

Influències de l'haikú a Occident: de Bashoo a Salvat-Papasseit

Jerónimo Méndez Cabrera, Universitat de València

1. Objecte d'estudi

L'objectiu principal d'aquestes notes és fer una breu anàlisi comparativa entre allò que hom considera un haikú tradicional i allò que, influenciat de l'orientalisme avantguardista europeu del moment, va ser conreat per Joan Salvat-Papasseit a començaments del segle XX, amb la intenció de veure la continuïtat o no d'un tòpic temàtic característic d'aquest gènere poètic japonès: la seua referència a la natura, tot observant les seues convergències i/o divergències amb uns determinats haikús de Papasseit publicats l'abril de 1921 al seu volum *L'irradiador del port i les gavines*, sota el títol de "Vibracions".

D'aquesta manera, agafarem per endur endavant la tasca un haikú de Matsuo Bashoo, ja que és considerat el veritable pare del gènere. A la seua producció, tot i que s'apartà en ocasions del patró mètric i temàtic, trobem els haikús més coneguts, els quals s'ajusten a la definició estricta i ortodoxa de "haikú", bàsicament: poema breu de disset síl·labes distribuïdes en tres versos de cinc, set i cinc síl·labes respectivament, amb un mot estacional o *kigo*, i amb un contingut concentrat en una descripció brevíssima d'una escena vista o viscuda en què predomina el tema de la natura.

L'interès rau a copsar quina relació de fons tenen els haikús de Papasseit proposats amb l'haikú de Bashoo com a exemple canònic d'haikú tradicional japonès, amb l'objectiu d'establir una comparació que ens facilite de veure quines influències o punts de partença en comú, si n'hi ha, trobem en les composicions de Papasseit en relació amb la concepció clàssica d'haikú com a poema *natural*. Així doncs, el poema que utilitzarem com a referent comparatiu serà un dels haikús més coneguts de Bashoo, quasi l'haikú per antonomàsia: el "Furuike ya..." o haikú del vell estany.

Tanmateix, aprofitarem l'avinentesa per considerar breument i de manera general unes altres influències o projeccions del gènere japonès a Occident, com ara la mimesi vehicular haikista d'Ezra Pound entre els imaginistes i l'interès per cert acostament a la forma poètica nipona per part de Juan José Domenchina dins *La corporeidad de lo abstracto* (1929).

2. Breu aproximació a l'haikú clàssic

2.1 Orígens i evolució: un esquema

Com ja hem apuntat adés, l'haikú tradicional és un poema japonés breu de tan sols disset síl·labes amb unes característiques de forma (5/7/5) i de temàtica determinades. Tot i que podem considerar formes precedents com el *katauta* (tres versos amb 17 o 19 síl·labes), l'haikú s'originà, en un principi, com als tres primers versos d'un *renga* o “poema encadenat” més llarg, que, al seu torn, era format per estrofes denominades *tanka* (l'haikú era, doncs, part de la primera *tanka* (5/7/5/7/7) d'un *renga*). Tot i que en tenim antecedents al 769, als *Contes d'Ise* del 950 i en algunes obres del segle XI (Cabezas, 1997: 15), els *renga* eren composicions col·lectives realitzades *ad hoc* per diferents poetes que anaven afegint-hi estrofes per torn a festes cortesanes, reunions i concursos d'enginy, en un ambient similar a les tençons trobadoresques, que començaren a fer-se populars a les acaballes de l'època Heian, al segle XII.

L'evolució cap a l'haikú, entés ja com a poema, fou una evolució progressiva que té el seu primer escalafó en la cada vegada major importància que se li va anar donant al *hokku* com a tercet inicial del *renga*¹. Havia d'introduir un motiu temàtic que donava peu a la resta del poema i tenia, a més a més, la funció d'indicar quan havia estat escrit el *renga* en qüestió. Així doncs, la temporalitat de l'haikú, encara *hokku*, fou sufragada amb la introducció de mots que suggerien, més que no pas deien, i eren associats a una determinada estació de l'any. D'aquesta manera, quan les successives antologies dedicaven ja seccions íntegres a l'*hokku* i aquest va esdevenir finalment independent, la temàtica estacional va quedar-hi com a inherent, bé que no com a obligatòria.

