

El Haiku en la poesía Americana contemporánea

JOSÉ M. RUIZ
Universidad de Valladolid

I. MATSUO BASHOO (1644-1694)

Al cumplirse este año el tercer centenario de la muerte del gran maestro del haiku, Matsuo Bashoo, no estará fuera de lugar el echar una mirada, aunque sea panorámica, al desarrollo que esta forma poética, japonesa en su origen, ha tenido en los Estados Unidos. El haiku japonés tuvo su origen en los tres primeros versos de una forma poética tradicional japonesa que constaba de 31 sílabas denominada «tanka» o «waka» es decir «poema breve», de 2 estrofas, la primera de 3 versos de 5, 7, 5 sílabas respectivamente y la segunda de 2 versos de 7 sílabas cada uno. Al tomar tan sólo los tres primeros versos de 5, 7 y 5 sílabas, nació el tipo de poema más breve de la literatura universal, 17 sílabas. En el último Shoogunato japonés, el de los Tokugawa, es cuando nació y floreció el haiku. A comienzos del período comenzó ya a rivalizar con el «Tanka» o «waka» y fué Bashoo quien lo elevó de su forma popular a verdadero arte poético. Aunque también muchos de los haikus de Bashoo son en realidad los versos iniciales de una composición más extensa denominada «renga», serie o secuencia de varias estrofas enlazadas y con frecuencia compuestas por dos o más personas que iban alternándose en la composición. El tema del haiku se relacionaba con una descripción objetiva de la naturaleza reflejada en una de las cuatro estaciones del año, capaz de evocar en el lector una respuesta emocional.

A la vera de los peldaños de piedra cubiertas de musgo que suben al templo Tofukuji de Kyoto hay una gran piedra gris. Esculpido en ella en profundos caracteres japoneses podemos ver el más famoso de los haikus de Bashoo, el poema más citado y recitado de toda la poesía japonesa:

furu-ike ya
kawazu tobikomu
mizu no oto

Un viejo estanque:
el salto de una rana,
ruido del agua.

En estos tres breves versos se puede ver la técnica extremada de condensación que define el arte del haiku. Por una parte se observa la ausencia de toda subjetividad. Se trata de una relación de hechos con el mínimo posible de elementos en un plano absolutamente objetivo: viejo estanque, salto de una rana, ruido del agua. Como comenta un buen conocedor del poeta japonés: «Bashoo is not writing about himself. He does not judge the frog

'stupid', 'ugly'. Just frog. A frog. The poem is an example of the nature of reality –constant flux, eternal extasis (Yin- Yang)– (the Tao). But it is more than that. It is a good haiku because it presents a moment of perception. No one can ever have the actual experience Bashoo had, but we can re-imagine that moment through his poem»¹.

Además en la superficie del texto no hay tropos, no hay figuras de dicción, ni metáforas, ni adornos retóricos. Sin embargo como escribe otro buen conocedor de Bashoo, en su estructura profunda se encuentra una imagen 'radical' y 'expansiva': «Its 'underwater' metaphorical potential is inexhaustible. He does not say: 'The frog is like man: funny amphibian (water our original element: the unconscious; land: the ego) croaking at the sky (the super-ego) and its occasional jumps into the surmised depths of the world's being merely produce an instantaneous little noise, a little stir on the surface of eternity... But he (the poet) has given to this and many other thoughts and emotions to be experienced and partly expressed. The frog is consequently a universal *potential metaphor*; not only a 'sunken image', as Henry Wells said, but a 'radical' and 'expansive' image»².

El haiku de Bashoo presenta en su quintaesencia un estado de percepción, un momento de intuición en cierto sentido similar a la iluminación o 'satori' del Zen. En ese estado de percepción se pierde todo sentido de oposición sujeto-objeto experimentándose en su lugar una unidad entre ambos. El poeta, el iluminado, no es un observador de la naturaleza sino que se convierte en parte de la misma, se identifica con ella. Este haiku contiene entre sus elementos, como observa acertadamente el profesor Rodríguez-Izquierdo, «un momento de tranquilidad (un viejo estanque...) y el impacto de un instante fugaz que plástica y acústicamente rompe esa tranquilidad (al zambullirse una rana, ruido de agua)»³. La estación es sin duda el verano ya que la rana es un signo inequívoco de la estación veraniega, como lo son también por ejemplo la luciérnaga o la cigarra.

Bashoo se dedicó al estudio intenso y a la práctica del Zen ya desde 1681. Este haiku lo compuso en 1684, por consiguiente después de haber profundizado en la experiencia del Zen. Los dos principios fundamentales de su arte –el cambio y la permanencia– los toma también de las enseñanzas del Zen. En este haiku como observa Rodríguez-Izquierdo, «Bashoo ha retratado con precisión esos dos elementos en las imágenes concretas del estanque y la rana. La filosofía se hace así símbolo plástico, asumida por la poesía. Las aguas del viejo estanque son el componente eterno, inmóvil. El salto de la rana nos da el componente instantáneo. La intersección de ambas órbitas es el ruido del agua salpicando. En el nivel más profundo de interpretación, el componente eterno es la percepción de la verdad. Según el Budismo del Zen la verdad se conseguía por un chispazo de iluminación momentánea. Cualquier percepción súbita puede conducir a ese estado; afirman los creyentes de Zen que la aparición de la estrella de la mañana trajo la iluminación al mismo Buda»⁴.

1. High/Coo. «It is it! A Haiku is not about anything», *HSA Frogpond*. Vol. 1, n. 2 (may 1978), 25.

2. A. NEJGÉBAUER, «Tropes in classical Japanese Haiku, II». *HSA Frogpond*, vol. 3, n. 2 (mayo 1980), 34.

3. F. RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, *El haiku japonés: Historia y traducción*. Madrid: Hiperión (1972), 2.^a ed. 1994, pág. 79.

4. RODRÍGUEZ IZQUIERDO, *Op. cit.*, ib.

II. EL HAIKU AMERICANO

Si del más famoso haiku japonés pasamos a analizar el haiku americano lo primero que podemos advertir es el hecho que señala Hiroaki Sato: «Haiku is the only poetic form that Japan has exported to the United States successfully»⁵. Y además según el propio Sato, en América el haiku suele estar seria y profundamente orientado hacia el Zen, en llamativo contraste con lo que ocurre en Japón donde de los 300.000 a 500.000 escritores actuales de haiku muy pocos están interesados en el Zen. En Estados Unidos casi todos los que están interesados en el Haiku lo están también en el Zen. Por eso escribía ya Eric Amann (1969): «Haiku is ... a manifestation of Zen»; y Joan Giroux (1974): «No possible discussion of haiku is possible without mentioning Zen», y Cor Van den Heuvel en su Antología del haiku (1974) «Haiku is now in one of those timeless moments when it flashes forth an unspoken message of the oneness of existence». Sin embargo los expertos en Zen como Robert Aiken (1989) afirman que el Zen en realidad fue un elemento muy circunstancial en la vida de Bashoo. Por consiguiente esta tendencia americana a asimilar o relacionar el haiku con el Zen tal vez se pueda explicar concluye Sato, por la analogía entre la brevedad de la forma del haiku con el 'satori' o iluminación instantánea, algo que ya los primeros que estudiaron en Occidente la cultura japonesa a finales del s. XIX tendieron a asimilar, entre ellos por ejemplo Basil Hale Chamberlain que definía el haiku como «japanese poetical epigram»; posteriormente otros autores como Ezra Pound mantuvieron y reafirmaron dicha interpretación. En la actualidad la definición o descripción del haiku que da una obra autorizada en América como es el *Webster* es la siguiente: «an unrhymed verse form of Japanese origin having three lines containing usu. 5, 7, and 5 syllables respectively; also: a poem in this form usu. having a seasonal reference».

El haiku como el arte y otros temas japoneses llegaron tanto a Europa como América a finales del s. XIX; y a comienzos del XX estaba ya en voga en Estados Unidos el interés por lo japonés, el japonismo. En el Museo de Bellas Artes de Boston encontramos ya de esa época un cuadro americano «The New Necklace» en el que aparece una joven americana vestida con una chaqueta oriental sobre su largo vestido ornamental, sentada junto a un biombo oriental, y en la mesa de su escritorio una estatuilla oriental. Lo japonés estaba entrando en la moda americana. En 1909 Ezra Pound escuchó una conferencia de Laurence Binyon sobre «El Arte Oriental y Europeo», y en 1911 escribía su célebre 'haiku-like poem' «On the Paris Métro»:

The apparition of these faces in the crowd;
petals on a wet, black bough.

Dos años después recibía las notas de Fenellosa sobre literatura oriental. Al igual que Ezra Pound los poetas de la escuela imagista se sintieron atraídos hacia la poesía japonesa, especialmente Amy Lowell que sentía una auténtica fascinación por Japón. Sin duda alguna contribuyó a ello el hecho de que su hermano estuviera destacado en Japón

5. HOROAKI SATO, «American and Japanese Haiku», *HSA Frogpond*, vol. III, n. 1 (feb. 1980), 37-40.

como diplomático. Sin embargo, ni Ezra Pound ni los imagistas llegaron a comprender en su esencia el haiku, su forma y sus profundas implicaciones⁶.

Ezra Pound en su acercamiento al haiku japonés utilizó lo que denominó «superposition images» o imágenes superpuestas, una gran economía o simplicidad de recursos, y un tratamiento objetivo y directo del tema con un número de sílabas cerca de las 17 del haiku japonés. Algo parecido podemos encontrar en buen número de poemas de Amy Lowell, Wallace Stevens, William Carlos Williams, Hilda Doolittle y algunos otros. Se puede observar en consecuencia entre los grandes poetas americanos de antes de la segunda guerra mundial el interés por acercarse en lo posible a una forma nueva de poesía, el haiku japonés, que les resultaba a la vez fascinante y misterioso.

