

Luis Cernuda y el haiku

Cuadernos CANELA, 33, pp. 25-35

Recibido: 16-VIII-2021

Aceptado: 13-XI-2021

Publicado, versión impresa: 10-V-2022

ISSN 1344-9109

Publicado, versión electrónica: 10-V-2022

ISSN 2189-9568

© La autora 2022

canela.org.es

Alba de Diego Pérez de la Torre

Universidad de Waseda, Tokio, Japón

Resumen

En general se tiende a pensar en el impacto cultural que tuvo el japonismo del siglo XIX. Sin embargo, lo cierto es que desde las primeras traducciones de Lafcadio Hearn o Judith Gautier, la influencia de la lírica japonesa en la poesía occidental, y particularmente hispánica, ha sido notable. En el presente artículo se analizarán dos poemas del poeta español Luis Cernuda: «Un momento todavía», incluido en *Con las horas contadas* (1950-1956) y «Bagatela», en *Desolación de la quimera* (1962). Estas dos aproximaciones al haiku van a tener un significativo interés no solo dentro de la obra del poeta, sino también en el panorama literario de la época.

Palabras clave

Luis Cernuda, Octavio Paz, poesía, haiku, japonismo

Introducción

La incursión de Luis Cernuda en la literatura japonesa, aunque efímera, nos proporciona una clave para entender las preocupaciones creativas y personales del poeta, y también para comprender un fenómeno, ligado a la literatura hispanoamericana de mediados de siglo, que tiene su centro en las posibilidades expresivas del haiku como forma poética. A la hora de estructurar los contenidos de este artículo se procederá a realizar en primera instancia un breve esbozo de la vida del escritor para analizar en otro apartado la transmisión de la estética japonesa en la cultura europea a lo largo de los siglos XIX y XX. Una vez definido el marco histórico, se pasarán a examinar los posibles factores que pudieron incitar a Cernuda a aproximarse al tema japonés. Finalmente, se estudiarán algunos de los aspectos definitorios del haiku, una de las estrofas predominantes en la lírica de Japón, dentro de los dos poemas seleccionados para así poder valorar los cambios y las adaptaciones que realiza el poeta. Recuérdese que, al fin y al cabo, el objetivo de este artículo no es hacer una comparación entre la poesía japonesa y la poesía hispánica, sino analizar cómo se adaptó el haiku (en este caso, concretamente, en la obra de Luis Cernuda).

1. Luis Cernuda: apuntes biográficos

Luis Cernuda es uno de los autores más importantes de la poesía española del siglo XX. Nacido en Sevilla en 1902, no disfrutó de una iniciación propicia en el ámbito de las letras, ya que su primer poemario no tuvo mucho éxito y ni siquiera participó en uno de los eventos claves del grupo de escritores que formaron parte de la Generación del 27:

Correspondencia: Alba de Diego Pérez de la Torre, Faculty of International Research and Education, School of International Liberal Studies, Shinjuku, Nishiwaseda 1 chome, Tokyo 169-0051, Japón.

Correo electrónico: alba.diego@aoni.waseda.jp

el homenaje al escritor barroco Luis de Góngora. Tampoco le acompañó la suerte tras la proclamación de la República, ya que sus poemas, en los que había comenzado a aludir de forma más explícita a su propia homosexualidad, fueron censurados (Teruel¹, 2002, p. 6).

Abandonó España durante la Guerra Civil con objeto de participar en una serie de conferencias en el Reino Unido que es muy posible que hubieran sido organizadas con objeto de salvar al escritor (Teruel, 2002, p. 8). Una vez en su nuevo destino, desempeña varios trabajos (desde cuidador de niños hasta profesor de español en diferentes universidades) y reside en distintos lugares como Cambridge o Glasgow, ciudad que, por cierto, no le agrada en absoluto (Teruel, 2002, p. 9).

En torno a 1947 se le ofrece la oportunidad de trabajar en Estados Unidos (concretamente en Nueva Inglaterra) y dos años más tarde se anima a visitar México, lo que tuvo un enorme impacto en su vida, al suponer el reencuentro no solo con otras amistades de España que se habían exiliado, sino también con su propia lengua (Teruel, 2002, p. 10). Deslumbrado, pues, por sus positivas experiencias en México², trata de establecerse en este país en repetidas ocasiones sin mucho éxito, y finalmente, por cuestiones de proximidad consigue trasladarse a California. Muere en 1963 durante una de sus estancias en México, mientras aguardaba la publicación de sus obras completas (Teruel, 2002, p. 14).

