

La Poesía Imaginista y el Hai- Kai Japonés

Mucho se ha dicho acerca de la poesía imaginista contemporánea en sus relaciones con la oriental, y muy especialmente con la que los japoneses llaman *hai-kai* (jái-cái), nombre que no tiene para ellos el mismo sentido que tiene para los occidentales.

Entre los japoneses, estos vocablos designan no una forma poética, sino un género de poesía. *Hai* quiere decir “cómico”, y *kai*, poesía en general. La *hai-kai* japonesa —a pesar de la delicadeza y la ternura que suelen caracterizarla— es poesía epigramática, escrita en la forma que sus autores (los *hai-jins*, o “poetas cómicos”) llaman *hok-ku* y también *hai-ku*, y pocas veces *hai-kai*, como prefieren llamarla los poetas y los eruditos occidentales.

EL HAI-KU, SU ORIGEN Y SU ÍNDOLE

El *hai-ku* es quizá la forma más representativa de la poesía japonesa de índole epigramática. En el curso de los siglos, los poetas japoneses han creado millones de *hai-kus*, muchos de los cuales se han convertido en verdaderos proverbios, que el pueblo atesora con amor.

El origen remoto del *hai-ku* se halla en la poesía china. En el año 905 de la Era Cristiana se publicó en el Japón la antología intitulada *Kokinshu*, que contiene mil cien poemas, de los cuales sólo cinco son largos. Los demás siguen las nor-

mas tradicionales de las *tannkas* chinas: son composiciones de a cinco versos cortos, cada una dividida en dos hemistiquios. Los japoneses imitaron por siglos a sus maestros chinos, no sólo adoptando su sistema de versificación, sino tomando de ellos los temas de su poesía, ora cómica y satírica, ora ética, filosófica y religiosa. Sin embargo, en el siglo XVI, el poeta Moritake-Arakida (1472-1549) y sus discípulos crearon una técnica nueva y sorprendente: rompieron la *tannka*; se hicieron dueños y señores de su primer hemistiquio, y compusieron el *hai-ku*, es decir, un poemilla que consta casi siempre de diez y siete sílabas distribuídas en dos versos pentasílabos y un heptasílabo (5-7-5). ¡Qué maravilla! Esta forma japonesa corresponde exactamente a la del estrambote de la seguidilla castellana. Recordemos la clásica de Ruiz de Alarcón:

Venta de Viveros
dichoso sitio,
si es cristiano el ventero
y es moro el vino.
Sitio dichoso,
si el ventero es cristiano
y el vino es moro.

Si tomamos su estrambote, tendremos un *hai-ku* japonés, y no sólo por su forma externa, sino por su intención. Lo mismo resulta si tomamos el de una seguidilla tan moderna como ésta de Rafael Alberti:

En La Habana las sombras
de las palmeras
me abrieron abanicos
en revolveras.
Una mulata:
dos pitones en punta
bajo la bata.

El *hai-ku* auténtico —que es un apunte y no una descripción, ni muchísimo menos una disertación— se contenta con darnos una idea o una imagen, en sólo tres rasgos ligeros y rápidos, y su asunto —serio o jocoso, o trivial, elevado y profundo— se nos ofrece de modo delicado y sugerente, sin limitar ni en lo más mínimo nuestra libertad de ensoñación, de me-

ditación o de recordación, y por ello, al oírlo, podemos evocar todo un mundo de sensaciones, de ideas, de emociones y de recuerdos más o menos gratos. Un ejemplo bastará para probarlo:

Yo no naka wa
mikka minu yo no
sakura kana.

“En cuanto al mundo, ¡oh cerezo no visto en tres días!”

Eso nos dice un famosísimo *kai-ku* japonés que, en sus tres trazos ligerísimos, nos invita a pensar en la fragilidad de la vida y la belleza. ¡Magia de la sugerencia!... En efecto, el árbol de cerezo se cubre de flores al comenzar la primavera, y de ellas se desnuda a veces casi de repente cuando con más esplendor ostenta su hermosura. Así el mundo, así la vida... Y notemos que en este *hai-ku* se insinúa el mismo tema que Calderón desarrolló en su soneto a las rosas (“Estas que fueron pompa y alegría”). Calderón necesitó catorce endecasílabos con un total de ciento cincuenta y cuatro sílabas, para presentarlo. El poeta japonés necesitó sólo diez y siete. Es natural: Calderón, poeta barroco, era amigo de la suntuosidad y del color. El japonés era amigo de lo breve, lo asordinado y lo sutil, y usaba una lengua monosilábica...

El *hai-ku* japonés, además de su origen, ha tenido su desarrollo, su apogeo, su decadencia y su renacimiento. Iniciado por Maritake-Arakidu al desprenderlo de la *tanka* tradicional, lo desarrollaron otros, y lo llevaron luego a la perfección Basho (1644-1694) y su contemporáneo Onitsura.

