

REVISTA PENÉLOPE EVOLUCIÓN HISTÓRICA Y LITERARIA DESDE LA ANTIGÜEDAD



PENÉLOPE

Depósito Legal: J 696-2013

Editada en Jaén (España) por **Encarnación Sánchez Arenas**

ISSN: 2341-0086

Revista Penélope

Miembros del consejo de redacción:

- YOLANDACABALLERO ACEITUNO
- MANUEL GAHETE JURADO
- JUAN RAEZ PADILLA
- CLAUDIA SÁNCHEZ PÉREZ
- AKRAM JAWAD THANOON
- GENARA PULIDO TIRADO
- RACHIDA GHARRAFI
- JOSÉ SARRIÁ CUEVAS
- AMIRA DEBBABI
- BOUCHRAIL ECHCHAOUI
- ISABEL OLIVER GONZÁLEZ
- DIRECTORA: **ENCARNACIÓN SÁNCHEZ ARENAS**

12ª Edición: diciembre del 2024

Enlace a la página Web: <http://www.revistapenelope.com>

Email: encarnacion.sanchez.arenas@gmail.com

Teléfono de contacto: 617 91 87 97

Artículo de investigación

de

**José Antonio Olmedo
López-Amor**

EL HAIKU COMO ELEMENTO CULTURAL EN PROCESO DE TRANSCULTURACIÓN: HISTORIA Y PRECEPTIVA JAPONESA

Resumen

El haiku es un poema japonés que lleva siglos siendo transculturado. Muchos factores influyeron en forjar su personalidad y en convertirlo en un tesoro inmaterial para los japoneses, quienes lo practican y veneran con absoluto respeto. Su historia, así como los diversos elementos que forjaron su complejidad, dificultan su absorción pura por mentalidades de otras culturas. Este trabajo se encarga de dilucidar por qué el haiku es lo que es y cómo es, mediante una exposición y un análisis historiográfico y descriptivo en cuanto a su historia, contexto y preceptiva real: la japonesa. Se pretende poner en valor su riqueza, al mismo tiempo que mostrar, por contraste, toda la literatura errónea que sobre él se ha escrito y se sigue escribiendo.

Palabras clave: haiku; cultura japonesa; preceptiva; poesía oriental; transculturación.

HAIKU AS A CULTURAL ELEMENT IN THE TRANSCULTURATION PROCESS: HISTORY AND JAPANESE MANDATORY

Abstract

Haiku is a Japanese poem that has been transcultural for centuries. Many factors influenced its personality and made it an intangible treasure for the Japanese, who practice and venerate it with absolute respect. Its history, as well as the various elements that forged its complexity, make it difficult to be purely absorbed by the mentalities of other cultures. This work is responsible for elucidating why haiku is what it is and how it is, through an exposition and a historiographic and descriptive analysis regarding its history, context and real precepts: the Japanese one. The aim is to highlight his wealth, while at the same time showing, by contrast, all the erroneous literature that has been written and continues to be written about him.

Keywords: haiku; Japanese culture; prescriptive; oriental poetry; transculturation.

1. INTRODUCCIÓN

Nada más recomendable que, si se quiere aprender una disciplina forjada y arraigada en otra cultura, sean sus propios maestros quienes la impartan. El escritor occidental se acerca al haiku con vocación de conseguir adaptar su talento a un molde métrico, que le parece exótico, breve y muy llamativo, por novedoso. Es decir, su principal objetivo es desafiarse a sí mismo y conseguir un efecto estético mediante la literatura. En la mayoría de los casos, no se nutre de la historia de Japón, ni de su cultura para ilustrarse antes de hacerlo. Desconoce por completo las características de la lengua japonesa y apenas ha leído a sus clásicos. Por si fuera poco, sus modelos —con referencia al haiku— suelen ser otros poetas occidentales que han transitado el mismo sendero con mayor o menor fortuna. De ahí, la pertinencia y necesidad de estudios como este, que abordan el tema del haiku desde una óptica amplia y rigurosa, teniendo en cuenta los factores mencionados y asumiendo los presupuestos del maestro Vicente Haya Segovia¹ (1962-), referencia incontestable sobre la teoría del haiku en el ámbito panhispánico.

Para tratar de aclarar lo que es el haiku, todo aquello que le atañe y lo que representa, se abordan sus orígenes, asentamiento y arraigo en la cultura que lo vio nacer, así como sus máximos exponentes en lengua japonesa, algunas peculiaridades de la lengua nipona, su preceptiva y la verdad sobre algunos tópicos que sobre él se difunden y no son ciertos. Ello se lleva a cabo de manera diacrónica; es decir, desde una perspectiva historiográfica, descriptiva y didáctica a la vez, pues su complejidad requiere de una auscultación interdisciplinar para poder desglosar de manera eficaz todos sus componentes.

¹ Véase de Vicente Haya los libros: *El corazón del haiku* (2002), *El espacio interior del haiku* (2004), *Haiku-dô: el haiku como camino espiritual* (2008) y *Aware. Iniciación al haiku japonés* (2013).

2. MARCO TEORÍCO

En 1972 nadie hablaba sobre haiku en España. Aunque escritores e investigadores como Enrique Díez-Canedo (1879-1944) se distinguieron por introducir, aunque no en libros temáticos,² pinceladas de su teoría en los albores del siglo XX,³ fue Fernando Rodríguez-Izquierdo⁴ (1937-) quien marcó un hito con la publicación de *El haiku japonés*. Tal es la carencia de investigaciones rigurosas sobre el tema de estudio, que este libro de Rodríguez-Izquierdo sigue siendo de referencia casi cincuenta años después de su publicación. A finales de la siguiente década, Vicente Haya comenzó a impartir conferencias sobre el haiku, lo que terminó cristalizando en forma de libros unos años después. Para este trabajo se han tenido en cuenta todos los autores citados, así como los estudios de R. G. Blyth,⁵ D. Keene,⁶ las conferencias impartidas por Julio César Abad Vidal,⁷ repositorios rigurosos sobre haiku como la revista *Hojas en la acera*,⁸ además de los ensayos de Octavio Paz.⁹

Aunque pueda parecer cuantiosa esta nómina de fuentes, no lo es tanto, sobre todo, si consideramos que su aparición se ha dado a lo largo de muchísimo tiempo, con grandes periodos de diferencia entre ellas y, por poner los ejemplos de Haya y Rodríguez-Izquierdo, en algunos libros de teoría se introduce demasiado contenido sobre la traducción, lo que aleja de su lectura a buena parte de los lectores menos comprometidos. A este panorama se suma que todavía no ha sido traducida al castellano buena parte de los ensayos de Shiki (1867-1902), quien fue uno de los renovadores del haiku y el *tanka*. La poesía, en el ámbito literario español, es algo para minorías, y más lo es una poesía extranjera, como el haiku, que le exige por partida doble al lector.

Otro dato a tener en cuenta es la perspectiva adoptada por cada una de las fuentes citadas. Octavio Paz no cumple en la práctica lo que propala en su teoría, lo que es una tónica general de los teóricos que también crean haiku, incluyendo a Díez-Canedo. Vicente Haya no escribe haikus.

² Véase la reseña que Díez-Canedo escribió sobre *Nuevas canciones* (un libro donde Antonio Machado quiso acercarse a la estrofa japonesa), titulada «Antonio Machado: poeta japonés» (1923: 4).

³ Para más información, véase “La difusión del haiku: Díez-Canedo y la revista *España*”, de Jesús Rubio Jiménez (1986-1987: 83-100).

⁴ Es graduado en Lengua y Cultura Japonesas por la Universidad de Sophia (Tokio) y profesor titular de Filología Hispánica en la Universidad de Sevilla. Junto a Vicente Haya, Rodríguez-Izquierdo completa un binomio de referencia en lo teórico del haiku y, a diferencia de su homólogo, también ha hecho su aporte a la creación. Véanse los libros: *Una silla de astros* (1989), *Un haiku en el arco iris* (2007) y *A zaga de tu huella* (2011).