Tanto Ezra Pound como los Imagistas vieron en el haiku una confirmación de sus propios principios poéticos, observación directa, brevedad y precisión en la lengua, ausencia de didacticismo. Pero no llegaron a penetrar en la esencia del haiku. El haiku, como toda poesía oriental que tiene su origen en la concepción budista del mundo, trata siempre de ver la naturaleza desde dentro, ya que para el oriental el hombre es parte de la naturaleza, no un mero espectador de la misma. Los imagistas, al igual que los demás poetas occidentales, si exceptuamos en algún sentido algunos místicos como San Juan de la Cruz o San Francisco de Asís, ven y describen la naturaleza desde un punto de observación externo. Así Amy Lowell nos puede presentar imágenes vivas, exóticas que incluso pueden ser bellas, pero resultan artificiales, afectadas, con generalizaciones y a veces didacticismo. Tomemos como ejemplo:

Nuit Blanche

The chirping of crickets at night
Is intermittent
Like the twinkling of stars

Una composición que, como señala acertadamente B. Ungar⁷, emula el haiku pero sólo superficialmente. Es una comparación de grillos y estrellas pero nada nos dice de su naturaleza. No ha captado las profundas implicaciones del haiku. Si la comparamos con un haiku de Bashoo de tema parecido se observa la diferencia :

Hototogisu	Canto del cuco:
Ootake yabu no	en el bosque de grandes bambúes
moru tsuki yo	la luna que se filtra.

Bashoo no nos dice que la luz de la luna sea como el canto del cuco en la arboleda de bambúes. Simplemente los coloca juntos, y deja que la comparación interna y la sinestesia las descubra el lector como él las descubrió al tener experiencia personal en la vivencia de la naturaleza.

Al interpretarse el haiku como una descripción externa de la naturaleza éste se convirtió pronto en algo superficial, a veces exótico, simplista y hasta pueril. La guerra con

6. Cf. B. UNGAR, *Haiku in English*. Stanford, Calif: Humanities Honors Program, Stanford University, 1978.

7. B. UNGAR, *op. cit.*

Japón contribuyó a distanciar más a los poetas americanos del interés por la poesía y demás temas japoneses.

Una segunda etapa de la introducción del haiku en América tiene lugar y esta vez con más fuerza y con mayor conocimiento en los años 50. Ahora más que las antes es el pensamiento religioso y filosófico de Japón el que domina la escena. El fenómeno se da de forma especial en California, sin duda por el mayor contacto directo de esta región americana con Japón.

Fue después de terminada la guerra, de la que el próximo año 1995 se celebrará el 50 aniversario⁸, cuando una nueva generación de poetas americanos, la «Beat generation», se volvió a interesar por temas de Japón. Su interés se centraba de manera especial en la filosofía y religión del Oriente, el Budismo y el Zen-Budismo en particular, y en la poesía derivada de los mismos. Entre esta poesía destacaba como forma relevante el haiku. Cor Van den Heuvel en la introducción a su obra *The Haiku Anthology* señala que este interés por el Zen nació por dos circunstancias: «out of increased contacts with Japan through the Occupation and a spiritual thirst for religious and artistic fulfilment»⁹.

La profunda huella del Zen-Budismo y del haiku se percibe inmediatamente, por ejemplo en las obras de Jack Kerouac, de Gary Snyder o de Kenneth Rexroth. En el prólogo de su obra *American Haiku* (1958) nos dice Kerouac que el haiku americano no tiene que preocuparse por el número de sílabas, pero en cambio insiste en algo más interno: «Above all, a Haiku must be very simple and free of all poetic trikery and make a little picture and yet be as airy and graceful as a Vivaldi Pastorella»¹⁰.

Así por ejemplo el último haiku de la serie:

Glow worm
Sleeping on this flower-
your light's on.

Jack Kerouac fue no sólo uno de los iniciadores del haiku de la postguerra sino también uno de sus grandes propagadores. Casi al modo de las peregrinaciones de Basho, Kerouac emprende un largo viaje desde la costa del Pacífico hasta el Atlántico con otros

8. El pasado 3 de septiembre tuvieron una reunión en Chicago un grupo de veteranos miembros de las tripulaciones que lanzaron las bombas sobre Hiróshima y Nagasaki. Varios de ellos han visitado repetidas veces Japón, entre ellos C. D. Albury, 73, el piloto del avión Enoga Gay que lanzó la bomba sobre Hiróshima y Fred Boock, 76, que pilotaba el avión que destruyó Nagasaki. En 1989 en la visita a un hospital en el que se trataba todavía a víctimas de la radiación atómica, al identificarse los aviadores ante los pacientes, cuenta Fred Boock: «They broke down in tears. It was pretty emotional for all of us» (*The Washington Post*, «Comrades in Controversy», 3 sept. 1994, D1).

El mismo día 3 de septiembre se hacía también público el proyecto del Museo Nacional del Aire y del Espacio de la Smithsonian Institution de Washington de preparar para el 50 aniversario una exposición que llevará por título «The Last Act: The Atomic Bomb and the End of World War II». El centro de atención lo acaparará sin duda el propio histórico avión de la 509 División Aérea, el Enola Gay, el causante de la devastación de Hiróshima, que está siendo minuciosamente reparado para su presentación en la exposición y su posterior alojamiento en el Museo.

9. COR VAN DEN HEUVEL, *The Haiku Anthology: English language haiku by contemporary American and Canadian Poets*, Garden City, N. Y.: Anchor Press, 1974.

10. J. KEROUAC, *American Haikus*, Montclair, N. J. Caliban Press, 1986, pág. 1. Originalmente fueron parte de un álbum que grabó en 1958 Kerouac con los saxofonistas Zoot Sims y Al Cohn para Hanover Records.

dos amigos y poetas de haiku como él, Albert Saijo y Lew Welch. Al comienzo de una novela que escribe Welch al año siguiente nos explica cómo comenzó aquella gira: «We started for New York in my old jeep for no reason». El resultado de esta larga gira poética fue su obra *Trip Trap: Haiku along the Road from San Francisco to New York* (1959), treinta y cuatro páginas de versos de distinta forma y tamaño que son apuntes vivos de la geografía física y humana de América. Kerouac y sus dos compañeros de viaje ya no son meros observadores o espectadores. Se identifican con los seres que los rodean o con los que se mueven:

The windmills of
Oklahoma look
in every direction

Oklahoma, como comenta B. Ungar¹¹, con sus inmensas planicies y sus imponentes espacios vacíos es un marco muy adecuado para sugerir una comparación interna al añadir los molinos de viento como centinelas de esta inmensa soledad. Puntos pequeños en reposo en medio de un movimiento dramático crean un sentimiento de soledad y de melancolía. La introducción del verbo «look» parece darle vida a un paisaje muerto.

Gary Snyder comparte su interés por el Zen Budismo y por la poesía japonesa con Kerouac. Testimonios de este interés son sus obras entre las que se pueden destacar *The Back Country* (1968) con una serie de 18 haikus que lleva por título «Hitch Haiku», y *Earth House Hold* (1969)¹². Entre los poetas de la «Beat generation» que más influencia tuvieron del Oriente y que a su vez más lo dieron a conocer con su inmensa producción literaria está Kenneth Rexroth al que nos referiremos más adelante.

Varios hechos favorecieron en los años 50 la propagación y el interés en América por los temas japoneses. En 1951 se firmaba en San Francisco el Tratado de Paz entre Japón y EE.UU. La larga presencia de las tropas americanas en Japón proporcionó temas para una serie de obras de gran éxito editorial. Norman Mailer en el mismo año con sus breves narraciones «The Paper House» y «The Language of Men». La obra de Vern J. Sneider *Tea House of the August Moon*, que se adaptó para el teatro, y luego se hizo una película. La novela *Sayonara* (1954) de James Mitchener, también llevada a la pantalla con gran éxito. El año 1951 ganó el premio de Cannes la película japonesa *Rashomon*, de gran éxito en EE.UU. En el mismo año ocupó el puesto de los 'best sellers' la obra de Mark Gayn *Japan Diary* publicada tres años antes. En estos años se publican en América obras de gran interés como *The United States and Japan* (1950) de Edwin O. Reischauer, profesor de temas japoneses en Harvard y posteriormente Embajador americano en Japón, *Japanese History: A Guide to Japanese Reference and Research Materials* (1954) de John Holl, *Japanese Literature: And Introduction for Western Readers* (1955) de Donald Keene. Asimismo en varias Universidades americanas se comenzaron a impartir cursos sobre cultura y civilización japonesa y a publicar libros para estudiar la lengua japonesa.

11. B. UNGAR, *ob. cit.*, pág. 27.

12. Cf. J. M.^o RUIZ, «Notas en torno a *Earth House Hold* de Gary Snyder», *Filología Moderna*, n. 50-51 (feb-jun. 1974), 393-413.

En los años 50 es cuando se puede pues decir con propiedad que empieza el haiku inglés. A ello contribuyó de forma fundamental la llegada a EE.UU. de la obra monumental de Reginald H. Blyth, *Haiku*, publicada en Tokyo en 4 volúmenes (1949-1952). Kenneth Rexroth (1902-1982), poeta él mismo y compositor de haikus fue otro de los que más contribuyeron a dar a conocer la poesía oriental china y japonesa. Su propia poesía se dejó influir de la poesía oriental. Rexroth sirvió asimismo de puente entre la concepción romántica que de Japón tenían los americanos antes de la guerra, «a far away world of lotus dreams», y la generación de la postguerra que estudió con seriedad el Zen-Budismo, el shintoísmo, los clásicos chinos y japoneses. El mismo se interesó por los clásicos japoneses ya desde que comenzó la invasión japonesa de Manchuria y durante la segunda guerra mundial cuando se enfrió el entusiasmo por lo japonés, y visitó Japón repetidas veces una vez terminada la guerra. En un discurso que pronunció en el Pen Club de Tokyo en 1973 en un Congreso Internacional de japonólogos expresa con claridad sus ideas en torno a la relación entre la poesía japonesa y americana: «During the Occupation, as has happened so often in history, captivity took captivity captive. Thousands of young Americans learned a little Japanese and came to appreciate the virtues of the Japanese way of life. A smaller number learned the language and a still smaller number was converted, not to contemporary Japanese life and thought, but to the traditional religion and culture»¹³.