Basho es el clásico del *hai-ku*, el poeta a quien más veneran los japoneses, no sólo por su vida y su carácter, sino por la alta calidad de sus creaciones artísticas. Pertenecía a una familia de *samurais*, pero de joven renunció al poder y a la riqueza, y se hizo monje budista. Estudió ética, urbanidad y religión, y vivió muchos años en las bellas montañas de Yoshino, meditando y buscando en la naturaleza la perfección moral, y en la humildad absoluta el camino de su liberación espiritual. Peregrinó bastante por el Imperio del Sol Naciente, ganando adeptos y adoctrinándolos por medio de la poesía y del ejemplo.

Para Basho todo lo que *es* vive y participa de la esencia divina, y merece, por lo tanto, nuestra veneración y nuestro amor. Con actividad de místico de la naturaleza, observó la nieve, los árboles, el polvo, las flores, los insectos, los peces, las aves, las arenas, los hombres, todos los seres, y trató de aprehender sus "almas", para expresarlas en miles de epigramas llenos de gracia y de ternura. A sus discípulos solía decirles: "Dejad que los *hai-kus* os salgan del corazón y se parezcan a las hojas de los sauces acariciados por la llovizna." Este consejo sintetiza su estética, y la nieve simboliza su poesía, por frágil, casta, delicada y dulce.

Muerto Basho, cultivaron el *hai-ku* los famosos *Jet-tetsu*, o sean los "diez sabios ingenios" del Japón: Kikaka, Rantsu, Kyorai, Joso, Kyoruken, Shiko, Yaka, Kotushi, Sampo y Et-sujin, varones ilustres que lo mantuvieron en alto grado de perfección, dándole nuevas orientaciones. Sus *hai-kus* son admirables. Aunque los más de ellos no expresan ya ideas abstractas, sino sensaciones puras y directas de las cosas y su fugacidad, constituyen en verdad esquemas exquisitos de sonidos e imágenes evanescentes, en las cuales se manifiesta un infantilismo poético por demás delicioso y encantador.

Gracias a Basho, a Onitsura y a los *Jet-tetsu*, el *hai-ku* vino a convertirse en la forma poética del *teísmo*, antiguo culto así llamado por estar íntimamente asociado con el uso del té, bebida predilecta de los japoneses refinados. Desde el siglo VIII, este culto tenía su "dios" tutelar en el poeta Lu Wug (763-829), que tanto amaba el té verde servido en taza de porcelana azul, porque en él "flotan los ensueños como flotan los nelumbos en aguas de esmeralda".

El *teísmo*, según Oamura-Kakuso, "es un culto que se funda en la adoración de lo bello, notable aún dentro de los hechos más sórdidos de la existencia cotidiana"; es una religión "que predica la pureza y la armonía, el misterio de la caridad mutua y el romanticismo del orden social"; es una economía "que halla el consuelo en lo sencillo, más bien que en lo complejo y lo lujoso"; una higiene mental que nos enseña la limpieza como norma suprema de vida, "alejándonos de Baco, de Venus y de Marte"; una geometría moral que "pone de relieve la pequeñez humana ante la Infinitud del Universo";

un código del honor y de los buenos modales que rige “no sólo la conducta del hombre ante los hombres, sino ante la naturaleza entera”; es el arte “de sugerir lo que no puede ni debe revelarse”, un arte que nos enseña “a reírnos de nosotros mismos, y de reírnos de todo, sin ofender a nadie”...

Bajo la influencia del *teísmo*, las minorías japonesas se fueron refinando. En los hogares y en las escuelas se discutieron hasta el cansancio sus muchas posibilidades, y su forma de expresión literaria, el *hai-ku* paró así en mero juguete de poetastros, retóricos y preceptistas. Componer uno nuevo, original, fue empresa digna de premios y alabanzas de alcance imperial. Todos los años, en concursos públicos, se consagraba a quien lo compusiese, ¡y eran miles los concursantes, desde el Emperador del Japón hasta los párvulos!

Con el refinamiento vino la frivolidad, y con el preceptismo, el formalismo insustancial. Más tarde vendrían la cursilería y aun la vulgaridad. Decayó el *hai-ku*, perdiendo sus cualidades esenciales: la absoluta fidelidad a la naturaleza, la transparencia y la gracia, resultado de la contemplación amorosa y desinteresada de las cosas. Por fortuna, en la época contemporánea, han vuelto a surgir en el Japón artistas serios, inspirados y conscientes, como el ya consagrado Kyochi Takakama, cuyos *hai-kus* semejan líquidas perlas de un collar donde fulgura un pensamiento de noble grandeza y elegancia.

EL HAI-KAI ENTRE LOS FRANCESES Y ANGLOSAJONES

Según Schwartz, el movimiento orientalista en general comenzó en París hacia 1841, y continuó ganando terreno con una serie de exposiciones de muebles, lacas, porcelanas, pinturas y grabados chinos y japoneses; llegando a triunfar en 1881, cuando Edmond de Goncourt presentó la “Maison d'un Artiste”, amueblada y decorada exclusivamente con los delicados productos del arte plástico oriental.