⁵ Véanse los seis tomos que Blyth dedicó al haiku y la cultura japonesa, publicados entre 1963 y 1981 [*A history of haiku* (dos primeros tomos) y *Haiku* (los siguientes)].

⁶ Véase su imprescindible *History of Japanese literature*, publicada en dieciocho tomos que escribió a lo largo de veintiún años.

⁷ Véase la conferencia titulada «Haiku: poesía y naturaleza. Una introducción» en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=1rkgGNbMOs>, [consulta: 01/02/2024].

⁸ En esta revista confluyen todos los investigadores citados, además de otros muchos. Enlace para descargar sus números: <http://hela17.blogspot.com/p/descargas-gaceta.html>, [consulta: 28/01/2024].

⁹ Véanse los siguientes títulos: *Versiones y diversiones* (1974), *Pequeña crónica de grandes días* (1990) y *Excursiones/incursiones. Dominio extranjero* (1994).

Blyth omite de manera sistemática en su obra ensayística la labor de la mujer en el origen y asentamiento del haiku japonés. Salvando algunos sesgos que marca la subjetividad, este trabajo aspira a detectar y mostrar los denominadores comunes que los unen a todos ellos en una suerte de sincretismo poético.

Otro de los factores que influyen en el desconcierto occidental con respecto al haiku, además de la separación marcada por la lengua y cultura japonesas, radica en el profundo respeto que los japoneses sienten por aquellos que han aportado algo positivo a su sociedad. Todos los años se publican antologías sobre poetas clásicos que están plagadas de haikus mediocres y malos. Para el japonés, lo fallido, en la carrera de alguien que ha conseguido la excelencia, solo supone parte de los escalones que lo han conducido a su sublimación. Si ese tipo de libros, firmados por maestros como Bashô (1644-1694), Buson (1716-1784) o Issa (1763-1827), cae en manos de lectores poco avezados o perezosos, el problema planteado al principio del estudio no hace más que retroalimentarse y cronificarse.

3.OBJETIVOS

Como se ha dicho, en este estudio se pretende ofrecer una noción de haiku cercana a la práctica que los *haijines*¹⁰ japoneses profesan en la actualidad, una tradición que partió de la esencialidad de Bashô (espiritualidad), influido en mayor medida por el taoísmo, para transformarse con Shiki (mayor libertad formal, permisividad parcial del yo en el poema) hasta llegar a la actualidad. Por el camino, y al repasar los principios fundamentales de su preceptiva, se demostrará que algunos juicios tácitos que circulan sobre el haiku son de conocimiento general, pero no se ajustan a la realidad (molde métrico, sonoridad, filiación filosófica, etc.). Para ello, lo mejor es adentrarse en sus orígenes y adecuación al idioma japonés y observar algunos ejemplos de haikus escritos por poetas japoneses y españoles.

4.¿Qué es el haiku?

Una definición sucinta del haiku debería comenzar citando su razón de ser: compartir una emoción. El *haijin* camina en plena naturaleza y de forma súbita encuentra un suceso (que para nadie más llamaría la atención) que lo conmociona. En cuanto tiene ocasión, trata de componer un haiku, sola y exclusivamente para tratar de trasladar al papel dicha emoción limitándose a reproducir, con palabras sencillas y sin adornos, el relato de su hallazgo (el poeta queda fuera del poema). Para ello, utiliza el tiempo presente, se ciñe a un patrón silábico que puede oscilar entre

¹⁰ Término utilizado en Japón para denominar a los poetas que se dedican a escribir haikus.

las siete y veinticuatro sílabas, tiene en cuenta que lo puede escribir entre uno y cuatro versos y trata de anclar dicho suceso con la estación del año en que ha ocurrido. El motivo de la creación de su poema es compartir con otro ser humano su emoción. No aspira a crear una obra de arte por medio de la palabra.

Por supuesto, todo haiku debe reproducir la sensorialidad con la que se ha recibido. Debe poder comprenderlo un niño. Lo que no es el haiku es algo a lo que está acostumbrado el escritor occidental: una oda al yo. El *haijin* verdadero no entiende que la naturaleza está a su servicio para volcar su interioridad en el paisaje y personificar lo inerte, siente que él es quien está por entero al servicio de la naturaleza. La naturaleza es sagrada, una extensión de Dios, por ello, todo haiku ambientado en la naturaleza (género más practicado) se denomina «haiku de lo sagrado».

El haiku se practica en Japón (y otros países) de dos maneras, como mera literatura o como vía espiritual (haiku dô)¹¹, con referencia a esta última, a ella habría que adscribir a aquellos *haijines* cuya finalidad última no es la estética, sino la solidaridad. La diferencia más representativa entre ambas prácticas radica en que mientras el haiku literario puede ser ficcionado (siempre que parezca verosímil y cumpla la preceptiva), el haiku *dô* solo puede basarse en experiencias vividas. Esto acota de manera considerable el rango de acción del poeta, a la vez que lo vincula con dimensiones más trascendentales, tanto de la creación, como del lugar que ocupa y la función que desempeña un *haijin* en nuestra sociedad.

5. Elementos fijos

5.1. Importancia del suceso

Todo haiku debe partir de un *aware*,¹² de un suceso que haya conmocionado a su escritor. Es decisión del *haijin* si basa dicho suceso en su experiencia vital, o no. Por tanto, en todo haiku debe haber un suceso desencadenante. Se trata de captar un instante, sí, pero dinámico. Esto es algo que muchas personas no entienden o lo entienden de una manera distinta a la que se debe. Si un haiku no cuenta una acción que pueda percibirse de manera explícita o pueda intuirse de manera implícita no podrá considerarse haiku. Da igual si se escoge escribir un haiku arcaico¹³ (anterior a Bashô) o de cualquier género menor. Habrá que encontrar otra forma de denominar a ese poema, puesto que no será un haiku.

¹¹ Véase parte de la producción, en ese sentido, que lleva realizándose en España desde el año 2000: *Generación Dô. La evolución del haiku-dô* (2023), un libro de Enrique Linares y Toñi Sánchez que supone una crónica del movimiento *dô* en la península.

¹² Profunda conmoción que nos lleva a escribir el haiku.

¹³ El haiku arcaico era solo literatura, y además, popular.

La integración de un suceso en el haiku es algo innegociable. Vicente Haya afirma que si un haiku carece de suceso (2013: 45), posiblemente se trate de un *zappai* (formato poético de estructura silábica 5/7/5) en el que caben ocurrencias de todo tipo. Es cierto que, en ocasiones, no es fácil determinar a qué suceso se refiere el *haijin*, bien por cuestiones de apreciación de la subjetividad, bien porque el suceso queda elidido a propósito o enmascarado por algo que lo sugiere. Lo cierto es que sin suceso no hay haiku.

La importancia del *aware* es capital, pues si se dispone de un *aware* rotundo, poderoso e incontestable, se permite renunciar a incluir en el haiku algunos rasgos como la palabra estacional (*kigo*), el *kire*¹⁴ (que se explicará más adelante) o incluir en él algún yo poemático o metáfora sutiles. He ahí una de las mayores dificultades que se encuentran a la hora de crear un buen haiku: saber qué recursos emplear, o no, y en qué proporción. El ensamble de elementos, la estructura formal del poema debe quedar justificada por sí misma.

¡Ah! ¡Qué belleza!
¡Por un hueco del Shôgi
la vía láctea!¹⁵
(Quintana Freire, 2016: 56) Issa

Este encuentro entre Issa y un trozo de cielo nocturno plagado de estrellas es una buena muestra de la capacidad de asombro ante algo hermoso que se presenta frente al observador de manera fortuita. De la misma manera en que un *aware* débil complica la tarea de llegar a escribir un buen haiku, poseer un *aware* fuerte legitima para ello. Ha de intentarse que ese *aware*, tanto si se extrae de una vivencia como si es ficcionado, se aleje de los lugares comunes. Un *aware* trillado es difícil que emocione o sorprenda.