Cita Rexroth como obra imprescindible sobre el tema *The Japanese Tradition in British and American Literature* de Earl Miner, pero recordando que su trabajo termina con Ezra Pound y William Butler Yeats sin prácticamente añadir nada sobre los acontecimientos posteriores que han sido de gran transcendencia, y por ello afirma categóricamente Rexroth: «In the last 25 years the influence of Japanese poetry has become far more pervasive than it has been. The postwar development has been quite different, a difference of distance. Japan was once for the West a far away world of lotus dreams, a paradise of decadent sensualists. Whatever it is now, it is certainly that no longer»¹⁴. Al tratar de explicar el grado de influencia de la poesía oriental en la americana no duda en compararla con la influencia inglesa o francesa de otras épocas: «It can be safely said that classical Japanese and Chinese poetry is today as influential on American poetry as English or French or any period, and close to determinative for those borne since 1940». Es interesante asimismo el razonamiento que hace para explicar el hecho sorprendente de esta asimilación. Dice así: «I have tried to explain why this is so. Classic Far Eastern poetry speaks for all those elements of a complete culture, or factors of the human mind, of man at his most fulfilled, which are suppressed or distorted by Western civilitation»¹⁵.

En la segunda mitad de la década nuevos acontecimientos contribuyeron a incrementar el interés por los temas japoneses. En 1956 Japón es admitido en las Naciones Unidas. Se comienza a traducir al inglés literatura japonesa, y así en 1956 aparece la traducción *Snow Country* de Yasunari Kawabata, *The Poetry of Living Japan* de Soseki Natsume en

13. K. REXROTH, *The elastic retort: essays in literature and ideas*, New York: Seabury Press, 1973, pág. 155.

14. K. REXROTH, *op. cit.*, pág. 149.

15. *Ib.*, pág. 157.

1957. Se publican asimismo dos libros de trascendental influencia para los poetas americanos: *Japanese Haiku: Its Essential Nature, History, and Possibility in English with Examples* (1957) de Kenneth Yasuda, e *Introduction to Haiku* (1958) de Harold G. Henderson¹⁶.

H. G. Henderson, miembro destacado de la 'Japan Society' de Nueva York explica con claridad a sus lectores americanos las 4 reglas fundamentales del haiku: 1. Consta de 17 sílabas distribuidas en tres versos de 5, 7, y 5 sílabas respectivamente. 2. Al menos ha de contener una referencia a la naturaleza (no humana). 3. Referencia a un evento particular (no generalización). 4. El evento sucede ahora, en el presente, no en el pasado. Advierte sin embargo que no siempre se cumplen al cien por cien estas cuatro normas, pero sí que ha de transmitir siempre una emoción, ha de registrar un momento de emoción en el que de alguna forma la naturaleza humana queda ligada a toda la naturaleza.

Henderson explica en términos bien precisos la inmensa expansión que esta forma poética importada desde Japón, el haiku, tenía ya en el año 1965 en EE.UU: «Haiku and attempts at haiku are now being written in English by the hundred thousand. In the 1964 Japan Airlines (National Haiku Contest) 41.000 were submitted... But it is nevertheless true that haiku in English is still in its infancy»¹⁷. Al analizar la estructura de esos 41.000 haikus observa por ejemplo que 13 no se atienen a la regla de la forma silábica 5-7-5. Incluso entre los haikus ganadores del primer premio en algunos concursos los hay que tampoco se ajustan a esta norma. Por ejemplo:

Searching on the wing,
the hawk's cry
is the shape of its beak
(J. W. Hackett, 1963).

O este otro de N. Virgilio, 1964:

The town clock's face
adds another shade of yellow
to the afterglow

Ambos obtuvieron el primer premio en el concurso organizado por la revista *American Haiku*. En cambio sí se acomoda a la forma silábica el primer premio para Japan Airlines de 1964 conseguido por J.W. Hackett:

A bitter morning:
Sparrows sitting together
Without any necks.

En cuanto al tema de la naturaleza con frecuencia nos podemos encontrar haikus americanos que prescinden del mismo. Algunos llegan a considerarlo poco práctico o artificial.

Las conclusiones a las que llega Henderson pueden resumirse en tres. En primer lugar no parece haber unanimidad entre los poetas americanos en cuanto a lo esencial del haiku; en

16. Cf. SANEHIDE KODAMA, *American Poetry and Japanese Culture*, Hamden, Conn.: Archon Books, 1984.

17. HAROLD GOULD HENDERSON, *Haiku in English*, New York, Japan Society, 1965.

qué se distingue un haiku de otros poemas igualmente breves, cortos como el haiku. En segundo lugar sí parece haber mayor acuerdo en que algún aspecto de la naturaleza ha de entrar en la composición del haiku. Y finalmente parece claro que la mayoría de los poetas americanos no están familiarizados con la técnica de los grandes maestros japoneses. A modo de corolario podríamos tal vez añadir que entra dentro de lo probable el que el haiku en inglés se desarrolle en formas equivalentes, aunque no idénticas al haiku japonés. El sistema tanto fonético como silábico del inglés es muy distinto del japonés que tiene una distribución de sílabas y sonidos vocálicos muy similar al español. Los poetas ingleses y americanos imitaron la estructura fundamental del Soneto italiano de 14 versos, pero en lugar de endecasílabos eligieron el pentámetro yámbico para la medida y el ritmo del verso. Algo parecido pudiera ocurrir con el haiku, un poema breve generalmente de tres versos pero con mayor flexibilidad en cuanto al número y distribución de las sílabas.

La práctica del haiku en EE.UU. se generalizará de tal manera que desde muchas escuelas primarias, pasando por decenas de miles de individuos, hasta diversos «creative writing courses» en la Universidad han escrito y enseñado a escribir haiku. Y si la práctica ha sido extensa, no menos extensa y variada será la forma en que se escribirá.

A finales de los 50 y sobre todo a comienzos de los 60 es cuando comienza a dar su fruto todo el trabajo realizado anteriormente. Unos cuantos poetas empiezan a escribir el haiku. Y aumenta sin cesar el interés sobre el mismo. Comienzan a aparecer Revistas de haiku, Sociedades de haiku, concursos de haiku, ediciones de colecciones originales de haikus, bibliografía abundante, crítica literaria, y se le presta atención académica. En 1963 aparece la primera revista americana dedicada exclusivamente a haiku y cuyo título es precisamente *Haiku*, fundada por James Bull en Platteville, Wisconsin. En 1968 bajo los auspicios de la Japan Society se funda en Nueva York la Haiku Society of America con la finalidad de promover la producción, el aprecio y estudio del haiku. En años sucesivos aparecen nuevas revistas dedicadas al haiku: *Modern Haiku* (1969) en los Angeles, CA, *Dragonfly* (1973) en Portland, Or., seguida de *Haiku highlights*. La 'Haiku Society of America' publica a partir de 1978 *HSA Frogpond*, cuyo título se modifica el año 1981 pasando a ser *Frogpond*. Posteriormente nuevas publicaciones periódicas salieron a la luz en diversos lugares: *The Red Pagoda* y *Virtual Image*, Jackson, TN, *Wind Chimes*, Glen Burnie, MD, *Piedmond Review*, Raleigh, NC., *Jean's Journal*, Dallas, TX, *Haiku Journal*, San José, CA.

Esta abundante floración de revistas estuvo asimismo acompañada con la publicación de innumerables obras, unas de carácter académico y otras de divulgación sobre este nuevo arte poético del haiku, así como traducciones de haikus japoneses y abundantes publicaciones de libros y opúsculos de haikus de autores americanos, algunos de ellos presentados como auténticas joyas bibliográficas. El número y podría decirse también la calidad de las publicaciones ha ido en aumento hasta nuestros días. Un reflejo de la magnitud de la actividad bibliográfica en torno al haiku nos lo puede dar la Biblioteca del Congreso de Washington, D.C. Bajo el epígrafe 'haiku' aparecen en el Catálogo General 626 entradas, 'American Haiku' 83 libros, 'English Haiku' 10, 'German Haiku' 4, 'French Haiku' 2, y luego 1 para Perú, Portugal y México. En cuanto a España aparece no

como haiku sino como crítica y traducción de haiku la obra del Prof. Rodríguez-Izquierdo *El haiku japonés* (1972).

Si podemos decir que el haiku americano nace propiamente después de la segunda guerra mundial, a partir de los años 50, también se puede afirmar que su producción comienza a proliferar en los 60 y 70 y ha ido en aumento hasta nuestros días. En 1974 Cor Van den Heuvel, poeta él mismo y buen compositor de haikus, reunía en su obra *The Haiku Anthology* una eximia colección de haikus de 38 autores con una gran variedad de formas y tendencias, por lo que podía afirmar sin temor a equivocarse: «Haiku in English is still finding its way». Todos estaban de acuerdo en algo fundamental, que el haiku era un poema breve, simple y directo; a partir de esa base tanto la práctica como la teoría del haiku se diversificaban en tres corrientes principales. Para unos el haiku tenía un fondo esencialmente religioso ya que lo relacionaban directamente con el Zen. Esta es por ejemplo la posición de James W. Hackett y de Eric Amann, dos de los más conocidos poetas del haiku que siguen en este punto la interpretación de R.H. Blyth. Hackett insiste en la idea de que el haiku es un «way of life», un modo de vida, el haiku como Camino, basándose en la afirmación de Bashoo que dice: «Haiku es simplemente lo que está sucediendo en este lugar, en este preciso momento». Una segunda 'escuela' de autores y teóricos del haiku insiste más en el aspecto y fondo estético resaltando la creación imaginativa, el rol artístico del autor; una experiencia por tanto estética, más que religiosa. En esta línea están H.G. Henderson, Nicolas Virgilio y otros. James Tipton, por ejemplo, declara estar interesado simplemente en el poder de la palabra: «Interested in the possibility of discovering new energy through words put together with precision and emotion». Hay una tercera corriente que ve en el haiku una especie de filosofía del 'hic et nunc', aquí y ahora, una especie de existencialismo filosófico-poético. Un ejemplo puede ser Gerardine Clinton Little, poetisa y compositora de haikus que afirma: «Haiku's appeal for me is its 'world in a grain of sand' philosophy, the here and now of it»¹⁸.

Si hay variedad de opinión o 'escuelas' en cuanto a la estructura profunda del haiku se refiere, tampoco es de extrañar que las haya en lo que concierne a la superficie o forma del haiku. En su amplio y bien documentado estudio del haiku japonés A. Nakagawa (1976), va exponiendo distintas formas y posibilidades. Así por ejemplo siguiendo las orientaciones del Dr. Koochi Doi (1970) el haiku inglés podría componerse de 3 versos, de 2 o de 1 con un número total de sílabas entre 12 y 18. Por su parte Charles E. Tuttle sugiere un total de 13 o 14 sílabas y da la explicación: «thirteen or fourteen syllables would be closer to the weight of the Japanese poem because of the difference between Japanese and English syllable counting»¹⁹.

