia, sugestión y pureza-, aunados con la concisión y la sencillez, serían los que llevaron a Sologuren hacia un nuevo camino dentro de su trayectoria poética (2016:149). Asimismo, el inicio de un nuevo ciclo en su escritura, que Ricardo Silva-Santisteban también identifica con la publicación de *Recinto* (1967), no descartaría esta búsqueda poética realizada hasta entonces: más bien, ahondaría en ella, logrando poemarios en los cuales la transparencia y la sencillez destacan más que en ocasiones anteriores (Silva-Santisteban 2005:18). El autor afirma que:

Después, el poeta publicó *Surcando el aire oscuro* (1970) colección en la que buscó un despojamiento verbal y una simplicidad expresiva anunciada desde *Estancias* y que ha sido su norma futura. La interioridad característica de su poesía se vierte en brevísimos poemas de gran intensidad y como producto de una crisis agónica. Esta brevedad e intensidad se sucede también en *Corola parva* (2005:19).

Por ello, podemos afirmar, junto con Vallejo Bulnes, que la trayectoria poética de Sologuren parece haberlo llevado ineludiblemente al haiku japonés (2016:153).

Por otra parte, es posible afirmar que existe en la obra poética de Sologuren dos grandes directrices artísticas que lo acercaron a la poesía japonesa: la necesidad expresionista de la creación poética y el sentido existencialista de la misma. En este sentido, Javier Sologuren ha llegado a identificar su trabajo con una necesidad de liberación o de confesión en varias entrevistas, desde la época en que escribió *Corola parva* (Sologuren 2005:331 volumen X) hasta su madurez (2005:588), lo cual nos remite al principio más afincado en la poesía japonesa, el *makoto*: la escritura poética entendida como la necesidad de expresión de hechos vivenciales y emocionales. Este principio sería íntimamente compartido por el poeta, habiéndolo afirmado como sustancial dentro de su obra (Vallejo Bulnes 2016:591):

JS: Considero que la emoción es como la sangre misma de la expresión poética. De no haber emoción, lo que se tendría serían versos nada más, sonidos, referentes intelectuales, conceptuales, y jamás el poema (Cabrera 1984:38-39).

El mismo principio es declarado en el prólogo de su *Vida continua*, en un texto presente desde una de sus primeras ediciones hasta la última:

Todo poema resulta ser un acuerdo con sentido de todo aquello que bulle oscura y huidizamente en nuestra vida anímica. Esa revelación que entraña la expresión poética la he formulado en estos versos: «La tinta en el papel. / El pensamiento / deja su noche» (Sologuren 2005:30 volumen 1).

La diferencia, no obstante, entre ambas concepciones de este expresionismo estriba en que para Javier Sologuren la experiencia tiende a ser transmitida a través del uso de conceptos y símbolos, a la par que sensaciones concretas: las imágenes de la naturaleza, que en un principio responden a la fantasía surrealista, se van tornando paulatinamente realistas, pero nunca pierden esa tendencia a constituir, más que una referencia concreta, un símbolo escogido conscientemente para expresar determinado ánimo, algo que Sologuren llamaría “un emblema” (Sologuren 2005:507 volumen X):

JS.: La exteriorización de las vivencias, de estos hechos subjetivos, se hace indudablemente a través de las formas naturales que devienen en símbolos. En mi obra, la naturaleza está en primer término y no siempre como un motivo de canto, de exaltación, sino como una ayuda, un medio para poder expresar mis propios estados íntimos. A través de la naturaleza, a través de este mundo exterior, busco expresar el sentimiento que me embarga. Con la puesta del sol, por ejemplo, se va la luz, viene la noche, y no es necesario ser poeta para que pueda producirse una sensación de acabamiento. Veo, pues, que sin la presencia de la naturaleza mi poesía se quedaría empobrecida, casi sin posibilidades de exteriorización (2005:592).

Esta aproximación a la naturaleza incidiría sobre su aproximación al haiku, un género que rehúye el uso concienzudo y simbólico –normalmente predeterminado o normado- de las imágenes de la naturaleza a favor de la espontaneidad de las circunstancias reales, tal como hemos visto en relación con la tradición del *tanka* y del *renga* del cual el haiku se desprende.

En segundo lugar, el existencialismo que el autor comparte con esta poesía refiere a algo indesligable del expresionismo: ambos son, en efecto, dos partes de una misma disposición hacia la escritura. El primer término alude a un componente más anímico o emocional, mientras que el segundo designa un componente más ‘existencial’: una tendencia a la consciencia de la propia existencia dentro del paso del tiempo. Tanto la poesía japonesa como la de nuestro poeta resaltan por la tematización constante de este hecho.

En semejanza al haiku, para Sologuren la naturaleza es aquel lugar donde reconoce su propia existencia, expresándose a través de ella:

JS.: Bueno, esto es para mí la naturaleza: un ámbito vivido y redentor, un ámbito que permite poder expresar los hechos internos. Cuando uno habla de una hoja que cae en el otoño, se trasmite algo que va más allá de la hoja que cae en el otoño, que es la caducidad de la propia vida. Y de esta manera la naturaleza nos está proveyendo –soy en particular muy sensible a eso- de sugerencias infinitas, y no tengo una actitud crítica, una distancia ante la naturaleza, sino al contrario, una actitud de comunión (Cabrera 1988:57-58).

Por ello, podemos afirmar junto con Romero que la naturaleza no fue para él solo un tema o tópico, sino una fuente interminable de lucidez, con la cual “deseó no solo ser consciente y guiar la existencia de uno mismo, sino también ser parte de la totalidad que representan «los demás seres»” (2016:72).

Por otra parte, la poesía de Sologuren presenta un rasgo que escapa al existencialismo de la poesía japonesa, que consiste en la tendencia a comprender su propia experiencia en el tiempo a través de la poetización de la propia actividad poética, del acto de la escritura. Tal como afirma Gazzolo, Sologuren poetiza frecuentemente la escritura misma y, a través de este recurso, expresa todas sus inquietudes, insatisfacciones y asombros respecto a ella (1998:12):

El observador adquiere identidad en el lenguaje, éste no es tan solo un medio sino una forma de conocimiento de lo impreciso, de lo evanescente. Contradictoriamente, ese lenguaje que nunca es suficiente para abarcar la complejidad de las vivencias resulta a su vez una prolongación de la mirada que ahonda en lo que ya no vemos, sino intuimos precariamente. El lenguaje también abre senderos, el lenguaje 'nos' dice. En esto consiste la complejidad del lenguaje poético de Sologuren, en hacerse discurso acerca de lo contemplado, en ser una revelación en parte y a la vez un discurso sobre sí mismo, sobre su propia naturaleza (1998:12).

El asombro ante el propio lenguaje ha sido una constante en toda su obra poética, pero constituye una actitud escasa en la tradición poética japonesa y, con más distancia aún, en el espíritu del haiku: en este, el *haijin* se abandona ante la maravilla percibida, en un movimiento total hacia lo externo, olvidándose de sí mismo. Abordar el propio acto de escribir, una actitud más reflexiva, constituye un tema o, más aún, una actitud casi inexistente en una poesía que busca por mayor mérito ser una ventana abierta, unos ojos limpios, dirigidos a la naturaleza.

Así, podemos concluir que muchas de las características generales de la obra de Sologuren lo emparentan con algunos principios fundamentales de la poesía japonesa y del haiku clásico, por lo cual no nos extraña que el autor haya practicado esta forma poética procurando aprehender, a diferencia de otros autores de la tradición del haikai latinoamericano, su esencia: una búsqueda en la cual el poeta nunca dejó su propia poética de lado, dando como resultado una aproximación en la cual el asombro no se da únicamente ante la naturaleza, sino también ante la esencia indescifrable de lo poético: la existencia alumbrante de la palabra.

Aproximaciones al haiku previas a *Corola parva*

Al retornar de Suecia en 1957, Sologuren encuentra un panorama literario en el cual lo japonés seguía constituyendo un universo exótico y lejano. No podemos afirmar con seguridad que en ese entonces ya tuviera contacto con la poesía japonesa a través de libros especializados, pero

sí es posible afirmar que había leído teatro japonés, el cual usualmente contiene poemas y es, en sí, altamente lírico (Fukuhara 2002:100).

De vuelta en Lima, su producción poética se movió curiosamente hacia principios estéticos similares a los japoneses. Cacchione ha señalado que la experiencia sueca llevaría a la mudanza del verso del poeta de un ámbito onírico, idílico y clásico, al ámbito del amor y la vida cotidiana (2003:7).

Esto coincidiría con las primeras apropiaciones significativas del haiku en el Perú que ya hemos analizado, y es evidente que Sologuren tuvo un conocimiento directo de estas poéticas. De la misma manera, el uso de versos cortos y sintéticos y de un lenguaje fresco, claro y sencillo de algunos autores jóvenes de la llamada generación de los 60's, que él aconsejó y editó a través de la Rama Florida, debe de haber constituido una importante influencia sobre su propia poética. Queda pendiente la interesantísima labor de ver cómo, durante esos cortos años, la poesía peruana dio un giro hacia otros principios estéticos basados en la síntesis y la sencillez, gracias a bellísimos e influyentes poemarios como *El río*, de Javier Heraud (Lima, Ediciones la Rama Florida, 1960), *Orilla*, de Luis Hernández (Lima, Ediciones la Rama Florida, 1961), *Simple canción* (1960), de Juan Gonzalo Rose y *Otoño, endechas* (Lima, separata de *Mercurio Peruano*, 1959), de nuestro poeta.

Es posible distinguir en *Otoño, endechas* una aproximación nítida y sencilla hacia la naturaleza y la expresión de sentimientos elementales, como el amor o el anhelo. Rescatamos poemas como “Kerstin”, “Éventail”, “Los balcones son barcas...” y “Para qué el cielo...”, como aproximaciones a una poética que privilegia la pureza y transparencia de la expresión, bajo un riguroso pulimiento formal que lleva a la síntesis de los versos:

*Para qué el cielo,
la luna en el cielo,
la luz de la luna en las olas,
las olas en el mar,
el mar en mi corazón,
si hay otro mar distante
que no encierra mi corazón,
otras olas en ese mar,
otra luz de luna en esas olas,
otra luna en ese cielo,*

y otro cielo.

Con la publicación de *Estancias* (Lima, Ediciones la Rama Florida, 1960) Sologuren lograría dar un conjunto armónico imbuido en los principios señalados. Así, en los 22 poemas que reúne, el poeta condensa y reduce su expresión, ganando intensidad y sugerencia (Vallejo Bulnes 2016:150), así como sobriedad y desnudez (Ramírez 1967:51). Los poemas tienden a tener 8, 9 o 10 versos cortos, privilegiando el uso de la imagen y el símil sensorial. Las referencias a la naturaleza son múltiples y sustanciales: los poemas, incluso, pueden señalarse como pequeños himnos laudatorios a la naturaleza (Guizado 2016b:65), debido al uso del vocativo y al tono de elogio en la evocación de sus elementos:

*Árbol, altar de ramas,
de pájaros, de hojas,
de sombra rumorosa;
en tu ofrenda callada,
en tu sereno anhelo,
hay soledad poblada
de luz de tierra y cielo.*

Por ello, Ramírez señala que, frente al gusto barroco de poemarios previos, basados en un virtuosismo verbal, se forja en este poemario una nueva aproximación a lo poético (1967:51), mientras que Guizado los emparenta directamente con el haiku (2016b:61).

La colección *La gruta de la sirena*, publicada inicialmente en 1961 (Lima, Ediciones la Rama Florida), pero ampliada entre 1960 y 1966, presenta un puñado de poemas de esta índole, reunidos bajo el título “Clepsidra”: título que alude sutilmente al paso del tiempo sentido materialmente, una intuición fundamental en la espiritualidad del haiku (Blyth 1949:117).

Clepsidra

1
*La página blanca,
el signo y el
latido.*

2
*Es un pájaro el invierno
que se olvidó de su vuelo.*

3

*El afilador y su nota
afilada
en la mañana quieta
y la calle con sol.*

4
*Una sombra cubre
otra sombra;
se desprende
una flor,
(y el agua aguarda).*

En ellos, a pesar de la variable longitud métrica, se busca expresar de manera casi instantánea experiencias de corte sensorial, sin elaborar en ellas. La excepción sería el primer poema que, curiosamente, sería una expresión similar al más citado haiku de Sologuren (*la tinta en el papel...*): una expresión metafórica sobre el trabajo poético y sus tres principales elementos: la página en blanco o, de manera más amplia, la consciencia; el signo: la palabra, la inscripción o el vocablo que porta significado; y el latido, el impulso anímico que lleva a la creación.

Finalmente, en *Surcando el aire oscuro* (1970), el parentesco con las formas poéticas japonesas es notorio. Los treinta y nueve poemas de la colección se caracterizan por el uso de un verso corto y sintético, siguiendo la línea mencionada de la simpleza y el uso de referencias concretas. Asimismo, la voz lírica asume un asidero más fuerte en la naturaleza circundante y expresa sus sentimientos a partir del marco realista de sus vivencias. En este sentido, Peter Elmore señala que “la elección de la poesía clásica japonesa se hace notoria [...] los poemas tienden a la concisión y registran, con ascética sencillez, la vivencia de la nostalgia y la comprobación del discurrir temporal” (En Vallejo Bulnes 2016:151).

Vallejo Bulnes señala que en esta colección Sologuren incluye su primer haiku, que el autor identifica debido a “la estructura del haiku y [...] un indiscutible sabor oriental” (2016:151):

*solo ser agua
para copiarte el rostro
y sin embargo*

[propósito]

En efecto, este poema tiene la estructura formal del haiku clásico (5-7-5) y una resonancia del famoso haiku de Issa, como Vallejo Bulnes señala:

*El mundo del rocío
es un mundo de rocío,
sin embargo...*

(En Vallejo Bulnes 2016:151).

El poema de Sologuren, sin embargo, está dirigido a una segunda persona y no evoca ningún momento experiencial claro, por lo cual difícilmente podría señalarse como un haiku. Algo similar podría decirse de otro poema de la selección, también de tres versos y poco evocativo, aunque de menor sabor oriental:

*tu vieja rúbrica
como una
cicatriz en el alma*

[la soledad]

Otros poemas de la colección presentan un efecto estético más cercano al del haiku, estando basados en la conexión sencilla y profunda con un momento existencial en la naturaleza:

*Toda
la luz
de las tardes
en el mar
y en la
blanca
gaviota
sobre la ola
alzada*

[distancia]

Este poema, por ejemplo, está constituido de la misma materia o intuición de un haiku, pero dispuesto estilísticamente de otra manera, afín a una presentación de los elementos más pausada y acorde a un sentimiento sereno de comunión con la vida, más que de asombro. El poema busca transmitir una experiencia sin comentarla; su significado se muestra abierto ante un lector que podría tomarlo, por ejemplo, como un poema nostálgico o uno de afirmación gozosa. La cercanía al haiku es tan patente que, si reordenáramos y modificáramos un poco los versos, podríamos elaborar un haiku como el siguiente:

*La luz de las tardes:
Una blanca gaviota
se alza en la ola*

Así la influencia del haiku en la evolución poética de Sologuren es innegable en este punto. La siguiente publicación, sin embargo, sería la primera en la que el poeta despliegue intencionalmente un gran número de aproximaciones a este género poético.

3.2. *Corola parva* (1977)

A pesar de que este conjunto de poemas haya sido publicado en México en 1977, los textos fueron escritos en Lima entre 1973 y 1975. Después de la publicación de *Surcando el aire oscuro* no tenemos más noticias de la aproximación del poeta a la literatura japonesa, salvo aquella traducción que hizo del drama *Isutzu*, una obra *Noh* de Zeami Motokiyo, publicada en la revista *Creación & Crítica* en enero de 1971 (Silva-Santisteban en Sologuren 2005:9 volumen 4) que, junto con la publicación de 1967, constituyen sus traducciones en esta fecha. La creación poética, por lo tanto, fue una de sus primeras aproximaciones a la poesía japonesa.

En ello descansa, tal vez, la gran libertad que el poeta exhibe a la hora de abordar el género, tanto en la primera sección del libro como en la última: aproximaciones sustancialmente distintas que parecen formar dos conjuntos heterogéneos poco relacionados entre sí.

Esto tiene otras dos causas fundamentales: por un lado, la experiencia de apropiación del haiku de otros autores peruanos influenció la actitud híbrida de Sologuren hacia el género; por otro, el contexto creativo de este libro es el de una abierta experimentación, que incluye también la adopción de grafismos y otras consideraciones visuales, por lo cual el haiku puede entenderse como una forma poética experimental más en la colección. En todo caso, Sologuren ingresa en este libro a un terreno poético relativamente nuevo, guiado por factores de apertura y experimentación, más que por factores normativos y clasicistas.

Por otro lado, la tesis de 1985 de Vives Berrocal enfatiza que el autor asume el haiku dentro de un proceso de renovación espiritual basado en la comunión con la naturaleza, en el retorno a la armonía de la misma (1985:80).

Esta renovación espiritual, entendida como una readquirida juventud, es propia del espíritu japonés que sopla a través de los poemas del conjunto: un espíritu que, a diferencia de lo que

sucede en las colecciones anteriores, se presenta como la principal influencia espiritual dentro del poemario, mezclándose y reordenando las demás poéticas que han dejado su huella indeleble en la poesía Sologuren, como el surrealismo y el simbolismo, y también aquellas que el poeta estaría estrenando en el conjunto, como el concretismo y la experimentación gráfica. Por ello, Vives menciona al inicio de su trabajo de investigación que

Corola Parva, poemario breve, nos ofrece una actitud vital de parte de Sologuren, quien a modo de apertura positiva al mundo que lo rodea, nos presentará un elemento básico en su obra: La Naturaleza, la cual es vista y recogida con ojos de admiración por el poeta. [...] La Naturaleza permitirá la apertura del poeta hacia todas las formas de existencia que habita en ella: plantas, animales, etc.; consiguiendo así afirmarse más sobre el mundo y aceptarlo en toda su variedad vital (1985: s.n.).

La naturaleza, en efecto, es la protagonista del libro, y la identificación y comunión con ella constituye el primer rasgo de auténtica cercanía entre los poemas de esta colección y el haiku clásico japonés. Esta búsqueda de comunión con la naturaleza constituye una clara separación de la aproximación de Sologuren de otras tentativas locales, vinculadas más al *senryū* o afincadas en la vena cómica del *haikai*. El poeta busca aproximarse al haiku clásico, no a la apropiación latinoamericana del mismo. Esto lo llevó a desestimar esta tradición, mencionándola rara vez y afirmando que “a partir de la obra haikaísta de Tablada, en la lengua literaria española cunde la imitación, en su mayoría de nulo o escaso valor” (1983:59).