2. La inspiración de la cultura japonesa en occidente

En la segunda mitad del siglo XIX, y coincidiendo con la apertura al contexto internacional de la era Meiji, tuvo lugar en numerosos países de occidente un movimiento artístico-cultural, el japonismo, que podría describirse como un «re-descubrimiento» de las técnicas pictóricas, la estética y la literatura japonesa (Almazán, 2003, p. 89), pues no hay que olvidar que los primeros contactos datan de los siglos XVI y XVII (Cabezas, 1995, p. 19). Esta corriente resultaría de un valor indiscutible para las distintas disciplinas artísticas occidentales que hallarían en Japón no solo un referente moderno y original, sino también una fuente de inspiración, papel que, por cierto, todavía mantiene en la actualidad (Música, 2018; Reyns-Chikuma, 2005, p. 10).

Si bien es verdad que en un principio la influencia de Japón se ciñó a un ámbito más visual (por ejemplo, en la pintura, en la moda o en las artes decorativas), no habría que ignorar su repercusión en la literatura. Por cuestiones obvias relativas al desconocimiento del idioma japonés, las primeras traducciones tardarán un poco más en llegar al público occidental. En este campo habría que resaltar la labor pionera de Judith Gautier que, gracias a su conocimiento de la escritura china, habría podido tener un acceso relativamente más fácil a los textos en japonés. Su obra *Poèmes de la libellule*, que sentará de alguna manera los precedentes de la literatura japonesa en occidente, está integrada por traducciones de *tankas* (Gautier, 1885, p. 25).

En lengua inglesa, habría que hacer mención a William Aston, quien escribió el primer manual de literatura japonesa, a Basil Hall Chamberlain, autor de *Classical poetry of the Japanese*, y, por supuesto, a Lafcadio Hearn, uno de los principales difusores de la literatura japonesa en occidente. Hearn, que ya había traducido con anterioridad cuentos y leyendas, remite en un capítulo de *En el Japón espectral*, titulado bellamente «Trazos de poesía», a las dificultades que entraña la traducción de las formas breves de la lírica

japonesa (Hearn³, 2008, p.133).

Las adaptaciones en español procederán de las traducciones francesas (Paz, 2014, p. 23). En efecto, José Juan Tablada incluirá traducciones de poemas breves en su obra *El Florilegio* que no proceden de los originales en japonés, sino de los *Poèmes de la libellule* de Judith Gautier (Ota, 2014, p. 76). Pese a ello, es evidente que este primer contacto con la poesía japonesa dejará una impronta indeleble en su universo creativo, ya que en su ensayo sobre el pintor Hiroshige, publicado en 1914, volverá a reflexionar sobre este tema, en concreto sobre el haiku (Tablada, 1914, p. 37). A partir de 1919 y durante buena parte de la década de los años veinte Tablada publica varios volúmenes de poesía en los que no se limita a traducir tankas y haiku como había hecho hasta el momento, sino que los utiliza en calidad de instrumentos creativos para su propia poesía. Esto constituirá un hito en la historia de la literatura hispánica, ya que por primera vez las estrofas de un país asiático, Japón en este caso, se convierten también en un vehículo para la lírica en español.

Como era de esperar, los poemas japoneses de Tablada no tardaron en difundirse en España, lo cual tuvo una decisiva influencia en la poesía de Juan Ramón Jiménez, iniciador del purismo en poesía, Antonio Machado y los poetas del 27, como Federico García Lorca (Fuente Ballesteros, 2016, p. 74) o Juan José Domenchina (Lentzen, 2000, p. 699). En este proceso es bastante notorio el papel que desempeñaron revistas de la época como *España* o *Cervantes*, a través de las cuales se difundieron en los círculos vanguardistas españoles algunos de los haikus de Tablada junto con artículos sobre esta novedosa forma de poesía y composiciones de autores nacionales (Rubio Jiménez, 1987, p. 87). Dichos poemas, no obstante, cuentan con la particularidad de que no se tratan de adaptaciones exactas del japonés, sino que constituyen más bien una interesante fusión literaria entre la poesía japonesa y las estrofas breves de la lírica española, como la soleá, las coplas de pie quebrado o las seguidillas (Rubio Jiménez, 1987, p. 89).

Tras la interrupción que supuso la Segunda Guerra Mundial, no habrá que esperar mucho para observar un nuevo resurgir de la literatura japonesa en los países hispánicos, que se encuadra en lo que años más tarde se denominará zenismo⁴ (Múgica, 2018, p. 74). Más distanciado de las premisas estéticas y visuales que caracterizaron a las etapas anteriores, se distinguirá por una naturaleza de tipo espiritual (Almazán, 2003, p. 89). En el caso de los países de habla hispánica, habría que hacer una especial mención a Jorge Luis Borges y a Octavio Paz. Ambos ya habían dejado constancia de su interés por el budismo (especialmente Borges), sin embargo, en lo que respecta a la difusión de la literatura asiática cabría resaltar el papel de Paz, quien se acerca a la poesía japonesa casi por un capricho del destino, cuando en 1945 escribe el discurso fúnebre de Tablada: «Estela de José Juan Tablada». La lectura de Tablada resultará sumamente inspiradora para Paz, que empieza a experimentar un sincero interés por la lírica japonesa como la semilla de un nuevo sentir poético. No en vano en «Estela de José Juan Tablada» afirma:

El haikú [*sic*] de Tablada tuvo muchos imitadores. Hubo toda una escuela, una manera que se prolonga hasta nuestros días. [...] Las experiencias de Tablada contribuyeron a darnos conciencia del valor de la imagen y del poder de concentración de la palabra (Paz, 1994, p. 159).