No sólo el número de sílabas y el de versos puede variar. También la disposición de los mismos. El propio Nakagawa comenta el hecho notable de cómo en el Concurso convocado por la revista *Haiku* en 1979 entre 638 haikus presentados se premió el de la poetisa Eveling Tooley que lo presentó bajo el pseudónimo de Tao-Li, con una forma nueva y original: Tres versos dispuestos verticalmente con el mismo número de palabras

18. Cit. en Cor Van den Heuvel (1974), *op. cit.*, pág. xxxiv.

19. Cit. A. NAKAGAWA, *Studies on English haiku*, Tokyo: Hakuseido Press, 1979, pág. 39.

para el verso 1º y el 3º y más palabras para el 2º. Por otra parte el número de sílabas era 5-7-5:

snow	the	looms
on	white	in
the	head	the
mountain	of	mirror
	Tao-Li	

La poetisa explicó que esta disposición vertical era en parte un homenaje a la tradición oriental del haiku, pero sobre todo para demostrar que los versos del poema están medidos. Para algunos críticos esta forma es estructuralmente válida y de gran efecto. Otros la consideran más natural y disciplinada; una técnica más ágil que la disposición horizontal de 5-7-5 sílabas, demasiado rígida para la lengua inglesa, mientras que si se usan menos sílabas puede dar la impresión de imprecisión, de ir perdiendo el sentido de exactitud y precisión propia del modelo japonés.

El haiku de Evelyn Tooley sirvió de modelo para otros poetas que siguieron su ejemplo. Así por ejemplo Gene Gudmundson que consiguió el segundo premio del Concurso para celebrar el quinto aniversario de *The Modern Haiku* en 1974:

Summer	the	brushing
rain	horse's	flies
	tail	
	stops	

A Nakagawa esta aproximación en la forma del haiku inglés a la forma del original japonés le parece válida, aunque a la vez reconoce que esta disposición vertical de las palabras no es natural en la lengua inglesa.

El mismo autor presenta asimismo otro buen ejemplo del esfuerzo por encontrar una forma válida para el haiku inglés: James Kirkup. Kirkup fué a Japón como profesor de literatura el año 1959. Desde el comienzo trata de aprender y practicar la técnica del haiku. Así, por ejemplo:

When we part, a leaf,
The first grief, fall between us
Like a lost shadow.

Intenta el poeta escribir haiku, y su poema se parece al haiku en la forma 5-7-5. Pero aquí todo es personal, subjetivo: «we» «grief», «us». Nada relacionado con la naturaleza, sino es en forma de comparación, metáfora «leaf», que se completa con una comparación «like». Nada es presente, hecho objetivo. «When» equivale a una condicional «if», hipotética, o a una afirmación de carácter general «siempre que».

Produce luego otros poemas, «haiku-like pure poems» los denomina Nakagawa, como éste:

The trees in a quiet street
Have turbulent windows that
Reflect the sunset's shambles.

Poemas con símiles, abstracciones, metáforas, pero aún lejos de la esencia del haiku. Kirkup estaba fascinado con el haiku, el más simple y el más breve poema del mundo. Pero advertía la extrema dificultad de llegar hasta esa simplicidad tan 'compleja'. Después de más de 10 años de aprendizaje, mediante errores y aciertos, llegó a la conclusión de que la forma más adecuada para el haiku inglés era el haiku compuesto en un solo verso, -'monostich' lo denomina él-, fórmula que le parece a Nakagawa una de las más prometedoras en la moderna composición del haiku. Buena parte de las composiciones de esta forma por Kirkup suscitan un fuerte sentido de belleza, de admiración («ah-ness»), contienen una armonía estática, y evitan toda personificación, siendo a la vez compactas y libres de adornos retóricos. Algunos pueden resultar proverbios, puros poemas, pero otros se acercan a la esencia del haiku. Son buenos ejemplos sobre paisajes:

- First snow, a pastel sketch of winter.
- Dark rocks lashed by storms of apricot petals.

Como conclusión en cuanto a la forma del haiku escrito en inglés considera Nakagawa que es de alabar el interés por escribir el haiku en inglés de la misma forma que cientos de miles de poetas japoneses lo han hecho y lo siguen haciendo pero que asimismo, teniendo en cuenta el hecho de que los sonidos, las sílabas, el ritmo y la prosodia propia de la lengua inglesa son distintas del japonés podrían desarrollarse otras formas más acordes con las estructuras lingüísticas propias de la lengua inglesa. La práctica del haiku en inglés ha demostrado asimismo esta variedad de formas. En el gran número siempre creciente de autores americanos que escriben haiku podemos encontrar desde la forma tradicional de 5-7-5 sílabas, hasta haikus escritos en un solo verso sin determinar el número de sílabas o en cualquier combinación de sílabas con el número de versos que suelen variar de uno a tres.

III. EL «HIC ET NUNC» DEL HAIKU AMERICANO

De la definición que da Bashoo del haiku se desprenden las partes esenciales de que consta. «Haiku es lo que está sucediendo en este lugar y en este momento», es decir, aquí y ahora. Por tanto: el tema u objeto, lo que sucede; el lugar en que sucede, y el momento en que sucede. Un fenómeno concreto que tiene lugar en un tiempo y espacio también concretos. La conjunción del tiempo y espacio nos da la posibilidad de percibir un fenómeno concreto. El haiku es la experiencia vivida de una de estas percepciones. La yuxtaposición de los objetos observados expresa por una parte la unidad de la naturaleza, del universo del que forma parte el propio autor-narrador del haiku, y por otra expresa también la separación: separación que en realidad es tan sólo conceptual, ya que nosotros 'separamos' los objetos al formar en nuestra mente conceptos distintos de cada uno de ellos. En la experiencia de un determinado fenómeno el autor del haiku capta en un momento de contemplación o iluminación la unidad de la naturaleza de la que forma él mismo parte, a pesar de la separación que nosotros hacemos constantemente de sus elementos. En el haiku, en consecuencia, han de estar presentes como en constante paradoja, la unidad y la separación.

Y como corolario de lo que antecede, en el haiku tradicional japonés el tiempo y el espacio estarán necesariamente expresados explícitamente o al menos implícitamente. Por eso en el haiku japonés suele haber casi siempre una palabra que nos sitúa con toda precisión en una época o estación concreta del año. Es la palabra o frase estacional, *Kigo* en japonés. Así por ejemplo la flor del ciruelo, del cerezo, o del sauce será una referencia precisa a la primavera; como lo es también el ruiseñor, la golondrina, la mariposa, u otros fenómenos naturales como la neblina. Signos inconfundibles del verano son la cigarra, la luciérnaga, la rana, la alondra, la peonía, el trasplante del arroz, los aguaceros torrenciales etc. Pregoneros del otoño serán, entre otros el crisantemo y las siete flores del otoño, la cosecha del arroz, las garzas, las libélulas, las tormentas, etc. Para el invierno serán claras referencias la nieve, la escarcha, la niebla, los vientos fríos del norte, las tierras yermas...

El contacto con la naturaleza y la vivencia personal de la misma es una de las características fundamentales de la cultura e idiosincracia japonesas derivadas del Budismo. Ello se puede observar tanto en el aprecio real de los individuos y de la sociedad japonesa como en la expresión artística de las letras y de las artes. De ahí que el tema de las estaciones aparezca como una constante. En la primavera todo japonés saldrá a ver y disfrutar de la belleza tan inmensa –todo lleno de flores– ‘hana ga ippai’, pero a la vez tan caduca –de ocho a quince días– de la flor del cerezo; y en otoño irá a admirar el cambio de color verde de las hojas del arce al rojo intenso. La permanencia de la naturaleza pero a la vez su constante cambio.

El ciclo recurrente de las cuatro estaciones como signo de la constante transformación de la naturaleza entera y de la vida que cambia, nace, muere, y vuelve a nacer se observa con frecuencia como tema de grandes autores de la pintura japonesa. El ejemplo más claro es el «Largo Paisaje de las 4 estaciones», la obra maestra del gran pintor y monje del Zen Sesshu (1420-1506). La obra como una sinfonía en cuatro movimientos va desarrollando a lo largo de las cuatro estaciones el tema del cambio y del camino simultáneo que recorre el peregrino sumergido en la naturaleza. En la primera comienza el peregrino –léase el pintor o el propio espectador del cuadro– una vida en plena floración, que da su fruto en la plenitud del verano, para comenzar a declinar en el otoño y llegar a su fin en la muerte del invierno. Hombre y naturaleza en plena comunión siguen un ritmo paralelo en el peregrinar de la vida siempre cambiante de formas. El esquema de las cuatro estaciones aparece por ejemplo en la obra del s. XVI atribuida a Kano Eitoku «Paisaje de las Cuatro Estaciones» (Ocho vistas de Xiaosiang), un par de biombos pintados con tinta sobre papel del Museo de Arte de la Prefectura de Ishikawa y que ha sido presentada en la magnífica exposición «Momoyama: La Edad de Oro del Arte Japonés. 1573-1615», en el Palacio de Velázquez del Retiro de Madrid (22 Noviembre 1994-19 Febrero 1995). En el arte pictórico se encuentran también escenas de género referidas a los doce meses del año como ocurre con el album de 12 hojas de color sobre papel obra del siglo XVI que se encuentra en la J.R. Tokai Foundation of Lifelong Learning, presentado también en la misma exposición «Momoyama». El mismo esquema de las 4 estaciones se reproduce en el biombo del s. XVII de Kano Tsunenobu, en el Museo del Arte Fuji de Tokyo, presentado en la exposición de la Fundación Juan March de Madrid «Tesoros del Arte Japonés: Periodo Edo (1615-1868)» (Septiembre 1994-Enero 1995). También podemos encontrar ejemplos patentes en el séptimo arte de este aprecio por la naturaleza y el relieve de sus

cambios a través de las estaciones, por ejemplo, en la *Isla Desnuda* (Hadaka no Shima) de Kento Shindoo. Entre los personajes e intérpretes de la película aparecen la Primavera, el Verano, el Otoño y el Invierno.