5.2. *Debe contarse en tiempo presente*

El haiku debe ser contado en riguroso presente. Como si de un fiel cronista se tratase, el *haijin* debe reproducir su asombro tal cual lo estuviese viviendo en ese mismo momento. Este poema pretende atrapar la belleza de un instante (captar el momento), y uno de los recursos que se utiliza para invitar al lector a que entre en él es la lectura en tiempo real. Parece que resulta más fácil entrar en un poema cuya acción está transcurriendo y se cuenta casi de forma impersonal, aunque eso no quiere decir que no sea posible componer un haiku empleando recuerdos vividos. Sea como fuere, para el haiku no existe el pasado ni el futuro porque es precisamente ese presente lo más valioso, aquello que dejará de existir y se desvanece un segundo después de ocurrir.

¹⁴ Corte. Una pausa.

¹⁵ Todos los poemas incluidos en este trabajo se representan de la misma forma en la que están reproducidos en sus fuentes, indicadas todas ellas al pie de cada poema. Es por ello que, por decisión de sus autores, algunos de ellos carecen de mayúsculas iniciales, otros, de puntuación, etc.

A caballo por el campo,
de pronto, detente
¡El ruiseñor!
(Asiain, 2007: 35) Bashô

5.3. *Número de versos y sílabas*

Contrariamente a lo que muchos manuales sobre haiku indican e incluso a la opinión general, el haiku puede escribirse en un solo verso, en dos, en tres y hasta en cuatro. En Japón, los *haijines* escriben su poema en un solo verso dispuesto de manera vertical (escrito de arriba abajo). La lengua castellana y su gramática no contemplan tal posibilidad, es por eso que los occidentales, además de escribirlo en horizontal, suelen dedicar un renglón por cada unidad fraseológica a la que consideran verso. Esta adaptación se da por terminada, como máximo, en un cuarto verso, ya que el haiku es un poema breve, y como tal, aunque posea cierto margen, en algún momento se ha de poner un tope.

¿Cuántos granos se pueden extraer de un montón de arroz hasta que ese montón ya no pueda considerarse como tal?¹⁶, ¿Cuántas sílabas debe tener un poema para ser considerado breve? La respuesta es incierta. Para muchos, discutible y subjetiva. La potencialidad de la lengua japonesa es tal para transmitir grandes cantidades de información mediante pocas sílabas, que un quinto verso para los occidentales (es decir; sobrepasar la vigesimocuarta *mora*, para los orientales), se considera demasiado. En castellano, crear un haiku que solo contenga siete sílabas es casi imposible. Sin embargo, en japonés es factible. Un buen ejemplo de ello es el significado de la palabra *komorebi*: «luz del sol que se filtra a través de las hojas de los árboles», algo intraducible en castellano. En ese sentido, la lengua japonesa posee más ventajas que cualquier otra lengua romance.

Es posible construir un haiku que contenga entre siete y hasta veinticuatro sílabas. La medida más fidedigna al patrón fonético japonés recae en diecinueve sílabas. Cabe recordar que las sílabas japonesas no son equivalentes a las sílabas castellanas. En Japón, las sílabas se denominan *moras*. En Lingüística, así se denomina a la unidad prosódica que indica el peso de una sílaba (marca sus tiempos), que pueden ser tres y varía según la existencia y la posición de las consonantes y de la longitud de la vocal.

Lamentando
la marcha de la primavera
junto a la gente de Ômi.
(Herrero, 2004: 120) Bashô

¹⁶ Véase, paradoja sorites.

Mientras la sílaba puede estructurarse hasta en tres partes: núcleo (la vocal), ataque (lo anterior a la vocal) y coda (lo posterior a la vocal), la mora cuenta los tiempos que hay dentro de una sílaba y el número de esas moras, como se ha dicho, se calcula teniendo en cuenta la presencia o ausencia de esas partes de la sílaba y, sobre todo, la longitud de la vocal. Por poner un ejemplo, en el idioma japonés existen vocales largas (vocales que duran el doble que una vocal común en lengua castellana y se marcan en rōmaji con un guion o acento circunflejo sobre ellas), esto significa que a la hora de escandir, en castellano, se cuentan dos sílabas. Por tanto, una mora no equivale siempre a una sílaba.

5.4. *Sencillez, que no simplicidad*

Todo haiku debe poder ser comprendido por un niño. Debe poder construirlo un niño.¹⁷ La materia prima que debe emplearse tiene que ser permeable, elocuente, comprensible y austera. Palabras sencillas, sí, esas que si son bien analizadas, se develan como continentes de conceptos importantes y complejos. Este rasgo del haiku va muy vinculado al tratamiento del yo poemático. Si un poeta utiliza palabras como *fulge*, *esplende*, *refulge*, *fosforece*, etc., cuando lo que quiere decir es *brilla*, se estará alejando de la esencia del haiku, estará permitiendo que el ego venza a su humildad, que el afán estético prime sobre la objetividad desnuda y, sobre todo, estará adulterando una dádiva natural y hermetizando un mensaje que debe ser comprendido por todos.

¡Ah, la luna llena!—
se dibuja en el piso de paja
la sombra de un pino
(Asiain, 2007: 32) Kikaku

La palabra ‘luna’ es *kigo* de otoño. Si se pretende demostrar a través de la escritura lo mucho que se sabe, el haiku no es el camino adecuado para ello. El haiku exige transparencia, obliga a buscar sinónimos comprensibles para un niño. El saber acumulado sirve de poco. Esta depuración conduce a un camino de desaprendizajes que no todo el mundo está dispuesto a transitar. Parquedad en el lenguaje es igual a universalidad. En este sentido, el haiku tiene un punto de unión, aunque en el fondo sean muy distintos, con la poesía pura, aquella que se opuso, en los tiempos de Entreguerras, a la retórica para ir en busca de la esencialidad de la palabra.

¹⁷ Véase *La inocencia del haiku* (2012), un libro de Vicente Haya donde analiza haikus compuestos por niños.

Que se demande ese ejercicio de desprendimiento no significa que se deba utilizar, de manera puntual, palabras específicas que pueden parecer *a priori* complicadas, como cultismos, extranjerismos, arcaísmos o neologismos, siempre que carezcan de un sinónimo más sencillo y, sobre todo, de forma justificada. Un ejemplo de esto, en el caso de que el poeta pretenda nombrar una herramienta agrícola precisa o algún objeto al que no haya una forma clara de referirse sin citar su nombre, por más enrevesado que este sea, sería introducir en su poema las palabras *asperjadora* o *escardilla*. Lo recomendable, aunque ello esté permitido, es huir de este tipo de situaciones y buscar otra forma de legar un *aware*.

5.5. La verdadera página del haiku es la piel

El haiku es una poesía eminentemente sensorial. El *aware* entra por los sentidos y son estos mismos sentidos los que se encargan de potenciar el poema para que el lector ponga en marcha los suyos y perciba el mensaje. Puesto que el sentido de la vista es el más utilizado, con diferencia, en la creación de haikus, es recomendable tratar de construir poemas pensando en activar los demás sentidos. La mirada del poeta se obvia, puesto que sin ella no habría poema. Saber sugerir esas emociones casi dermatológicas, gustativas, olfativas o sonoras, se convierte en un arte exquisito y complejo.