A raíz de ello, Paz no solo escribirá sus propios poemas a imitación de los poetas

clásicos japonesas, sino que, asimismo redactará varios ensayos sobre el haiku y la literatura de Japón y en 1957 publicará, junto con el diplomático Eikichi Hayashiya, la obra más representativa de uno de los grandes maestros de la poesía, *Sendas de Oku*, de Matsuo Basho. Pese a que Paz se lamenta de la aparente indiferencia con que es recibida esta traducción, no deja de ser significativo el hecho de que la influencia de Tablada siga presente en México, no solo entre la nueva generación de poetas (como él mismo señala en la «Estela»), sino también entre los escritores españoles que se habían refugiado en este país huyendo de la guerra. En efecto, prácticamente una década más tarde de que Paz publique su obra sobre Basho, la poeta española Ernestina de Champourcín saca a la luz sus *Hai-kais espirituales* (Lentzen, 2000, p. 700).

Cernuda, por su parte, ya había conocido a Octavio Paz en un congreso a favor de la República celebrado en España en 1937, y se puede decir que existía cierto aprecio entre ambos. Paz es precisamente uno de los primeros escritores en realizar un estudio sobre la obra del sevillano. Teniendo en cuenta estas consideraciones, es muy seguro que Cernuda escribiera «Un momento todavía» y «Bagatela» al calor de esta segunda efervescencia cultural que vivía lo japonés en México, puesto que los dos poemas fueron escritos ya en el continente americano en torno a la mitad del siglo XX. Más aún, dado el compañerismo que existía entre Paz y Cernuda, se puede incluso pensar que el escritor español podría estar al tanto del interés que Paz tenía en el haiku y de su proyecto de traducción de *Sendas de Oku*.

3. Contacto de Cernuda con el haiku

Habría que matizar aquí que, pese a que en general las primeras versiones y adaptaciones en las distintas lenguas europeas se centran en su mayoría en los tankas, no tardará en adquirir un protagonismo especial el haiku, sobre todo en los países de habla hispana a raíz de la valiosa aportación de Tablada. Es muy probable que su breve extensión de apenas tres versos de arte menor y la ausencia de rima se hayan convertido en una suerte de reto, o quizá de meta, para muchos poetas occidentales (que estaban habituados a estrofas más largas), sobre todo a raíz de la renovación poética que suponen las Vanguardias. Aclarado este punto, cabe preguntarse por las razones que llevaron a Cernuda a recurrir al tema japonés para realizar tan solo dos composiciones poéticas en distintas obras. En mi opinión, son esenciales tres motivos. El primero tendría que ver con una depuración estilística, resultado de sus lecturas de poetas anglosajones; el segundo, se relacionaría con sus experiencias en México; y, el tercero, se vincularía con una preocupación por el paso del tiempo, que se manifiesta, asimismo, en otros poemas del autor.

3.1. En busca de un nuevo estilo

De acuerdo con T.S. Eliot son tres los caminos que se le ofrecen al poeta maduro, a saber: «la autorrepetición acompañada de un sucesivo incremento del virtuosismo, el silencio como consecuencia de la decisión de abandonar definitivamente la poesía, o la tentativa de readaptar su labor creativa a un nuevo estado de conciencia» (Teruel, 2013, p. 37). Cernuda se decantará por este último e iniciará un proceso de depuración estilística que se comienza a intuir ya desde *Las nubes*.

Asimismo, bajo el influjo de la lírica inglesa, el propio Cernuda decide prescindir de lo que define en *Historial de un libro* como «dos vicios» que contribuyen a acrecentar el barroquismo expresivo: la *pathetic fallacy* o «engaño sentimental», que aboga por

presentar la experiencia distorsionada por un alto grado de subjetividad, y el *purple patch* o «trozo de bravura», que conlleva el subyugar la expresión a la forma. Su objetivo primordial será alcanzar una mayor sencillez, ya que según afirma, «la expresión concisa daba al poema su contorno exacto» (Cernuda, 2002, p. 404). Para ello recurrirá al monólogo dramático, un recurso heredado de Browning que consiste en proyectar una «experiencia emotiva sobre una situación dramática, histórica o legendaria» (Cernuda, 2002, p. 405). En el haiku, por el contrario, más que proyectar un sentimiento sobre un personaje, se prefiere ahondar en las sensaciones que se derivan de la contemplación de la naturaleza. Sin embargo, más allá de esta leve disonancia, se observa que tanto uno como otro tratan de evitar un tono altisonante. Es posible que el monólogo dramático, que Cernuda siguió cultivando a lo largo de su trayectoria literaria, le acercara intuitivamente al sentir del haiku, animándole a realizar dos composiciones de inspiración japonesa.