No es por tanto extraño que también en el haiku japonés aparezca como algo natural la referencia al tiempo, a la estación del año. Aquí es donde puede comenzar la primera y sería dificultad para el poeta americano y occidental que quiera escribir haiku. La vivencia de la naturaleza es menos intensa y de carácter distinto. El poeta occidental ve la naturaleza desde fuera, como observador externo; el sujeto de la observación y el objeto a observar están claramente diferenciados y 'opuestos'. Entonces es fácil 'inventar', crear una situación 'ficcional' en la que todo puede ser imaginario y simbólico. La referencia a lo concreto en el tiempo y en el espacio pierde importancia y hasta puede parecer artificial.

En la abundantísima producción de haikus americanos que ha aparecido en la segunda mitad de siglo desde los años 50 hasta nuestros días se podrá a veces observar la ausencia de toda referencia estacional. Pueden servir de ejemplos dos de una actual escritora de haikus, Helen J. Sherry²⁰.

below the jet	fireworks
cloud shadows play	shooting American colors
on green squares	to te moon

O por el contrario, con mucha más frecuencia, la referencia expresa dando el nombre de una estación o de un mes. Por ejemplo éstos compuestos por uno de los primeros maestros del haiku americano:

Summer morning:	deep in the pool,
pausing in my makedness	that summer easiness
at the window	of water-flowers ²¹

Hay naturalmente otros que han conseguido expresar la época del año con una adecuada palabra referencial que será siempre más difícil de encontrar en inglés o en cualquiera otra lengua occidental por la menor atención prestada por estas tradiciones culturales a la naturaleza como parte esencial de la concepción de la vida humana. Raymond Roseliep lo consigue por ejemplo en estos dos:

skylark!	snow
my clothes	first cancels
fall upon me	the white swan ²²

La alondra no puede por menos de recordarnos con su canto y con su estático vuelo contra el fondo del cielo azul el verano con sus calores que convierten en pesadas nuestras ropas. La nieve por su parte pregonera del invierno a pesar de que su color la hermana con el cisne no se aviene bien con él y le obliga a cancelar su estancia y buscar otros horizontes. El lugar permanece pero a la vez cambia, viene la nieve y se va el cisne, viene el invierno a reemplazar al otoño.

20. H. J. SHERRY, *Colors of Haiku*, San Diego, CA: Chocho Books, 1991, págs. 31 y 35 respectivamente.

21. M. MCCLINTOCK, *Light Run: poetry*, U.S.A.: Shiloh, 1971.

22. R. ROSELIEP, *Listen to Light: Haiku*, Ithaca: N.Y.: Alembic Press, 1980, págs. 67 y 100.

El interés consciente de resaltar en el haiku la importancia de las estaciones ha hecho que entre los poetas americanos que han escrito haikus haya un número notable de los que han escrito series y libros de haikus dedicados a los meses del año y especialmente a las cuatro estaciones del año. Una breve reseña de los mismos podría incluir los siguientes:

Haiku Yearbook (1991) de Francis Smith, S.J.: 12 haikus uno por cada mes del año. En la página izquierda aparece un grabado abstracto con referencia al haiku de la página derecha. Así por ejemplo en el último correspondiente a Diciembre sobre mancha negra copos blancos aludiendo al tema del haiku:

There, in morning snow
two angels, wings touching, formed
by love and whimsy.

En el mismo año se publica la obra de Michael Cay Davis *A Year of Haiku* (1991) con la dedicatoria: «To my Father in heaven who is the giver of life». En él el autor trata de recoger sus experiencias y percepciones a lo largo del año 1990.

El libro incluye un haiku por cada día del año; así por ejemplo para el 25 de Diciembre:

On a dark cold night
the moon wears a haze blanket
around its shoulders.

Kyoto Dwelling (1987) es una obra de Edith Shiftert que fue a vivir a Kyoto el año 1963. Los haikus, todos según la norma de 5-7-5 sílabas, están distribuidos en 12 capítulos o apartados correspondientes a los 12 meses del año. En cada uno de ellos 31 haikus, uno por cada día del mes y algunos más. La obra está ilustrada por Koka Saito con ilustraciones para cada uno de los meses. El primer haiku de mes glosa la correspondiente ilustración. La obra recrea el encanto, historia y paisaje de Kyoto y su entorno natural de insectos, pájaros, plantas, hombres, sabios, poetas, monjes, templos y ceremonias, las estaciones del año, la vida en suma que permanece pero a la vez cambia constantemente.

In early morning snowfall, and Daimonji's peak just a white shadow (20).	Petals drifting off as a bush warbler comes down to some plumb blossoms (28).
--	---

Silent at *zazen*,
the rows of black robes.
Snow blown from tree tops (113).

Jane Reichhold escritora de ficción y no ficción recoge en una sola obra, *Tigers in a Tea Cup* (1988), siete libros suyos de haikus compuestos anteriormente. Uno de los libros que se recogen en la obra lleva por título *Visiting Temples* (1987). Desde el poblado de Gualala en California donde vive, emprende la utora una excursión o viaje al estilo de las peregrinaciones de Bashoo, y en prosa poética alternando haikus, mezcla de poesía y prosa denominada 'haibun' en japonés, reflexiona sobre las montañas, la lluvia, el cielo, la noche, la arena, la mariposa... es decir sobre la naturaleza que le rodea.

Otra de las obras de esta colección lleva por título *Thumbacks on a Calendar* de 1985, y se extiende desde la página 51 a la 120. Haikus de 3 o 4 versos que están dedicados a cada uno de los meses del año, de 12 a 20 haikus por cada mes. Compuestos con

letras mayúsculas con la fecha y el mes al pie del haiku dan la impresión de un diario de hechos objetivos, pero a la vez expresando sentimientos íntimos de su autora. Asimismo se puede observar el ambiente estacional de cada una de las épocas del año. Veáanse por ejemplo dos de estos haikus. El primero corresponde al 10 de Marzo, y recoge una estampa de la incipiente primavera, mientras el segundo se refiere al paso del tiempo tal como se refleja en una dama que ha visto ya pasar la primavera de su vida:

SPRING WINDS
BETWEEN THE TOPS OF BENT GRAS
BOTTOMS OF CLOUDS
3.10

OVARIES AND MIRRORS
THE MOON ON THE SEA
OF MIDDLE AGED LADIES
11.21

La lista de las colecciones y obras dedicadas a las cuatro estaciones del año es notablemente extensa. Desde 1966 hasta 1985, es decir en menos de 20 años, podemos reseñar al menos 15. ¿Cuál han podido ser las causas de esta abundante floración? No sería fácil señalarlas con precisión. En primer lugar es éste un fenómeno que no se da entre los compositores de haiku japoneses. Los cientos de miles e incluso millones de japoneses que escriben haikus cada año no suelen agruparlos por estaciones. Personalmente considero como causa probable de esta forma de presentarlos la posible influencia de una de las primeras colecciones de haikus japoneses traducidos al inglés en EE.UU. que se publicó en 1958 sin indicar el nombre del traductor con el título: *The Four Seasons: Japanese Haiku Written by Bashoo, Buson, Issa, Shiki and many others*. En la introducción se nos dice cómo el más grande de los maestros del haiku, Bashoo, le dotó de la conciencia mística propia del Zen-Budismo, y en cambio Buson (1715-83) lo convirtió en exquisita viñeta, Issa (1763-1827) le dió un tono patético, irónicamente humorístico de ternura y compasión a veces, y absolutamente personal, y Shiki (1866-1902), como un moderno Buson, recrea con el haiku escenas y situaciones de la vida diaria. Se señala asimismo la importancia de la palabra estacional por medio de la cual el lector podrá suscitar sus propias asociaciones y nostalgias, para terminar diciendo que la presente colección se ha dispuesto conforme a las 4 estaciones, con la salvedad de que comienza en Año Nuevo. De hecho hay que tener en cuenta que el antiguo calendario japonés iba adelantado en un mes con respecto al calendario occidental con lo que la primavera empezaba el día 1 de Enero. Reconoce el traductor que es imposible traducir el sutil y complejo significado de un buen haiku a 17 sílabas inglesas. El resultado final es que la mayor parte de los haikus los traduce en cuatro versos libres omitiendo con frecuencia la palabra estacional.

Sirvan de ejemplo tres vistas del Monte Fuji cantadas por tres grandes poetas del haiku japonés. La primera corresponde a la primavera, la segunda al otoño y la tercera al invierno:

Immobile Fuji...	Peacefulness...today
Alone	Fujiyama stands
Unblanquetted by	Above us
Millions of new leaves	Mist-invisible
(Buson)	(Bashoo)

To celebrate New Year's
 we feast...
 Newly-opened eyes on
 Snowy Fujiyama
 (Sokan)

El número de haikus dedicados a cada una de las estaciones varía: 72 para la primavera, 64 para el verano, 49 para el otoño y 40 para el invierno.

En 1956 se formó en Los Angeles un grupo en torno a Helen Stiles Chenoweth para aprender a escribir —creative writing—. Para aprender la brevedad y la simplicidad tomaron como modelo el haiku, del que quedaron tan fascinados que comenzaron a escribir haikus ellos mismos. El grupo se denominó 'Round Table' o mesa redonda. En 1963 conocieron la revista *American Haiku* que publicaría luego muchos de sus haikus. En 1966 publican entre los componentes del grupo, 13 autores, una colección de 300 haikus seleccionados entre los 700 presentados por los escritores del grupo. El título de la obra es *Borrowed Water: A Book of American Haiku* que fué impreso en Japón. La obra está dividida en cuatro partes cada una de las cuales lleva por título el nombre de una estación, y está impresa en papel de color distinto: rosa para la Primavera (62 haikus), amarillo para el Verano (78 haikus) verde para el Otoño (51 haikus) y gris para el Invierno (31 haikus). A estos se añaden otros 69 en color naranja en una serie miscelánea. Todos los haikus siguen el modelo de 5-7-5 sílabas. Muchos se acomodan también a la referencia estacional como éste de Moraw en el que el Sol del atardecer se funde con los tonos del bosque en otoño, rosa intenso, púrpura y gris.

Sunset in mountains -
 parades deep pink and purples
 leaves sorrowing grey (pág. 75).