Amb aquesta disgregació del *renga*, l'*hokku* ja es considerà, doncs, en ell mateix com a motlle poètic independent. Fou Soogi (1421-1502) qui formulà la necessitat de fixar l'estació als poemes mitjançant els mots *kigo*, ja esmentats *suara*, com a característica imprescindible de les composicions. Sookan² (1465-1553) dugué el *renga* cap a la gracilitat, l'humor i l'enginy de caire més popular i paròdic amb la versió del *haikai renga* (“*haikai*” significa “allò divertit”), una modalitat del *renga* clàssic que apropa aquest al llenguatge quotidià i a la seua major expansió dins d'un àmbit secular. L'*haikai renga* suposa la sàtira, l'obscenitat i certa vulgaritat relativa que només busca la novetat enginyosa, encara que manté la referència a l'estació, possiblement com a gest burlesc cap a la poesia clàssica. Sembla que l'*haikai renga* fou l'origen

¹ De fet, la composició de la primera *tanka* d'un *renga* es feia entre dos poetes, de manera que el primer s'encarregava dels tres primers versos, els quals acabaran esdevenint haikú independent.

² Sookan té un haikú que va estar glosat per Machado. La traducció de Cabezas (1997: 20) és: “Ah, si a la luna/ se le adosara un mango/ ¡qué buen paipai!”. Octavio Paz en té una altra traducció: “Luna de estío:/ si le pones un mango/ ¡un abanico!”. Machado diu: “A una japonesa/ le dijo Sokán:/ Con la blanca luna/ te abanicarás:/ con la blanca luna,/ a orillas del mar”.

immediat de l'haikú (Rodríguez-Izquierdo, 2001: 54 i 62). Però no tots els *haijin* estaven d'acord amb aquesta concepció: Teitoku (1570-1653), qui no era partidari de l'haikai per les seues connotacions de poesia fàcil i la seua simplificació, va posar-hi unes normes i encetà de nou la tendència d'escriure només hokku.

Pot considerar-se Oniitsura (1660-1738), contemporani de Bashoo, el primer a escriure veritables haikús com a poemes que són una autèntica percepció de la natura. Tot i així, Matsuo Bashoo (1644-1694), dugué el gènere a la seua màxima representació, tant pel que fa a la seua referència i conjunció taoista-budista amb la natura com per la seua percepció ascètica de la realitat. Va tindre nombrosos seguidors i deixebles, els quals fundaren escoles que difongueren les seues ensenyances i en continuaren la tradició de tal manera que la seua influència és palesa en tots els seus successors.

No obstant així, a les primeries del segle XVIII, amb una certa decaiguda de la influència de Bashoo, l'haikú va entrar en una nova etapa de popularització, paradoxalment originada a partir d'ell, molt similar a la que va esdevenir amb l'haikai de Sookan. En aquest sentit, el *kechootai* i el *senryuu* eren corrents o estils que dugueren l'haikú a un estat forçat de trivialitat i cinisme, podríem dir-ne. Fou Yosa Buson (1716-1783) qui hi posà remei i elevà de bell nou l'haikú a l'expressió poètica clàssica, modèlica, d'on provenia, amb una nova reincidència en la captació de la natura³.

Cap a l'últim terç del segle, Issa Kobayashi (1762-1826) s'inicia en el gènere. Es caracteritzà sobretot per un amor profund vers el món i totes les seues criatures, fins i tot per les més insignificants, com ara insectes i animals menuts. Hom n'ha dit que els seus haikús són l'expressió d'un sentiment franciscà d'estima vers tot allò que l'envolta i amb què s'hi relaciona com a part d'aquest tot.