Así, en la primera sección de haikus, que consta de 23 poemas escritos a la manera de haiku, solo es posible encontrar un par de poemas que podrían ser identificados como cercanos a la tradición del *haikai* latinoamericano, por estar basados en la comicidad del efecto, debido a las ambigüedades verbales, y en el erotismo:

*Altos soles pequeños
en el pecho arden:
tu edad, muchacha.*

*Como el viento en las hojas
a ti no te ven.
Ven que me inquieto.*

Por otra parte, podemos encontrar en esta sección un par de aproximaciones al haiku de corte aforístico, parecidos a aquellos que realizó Guillén. Poemas como el siguiente revelan el peso que todavía tiene la tradición local en la nueva búsqueda de Sologuren:

*Un día más
y una jornada menos
llevándonos al cero.*

Volviendo a la estructura general del libro, debemos señalar la importancia del apego a la métrica clásica: en efecto, la gran mayoría de los versos son de 5 o 7 sílabas, aunque muy pocos respeten la estructura clásica de 5-7-5. Tal como señala Vives, hay un cierto uso de la rima, que es normalmente asonante y basada en la última vocal (1985:34).

El título de la obra, por otra parte, también demuestra que la naturaleza será el tema recurrente de los poemas: *Corola parva*: corola (del latín *corolla*), ‘cubierta interior de las flores completas’; y parva (del latín *parvus*, ‘débil’ o ‘insignificante’, o *parva*), ‘pequeña’. Pequeñas flores, pues, que el poeta recoge de su medio local, rescatándolas de la indiferencia de la vida cotidiana y llevándolas a la expresión poética, en un gesto análogo al poetizar de Bashō en los caminos. En ese sentido, tal como reconoce Vives, se muestra en este conjunto la capacidad de Sologuren de hallar en lo simple la inmensidad y belleza del todo armónico de la naturaleza: “una especial sensibilidad ante la grandiosidad encerrada en todas las cosas existentes en la naturaleza de la que el hombre forma parte” (1985:22-23).

Continuando el análisis de la primera sección, debemos mencionar los poemas que se presentan como auténticos haikus. Entre ellos, podemos citar los siguientes:

*Santarrositas
en el cielo gris:
el tiempo y su paisaje.*

*No veo el florecer
del naranjo, oigo
subir su canto.*

*Bajo la sombra
bullen los peces
y la totora crece.*

En estos tres haikus destaca una actitud esencial al haiku: la evocación de la realidad concreta que le rodea. Así, elementos locales como las santarrositas –unas pequeñas aves–, el naranjo y la totora, son recogidas por la voz lírica de su experiencia concreta. Los tres haikus, asimismo, evocan un instante de asombro ante la naturaleza: en el primero, por ejemplo, Vives ha

destacado los rasgos singularmente limeños del haiku: el eterno cielo gris que forma la niebla y las pequeñas aves que asemejan al hábito dominicano, y cuyo nombre nos recuerda nuestro pasado colonial. La autora da, asimismo, su interpretación del haiku, señalando que presente y pasado se resuelven en el instante y nos demuestran que el tiempo, de alguna manera, no pasa, solo nosotros pasamos a través de él (1985:41-42).

Debemos señalar, por nuestra parte, que el cielo gris es un auténtico y complejo *kigo* de nuestra ciudad: su presencia nos evoca necesariamente el invierno, pero también puede remitirnos a fines de otoño o comienzos de primavera, acorde a nuestra singular climatología.

El segundo haiku citado es reminiscente de aquel haiku de Bashō frente al ciruelo, el cual también apela a un sentido no visual en la comunión con un ser de la naturaleza:

*¡Ah, meterse dentro del ciruelo!
a base de cariño,
a base de olfato* (En Silva 2005:391)

Cabe señalar que la diferencia entre el haiku del naranjo de Sologuren y el del ciruelo de Bashō delata un punto problemático dentro del conjunto: el excesivo apego a la métrica clásica. En efecto, el haiku traducido de Bashō presenta una métrica no ortodoxa (10-7-7), pero logra perfectamente bien el efecto estético del haiku, valiéndose de una interjección y de signos de exclamación que separan el primer verso de los dos siguientes, permitiendo el silencio interior y el matiz anímico, así como el ritmo cortante: recursos propicios para expresar el asombro. El haiku de Sologuren, por otra parte, presenta una métrica casi ortodoxa (7-7-5), pero un ritmo más monótono, desprovisto de matices anímicos y con un corte interior en el segundo verso que, debido a su posición, no brinda ningún silencio.

Sobre este apego a la métrica, Sologuren reafirmaría en 1991 una actitud arraigada dentro de su aproximación al haiku que, a pesar de estar referida a su traducción, es patente también en sus creaciones originales:

JS.: Siempre he procurado conservar el patrón de 5-7-5 sílabas, aunque el orden de los versos cambie. Opino que un haiku que requiere de más sílabas, al punto de perder su esencial concisión, pierde necesariamente su valor (Fukuhara 1991: 99).

Esta es una opinión que, a nuestro parecer, es errada, y que es desmentida por la cantidad de hermosos ejemplos de haikus japoneses traducidos al español, presentados en versos más

largos, que conservan el intenso efecto estético del haiku. Lo importante de la brevedad del haiku, en todo caso, consiste en que presente un corte o *kireji* dentro de su estructura, que cobije el silencio dentro de sí y que inmediatamente de paso al silencio y a la contemplación silenciosa de lo evocado a través de un ritmo preciso: es decir, que la métrica del poema esté puesta al servicio del asombro. Rodríguez Izquierdo lo señalaría de la siguiente manera:

El estado de tensión del poeta de haiku durante su intuición culmina, con mucho, en una simple emisión espiratoria de voz. Si en un haiku se pueden registrar dos o tres refuerzos acentuales de intensidad, todos están subordinados a uno principal que aparece normalmente en el segundo verso [...] El estado de sorpresa o asombro provocado por la experiencia estética cristaliza así en un molde tenso y armónico. Este dinamismo reduce a un límite mínimo el espacio entre la expresión y la intuición (1972:33-34).

Debemos enfatizar este punto, debido a la persistencia del error a lo largo de nuestra tradición: la creencia de que la métrica es lo más importante en el haiku y que constituye su definición más cabal. Incluso los grandes maestros japoneses del género no solo admitieron, sino fomentaron la flexibilidad de la métrica: “Shiki había dicho: «Queremos dar el nombre de haiku a toda clase de ritmo. Más aún, versos que amplían el campo desde 14 o 15, hasta incluso 30 sílabas, pueden llamarse haiku»” (1972:142-143). Shiki descubrió en el haiku clásico oscilaciones entre las 16 y 25 sílabas (1972:143), mientras que el gran maestro Bashō enfatizaba la importancia del ritmo, no de las sílabas:

Examina, por favor, un verso con tres, cuatro, cinco o aun siete sílabas de más, para ver si suena bien o no. Examina también un verso con una sola sílaba de más; esa sílaba puede romper el ritmo (En Rodríguez Izquierdo 1972:143)

De la misma manera, un estudioso del haiku coetáneo a Shiki, Osuga Otsuji, afirma que: “Cuando tratamos de expresar nuestra emoción directamente no podemos saber de antemano cuántas sílabas vamos a necesitar” (En Rodríguez Izquierdo 1972:143).

El tercer haiku citado cumple con estos requerimientos: a pesar de no tener un *kireji* explícito (no presenta signos de puntuación), brinda un silencio implícito al final del segundo verso, debido a su finalización en ‘s’; de la misma manera, el silencio es conferido plenamente tras el escueto tercer verso, lleno de asombro, lo cual es logrado por finalizar en un verbo.

Otro auténtico haiku de la colección es el siguiente:

Soledad de los campos,

*pero dialogan
viento, agua, pájaros.*

Este se basa en una personificación bien lograda de la naturaleza: el recurso, más que especificar una cualidad fantasiosa o mágica, refiere a algo sumamente concreto y verídico: la armonía del mundo, sentida en los sonidos que producen sus seres. La voz lírica se asombra ante la sinfonía del mundo, que se contrasta con la soledad evocada en el primer verso.

Esto nos lleva a otra característica general de los haikus de Sologuren, que encontramos en cierta medida en esta sección: su búsqueda de transmitir serenidad, más que asombro, acorde a una comunión calma y armónica con la belleza de la naturaleza. Así, en el haiku citado, esta serenidad es lograda a través de la misma enunciación, que se apoya en la sutil rima asonante y la enumeración pausada del tercer verso. Esto, sin embargo, no niega el asombro que este haiku confiere, ni que algunos haikus de esta sección se apoyen en el uso de signos de puntuación y en el ritmo exacto de las palabras escogidas para lograrlo:

*Soñe la piedra.
¡Qué transparente
su corazón!*

*El pajarito negro,
miga en el pico,
rápido vuelo.*

Por otra parte, la innovación poética que presenta Sologuren en esta sección consiste en una serie de haikus alejados de la poética clásica, que me gustaría denominar como ‘haikus alegóricos’. Debo especificar que me refiero a poemas breves alegóricos escritos a la manera de haikus, pero que los llamo ‘haikus alegóricos’ por simplicidad. Estos breves poemas son un reflejo de la búsqueda por expresar una idea poética presente a lo largo de su obra: la idea de que la naturaleza es un idioma que permite comprenderse a uno mismo; un espejo del ser humano o un lenguaje vivo que nos expresa (Cabrera 1988:57-58).

Como hemos visto, el haiku no es la expresión de una idea, sino la evocación de un momento. Haya denomina poemas de este tipo como ‘haikus para ser pensados’: un tipo de poesía que no busca comunicar una apreciación natural, sino una abstracción formulada poéticamente, con la

intención de expresar lo que el poeta piensa (2002:41-45). Según el autor, este tipo de poesía carece de un sentido sacro, ya que no comunica lo sagrado en la naturaleza:

Aunque use el mismo formato del ‘haiku de lo sagrado’ no es más que el poema del empequeñecido -por su comprensión parcial y limitada- mundo del hombre. El poeta del haiku, en general, no quiere poner nada de sí mismo en su poema porque quiere que luzca esa otra realidad que aparece automáticamente cuando el hombre decide desaparecer (2002:44-45).

Podemos encontrar este tipo de poemas dentro de la colección, algunos de los cuales no presentan un elemento natural:

*Ni más lejos ni
más cerca, aquí
de pie, precisamente.*

Los ‘haikus alegóricos’ que mencionamos, sin embargo, están más relacionados a la visión del poeta de los ‘emblemas’ naturales, presente también en su consideración del haiku (Sologuren 2005:49 volumen VII) y que tienen al símbolo del agua como eje de reflexión:

*¿Cómo es el mundo?
Sencilla gota de agua
inagotable*

El símbolo elemental del agua, asociado al reflejo y a la transparencia, aglutina y toma cuerpo esta serie de reflexiones a manera de un elemento alegórico. El siguiente haiku, por ejemplo, pone de relieve la equivalencia e indisolubilidad entre la naturaleza y el lenguaje en la consciencia vital de Sologuren, siendo la niebla una forma vaporosa, ambigua, del agua:

*Al huésped de la niebla
la vida llega
en las palabras.*

El agua también se presenta como un símbolo de la consciencia humana y, a la vez, de la esencia la naturaleza: elemento unificador del hombre y la tierra, el agua es el símbolo de la autoconciencia que nace de la consciencia de la naturaleza.

*¡Oh agua quieta,
qué silencioso el mundo
en ti despierta!*

*Agua del plenilunio:
sin pensamientos
poseo el mundo.*

En estos, el agua simboliza el despertar ante la naturaleza, algo sumamente común dentro del espíritu japonés, pero expresado a través de una poética más propia a Sologuren. Estos dos haikus, asimismo, sugieren momentos existenciales de contemplación de la naturaleza, por lo cual representan el feliz encuentro entre la poética del haiku y la del poeta. En el segundo, esto es más patente por la mayor evocación de sensaciones: el agua –¿será una llovizna, será un charco o un lago? - se ilumina por la luna llena, de la misma manera que la consciencia se ilumina ante el contacto con ella. Este haiku resuena con otros famosos del género:

*Cien leguas de escarcha,
y en el barco yo solo
poseo la luna.*

*shimo hyaku-ri
shūchū ni ware
tsuki o ryō su*

Buson (En Cabezas 1999:68)

*Lluvia de mayo:
es hoja de papel
el mundo entero.*

Soin (En Paz 1992a:12)

De la misma manera, encontramos variaciones del ‘haiku alegórico’ en los cuales el símbolo del agua se ha traspasado metonímicamente a elementos como la tinta, la nieve y el río:

*Ya no te escucho, río,
solo has quedado
murmurante vacío.*

*Nieve cayendo
en el vaso del cielo:
¿rosas?, ¡la rosa!*

*La tinta en el papel.
El pensamiento
deja su noche.*

El momento de asombro expresado en el segundo haiku no refiere a una rosa concreta, singular, como lo podría hacer un *haijin*, sino al símbolo de la rosa dentro de la tradición occidental: la capacidad de alumbramiento poético, de la belleza misma en la poesía. El tono lúdico y su intención ligeramente cómica nos recuerda, además, la tradición del *haikai*. En este caso, el asombro no surge ante la visión de la nieve que cae sobre las rosas –visión que, por lo demás, es casi imposible en nuestro medio- sino ante la propia capacidad para ser consciente, a través del lenguaje, de la belleza: la capacidad del ser humano para la poesía.

Tal es el sentido del último haiku citado, escogido por Sologuren en su prólogo a *Vida continua* y por múltiples autores, entre ellos Silva-Santisteban y Cisneros Cox, para aludir al haiku y, en general, a su poesía. Esto se debe a que es bastante expresivo de lo que acabamos de señalar, constituyendo una expresión brevísima e intensa de la poética de Javier Sologuren, a la manera de un arte poética. La tinta, de naturaleza acuosa, es el símbolo perfecto de la escritura: condición efímera del ser humano que busca eternizarse; el pensamiento, por otro lado, no solo alude a la capacidad de hacer raciocinios o de emocionarse, sino a la fundamental consciencia del ser humano; y la noche, como uno de los símbolos predilectos del poeta (Cabrera 1988:18), representa la búsqueda de la creación, del mensaje poético en sí. El poema, por lo tanto, alude al misterio de la creación poética y, en palabras del autor: “La ambigüedad, la oscilación del sentido es el meollo de este poemita. Estriba en su gozne: deja: «abandona, se ausenta» versus «deposita, transmite»” (Sologuren 2005:188 volumen X); es decir, el misterio de lo poético del cual uno se logra liberar, para así trasmitirlo a los demás.

Así, este ‘haiku alegórico’, aunque algo alejado del haiku clásico por su uso metafórico del lenguaje, constituye la síntesis del encuentro entre la poética de Sologuren y los valores estilísticos del haiku clásico, la apropiación singular que el poeta logró. Junto con los demás haikus de esta índole, sería una expresión de las inquietudes filosóficas que el poeta tuvo respecto a la consciencia de la naturaleza, la belleza y la palabra.

Acorde a esto, Silva-Santisteban ha señalado que gran parte de la obra de Sologuren consiste en “ser una alegoría de la creación poética” (2005:18). En ese sentido, otro de los rasgos originales de los haikus de Javier Sologuren reside en ser expresión del asombro ante la propia consciencia del mundo, manifestada en la intuición poética y en la palabra, y no únicamente ante los destellos de la naturaleza. El asombro ante el acto de creación, no obstante, no es algo que Sologuren haya cultivado únicamente a través de la lectura y escritura de haikus, sino transversal a toda su poesía:

*¿Qué poeta está en mí
y con qué idioma
lento me nombra?*

Continuando el análisis, entre esta primera sección y la tercera, se halla una sección intermedia de carácter misceláneo en apariencia similar al poemario anterior de Sologuren, solo que habiendo incorporado los grafismos y el uso de la página en blanco y los juegos tipográficos.

Los poemas continúan los mismos tópicos sobre los cuales ya se ha poetizado o, dicho de otro modo, son reflejos de la poética que ya se ha desplegado antes, presentando el asombro ante la creación poética (*nada dejó en la página...*), el sentido alegórico del elemento acuoso (*cantos del agua...*), el despertar emocional ante la naturaleza (*cómo se llamará ese árbol...*) y la disolución del vínculo entre la naturaleza y la palabra dentro de su concepción poética:

FRASES OLAS BLANCAS
LINEALES MURMULLOS h o r i z o n t e
LUZ TRASPUESTA SECRETA
OH LAS BLANCAS FRASES

Nos interesa ahora analizar los haikus en la última sección del poemario, que parece ser a todas luces la que inspiró el título de la obra y que consiste principalmente en haikus escritos en referencia a flores peruanas o, como señala Vives, “haikus florales” (1985:36). Respecto a estos poemas, González Vigil ha sido uno de los críticos más detallistas y precisos. Él ha señalado que estos consisten en

Ejercicios de *fanopoeia* ejecutados por un Adán que esgrimiera, como su mejor escudo, no un jardín de ensueño, sino el ensueño de un jardín. Su destino primero los confinaba a leyendas de unas fotografías de flores [...] Estos cristalinos pétalos (que nos remiten al hai-kai japonés tanto en la forma como en la plasticidad de la imagen sugerida) tuvieron como corolario una corola no tan parva: los casi 40 textos que ahora les preceden (2003:49).

Así, el crítico señala la característica más saltante de este conjunto: el de constituir visiones de ensueño, utilizando el título (colocado abajo) para designar la flor sobre la cual se poetiza:

*Encapsulado ardor
y espera:
detonación del oro.
(Lluvia de oro)*

Esta sección revela, pues, una aproximación solo parcial al espíritu y la forma del haiku. Por un lado, la poetización de flores locales, así como el esfuerzo de poner de relieve la singularidad de cada flor, constituyen proyectos que podría considerar admirable cualquier *haijin*, así como la estructura formal mantiene la semejanza con el haiku clásico. Tal vez por

ello González Vigil elogiaría el conjunto, aduciendo que Sologuren había asimilado creativamente la atmósfera de la lírica japonesa (Sologuren 2005:392 volumen X).

Por otro lado, la realización de aquel proyecto conduce a Sologuren a poéticas previas y lejanas a la simplicidad del haiku japonés, llevándolo al ensueño fantasioso ante un elemento de la naturaleza que, paradójicamente, pareciera ser por momentos solo una excusa para dar rienda suelta a imágenes surrealistas, basadas en símiles deslumbrantes que refieren a las flores. A pesar de no utilizar el símil en el mismo sentido que la tradición latinoamericana del haikai –es decir, con una intención ligeramente humorística- los parecidos son evidentes: en ambos casos, el ingenio y la novedad opacan a la verdadera observación de la naturaleza, poniéndola en segundo plano.