En su rostro
salpicado se desparrama
el olor de la planta de los caminos
(Asiain, 2007: 34) Kikaku¹⁸

Vicente Haya otorga mucha importancia a este rasgo de textura del poema. Utiliza un término japonés para referirse a él: *haimi* (2013: 87). Ese sabor del haiku, de darse en el poema, puede otorgarle la categoría de haiku aunque por la falta de algún elemento constitutivo todavía no lo sea. La recreación sensorial es un arma poderosa, introduce al lector en el poema y lo hace partícipe. Le obliga a ser un lector activo. Este recurso contribuye a que los lectores imaginen aquello que están leyendo y traten de darle forma. El *haimi* obliga al lector a cerrar los ojos y a estar receptivo a la manera de un catador de vinos, por tanto, captar los matices del poema dependerá en buena medida del grado de compromiso del lector.

5.6. Ausencia de epígrafes y rima

Los haikus carecen de títulos. Aunque algunos poetas occidentales han puesto títulos a sus haikus, (e incluso rima, como Luis Alberto de Cuenca y sus haikus asonantados) la costumbre general en Oriente es no utilizarlos. La lengua japonesa es demasiado homófona como para buscar la cacofonía. Además, utilizar la rima nos alejaría del haiku verdadero, puesto que el

¹⁸ Kikaku fue uno de los discípulos directos de Bashô.

lenguaje llamaría la atención sobre sí mismo en aras de un efecto estético. Si se encuentra alguna rima en un haiku verdadero (japonés) puede ser accidental o devenida de una no muy cuidada traducción.

El japonés ama la sugerencia, con matices, y por lo mismo se opone a ese título (que haría las veces de cuarto o quinto verso) que podría dar demasiada información sobre el suceso que dio origen al poema.¹⁹ Por el mismo motivo, el haiku carece de prólogos, epílogos, citas y cualquier otro paratexto. Es cierto que en la antigüedad era frecuente que algunos *haijin* emplearan palabras introductorias para contextualizar su haiku antes de recitarlo (kotobagaki), pero en ningún caso formaban parte del poema (tenía la equivalencia de una didascalia en el teatro; es decir, palabras que están en los márgenes del libreto y que los actores no recitan). Esto solo ocurría en la interacción oral.

5.7. *Cierta incompletitud es igual a sugerencia*

El japonés ama la sugerencia y ello puede dificultar que alguien que no sea japonés acierte en el grado de sugerencia que utiliza en su poema. Un haiku no es un acertijo; es decir, no se puede escribir algo así: «En lo alto del árbol / algo se mueve. / Leve graznido»²⁰. Si se introduce en el poema un árbol y se puede decir qué tipo de árbol es, el lector sabrá componer una imagen más nítida en su mente. Y lo mismo ocurre con ese graznido y esas ramas moviéndose. Si se introduce un pájaro en el poema, el lector japonés querrá saber qué tipo de pájaro es. Puede decirse que el contexto debe verse, y el sentido del poema, deducirse. En consecuencia, poco queda a la imaginación.

En un buen haiku conviven un grado de precisión, y otro, de incompletitud. Esta aparente contrariedad dota al poema de su particular entropía, lo que redundará en su equilibrio y en una clara comunión taoísta. En el haiku de Sôa no se explicita por qué chilla la cigarra, ni por qué lo hace solo una vez, eso queda para el lector. No se debe oscurecer el poema como para hermetizarlo o abstraerlo, ni iluminarlo tanto como para transformar un atractivo esbozo o una evocadora acuarela en una pornográfica, por explícita, fotografía. La estética japonesa es reiterativa con la idea de lo inacabado y aquello ligeramente imperfecto, por eso en muchas de sus artes, no solo en la poesía, siempre deja algún aspecto inconcluso: unas pocas flores y adornos para confeccionar un ramo (ikebana)²¹, los pocos trazos de un *haiga*,²² etc.

¹⁹ Una prueba fehaciente que demuestra que esto es verdad, radica en los microrrelatos. En ocasiones, los narradores utilizan el título para aportar la información clave que permita al lector desentrañar el misterio o el sentido de su historia. Es decir, el título se transforma, con su información catafórica, en la llave maestra.

²⁰ Texto improvisado para ejemplificar un aserto.

²¹ Arte floral japonés de vasta tradición.

²² Es una pintura que acompaña al haiku, generalmente realizada por su propio *haijin*, con pocos trazos y en sintonía con el poema.

5.8. No puede quedar todo dicho en un haiku

No debe resolverse un haiku de tal manera que quede todo dicho y el lector no necesite paladearlo ni reconstruirlo (ittakiri). El lector debe formar en su imaginación la imagen del poema y, a su forma y manera, terminarlo. Ese sentido particular es una de las posibles lecturas del poema, pero no la única. Un haiku demasiado explícito suele ser rechazado por la comunidad. Ha de adoptarse, como *haijin*, el punto de vista adecuado para contar el *aware* de manera que interese a los demás y les haga participar.

Contemplando las flores del cerezo
me empieza a doler
el cuello
(Herrero, 2004: 47) Onitsura

5.9. No se debe personificar el entorno

Aunque un poeta esté rodeado por vegetación, un río, animales, montañas, un cielo nuboso o cualquier otra cosa, no debe caer en la tentación de otorgar sentimientos y emociones a animales u objetos que no los tienen. Algo tan común en la literatura occidental como contagiar los sentimientos al paisaje circundante²³ queda totalmente prohibido en el haiku. Lo prosopopeya queda restringida a otros formatos poéticos.

¡Ah, esta noche!
Esas, vuestras preciosas almas,
se desvanecen para no retornar
(Asiain, 2007: 35) Kikaku

²³ Véase, *locus amoenus*.

6.Elementos no fijos

6.1.Contención del yo poético

La historia de la literatura occidental es la historia de un ego inflamado y grandilocuente alrededor del cual gira el universo. La dosificación del yo en el poema, cuando este aparece en el primer borrador y amenaza con quedarse, encuentra su analogía con una técnica empleada por los narradores occidentales para conseguir dotar, sobre todo a los diálogos, de dinamismo e inmediatez: la abruptación. Cervantes justifica su uso en *El coloquio de los perros* (2014: 56) mediante la voz del alférez al final de “El casamiento engañoso”, novela ejemplar que la introduce. Otro de ejemplo de ello son los diálogos de la novela *Escalera hacia el cielo* (1999), de Juan Goytisolo, en los que ninguna intervención del narrador se entromete en el intercambio lingüístico de los personajes.

Aunque por razones bien distintas, tanto el *haijin* como el narrador occidental encuentran motivos suficientes para prescindir de la marca deíctica del yo en sus textos (hosomi). Consideran que su presencia, si no empobrece el texto, lo contamina, interrumpe, ralentiza o mancha. Diluirlo, colocarlo en la elipsis (dentro del poema, pero no mostrado, sino inferido), o dejarlo fuera a través de un proceso de disociación del yo es lo más recomendable cuando se escribe un haiku. De aparecer, lo cual debe de estar más que justificado, no debe ser lo más importante.

El narrador novelístico se abstiene de comentar durante el diálogo de sus personajes con la esperanza de potenciar la naturalidad y espontaneidad entre ellos, de la misma manera en que el *haijin*, quizás con la misma aspiración a la puridad, obvia la mirada (y la presencia) del sujeto lírico (de cuya mirada surge el poema) y se centra solo en lo observado. No importa la ideología, los pensamientos del poeta. El haiku no es un poema intencional. Escoger entre utilizar de manera sutil un yo poemático o no hacerlo es decisión del poeta, pero se debe evitar que la interioridad de ese yo sea el argumento del poema.