3.2. La influencia de México

Tampoco habría que olvidar el aire renovador que insufla a sus versos el contacto con la cultura mexicana. Cernuda viajó por primera vez a México en el verano de 1949. Tal como señala Teruel, el reencuentro con la lengua y la cultura maternas influye de una forma muy notable en su obra, en la que se aprecia «un renacer poético» (Teruel, 2013, p. 126). Así, después de haber pasado el verano de 1950 de nuevo en México, finaliza *Variaciones sobre tema mexicano*, en prosa, y da comienzo a su poemario *Con las horas contadas*, cuyo proceso de escritura se divide en tres etapas: noviembre y diciembre de 1950, febrero y marzo de 1952, y, por último, los meses de julio y de agosto de 1953, en los que se concentra el núcleo de poemas que integra «Poemas para un cuerpo». «Un momento todavía», el primero de los poemas de tipo japonés que analizaremos en este trabajo, se encuentra inscrito en la primera etapa (Teruel, 2013, p. 127).

En 1956 terminará *Con las horas contadas* y comenzará su último poemario, *Desolación de la Quimera*, que también se escinde en tres momentos creativos: 1956, 1960-1961, y, finalmente, 1961-1962. Es muy significativo que los poemas de 1956, entre los que encuentra «Bagatela», surjan como consecuencia de su ruptura con su amor mexicano Salvador Alighieri, quien será la inspiración de los «Poemas para un cuerpo» (Teruel, 2013, p. 153). Se puede colegir, por tanto, que la asunción de lo japonés se encuentra ligada a sus experiencias en este país: no olvidemos que el discurso de Paz sobre la obra de Tablada procede de 1945, y que inicia la traducción de *Sendas de Oku* en 1955 (Paz, 2014, p. 10).

3.3 La fugacidad como recurso literario

El elocuente título *Con las horas contadas* nos conduce al tercer motivo al que antes se aludía: la conciencia del paso del tiempo. En efecto, este es un tema que aparecerá con mucha frecuencia en la poesía cernudiana. «Un momento todavía» constituye una sucesión de imágenes, de recuerdos... Una tentativa tal vez vana de «apresar en la mano un rayo de sol», en palabras de Cernuda (1999, p. 579) y que se ve, asimismo, muy bien reflejada en dos versos de «Violetas», de su poemario *Las nubes*: «sostienen un momento, ellas tan frágiles, / el tiempo entre sus pétalos [...]» (Cernuda, 2002, p. 187).

Una voluntad similar es la que se percibe en los poemas incluidos en *Desolación de la Quimera*, que se puede considerar su «testamento poético» (Teruel, 2013, p. 199).

Aunque en «Bagatela» se opta por un tono lúdico, como bien indica en el título del poema, subyace una evidente preocupación por capturar lo eterno más allá de los límites del tiempo. Sobresale a este respecto el estatismo de las imágenes descritas (no en vano se las compara con las de una estampa), acentuado por medio de la escasez de verbos de acción (sobre todo en las dos primeras estrofas).

Precisamente, la sencillez expresiva y la búsqueda del instante son dos de los rasgos que definen la esencia del haiku. Basho celebraba la virtud de expresarse de una forma sencilla, ligera, apartada de todo retoricismo lingüístico que pudiera empañar su fuerza poética. Este principio (*karumi*) se halla en perfecta consonancia con la brevedad que exige su estructura: tres versos de 5, 7 y 5 sílabas respectivamente. Por supuesto, ante una síntesis tan extrema, que solo puede ser resultado de la inspiración (otro de los principios clave), le será casi imposible al poeta extenderse sobre sus sentimientos, de modo que optará por sugerirlos a través de una imagen conectada con la naturaleza, redundando, así, en el tono impersonal y comedido. En la línea de la ligereza, destaca la espontaneidad (*shiroi*) que defiende un lenguaje exento de florituras verbales para tratar de temas de la vida cotidiana (Rubio, 2007, p. 553)⁵.

La búsqueda del instante, por su parte, entronca con una actitud cercana a la filosofía zen, que reflexiona sobre la complementariedad de los opuestos. En el caso que nos ocupa quedaría simbolizada en el acceso a lo infinito a través de lo efímero, lo caduco, como es, por ejemplo, una impresión fugaz del paisaje (Rubio, 2007, p. 554).