*Disparado imán vivo
Alfiletero
todo escarlata.
(Anturia)*

Contra este uso de los símiles, Haya resalta que el haiku surge de una impresión inmediata, “antes de que el objeto contemplado ‘se deje analizar’ (2002:115). En palabras de Otsuji:

[Podemos entrar en el mundo de la creación] cuando somos completamente sinceros y humildes ante la naturaleza, aunque libres y sin temor; cuando nunca estamos separados de la naturaleza; cuando no introducimos perezosa fantasía o nos ponemos a pensar (En Rodríguez-Izquierdo 1972:25).

Por ello, la mayoría de poemas en esta sección no expresan una verdadera comunión con la naturaleza, sino el pensamiento de que la creación plástica de imágenes, la elaboración de un artificio, pueden expresar mejor estas realidades que las palabras derivadas de la sencilla contemplación:

*Empenachada, ascendente,
nupcial,
danza la pareja.
(Acanto y choclo de oro)*

Pero al margen de eso, incluso, el conjunto tiende a adolecer de la ausencia de la característica central del haiku: el ser la evocación de un momento o instante de experiencia ante la naturaleza. La insistencia en la poetización de las flores lleva muchas veces a que los poemas consistan en la descripción de un objeto, una suerte de definición plástica de una flor:

Broche solar, nocturno;

*ambigua fuente,
natural artificio.
(Orquídea)*

Esto es justamente uno de los errores a los que puede inducir el uso del título en el haiku: el pensar que el haiku es principalmente la descripción de un objeto, no la evocación de un momento. Así, a diferencia del conjunto anterior, el autor pareciera ir contra los principios del género, a pesar de ser su proyecto altamente afín al haiku. Rescatar la esencia de una flor es, ciertamente, nombrarla, identificarla dentro del resto de la creación; pero la apelación a elementos más abstractos –“ambigua fuente”, “encapsulado ardor”, “depósitos solares”- o propios del mundo humano –“ígneas copas”, “nupcial”, “Navaja alerta”- hacen que Sologuren recaiga en el mismo impase de la tradición del haikai latinoamericano que ya hemos señalado: el uso de estos referentes para transmitir una visión fantástica o mágica de la realidad, que tiende a caer en una visión artificiosa de la misma. Esto remite a algunos haikus de Tablada:

Granadita

*Brindas a la vez
Entre albos encajes,
Copa y coctel... (1922: s.n.)*

Naranja

*Dale a mi sed
Dos áureas tazas
Llenas de miel! (1922: s.n.)*

Sin embargo, no todos los haikus de esta sección son artificiosos. Hay entre ellos algunos que transmitan un verdadero sabor oriental, evocando momentos existenciales de contemplación de la belleza de las flores:

*Blanca,
sencillamente blanca
abierta al blanco espacio.
(Jazmín del Cabo)*

Este haiku destaca por su naturalidad y sencillez, logrando una imagen nítida y de misterioso y hondo efecto emocional. El ritmo pausado, basado en la aliteración de ‘bla’ y en la singular métrica (2-7-7) sustenta un breve silencio después del segundo verso, logrado por también por el espaciado natural entre ‘blanca’ y ‘abierta’, así como un final silencioso que, junto con

la evocación del “espacio”, brindan la sensación de infinidad de un cielo homogéneo y circundante. Estas son, pues, sensaciones sumamente sugerentes logradas en el corto espacio del poema, que evocan además con delicadeza el contraste entre el blanco de la flor y el blanco del cielo: un asombro surgido ante la percepción minuciosa, amorosa, de la naturaleza.

El último haiku de la selección muestra una de las más comunes, hermosas y queridas flores de nuestro medio: la bungambilia.

*Delicada la piel,
sensitivos papeles,
sus traslúcidos rostros.*
(Buganvilla)

En este caso, las imágenes surgen de la contemplación sencilla de la realidad: las flores delicadas y traslúcidas de las bugambilias asemejan papeles. La personalización de la planta, sin embargo, tiene un carácter más elaborado y, por lo tanto, mediato respecto a la sensación. Este obstáculo no se halla en el siguiente haiku dedicado a la misma flor, que utiliza símiles más complejos para evocarla, pero, por su correspondencia con la realidad, resulta más adecuado, evocativo y sugerente:

*Cascada de agua seca,
papel de cielo
iluminado.*
(Buganvilla)

Este haiku, a pesar de ser también una ‘definición’, más que una evocación, puede ser disfrutado como la evocación de un momento contemplativo. El último verso, por lo demás, es la iluminación misma ante la belleza de la naturaleza.

Finalmente, debemos señalar que esta colección surgió ante la muestra de algunas fotos tomadas por José Casals de flores peruanas cuyos nombres él desconocía:

JS.: Estos poemas se hicieron viendo unas fotos de José Casals [...] Sus fotos no son muy netas, él ha querido captar como el mundo, la atmósfera de una flor, acercando tal vez el objetivo a la flor. El hecho es que están las formas, pero un poco difusas, como si se sintiese el vaho del perfume de la flor (En Vives 1985:92).

En 1991, la revista *Lienzo* publicaría una bellísima selección de estos poemas con sus correspondientes fotografías, completando algunas identificaciones de aquellas flores desconocidas y sumando a la colección otras, lo cual señala la continuidad de un proyecto

poético y vital afín al espíritu del haiku. Además, estas ilustraciones pueden entenderse como una aproximación moderna al género artístico del *haiga*.

Como conjunto artístico, las fotografías –que son detallistas y directas- dan el marco realista suficiente para que el ensueño en los poemas de Sologuren brinde un mejor efecto: proveen el suelo del cual la palabra poética puede despegar. Asimismo, el nuevo conjunto presenta poemas que se asemejan más al haiku clásico japonés y que, a nuestro parecer, constituyen los mejores haikus dentro del conjunto, por su capacidad de trascender el proyecto poético y ser leídos independientemente del título de la flor:

*En el silencio
del estanque arde
la lámpara votiva.*
(Nenúfar)

*Bailan, ascienden,
ascienden, bailan.
Viejo jardín de fiesta.*
(Fucsia)

El último haiku suscita una multiplicidad de imágenes de la naturaleza, a la par incorporando el mundo humano –el viejo jardín de fiesta-, con una destreza en el manejo del silencio y del ritmo, del *kireji* y de resonancias emocionales, como pocas veces se había logrado hasta entonces en nuestra tradición.

3.3. *Jaikus escritos en un amanecer de otoño* (1986)

La siguiente colección de haikus que el poeta publicó fue una pequeña separata en la revista *Lienzo* en 1986, conteniendo 28 haikus distribuidos heterogéneamente a lo largo de unas pocas páginas ilustradas con dibujos de animales y plantas en vívidos colores, “tan acordes con los temas que se relacionan con sus haikus” (Kishimoto 1993:55). Los haikus se encuentran dispuestos en los espacios que dejan los elementos del dibujo, como si estuvieran superpuestos sobre una escena natural. Esta conexión con el retrato realista de la naturaleza refleja un conocimiento más preciso de Sologuren sobre el haiku, así como un conocimiento del *haiga*.

En este conjunto Sologuren ya no poetiza sobre temas locales, sino sobre temas propiamente japoneses. Así, entre los haikus podemos hallar términos del japonés como *guinkgo* –un gran árbol nipón-, *shakujachi* –un instrumento musical-, *sake* –una bebida espirituosa-, y las *guetas* –un calzado típico. Este hecho no revela una actitud exotista o fingida, sino corresponde a vivencias reales: el conjunto de haikus fue escrito durante un viaje a Tokio que el poeta realizó el otoño de 1981. Sologuren ya había estado en Tokio en 1977 y en esta ocasión volvería 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 (2005:399-400).

El conjunto de haikus, por lo tanto, fue publicado después de un contacto intenso con la realidad japonesa, así como de la asimilación teórica que el poeta tuvo de su cultura; en aquella fecha, Sologuren ya había realizado gran parte de su trabajo ensayístico. Este conocimiento sobre el Japón y su literatura haría que su aproximación al haiku se vuelva más estable y homogénea. Así, tras el contexto de experimentación que habíamos analizado en *Corola parva*, se sucede un contexto de apropiación clásica, tradicional, del género, “haciendo honor a su relación con la tradición lírica japonesa” (Kishimoto 1993:55).

El título del poemario, por otro lado, nos ofrece tanto un acercamiento como un alejamiento del haiku clásico: por un lado, su honestidad es coherente con el principio del *makoto* (los haikus fueron escritos en otoño); por otro, el hecho que todos los haikus fueran escritos en un mismo amanecer de otoño delataría un carácter imaginativo en la composición. Este dato es confirmado por Sologuren en una entrevista, en la cual considera sus haikus como “ejercicios” (Sologuren 2005:401 volumen X), pero consideramos que esto debe haber sido una generalización de su trabajo poético, y que en realidad gran parte del libro fue constituyéndose en el tiempo de su viaje como fruto de momentos existenciales reales, debido a la variedad presentada en la colección.

En la colección anterior, hemos visto que Sologuren tiende a enfatizar los valores estilísticos en su comprensión del haiku, guiado por la métrica clásica. Este aspecto se intensifica en este poemario, debido al apego estricto al uso tradicional de 5 y 7 sílabas, aunque el poeta cambie a veces el orden de los versos.

Destaca, asimismo, la presencia de la naturaleza en los haikus, que solo cede ante la presencia del mundo humano en algunos poemas, sin opacarse. El conocimiento del género le permite a Sologuren demostrar una técnica definida y sólida a la hora de componer sus haikus, con perspectiva y distancia de los primeros experimentos en el género que realizó. Respecto a ello, solo podemos encontrar en la colección un puñado de haikus de aspecto más experimental, alejados del haiku clásico:

*¿Qué canta el agua?
El agua canta el agua
canta el agua canta.*

*Nadie. La luna. Nadie.
Yo. Nadie. Sombra.
Nada ni nadie.*

Aún así, el primero de estos poemas está relacionado con un recurso del poeta japonés Myoe:

*Oh brillante, brillante
oh brillante, brillante,
brillante,
oh brillante, brillante,
Brillante, oh brillante,
brillante,
brillante, oh brillante luna. (Sologuren 2005:418 volumen V)*

Asimismo, debemos resaltar que esta experimentación no opaca la búsqueda de transmitir un momento existencial en el marco de la naturaleza, ni la fidelidad a los tópicos japoneses. Solo es posible encontrar un par de poemas en el conjunto en que la naturaleza está ausente, y podemos considerarlos como los más lejanos al género:

*Tiempo consume
(venas de Tokio)
incesante su lumbre.*

*Tú, cara a cara,
Y me hablas, me sonríes,
¡Y qué lejana!*

El primero, basándose en un pensamiento elaborado y un uso metafórico del lenguaje, tiene por objeto la ciudad misma; mientras que el segundo, de carácter más humorístico y amoroso, se acerca a la tradición del haikai latinoamericano. Otro haiku de corte humorístico es el siguiente, basado en un símil entre la naturaleza y el mundo humano:

*Para nosotros,
los cuervos guardan luto,
¡y su alboroto!*

Por otra parte, debemos señalar que en el conjunto no destaca el asombro ante un evento singular y fugaz en la naturaleza. Los haikus tienden a evocar una visión general y difusa sobre el momento existencial, sin ofrecer elementos suficientes para aprehender un instante concreto en el paso del tiempo:

*Y sorbo a sorbo
el sake los temores
despintó en torno*

*De luz y fuego
las cabelleras
derrámanse en el cielo.*

La vaguedad de estos poemas, sin embargo, es matizada por el recurso del marco general en el que se inscriben los haikus: a través del título otorgado al conjunto, Sologuren fuerza implícitamente al lector a ubicar cada escena en otoño, ahorrando el uso de la palabra estacional en cada haiku. El *kigo* de cada uno de los haikus es, pues, implícito, logrando este recurso ofrecer un soporte a todos los poemas, incluso a los menos concretos.

En la colección también podemos encontrar un tipo de haikus que tienden a ser descriptivos, más que evocativos de un momento asombroso, algo que podemos comprender mejor siguiendo la clasificación de Haya. Según este autor, existe un “tipo de haiku que, normalmente, plasma, sin el menor asombro ‘religioso’, algún aspecto del mundo humano [...] el mundo humano –al margen de teorizaciones y aforismos de sabios- es para un japonés, justamente, lo que no contiene ‘lo sagrado’” (2002:46-47). Así, entre aquellos haikus que podemos clasificar de ‘descriptivos’, hallamos los siguientes:

*Las guetas con su ruido:
mínimos puentes,
y levadizos.*

*¡Oh suaves cuerpos
en túnicas florales!
Soñar despierto.*

Estos haikus nos llevan a otra de las características centrales de la colección: la serenidad como efecto estético principal. Aunque el poeta siga la forma métrica de un poema construido para el asombro, muchos de sus haikus transmiten una sensación de paz y calma, lo cual es reforzado por la homogeneidad del conjunto. Esto se debe a varios factores.

El primero de ellos es la ausencia de imágenes precisas, cargadas de movimiento. El autor busca evocar un momento contemplativo, pero la escena que la voz lírica dibuja ante nuestros ojos tiende a ser vaga, a manera de paisaje, y muchas veces está cargada de la subjetividad de una interpretación emocional, más que de la objetividad de una sensación nítida:

*Los fuertes vientos
no arrastran hojas:
mis pensamientos.*

*Luna de otoño,
ante esas lágrimas,
no te menciono*

Comparemos estos haikus, por ejemplo, con el siguiente de Shiki:

*Un cardumen de truchas
pasa:
el color del agua.*

En estos haikus, por ejemplo, el peso de lo poético recae más en el mostrar la propia interioridad del poeta, su interpretación emocional de la experiencia. Ante ella, las sensaciones evocadas se encuentran en un segundo plano. Los haikus tienden, por lo tanto, a privilegiar la emoción y el pensamiento, más que la sensación, en la búsqueda de conferir la experiencia al lector que, debido al uso de los dos polos temporales, siempre es lograda con facilidad. De la misma manera, los haikus no presentan la percepción de un detalle singular, interesante o llamativo, de la naturaleza, como sí tienden a hacer los haikus japoneses clásicos.

Otro factor de la serenidad de estos versos es que los *kireji* utilizados tienden a no dividir el haiku de manera tajante. Los haikus, más bien, presentan un ritmo cadencioso y pausado, que se apoya en el uso sutil de la rima asonante entre el primer y tercer verso, brindando una sensación de redondez en la lectura: un uso de la rima presente en menor medida en su anterior publicación, que lo conecta con la tradición latinoamericana y peruana. En el siguiente haiku, por ejemplo, que sí consiste en una percepción de algo detallado, minúsculo,

los elementos se presentan en un ritmo cadencioso, con una breve pausa entre cada verso, reforzada por las rimas internas y por la rima final asonante:

*De seda y perla,
grano de arroz,
el suave oriente llevas.*

Por lo tanto, no hay un *kireji* definido que busque la expresión del asombro, sino un ritmo suave que transmite tranquilidad. Tal vez, entonces, es posible afirmar que el sentimiento primordial del haiku clásico, el asombro, no es algo que destaque entre estos versos, y que la aproximación del poeta en esta colección en parte es solo estilística, creando versiones reducidas de poéticas más cercanas al *tanka*, centradas en la interioridad del sentimiento.

Sin embargo, no podemos negar que la mayoría de los haikus contienen una elemental emoción ante el contacto con el mundo que delata su influencia espiritual y que puede ser comprendida bajo la clave del *mono no aware*, que Sologuren enfatiza en su aproximación teórica a los principios estéticos japoneses en esa época y que, en palabras de Sen'ichi, define como “El espíritu del *aware* (emoción nostálgica) descubierto en las *mono* (cosas, objetos) [...] que se compone, sobre todo, de la tranquilidad de un sentimiento de ternura y nostalgia.” (en Sologuren 2005:40-41 volumen VII).

El *aware*, como la “capacidad de conmoverse ante un estímulo externo, sea la belleza de la naturaleza o los sentimientos de una persona” (Rubio 2007:206) está presente a lo largo de este poemario. Esta suave ternura de emoción contenida sería el ánimo evocado en algunos haikus de la colección, como los siguientes:

*Los farolitos,
con sombras de la tierra,
van encendidos.*

*Miradas corren.
Azaleas y hortensias.
Respiraciones.*

El segundo haiku ofrece un cuadro vivo, palpitante, del encuentro social. A diferencia del efecto de serenidad que otros buscan, este utiliza en mayor grado la elipsis y los signos de puntuación para dar un ritmo rápido y quebrado, resaltando la frágil ternura de la vida humana

y comparándola, implícitamente, con las flores. Este haiku destaca, por lo tanto, por su significativo uso de la comparación interna y por su uso inusual de dos *kireji*.

De la misma manera, el siguiente haiku utiliza un ritmo rápido y tajante, debido también a la menor presencia de la rima asonante y al uso más marcado del *kireji*. Asimismo, se da una comparación interna entre el cielo oscuro, opaco, y el perro vagabundo dejado a su suerte:

*Cerrado cielo.
En una callejuela,
se rasca un perro.*

Los haikus citados demuestran, por lo tanto, la importancia del ritmo en la transmisión de asombro. Asimismo, demuestran la afinidad espiritual de esta colección con los principios estéticos japoneses, como el *aware* y el *wabi-sabi*, siendo expresiones de una voz lírica solitaria que evoca el mundo con suavidad, empatía y ternura. Tal vez por ello Gazzolo afirma que “[el libro es,] además de un homenaje, la manifestación de la comunión con un espíritu, el japonés, a través del haiku” (1989:272).

Por otro lado, Vallejo Bulnes ha señalado acertadamente la presencia de un poema de corte Zen dentro del conjunto:

*Nada me apura.
Blanco contemplo
el vuelo de la grulla.*

En este, uno de los más logrados de la colección, el adjetivo para describir la interioridad de la voz lírica no permite ahondar en ella y su interpretación emocional, sino que justamente nos dirige hacia el exterior -tras toparnos con lo vacío dentro del poeta- y nos lleva hacia el vuelo de la grulla, que es la principal fuente de asombro y poesía.

Recordemos, pues, que Sologuren consideró en repetidas ocasiones el haiku como expresión del Zen, como *satori*, desde sus primeros artículos (Sologuren 2005:52 volumen VII), hasta sus últimos (Sologuren 2005:438 volumen IV). Él dirá, incluso, que “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” (Sologuren 2005:118 volumen X).

En ese sentido, otro gran acierto de este libro, que podría caer dentro del espíritu general del Zen, es la simplicidad que casi todos los haikus presentan. La simplicidad, el principio estético japonés mejor asimilado por Sologuren, es de suma importancia en el haiku, como señalan múltiples autores. Rodríguez Izquierdo, por ejemplo, ilustra la importancia de la simplicidad en el siguiente pasaje:

[Un] pintor decía a sus alumnos que la práctica de pintar hojas de orquídea a base de una simple pincelada por cada hoja era lo primero y lo último; lo primero que todo aprendiz debe intentar, y lo último que un pintor consumado llega a dominar. Así es, en el campo de las palabras, el haiku (1972:130).