Cal recordar, però, que el mot de "haiku" pertany en veritat a la terminologia de Masaoka Shiki (1867-1902)⁴ que fou, ja al segle XIX, el gran renovador del gènere i es presenta, junt a Bashoo, Oniitsura i Buson, com un dels grans quatre mestres de l'haikú.

Papasseit sembla que en va tindre coneixença a través de Josep Maria Junoy⁵, seguidor constant de qualsevol novetat francesa i primer autor català interessat en el poema nipó que va estar considerat pels traductors de la *France*, els quals, al seu torn, pogueren accedir-hi gràcies a l'obertura internacional del Japó cap al 1868, amb el començament, així, de la modernitzadora –occidentalitzadora– era Meiji i la consegüent difusió de la cultura i l'estètica nipones arreu del

³ Tot i això, l'expansió popular de l'haikú resultà inevitable i una consideració aproximativa d'aquest ens el confirma ja com el poema (tradicionalment popular) per antonomàsia al Japó. Avui dia, l'escriptura d'haikús "de circumstàncies" per part de qualsevol i, fins i tot, la seua publicació posterior en diaris o revistes és una realitat quotidiana. De fet, "Se ha dicho en muchas ocasiones que la poesía japonesa, especialmente la poesía china con más insistencia, es un conjunto de temas secularmente transmitido (...)" (Aullón de Haro, 2002: 88).

⁴ Abans, l'haikú com a poema fou anomenat indistintament hokku o haikai.

⁵ És sabut que Papasseit coneixeria el seu amic Junoy a les Galeries Laietanes, on el Poeta treballava i on es reunia el grup de *La Revista*, del qual era membre el mateix Junoy.

món occidental. Les primeres traduccions foren a l'anglès (per Satow, Mitford, Chamberlain, qui va presentar els haikús com a "epigrammes poètics", el 1902, entre d'altres) i al francès (per part, sobretot, de Paul-Louis Couchoud, qui, a més de traduir-ne, va escriure un article assagístic sobre el tema titulat "Les épigrammes lyriques du Japon" el 1906⁶, copiant l'etiqueta d'"epigrama" proposada per Chamberlain)⁷. En llengua anglesa el gènere de l'haikú va tindre influència en l'Imaginisme, especialment en Pound o Lowell; d'altra banda, fou gràcies a Tablada, segurament lector de Couchoud⁸, que aquesta "poesia miniatura" entrà en la lírica castellana; i, així, els gèneres tradicionals japonesos com el renga, el tanka o l'haikú entraren, doncs, en contacte amb la literatura d'Occident.

2.2 Soogi, el sentit d'estació i el *hon-i*

Com hem vist, l'haikú clàssic, com a part d'una estrofa inicial d'un renga originari, té una raó històrica per a la seua referència a la natura, condensada en una determinada estació. La natura configura el contacte amb la realitat, mitjançant el suggeriment de l'universal a través d'allò particular, en tan sols un instant, trobat precisament a la natura. Aquesta referència a un món natural es realitza en l'haikú mitjançant els mots estacionals, els kigo, els quals, al seu torn, apunten a una temàtica estacional o *kidai*. D'aquesta manera, el breu instant captat apareix formalment al poema també molt breument i suggestiva: només una paraula determinada i preestablerta és la que connecta de manera indirecta amb el sentit d'estació que se'n deriva. Un sentit d'estació que és palés, sobretot, en la referència als fenòmens i objectes naturals, els accidents geogràfics, la vegetació i el clima durant la primavera, l'estiu, la tardor, l'hivern i també l'any nou (*boonenkai* o acomiadament de l'any, i *shinnenkai* o benvinguda a l'any nou)⁹. Ho veurem més clarament a l'haikú de Bashoo proposat com a paradigma.