La Asociación de Poetas de Washington publica asimismo *Haiku 1973* (1974), una colección de 51 haikus seleccionados en un concurso por la comisión respectiva como los mejores entre 746 que se presentaron. Después de los tres primeros premios y algunas menciones honoríficas, vienen cuatro secciones correspondientes a las cuatro estaciones del año. Un árbol esquemático enmarcado en un círculo señala el comienzo de las secciones: para la Primavera un árbol con tres hojas y un pájaro, para el Verano un árbol compacto de hojas, para el Otoño un árbol con hojas que se desprenden y caen, y para el Invierno el esqueleto blanco de un árbol sin hojas sobre fondo negro. Los haikus en su mayoría siguen el modelo clásico en el número de sílabas. Sin embargo es una notable excepción, en cuenta al número de sílabas, el primer premio compuesto por la Hermana Phoebe Passler, OSB:

Father's etched face —
 no work for him again —
 his children hunger (pág. 9).

Ruth Grande presenta una notable colección de haikus ajustándose a la estructura tradicional de 5-7-5 sílabas que lleva por título *Haiku gathering* (1974). La obra presenta una división temática que comienza con las cuatro estaciones del año. A la primavera, al

otoño y al invierno les dedica respectivamente 8 haikus, mientras que escribe 18 para el verano. Vienen luego otras cuatro series: el mar con cuatro haikus, el espacio con otras cuatro, la ciudad de Nueva York con cinco y finalmente Japón con cuatro. El paso de las estaciones queda perfectamente reflejado en muchos de ellos mediante la referencia a los apropiados seres o datos específicos de cada una de ellas. Las mariposas por ejemplo son una clara referencia al verano mientras que las golondrinas agrupándose nos hablan de su inminente emigración ante la llegada del otoño.

Along the roadside	Hundred of swallows
day lilies cluster-haven	each perched on telephone wires
for limp butterflies (7).	fly southward in flocks (19).

Ida R. Bellegarde presenta también en el mismo año otra colección de haikus agrupados según las estaciones del año y comenzando también por la primavera, *Haiku Reflections* (1978). 46 haikus para la primavera, 28 para el verano, 12 para el otoño y otros 12 para el invierno. Sigue el esquema tradicional en cuanto al número de versos y sílabas, e introduce una novedad ajena a la tradición japonesa y que consiste en poner título a cada uno de los haikus. Así :

WHITE BEAUTY

Snow showers in winter...
 the drooping pine trees festooned
 in snowy white plumes (pág. 58).

Muchas de las colecciones u obras de haiku se hicieron en ediciones muy limitadas. Así es el caso de *Sullivan's Island* (1980) de Doroty Garret Melzer del que se hizo una edición de 150 ejemplares. La obra compuesta en tankas y haikus es un canto de melancolía y nostalgia en la isla que le recuerda incesantemente a su esposo muerto. Entre varias secciones temáticas la que destaca por su extensión es «seasons», las cuatro estaciones. 5 haikus para primavera, 5 tankas para el verano, 5 haikus para el otoño y 4 tankas para el invierno. Ateniéndose a la forma silábica también sabe buscar las palabras de profundas resonancias. El chirriar de las cigarras tan propio del verano japonés y del americano se convierte en canto de cisne presagiador y reminiscente a la vez. La poetisa se identifica con la cigarra, la voz de ambas es la misma:

CICADAS fiddle
 On the last day of August,
 Celebrating then
 The summer's end. They do not
 Know the summer's end is theirs.

La década de los 80 vió una abundantísima y a la vez variada floración de haikus, dato que se puede comprobar asimismo observando el número de publicaciones en torno a las cuatro estaciones del año. Uno de los grandes autores de haikus es sin duda Lee J. Richmond que entre sus varias series de haikus tiene *Roads to Spring* (1980). Haikus compuestos generalmente con tres versos de metro libre y distribuidos en cuatro grupos correspondientes a las cuatro estaciones. Richmond se refiere a ellas con los siguientes títulos: «Roads to Spring» (108 haikus), «Voices of Summer» (101 haikus), «Autumn Sleeps» (84 haikus) y «Words for Winter» (42 haikus). Dos ejemplos de su arte:

SPRING begins
quietly:
frosted buds of daffodils. (6).

WINTRY blast;
the wind-bells hang
frozen. (81).

De Raymond Roseliep dijo W. H. Auden que era «one of the best haiku poets in America», y la revista *Yankee Magazine* le considera «one of the world's outstanding practitioners of haiku». Profesor de Inglés en el Loras College de Dubuque en Iowa y poeta en los géneros tradicionales comenzó a practicar haiku en 1960. En el año 1977 ganó el premio de la Haiku Society of America y en 1980 el gran premio Shugyo Takada de la Yuki Teikei Haiku Society of the United States and Canada. Entre sus varias obras de haiku también tiene una dedicada a las estaciones del año, *Listen to Light* (c. 1980). Pero en lugar de nombrar directamente las estaciones para cada uno de los apartados lo hace mediante una 'kigo' o palabra estacional referida a un ser animado. Para la primavera «Firefly», la luciérnaga; para el verano «Skylark», la alondra; «Owl», el buho para el otoño, y «Crow», el grajo para el invierno. Sus haikus están compuestos en verso libre, y a veces reflejan una metáfora como éste:

the firefly you caught
lights the church you make
with your hands. (34).

otras veces condensa en muy pocas palabras contrastes fuertes con ideas de eco profundo:

White orchid
on her coffin
the prickle lady. (80).

Del mismo autor, poeta, profesor y capellán católico, Raymond Roseliep, es también la obra que lleva por título *Rabbit on the Moon* (1983). La obra se divide también en cuatro apartados correspondientes a las cuatro estaciones del año. Un grabado de la luna en distinta fase y paisaje indica el cambio de estación. A la primavera le dedica 52 haikus, al verano 38 más algunas otras estrofas hechas de haikus, y 51 respectivamente para el otoño y el invierno. El concepto de haiku es amplio en el sentido de que incluye también la modalidad del «senryu», es decir el poema estructuralmente similar al haiku pero con tema relacionado con la naturaleza humana, frecuentemente de tono irónico o satírico, como éste:

hole in my sock
letting spring
in. (13).

La variedad de forma es asimismo notable reduciendo a veces hasta el mínimo sus elementos:

snow:
all's
new. (97).

Roseliep ha sido sin duda uno de los grandes escritores del haiku americano con más de una docena de colecciones de haikus publicadas, con más de 90 revistas que han recogido sus haikus, lo mismo que las principales Antologías, con varios premios obtenidos

en USA y Canada y con las alabanzas recibidas por su trabajo por parte de poetas como W. H. Auden, Josephine Jacobsen, X.J. Kennedy, Denise Lavertov, William Stafford, A.R. Ammons.

En Albuquerque, New Mexico, haciendo honor a la tierra aparece otra colección de haikus, *Southwest Haiku* (1982), de Ruth N. Fetter. La autora los distribuye asimismo en cuatro apartados correspondientes a las cuatro estaciones, y cada una de las partes incluye ocho haikus. Alguno de ellos observa la propia autora, son haikus «modernos» con temas que no están relacionados con la Naturaleza física como tal sino con la Naturaleza en cuanto que ésta se relaciona con el hombre, como éste:

Indian dances
For corn and rain and spirits...
And for the tourist.

Y junto a él otro que describe con extrema sobriedad las características del desierto de Nuevo México y los cambios que en él se producen:

Rain in the desert
The arroyos overflow...
Dry in an hour.

The Outside of a Haiku (1984) es una obra de carácter antológico y didáctico en la que la autora hace perfecta exposición sobre los tres elementos esenciales del haiku, tema, lugar y tiempo, y de su estructura externa o formal. Rebecca Ball Rust, la autora, fue la fundadora de la North Carolina Haiku Society, fue Presidenta de la North Carolina Poetry Society, presidenta nacional del Comité del Carl Sandburg Centennial Contest, y miembro de otras cinco Sociedades americanas de haiku. Su abundante poesía y prosa se ha publicado en revistas literarias, antologías, periódicos e incluso en la radio. Entre sus composiciones poéticas aparece también el haiku y el verso libre, sobre los que ha impartido cursos y conferencias.

La segunda parte de *The Outside of a Haiku* es una colección antológica de haikus de varios autores contemporáneos divididos en cuatro partes correspondientes a las cuatro estaciones. Entre la selección de los haikus hay varios de la propia autora, como éste que capta con precisión un día de primavera:

Beginning rain,
first one elm leaf trembles
then another (18).

El año 1984 fue sin duda uno de los más pródigos en América en lo que ha producción de haikus se refiere. Una de estas colecciones es *Cottonwood County* (1984) de Ron Yount, haikus de forma regular, 5-7-5 sílabas, agrupados en cuatro secciones siguiendo las estaciones. 45 haikus para la primavera, 36 para el verano y 24 respectivamente para el otoño y el invierno. En el prefacio del libro Yount hace algunas observaciones muy dignas de tenerse en cuenta. En primer lugar sobre el lugar: «This book of American Haiku has a distinctive Western Rocky Mountain flavor. *Cottonwood County* is a book of Haiku poetry about Boulder County, Colorado». Y concretando aún más: «All the poetry of this book was either written in my backyard, over the fence into Sara's garden, or on Greylok

Street (Heatherwood)». Reconoce la gran ayuda que Sara con sus ojos de artista le prestó para encontrar de nuevo el mundo real, la naturaleza y a través de ella y su contemplación mediante el haiku volver a encontrarse de nuevo con su auténtico yo. Sus palabras son una confesión de impresionante valor humano y artístico: «Cottonwood is a daily, seasonal journal of my small journey into stepping outside of myself. Years of logic, serious introspections and metaphysics led me to insanity and alcoholism. I found that I could only find myself by stepping outside of myself and then looking at the small natural things surrounding me; sometimes right down at my feet like a patch of asparagus. Y think the Haiku experience is an awareness of yourself and your place in your surroundings. The Haiku is a captured, frozen frame or moment. It is that moment when you feel at one with every thing. To feel and write the haiku, one must first get outside of oneself».

Asparagus patch
Hiding on this warm March day
Right down at my feet. (3).

El ritmo de las estaciones reproduce el ciclo de la vida, incluida la vida humana:

Cold rainy morning.
Spring wedding inside the church
Funeral out back. (8).

y el final próximo del verano indica también el fin de su existencia para muchos seres que nacieron con él:

Now, just notice flies
Of the summer when it is
Almost gone away. (24).