En poesía, el movimiento vino más tarde. Schwartz ha hallado ligeras tendencias japoneizantes en Mendès, Gautier, Hugo y Heredia (“quí ne faissaint que continuer la tradition poétique française, oratoire ou descriptive”), y señala el hecho

de que, para 1863, Leon de Rosny ocupaba ya en París una cátedra de arte japonés; pero admite que su *Anthologie Japonaise*, publicada en 1871, pasó inadvertida, sin interesarle a nadie más que al editor.

El iniciador del *hai-kai* francés (y el primer occidental que usó este nombre, en vez del japonés *hai-ku*, quizá por evitar ciertas asociaciones de índole fonético-escatológica poco admisibles entre franceses refinados), fue Paul Louis Couchoud, poeta que vivió varios años en el Japón. Couchoud, junto con sus amigos A. Poncin y Julien Vocance, editó en 1905 setenta y dos *hai-kais* originales, bajo el título de *Au fil de l'eau*, librito al cual siguieron *Epigrammes lyriques du Japon* (1906) y *Sages et poètes d'Asie* (1917). Con los tres primeros *hai-jins* franceses —Couchoud, Poncin y Vocance— pudieron paladear una nueva golosina los amantes de la poesía francesa, educados ya por los simbolistas que, con Mallarmé a la cabeza, querían “torcerle el cuello a la elocuencia” y proclamaban el alto valor estético del matiz y la sugerencia.

El *hai-kai*, dice Couchoud, es una impresión, “una viñeta que se esfuma”... En él todo el esfuerzo artístico debe sostenerse sólo en la selección esmerada de tres sensaciones sugestivas “qui appellerons le cortège des autres”. Además, siendo el *hai-kai* el más elemental de los géneros poéticos, debe iniciarse y desenvolverse bajo el impulso imaginativo puro, libre de toda racionalización, llegando, así, a ser el medio más adecuado para expresar el alma analítica, escéptica, huidiza y burlona del hombre contemporáneo si es “refinado y discreto”.

El *hai-kai* les ofreció a los artistas franceses un nuevo género poético condensado, visual, aéreo y sabiamente candoroso, y cayó entre ellos como una gota de rocío capaz de captar, no sólo ciertos fulgores de lo infinito, sino las sonrisas más deliciosas y aurales y espontáneas del hombre. No nos sorprendamos del éxito, asordinado y sorpresivo, que el *hai-kai* ha logrado en las márgenes del Sena, ni nos maravillamos de que allí tantos poetas lo hayan explotado con tan singular deleite. Es natural. “Les civilisations qui se raffinent —dice Paul Valéry— ont arrivent a des formes poétiques breves.

Elles on appris que les longs poèmes se brissent et se resolvent spontanément en leur fragments les plus précieux.”

Tal fragmentación es asombrosa en el *hai-kai* francés, que muchos relacionan con la novela de Proust y con la filosofía bergsoniana. Por ello algunos lo atacan. Daniel Essetier, por ejemplo, afirma que el *hai-kai* “tiende a inmovilizar, y por ende a matar los estados de consciencia, más bien que a reproducir su continuidad viviente”. Esta es tan sólo una opinión de filósofo racionalista que no quiere aceptar el hecho de que el *hai-kai* no se propone reproducir *estados* de consciencia, sino más bien estimular la *creación* de nuevos y vívidos fulgores de consciencia, por medio de agudas y aladas sugerencias, que no por medio de silogismos, ni máximas, ni sentencias, ni nada de lo que pertenece al campo estricto y mecanizante de la lógica. Los *hai-kaistas* franceses —y con ellos los “surrealistas” y algunos amantes de la “poesía pura”— prefieren la síntesis y la fragilidad evanescente, y abandonan el afán discursivo, pero sin renunciar al propósito de captar las ondas del pensamiento y emitir las de la fantasía. Al contrario: tratan de señalar siempre las sutilísimas relaciones que existen entre las cosas externas y las cosas del espíritu, y las presentan en formas que, para el lector desprevenido, son una invitación al ensueño dinámico y creador. Por eso a ellos —como a los *hai-jins* japoneses— les gusta sugerir, y nos halagan con bellas impresiones de la vida y de la realidad, que a cada instante se fugan sin cesar. . . Esto se siente en las obras de Couchoud, Poncin, Vocance, Sobiron, Baucomon y, sobre todo, en las de los mejores *hai-kaistas* René Maublanc, Paul Eluard y Maurice Betz, así como en las de los “surrealistas” Breton, Soupault, Goll, Peret y Cocteau, y en las de los “puristas” Mauriac y Valéry, que también han cultivado el poema breve y sugerente.