Cal dir que els haikús més representatius i majoritaris tenen aquest marcat sentit d'estació per les causes diacròniques ja esmentades a l'apartat anterior. Tot i així, aquest tret característic no és, però, obligatori per a l'elaboració d'haikús i sempre n'han existit sense la introducció del kigo¹⁰. Fou Soogi qui va insistir en que l'hokku havia de ser, necessàriament, un poema *natural*, estacional, i es va dedicar fins i tot a relacionar certs esdeveniments i objectes

⁶ Publicat a *Les Lettres* i inclòs al seu *Sages et poètes d'Asie* (1916). Posteriorment fou parcialment publicat a *La Veue de Catalunya* el febrer de 1920 (Mas, 2002: 120).

⁷ Sembla que a la primera dècada del XX a França l'interès per l'haikú es palés, augmenta durant els anys de la primera gran guerra, com a recerca de nous valors alternatius, i arriba al màxim els anys vint (Rodríguez-Izquierdo 2001: 190). Segons Mas (2002: 32 i ss.) fou la publicació de "Cent visions de guerre" de Julien Vocance, soldat al front franco-alemany i amic de Couchoud, el maig de 1916 a *Le Grande Reuve*, l'inici de la passió per l'haikú a l'àmbit francès.

⁸ Segons Carlos García Prada, citat per Rodríguez-Izquierdo (2001: 200).

⁹ Aquest últim concepte és molt tradicional dins el conjunt de creences, folklore i celebracions nipones. Val a dir, a més, que el poble japonès és un poble que, per la seua antiga condició de poble agrícola i la increïble riquesa natural de l'arxipèlag nipó, és molt arrelat al seu entorn i a la seua natura, tret que també té la seua raó de ser en el caràcter panteïsta del shintoisme nipó.

¹⁰ Denominats *mu-kigo*, sense kigo.

naturals amb estacions determinades per tal que el lector poguera, en identificar l'estació de l'any, emmarcar el poema en un ambient particular i específic¹¹.

La concepció poètica de Soogi rau en la consideració que l'expressió poemàtica ha d'estar constituïda per la profunditat intuïtiva del poeta. I la profunditat lírica per antonomàsia per a Soogi, com a exemple paradigmàtic de l'ideal de virtut nipona medieval, s'aconsegueix amb una sensibilitat especial capaç de l'establiment d'una relació sincera amb el món i sobretot amb la natura, lligada íntimament amb l'estacionalitat¹². D'aquesta manera, si la profunditat, característica sine qua non de la poesia i, per tant, de l'haikú segons Soogi, s'aconsegueix mitjançant una referència a la natura, l'haikú, doncs –i més encara per la seua brevetat–, haurà de ser una condensació lírica i profunda, intensa, d'aquesta referència al món natural. Per tant, el kidai o temàtica d'estació està relacionat amb la sinceritat en l'expressió de la percepció de la natura, inherent a una apreciació de les coses tal com són. És aquesta cosmovisió de simplicitat planera, però sincera i de caire essencialista, el caràcter que Soogi va definir, compilar, per a l'haikú.

Aquesta referència a l'estació de l'any i la natura corresponent, suggerida pel kigo, conforma en tot l'haikú un sentiment, un *feeling*, una atmosfera general i subtil anomenada *hon-i*. Així, l'*hon-i* de primavera, per exemple, és quelcom tranquil, pacífic, suau. L'*hon-i* d'una nit d'estiu, d'altra banda, serà la brevetat. Tot açò fa veure que l'haikú, tot i la seua condensació, comporta tota una mena d'estructura temàtica¹³ que conforma o dóna cabuda a una construcció ontològica

¹¹ Sobre açò, resulta molt significatiu el que diu Cabezas (1997:10-11), per tal de comprendre la minuciositat d'aquesta classificació estacional:

Sobre estas palabras estacionales (*kigo*) hay que recordar tres cosas: 1) El calendario japonés antiguo, que actualmente sólo rige en poesía, llevaba un desfase con respecto al occidental, estando aproximadamente un mes retrasado. 2) La primavera comenzaba el día primero de enero, que equivalía más o menos a nuestro dos de febrero (...). 3) Los meses eran lunares y el plenilunio caía el 15 de cada mes.