Otra bella colección de haikus también con un gran sabor local es *October Rain on My Willow* (1984) de Nina A. Wicker natural de Caswell County, Carolina del Norte. En 1955 se casó y se trasladó a vivir a Lee County de extensas y ondulantes plantaciones de tabaco donde nacieron sus haikus. La serie de haikus está dividida en cuatro partes correspondientes a las cuatro estaciones cuyos nombres están impresos en color rojo. Comenzando por la primavera para terminar con el invierno cada grupo consta de 12 haikus que aparecen impresos dos en cada página. Algunos mantienen la estructura de 5-7-5 sílabas, pero otros no. La naturaleza con las flores, los árboles, los pájaros, los insectos, la luz... y a veces los seres humanos constituyen la temática de la colección.

Muchos de estos haikus se publicaron con anterioridad en diversas revistas y varios consiguieron premios en concursos regionales y nacionales. Estos haikus, como escribe en la introducción Ralph Earle de la Universidad de North Carolina, nos revelan lo que tiene en común la arcilla roja de los llanos del Sur Americano con las colinas de bambú de Japón: «They invite us into respect for the details of the world around us, into good and sometimes subtle humor, into the rhythm of the seasons, the rhythm of life and death»²³. Un bello ejemplo del ritmo de las estaciones es este haiku que hace honor al título del libro:

23. Introd., pág. viii.

Cold October Rain
 Still one blue morning glory
 on the seeded thistle. (18).

Constance Burts Jackson, profesora de inglés en Osborn High School de Detroit, Michigan, y en posesión de tres masters en Artes presenta una nutrida y bella colección de haikus en su obra *Haiku in Variations* (1984), en una serie de apartados con diversos títulos abstractos y concretos tales como «Earth», «Mankind», «Nature», «Night», «Ontology», «Epistemology» y, como no podía ser por menos, también las cuatro Estaciones: Spring, Summer, Autumn, Winter, con 31, 40, 23 y 22 haikus respectivamente. Dibujos de árboles, golondrinas, hojas, etc. adornan las páginas en consonancia con los haikus que siguen el esquema tradicional 5-7-5. Los nombres de las estaciones se destacan escribiendo con mayúscula la letra inicial:

Delicate blossoms
 Uncover bright robes of Spring...
 Awakening life. (38)

The elm in Winter
 Holds out her bare arms praying
 For Spring's smiling face. (73)

En el año 1684 marcó un hito importante en la vida tanto humana como poético-artística de Bashoo. Es el año en que escribió el más famoso de los haikus «Furu-ike ya». Ese año comenzó también la primera de las varias peregrinaciones que haría en el resto de su vida fruto de las cuales serían las mejores obras poéticas de su producción literaria, los mejores haikus y haibun. Bashoo escribió cinco diarios de otros tantos viajes que narra en un plano semiautobiográfico y semificción, en una prosa poética que combina con haikus, y cuyo conjunto se denomina 'haibun'. Una de ellas la más famosa de cuantas escribió, es *Oku no Hosomichi* que se publica en 1694, el año en que muere su autor. La obra la tradujo al español Octavio Paz ya en 1957 con la ayuda del profesor Eikichi Hayashiya y con el título de *Sendas de Oku*, habiendo sido traducida de nuevo recientemente en 1993 por Antonio Cabezas. En la primavera de 1689, a los 45 años de edad y cinco antes de su muerte, emprende Bashoo este largo viaje que duró dos años y medio, camino del Norte Profundo visitando templos, santuarios y paisajes de la región norteña de la isla principal de Japón. Como relato de viajes en prosa altamente poética alternando con haikus compuso Bashoo esta su obra maestra que hace referencia tan sólo a los seis primeros meses del viaje. El relato comienza con estas palabras:

«Los meses y los días son viajeros de la eternidad. El año que se va y el que viene también son viajeros. Para aquellos que dejan flotar sus vidas a bordo de los barcos o envejecen conduciendo caballos, todos los días son viaje y su casa misma el viaje»²⁴.

En los preparativos del viaje, como poseído por los Dioses, parece que una idea le obsesionaba: «La idea de la luna en la isla de Matsúshima llenaba todas mis horas»²⁵.

24. M. BASHOO, *Sendas de Oku* (1957). Traduc. Octavio Paz y Eikichi Hayashiya, Barcelona: Seix Barral, 1981, pág. 55.

25. *Ibid.*

Incluso hoy día cualquiera guía turística de Japón señalará las islas de Matsushima como uno de los tres más bellos lugares que componen el «Trio paisajístico» de Japón: Matsushima al norte cerca de Sendai en el Pacífico, Ama-no-hashidate en la costa del Mar de Japón, cerca de Kyoto y del lago Biwa, y Miyajima en el Mar Interior, cerca de Hiróshima.

Al hablar de Matsushima (Las islas de los pinos) escribe Bashoo: «Ya es un lugar común decirlo: el paisaje del Matsushima es el más hermoso de Japón... Es imposible contar el número de islas... Hay unas que parecen llevar un niño a la espalda; otras como si lo llevaran en el pecho; algunas parecen mujeres acariciando a su hijo. El verde de los pinos es sombrío y el viento salado tuerce sin cesar sus ramas de modo que sus líneas curvas parecen obra de un jardinero. La escena tiene la fascinación distante de un rostro hermoso. Dicen que este paisaje fue creado en la época de los dioses impetuosos, las divinidades de las montañas. Ni pincel de pintor ni pluma de poeta pueden copiar las maravillas del demiurgo»²⁶.

En el tercer centenario del primer viaje o peregrinación de Bashoo, recordando el más bello paisaje de Japón visitado y cantado por el poeta, las Islas de Matsushima, un gran compositor y teórico del haiku americano, Gerald Vizenor, escribe en Berkeley, California, una preciosa obra de haikus que lleva por título *Matsushima: Pine Islands* (1984). El recuerdo de Bashoo esta presente desde el primer haiku:

calm in the storm
 master basho soaks his feet
 water striders

Vizenor divide también su obra, como los demás autores comentados, en cuatro partes correspondientes a las cuatro estaciones, con la particularidad de que comienza con el otoño, en lugar de la primavera que es por donde comienzan los demás autores. Posiblemente lo hiciera para conmemorar la estación en que murió Bashoo, el 12 de Octubre de 1694. Vizenor dispone sus haikus de forma que hay dos en cada página, uno en la parte superior y otro en la inferior, y en el centro el ideograma o 'kanji' japonés, correspondiente a la estación de referencia. La estructura de los haikus es siempre de tres versos pero sin fijar el número de sílabas, aunque el del centro es más largo que los otros y consta con frecuencia de siete sílabas.

En cuanto al fondo, en su extensa introducción, nos recuerda al autor los principios de Bashoo; el haiku ha de reflejar la experiencia común usando las palabras ordinarias de una forma seria y haciendo que los cambios estacionales y los elementos del entorno sirvan al lector de lazo de unión con la tierra y con unas experiencias compartidas en la naturaleza. Citando al maestro japonés escribe Vizenor: «What is important is to keep your mind high in the world of true understanding... And yet not to forget the value of that which is low. Seek always the truth in beauty, but always return to the world of common experience»²⁷.

26. M. BASHOO, *op. cit.*, pág. 79.

27. G. VIZENOR, *Matsushima: Pine Islands: haiku*, Minneapolis, Minn: Nodin Press, c1984, pág. 11.

En la colección de haikus de Vizenor podemos encontrar constantemente la belleza de la verdad en la experiencia cotidiana de nuestro contacto con todos los seres, por ejemplo, las hojas que caen en otoño cantando una canción de melancolía:

autumn operetta
leaves sweep across the bandstand
cold corners

o que vuelven a nacer en la primavera desafiando los últimos hielos del invierno:

april in storm
new leaves freeze overnight
words fall apart

El mundo de *Matsushima: Pine Islands* está poblado de hojas y de flores, de ardillas, caballos, gatos, de insectos y de pájaros, de nubes, nieves, y luna; en fin la naturaleza entera con sus cambios constantes y ritmos recurrentes es el cuarto de estar del poeta autor de haikus, el templo para su meditación. Como escribe el autor en el prólogo a su obra: «Haiku thought is intuitive, a manner of meditation at a dreamscape, a clear distance from dense grammatical philosophies and dominant political ideologies. Haiku turns are moments of wonder in the natural world, surprises at the treelines near the trail, at the woodland rim... internal transformations... and imaginative relationships between words, birds, fur, water, insect sounds, twists in the snow»²⁸.

La última obra en esta serie cronológica de colecciones de haikus agrupados bajo el epígrafe de las cuatro estaciones del año será *The Open Eye* (1985). Su autor, Leonard D. Moore nació en Jacksonville, Carolina del Norte, en 1958, estudiando luego en la Universidad de Maryland. Sus poemas se han publicado en más de media docena de revistas así como también en antologías y periódicos. Sus haikus han visto la luz en más de 100 publicaciones de EE.UU., la India, Japón, Canadá, Nueva Zelanda y Nigeria. Autor de *Poems of Love and Understanding*, ha dado innumerables conferencias, lecturas de poemas, cursos de poesía; y es miembro de la Poetry Society of America y de la Academy of American Poetry y miembro del Comité Ejecutivo de la North Carolina Haiku Society. Entre los numerosos premios que ha recibido se pueden destacar el Premio del Museo del Haiku de Tokyo y el Premio en Honor del Dr. Antonio J. Waring.

En la presentación de la obra, escribe una admiradora de Leonard D. Moore, y también como él creadora de haikus: «A good haiku is like a good friend who is always there for us. Something we can count on. When we learn how to read haiku (and it takes some skill) we can relate to how well the poet has done his haiku moment and shared it with us»²⁹.

Moore divide también su obra en cuatro partes siguiendo las estaciones, con un número descendente de haikus en cada una de ellas; 29 para la primavera, 26 para el verano, 22 para el otoño, y 17 para el invierno. En su estructura silábica así como en su ordenación se puede observar una gran variedad. Los haikus están compuestos en su mayoría de tres versos, pero hay unos cuantos que constan de un solo verso, por ejemplo:

from one oak to the next a silent owl (50),

28. *Op. cit.*, pág. 3.