En resumen, Cernuda se acercó al haiku no solo desde su propia vida sino también desde su propio sentir artístico que le pudo hacer hallar un trasfondo común en los rasgos básicos de esta estrofa japonesa. Resta examinar cómo se aplican otras características del haiku en los dos poemas señalados.

4. La adaptación del modelo japonés en «Un momento todavía» y «Bagatela»

Respecto a los aspectos formales del haiku, Cernuda va a modificar ligeramente la estructura original de tres versos de 5, 7, 5 sílabas. Aunque respeta el número de versos de la estrofa, decide repetirla tres («Bagatela») y cuatro veces más («Un momento todavía»). Tampoco emplea el mismo esquema métrico. Así, en «Un momento todavía» dominan los heptasílabos, mientras que en «Bagatela» aparece una combinación de versos de ocho y cuatro sílabas semejante a las coplas de pie quebrado, que Cernuda utilizará a su vez en «Nocturno yanqui», otro de los poemas incluidos en *Con las horas contadas*, para reflejar la premura del tiempo (Teruel, 2013, p. 129). La rima también se halla sujeta a cambio. De acuerdo con José María Bermejo y Teresa Herrero los poetas japoneses trataban en general de evitarla en todo lo posible (Bermejo y Herrero, 2004, p. 16); sin embargo, Cernuda recurre a ella en sus dos poemas, en los que utiliza una rima asonante.

No olvidemos que la similitud que existía entre el haiku y otras estrofas existentes en la lírica española (Lentzen, 2000, p. 697) favoreció una singular simbiosis entre las formas poéticas de ambos países en torno a la década de los años veinte. Especialmente, si tenemos en cuenta que, en el momento en que los haikus de Tablada se difunden en España, prima una tendencia común hacia una expresión cada vez más sincrética, que es la que habría determinado la adaptación libre que se hace de la estrofa japonesa, conforme al sentir de la lírica española (Rubio Jiménez, 1987, p. 87).

Volviendo pues, a los poemas que escribe Cernuda a mediados del siglo XX, parece ser que se inspiran en esta etapa primigenia. Por ello, en lugar de asumir las innovaciones que van a ir depurando la imagen de la poesía japonesa, Cernuda opta por recuperar la esencia de estos poemas híbridos gestados en las Vanguardias.

En cuanto al contenido, habría que evaluar la presencia de ciertos principios o recursos constitutivos del haiku en los poemas de Cernuda. En un párrafo anterior se ha hecho referencia al principio de ligereza (*karumi*) y a la voluntad de apresar la esencia de un instante. Vinculado con el primero se encuentra el llamado *kireji* o «palabra de cesura», que, a falta de signos de puntuación, es el elemento que dota de esa aura indefinida, ambigua, al haiku (Rubio, 2006, p. 545). Dado que es intraducible, el español y otras lenguas europeas (recordemos que, a finales del XIX y principios del XX, la mayoría de traducciones procedían del francés y del inglés) optan por sugerir esa atmósfera nebulosa mediante signos de puntuación, que obligan al empleo de oraciones simples, y sintagmas nominales, a partir de los que se consigue una superposición de imágenes. Ambos procedimientos se conjugan con acierto en la estrofa que abre «Un momento todavía»:

Grisáceo el mar y verde;
el aire, igual, lo envuelve.
Dios en su cielo llueve (Cernuda, 2002, p. 309).

El principio de *shiroi* (espontaneidad) se respeta en el ámbito del lenguaje y en cierto modo en el del contenido. El léxico empleado en ambos poemas se halla exento de barroquismos innecesarios y la alusión a lo cotidiano se produce de dos maneras diferentes: la actitud dubitativa del sujeto que contempla la tormenta a través de la ventana abierta en «Un momento todavía», y la inusitada comparación del paisaje con una estampa japonesa en «Bagatela», que nos remite a la amplia difusión que conoció la estética japonesa en la sociedad de finales del XIX y primer tercio del XX:

Dios por lo visto hace muestra
que ha oído de alguna estampa
japonesa (Cernuda, 2002, p. 333).

Otro recurso consiste en el uso de términos relacionados con el paisaje, que reciben el nombre de *kigo* (palabra estacional) y que sirven para enmarcar la «escena poética» además de ubicarla en una época del año (Rubio, 2006, p. 545). En los poemas de Cernuda se otorga un evidente protagonismo a la naturaleza que, en efecto, parece cumplir una función similar, aunque con dos diferencias: por un lado, no es atribuible a una de las cuatro estaciones, y, por otro, sirve para explotar el alcance descriptivo del texto. A continuación, se ilustrará esta última particularidad por las posibilidades expresivas que adquiere en su adaptación al español y que Cernuda sabe aprovechar con maestría en sus dos poemas. Observemos, así, la bella gradación cromática, desde la oscuridad a la luz, que se produce en los versos de «Bagatela»:

Negro es el cuerpo del árbol
y gris el aire nocturno,
oro el astro (Cernuda, 2002, p. 333).