Con la primavera iban asociadas las siguientes ideas: la floración de ciruelos, cerezos, sauces; las golondrinas; el ruiseñor, el rebrote de las yerbas; la mariposa; la bruma (*kasumi*), las siete flores de la primavera (enante, pan y quesillo, viravira, estelaria, sitial de Buda, naba, arabeta)...

Fenómenos del verano eran: el canto del cuclillo y de la alondra; la peonía; las chicharras; ranas y luciérnagas; las lluvias de mayo o estacionales (*samidare*); los aguaceros repentinos (*yuudachi*), la plantación del arroz...

Típicos del otoño eran: el plenilunio de agosto (*meigetsu*), los crisantemos, las siete flores de otoño (lespedeza, miscanto, chilca, pueraria, patrina, ruiponce, clavellina), los ánsares, garzas y gayas, las libélulas, las tormentas (*nowaki*), las noches largas, la cosecha del arroz...

El invierno se caracterizaba por: la nieve, la escarcha, la cellisca, la niebla (*kiri*), los chubascos (*shigure*), el viento glacial (*kogarashi*), los campos desolados o eriales (*kareno*)...

Higginson (1989: 263-86), per la seua banda, hi dedica tot un capítol. Hi especifica set subapartats per a cada estació (Season-Climate, Astronomy, Geography, Observances, Livelihood-Life, Animals i Plants) i afegeix un altre apartat dedicat a l'any nou.

¹² Encara avui dia, els japonesos, fins i tot en un context urbà i més o menys globalitzat, en general, conserven un profund sentiment d'estació, manifestat en aspectes culturals i quotidians com ara múltiples celebracions folklòriques de caire directament estacional i shintoïsta, com són els *matsuri*, durant tot l'any; la festa primaveral del *hanami*; el consum tradicional i estricte de fruita i altres productes de temporada; l'apreciació multitudinària i precisa del variat clima nipó, etc.

¹³ I no només temàtica. L'haikú es pot considerar una breu estructura poètica en què forma i contingut estan íntimament interrelacionats i que, moltes vegades o més aviat sempre, es veu esbiaixada amb la traducció.

o *weltanschauung* ben tradicional, la qual implica un univers en perfecta harmonia i ordre, com totes les cosmovisions tradicionals.

Així doncs, i com a conclusió, captar l'essència de les estacions naturals és una manera d'anar al cor de les coses i de l'existència de les coses, la manera més intuïtivament profunda segons Soogi. Posteriorment, Bashoo desenvoluparà aquesta aprehensió intuïtiva i acabarà d'establir encara més el sentit d'estació de l'haikú.

2.3 Natura i realitat a l'haikú japonés

L'haikú prototípic suposa una escena d'una realitat que troba en els elements de la natura l'essència de tot allò important, el paradigma de l'existència. Aquesta concepció contemplativa és segurament fruit de la influència de l'animisme budista, molt notori i arrelat en la mentalitat japonesa. L'haikú és la captació d'un esdeveniment o un moment, natural en la majoria dels casos, en apariència fútil però que crida l'atenció del poeta, qui el trascendentalitza cercant en l'observació de la natura la inspiració suficient per trobar sense preses i humilment el seu sentit etern, d'una manera *objectiva*.

L'estret contacte amb la natura i la consegüent comunió *impersonal* de la pròpia existència amb el curs natural de l'univers suposa la influència d'elements taoistes a l'haikú, detectables també en la seua espontaneïtat i certa ingenuïtat o aparent –i només aparent– simplicitat conceptual. D'altra banda, el confucianisme va contribuir a la culturització de la poesia japonesa, a més d'afegir la voluntat d'endinsar-se en el sentit profund de les coses i descobrir el misteri de la natura, lligats a un característic posat de serenitat. Però la influència més evident al gènere, com ja hem apuntat suara, prové de la espiritualitat budista i, més específicament, del budisme zen. Aquesta secta budista assenyala que tot en el món té una dimensió sagrada, i és en aquest sentit que enllaça amb el panteisme del *shinto*, la primitiva religió autòctona del Japó, que es configura com a base que hi permet la confluència. Així, el zen dota l'haikú de simbolisme i d'una senzillesa ascètica amb una predilecció per la humilitat explícita, fent veure que darrere de les coses més simples s'amaga sempre un vessant etern i determinant.