Los buenos *hai-kaistas* franceses han logrado componer epigramas líricos tan exquisitos como los mejores *hai-kus* del Japón. No se podría decir lo mismo de los llamados “imagistas” anglosajones, aunque muchos de ellos se han sentido atraídos por el arte de chinos y japoneses.

Según Schwartz, fue Richard Henry Stoddard el primer poeta anglosajón que, para 1852, intentó cantar a la manera

oriental, en poemitas libres de cadencias, aunque de muy poco sabor chino o japonés. Vinieron después Lafcadio Hearn, “el poeta en prosa”; Hellen Waddell, John Gould Fletcher, Vachel Lindsay, Amy Lowell, Ezra Pound y otros, creadores de una “poesía nueva” de inspiración en parte oriental. Para 1910, Basil Hall Chamberlain publicó en Londres su famoso tratado *Japanese Poetry*, y para 1915 los “imagistas” norteamericanos proclamaron su credo estético, y con él una apología de sus obras. Ezra Pound inventó los términos “imagism” e “imagists” para hablar de su poesía y la de sus compañeros, y con Amy Lowell defendió los fueros de la nueva escuela.

Para los imagistas norteamericanos, los poetas deben usar “el lenguaje cotidiano” y abandonar “lo puramente decorativo”... “No somos una escuela de pintores—decían en su manifiesto—, pero creemos que la poesía debe expresar con exactitud todo lo que es particular, sin curarse de vagas generalidades, por magníficas y sonoras que sean.” Y continuaban: “Por eso nos oponemos al poeta cósmico” y tratamos de crear “una poesía dura y clara, nunca esfumada ni indefinida”, pues “la concentración es la esencia misma de la poesía”.

Con tales ideas, los imagistas norteamericanos lograron crear muchas composiciones largas de mérito indiscutible, pero fallaron en su empeño de crear *hai-kais*...

Como toda poesía auténtica, el *hai-kai* requiere concentración, pero no puede evitar lo “cósmico” ni reducirse a la pintura de lo particular, sin convertirse en mero impresionismo. Tampoco puede buscar tan sólo “lo duro y claro”, pues se condenaría así a petrificarse, creando obras sin sugerencias ni matices, es decir, sin capacidad de inspirar a quienes traten de saborearlas...

El crítico japonés Jun Fuyita, al analizar la poesía de Amy Lowell—quizá el más importante entre los “imagistas” norteamericanos—pudo decir que ella no había descubierto siquiera “la calidad esencial” del *hai-ku* japonés: su evanescencia...

El fenómeno es interesante. Los anglosajones han mostrado desde hace siglos no sólo su “humor” peculiar, sino una admirable capacidad para la paradoja y el epigrama, y para

la poesía lírica, noble y profunda. ¿Cómo explicar su fracaso al intentar la *tanka* china y el *hai-ku* japonés? Quizá tiene razón Shakespeare cuando dice que “la mente anglosajona vive prisionera de los hechos”. Es una mente amiga de lo positivo y lo concreto. Además, en estos tiempos, el hombre anglosajón, y muy especialmente el norteamericano, anda enamorado de lo “emocionante” y lo melodramático, y a menudo se pierde en los paraísos artificiales para evadirse de su prisión. Imposible para él cultivar la poesía oriental, que canta la sabiduría de las edades y se complace en la contemplación de lo humilde, lo natural, lo sereno y lo esfumado. . .

EL HAI-KAI HISPANO

La afición a ciertas manifestaciones artísticas del Lejano Oriente es ya varias veces secular en el mundo hispano. Puede decirse que comenzó antes del Siglo de los Descubrimientos, con la presencia de los judíos y los árabes en España, y que se acentuó en los siguientes.

Entre 1500 y 1800, de los puertos portugueses y españoles —y de 1600 en adelante del Acapulco mexicano— partían las naos hacia la India, Catay y Cipango, en busca no sólo de mercaderías, sino de inspiraciones artísticas. De la India sacaron temas y motivos los arquitectos y decoradores del barroco portugués y del mudéjar español, y muchas prendas suntuarias pasaron del Oriente a nuestro mundo, que las adoptó como propias: alfombras, porcelanas, lacas, colgaduras de seda y de brocado, y variadísimos objetos de hueso, de jade y de marfil. Las peinetas de carey, las mantillas de encaje y los mantones “de Manila” llegaron a identificarse con las mujeres españolas de aquende y allende el mar. Lo mismo sucedió con los *quimono*s del Japón y con las zapatillas de la China, que nuestros abuelos llamaron *chinelas*. . . Muchas mercaderías del Lejano Oriente nos trajeron los viajeros de ayer, pero no nos trajeron entonces ni el té, ni la literatura, a pesar de los misioneros, algunos de los cuales llegaron a ocupar allá altas posiciones.

Para hallar influencias del Lejano Oriente en nuestro arte literario, tenemos que explorar tan sólo el período contemporáneo. Entonces, las hallamos en algunos poetas y prosistas hispanoamericanos, y muy especialmente en Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal, Rubén Darío, Amado Nervo, Guillermo Valencia, Leopoldo Lugones, José Juan Tablada y Enrique Gómez Carrillo.