La simplicidad se muestra a cabalidad en haikus como el siguiente:

*En el estanque,
lucecillas derivan
titubeantes.*

Otra clara aproximación al espíritu del haiku en esta colección es la cotidianeidad de las imágenes evocadas, rasgo que ya habíamos destacado en una entrevista a Sologuren (Sologuren 2005:370-371 volumen X). El poeta recoge un aspecto ‘intrascendente’, usualmente percibido en la realidad, y lo lleva a un plano de significancia mayor:

*El papel, la madera,
aunque es de noche,
suaves destellan.*

Así, podemos concluir que Sologuren ha llegado a asimilar en esta colección algunas técnicas estilísticas del haiku clásico, como el uso variable del *kireji* y del ritmo, el *kigo* implícito y cierta evocatividad del verso, mientras que ha descuidado otras, como la precisión de las sensaciones y el uso de dos polos temporales. Asimismo, ha asimilado uno de los principios estéticos fundamentales del haiku, la simplicidad, y ha expresado una sensibilidad afín a la japonesa, basada principalmente en el *aware*: estos haikus, pues, se centran en momentos existenciales despertados por la existencia de las cosas, desde una voz humilde y empática. Por otra parte, este *aware* tiende a estar teñido de interioridad emocional o, incluso, de pensamientos abstractos, presentes a veces en la adjetivación (“inmemorial susurro”, “tu plenitud seduce”), por lo cual muchos haikus no logran el efecto estético de maravilla ante la naturaleza. Esto está reforzado por la existencia de haikus ‘descriptivos’ del mundo humano dentro del conjunto, así como por la tendencia de un ritmo sereno, basado en la rima asonante.

Por otro lado, debemos mencionar que la propensión de Sologuren a expresar otros rasgos de su poética es prácticamente nula en este poemario. Resaltamos el hecho que solo exista un haiku que aluda a la creación poética, tan importante en la colección anterior:

*Duro verano:
con mi frente rocío
el papel blanco.*

Finalmente, deseamos destacar un puñado de haikus que consideramos los más cercanos al haiku japonés dentro del conjunto, que confieren mayor emoción y maravilla:

*Al pie del guinkgo,
el viento está esparciendo
áureos abanicos*

En la escena evocada, si bien tiene la intromisión de objetos fabricados y el peso de una adjetivación preciosista, la visión brillante e instantánea pierde realidad ante la gravidez del enorme árbol japonés, que constituye una imagen cargada de eternidad.

*Las frescas copas
de celeste licor:
lluvia en las hojas.*

En este caso, el corte del *kireji* coincide con el paso de una imagen asombrosa, pero expresada en un lenguaje poco directo –el agua fresca, cristalina, guardada en un árbol- a la expresión de su causa, formulada de la manera más sencilla y evocativa posible, lo cual resulta en una percepción minúscula, detallista y altamente concreta: la lluvia cayendo sobre las hojas, golpeándolas suavemente, y llenando las copas nuevamente de agua.

*El promontorio
sobre el profundo mar:
absorto, absorto.*

El uso del adjetivo, en este haiku, remite a la interioridad de la voz poética sin ser una distracción ni un alejamiento de lo externo. Como en el caso del haiku de la grulla, el adjetivo “absorto” fuerza al lector a toparse con un sentimiento indefinible, nebuloso, y retorna su mirada hacia el exterior: hacia el profundo y extenso mar, bajo el abismo del promontorio. La repetición del estado de ánimo enfatiza la carga anímica de este contacto y nos permite identificarnos con él, llevándonos a la sensación de vértigo y asombro en los ojos del poeta.

El último haiku que citaremos es, a nuestro parecer, uno de los mejores logrados dentro del conjunto. Este se abre como una escena luminosa ante nuestros ojos, y transmite sensaciones tanto táctiles como auditivas, de colores, texturas y sensaciones térmicas: en suma, nos hace revivir la experiencia del *haijin*, embargados como él por el contacto con la existencia y que, como en algunos casos anteriores, nos acercan a lo sagrado en la naturaleza:

*Islas de la mañana.
Merced del viento.
Aves y barcas.*

3.4. Haikus (1999)

La última colección de haikus de Sologuren fue uno de sus últimos conjuntos de poemas. Esta es reconocida por Silva-Santisteban como “su canto de cisne y en el cual retoma temas anteriores, siempre con su prodigiosa manera de decir las cosas” (2005:24). A diferencia del anterior, no es un conjunto homogéneo, sino una mezcla de aproximaciones distintas al haiku que ha probado en otros tiempos. Por ejemplo, el siguiente haiku es similar en estructura y en efecto a uno anterior (*Los fuertes vientos...*):

*Se pasea la araña
mi pensamiento avanza.
¡sólo penden de un hilo!*

Este efecto consiste en la identificación del pensamiento con un elemento natural, buscando un efecto de disolución en el vínculo que separa el sujeto del objeto: un efecto que ya hemos analizado en un haiku del Silva-Santisteban. Por otra parte, encontramos haikus que logran este efecto de manera más plena, sin tener que referir al “pensamiento” –algo que resalta el carácter meditado del haiku-, sino que son una expresión espontánea de esta identificación:

*En mi ventana,
la flor de escarcha
el corazón me enciende.*

Así, cambiando ‘pensamiento’ por ‘corazón’, el poeta se acerca más a la naturaleza. De manera más cercana al haiku clásico, incluso, encontramos poemas que logran esto evocando únicamente una imagen natural: sumergiéndonos en una imagen viva, nos embarga el efecto de estar percibiendo un momento que reclama toda nuestra atención; un momento lúcido en el cual se está desplegando ante nuestros ojos una verdad que nos concierne:

*Brilla en el shoji
un sol que no encandila:
plácido otoño.*

*El aire fino y frágil
eres tú,
mariposita blanca.*

Estos dos haikus son una muestra de la destreza en la evocatividad del verso que el poeta logró, así como del manejo en la sugerencia en lo evocado. El segundo escapa a la métrica tradicional para enfatizar lo minúsculo de la percepción: una pequeña mariposa, tan blanca que se confunde con el aire que le rodea, semejante al caso del jazmín blanco de *Corola parva*. Lo mismo ocurre en el siguiente haiku, en el cual la palabra ha sido desnudada hasta lo esencial de la imagen, bajo un procedimiento que analizaremos luego en la obra de Cisneros Cox:

*La luz baila
en ti,
lágrima.*

Este expresa la percepción de una sensación reducida a sus mínimos rasgos esenciales, adoleciendo en el proceso la ausencia del marco temporal necesario para poder imaginar vívidamente el momento existencial de la escena. Debemos mencionar, asimismo, que en esta colección el poeta tiende evitar la rima asonante entre el primer y tercer verso para utilizar el ritmo, así como el *kireji* explícito (signos de puntuación) a favor de la expresión del asombro. Por otra parte, el poeta ofrece dos haikus cercanos a sus interpretaciones anteriores del haikai cómico, basados en el símil sutil entre el mundo natural y el mundo humano:

*De noche por los techos
gatos en celo
¡vaya concierto!*

*El estanque. De pronto,
cabelleras arden.
¡La luna en los carrizos!*

De la misma manera, Sologuren volvería a transitar sus aproximaciones antiguas al haiku, novedosas dentro de nuestra tradición por estar íntimamente ligadas a su poética:

*Unas palabras
perdidas en el tiempo,
las trae el río.*

Aquí, la identificación del recuerdo, la palabra y la naturaleza nos trae reminiscencias de sus ‘haikus alegóricos’, centrados en el símbolo del agua. En este caso, el río simboliza, en un gesto clásico, el paso del tiempo, el torrente indetenible e irreplicable que, sin embargo, alberga dentro de él la consciencia de eventos pasados: el tiempo cosmológico, que no se detiene, pero que es hogar de nuestro tiempo interno, humano, tal como ha ilustrado magníficamente Kawabata en su novela *Lo bello y lo triste*:

El tiempo pasó. Pero el tiempo se divide en muchas corrientes. Como en un río, hay una corriente central rápida en algunos sectores y lenta, hasta inmóvil en otros. El tiempo cósmico es igual para todos, pero el tiempo humano difiere con cada persona. El tiempo corre de la misma manera para todos los seres humanos; pero todo ser humano flota de distinta manera en el tiempo (En Silva-Santisteban 1999:130).

El poeta vuelve, además, a expresar un arte poética en forma de haiku, retomando uno de los aspectos más sustanciales de su poesía: la consciencia y el asombro ante la creación poética, que es, ante todo, búsqueda y lucha por expresar lo inefable (Silva-Santisteban 2005:24):

*El margen blanco
donde siempre germina
lo inexpresable*

Así, Sologuren retorna a uno de sus temas poéticos predilectos, que vertió por primera vez en una forma semejante al haiku varias décadas atrás (“Clepsidra”) y con ello cierra el círculo de su aproximación al haiku, que nunca dejó de ser un género íntimamente ligado a su poética y que, como hemos visto, coincide maravillosamente en muchos aspectos con ella.

El haiku, por lo tanto, sería una constante en el norte poético de Javier Sologuren en tanto que representó para él una disciplina estilística en concisión, delicadeza y simplicidad, y en tanto brindó la oportunidad de dar homenaje a una de las culturas más ricas y espirituales que él contribuyó enormemente en difundir, así como de ser un vehículo exacto y sincero de su amor tierno hacia la naturaleza y su constante participación en la vida del hombre, recordándonos a cada paso aquello que persiguió, como todo poeta, durante toda su vida: la belleza de la creación frente a la existencia.

*Una flor. Pienso:
me destina un saludo,
una sonrisa.*

4. Alfonso Cisneros Cox y su aproximación al haiku

No cabe duda de que un análisis puede realizarse de manera más íntegra cuando otros autores ya han transitado y señalado el camino en el mundo que constituye la obra de un autor. En el caso de Alfonso Cisneros Cox, poco se ha escrito sobre su obra completa, sobre las constantes en su universo poético. De la misma manera, solo unos cuantos críticos se han aventurado a señalar algunas particularidades de su haiku, guiados principalmente por una mirada general a un género prácticamente nuevo para el país; justamente, en ello se explica la ausencia de una crítica profusa: habiendo la tradición peruana comentado tan poco sobre el haiku en general, es inviable que los críticos encuentren las singularidades del haiku de Cisneros Cox.

Por otro lado, y a diferencia de Javier Sologuren, Cisneros Cox ha ofrecido públicamente pocos datos que atestigüen su visión del género, sus lecturas e influencias y sus objetivos. En el caso de Javier Sologuren, hemos recurrido a entrevistas, artículos, ensayos y conferencias para ponderar su conocimiento exacto sobre este género. En el caso de Cisneros Cox, nuestra herramienta principal de análisis son sus haikus mismos, así como sus dos brillantes artículos y un puñado de palabras extras que el poeta dio alguna vez. La obra artística, pues, debe hablar por su cuenta, y nosotros debemos aguzar el oído para no perdernos ni una palabra.

Finalmente, si bien para el caso de Sologuren podemos tener un listado cronológico casi exacto de sus lecturas y creencias sobre el haiku –que hallamos desperdigas en las citas de sus trabajos-, en el caso de Cisneros Cox esto es imposible, por pertenecer el autor a una época nueva en la cual la principal fuente de información ya no es la publicación material, sino la publicación en línea. El blog de Cisneros Cox, así como su participación en el foro *El Rincón del Haiku*, una revista virtual activa desde el 2001, nos dan cuenta de que gran parte del último aprendizaje del autor se dio a través de internet, de lo cual nadie puede tener un registro seguro. Asimismo, convendría realizar una investigación de lo que fue la biblioteca personal del autor, para así trazar sus citados, autores favoritos, traducciones leídas y otros datos que servirían para tener una visión más global, certera, de su acercamiento al haiku japonés.

4.1. Aspectos generales de la poesía de Alfonso Cisneros Cox

Es innegable la profunda influencia que la poesía de Javier Sologuren ejerció sobre el joven Cisneros Cox, cuando este empezaba la ardua y solitaria tarea que implica para un poeta publicar sus primeros libros. Esto es patente no solo en el reconocimiento público que el poeta le dio a Sologuren repetidas veces, ni por sus entrañables dedicatorias al poeta mayor, sino por una razón más profunda y sustancial: la convergencia de las formas poéticas de ambos.

En el primer poemario de Cisneros Cox, *Espejismos del alba* (1978), que inicia con un epígrafe de una reconocida influencia de ambos, Octavio Paz, el poeta decantaría su voz en diferentes formas poéticas que Sologuren ya había transitado antes: el haiku japonés, el poema de cinco versos a manera de *tanka*, el poema dividido en varios apartados breves (como en “Clepsidra”) y, destacablemente, el poema largo en prosa, que Sologuren practicaría desde sus primeras publicaciones.

De la misma manera, en publicaciones posteriores, Cisneros Cox tendería al poema largo, a manera de un poema-poemario totalizante, como en *El pez muerto* (Lima, Ediciones Caracol, 1988), “Casa deshabitada” (*Lienzo*, No.12, 1991) o “Diálogos en la oscuridad” (*Lienzo*, No. 9, 1989), a la manera de *Recinto* (1967) o *La hora* (1980), de Sologuren. Finalmente, el poeta también probaría el estilo que podemos encontrar en *Folios de El Enamorado y La Muerte* (1980), trabajando poemas en verso libre en los cuales el juego espacial es de primera importancia, como en “escenas” (*Lienzo*, No.5, 1983).

Pero la influencia ejercida no solo sería formal: también sería patente en términos de poética. Los primeros versos de Cisneros Cox apelarían tanto a imágenes concretas, frescas, de la naturaleza, como a imágenes de ensueño bajo un ritmo y sucesión propias del surrealismo. Por otro lado, los términos más abstractos estarían en continua fundición con referentes naturales, en una actitud simbólica que nos recuerda la concepción de los ‘emblemas’ naturales de Sologuren, mientras que la atención a la gráfica del poemario, demostrada en las cinco ilustraciones de María Beatriz Cabrejos, de naturaleza puntillista y abstracta, así como el uso del espacio en blanco de la página y la disposición del verso, nos remiten a los experimentos visuales que Sologuren había demostrado hace poco con la publicación de *Corola parva*.

Otro punto de encuentro entre ambos autores es el constante cuestionamiento de la misma materia poética, la palabra, como medio para poder conferir experiencias e iluminaciones

poéticas. En *El agua de las fuentes* (Lima, Editorial Colmillo Blanco, 1987), por ejemplo, la voz lírica navega por una reflexión en la cual su cuerpo, las palabras y los referentes a los que alude se van creando y destruyendo a medida que son evocados en los versos, con el objetivo de enhebrar una reflexión sobre el lenguaje y su capacidad de transferir experiencias, tal como señala Saldarriaga (2016:72), y así lograr “una reflexión sobre el lenguaje en tanto insumo de la experiencia poética” (Herbozo 2016:45): caminos que Sologuren ha transitado largamente en su poesía. Así, Herbozo señala que “además del interés por temas, formas y motivos orientales escritos en español, el aporte concreto de la poesía de Sologuren a la de Cisneros Cox consiste en ofrecer un modelo de poesía reflexiva” (2016:51).

En ese sentido, este autor identifica la poesía de Cisneros Cox dentro de la tradición de la poesía del conocimiento, señalando que el interés común a toda su obra, más allá del empleo del haiku o del verso libre de carácter lírico, es “la redefinición del conocimiento a partir de la experiencia” (2016:37), experiencia profundamente afincada en el espacio vital de la naturaleza, así como en un espacio psíquico que el poeta ve reflejado en lo natural.

Por otro lado, Santiváñez insiste en la identificación del poeta con la tradición de la poesía pura, a la cual Javier Sologuren también pertenecería. Así, el autor enfatiza la abstracción y el intelecto dentro de la poética de Cisneros Cox, aludiendo a la construcción de una “teoría de la escritura” en su primer poemario, como a la capacidad de crear imágenes mentales abstractas que conforma y confieren existencia a objetos en la plasmación textual (2016:55). Así, para Santiváñez el poeta desarrolla la “configuración de un *pensamiento propia e intrínsecamente poético*, única réplica posible ante el extraño enigma de vivir” (2016:55).

Sin embargo, las tres interpretaciones se fundamentan en la lectura de los pasajes más abstractos y desrealizadores de Cisneros Cox, imbuidos en la poética surrealista y simbólica que heredó espiritualmente en parte del Sologuren de *Detenimientos*, así como en una poética reflexiva y que tematiza principalmente el acto de creación. En efecto, los tres autores analizarían pasajes de *Espejismos del alba* (1978), *Cántiga* (1986) o *El agua de las fuentes* (1987), dejando de lado un gran universo dentro de la obra poética del autor: su recurrencia al haiku y su apego a la realidad concreta, sensible; así como el ciclo de maduración que inicia con *Ofrenda* (2001). Herbozo, sin embargo, reconoce que existe un cambio de poética en

Despoblado cielo (2005), en el cual se busca, más bien, “la reflexión cotidiana sobre la experiencia del mundo contemporáneo” (2016:46).

No se ponderan en estas aproximaciones, pues, el peso que tuvo el haiku en la vida y obra de Cisneros Cox. El reconocimiento de Sologuren hacia el joven poeta, en este sentido, es algo que debió haber impulsado notablemente su camino hacia el haiku japonés. Ya en 1983, Sologuren lo afirma como uno de los escritores de haikus más importantes del país (Sologuren 1983:60), opinión que refuerza en el artículo en el 86^o (Sologuren 2005:95 volumen VII).

Este reconocimiento, por otro lado, pone de relieve algo nuevo dentro de nuestra tradición: la constancia en la aproximación al haiku del poeta. Alfonso Cisneros Cox fue el primer poeta peruano en publicar continuamente haikus a lo largo de su vida, desde su primera publicación, en 1978, cuando tenía solo 25 años, hasta un año previo a su fallecimiento, con la publicación de *Instantes*, en 2010. Una trayectoria, pues, de más de 30 años, análoga a la de Sologuren, pero con la diferencia de que para Cisneros Cox el haiku fue la forma principal que le permitió expresar su visión poética, más allá de ser una guía estética y estilística. Así, el poeta nunca dejó de crear y publicar haikus de su autoría, lo cual señala que esta forma fue medular para él en la comprensión y expresión de la realidad.

A ese respecto, podemos contar entre sus publicaciones las siguientes destinadas exclusivamente al haiku, citadas en la bibliografía, sin afirmar que este sea un registro completo. Asimismo, cabe señalar que Cisneros Cox tendía a republicar sus haikus, corregirlos levemente o verterlos a otro formato, como el del moderno *haiga* fotográfico, por lo cual es posible que existan varias versiones del mismo haiku en diferentes publicaciones.