Aquest instant identificat amb l'haikú, gairebé imperceptible i sense importància per a qui no estiga imbuït de la subtileza i de l'esperit d'harmonia i conciliació amb el món que tenien els autèntics haijin, suposa apreciar amb senzillesa la bellesa de les coses ordinàries i efímeres, o *karumi*; captar la quotidianitat amb una determinada predisposició anomenada *mono no aware*, que significa “compassió o pietat per totes les coses”.

D'aquesta manera, i amb tota aquesta filosofia d'origen religiós que envolta i nodreix l'haikú, la natura i la realitat s'hi veuen reflectides amb la captació poètica d'un instant ben fugaç que implica moltes vegades, al seu torn, la impressió anímica del poeta davant la intensitat que

evoca aquest mateix instant¹⁴. Hi podem posar un exemple de Moritake: “Llavors, a la branca/ retorna la flor caiguda?/ Una papallona!”¹⁵. Més que no pas la descripció o captació de l’ instant –que també–, l’haijin capta la profunditat austera i sorpresiva alhora amb què l’ instant queda pres o es *revela* al poeta. Una profunditat que és percebuda d’ acord amb –o emmarcada en– un context filosòfic i de cosmovisió que té les seues arrels, ja ho hem vist, en diferents cultes religiosos i és influenciat sobretot per la concepció hermenèutica zen de la realitat.

2.4 Bashoo i el vell estany

Com a exemple paradigmàtic i per tal d’ establir una comparació temàtica factible amb els haikús de Papasseit, passarem a analitzar, dins els tòpics de contingut ja estudiats, el següent haikú de Bashoo, considerat el més important i, sobretot, el més conegut de tota la tradició nipona:

És un vell estany.
Una granota s’hi endinsa.
Xipolleig de l’ aigua¹⁶.

Bashoo el va escriure el 1686, després que el 1681 començara a estudiar zen. Açò ja és simptomàtic perquè, per a ell, religió, filosofia i poesia eren la mateixa cosa (Rodríguez-Izquierdo, 2001: 77) i volia, amb aquesta matriu zen, endinsar-se en la vida interna de les coses. Abans de morir, Bashoo en va dir, d’ aquest haikú, que era el seu haikú més característic, que hi havia construït el seu estil, i per això ha sigut considerat, donada l’ autoritat i la influència del poeta, com a l’ essència i el centre de l’ haikú.

El poema és una pura apreciació intuïtiva d’ un instant ben fugaç, una descripció que fa palesa la seua comunicació amb la natura¹⁷. Hi podem veure també un tret característic de la filosofia zen: una mena de contradicció o paradoxa, que acaba en fusió¹⁸: la tranquil·litat immòbil de l’ estany es veu truncada per la fugacitat del bot de la granota, que suposa tot un impacte visual i acústic. L’ haijin cerca la relació de l’ instant etern immutable amb l’ instant canviant, tots dos són expressió de la natura i són percebuts sense cap artifici retòric, d’ una manera contemplativa, senzilla i humil, i es constitueixen com a una mena d’ èxtasi estètic i ascètic.

¹⁴ Dins d’ aquesta visió o impressió que expressa l’ haikú, objecte i subjecte moltes vegades s’ interrelacionen o són quasi una mateixa cosa. És el *satori* o il·luminació zen.

¹⁵ A partir de la traducció de Cabezas (1997: 20) i la proposta de Rodríguez-Izquierdo (2001: 253).