O la unión entre sonido e imagen que se percibe en «Un momento todavía»:

Por la rama del pino
japonés, brota un trino:
pájaro ya en su nido (Cernuda, 2002, p. 309).

El concepto de *sabi*, por su parte, se emparenta con la noción de «soledad». De nuevo, la naturaleza va a jugar un papel clave a la hora de sugerir una melancolía brumosa que brilla en el poema como un vislumbre jamás condensado en palabras. En efecto, aunque se trata de un recurso literario característico de este tipo de estrofa, los poetas japoneses evitarán cualquier manifestación directa de sus sentimientos, que se ocultan bajo un paisaje de impersonalidad aparente (Rubio, 2006, p. 545). Por distintas razones no sucede así en ninguno de los poemas de Cernuda.

En «Un momento todavía», las sensaciones que evoca ese paisaje crepuscular marcado por la lluvia se materializan definitivamente en la última estrofa, en la que el sujeto poético permanece contemplando la noche lluviosa, indeciso, en una angustiante inmovilidad existencial cuya causa se deja velada:

En la ventana abierta
de la casa, aún te quedas
sin saber lo que esperas (Cernuda, 2002, p. 309).

La voluntad de Cernuda no es encubrir sus sentimientos, sino más bien al contrario, de ahí que se use la segunda persona para apelar al lector. De un modo similar, en «Bagatela», las intenciones compositivas del poeta se apuntan al final, aunque en esta ocasión, al estar dominadas por una ironía un tanto festiva, se alejan de la circunspección taciturna del *sabi*, pues paradójicamente es Dios quien «imita al arte» (Teruel, 2013, p. 204) y no al revés.

Sobresalen además dos interesantes matizaciones que no aparecen en los haikus y que en cambio sí permiten conectar los poemas de Cernuda con la dimensión estética y visual del japonismo de finales del siglo XIX. En «Un momento todavía», Cernuda remite a un «pino japonés». Esta elección no se ha realizado al azar, ya que era un motivo que se utilizaba con frecuencia en la pintura y en el mobiliario de estilo japonés que estaban tan de moda entre las clases altas de la sociedad finisecular. Destaca otra referencia pictórica en «Bagatela» donde se establece una unión entre el paisaje descrito y el que figura en las estampas japonesas, que eran uno de los objetos de colección más habituales entre los diletantes y artistas europeos.

Tras el análisis comparativo de los poemas de «Un momento todavía» y «Bagatela» se observa que no solo se distancian ligeramente de las normas del haiku, sino que parecen conectar con esa imagen del japonismo perteneciente a la primera etapa que señalábamos al comienzo del artículo y que se mantendrá también a lo largo de las Vanguardias, en conexión con la concepción protagónica del arte que defienden los diversos movimientos que las integran. Podemos afirmar, en consecuencia, que la intención de Cernuda es no tanto reproducir el modelo japonés sino más bien experimentar con una nueva vía de expresión cuya forma y contenido reflejan el bagaje cultural del propio poeta, sus intereses, y aspiraciones. En otras palabras: las coordenadas que definen su universo creativo.

Conclusiones

El empleo de las formas poéticas japonesas, dos raras avis dentro de la trayectoria literaria de Cernuda, solo se puede explicar a raíz del contacto con México. El reencuentro con el idioma español y con una cultura similar avivará los recuerdos de la juventud del poeta y, a su vez, propiciará una renovación literaria, tanto en forma como en contenido, que cristalizará en estos dos poemas de inspiración japonesa. Esta conexión con el pasado se percibe muy bien en el uso de las estrofas híbridas, a medio camino entre la tradición lírica española y japonesa, que surgieron en torno de los años veinte y en el papel central del arte que parece remitir al japonismo finisecular, pero que también guarda una estrecha relación con la celebración del arte que propugnan las Vanguardias. Nos encontramos, por lo tanto, no ante dos composiciones casuales, sino ante dos poemas que son herederos de ese genuino interés por la cultura japonesa que ya había iniciado el poeta mexicano Tablada y que, como hemos visto, acaba sembrando la semilla de un bello diálogo intercultural entre España, América Latina y Japón.