29. L. E. HARRIS, «Foreword», en L. D. MOORE, *The Open Eye: haiku*. Raleigh: North Carolina Haiku Society Press, c1985.

o este otro:

deep in the vally the moon on fallen grass (47).

Los que constan de tres versos ofrecen gran variedad de formas:

winter river	the old woman
two ducks	looking into the stars
still in the moonlight (63).	sky all snowy (62).

Breaking summer day-
mewing on the river bank:
a flock of old gulls (33).

Si analizamos la frecuencia de las palabras podemos observar que el tema dominante es el de las estaciones pero asimismo aparecen en cada una de las estaciones una serie de palabras específicas propias de las mismas. Así la palabra 'spring' es la que aparece con más frecuencia en la primera parte. Aparece en 11 haikus, y la siguen por número de frecuencia 'sun'(7 veces), 'moon'(5), 'rain' (4), 'butterfly' (2). En los haikus del verano tenemos 'summer' (13), 'sun' (10), 'moon' (6), 'snake' (3). En la sección del otoño 'autumn'(13), 'moon' (8), 'rain' y 'mist' (3), 'sun' y 'dusk'(2). Finalmente en el invierno nos encontramos con 'winter' (9), 'snow'(7), 'moon'(6), 'star' (3), 'sun' (1). Varias de las palabras coinciden en todas las estaciones pero varía su frecuencia. Así por ejemplo 'sun', una de las más recurrentes, aparece 7 veces en primavera, 10 en verano, 2 en otoño y tan sólo una vez en invierno, representando así de alguna manera la mayor o menor presencia del sol en las diversas épocas del año.

CONCLUSIÓN

En las páginas que preceden se ha presentado una breve panorámica de los orígenes y de algunas líneas de desarrollo que ha tenido el haiku en EE.UU. En el apartado tercero tan sólo se ha enumerado una serie limitada de obras y autores seleccionados de entre una pléyade abundantísima, por la circunstancia de haber compuesto alguna colección de haikus relacionada directamente con las estaciones o meses del año. Las obras de haikus que no se atienen a esa modalidad son lógicamente aún más abundantes. La primera y más clara conclusión que se deduce es que la producción del haiku en EE.UU. ha ido creciendo en número y calidad de manera espectacular. Ya en 1975 escribía el profesor Tsutomu Fukuda de la Universidad de Lenguas Extranjeras de Kyoto: «The present age has seen an unprecedented popularity of haiku all over the world. It is now an international form of poetry... I believe it is one of the most popular forms of poetry in the world»³⁰.

Si la afirmación es válida en general, lo es sobre todo en el caso de los Estados Unidos. El interés por el haiku y por otros temas relacionados con Japón comenzó en América a principios de siglo, pero fué sobre todo después de la Segunda Guerra Mundial cuando ese interés tomó verdadero arraigo. El próximo año 1995 se conmemorará el cincuentenario del fin de la guerra en el Pacífico tras el rendimiento incondicional de Japón

30. «Preface», en la obra de A. NAKAGAWA, *Studies in English Haiku* (1976).

después de la explosión de la bomba atómica en Hiroshima el día 6 de agosto y en Nagasaki el 9 del mismo mes de 1945. En estos 50 años transcurridos desde el fin de la guerra el acercamiento entre EE.UU y Japón en todos los planos económico, político, cultural y social ha sido inmenso. Hoy todos los japoneses estudian inglés y cientos de miles de americanos estudian japonés. Los intercambios culturales, el flujo de estudiantes, profesores, turistas en ambas direcciones son cada vez más intensos. Las ideas, el pensamiento, los valores culturales y artísticos no tienen limitaciones arancelarias y por eso se propagan aun con más fluidez que los abundantes bienes de consumo producidas en ambas costas del Pacífico. Uno de los ejemplos más claros de este intercambio de ideas artísticas es sin duda el auge que ha adquirido en EE.UU. en los últimos 50 años la forma más tradicional y representativa de la cultura literaria de Japón, el haiku.

Teniendo en cuenta que la naturaleza física sirve comúnmente de fondo al haiku japonés parece que al transplantar el haiku a EE.UU. el poeta se encontraría con la dificultad añadida de la gran diversidad entre la Naturaleza en Japón de características insulares con sus pequeños valles y campiñas y con un clima casi monzónico, en contraste con el clima continental en un inmenso país de planicies sin límite como los de Oklahoma o desiertos como el de Nevada o cordilleras impresionantes como las Montañas Rocosas o la Sierra Nevada de California. Los hechos han demostrado que la adaptación ha sido natural y espontánea. El sentimiento de proximidad a la naturaleza y la percepción de su íntima vinculación con el hombre puede ser tan profunda en pleno desierto como en medio de la selva amazónica. Pero además dentro de la inmensa geografía de EE.UU. se dan espacios muy semejantes a los de Japón. Así por ejemplo en torno al Capitolio de Washington y en buena parte de los parques de la ciudad florecen todas las primaveras cientos de cerezos japoneses de distintas especies tales como el Yoshino o 'prunus Yedoensis', el Kwanzan o 'prunus serrulata', el Higan o 'Prunus sub hirtela', el cerezo llorón o 'prunus sub pendula'; y las dos avenidas peatonales que llevan hasta la escalinata del Capitolio están festonadas por una hilera de olmos japoneses a cada lado de la especie 'zelkova serrata'. Es evidente que también podía haber escrito aquí Moritake (1473- 1549) su célebre haiku en un día de primavera:

Rakka eda ni	Flor caída, a su rama
kaeru to mireba	parecía volver:
kochoo kana	¡ah! una mariposa.

De igual manera una tarde de verano de Washington con su temperatura entre 30 y 40 grados y 70 a 80 por ciento de humedad, semejante en todo al ambiente veraniego de Tokyo y de Japón y con el potente chirriar de las cigarras en los árboles de la ciudad, sonido también tan propio y familiar del verano japonés, podría servir de marco adecuado para otro de los grandes haikus de Bashoo compuesto junto al templo Ryushaku en las montañas de Yamagate:

Shizukesa ya	serenidad:
iwa ni shimiru	perfora la roca
semi no koe	el chirriar de las cigarras.

Pero no hay duda de que el haiku ha ido aclimatándose también a otros climas y paisajes más específicamente americanos como lo demuestra la abundantísima producción de haikus a lo largo y ancho de toda la geografía norteamericana. El creciente interés por

la naturaleza y el medio ambiente posiblemente ha contribuido también al aprecio y desarrollo de este género tan íntimamente ligado a la naturaleza; aunque ello no sea obstáculo para que pueda florecer en un ambiente urbano como lo demuestra éste de Ruth Grande que tiene por fondo a la ciudad de Nueva York:

The Brooklin Bridge squats
over inky East River -
the Twin Towers glow³¹.

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

- BASHOO, BUSON, I.; SHIKI, et alii: *The Four Seasons* (Translations into English), Mount Vernon, N.Y., Peter Pauper Press, 1958.
- BASHOO, M.: *Senda hacia tierras hondas (Senda de Oku)*. Versión española de Antonio Cabrerías, Madrid: Hipesión, 1993.
- BELLEGARDE, I. R.: *Haiku Reflections*, Pine Bluff, Ark.: Bell Enterprises, c1978.
- FETTER, R. N.: *Southwest Haiku: poems, illustrations, and calligraphy*, Albuquerque, N.M.: R.N. Fetter, c1982.
- GIROUX, Joan: *The haiku form*, Rutland, Vt., Tuttle, 1974.
- GRANDE, Ruth: *Haiku gathering*, Philadelphia, Dorrance, 1974.
- JACKSON, C. B.: *Haiku in Variations*, Detroit: Harlo, c1984.
- MCCLINTOCK, M.: *Light Run: poetry*, United States: Shiloch, c1971.
- MELZER, D. G.: *Sullivan's Island's Island: Fifty haiku and tanka*, Notasulga, Ala.: Armstrong Press, c1980.
- MOORE, L. D.: *The Open Eye: Haiku*, Raleigh, North Carolina Haiku Society Press, c1985.
- REICHHOLD, J.: *Tigers in a Tea Cup: collected haiku*, Gualala, CA: AHA Books, c1988.
- RICHMOND, L. J.: *Roads to Spring*, New York, N.Y.: HPC, 1980.
- *Diary of a Winter Fly: free meter haiku: last series*, New York, N.Y. (1619 Broadway, New York): HPC, 1982.
- *Autumn Sleep* (1983), and *Roots in Winter*, (1984): *uncollected haiku*, New York, N.Y.: Pearl Paul, 1984.
- *Fireflies: Selected haiku*, Redding Ridge, CT, U.S.A.: Black Swan Books, c1988.
- ROSELIEP, R.: *Listen to Light: haiku*, Ithaca, N.Y.: Alembic Press, c1980.
- *Rabbit in the Moon: haiku*, Plainfield, Ind.: Alembic Press, c1983.
- *The Earth we Swing on: haiku*, Minneapolis, MN: Winston Press, c1984
- RUST, B.: *The Outside of Haiku*, Raleigh: North Carolina Haiku Society Press, c1984.
- SHERRY, H. J.: *Colors of Haiku*, San Diego, CA: Chocho Books, 1991.
- SHIFTER, E.: *Kyoto-dwelling: A year of brief poems*, Rutland, Vt.: C.E. Tuttle Co., c1987.
- SMITH, F. J., S.J.: *Haiku Yearbook*, Cleveland, Ohio: Cobham and Hatherton Press, 1991.

31. R. GRANDE, *Haiku gathering*, Philadelphia, Dorrance, 1974, pág. 37.

- VIZENOR, G. R.: *Matsushima: Pine Islands: haiku*, Minneapolis, Minn.: Nodin Press, c1984.
- WASHINGTON POETS ASSOCIATION, *Haiku 1973*, Takoma, Wash.: Rhododendron Press, 1974.
- WICKER, N.A.: *October Rain on my Window*, Rexburg, Idaho: Honeybook Press, 1984.
- WRITERS ROUNDTABLE, Los Altos, Calif., *Borrowed Water: a book of American haiku*, Rutland, Vt., C.E. Tuttle Co. 1966.
- YOUNT, R.: *Cottonwood County: a Western man's haiku*, Boulder, Colo.: Witchcricket Press, c1984.