Según Carrera Andrade, fue Gutiérrez Nájera “el primero con quien aparece en la lírica mejicana el gusto por la evocación asiática”, pues nos dejó una composición juvenil —*La Misa de la Huerta*—, “sucesión de epigramas del más depurado gusto moderno”. Casal escribió algunos *surimono*s y *kakemono*s, es decir, poesías que aspiraron a parecerse a pinturas japonesas. Darío, en *Azul...* y en *Prosas profanas* utilizó temas y símbolos llenos de sugerencias chinescas y japonizantes, y Valencia, en *Catay*, desarrolló o interpretó más de cien *tannkas* sacadas de las antologías chinas. Nervo nos sorprende a veces con su “budismo” de mentirijillas, y Lugones nos encanta con imágenes novedosas de brillo oriental y de suavísima ternura. Gómez Carrillo, en muchas de sus admirables crónicas, nos da la visión del Japón “heroico y galante” de los *samuráis* y las musmés.

Estos autores dejaron pocos poemas breves, y conocieron al Lejano Oriente al través de revistas y libros franceses. Todos, menos Gómez Carrillo, que visitó al Japón a poco de terminar la guerra rusojaponesa, y Tablada, que lo visitó antes, y trajo de él su sistema de versificación.

José Juan Tablada anduvo por el Japón a fines del siglo XIX y principios del XX, como agente consular del gobierno mexicano. ¿Se puso allá en contacto directo e independiente con la poesía japonesa, o la estudió junto con el poeta francés Paul Louis Couchoud, que también anduvo por esos años en las tierras del cerezo y las musmés? ¿Fueron amigos Tablada y Couchoud? ¿Se acercaron juntos al arte exquisito, sabio y sugerente de los *hai-jins*? No he podido averiguarlo, pero es lo cierto que Tablada, al regresar del Japón, publicó en México su *Nao de la China* (1902), tres años antes de publicar Couchoud en París el libro *Au fil de l'eau*, compuesto por él y sus amigos Poncin y Vocance.

Nao de la China contiene *tanukas* y *hai-kais*. Como esos tres franceses, Tablada prefirió el nombre de *hai-kai* para sus breves composiciones, que pronto le ganaron en su patria el dictado de “poeta japonés”. Más tarde publicó *Un día*, libro de “poemas sintéticos”, y *El jarro de flores*, de “disociaciones líricas”. Con sus libros, Tablada “le abrió caminos a la nave del sueño”, como dijo alguno de sus discípulos y admiradores. Con su triunfo, el *hai-kai* fue enamorando a muchos poetas y artistas de México, Centro América, Colombia, el Perú, el Ecuador y otros países hispanoamericanos, y también a muchos de España. Muchos son los *hai-kaístas* hispánicos, y algunos de ellos han logrado miniaturas líricas de valor tan aquilatado como los buenos *hai-kus* japoneses y los *hai-kais* franceses. Debido a las diferencias silábicas entre el idioma japonés y el castellano, no siempre se ha logrado respetar en éste la forma del *hai-ku*. En castellano han gozado de mucha libertad los *hai-kaístas*. A veces, sus imágenes se presentan en tres versos de seguidilla, otras en dos versos o en más de tres. A veces se presentan en forma de sartalitos, en poemas largos —como el famoso “Bestiario”, de don Ramón del Valle Inclán, y a veces en prosa, como en las numerosísimas y sorprendentes “greguerías” de Ramón Gómez de la Serna, y en las de sus discípulos. . . Muchas “greguerías” son verdaderos *hai-kais*.

En el mundo hispano, el terreno estaba preparado y abonado para la siembra del *hai-kai*. Aun en su forma externa tenía en él antecedentes de viejo y claro abolengo. Los *hai-kaístas* contemporáneos no somos los primeros amigos de la expresión breve y sintética, ni tampoco los primeros creadores de imaginismos sutiles y evanescentes. . .

Carrera Andrade, al “echar a rodar por el mundo” sus “microgramas infantiles” —que así llama él sus admirables *hai-kais*— confiesa que ellos tienen “abuelos directos” en los “donosos cuartetos” que, “como collar rústico de epigramas castellanos”, nos da don Francisco de Quevedo en su *Boda y Acompañamiento del Campo*, donde el gran satírico “intentó la caricatura regocijada de los pequeños seres de la huerta”, el rábano, la cebolla, etc., y pudo decirnos, por ejemplo:

Doña alcachofa, vestida
 a imitación de las flacas:
 basquiñas y más basquiñas,
 carne poca y muchas faldas,

creando, así, un epigrama, que no un *micrograma* auténtico, ya que éste, si lo es, “se despoja de su matiz subjetivo”, y se convierte en epigrama “esencialmente gráfico, pictórico”, hasta constituir “una estilización emocional”.