Referencias bibliográficas

- Almazán, D. (2003). La seducción de Oriente: de la *chinoiserie* al Japonismo. *Artigrama*, 18, 83-106.
- Bermejo, J. M. y Herrero, T. (2004). Introducción. En *Cien poetas, cien poemas (Antología de poesía clásica japonesa)* (pp. 7-32). Madrid: Hiperión.
- Cabezas, A. (1995). *El siglo ibérico de Japón. La presencia hispano-portuguesa en Japón (1543-1643)*. Valladolid: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Valladolid-Instituto de Estudios Japoneses.
- Cernuda, L. (1999). *Poesía completa. Obra completa. Vol.I*, Madrid: Siruela.
- Cernuda, L. (2002). *La Realidad y el Deseo (1924-1962)*. Madrid: Alianza.
- Cernuda, L. (2003). *Epistolario (1924-1963)*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- Faber, S. (diciembre, 2000). «El norte nos devora»: La construcción de un espacio hispánico en el exilio anglosajón de Luis Cernuda. *Hispania*, 83, 733-744.
- Fuente Ballesteros R. de la (2009). En torno al orientalismo de Tablada: el haiku. *Literatura Mexicana*, 20(1), 57-77.
- Fukushima, N. (2012). Sobre la traducción de la literatura japonesa al español. En M. J. Zamora Calvo (Ed.). *Japón y España: acercamientos y desencuentros (siglos XVI y XVII)* (pp. 93-110). Gijón: Satori.
- Gautier, J. (1885). *Poèmes de la libellule*. París: Gillon.
- Hearn, L. (2008). *En el Japón espectral*. Madrid: Alianza.
- Lentzen, M. (2000). Formas líricas breves. El «haiku» en las obras poéticas de Juan José Domenchina y Ernestina de Champourcin. En F. Sevilla y C. Alvar (Eds.). *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 6-11 de julio de 1998. Vol. II* (pp. 695-702). Madrid: Castalia.
- Múgica, B. (2018). *La presencia del arte japonés en occidente. El arte zen en la obra de Prado de Fata* (Tesis de maestría). Vitoria-Gasteiz: Universidad del País Vasco.
- Muñoz Covarrubias, P. (diciembre, 2021). Atisbos de México en La realidad y el deseo: «El elegido» de Luis Cernuda. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 47(2), sin paginación.

- Nishi, M. (1998). *Lafcadio Hearn's Ear*. Tokyo: Iwanami Shoten.
- Ota, S. (2014). *José Juan Tablada: su haikú y su japonismo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, O. (1994). *Generaciones y Semblanzas. Dominio mexicano*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, O. (2014). La tradición del haikú. En Matsúo Basho, *Sendas de Oku* (pp. 11-33). Girona: Atalanta.
- Reyns-Chikuma, C. (2005). *Images du Japon en France et ailleurs: entre japonisme e multiculturalisme*. París: Harmattan.
- Richie, D. (1997). *Lafcadio Hearn's Japan*. Vermont: Tuttle.
- Rivero Taramillo, A. (2018). Introducción. En Luis Cernuda, *La realidad y el deseo*. Madrid: Alianza.
- Rubio Jiménez, J. (1987). La difusión del «haiku»: Díez Canedo y la revista «España». *Cuadernos de Investigación Filológica*, 12-13, 83-100.
- Rubio, C. (2007). *Claves y textos de la literatura japonesa*. Madrid: Cátedra.
- Sánchez Rosillo, E. (1989). *Vida y poesía de Luis Cernuda*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Suzuki, D. (1988). *Zen and Japanese Culture*. Tuttle Publishing: Tokio.
- Tablada, J. J. (1914). *Hiroshigué: pintor de la nieve y de la lluvia, de la noche y de la luna*. Ciudad de México: Monografías japonesas.
- Teruel, J. (2002). Luis Cernuda. *Liceus, Portal Virtual de Humanidades. Literatura Española del siglo XX*, sin paginación. En línea. <https://www.liceus.com/producto/luis-cernuda/> (fecha de consulta 29/01/2020).
- Teruel, J. (2013). *Los años norteamericanos de Luis Cernuda*. Valencia: Pre-Textos.
- Valender, J. (Ed.). (2002). *Luis Cernuda en México*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Valente, J. Á. (octubre, 2017). Luis Cernuda y la poesía de la meditación. *La colmena*, 35-36, 8-17.
- Vicente, L.M. (octubre, 1987). El tema de México en José Moreno Villa y Luis Cernuda. *Mester*, 16(2), 25-34.

Notas

¹ Se han tomado como referencia principal para escribir este artículo las investigaciones del profesor José Teruel, experto en la obra del poeta sevillano y autor del ensayo *Los años norteamericanos de Luis Cernuda*, que recibió el premio Gerardo Diego de Investigación Literaria en 2012. En el caso de que el lector quiera seguir profundizando sobre este célebre autor de la bien llamada Edad de Plata de la literatura española, puede consultar otras obras, entre las que encuentran el artículo del también poeta José Ángel Valente y los estudios de Antonio Rivero Taravillo (2018) y Eloy Sánchez Rosillo (1989). Cabe señalar que existen también valiosos textos escritos de la mano de Cernuda como su *Epistolario* (2003) y *Ocnos* (incluido en *Poesía completa* de la editorial Siruela), donde reflexiona sobre sus recuerdos de infancia.