Curiosamente, durante el mayor silencio de su producción de haikus, que duró poco más de diez años –desde la publicación de su primera compilación, *Voces mínimas* (1996), hasta su original interpretación del género poético del *haibun*, en *La ensenada* (2007)- se gestaría un nuevo ciclo de escritura dentro de la obra de Cisneros Cox, gatillada por el fallecimiento de su madre, que lo llevaría a producir sus más luminosas y originales obras, como *Ofrenda* (2001) y *La ensenada* (2007). En ellas, como ha señalado lúcidamente López Degregori, “el mundo de fascinación y deslumbramiento de los primeros libros, madura y entrega sus logros mayores

[...], estaciones en las que la mirada se torna memoria, recuperación y elegía” (En Cisneros Cox 2008). López Degregori realiza una división certera de la obra del poeta en dos ciclos:

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 (2016:63)

A lo cual continúa:

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 (2016:63)

Finalmente, debemos volver a mencionar la importancia de este autor para el conocimiento del haiku en el Perú no solo por su obra poética, sino también por su labor editorial en la revista *Lienzo* y en Ediciones Caracol. La revista que él dirigió en la Universidad de Lima fue el hogar de muchas publicaciones concernientes al mundo japonés, que abrirían el campo a la comprensión de la poesía japonesa durante las décadas de los 80's y 90's.

4.2. *Espejismos del alba* (1978)

El primer libro publicado por Cisneros Cox, precedido por un epígrafe de Paz (“*La irrealidad de lo mirado / da realidad a la mirada*”), delata una sorprendentemente sólida mezcla de poéticas, divididas sin embargo en dos registros estilísticos totalmente separados en el libro: el haiku y el poema corto, por un lado; y el poema largo en prosa, por otro. Así, se podría dividir el libro en dos grandes partes: la primera, que comprende dos secciones (“Espacios blancos” y “Acarí”), y en la cual es exclusivo el uso del primer estilo; y la segunda, que comprende las tres secciones restantes (“Transcursos de la voz”, “Fábulas” y “Contornos de la sed”), compuesta exclusivamente en el segundo estilo mencionado.

Tal como ha señalado O'Hara, es difícil saber el porqué de las divisiones internas, y la proximidad de ambas poéticas, marcadamente distintas, no destilan una misma visión poética

de la realidad. Por un lado, en los textos largos, se desarrolla “un cuestionamiento de la palabra como portadora de un mensaje” (1980:64), basada en la exploración laberíntica de imágenes y referentes naturales, bajo una estética surrealista y simbolista.

Por otro lado, la palabra busca ser clara y diáfana en los poemas cortos: el poema no se cuestiona ante ella, sino goza con su poder creativo: se deja alumbrar por ella, y vierte con claridad estados emocionales profundamente sinceros y depurados. No creemos, como señala O’Hara, que ambas poéticas se anulen entre sí - ¿puede algún poema ‘anular’ a cualquier otro? -, pero sí reconocemos que el libro presenta dos poéticas tan disímiles, con visiones de la naturaleza casi antagónicas, que bien podrían haber sido dos libros distintos. Nos interesa, en todo caso, analizar la primera sección que hemos mencionado, en la cual podemos hallar 17 poemas y de los cuales diez son claramente haikus o aproximaciones al haiku.

En primer lugar, destacamos de estos poemas su carácter amoroso y la capacidad de la voz poética tanto de personalizar la naturaleza como de ‘naturalizar’ a la amada, en un movimiento doble en el cual se diluye la separación entre el ser humano y su entorno natural. Así, Luis H. Castañeda, uno de los pocos autores que han trabajado específicamente el haiku en la obra de Cisneros Cox, señala acertadamente que:

En cuanto a la temática, el repertorio de lo natural incorpora el asunto amoroso. Aparece así, en una serie de cinco poemas, un “tú” inicialmente humano que se transforma por obra de la mirada, que es capaz de fundirlos con una naturaleza domesticada y productiva (aunque no se trata ya del jardín japonés, sino del campo agrícola) [...] la metáfora, escasa en el *haiku* tradicional, abunda en estas páginas. Su misión es producir una alianza entre lo humano y lo no-humano (2016:19).

El primer haiku del poemario sería, en efecto, una muestra de esto:

Jacaranda

*En la rama se tienden
miradas
de lágrimas violeta*

Por lo tanto, un rasgo general del haiku en este primer poemario es el uso recurrente de la metáfora y, en específico, de la prosopopeya, o personalización de la naturaleza. A diferencia del haikai latinoamericano, sin embargo, el uso de la metáfora no está orientado a hallar un símil ingenioso y sorprendente, de carácter cómico, del mundo natural con el mundo humano,

sino que responde a la expresión, por un lado, de un afecto profundamente sentido y, por otro, de una concepción de la naturaleza permanente en la poética de Cisneros Cox en la cual los seres naturales están dotados de agencia y capacidad emocional, una “interpenetración entre el ser humano y el reino vegetal” (2016:20) o, como expone Castañeda:

[Estos] ámbitos poéticos, en los que la distinción entre la solidez objetiva y la intimidad subjetiva resulta inoperante, se revelan como el teatro de una naturaleza inteligente y sensitiva, dinámica y creadora, cuyos designios son, en último análisis, inefables (2016:15).

De ese modo, Cisneros Cox no recurre a un uso metafórico del lenguaje como en los ‘haikus alegóricos’ de Sologuren para identificar ciertos elementos naturales como símbolos de realidades internas o mayores, sino que lo utiliza como un recurso retórico para expresar una visión de la naturaleza sumamente concreta, pero en la cual los límites entre lo humano y lo natural han sido desdibujados: el cuerpo es un objeto natural, cuyos contornos están delimitados por el paisaje circundante, no por la piel; los afectos y los sentimientos residen en los seres circundantes, incluso en los inertes –la roca, la arena, el desierto- y los inmateriales – la sombra, el aire, el reflejo-: tal es su experiencia poética de la naturaleza. Así, la aproximación al haiku de Cisneros Cox en esta faceta consiste en la búsqueda por expresar cabalmente la ‘natura viva’ a la cual pertenece y, con ello, lograr comunicar lo que los *haijin* japoneses han sentido y sienten sin necesidad de explicación alguna: la unidad armónica con la naturaleza o la disolución de la consciencia en la naturaleza. Así lo reconoce el poeta:

[la literatura japonesa] ofrece una envidiable proximidad a la naturaleza. El poeta se siente unificado con ella, vive en sus vibraciones, la contempla en sus signos de su escrito y la oye en los tonos de la flauta o del arpa que acompañan sus versos. Y como quiera que habita en sus vibraciones, necesita muy pocas palabras para captarla. De esta suerte, todo poema japonés ofrece a los sentidos una unión con la naturaleza (Cisneros Cox 1997a:127-128).

De ese modo, la palabra del poeta unifica a su amada con la naturaleza, idealizando a ambas como un *locus amoenus* y expresando, a la vez, vivencias concretas:

*Eres una hoja
en el sueño
de la sombra del limo*

En este haiku, el limo no puede comprenderse como un símbolo predeterminado: es parte de la evocación de una experiencia concreta, sentida profundamente, que el poeta tuvo: ver a la amada echada a la sombra de un limonero.

Esta referencia natural nos lleva a otra característica saltante dentro del poemario, presente en la aproximación de Wáshington Delgado al haiku en *Parque* (1965) y en la aproximación de Sologuren: la búsqueda de retratar el medio local, verídico, de la naturaleza peruana. Este punto, sin embargo, estará mucho más presente en otras colecciones de haikus, por lo cual dejamos su discusión para más adelante.

Por el momento, nos basta resaltar la presencia de los dos elementos naturales citados: el jacarandá, un árbol sudamericano –más común en Argentina- que florece bellamente a mediados de primavera; y el limonero, un árbol pequeño y frondoso que en el Perú da frutos verdes y singularmente ácidos. Con ello, podemos ahora apreciar mejor estos poemas, ya que, como hemos visto, y como lo demuestran Blyth, Haya, Rodríguez Izquierdo y múltiples estudiosos en sus análisis de haikus, las bondades de un haiku se hallan en la armonía y significancia de las sensaciones naturales evocadas.

Así, en el primer haiku las ‘lágrimas’ no son violetas debido a un procedimiento fantasioso: es el bello y singular color de las flores del árbol, lo cual constituye un *kigo* que sitúa el momento evocado en noviembre. En el segundo, la sombra se distingue del sueño tan levemente como el verde de las hojas se distingue del verde de los frutos: la madurez de los frutos, sin embargo, no nos sitúa en una época específica del año, debido a que el limonero es un árbol que da frutos constantemente. Estamos asistiendo aquí, en realidad, a un primer intento –tal vez inconsciente- de utilizar *kigo* o palabras estacionales verídicas en la creación de haikus locales.

Otros haikus cuyo efecto descansa en la belleza de las sensaciones evocadas son los siguientes

*Entre las uvas que crecen
frescas bajo el racimo
eres la más fresca*

*En tu regazo:
las flores húmedas
y el rocío*

Ambos, asimismo, de corte amoroso. En el primero, la comparación de la piel de la amada con la piel tersa de una uva traslúcida es parte de su idealización de ambos. En el segundo, el poeta usa un *kireji* al final del primer verso, que separa al haiku en dos momentos de contemplación.

Debemos resaltar, a este respecto, la libertad que Cisneros Cox halla en la adopción de una métrica que no sigue la pauta clásica japonesa: así, podemos hallar diversas estructuras, entre ellas: 7-3-7, 6-4-7, 8-7-6 y 5-5-4. Esta libertad expresiva, a diferencia de Sologuren, le permite a Cisneros Cox explorar diferentes ritmos más adecuados al efecto específico que busca transmitir con cada haiku, lo cual constituye un feliz acierto dentro de nuestra lengua.

El caso más curioso de esta libertad métrica se da en el siguiente haiku, que, debido a su brevedad, evoca una imagen descriptiva, más que un momento de experiencia:

*Un cactus en el camino:
piedra y sombra*

Este es un haiku que, sin embargo, sería el inicio de la exploración del poeta en la esencialidad del género, que lo llevaría a excelentes resultados.

Podemos concluir, por lo tanto, que la primera colección de haikus de Cisneros Cox demuestra una aproximación bastante informada del género: sus poemas tienden a ser auténticos haikus por saber evocar la experiencia sensorial de un momento existencial vivido. La maravilla, en este caso, se da tanto hacia la naturaleza como a la persona amada, idealizada, y los rasgos de las imágenes evocadas tienden a estar orientadas hacia la belleza sensorial, bajo cierto preciosismo. La nota dominante de su apropiación residiría en el corte amoroso de los haikus, sobre todo en aquellos dirigidos a una segunda persona. En este aspecto, ajeno al haiku clásico, el poeta se vincula con la tradición local previa.

Finalmente, queremos destacar del conjunto dos haikus que, por el silencio y el asombro que evocan, así como las profundas resonancias emocionales –que, dependiendo del lector, pueden viajar hacia lugares muy distantes-, nos parecen excelentes ejemplos del haiku peruano:

*Es el silencio:
Las ramas húmedas del árbol
besan la tierra*

Esperemos el próximo año:

*las aceitunas
mojadas por la lluvia*

El hecho que el segundo haiku se encuentre en un espacio en blanco, al centro de la página, inmediatamente después de la apertura de una nueva sección, “Acarí” – que es el hermoso nombre de una playa arequipeña-, dota al texto de mayor resonancia emotiva y de una enorme sugerencia, situándonos en el momento de espera del año nuevo lluvioso, enfrascados en la contemplación de algo minúsculo y sumamente real, vívido: nada más elocuente para describir el sentimiento existencial que surge ante la consciencia del paso del tiempo.

4.3. Láminas (1979)

La siguiente entrega de Cisneros Cox se daría sorprendentemente rápido, en la misma editorial (Arybalo), y consistiría en una colección de haikus. En ella, encontramos 21 haikus titulados y un poema de cinco versos, que también busca ser una aproximación al haiku. Los poemas, dispuestos de modo heterogéneo en la página en blanco –ocupando a veces el centro, a veces algún margen-, están normalmente separados uno por página; asimismo, la selección está precedida solo por el famoso haiku de Issa a manera de epígrafe, en la traducción de Sologuren de 1967: “*El mundo del rocío / es un mundo de rocío, sin embargo / sin embargo*”. El libro, además de su pequeño tamaño, no tiene otra singularidad visual o gráfica.

Los haikus reunidos en esta colección, a diferencia de los presentes en el poemario anterior, destacan por su heterogeneidad, en la multiplicidad de rutas que toman en la aproximación al género, inaugurando muchos senderos en los cuales el poeta ahondaría con el pasar de las décadas. Así, podemos encontrar haikus dirigidos a una segunda persona y de corte amoroso, en la misma línea que los anteriores, pero desprovistos de las imágenes de la naturaleza local:

Secuencia

*Volteas ligera
cegada por el sol
y tus cabellos*

Ficción

*Oscurece tu piel:
reflejo de luna*

En ambos casos, la única presencia de la naturaleza reside en el sol y la luna, que indican el momento del día en que transcurre el instante. Sin embargo, en ambos poemas no se provee las suficientes referencias para poder evocar la escena con cierta claridad en el marco de la naturaleza. Así, la búsqueda de Cisneros Cox de esencialidad en el haiku -poder expresar el núcleo de la experiencia en el mínimo de palabras- hace que el poeta muchas veces caiga en una carencia que no favorece el efecto, ya que no provee las coordenadas suficientes para que el lector sea impactado por la escena; ya sea por la ausencia de una percepción concreta, precisa, o por la ausencia de un marco general en el cual se pueda imaginar la percepción.

Así, el siguiente haiku, a pesar de su admirable concisión –una concisión sin registro en nuestra tradición latinoamericana- pierde potencia evocativa como escena viva y se transforma en una imagen descrita, en un procedimiento más parecido a la fotografía que el haiku:

Rincón

*Una pared blanca:
la buganvilla*

El asombro o la posible apreciación emocional que pudo haber tenido la voz lírica no se translucen debido a la naturaleza estática y neutral de los versos. Del mismo modo, se debe aguzar la imaginación para lograr empatizar con algún momento existencial ofrecido en este poema, que, desprovisto de movimiento, está también desprovisto de tiempo. Esto no ocurre en otros poemas de la colección, que constituyen haikus de admirable capacidad sintética:

Mañana

*Abro la ventana
entre rosales
de agua*

En este, a diferencia del anterior, la localización en el tiempo y el movimiento, así como la comparación interna entre dos elementos sumamente vivos de la naturaleza –los rosales y el agua-, dotan de vida y color a este asombro ante lo existente: una apertura al mundo que es fruto de una acción tan simple y cotidiana como abrir una ventana. Haikus tan breves como este son una interesante innovación en nuestra lengua, equiparables a los experimentos japoneses de brevedad realizados en el siglo XX, como aquel de Seisensui que Haya cita:

Mushi naku naka ni Insectos que cantan

En todo caso, más importante que el número de sílabas es que el haiku ofrezca las coordenadas suficientes, explícita o implícitamente, para poder imaginar vívidamente el momento de asombro y percibir sus resonancias emocionales o simbólicas.

Un segundo punto que debemos resaltar en la colección es el uso extendido de títulos. Ya hemos analizado la naturaleza de los mismos en la tradición del haikai latinoamericano, que Sologuren no comparte. Rodríguez Izquierdo, por ejemplo, no titubea al expresar su oposición al uso de títulos: “Se debe tender a que el haiku pueda entenderse sin título; o, dicho con otras palabras, el haiku debe ambientarse en sí mismo, y no depender para su encuadre de una titulación que más valdría desterrar” (1972:214). Según nuestra interpretación, sin embargo, el título puede resultar útil, cuando es dispuesto de cierta manera –como hizo Sologuren: colocándolo abajo del haiku- y dependiendo de lo que busca lograr: los títulos de Tablada, por ejemplo, son bastante inofensivos, ya que solo repiten el elemento natural central que se halla en el haiku. Los títulos que utilizó Sologuren funcionaron, más bien, como identificaciones de los mismos, a manera de un acertijo resuelto en el contexto fantasioso de sus haikus florales.

En el caso de Cisneros Cox, el título es utilizado con diversos propósitos: como abstracción que sintetiza algún aspecto del haiku (“Secuencia”, “Ficción”, “Pausa”, “Eros”), como marco natural o no natural donde ocurre la percepción (“Médano”, “Barranco”, “Rincón”, “Calles”), como el momento del día (“Medianoche”, “Mañana”), como algún elemento natural o no natural que no está incluido en el haiku (“Redes”, “Pescadores”, “Cántaro”, “Reflejo”) o como algún elemento que sí está presente en el mismo (“Rocío”, “Sombras”).

El problema del uso del haiku, en todo caso, está en que, si se dispone gráficamente junto al poema, va a ser leído necesariamente como un primer verso, debido a la brevedad del mismo. Esta lectura puede no aportar a la lectura del haiku, que sucede inmediatamente después, debilitando su ritmo y, por lo tanto, su efecto. En el caso en que el título consista en algún elemento que no está en el haiku, pero que es un añadido valioso para completar la escena, no tendría caso situarlo como título, sino adaptarlo a un primer verso. Tal es el caso, por ejemplo, del ya citado “Mañana”, o del siguiente haiku:

Reflejo

*Sobre el césped
tiembla la luz*

En el caso en que el elemento no sea necesario, convendría desterrarlo por ser una distracción:

Redes

*Sobres las barcas:
algas de marzo*

Este pequeñísimo haiku se autosostiene al incluir el momento del año, la percepción detallista de la naturaleza y el asombro ante ella, contrastando el pequeño mundo humano –presente en las barcas- con el poderoso mundo natural, presente en la presencia implícita del mar y en la manera en que las algas han trepado e invadido las barcas. Un primer verso que localice mejor la escena o el momento del día (‘Clara mañana’, por ejemplo), podría ser un aporte.

En el caso de títulos que son una abstracción sobre el haiku, también convendría ignorarlos, ya que no aportan absolutamente nada al efecto estético del mismo. Tal es el caso de uno de los mejores haikus de esta colección, reconocido internacionalmente, que al poeta le gustaba citar:

*Un charco:
la calle inundada
de cielo*

Una proeza de concisión en la cual el título, “instante”, es prescindible, y que muestra la concepción sagrada de la existencia que podemos percibir en algunos haikus de Cisneros Cox.

4.4. *Lomas* (1981-1985)

La siguiente colección de haikus de Cisneros Cox sería una de las mejores del autor, debido a la calidad de sus poemas y a la homogeneidad de los mismos, enmarcados en uno de los proyectos más entrañables para cualquier persona que aprecie la naturaleza y la palabra poética: el reconocimiento y alabanza del propio paisaje costero.

El conjunto presenta 14 haikus repartidos en el margen inferior o superior de la página en blanco, uno por página, acompañados de tres grabados de temas marinos de Miguel von Loebenstein: uno representa una caracola, otro una concha y el último un paisaje costero: la orilla y las nubes, el promontorio sobre la costa y las peñas ingresando al cuerpo del mar.