Para Carrera Andrade, el epigrama clásico español “tenía boca de risa”, y, por lo tanto, “un carácter unilateral que no alcanza a satisfacer a ciertos espíritus inclinados metitativamente sobre el espectáculo del mundo”. Por eso era necesario “añadir al humorismo el sentido trascendental, la vibración de la vida, la grandiosidad del mensaje de las cosas pequeñas” y crear el *micrograma* en el cual, “al esquema jocoso de personajes y sucesos, había que sumar el apunte rápido en que aprisionar el gesto de las vidas insignificantes, despreciadas por los contempladores de un mundo monumental”.

Para realizar tal empresa, el elegante poeta ecuatoriano buscó otras fuentes, fuera del epigrama tradicional: estudió a Góngora —imaginista de primer orden— y a los poetas “popularistas” de la España moderna, los Machados, García Lorca, Domenchina, Alberti, etc.; se hizo amigo de los cantares, y muy especialmente de las *saetas*, “epigramas que, al escaparse de la meseta castellana, se empaparon de luz mística” y se retorcieron de “torturante gracia arábigo-andaluza”; y, por último, se familiarizó con los *hai-kais* franceses y los *hai-kus* japoneses, durante su residencia en París y en el Japón.

Gómez de la Serna —que ha sentido siempre la necesidad de devolverle a la vida “el sentido de la instantaneidad”— ha proclamado su anhelo de sorprender “lo que gritan las cosas”, y se ha dado a la creación de “greguerías” en las cuales se atreve “a definir lo indefinible” y “a captar lo pasajero”, por medio de las metáforas que, “después de todo”, son “la expresión de la relatividad”, y, por lo tanto, un *valor* para el hombre moderno, que “todo lo ve reunido, yuxtapuesto, asociado”, quizá por “ser más oscilante que el de cualquier otro siglo”.

Para Ramón, la *greguería* no es sentencia, ni proverbio,

ni máxima, ni aforismo, ni paradigma, ni frase lapidaria que presuma de encerrar el universo en pocas palabras. Es tan sólo un “juguete nuevo” que tiene “el brillo de los azulejos y su policromía”. No siendo “ni lo demasiado poético, ni lo demasiado chabacano”, la *greguería* carece del retintín cristallino del epigrama tradicional, y “no puede escribirse en abanicos”. Ella se detiene sólo “ante lo concreto y lo efímero”, y puede dialogar libremente, saltar, ausentarse, “sacar la lengua”, pintar monos, humillarse, musitar y aun sollozar, pero siempre sonriendo. . . De ahí su parentesco inconfundible con el *hai-kai*.

Ramón afirma que “greguerizaron” los poetas antiguos —Luciano, Dante y Shakespeare, entre los extranjeros, y entre los nuestros Lope, Góngora, Quevedo y Gracián— y se complace en señalar otro antecedente de la greguería: las *casidas* arábigo-andaluzas, aunque casi todas ellas son de sentido “más que nada amoroso”, lo cual las diferencia enormemente de los *hai-kus* japoneses, que nunca lo tienen. Y, sin embargo, algunas *casidas*, como las siguientes, tienen sabor de greguería:

La estrecha cinta del río
parece un respunte de plata
en una túnica verde.

* * *

La luna es un espejo
cuyo alinde ha sido empañado
por los suspiros de las doncellas.

* * *

Ocaso:
la tinebla se bebe
el rojo licor del crepúsculo.

Según parece, Carrera Andrade y Gómez de la Serna se empeñan en legislar acerca de *microgramas* y *greguerías*, y al defender sus creaciones, señalan su parentesco con el *hai-ku* japonés, y les hallan antecedentes hispanos en epigramas, gongorismos, quevedismos, gracianismos, cantares, *soleares*, *sae-*

tas y casidas. Muy bien. Mas ¿qué decir de las seguidillas y las adivinanzas líricas, tan nuestras y castizas? ¿Y qué de otras composiciones, menos breves, como las endechas y las *rimas* que tanto han amado los románticos?...

La seguidilla —esa “ánfora lírica” que enmarca ideas-perlas en su metro “mágico y rico”, como dice Rubén, y cuyo ritmo “tiene el filo de cien puñales” y “muerde y acaricia” o “mata y enflora”— es la flor más castiza de la poesía lírica de Castilla. Del pueblo brotó, en la meseta incomparable, y brotó breve y arisca, dispuesta a decirlo todo y a sugerirlo todo, a cantar y reír, o a sollozar y a hacer piruetas, si le venía la ocasión...

En sus comienzos, la seguidilla fue irregular, combinando versos de variados metros, pero poco a poco buscó su forma definitiva, en cuartetas de hexasílabos y pentasílabos (6-5-6-5), o de heptasílabos y hexasílabos (7-6-7-6), hasta hallar la predilecta (7-5-7-5), en la cual los tres últimos versos corresponden a los de un *hai-ku* japonés, como corresponde el estrambote, según vimos antes.