¹⁶ Traducció casolana del japonés: furuike ya / kawazu tobikomu / mizu no oto. Literalment: Vell estany / granota llançar-se / aigua (partícula possessiva) soroll. N’ és ben coneguda l’ esperpèntica versió de Valle-Inclán: “El espejo de la fontana,/al zambullirse de la rana,/ ¡hace chas!”.

¹⁷ “Para Bashoo la naturaleza era un maestro viviente, cuya respiración era el sentido de estación. La naturaleza le descubría, por medio de las estaciones, ‘la verdad inmutable en forma cambiante’ ” (Rodríguez-Izquierdo, 2001: 69).

¹⁸ No em puc estar de relacionar aquesta fusió, aquest enllaç o assimilació de contraris de la filosofia zen oriental, també apreciable al *Llibre del Tao*, amb la proposta d’ estratègies postmodernes, com ara la inclassificació metafísica dels indecidibles de la deconstrucció derridiana.

El sentit d'estació ve donat pel kigo, en aquest cas la paraula “granota”, la qual és un mot estacional que fa referència a la temàtica primaveral (també s'ha pensat com a kigo d'estiu, cf. nota 11). Tot i que alguns estudiosos afirmen que l'antítesi de Bashoo arriba fins a la contraposició de dos sentits d'estació diferents: la granota com a referència a la primavera i l'estany com a element tardorenc. En qualsevol cas, la referència a un context natural hi és, gràcies al kigo, d'una manera indirecta, sinecdòtica. Ací, doncs, la natura serveix d'inspiració, il·luminació, per a plasmar tota una cosmovisió amb rerafons zen però també –i és per això que és font d'inspiració– com a exemple palpable d'aquesta cosmovisió i concepció de les coses ordinàries i els simples objectes naturals com a portadors d'una significació profunda i universal. És a dir, no és una simple utilització poètica d'un entorn natural, sinó més aviat la captació d'aquest entorn com a una realitat poètica, també religiosa i filosòfica, concentrada al màxim en un instant al servei de la brevetat lírica de l'haikú¹⁹.

La mirada de Bashoo i de l'haikú tradicional japonés²⁰ és una mirada que posa el seu èmfasi en la captació de la natura i, en conseqüència, de la realitat: natura i realitat van estretament lligades, quasi confoses, en l'haikú, ja que la realitat com a entorn exterior ve identificada en primera instància amb una realitat natural. I és una mirada que vessa transcendència al seu voltant, que troba la bellesa i el sublim a tot allò aparentment ordinari. Això deriva en una determinada actitud vital, una manera concreta de veure les coses i d'actuar en conseqüència.

La natura té, doncs, un tractament líric mitificador²¹ a causa de la seua presentació com a integrant d'una realitat que mostra en les petites coses el seu vessant sagrat i, d'acord amb la filosofia zen, inconceptualitzable, només intuïble. I l'haikú es presenta com a una síntesi d'aquest sentit poètic i metafísic que té en la natura mostres intuïtivament captables del paradigma de la realitat i de la pròpia existència.

3. L'haikú japonés a Occident

A les darreries del segle XIX i principis del XX, l'art i la literatura japonesos arriben a Occident, i el 1905 començaren ja a França les incipients imitacions del gènere de l'haikú. La seua difusió fou decisiva amb el moviment imaginista angloamericà i l'orientalisme (i el japonisme) de moda a Europa. El terme que s'imposà a Europa per designar la forma poètica nipona en l'àmbit cultural francès i català fou el de “haikai”; el mot “hokku” va tindre més èxit a l'àmbit anglosaxó. L'haikú es va inserir a la literatura occidental del moment gràcies sobretot

¹⁹ Des d'un altre punt de vista, hom podria argüir que aquest bagatge i aquesta concepció de la realitat està, en veritat, en la figura del poeta i l'haikú, doncs, és una transmutació poètica de l'hajjin en natura.