A la madrugada
la bruma del monte Asama
recubre mi mesa
(Quintana Freire, 2016: 64) Issa

6.2. La palabra estacional

El *kigo* es un atractivo punto de anclaje del haiku en el tiempo. Favorece la composición de campo que el lector lleva a cabo con su lectura. Para no coartar la variedad ni resultar reiterativos, los japoneses se sirven de los *saijiki*,²⁴ extensos diccionarios o almanaques que contienen letanías de palabras relacionadas con las cuatro estaciones y el cambio de año. A decir verdad, los *saijiki* más modernos forman su taxonomía estacional añadiendo *kigos* de fin de año y de año nuevo, y la taxonomía categorial incluye: estacional, celeste, terrestre, vida cotidiana, celebraciones, animales y plantas. Se incluye una lista extra de palabras no estacionales, ya que un error común es suponer que todas las palabras de la naturaleza deben pertenecer a alguna estación. Ha de tenerse en cuenta que estas listas de palabras, generalmente repletas de explicaciones y ejemplos, se crean de manera singular en zonas concretas de la geografía japonesa. De esta forma, un *haijin* que resida en una zona concreta y no sea itinerante, utilizará el *saijiki* local, y no otro.

La nieve se derrite
deja aparecer el viejo campo
donde crecen los juncos
(Asiain, 2007: 118) Ryôkan

Pero como se ha dicho, también se pueden construir los haikus prescindiendo de la palabra estacional. A este tipo de haikus se les denomina *muki* o *mu-kigo*. Habrá quien no esté de acuerdo, pero este tipo de haikus —aunque permitidos— suelen ser menos valorados, ya que contradicen una norma muy arraigada. Es difícil ver que un haiku sin *kigo* gane algún certamen²⁵ o pase a la posteridad al ser esculpido en las paredes de algún templo.

6.3. Uso de la pausa

Los japoneses llaman *kire*²⁶ a la pausa versal provocada a propósito, mediante un *kireji* (palabra o partícula que sirve de corte). Esta puede encontrarse al final del primer o segundo verso, o incluso en mitad de uno. La intención principal es que dicha pausa sirva para introducir un elemento nuevo, favorezca el desarrollo de la acción en diferentes focos, así

²⁴ Incluyen la palabra, la clasificación de a qué estación y subestación pertenece, la clasificación de a qué categoría pertenece, una breve explicación de la relevancia de dicha palabra en historia de la literatura, ejemplos de haikus que utilizan esa palabra, así como imágenes a las que se puede asociar. El *kiyose*, en cambio, es una versión más sintética del *saijiki*. En el *kiyose* solo aparecen las palabras *kigo* agrupadas por estación, se señala a qué subestación pertenecen y la clasificación de a qué categoría se afilian, sin explicaciones ni ejemplos.

²⁵ Por poner un ejemplo de certamen arraigado en Japón y que cuenta con mucha participación, se menciona el llamado ‘Haiku taikai’.

²⁶ Es frecuente ver en manuales sobre teoría de haiku cómo al *kire* se le denomina —de manera errónea— cesura. Esto es correcto en la lengua japonesa, ya que el haiku se escribe en un único verso y, por ende, la pausa divide al verso en hemistiquios. Pero no es así en lengua castellana, donde casi siempre la pausa es versal (al final del verso). Únicamente se puede considerar cesura si la pausa tiene lugar en el interior del verso.

como contribuya a dinamizar el ritmo del poema. Su traslación a la lengua castellana, puesto que la lengua castellana carece de *kireji*, se realiza mediante los signos de puntuación o el propio encabalgamiento.

Pero el uso de esta pausa, aunque recomendable, no es un requisito indispensable a la hora de construir un haiku. Si el *aware* o el punto de vista del narrador lo exigen, es posible formar un haiku sin pausa (haiku redondo) inspirados por una misma acción, a la que se presupone rotunda, y que se desarrolla de principio a fin en el poema reflejando el hecho (o la invención) que la inspira.

6.4. Uso de la metáfora

También está muy extendida la creencia de que la metáfora está censurada en el haiku. Es cierto que todo lo retórico, todo lo artificioso, lo presuntamente prescindible y con tendencia al embellecimiento debería quedar fuera del poema, pero también lo es que existen expresiones que con el tiempo se han lexicalizado; es decir, que más que suponer un puntual adorno con fines estéticos, son parte del acervo cotidiano, además de muy significativas.

raya el alba
sobre los restos de la hoguera
vuelan murciélagos
(Herrero, 2004: 82) Félix Arce

Es evidente que ningún alba tiene la capacidad de rayar algo de manera literal; sin embargo, se entiende de manera tácita (se infiere por la lexicultura)²⁷ que el *haijin* se refiere más al hecho de que el amanecer comienza a configurarse en rayos de luz, que a tachar o garabatear el paisaje.

Está tan arraigada la metáfora a la lengua castellana que es muy difícil hablar sin utilizarla. Y lo mismo ocurre con la sinécdoque o la metonimia. Se llevan a cabo de manera inconsciente, casi automática. El haiku permite utilizar ese tipo de metáforas sutiles que forman parte de expresiones cotidianas significativas, aunque es preferible evitarlas. En ningún caso se debe referir al sol como «una manta de fuego», ni al río nocturno como «un vestido con perlas como estrellas». Cada grado de impostura o artificiosidad que se admite en un haiku aleja a su autor un escalón más de él.

²⁷ Aquellos matices o referentes ocultos en el acervo lingüístico de una comunidad dada que son asumidos por sus integrantes de manera tácita. No se refiere solo a acepciones (que no figuran en los diccionarios) de palabras, sino a todo elemento lingüístico que se lexicaliza o alcanza la condición de símbolo, como por ejemplo, la arroba '@', cuando esta es utilizada para sustituir a una vocal y representar a los géneros masculino y femenino.

6.5. Los géneros del haiku

Los nueve géneros que a continuación se citan (tabla 1) apenas son practicados en la actualidad. Sin embargo, en la época de Bashô eran bastante recurrentes. Pero si hubo una etapa en la cual estos subgéneros se empleaban con profusión fue en los tiempos anteriores a Bashô, siglo XVII (haiku arcaico). Era común en ese entonces componer haikus de bienvenida, de celebración cuando nacía un niño, o de tristeza cuando alguien fallecía. Fue el momento de mayor popularidad de este poema.

CUADRO 1

Intimista: poco usual	Compasivo: poco usual
Feísta: poco usual	Cómico: poco usual
Amor: poco usual	Cruel: poco usual
Proselitista: poco usual	Filosófico: poco usual
Inacabado: poco usual	

Relación de géneros menores del haiku.

(Todos estos géneros suponen el 10% de los haikus que se crean nuevos cada año).

- De lo sagrado: (50%)

(Comportamiento de los seres de la naturaleza en la naturaleza)

- Descriptivo: (40%)

(Cosas físicas no naturales)

Dentro de ese cuarenta por ciento correspondiente a los haikus concebidos mediante cosas físicas no naturales se encuentra el haiku urbano. Escoger el género de cada haiku, o detectarlo ya una vez escrito, es tarea y decisión del *haijin*. Tal como se aprecia, existe una amplia cobertura temática.

6.6. Ausencia de mayúsculas iniciales y signos de puntuación

Muchos escritores, orientales y occidentales, rechazan usar los signos de puntuación en sus haikus. Este recurso, que también se utiliza, por ejemplo, en la poesía discursiva actual, invita al lector a decidir en qué partes del poema realiza las pausas. En ocasiones, si la puntuación del lector no coincide con la que el autor concibió la obra, puede considerarse el texto como una obra abierta (en cierto grado) que propone diferentes itinerarios de lectura. Por tanto, el lector asume tareas de coautor y toma sus particulares decisiones interviniendo en el poema. Por raro que parezca, solo por este hecho, el haiku se vuelve una lectura más inmersiva, una

descodificación en la que el lector se siente partícipe.

En cuanto al uso de las mayúsculas al comienzo de cada estrofa o verso, si su ausencia va acompañada por la ausencia del punto final, algunos autores defienden que es una estrategia para hilvanar todos los poemas de un libro, o de un bloque, a la manera de un único poema río que discurre con naturalidad, sin diques ni interferencias.