Para el siglo xv, los poetas cultos sacaron la seguidilla del “arroyo y la llevaron a los salones y a los templos —ya con aires cortesanos, ya empapada de místicos anhelos—, y en el Siglo de Oro la pulieron y acicalaron con primor, utilizándola en novelas, dramas y comedias, y en villancicos y canciones, para expresar cuanto quisieran. Por eso es tan asombrosa la variedad de su contenido. Si Cervantes, por ejemplo, pudo poner en boca de una chica la siguiente, tan intencionada:

Sacristán de mi vida,
tenme por tuya,
y fiado en mi fe
canta aleluya,

en otra ocasión puso otra, muy delicada:

Frescos ventecillos,
favor os pido,
que me anego en las olas
del mar de olvido.

A Cervantes no le iba en zaga Tirso de Molina, ni en el realismo picaresco, ni en el galanteo. Si aquél hace que un chico confiese:

A la guerra me lleva
mi necesidad;
si tuviera dinero
no fuera en verdad,

éste nos brinda un granito de resignación en boca de otro:

Vengo de la guerra,
niña, por verte;
hállote casadita,
quiero volverne...

Y si el Manco admirable se enterneció cantando:

A la puerta puestos
de mis amores,
espinas y zarzas
se vuelven flores,

el fraile desenfadado nos retrató así a la Tisbea de su drama inmortal:

A pescar salió la niña
tendiendo redes,
y en lugar de peces,
las almas prende.

En el Siglo de Oro español—que coincide casi cronológicamente con el apogeo del *hai-ku* japonés—, el pueblo castellano compuso miles y miles de seguidillas, y para su deleite miles crearon también sus grandes poetas, y sobre todos Lope de Vega, maestro insuperado del “ánfora lírica” y del arte supremo de la concentración. Sus seguidillas son asombrosas, leves y transparentes unas, otras intensamente dramáticas:

Nace el alba María
y el sol con ella
desterrando la noche
de nuestras penas,

dice Lope con religiosa unción, y en otra seguidilla nos da una tragedia humana de universal resonancia:

Que de noche lo mataron,
al caballero,
la gala de Medina,
la flor de Olmedo...

El pueblo mismo rivalizaba con los grandes poetas en su afán de síntesis intensa. Así cantan dos seguidillas anónimas:

Los primeros amores
no sé qué tienen:
se meten en el alma,
salir no pueden.

* * *

Dices que no la quieres
ni vas a verla,
pero la veredita
no cría yerba,

y en la Antioquia colombiana otra sonrío:

Una niña me dijo
en Salamina:
¿Cuándo va por el niño,
que ya camina?...

También tienen relación y parentesco con el *hai-ku* japonés las viejas adivinanzas líricas que con tanto cariño conserva el pueblo y que recuerdan los días de la niñez. En cualquier patio casero del mundo hispánico, a la hora crepuscular, se sientan los niños alrededor de su abuelita, sabia y sutil, que les estimula la imaginación y la inteligencia proponiéndoles acertijos rimados, que ellos adivinan con aires de triunfo. ¡A ver, niñitos, adivinen!:

Vueltas y más vueltas dando
dormido se va quedando...

¡El trompo, el trompo!—grita el que ha “hilado más fino”, y la abuelita sigue proponiendo nuevos acertijos, más

o menos inocentes y delicados. Pero en ocasiones los chicuelos, estando solos, en noches de luna, entre risas y miradas picarescas, se proponen otras adivinanzas menos líricas, aunque muchísimo más picarescas y subidas de color, de ésas que el Diablo Cojuelo, desvergonzado y travieso, les susurra al oído. . . Algunas de éstas no se pueden escribir ni citar, para no escandalizar a las personas mayores, que "poco saben de lo que es bueno". . .

Nuestras viejas adivinanzas tienen a menudo la brevedad del *hai-kai*, y se afirman casi todas en la observación directa de la naturaleza, y especialmente en la de los seres humildes. Además, se desenvuelven libremente dentro de un infantilismo, si no tan sabio y sutil como el del *hai-kai*, sí juguetón y transparente como él. Son, pues, parientes del *hai-kai*.

El *hai-kai* moderno tiene antecedentes hispanos en el epigrama, la *saeta*, el cantar, las *casidas* arábigo-andaluzas, la seguidilla y la adivinanza lírica. También los tiene en los proverbios, en algunas endechas, cancioncillas y rimas, y aun en ciertas composiciones largas que, si bien se examinan, parecen sartalitos de *hai-kais*. . . En tierras de América quizá hay otro antecedente más, que no por remoto deja de ser interesante. Me refiero a ciertas imágenes y dichos que hallarse pueden, digamos, en el famoso *Popul Vuh* de los Mayas, por ejemplo. A veces me atrevería a decir que los *huaynos* peruanos son antecedentes también. Las tierras indoamericanas estaban bien abonadas para la siembra del *hai-kai*. No nos sorprendamos de que en ellas haya tantos artistas que lo hemos cultivado con amor, y no sólo en el campo limitado de las composiciones en verso, sino en los cuentos y novelas. Las páginas de escritores, como Salarrué, Ciro Alegría, Humberto Salvador y otros están llenas de imágenes tan sugerentes como buenos *hai-kais*. . .