Debemos suponer que se trata, en efecto, de una reproducción de la playa Lomas, situada también en el departamento de Arequipa.

La materialidad del libro es, asimismo, coherente con el afán propio de un *haijin*: el color y la textura de la cartulina remiten a una arena oscura, áspera, y la tipografía es mínima, para no distraer la atención de esta. Asimismo, debemos señalar que el conjunto tendría dos reediciones más, llegando a ampliarse hasta contener los 30 haikus de la colección *Voces mínimas*, de 1996. Debemos suponer, entonces, que este fue un proyecto poético vivo y constante el autor: retratar y conservar aquel paraje de la naturaleza que tanto amaba.

Otra particularidad de este conjunto es que no presenta una clara demarcación en las estaciones. De la misma manera en que Tablada dio el marco cronológico de un día a su primer poemario, Cisneros Cox sitúa cada haiku en un momento específico del transcurso del sol en la quemante costa peruana, en una geografía en la cual el momento del año no es tan determinante como el momento del día. Respecto a esto, se debe señalar que, en el Perú, a diferencia de Japón, no existe un ciclo de estaciones marcadas, por lo cual la creación y uso del *kigo* o palabras estacionales tiene características sumamente distintas. El poeta propone una solución al asunto: enfocarse en el momento del día, más que en el momento del año.

Asimismo, debemos bosquejar ya la importancia de la costa peruana dentro del proyecto poético de Cisneros Cox. Hemos mencionado otra playa arequipeña, Acarí, en su primer libro, y debemos mencionar también que en el poemario *La ensenada* la protagonista es la playa La Quipa, al sur de Lima, cuyo recuerdo habita en el poeta como un brazo materno.

Surge en este poemario, entonces, una serie de elementos naturales que estarán presentes en toda la obra del autor y que irán profundizando su universo poético y ganando valor simbólico. Así, respecto al mar, el aire y la luz que percibe el poeta, López Degregori afirma que:

[Son] tres elementos que fijan toda la obra de Cisneros Cox y que reaparecen con asiduidad en todos sus libros; descubrirlos, fijarlos, entenderlos es tarea del poeta y para ello es indispensable el aprendizaje de la visión. En efecto, desde su primer libro Cisneros Cox optó por una poesía de la mirada, del mundo que se contempla por primera vez (en el “alba”) y que, en su articulación de agua y luz, vela y revela su sentido (2016:61-62).

Del mismo modo, Castañeda señala que:

Se puede aseverar entonces que, a la costa peruana, franja de arena entre el mar y el desierto, le está reservado un rol análogo al de los bosques de pino, las montañas nevadas y los jardines de piedras [...] En este decorado, predominan el mar, en especial las olas; las dunas y la arena; los botes y las redes; los cactus y los algaborros; los peces, las gaviotas, los pelícanos y las medusas (2016:20).

El siguiente haiku, que inaugura la serie, sería una maravillosa muestra de todo aquello:

*Agua tranquila:
ligero el sonido
del amanecer*

En este haiku, situado en uno de los momentos más maravillosos en que se puede estar frente al mar, el alba, la conexión de la voz lírica con la naturaleza se da principalmente a través del sonido. La imagen, así como otras sensaciones, es evocada claramente, pero lo que predomina es el reposado sonido del mar en el silencio y la soledad de la mañana. Este haiku representa, pues, un contacto con lo sagrado de la naturaleza, tal como lo entiende y desarrolla Haya:

El haijin, antes de aprender literatura, debe aprender a sentir, debe afinar sus sentidos como si fueran instrumentos musicales, ya que serán ellos los que percibirán e interpretarán ‘la sinfonía sagrada de la Naturaleza’ [...] Los sentidos nos llevan más allá de nosotros mismos. O quizá habría que decir: más allá de nosotros mismos a donde realmente somos nosotros mismos (2002:137-138).

Aquello nos lleva a afirmar que en este poemario Cisneros Cox ahonda con mucha mayor intensidad en la espiritualidad del haiku clásico, logrando dar forma a algunas vivencias que la estética japonesa también comprende. Tal vez es debido a esto que el poeta afirma que aquellas vivencias fundamentales que aglutinan los principios estéticos japoneses no son exclusivos de su cultura y tradición, sino propios a la humanidad, al igual que el haiku (1997a:128), capaces de ser transmitidos, recibidos y experimentados por todos:

¿A qué se debe que lo deteriorado y lo vetusto nos atraiga de inmediato, que lo relacionemos con lo poético? ¿Por qué la austera presencia de los montes o del desierto nos cautiva, contagiándonos su precariedad, su enigma, su silencio e inmovilidad? ¿Cuál es la razón por la que la niebla de los acantilados nos seduce e invita a la participación del placer estético o por qué la simple visión de lo cotidiano –una gaviota caminando por la orilla, tal vez- puede calar tanto en nosotros, cautivándonos, sorprendiéndonos? Inquiero otra vez: ¿es necesario haber leído, aprendido o participado de la filosofía japonesa, o son acaso estas manifestaciones simplemente correspondencias de una existencia compartida y que el creador intuye? (1997a:131).

En una actitud análoga a la de Sologuren, el poeta considera el haiku en tanto poesía universal, que puede llegar a expresar un sentir fundamental del ser humano. A diferencia de su maestro, sin embargo, el poeta enfatiza el efecto estético del haiku en su definición del mismo:

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 intenso y breve paso del tiempo, la inmediatez de un momento particular cargado de alta significación y sugerencia; el haikú es el sutil espejo que refleja lo instantáneo del momento [...] el haikú, gracias a un breve y reducido espacio, es el lugar en donde surge la representación existencial del instante.” (1997a:128)

Así, el poeta resalta los cuatro principios estéticos a los cuales corresponden estas imágenes, principios que también reconoció Sologuren y cuyas definiciones Cisneros Cox tomó casi al pie de la letra del artículo “Poesía Zen” (Styrk:1985). Estos principios son, en efecto, el *sabi*, el *wabi*, el *mono no aware* y el *yūgen*. En los siguientes haikus, por ejemplo, es patente la solitaria y tranquila contemplación de una voz lírica que acepta humildemente y sin expectativas la realidad de las cosas, acorde al principio del *wabi-sabi*:

*Sobras las rocas
niebla ligera de mar
esparciéndose*

*Tenuemente azul
anochece sobre el puerto:
luces lejanas*

Asimismo, el *mono no aware*, presente como una emoción repentina de ligera nostalgia, normalmente despertada por un contacto empático con algún ser de la naturaleza que hace patente lo efímero y nuestra condición pasajera, se trasluce en un haiku como el siguiente:

*Sombreros de paja
Los remos sobre las olas:
aves de paso*

El haiku citado es uno de los pocos del conjunto que presenten algún ser humano, lo cual nos revela una característica medular en el haiku de Cisneros Cox: ser reflejo de la intrínseca soledad de la naturaleza. Así, partiendo de una visión idealizada y humanizada de la naturaleza en sus primeros haikus, el poeta rápidamente llega a establecerse en unas coordenadas estéticas en las cuales la soledad es la marca más distinguible. Podemos notar, a este respecto, que prácticamente todos los haikus que hemos citado hasta el momento no solo no presentan seres humanos o rastros de actividad humana, sino que usualmente tampoco presentan seres

animados de la naturaleza. Así, la soledad de la voz lírica no se debe a la ausencia de personas, sino a la ausencia general de seres animados –peces, aves, cangrejos, etc.- que puedan despertar un sentimiento de comunión y empatía con ella.

La soledad en los haikus de Cisneros Cox se extiende entonces como un inmenso arenal desierto, visitado solo por aquellos seres inanimados de la naturaleza: el viento, las sombras, la arena, las rocas, el sol, el agua, etc. Los arenales, como sus haikus, son solitarios: su signo de soledad no está sólo en su extensión vacía, sino principalmente en el silencio que acogen: la soledad se capta en ellos verdaderamente a través del oído:

*Hacia el alba
viejas formas de mar
sobre la arena*

Estos paisajes sin seres, sin embargo, no siempre estarían inmóviles y silentes, sino que a veces cargarían toda la potencia de las fuerzas naturales, expresando un contacto elemental y asombroso de la voz poética con ellas, como si fuera el primer ser humano en percibir las:

*Un reino de piedras
se eleva en las peñas:
Ruido de mar*

Del mismo modo, cabe señalar que estos elementos inertes están dotados de movimiento y agencia, percibidos a través de un espíritu que se acerca a la apreciación animista de las fuerzas naturales. Así, un recurso común en la evocación de estos elementos es la personificación de la naturaleza:

*Lentamente
la noche se acodera
entre las barcas*

En todo caso, la intención estética es siempre la misma: evocar una concepción más o menos animista de la naturaleza, en la cual los elementos primordiales e inertes tienen protagonismo, más que los seres vivos. En ese sentido Castañeda ha señalado lo siguiente:

[en los haikus del Cisneros Cox,] ciertos objetos y fuerzas animados e inanimados –el agua, el viento, la arena, las aves- sufren una transfiguración: se convierten en presencias que se desplazan e interactúan como habitantes de un paisaje psíquico imbuido de una notoria, aunque indescifrable, voluntad (2016:15)

Esta cita, asimismo, pone de relieve otra constante en su aproximación al haiku: el sentido de misterio del universo, de enigma imponderable; una sensibilidad emparentada con aquella del *yūgen* japonés, que el poeta enfatiza en sus dos artículos sobre el haiku. En 1988 señala que:

El yuguen refleja el sentido de la quietud mística de las cosas. Sentido metafísico que se puede conseguir con la meditación. El yuguen nos sugiere el sentimiento de una honda comunión con la naturaleza, un descenso hacia las profundidades (1988a:346).

En el artículo de 1997 por otro lado, lo definiría de la siguiente manera:

Pero existe otro aspecto, que es quizá el más difícil de definir: aquel que refleja el sentido de la quietud mística de las cosas, el misterio que el cosmos encierra; digamos que es el sentido metafísico que se consigue mediante la depuración de las sensaciones y la sensibilización de nuestros sentidos, sugiriendo el sentimiento de una honda comunicación con lo inmediato que percibimos a través de la naturaleza (1997a:130).

Este sentir que Cisneros Cox identificó con el *yūgen* es medular dentro de su evocación de la naturaleza solitaria y vasta, y explica en buena parte la razón por la cual la mayoría de sus haikus están orientados a esbozar grandes paisajes que contienen horizontes y silencios, más que pequeños y brillantes eventos singulares de la naturaleza, como ocurre en gran parte de la tradición del haiku japonés: el asombro que Cisneros Cox halla en la naturaleza, de corte más existencial que anímico, gana plena resonancia ante la experimentación de estos primordiales paisajes, que revelan la infinitud de la naturaleza y el profundo misterio de su creación:

*Blanca la noche:
las estrellas extienden
el horizonte*

*Entre los cerros
el sol desaparece:
luz de algarrobo*

Esto es lo que ha llevado al poeta, en una entrevista del 2001, a afirmar que para él la sugerencia es lo más importante: justamente, lo enigmático y lo inefable son por definición inexpresables; solo pueden sugerirse:

CC.: La sugerencia es para mí lo más importante, aunque con ello no quiero decir que no sea arte todo lo que no sea sugerente. Yo me limito a mi naturaleza, a mi percepción, a ser consecuente con lo que miro y siento, con lo que me conmueve. Y 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 (2008:10)

Por ello, podemos hallar en sus haikus que uno de los eventos que más asombran al *haijin* es la existencia de sombras y su alternancia con la luz. Siguiendo, tal vez, aquellas intuiciones sensoriales que tuvieron los japoneses de antaño cuando revistieron sus hogares y adaptaron su vida cotidiana a la belleza misteriosa de la sombra, como tan elocuentemente lo narra Junichiro Tanizaki en *El elogio de la sombra*, Cisneros Cox dedica muchos de sus haikus a evocar el goce y las sensaciones hondas ante los efectos de la presencia y ausencia de la luz:

*Al mediodía
la sombra intacta
de la lámpara*

Asimismo, la voz lírica busca en algunos haikus “localizar lo invisible, corporeizar lo inmaterial y darle forma a lo amorfo” (Castañeda 2016:22), personificando la naturaleza, en una actitud simbólica de poder expresar el misterio de la existencia:

*Brisa en calma
El misterioso cuerpo
del viento*

*Extenso arenal
entre duna y duna
duerme el viento*
de *Natura viva* (1992)

Todos estos rasgos responden a una concepción que sintetizamos bajo el principio estético del *yūgen* y que no solo están presentes en esta colección, sino a lo largo de la obra del poeta:

Barranco

*Entre la niebla
viaja una ola
que nadie ve*
de *Láminas* (1979)

*Gritos de aves...
al fondo ecos
descascarándose*
de *Estancias de la memoria* (1996)

Sin embargo, un par de sus mejores haikus lograrían conferir este silencio y esta profundidad del misterio a través de la evocación de seres específicos. Así, al problema que muchos de los haikus de paisajes adolecen y que mencionamos anteriormente –la falta de una evocatividad clara, debido a la ausencia de coordenadas imaginativas necesarias-, los siguientes haikus

demostrarían que, tal como enseñó Bashō, la mejor manera de representar la quietud es a través del movimiento, de la misma manera en que el verdadero silencio solo surge cuando aguzamos los oídos a los sonidos del mundo; o, como afirma Blyth:

Haiku is concerned with the ordinary, the everyday. It has nothing to do with exceptional things, evenings of extraordinary magnificence and splendor. It turns inwards, towards the infinitely small and subtle, not to vast and sublime. It does not seek movement, but the movement that is in rest, the rest that is in movement (1949:317)

Así, los siguientes haikus serían mejores aproximaciones a este misterio quieto de la naturaleza, que es el receptáculo de todo movimiento:

*Altos como el sol
los pelícanos duermen:
peñas blancas*

*Noche estrellada
Al amanecer
conchas blancas*

Ambos haikus, además, serían fruto de la armonía maravillosa de la naturaleza, logrando conferirla a través del recurso más clásico de la comparación interna: en el primero, se compara implícitamente los pelícanos con las peñas sobre las cuales descansan, remarcando y evocando las singularidades de ambos y, a la vez, uniéndolos en una sensación de sequedad, aspereza y quemante blancura. La mirada, asimismo, es dirigida de arriba abajo: del altísimo sol enceguedor a los reflejos blancos de sus huéspedes en la tierra: los pelícanos y las peñas. El mundo, en su singularidad, se muestra maravilloso.

En el segundo caso, la comparación interna está entre la blancura de las conchas, de textura lisa y ligeramente reflejante, y el puro blanco de la luminosidad de los astros: colores que van cambiando sutilmente con la salida del sol, en una continua levedad de hermosos azules. La armonía es patente entre estos pequeños seres desperdigados por la costa y los inmensos pero diminutos seres desperdigados en la orilla del cielo: las estrellas, que desde el inicio de nuestra consciencia han sido la constante muestra del misterio de la naturaleza, se comparan con algo tan cotidiano y banal como las conchas, y las revisten de una inusitada importancia. Una revelación plenamente compatible con el espíritu del haiku, que nos recuerda aquella intuición que tuvo Bashō, cuando señaló que al final de su vida se había percatado que el barro –fusión de la tierra y el agua- era lo más poético del mundo.

El momento y lugar en el que el haiku está inscrito, por lo demás, -el amanecer en la costa peruana- es para el atento de corazón uno de los espacios más sagrados que existen.

4.5. *Natura viva* (1992)

La cuarta colección de haikus de Cisneros Cox consiste en un trabajo colaborativo de fotografía y poesía que realizó con José Casals, el mismo autor que había inspirado la colección de ‘haikus florales’ de Sologuren y que luego, en 1991, continuaría documentando la flora peruana. La peculiaridad de este poemario, por tanto, es el de ser una moderna interpretación del *haiga* japonés, en el cual el dibujo caligráfico y el dibujo representacional comparten el mismo espacio en el papel, estando estrechamente vinculados: el dibujo ilustra la escena evocada del haiku, mientras que el haiku evoca con otras resonancias el dibujo.

De la misma manera, el trabajo conjunto no consistió en una simple ilustración de los haikus o en una poetización de la fotografía: ambas obras de arte trabajan en conjunto, iluminando claros que la otra no ha podido abarcar. Así lo comenta Castañeda, quien señala que:

Cada miembro de la dupla desarrolla, desde su propio lenguaje, el mismo motivo natural. La afinidad entre estos lenguajes facilita un intercambio fructífero: no en vano ambos se basan en la observación del mundo objetivo y buscan capturar sus conductas efímeras, irrepetibles (2016:22).

Por otro lado, el epígrafe del mismo Casals (“La Tierra, llegamos a sentir, es un ser vivo”), así como el título que brinda Cisneros Cox al conjunto, revelan el proyecto artístico de ambos:

El título de este conjunto aclara, pues, su emprendimiento primordial: 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 en textos anteriores (2016:22).

Hemos insistido un par de veces en la personificación presente en varios haikus. Este sería uno de los recursos principales del poeta en su proyecto de ‘animar lo inanimado’ o, dicho más precisamente, de expresar su auténtica sensibilidad, en la cual el mayor misterio de la vida está contenido en los grandes elementos de la naturaleza, eternos y en constante movimiento.

*Breve rumor
¿vuelve a su nido
el mar pensante?*

En este haiku, por ejemplo, se ha buscado expresar el retraimiento del mar durante la marea baja como una acción dotada de sentido y de agencia. La adjetivación personificada del mar, “pensante”, obraría en este sentido. El problema, como hemos visto, de este tipo de haikus es que anteponen una idea de la naturaleza antes que la pura sensación: ofrecen una interpretación de la experiencia, con la cual el lector debe empatizar intelectualmente en un proceso mediato, y no la experiencia misma, con la cual el lector se identifica intuitivamente, a través de la inmediata evocación de la pura sensación, que es la misma –aunque no igualmente depurada- para cualquier ser humano: de ahí el lector podría gustar de las propias resonancias interpretativas. Del mismo modo, este otro haiku falla en expresar el misterio de la naturaleza, al anteponer una idea –una pregunta que surge en la mente del poeta- antes que la pura sensación sugerente que nos ponga ante los ojos el misterio:

*¿En la penumbra
algún secreto?
La luna nueva*

Este tipo de haikus, también catalogables como ‘haikus para ser pensados’ (Haya 2002:42), se alejarían del efecto estético del haiku. Las personificaciones exitosas serían aquellas que destaquen por su carácter natural, subordinadas a una expresión sensorial de la experiencia. En el siguiente haiku, la personificación brinda resonancias favorables, propias de la experiencia humana, que dan más hondura al mismo:

*Un astro duerme
en la orilla
del silencio*

Algunos otros poemas, sin embargo, caerían en los viejos errores de la tradición del género, y tendrían un corte aforístico y una naturaleza verbal, más que plástica:

*El silencio acaba
en cada ola
que empieza*

Otros poemas llevan más lejos la exploración del poeta, hallando callejones sin salida para el efecto estético del haiku al socavar uno de sus fundamentos: la naturalidad de la expresión:

Laaargo pensamiento...