7. Origen del haiku

El haiku tiene su origen en otra forma poética japonesa, mucho más antigua, que hoy se denomina también *waka* (poema japonés) debido a que es una de las formas líricas más populares y practicadas de la historia: el *tanka*.²⁸ Concebido en sus orígenes (los primeros registros antológicos²⁹ datan del siglo VIII d. C., por lo que debe ser muy anterior) como poesía cortesana, el *tanka* se inoculó en la mentalidad de los japoneses como una forma en la que los amantes furtivos, que habían pasado juntos una noche romántica, se intercambiasen mensajes escritos (a través de un mensajero) que acompañaban con ramos de flores o iban caligrafiados en un abanico.

Aunque se ha llegado a practicar con otras estructuras silábicas, el *tanka* más utilizado y extendido responde al molde (5-7-5-7-7). Al fijar la atención, se advierte que los tres primeros versos del *tanka* poseen el mismo número de sílabas, y en el mismo orden, que el haiku. Con el tiempo, el motivo amoroso fue admitiendo otras temáticas y otros tonos. La variedad argumental del *tanka* se fue ampliando y enriqueciendo hasta que se universalizó y hoy es practicado en diversas partes del mundo.

El poeta más experimentado del grupo proponía los versos iniciales y seleccionaba qué poetas se encargarían de las partes posteriores. Esos versos iniciales eran de una importancia capital, pues son lo que determinan la naturaleza del *renga*. Los japoneses pueden condensar tanta información en pocas sílabas, que la repartición no correspondía a un *tanka* por poeta, sino a —si dividimos el *tanka* de la siguiente manera (5-7-5/7-7)— una estrofa para cada uno. De esta forma, el poeta que se encargaba de componer la primera estrofa, muchas veces, advertía que el poema podía concluir sin necesidad de los dos versos posteriores. Este hecho facilitó que esos tres primeros versos, además de constituirse como un molde atractivo, adquiriesen personalidad propia. Tal es así, que decidieron crear *rengas* utilizando tan solo esos tres versos, y a ese formato

²⁸ Es frecuente encontrar el artículo ‘el’ precediendo a la palabra ‘tanka’ cuando algún investigador se refiere al poema, y el artículo ‘la’, cuando se refiere a la estrofa.

²⁹ Véase, *Manyōshū*: colección de *waka*, poesía japonesa más antigua existente y de mayor relevancia histórica, compilada entre los periodos Nara y Heian.

lo denominaron *haikai-renga*.

Dentro del *haikai*, el primer verso o la estrofa desencadenante de la serie —dada su importancia— fue denominado *hokku* (verso disparador). Tomando parte de ambas expresiones, Shiki formaría el vocablo ‘haiku’ en el siglo XIX para designar lo que hoy se conoce por haiku. Pero fue el monje Bashô, en el siglo XVII, quien extrajo el *hokku* de esa serie encadenada y le otorgó una dimensión espiritual que no tenía. Experimentado en el *haikai* y en el budismo *zen*, Bashô fue quien convirtió una estrofa jocosa y popular que se empleaba para entretener y celebrar acontecimientos, en un bien inmaterial de incalculable valor, hoy orgullo nacional y patrimonio de la humanidad.

8. Características de la lengua japonesa

El idioma japonés se desglosa en cuatro alfabetos. *Hiragana* es el más básico y antiguo, *katakana* engloba las palabras provenientes de idiomas extranjeros, *kanji* es concebido para expresar ideas y *rōmaji* es el alfabeto occidental, usado para representar nombres y números.

Esta concepción lingüística difiere completamente, por ejemplo, del sistema empleado en las lenguas romances. Para ir añadiendo rasgos disímiles, también es importante destacar que la escritura tradicional japonesa se escribe en sentido vertical y de derecha a izquierda sobre la página. Su escritura es continua, es decir, no diferencia entre una palabra y otra con espacios, ni entre femenino o masculino, singular o plural. Su sistema es silábico y las sílabas van emparejadas de dos en dos. Todas estas condiciones hacen indispensable la diversidad de alfabetos, ya que cada uno de ellos precisa un rasgo u otro de aquello que se quiere transmitir. Por separado, un defecto de estos alfabetos es su homofonía, pero combinados, convierten al idioma japonés en el paradigma que lo hace único.

Tras conocer algunas de las barreras lingüísticas más reconocibles, otro surco cortafuego podría considerarse el *saijiki*, como denominan a un listado (enorme) de palabras *kigo* en Japón, o lo que es lo mismo, palabras que referencian a las cuatro estaciones del año. Recordemos que referirse a alguna estación es uno de los rasgos más reconocibles del haiku «de lo sagrado», género más practicado en la actualidad. No es preciso señalar que en el idioma español se carece de *saijiki*. Además, no existe un verbo ‘ser’ como en español. Solo dispone de los tiempos verbales de pasado y presente. Posee un paradigma cerrado para los tratamientos de cortesía, algo muy importante para los japoneses. Mientras el español posee cien mil palabras, el japonés posee quinientas mil.

En la poesía japonesa no se emplea la rima. Uno de los motivos es porque la lengua japonesa es dueña de una gran sencillez silábica (lo que deviene en monotonía sonora) y, por tanto, debido a su particular homofonía, el *haijin* descarta la utilización de este recurso fónico (Rubio, 2007: 62).

9. Conclusiones

En Occidente, el haiku está todavía lejos de ser considerado un presente aculturado. Dado que todavía se encuentra en proceso de adaptación, no es aconsejable evaluar el fruto antes de que este madure. Aunque su práctica fuera de Japón se remonte a tiempos de finales del siglo XIX y, en líneas generales, existan comunidades literarias que lo practican de forma aceptable por diversas latitudes del planeta, desde Oriente todavía existen voces críticas que apuntan; primero, a un gran desconocimiento sobre el haiku y, lo que es más preocupante; segundo, a una falta de interés — con su consecuente resultado literario— que es interpretada como falta de respeto.

Es de capital importancia que los investigadores se ocupen en ahondar en las raíces del haiku, no solo en su plano textual y actual, sino en los ámbitos culturales, políticos y filosóficos — todos ellos universales— que lo columbran. La proliferación de supuestos «libros de haikus» en las librerías españolas es un claro síntoma de que, no solo los autores desconocen lo que es el verdadero haiku, también se encuentran en su misma ignorancia sus editores, correctores, maquetadores, etc. Poemas breves y preciosos se siguen editando, empaquetando y vendiendo cada año como haikus, cuando no lo son, contribuyendo con ello a que la percepción de la masa sobre el tema se contamine y corrompa. Todo ello deviene en la desautorización de sus verdaderos entendidos. Es preciso formarse, y después, divulgar lo aprendido.

Una implicación práctica de este estudio sería aplicar al ámbito académico la llamada de atención que predica en cuanto a la necesidad de ampliar el corpus de estudio del haiku. Otros géneros literarios, que ni siquiera están vigentes, cuentan con solventes departamentos, cátedras y congresos que fortalecen su estudio y preservación. El haiku es un bien común, patrimonio inmaterial de la Humanidad, y como tal, debería impartirse en las escuelas y universidades. Entre los beneficios que puede aportar, se encuentran la educación y medida del ego, la escucha activa, el respeto por la naturaleza, el recogimiento y la contemplación, la potenciación de la empatía, la humildad, una necesaria conciencia de la finitud, el relativismo y el acercamiento a la alteridad. Todos ellos son valores éticos y morales, sin duda, pertinentes, y a preservar.