² La influencia que México tiene en la obra de Cernuda es incuestionable. A este respecto se podrían mencionar el libro *Luis Cernuda en México* editado por James Valender (2002) o los artículos de Sebastiaan Faber (2000), Luis Miguel Vicente (1987) o, Pablo Muñoz Covarrubias (2021). Asimismo, hay que destacar que el propio Cernuda escribió la obra *Variaciones de tema mexicano*, cuyo título no puede ser más elocuente.

³ Pese a que según algunas investigaciones, Lafcadio Hearn no dominaba el japonés (Richie, 1997, p. 15) y además partía desde una perspectiva orientalista (Nishi, 1998), esta afirmación

sobre las dificultades que entraña la traducción como disciplina sigue siendo aplicable hoy día. Cada idioma se encuentra estrechamente conectado a una cultura específica, por lo que muchas veces no es posible encontrar un equivalente exacto en otras lenguas. Esto pone de relieve la singularidad y la riqueza que tienen todos y cada uno de los idiomas del mundo, no solo como fenómenos lingüísticos, sino también culturales. Volviendo al tema del japonés, habría que destacar las reflexiones que Fukushima realiza acerca de este tema en «Sobre la traducción de la literatura japonesa al español» (Fukushima, 2012).

⁴ Aunque pueda resultar paradójico desde la perspectiva japonesa, el haiku se ha ligado en occidente a la filosofía zen, en especial tras la difusión de las obras de Suzuki Daisetsu. De hecho, en *Zen Buddhism and Its Influences of Japanese Culture* (1938) ya se aprecian referencias a dicha estrofa (Suzuki, 1988, pp. 240-241). Sin embargo, el haiku va a adquirir mayor protagonismo un poco más adelante, en la década de 1950, al calor de lo que se ha definido con el término «zenismo». Esta corriente cultural surgió a raíz del sentimiento de alienación que experimentaron muchos occidentales como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial (pues habían dejado de sentirse representados por el concepto de «occidente», ahora asociado a la corrupción y al enfrentamiento bélico), lo que favoreció un acercamiento mucho más espiritual, o filosófico, a Japón. Así, en lugar del interés estético del japonismo finisecular, en esta época se va a conceder primacía a las religiones y filosofías de Japón (budismo zen, sintoísmo...) y al haiku (en contraste con la fascinación por las estampas de finales del siglo XIX).

⁵ Se ha tomado como base la obra *Claves y textos de la literatura japonesa* del catedrático Carlos Rubio quien, por su difusión de la cultura japonesa en los países hispánicos, fue condecorado con la Orden del Sol Naciente (Kyokujitsu-shō) en 2014.

Perfil de la autora

Alba de Diego es profesora asistente de español y cultura hispánica en la Universidad de Waseda, Tokio. Se doctoró en Estudios Hispánicos por la Universidad Autónoma de Madrid con una tesis sobre la importancia de Japón en el Modernismo Latinoamericano. Sus principales líneas de investigación incluyen las relaciones literarias y culturales entre Japón y los distintos países hispanohablantes y el estudio de la fantasía en la literatura (especialmente el género de los bestiarios).

Title

Luis Cernuda and haiku

Abstract

There is a general tendency to merely consider the cultural impact of the 19th Century Japonism. However, since the first translations of Lafcadio Hearn and Judith Gautier, the truth is that the influence of Japanese verses on Western (and particularly Hispanic) poetry have been remarkable. In this article we will analyze two poems by the Spanish poet Luis Cernuda: “Un momento todavía”, included in *Con las horas contadas* (1950-1956) and “Bagatela”, in *Desolación de la chimera* (1962). These two approaches to haiku have a significant interest not only within the poet's work but also in the literary scene of that time.

Keywords

Luis Cernuda, Octavio Paz, poetry, haiku, Japonism

タイトル

ルイス・セルヌダと俳句

要旨

日本文化が西洋文化に与えた影響として一般的には、19世紀のジャポニズムが与えた文化的インパクトに言及されることが多い。しかしながらラフカディオ・ハーンやジュディット・ゴーチエの作品が最初に翻訳されて以来、西洋の詩、特にスペイン語の詩における日本の叙情詩の影響は顕著である。本稿ではスペインの詩人ルイス・セルヌダのUn momento todavía (Con las horas contadas (1950-1956) 収録)と Bagatela (Desolación de la quimera (1962) 収録)の2編の詩を分析する。これらの作品の俳句への歩み寄り、この詩人の作品のみならず、この時代の文学的傾向を概観する上でも非常に興味深いものであるといえる。

キーワード

ルイス・セルヌダ、オクタビオ・パス、詩歌、俳句、ジャポニズム