*bosteza
el lobo*

Otro error técnico en esta colección es el uso de palabras altamente conceptuales referidas al asombro y misterio despertados en el poeta, pero que, por su naturaleza intelectual, opacan la evocación de lo que suscitó aquellos sentimientos y, por lo tanto, no confieren el asombro:

*Limpios corales
el mar se llena
de inexistencia*

De igual modo, es un error la construcción de haikus que no tengan ningún referente plástico discernible; constituyendo poemas que, buscando tener un efecto estético a través de lo sensorial, no evocan ninguna sensación definida y, por tanto, son solo expresiones abstractas:

*En sombras
el centro invisible
de la mirada*

Esto se relaciona con el obstáculo antes señalado en la evocación del misterio quieto, la paz calma, de la naturaleza: el uso de imágenes estáticas, de un quietismo irreal de una naturaleza forzada a detenerse en el concepto. Tal es el caso de muchos de los poemas anteriormente citados, que buscaron ser expresiones Zen. La calma, pues, solo se intuye espiritualmente en la evocación realista del haiku, acorde a un espíritu contemplativo. El haiku, en su extrema brevedad, solo puede inducir al lector a la contemplación a través de una vía contra-intuitiva pero eficiente: el asombro ante una realidad fugaz, en movimiento. El detenimiento ante el instante asombra tanto, que en pocas palabras el haiku puede brindar la calma de la contemplación. Cuando esta se fuerza a través de una adjetivación explícita de quietismo, el asombro no se gesta en haiku. Lo mismo ocurre cuando las sensaciones evocadas no son lo suficientemente claras para imaginar una escena vívida:

*Sobre la vereda
enmudece
la primavera*

Así, destacamos esta actitud ‘quietista’ hacia el haiku como una tendencia de pocos frutos. Palabras como las relacionadas al sueño (“*las buganvillas duermen*”, “*Casa dormida*”, “*duerme el viento*”, “*reposa el sueño*”) y al silencio (“*Silenciosa pira...*”, “*Ningún sonido:*”, “*Mudo pantano*”, “*Mudas hojas*”) abundan y tienen por objeto la búsqueda de este efecto.

Contrastan con ellos, por otra parte, una gran cantidad de haikus de temática nueva dentro del conjunto. Así, alejándonos del paisaje misterioso de la costa peruana y del quietismo forzado, abstracto, la voz lírica nos ofrece momentos soleados en los cuales las aves y otros seres más leves que el aire son los protagonistas, siempre en la concisión admirable de Cisneros Cox:

*Tenue farol:
rojizas alas
de mariposa*

*De salto en salto
el petirrojo enciende
la enramada*

*Colibrí:
corazón detenido
en cada flor*

*La abeja zumba
en el alma
del jardinero*

Bellos ejemplos de haikus que demuestran no solo la armonía de la naturaleza y la belleza de sus posibilidades, sino también el íntimo contacto que cada ser suscita sobre otro: aquel *aware* o despertar asombrado a la emoción de tocar y ser tocado por la realidad. Así, la abeja maravilla al jardinero; el colibrí a las flores, y el colibrí a nosotros, que lo observamos; el petirrojo “enciende” la enramada, le da vida; y la luz del farol resalta la belleza de la mariposa: todo se corresponde en el mundo cuando realmente contemplamos lo que está sucediendo.

Este tipo de haikus en los que Cisneros Cox deja por un momento de lado su obsesión con la solitaria y misteriosa costa, así como su sensibilidad hacia lo inmenso y paisajístico, y se centra en los pequeños y luminosos detalles de la existencia, constituyen un feliz contrapeso dentro de su poética, alumbrando la otra cara del haiku, que muy pocos en la tradición peruana han resaltado: su carácter gozoso, animado, casi embelesado ante la naturaleza:

*Entre espigas
se abre el corazón
del sol*

El uso repetido de “corazón” en varios haikus, por otra parte, constituye una metáfora efectiva del asombro ante la consciencia de algo, así como la posibilidad de imaginar resonancias emocionales, por lo cual constituye uno de los mejores aciertos descubiertos en esta colección.

Finalmente, cabe señalar la clara impronta Zen que muchos de los haikus del poeta presentan. Debemos señalar, en un primer momento, que en sus dos artículos él reconoce la importancia del Zen dentro del haiku japonés. Es notorio, además, que el poeta contraponga este espíritu en el cual “la expresión pretende ser impersonal” (1997a:132), a la expresión lírica y humorística latinoamericana, con la cual, según los haikus que hemos analizado, él no se identifica.

Así, en un rasgo compartido con Sologuren, Cisneros Cox se aleja conscientemente de los efectos cómicos, eróticos, burlescos o lúdicos del haikai latinoamericano, enfocándose en hacer del haiku el vehículo adecuado de intuiciones poéticas sumamente importantes para él, ligadas a la maravilla y la sacralidad de la naturaleza. Así, el espíritu ‘quietista’ que hemos señalado en muchos de sus haikus, como la soledad y el silencio contemplativo evocados se articulan en una búsqueda meditativa de carácter Zen.

*Ante la caída
de cada hoja
medita la alondra*

Este haiku es una excelente expresión de ello, así como el siguiente:

*Agua estancada...
Mudas hojas
de otoño*

Ambos ofrecen imágenes verídicas de un mundo vivo, en el cual se halla el reposo en el movimiento, la contemplación al adentrarse en otros seres vivos. Otros poemas, sin embargo, basados en recursos como la antítesis y el oxímoron, romperían la naturalidad de la expresión y se tornarían artificiosos:

*Imperceptible
la secreta blancura
de la noche*

Estos son haikus que presentan los defectos ya señalados: ausencia de coordenadas imaginativas, personificación artificiosa de lo natural, quietismo y uso de conceptos abstractos

En el ocaso

*sólo el ropaje blanco
de la noche*

De Lomas (1981)

Sombras

*Despiertas están
sobre la arena
iluminada*

De Láminas (1979)

*Cuando callas
todo permanece
pensativo*

De Estancias de la memoria (1996)

Hemos delineado anteriormente el problema de anteponer una serie de ideas a la composición del haiku. Insistimos en ello junto con Rodríguez-Izquierdo, quien cita a Otsuji:

Es innecesario poseer alguna ideología o filosofía personal para poder componer haiku, porque como contienen ideas existe el peligro de que el poeta componga haikus por lógica, cuando en realidad el motivo debería ser la pura sensación (En Rodríguez-Izquierdo 1972:25).

La búsqueda Zen de la expresión de un sentimiento de serenidad y vacuidad, por lo tanto, no debe llevar necesariamente a expresar una idea, sino una experiencia. Del mismo modo, el poeta muchas veces ‘impersonaliza’ el haiku al no dar una perspectiva clara de la voz poética, anulando los posibles puntos de vistas desde los cuales imaginar la escena:

*En cada ángulo
pregunto tu extensión
menuda arena*

Recordemos, pues, que el sujeto lírico es necesario dentro del haiku. La falta del ‘yo’ no debe entenderse como la ausencia de un punto de vista o como la ausencia de una voz en primera persona. La ‘vacuidad’ de esta es lograda por el hecho de transmitir una experiencia imaginable por cualquiera; en ello descansa la universalidad de la voz poética, y esto se realiza en el haiku al no adentrarse en sentimientos y pensamientos privados, sino evocando una sensación cargada de sentido, “una mera nada inolvidablemente significativa” (Haya 2002:15).

Esto, de lo cual el poeta pareciera alejarse ineludiblemente en este tipo de poemas, es sin embargo lo que él sabe lograr perfectamente en otros con soltura y potencia, rescatando no

solo el correcto uso de la técnica, sino lo que le atraería a cualquier otro *haijin*: la singularidad y belleza de nuestro propio entorno, que el *haijin* busca sacar del anonimato y conservar:

*Horadando peñas
el mar edifica
templos de luz*

4.6. *Voces mínimas* (1996)

Voces mínimas es el primer libro compilatorio que hace el poeta de sus propios haikus, removiendo solo un par de la selección de *Láminas* y obviando aquellos de *Espejismos del alba*. También se añaden dos secciones inéditas: *Sendas de Kioto*, que contiene 18 haikus escritos durante un viaje al Japón; y *Estancias de la memoria*, que contiene 24 haikus.

Sendas de Kioto, por un lado, tiene la diferencia clara de que la naturaleza tratada es, acorde a la realidad, japonesa. Así, el mar peruano es reemplazado por el estanque japonés, siendo el jardín el lugar de composición de alrededor de seis composiciones. Castañeda señala la importancia de la inclusión de artefactos humanos dentro de este conjunto, sin que ellos sean elementos disonantes dentro de la naturaleza evocada (2016:23). Así, podemos encontrar entre las composiciones la referencia a un “puente”, a “sombrillas”, al “gong” y al “Buda de piedra”, mientras que en otros haikus el artefacto constituye propiamente el elemento central del poema:

*Antiguo templo
¿cruje acaso tu corazón
de madera?*

Este haiku ilustra uno de los rasgos más saltantes del conjunto: el de ser poemas dirigidos, en segunda persona, a los elementos naturales con los cuales la voz poética tiene contacto:

*Pequeño jardín
nadie te aclama:
menudas hojas*

Por otro lado, continúan en esta colección las expresiones de índole Zen, relacionadas al agua:

*Qué breve que
suena la piedra
bajo el arroyo*

*Si la piedra cae
el silencio
es del agua*

La importancia del agua en esta colección es, por lo tanto, central, y sobre ello podríamos citar al prólogo de Quezada a *El agua en la ciénaga*, el último libro –consistiendo en una antología personal- que el poeta publicaría:

En el imaginario de Cisneros Cox no deja de sorprender la ubicuidad de las imágenes del agua. [...] Todo lo que hace ver, ve. El charco que refleja mira. [...] Pero si la mirada de las cosas es ligeramente dulce, ligeramente grave, ligeramente pensativa, es una mirada del agua. En la imaginación de la visión el agua juega un papel inesperado. El ojo verdadero de la tierra es el agua. En los nuestros, el agua sueña. ¿Acaso nuestros ojos no son, en palabras de Claudel, «ese charco inexplorado de luz líquida que Dios ha puesto en el fondo de nosotros?» (En Cisneros Cox 2008:13-14)

Tras lo cual, continúa:

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. Con la fuerza del sueño poético y de la contemplación del cosmos, el agua aparece como la mirada de la tierra, como su aparato de mirar el tiempo. (2008:14)

La importancia del mar, la niebla, las pozas, las gotas y los reflejos de las primeras colecciones de haikus cobra ahora mayor importancia. Es el agua, pues, el elemento vital de la naturaleza con el cual el poeta tiene más contacto, más *aware*: el agua, inconscientemente, es un símbolo de la consciencia para el poeta, o, más que un símbolo –como en el caso de Sologuren- un lugar donde la autoconsciencia se hace patente constantemente:

*Al sumergirse
la carpa, vuelve el estanque
a su color*

De la misma manera, en *Estancias de la memoria* encontramos un par de poemas que se centran en el agua, pero esta vez referidos al momento de la escritura poética: algo posiblemente aprendido de los ‘haikus alegóricos’ de Sologuren, recurrentes en su poética:

*Las ideas corren
mas mi escritura es lenta...
reflejos en el agua*

*Lo escrito en el papel
lo lee ahora
el agua mansa*

Siendo estos poemas de carácter más abstracto y elaborado, se alejan de la pauta del haiku clásico para introducirse en otras poéticas. Castañeda lo considera como un avance más dentro de su cercanía a la naturaleza, como una modalidad más de comunión con ella (2016:23), pero, por todo lo señalado respecto a esta clase de haikus, no podemos sino diferir: el *haijin* se asombra ante la naturaleza, no ante su escritura.

El primero, aunque no un haiku, constituye un hermoso poema, siendo el verso “reflejos en el agua” una de las mejores expresiones del despertar de la consciencia ante el mundo y, a la vez, del reconocimiento de uno mismo dentro de la naturaleza. Una expresión que trae ecos del emocionante epitafio de Keats: “Aquí yace alguien cuyo nombre fue escrito en el agua”.

Al margen de eso, sin embargo, *Estancias de la memoria* se presenta como una de las colecciones más heterogéneas y débiles de las compiladas, volviendo sobre el camino de muchos callejones sin salida ya transitados antes, como el haiku de carácter abstracto o el haiku quietista, de uso de palabras negadoras, no evocativas en la expresión:

*Cuando callas
todo permanece
pensativo*

*Pájaro ausente:
¿algún astro habrá
enmudecido?*

De la misma manera, abundan en esta colección los poemas orientados a comunicar una idea, deteniéndose la voz poética ante la rareza y el cuestionamiento de la interpretación de la experiencia, antes que en el asombro que ella suscita:

*¿Ruido de hojas
o vuelo de pájaros?
la duda avanza...*

Las imágenes de sombra son igualmente abundantes en esta colección, aunque la mayoría versan sobre el mundo humano en haikus que, debido a la ausencia de maravilla ante la naturaleza, pueden pasar de “descriptivos”, según la clasificación de Haya (2002:46):

*Si pregunto
mi voz se quiebra
en la penumbra*

Esta colección es, pues, junto con *Sendas de Kioto*, probablemente la colección más débil de Cisneros Cox, aunque alberguen dentro de sí, como es natural en un poeta que vivió en constante atención hacia la naturaleza que le rodease, un par de joyas que seguirán resplandeciendo en el tiempo.

*En su quietud
un caracol arrastra
resplandor de estrellas*



Conclusiones

La asimilación y apropiación del género poético del haiku japonés de Javier Sologuren y Alfonso Cisneros Cox no consistió en el mero uso de una forma métrica ya establecida para diferentes propósitos, ni en la imitación de temas y tópicos japoneses, sobre los cuales los poetas discurrieron imaginativamente. A diferencia de otros autores de la tradición peruana y latinoamericana, los poetas mencionados comprendieron la esencia profunda del género, practicándolo en gran parte a través de una técnica apropiada y orientados por el conocimiento de la sustancia y el efecto estético propio del haiku: el de conferir sugerentemente al lector la experiencia de un momento existencial en la cual se da un asombro ante la existencia.

En el caso de Javier Sologuren, este asombro no solo se da ante la naturaleza, sino ante la propia capacidad del ser humano para la creación poética: la iluminación que nos ofrece la misma palabra; por lo cual buena parte de sus haikus de Corola parva pueden considerarse ‘haikus alegóricos’, en el sentido en que alegorizan el sentido y trascendencia de la creación poética a través del elemento central del agua. Asimismo, este autor siguió rigurosamente los principios estilísticos que admiró del género, tales como la concisión, la sugerencia, la parquedad y, principalmente, la simplicidad; respecto a este principio, destaca la colección Jaikus escritos en un amanecer de otoño, compuestos bajo una actitud más tradicional, a manera de un homenaje a la cultura japonesa. Por otro lado, la primera colección está enmarcada dentro de un contexto de experimentación, por lo cual la sección de ‘haikus florales’ está caracterizada por el alejamiento de los principios del género e influenciados más por la poética simbólica y surrealista del autor. Finalmente, en Haikus, una colección breve y heterogénea, se retoman algunos caminos ya transitados en sus colecciones anteriores, logrando haikus de sencilla y profunda belleza.

Alfonso Cisneros Cox, por otra parte, interioriza el género poético hasta volverlo una de las principales –sino la principal- formas de expresión de su sensibilidad poética. Esto se demuestra, por un lado, en la constancia que tuvo en la práctica del género y, por otro, en la singularidad de su propuesta, íntimamente ligada a su verdadero espacio vital: la costa desértica peruana. Destaca, pues, de su obra, las continuas referencias a los elementos naturales de las playas de nuestro país, así como la libertad métrica y plástica que el autor

trabajó para lograr conferir diversos efectos estéticos en su haiku; a diferencia de los haikus de Sologuren, cuyo trabajo estilístico se centra en brindar un efecto de contemplación serena, los haikus de Cisneros Cox buscan continuamente transmitir el asombro ante el misterio de la naturaleza.

Por ello, una de sus principales claves estéticas fue el *yūgen* japonés, que articuló una serie continua de recursos y tópicos en sus diferentes colecciones: 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: recursos que también podrían ser identificados bajo otras claves estéticas japonesas, como el *wabi* y el *sabi*, o bajo la identificación con el budismo Zen, por lo cual este autor demuestra teórica y poéticamente una sensibilidad oriental enclavada en la realidad peruana. Asimismo, estos recursos se articulan en la búsqueda de expresar una sensibilidad singular al poeta, basada en su atención en los enormes y lentos movimientos de los seres inertes y eternos de la naturaleza, como el sol, el mar, los arenales y los cerros. El mundo material se presenta entonces como una ‘natura viva’ que maravilla al poeta, logrando transmitir en algunos de sus haikus fuerzas primordiales de la creación.

Por lo tanto, podemos concluir que fue inevitable para ambos poetas ver en el haiku un vehículo de sus propias sensibilidades y poéticas, una “síntesis de la visión poética”, como ha señalado Sologuren, pero que debido a la cercanía espiritual de ambos respecto al espíritu del haiku japonés, el género en sus manos no se desvirtuó, sino ganó una significativa y auténtica renovación poética. Así, ambos haikai comprendieron el fundamento y el mayor alcance del haiku: ser un homenaje a la maravilla de la naturaleza.

Bibliografía:

Ángeles Caballero, Cesar

1999 *Japón en la literatura peruana*. Lima: Editorial San Marcos.

Agostini, Bertrand

2001 “The Development of French Haiku in the First Half of the 20th Century: Historical Perspectives”, En *Modern Haiku*. Consulta: 03 de octubre de 2017

<http://www.modernhaiku.org/essays/frenchhaiku.html>

Bashō, Matsuo

1979 *La morada irreal*. Versión de Silva-Santiesteban. Lima: Ediciones Arybalo

2003 *Sendas de Oku*. Versión de Octavio Paz y Eikichi Hayashiya. Lima: Fondo Editorial PUCP, Ediciones del Rectorado.

2011 *Senda hacia tierras hondas*. Versión de Antonio Cabezas. Quinta edición. Madrid: Ediciones Hiperión.

2016 *Sendas de Oku*. Versión de Octavio Paz y Eikichi Hayashiya. Segunda edición. Girona: Atalanta.

Beltrán, José

1999 *Haikus Peruanos*. Lima: Editorial San Marcos.

Blyth, Reginald Horace

1949 *Haiku*. Cuatro volúmenes. Tokyo: Hokuseido.

1963 *A history of Haiku: from the begginings up to Isa*. Tokyo: Hokuseido.

Borges, Jorge Luis

1980 “Once haikus”. *Lienzo*. Lima, número 1, p. 3.

Brunel, Henri

2008 *Los más bellos cuentos zen/El arte de los haikus*. Traducción de Plácido de Prada. Palma de Mallorca: Editorial José J. Olañeta.