Bibliografía citada

- ARROYO, César E. (1919). «La nueva poesía en América: la evolución de un gran poeta», *Cervantes*, agosto, pp. 103-113.
- ASIAIN, Aurelio (selección, traducción y comentarios) (2007). *Luna en la hierba. Medio centenar de poemas japoneses*, Madrid: Hiperión.
- ASTON, William George (1904). *A grammar of the japanese written language*, Londres: Trübner & Co.
- BÁEZ, Gaetano; Lucila Belén (2013). *Japón se abre al occidente: la era Meiji, cambios culturales, religiosos, y sociales 1868/1912*. Versión en línea: <http://japonysuhistoria.blogspot.com/2013/08/japon-se-abre-al-occidente-la-era-meiji.html>, [consulta: 30/10/2023].
- BASHÔ, Matsuo (1986). *Haiku de las cuatro estaciones* (traducido por Francisco F. Villalba), Madrid: Miraguano.
- BASHÔ, Matsuo (1998). *Senda hacia tierras hondas (Senda de Oku)*. (Traducción de Antonio Cabezas), Madrid: Hiperión.
- BASHÔ, Matsuo (2011). *De camino a Oku y otros diarios de viaje* (traducido por Jesús Aguado), Madrid: DVD Ediciones.
- BEASHLEY, W. G. (1995). *Historia contemporánea de Japón*, Madrid: Alianza Editorial.
- BEVILACQUA, Emanuele (1996). *Guía de la generación beat*, Barcelona: Península.
- BING, Siegfried (1896). «La vie et l'œuvre de Hok'sai», *La Revue Blanche*, 64, febrero, pp. 97-101.
- BLYTH, R.H. (1963). *A history of haiku. Volume One*. Tokyo: The Hokuseido Press.
- BLYTH, R.H. (1963). *A history of haiku. Volume Two*. Tokyo: The Hokuseido Press.
- BLYTH, R.H. (1981). *Haiku, volume I: Eastern Culture*. Tokyo: The Hokuseido Press.
- BLYTH, R.H. (1981). *Haiku, volume II: Spring*. Tokyo: The Hokuseido Press.
- BLYTH, R.H. (1981). *Haiku, volume III: Summer-Autumn*. Tokyo: The Hokuseido Press.
- BLYTH, R.H. (1981). *Haiku, volume IV: Autumn-Winter*. Tokyo: The Hokuseido Press.
- BUSON, Yosa (2010). *Selección de jaikús*. (Traducido por Justino Rodríguez, Kimi Nishio y Seiko Ota), Madrid: Hiperión.
- CABEZAS GARCÍA, Antonio (1980). *Manioshu. Colección para diez mil generaciones*, Madrid: Hiperión.
- CABEZAS GARCÍA, Antonio (1994). *Jaikús inmortales*, Madrid: Hiperión.
- CARSON, Rachel (2012). *El sentido del asombro*. Madrid: Ediciones Encuentro S. A.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (2014). *El coloquio de los perros*, Madrid: Nórdica.
- DÍEZ-CANEDO, E. (1920). «“Hai-kais”». En: sección “La vida literaria”, *España, Semanario de la Vida Nacional*, Madrid, año VI, n.º. 284. pp. 11-12.
- DIEZ-CANEDO, E. (1923). «Antonio Machado: poeta japonés», *El Sol*, 20, VI, p. 4.

- ERIKSON, E. H. (1980). *Identity and the Life Cycle*. New York: Norton.
- FADÓN SALAZAR, Paloma (2009). *Kana. Alma de mujer*, Barcelona: Shinden Ediciones.
- FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la (2011). «Introducción». In: E. Gómez Carrillo. *El Japón heroico y galante*, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 7-59.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio. (1989). *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*, Barcelona: Anthropos.
- GOYTISOLO, Luis (1999). *Escalera hacia el cielo*, Madrid: Espasa.
- GOWEN, Herbert (1942). *Historia del Japón* (2ª edición), Chile: Editorial Ercilla.
- GUTIÉRREZ CERVANTES, Lenin E. (2013). «El tanka y los orígenes del haiku», *Círculo de Poesía*, versión en línea: <https://circulodepoesia.com/2013/02/el-tanka-y-los-origenes-del-haiku/>, [consulta: 23/10/2023].
- HAYA, Vicente (2002). *El corazón del haiku. La expresión de lo sagrado*, Madrid: Mandala Ediciones.
- HAYA, Vicente (2007). *Haiku-dô*, Barcelona: Kairós.
- HAYA, Vicente (2012). *La inocencia del haiku*, Madrid: Vaso Roto Ediciones.
- HAYA, Vicente (2013). *Aware*, Barcelona: Kairós.
- HAYA, Vicente (2015). *El espacio interior del haiku*, Barcelona: Shinden Ediciones.
- HERDER, Johann Gottfried (1982). *Obras selectas*, Madrid: Alfaguara.
- HERRERO, Teresa; José María Bermejo (traducción, introducción y notas) (2004). *Cien poetas, cien poemas. Hyakunin Isshu. (Antología de poesía clásica japonesa)*, Madrid: Hiperión.
- HERRERO, Teresa; Jesús Munárriz (selección, traducción, introducción y notas) (2016). *Poemas amorosos del Manyooshuu*, Madrid: Hiperión.
- HEUVEL, Corvanden (1999). *The Haiku Anthology*, Nueva York: Norton.
- HIGGINSON, William J. (1996a). *The Haiku Seasons. Poetry of the natural world*, Nueva York: Kodansha International.
- HIGGINSON, William J. (1996b). *The Seasons in Haikai*, Nueva Jersey: Irvington Press.
- HIGGINSON, William J. (2005). *Kiyose (Season Word Guide)*, Nueva Jersey: From Here Press.
- HIGGINSON, William J. (2010). *The Haiku Handbook. How to write teach and appreciate haiku*, Nueva Jersey: Kodansha International.
- HÔSAI, Ozaki; Taneda Santôka; Yamaguchi Seishi (2008). *Tres monjes budistas (110 haikus)*, traducido por Vicente Haya, Madrid: CEDMA.
- HÔSAI, Ozaki (2018). *Muevo mi sombra (Haikus escogidos)*. (Traducción y prólogo de Teresa Herrero. Con 20 *calikanjigramas* y un postfacio de Noni Lazaga. Ed. bilingüe), Madrid: Hiperión.
- ISIKAU, Sin-Ichi (2001). *Un puñado de arena* (versión española de Antonio Cabezas), Madrid: Hiperión.

- KEENE, Donald (1998). *Dawn to the west: A history of Japanese literature: Japanese Literature of the Modern Era: Poetry, Drama, Criticism*, New York: Columbia University Press.
- KIUCHI, Toru (2017). *American Haiku: New Readings*, Lanham: Lexington Books.
- KOBAYASHI, Issa (1986). *Cincuenta haikus*. (Traducción de Ricardo de la Fuente y Shinjiro Hirosaki), Madrid: Hiperión.
- KOBAYASHI, Issa (2008). *Poemas de madurez*, Córdoba: Juan de Mairena.
- KOBAYASHI, Issa (2022). *¡Cuánta hermosura! 365 haikus de Issa Kobayashi*, Madrid: Hiperión.
- LINARES MARTÍ, Enrique; Toñi Sánchez Verdejo (coords.) (2023). *Generación dô. La evolución del haiku-dô*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- LIITERIO, Alejandra (2019). «El juego de los koans y las alas de mariposa», *Perfil*, versión en línea: <https://www.perfil.com/noticias/columnistas/el-juego-de-los-koans-y-las-alas-de-las-mariposas.phtml>, [consulta: 02/10/2023].
- MACHADO, Antonio (1924). *Nuevas canciones*, Madrid: Editorial Mundo Latino.
- MASAJO, Suzuki; Kamegaya Chie; Nishiguchi Sachiko (2011). *70 haikus y senryûs de mujer* (traducido por Vicente Haya y Yurie Fujisawa), Madrid: Hiperión.
- OLMEDO LÓPEZ-AMOR, José Antonio (2023). *Sakura. Los principios del haiku para todos*, Toledo: Celya Editorial.
- ONITSURA, Ueshima (2009). *Palabras de luz (Tomoshihi no Kotoba). 90 haikus* (traducido por Yoshihiko Uchida, Vicente Haya y Akiko Yamada), Madrid: Miraguano.
- OTA, Seiko (2005). «José Juan Tablada: la influencia del haikú japonés en Un día...», *Literatura mexicana*, vol. 16, núm. 1, pp. 122-123.
- OTA, Seiko; Elena Gallego (2018). *Haikus contracorriente*, Madrid: Hiperión.
- PAZ, Octavio (trad.) (1957). *Sendas de Oku*, México: UNAM.
- PAZ, Octavio (1970). «La tradición del haikú», en *Los signos en rotación y otros ensayos* (1971), Madrid: Alianza.
- PAZ, Octavio (1974). *Versiones y diversiones*, México: Joaquín Mortiz.
- PAZ, Octavio (1990). *Pequeña crónica de grandes días*, México: FCE.
- PAZ, Octavio (1994). *Excursiones/incursiones. Dominio extranjero*, Barcelona: Círculo de lectores.
- PHILIPPOT, P. (1993). «Represión, percepción subjetiva y reacción fisiológica emocional», D. Páez (Ed.), *Salud, expresión y represión social de las emociones*. Valencia: Promolibro.
- PRIETO, José M. (2009). *Tanka a trancas y barrancas*, Madrid: Vitruvio.
- QUINTANA FREIRE, María Elena, VV. AA. (2016). *Luna en el río*, Albacete: Asociación de la Gente del Haiku de Albacete (AGHA).