La *greguería* de Gómez de la Serna quiere no ser "ni lo demasiado poético ni lo demasiado chabacano", y el *micrograma* de Carrera Andrade se empeña en libertarse de todo individualismo subjetivista, para ser poema "pictórico" y breve, aunque capaz de vuelos altos de noble inspiración. Muy bien. Pero ni la *greguería* ni el *micrograma* dominan por entero el campo del poema sintético, de inspiración más o menos japo-

nesa. Al contrario. No todos los *hai-kaístas* hispanos siguen las huellas de Ramón ni las de Jorge. Desde el día en que a nuestro mundo vino el *hai-kai* con el mejicano Tablada, el poema breve o miniatura lírica se ha portado con entera libertad, así en su forma como en su intención. Casi todos los *hai-kais* modernos son breves, pero algunos tienen rimas y otros no, y unos meses de diez y siete sílabas, y otros más. Todos se contentan con rozar tan sólo la superficie de las cosas, y acogen las imágenes precisas —ya simples, ya complejas—, pero algunos se nutren de emociones ágiles y sutiles, grávidas de intimismos más o menos individualistas.

El *hai-kai* hispano es satírico y travieso cuando le conviene, y lírico y aun místico si le parece. Lo único a que aspira es ver el mundo con ojos de niño, libertándolo de conceptos, y crear belleza por medio de imágenes poéticas puras y gozosas combinaciones de sonidos armoniosos. Es juguetón y deportista, porque cree en la vida en todas sus manifestaciones libres, espontáneas y desinteresadas.

Creen algunos que el *hai-kai* es poesía “menor”, “poesía en obleas”, “vano juego infantil”, “mundo de disociaciones líricas” sin trascendencia, o poesía incapaz de desarrollar sus temas en composiciones de tipo clásico y completo... Y yo me digo: ¡He ahí su encanto sin rival! El *hai-kai* es un parpadeo celeste, una gota de luz que se evapora, leve espuma que recoge en fulgores las más íntimas aspiraciones del espíritu. Así lo habrán creído también Valle Inclán, los Machado, Juan Ramón Jiménez, García Lorca, Alberti y otros artistas de la España moderna, autores de tantas y tan lindas composiciones breves, y así Tablada, Flavio Herrera, Francisco Monterde y tantos otros que en América han creado tan puros *hai-kais*.

La poesía no se rinde ni ante el mundo ni ante el racionalismo filosófico. Tampoco se rinde la vida ante el avance de las ciencias positivistas, inclinadas a mecanizarla. No se rinden, y avanzan y ascienden, en marejadas, dejando en las playas del mundo sus espumas.

El *hai-kai* hispano, y con él la poesía imaginista, es espuma, “dulce monjita” —dice Carrera Andrade—, que a veces

muere en las arenas y las rocas, y que “vuelve a nacer a cada instante”, atesorando “en las conchas su albura”.

CARLOS GARCÍA PRADA,
Universidad de Washington.

OBRAS CONSULTADAS:

- Bonneau, George, *Le problème de la poésie japonaise*. Paris, Paul Genthener, 1933.
- *Rhythms japonais*, id., 1935.
- *Lyrism du temps present*, id., 1935.
- *Anthologie de la poésie japonaise*, id., 1935.
- Carrera Andrade, Jorge, *Microgramas* (Precedidos de un ensayo y seguidos de una selección de hai-kais japoneses), Ediciones Asia-América, Tokio, 1940.
- Couchoud, Paul Louis, *Sages et poètes d'Assie*. Paris, 1906.
- *Les Epygrammes lyriques du Japon*. Paris, 1906.
- Chamberlain, Basil Hall, *Japanese Poetry*. London, 1910.
- Gómez de la Serna, Ramón, *Obras completas* (V. *Greguerías*, con un prólogo del autor). Madrid, Editorial Plenitud, 1947.
- Kakuzo, Okamuro, *The Book of Tea*. Putnam's Sons. New York, 1906.
- Maublanc, René, *Le Hai-Kai Français*. Bibliographie et Anthologie. Reims, 1923.
- Revon, Michel, *Anthologie de la littérature japonaise*. Paris, 1910.
- Rosny, Leon de, *Anthologie japonaise*. Paris, 1870.
- Schwartz, M., *Hai-kai*. Larousse Mensuel Illustré, t. VII, 21e. année.
- *L'influence de la poésie japonaise sur la poésie française contemporaine*. Revue de Littérature Comparée. Paris, Octo. Nov., 1926, Sixième année, N° 4.