Cabezas, Antonio

1982 “Encantos, sorpresas y albures de la literatura japonesa”. *PHP Institute International*. Tokio, pp. 26-73.

1999 *Jaikus inmortales*. Quinta edición. Selección, traducción y prólogo de Antonio Cabezas. Madrid: Hiperión.

Cabrera, Miguel

1988 *Milenaria Luz: La poesía de Javier Sologuren*. Madrid: Ediciones del Tapir

Cacchione, Richard

2003 “Javier Sologuren: su formación visto a través de los críticos”. *Revista Hispanoamericana de Literatura*. Lima, número 3, pp. 5-32.

Carrera Andrade, Jorge

1940 *Microgramas*. Tokio: Ediciones “Asia América”.

Castañeda, Luis H.

2016 “Natura viva: presencia del haiku en la obra poética de Alfonso Cisneros Cox”. En CISNEROS COX, Alfonso (autor). *Han cambiado de agua tus ojos*. Lima: Sur, pp. 15-31.

Ceide Echevarría, Gloria

2015 “José Juan Tablada”. En JIMÉNEZ, Agustín (editor). *Camino del Haikú. Ensayos y poemas. Antología Hispanoamericana*. Segunda edición. México D.F.: Ediciones El Tucán de Virginia, pp. 95-134.

Cisneros Cox, Alfonso

1978 *Espejismos del alba*. Lima: Ediciones Arybalo.

1979 *Láminas*. Lima: Ediciones Arybalo.

1980 “3 poemas”. *Lienzo*. Lima, número 1, s/n

1981a *Lomas*. Lima: Editorial Andina y Universidad de Lima

1981b “Lomas”. *Oráculo*. Lima, número 2, pp. 52-56.

1983 “Escenas”. *Lienzo*. Lima, número 5, s/n

1986 *Cántiga*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

1987 “El agua de las fuentes”. *Lienzo*. Lima, número 7, pp. 247-251.

1988a “El haiku: breve expresión de lo sutil”. *Lienzo*. Lima, número 8, pp. 339-356.

1988b *El pez muerto*. Lima: Ediciones Caracol

1989a “Diálogos en la oscuridad”. *Lienzo*. Lima, número 9, pp.57-65.

1989b *El agua de las fuentes*. Lima: Editorial Colmillo Blanco.

1991 “Casa deshabitada”. *Lienzo*. Lima, número 12, pp.211-213.

- 1994 “Voces mínimas”. *Lienzo*. Lima, número 15, pp. 293-301.
- 1996 *Voces mínimas*. Lima: Ediciones Caracol.
- 1997a “Naturaleza y brevedad: el haikú en la poesía latinoamericana”. *Evohé*. Lima, número 3, pp. 127-152.
- 1997b “Poemas”. *Evohé*. Lima, número 3, pp. 224-228.
- 2001 “Ofrenda”. *Lienzo*. Lima, número 22, pp. 211-231.
- 2005 *Despoblado cielo*. Lima: Ediciones Caracol.
- 2007 *La ensenada*. Lima: Ediciones Caracol.
- 2008 *El agua en la ciénaga*. Lima: Taquicardia.
- 2010 “Instantes”. *Lienzo*. Lima, número 31, pp. 241-266.
- Collazos, David
- 2011 *Diario Haiku*. Lima: Casa Katatay Editores.
- Corcuera, Arturo
- 1960 *Sombra del jardín*. Lima: ediciones rubí.
- Corrales Vasco, Luis
- 2001 “El haiku en occidente”. En *El Rincón del Haiku*. Consulta: 03 de octubre de 2017
<http://www.elrincondelhaiku.org/int17.php>
- De la Fuente, Ricardo
- 1996 *Haijin: Antología del haiku*. Traducción Ricardo de la Fuente y Yutaka Kawamonto. Segunda edición. Madrid: Hiperión.
- Delgado, Wáshington
- 1965 *Parque*. Lima: Ediciones de la Rama Florida.
- Eielson, Jorge Eduardo
- 1989 “La pasión según Sologuren”. *Lienzo*. Lima, número 9, pp. 279-289.
- Escobar Holguín, R.
- 2007 “El haiku: breve flor de la poesía japonesa”. *Clave de poesía*, 10.
- Fukuhara Kiyon, Isabel

2002 “Crítica a la traducción de nueve poemas haiku de Matsuo Basho por Javier Sologuren”. *Revista de la Facultad de Lenguas Modernas*. Lima, número 5, pp. 43-105.

García Prada, Carlos

2015 “Leve espuma”. En JIMÉNEZ, Agustín (editor). *Camino del Haikú. Ensayos y poemas. Antología Hispanoamericana*. Segunda edición. México D.F.: Ediciones El Tucán de Virginia, pp. 81-94.

Gardini, W.

1995 *Religiones y literatura de Japón*. Buenos Aires: Editorial Kier.

Gazzolo, Ana María

1989 “Javier Sologuren: Poesía, razón de vida”. *Lienzo*. Lima, número 9, pp. 219-278.

1998 “La imagen de quien escribe”. *La casa de cartón de Oxy*. Lima, volumen 2, número 14, pp. 11-17.

González de Mendoza, José María

2015 “Los haijines mexicanos”. En JIMÉNEZ, Agustín (editor). *Camino del Haikú. Ensayos y poemas. Antología Hispanoamericana*. Segunda edición. México D.F.: Ediciones El Tucán de Virginia, pp. 19-32.

González Vigil, Ricardo

2003 “Lectura continua de Sologuren”. *Revista Hispanoamericana de Literatura*. Lima, número 3, pp. 45-58.

Guillén, Alberto

1935 *Cancionero (antología de ocios poéticos)*. Segunda edición. Arequipa: Ediberto Portugal.

Guizado, Renato

2016a “Viaje al centro de la tierra”. En SILVA-SANTIESTEBAN (autor). *Tierra Incógnita*. Lima: Alastor Editores, pp. 7-49.

2016b “Forjar una forma poética: Estancias de Javier Sologuren”. *Boletín de la Academia Peruana*. Lima, volumen 1, número 61, pp. 47-69.

Haya Segovia, Vicente

2002 *El corazón del haiku: la expresión de lo sagrado*. Madrid: Mandala Ediciones.

Herbozo, José Miguel

2016 “Una meditación acumulativa: Alfonso Cisneros Cox y la poesía del conocimiento”. En CISNEROS COX, Alfonso (autor). *Han cambiado de agua tus ojos*. Lima: Sur, pp. 33-52.

Hadman, Ty

2001 “José Juan Tablada (1871-1945)”. En AHA Poetry. Consulta: 03 de noviembre de 2017.

<http://www.ahapoetry.com/PP0301.htm>

2015 “Breve historia del haikú en la lírica mexicana”. En JIMÉNEZ, Agustín (editor). *Camino del Haikú. Ensayos y poemas. Antología Hispanoamericana*. Segunda edición. México D.F.: Ediciones El Tucán de Virginia, pp. 135-146.

Issa, Kobayashi

2014 *Una taza de té*. Traducción de Miguel Ángel Flores. Buenos Aires: Interzona Editora.

Jiménez, Agustín

2015 *Camino del Haikú. Ensayos y poemas. Antología Hispanoamericana*. Segunda edición. México D.F.: Ediciones El Tucán de Virginia

Kawabata, Yasunari.

1993a “La existencia y el descubrimiento de la belleza”. En SOLOGUREN, Javier (editor). *El Rumor del Origen: Antología general de la literatura japonés*. Lima: Fondo Editorial PUCP, pp. 338-369.

1993b El Japón, su belleza y yo. En SOLOGUREN, Javier (editor). *El Rumor del Origen: Antología general de la literatura japonés*. Lima: Fondo Editorial PUCP, pp. 370-383.

Keene, Donald

1956 *La Literatura Japonesa*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

1989 “The Japanese Idea of Beauty”. *The Wilson Quarterly*. volumen. 13, número 1, pp. 128-135.

Kishimoto, Jorge y otros

1993 *El Japón en la literatura*. Lima: Asociación Peruano Japonesa del Perú

López Degregori, Carlos

2016 “Una poesía de la mirada: *El agua en la ciénaga* de Alfonso Cisneros Cox”. En CISNEROS COX, Alfonso (autor). *Han cambiado de agua tus ojos*. Lima: Sur, pp. 61-64.

Malpartida, Miguel Angel

2002 “El haiku y Cosas del cuerpo de José Watanabe”. *Dedo crítico*. Lima, volumen 9, pp. 9-26.

Maples Arce, Manuel

2015 “Tanka y haiku”. En JIMÉNEZ, Agustín (editor). *Camino del Haikú. Ensayos y poemas. Antología Hispanoamericana*. Segunda edición. México D.F.: Ediciones El Tucán de Virginia, pp. 33-46.

Marsh, George

2015 “The Reference Section”. En *Insouthsea*. Consulta 20 de noviembre de 2016.

<http://www.insouthsea.co.uk/haiku/zen.htm>.

Mejía, José Luis

1999 “Muestra del haikú peruano”. En ÁNGELES, Cesar (editor). *Japón en la literatura peruana*. Lima: Editorial San Marcos, pp. 198-206.

Méndez, Alfonso

2015 “Primor y primavera del haikai”. En JIMÉNEZ, Agustín (editor). *Camino del Haikú. Ensayos y poemas. Antología Hispanoamericana*. Segunda edición. México D.F.: Ediciones El Tucán de Virginia, pp. 47-80.

Miner, Earl Roy

1979 *Japanese linked poetry: an account with translations of renga and haikai sequences*. New Jersey: Princeton University Press.

Núñez, Estuardo

1999a “El Japón y el lejano Oriente en la literatura peruana”. En ÁNGELES, Cesar (editor). *Japón en la literatura peruana*. Lima: Editorial San Marcos, pp. 44-55.

1999b “Japón y la atracción del oriente”. En ÁNGELES, Cesar (editor). *Japón en la literatura peruana*. Lima: Editorial San Marcos, pp. 39-43.

O’Hara, Edgar

1980 *Desde Melibea*. Lima: Ruray Editores

Oviedo, José Miguel

1973 “Haikus de Izumi Shikibu Nikki (diario). Traducidos por José Miguel Oviedo”. *Creación y crítica*. Lima, número 16, s/n

Paz, Octavio

1990 *Las peras del olmo*. Barcelona: Seix Barral.

1992a “La tradición del haiku”. En *Sendas de Oku*. Versión castellana por Octavio Paz y Eikichi Hayashiya. Shinto Tushin: Kioto

1992b “La poesía de Matsuo Basho”. En *Sendas de Oku*. Versión castellana de Octavio Paz y Eikichi Hayashiya. Shinto Tushin: Kioto

Quezada, Óscar

2008 “Desdoblado palabras”. En CISNEROS COX, Alfonso (autor). *El agua en la ciénaga*. Lima: Taquicardia, pp.7-20.

Ramírez, Luis Hernán

1967 *Estilo y poesía de Javier Sologuren*. Lima: Ediciones de la Biblioteca Universitaria

Rodríguez-Izquierdo, Fernando

1972 *El haiku japonés: Evolución y triunfo del haikai, breve poema sensitivo*. Guadarrama: Publicaciones de la fundación Juan March.

1994 *El haiku japonés*. Segunda edición. Madrid: Ediciones Hiperión.

Romero, Daniel

2016 “Naturaleza, arte y amor en tres poemas largos de Javier Sologuren: *Estancias* (1960), *Recinto* (1967) y *La hora* (1980)”. *Boletín de la Academia Peruana*. Lima, volumen 1, número 61, pp. 69-93.

Rubio, Carlos

2007 *Claves y textos de la literatura japonesa: una introducción*. Madrid: Cátedra.

Saldarriaga, Patricia

2016 “El orden de las cosas en la poesía de Alfonso Cisneros Cox”. En CISNEROS COX, Alfonso (autor). *Han cambiado de agua tus ojos*. Lima: Sur, pp. 65-73.

Sánchez, Diego Alonso

2007 “Entrevista a José Watanabe (Parte II): Quisiera que la muerte misma sea, sin exagerar, algo erótica”. En *Somos*. Enero

<http://www.vallejoandcompany.com/quisiera-que-la-muerte-misma-sea-sin-exagerar-algo-erotica-entrevista-a-jose-watanabe-parte-ii/>

2014 *Se inicia un camino sin saberlo*. Lima: Fondo Editorial de la Asociación Peruano Japonesa

2016 “La influencia japonesa en la poesía peruana, por Diego Alonso Sánchez”. En *Vallejo & Company*. Consulta: 03 de octubre de 2017

<http://www.vallejoandcompany.com/la-influencia-japonesa-en-la-poesia-peruana-por-diego-alonso-sanchez/>

2017 “¿Qué es el haiku? Historia, naturaleza y espíritu de la lírica japonesa”. *Kaikan*. Lima, número 109, pp. 34-36

Santamarina, María

2005 “Brevedad y encanto sutil en el haiku”. *Lienzo*. Lima, número 26, pp. 213-225.

Santiváñez, Roger

2016 “Aproximación a la poesía pura: Una lectura de *Espejismos del Alba* y *El agua de las fuentes* de Alfonso Cisneros Cox”. En CISNEROS COX, Alfonso (autor). *Han cambiado de agua tus ojos*. Lima: Sur, pp. 53-59.

Sakamaki, Shunzo

1965 “Shinto: Etnocentrismo japonés”. *Filosofía del Oriente*. Tercera edición. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, pp. 198-205.

Shun-Chen, C.

1974 “Matsuo Bashô - The Rejection and Influence of Chinese Culture”. *An Invitation to Japan's Literature*. Tokyo, Japan Culture Institute

Shima de Yoshimoto, Ritsuko

1986 “Características peculiares del idioma japonés”. En *Actas del primer encuentro nacional de traductores*. Lima: Universidad Ricardo Palma, pp. 77-90.

Silva, Alberto

2005 *El libro del Haiku*. Buenos Aires: Bajo La Luna.

Silva-Santisteban, Ricardo

1992 “En las montañas de las brumas. Traducción de Ricardo Silva-Santisteban”. *Lienzo*. Lima, número 12, pp.109-143.

1993 “Elogio de *El rumor del origen* de Javier Sologuren”. *Dédalo*. Lima, número 1, pp. 32-36.

1999 “El trasfondo poético en la narrativa de Kawabata”. En ÁNGELES, Cesar (editor). *Japón en la literatura peruana*. Lima: Editorial San Marcos, pp. 115-132.

2005 “Vida continua de Javier Sologuren”. En SOLOGUREN, Javier (autor). *Obras Completas*. Diez volúmenes. Volumen 1. Lima: Fondo Editorial PUCP, pp.13-31.

2016 *Terra Incognita*. Lima: Alastor Editores.

Sobrevilla, David

1998 “La prosa de Javier Sologuren”. *La casa de cartón de Oxy*. Lima, volumen 2, número 14, pp. 24-39.

Sologuren, Javier

1967 *Poesía japonesa: haikais, haikus y tankas*. Seleccionados y traducidos por Javier Sologuren. Lima: Ediciones de la Rama Florida.

1977 *Corola parva*. México: La Máquina Eléctrica Editorial.

1983 “Poesía japonesa e hispanoamericana”. *PHP Institute International*. Tokio, pp. 53-61.

1986 “Jaikus escritos en un amanecer de otoño”. *Lienzo*. Lima, número 6, pp.86-94.

1991 “Corola parva: flores del Perú”. Fotografías por José Casals. *Lienzo*. Lima, número 11.

2005 *Obras Completas*. Diez volúmenes. Lima: Fondo Editorial PUCP.

Soncini, Anna

1984 “Continuo y discreto en la escritura de Javier Sologuren”. *Lexis*. Lima, volumen 8, número 1, pp. 95-111.

Stryk, Lucien

1980 Poesía Zen. Traducido por Patricia Saldarriaga. *Lienzo*. Lima, número 1, pp.157-176.

Sugiyama, Akira

2009 “Traducir es captar el espíritu literario que hay en la página”. En ZAMBRANO, Gregory. *El horizonte de las palabras (la literatura hispanoamericana en perspectiva japonesa)*. Tokio: Instituto Cervantes de Tokio, pp. 21-29.

Suzuki, Daisetsu

1965 “Una interpretación de la experiencia zen”. *Filosofía del Oriente*. Tercera edición. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, pp. 172-197.

1970 *Zen and Japanese culture*. New Jersey: Princeton University Press

1992 *Conferencias sobre budismo zen. Budismo zen y psicoanálisis*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica

Tanabe, Atsuko

2015 “El haikai de Tablada”. En JIMÉNEZ, Agustín (editor). *Camino del Haikú. Ensayos y poemas. Antología Hispanoamericana*. Segunda edición. México D.F.: Ediciones El Tucán de Virginia, pp. 147-160.

Tablada, José Juan

1919 *Un día...Poemas sintéticos*. Caracas: Centro de Estudios Literarios

1922 *El jarro de flores*. Nueva York: Escritores Sindicados

Tsurayuki, Ki no

2008 “Prefacio”. En DUTHIE, Torquil (editor). *Kokinwakashu*. Madrid: Trotta, pp. 153-166.

Ushijima, Nobuaki

1983 “Literatura japonesa y literatura española: convergencias”. *Cielo Abierto*. Lima, volumen 9, número 26, pp.40-48.

Vallejo Bulnes, Rafael

2016 “El silencio mayor de la escritura: estética y sensibilidad japonesa en la poesía de Javier Sologuren”. *Boletín de la Academia Peruana*. Lima, volumen 1, número 61, pp. 143-160.

Varela, Blanca

2017 *Canto villano*. Poesía reunida, 1949-1994. Tercera edición. Lima: FCE Perú.

Vicente Anaya, José

2015 “Breve destello intenso (El haikú clásico del Japón)”. En JIMÉNEZ, Agustín (editor). *Camino del Haikú. Ensayos y poemas. Antología Hispanoamericana*. Segunda edición. México D.F.: Ediciones El Tucán de Virginia, pp. 161-174.

Vives Berrocal, Nancy

1985 *La naturaleza como símbolo de la vida y de la creación literaria en Corola Parva*. Tesis de bachillerato en Humanidades con mención en Literatura. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Letras y Ciencias Humanas.

Wing-Tsit, Chan

1965 “El espíritu de la filosofía oriental”. *Filosofía del Oriente*. Tercera edición. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, pp. 9-13.

Zúñiga Segura, Carlos

1999 “Cerezos en flor. Haikú japonés”. En ÁNGELES, Cesar (editor). *Japón en la literatura peruana*. Lima: Editorial San Marcos, pp. 183-196.

2003 “El haiku en la poesía peruana”. *Revista hispanoamericana de literatura*. Lima, volumen 4, pp. 59-76.

2015 *Cerezos en flor: haikú japonés*. Segunda edición. Lima: Ediciones Capulí.