- REVON, Michel (1910). *Anthologie de la littérature japonaise des origines au XXe siècle*, Paris: Librairie Delagrave.
- RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, Fernando (1972). *El haiku japonés: historia y traducción, evolución y triunfo del haikai, breve poema sensitivo*, Madrid: Fundación Juan March.
- RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, Fernando (1989). *Una silla de astros*, Madrid: Rialp.
- RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, Fernando (2007). *Un haiku en el arco iris*, Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.
- RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, Fernando (2011). *A zaga de tu huella*, Burgos: Dossolos.
- RUBIO, Carlos (selección, introducción y notas) (2005). *Kokinshuu. Colección de poemas japoneses antiguos y modernos. (El canon del clasicismo)*, Madrid: Hiperión.
- RUBIO, Carlos (2007). *Claves y textos de la Literatura japonesa. Una introducción*, Madrid: Cátedra.
- RUBIO JIMENEZ, J (1987). «La difusión del haiku: Díez-Canedo y la revista *España*», *Cuadernos de Investigación Filológica*, XII-XIII, pp. 83-100.
- RYÔKAN, Taigu (2006). *Los 99 jaikus*. (Traducción, presentación y notas de Teresa Herrero y Jesús Munárriz, Madrid: Hiperión.
- RYOOKAN, Teishin (2010). *El rocío del loto (Hachisu no tsuyu). Diálogo poético*, versión española de Teresa Herrero y Jesús Munárriz, Madrid: Hiperión.
- SANTÔKA, Taneda (2004). *Saborear el agua. Cien haikus de un monje zen* (traducido por Vicente Haya e Hiroko Tsuji), Madrid: Hiperión.
- SANTÔKA, Taneda (2005). *El monje desnudo. 100 haikus* (traducido por Vicente Haya Segovia), Madrid: Miraguano.
- SHIKI, Masaoka (1996). *Cien jaikus*. (Traducción de Justino Rodríguez), Madrid: Hiperión.
- SPERATTI-PIÑERO, Emma Susanna (1958). «Valle-Inclán y un hai-ku de Basho». *Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)*, XII, enero, pp. 60-61.
- TABLADA, José Juan (1919). *Un día... Poemas sintéticos*, Caracas: Editorial Bolívar, <http://www.tablada.unam.mx/poesia/undia/portada.htm>, [consulta: 02/01/2024].
- TABLADA, José Juan (1922). *El jarro de flores*, Nueva York, Escritores sindicados, disponible en: <http://www.tablada.unam.mx/poesia/jarro/001.htm>, [consulta: 02/10/2023].
- TABLADA, José Juan (1928). «Jaikais de la feria» y «Jaikais del circo», en *La feria, Nueva York*, Edición del autor, disponible en: http://www.tablada.unam.mx/poesia/la_feria/portadi.htm, [consulta: 02/01/2023].
- TABLADA, José Juan (2001). *Hiroshigué, el pintor de la nieve y de la lluvia, de la noche y de la luna*, México: Monografías japonesas.
- TANAKA, Tokiyo (2003). *El haikú: la poesía japonesa más sencilla de la poesía universal*, México, CEPE-UNAM, disponible en: http://academiamexicanajaponesa.com.mx/docs/HAIKUPOESIA_JAPONESA.pdf, [consulta: 02/11/2023].
- TAKAHASHI, Kohachiro (1986). *Del Feudalismo al Capitalismo*, Barcelona: Crítica.
- TARKOVSKI, Andrei (1996). *Esculpir en el tiempo*, Madrid: Rialp.

- TEIICHI, Kawaguchi (2006). *Los haikus del Maestro* (traducido por Ángel Ferrer), Barcelona: Shinden Ediciones.
- YOSANO, Akiko (2007). *Poeta de la pasión. Antología poética*. Traducción, introducción y notas de José María Bermejo y Teresa Herrero. Edición bilingüe, Madrid: Hiperión.

Bibliografía complementaria

- ABAD VIDAL, Julio César (2022/07/25). *Haiku: poesía y naturaleza. Una introducción* [conferencia]. Villanueva de los Infantes, Ciudad Real (España). Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=1rkqGNbMOs>, [consulta: 01/02/2024].
- VV. AA. (2009-2020). *Hojas en la acera*, revista en línea: <http://hela17.blogspot.com/p/descargas-gaceta.html>, [consulta: 28/01/2024].

Biografía del autor

José Antonio Olmedo López-Amor (Valencia, 1977) es escritor, docente, crítico literario y editor. Titulado en Audiovisuales. Graduado en Estudios Hispánicos: Lengua Española y sus Literaturas, por la Universidad de Valencia. Máster de Creación de Guiones Audiovisuales por la Universidad Internacional de la Rioja (UNIR), Máster en Investigación Avanzada en Humanidades (especialidad Estudios Hispánicos) por la Universidad de La Rioja (UNIRIOJA) y Máster en Formación del Profesorado de Enseñanza Secundaria, Formación Profesional y Enseñanza de idiomas, por la Universidad a Distancia de Madrid (UDIMA). Doctorando de Humanidades y Comunicación, por la Universidad de Burgos. Docente de Formación Profesional para el Empleo (formador de formadores). Publica crítica literaria, artículos y entrevistas en prensa y en revistas como *Quimera*, *Turia*, *Revista de Estudios Extremeños* y la gaceta trimestral del haiku *Hojas en la acera*. Miembro de la Academia Norteamericana de Literatura Moderna Internacional. Codirector y cofundador de la revista literaria *Crátera*, así como cofundador de su sello, Crátera Editores. Miembro de la junta directiva de la Asociación Valenciana de Escritores y Críticos Literarios. Miembro de la Asociación de Escritoras y Escritores Extremeños (AEEEX). Alumno de Vicente Haya en la Fundación Centro de Poesía José Hierro. Traductor al castellano de poetas portugueses contemporáneos. Codirector, cofundador y coeditor de *Crátera. Revista de Crítica y Poesía Contemporánea*, así como de coeditor y cofundador del sello editorial Crátera Editores, con el que también se editan poemarios. Es autor de catorce libros, dos de ellos, de haiku: *La soledad encendida* (2015) y *Nubes rojizas* (2019). Su blog, *Acrópolis de la palabra*, es leído en más de 100 países: <https://acropolisdelapalabra.wordpress.com/>