²⁰ Fou sobretot a partir de Bashoo que totes les característiques temàtiques esmentades de l'haikú clàssic van quedar definitivament establertes. De totes maneres, no s'ha de caure en l'error de considerar tota la immensa i diversa producció d'haikú com a una poesia que s'ajuste fàcilment a açò que diem. Ací només s'està atenent a les característiques de l'haikú més *tradicional*, a una reducció païble del camp d'estudi per tal de limitar-nos només a uns aspectes concrets. Pel que fa a la caracterització múltiple i asistemàtica de qualsevol gènere poètic, vg. Blesa (2001).

²¹ I inclús mistificador, per la voluntat budista palesa de conjunció amb la natura.

a la dosi inherent i suggestiva d'exotisme que proporcionava als nous corrents d'avantguarda. L'exotisme com a característica determinant de la recepció de l'haikú a Occident no hauria estat possible sense el substrat innegable de la cultura romàntica. Aquest exotisme duia, a més a més, aparellada la voluntat d'innovació, la qual es veia incrementada per la mescla d'elements tradicionals propis de la cultura nipona que suposava el gènere i la consideració d'aquests elements i de l'haikú com a completament nous a ulls de l'occidental²².

3.1 Pound i els imaginistes: l'aprofitament de l'haikú

L'interès dels imaginistes per l'haikú pareix basar-se en la possibilitat de renovació poètica que ofería el poema nipó en relació amb la literatura anglesa precedent. Aqueixa dicció abreujada, aqueixa economia de recursos i aqueixa *objectivitat* que caracteritza les disset síl·labes de l'haikú suposà una nova manera de fer poesia i una estètica que podia coincidir amb les premisses del grup de 1909 liderat per Pound. De fet, els imaginistes perseguien un discurs poètic simplificat, a través del qual hom podia plasmar qualsevol expressió, que esdevé una expressió millor si parteix de la consideració i la interpretació dels objectes concrets i conté, a més a més, quelcom de suggeriment.

Hi trobem, doncs, una clara coincidència pel que fa als plantejaments estètics imaginistes i la possibilitat de realització d'aquests que el grup angloamericà veia en el to de l'haikú. El poema japonés responia a la demanda lírica que Lowell, Pound o d'altres expressaven i contribuï a l'assimilació profitosa dels preceptes performatius que representava dins la poètica del grup, primer, i personal, després. Tot i això, però, cap dels poemes influïts dels imaginistes es poden considerar "haikús". És a dir, se n'aprofità una coincidència de premisses a partir de les quals els imaginistes volien fer, però composicions com "In a station of the metro" de Pound, "Little hot apples of fire" de Lowell, o "Her skirt lifted as a dark mist" i d'altres sota el títol d'"Images" de Hulme, no s'ajusten a allò que hem definit com a haikú canònic. L'interès per la poesia lliure, que paradoxalment apreciaven en el sil·làbicament pautat haikú per contrast amb la poesia occidental de la qual volien desmarcar-se, els va fer, precisament, apartar-se també de la forma i el sentit d'estació original de l'haikú i quedar-se només amb allò que els interessava:

²² Per contra, diu Mas (2002: 30):

En aquest sentit, el conreu de l'haikú que es donà a França durant la segona i tercera dècada del segle XX no es pot considerar "orientalista". Com veurem en comentar-ho més endavant, els autors francesos no buscaven en l'haikú la nota exòtica ni el detall decoratiu sinó més aviat tot el contrari: la justesa de dicció, l'esbós sintètic, la màxima funcionalitat del discurs. Si un advocat de l'"esthétique du minime" com Jean Cocteau s'interessa per aquesta forma és perquè hi reconeix un vehicle escaient per als seus ideals estètics, de la mateixa manera que, a casa nostra, l'hi reconeix Junoy, advocat de l'art sintètic dels seus inicis com a articulista.

Bé, segurament, l'actitud occidental vers l'haikú fou una mescla d'ambdós plantejaments: una aproximació moguda per l'exotisme i la novetat per contrast i, després, una assimilació i aprofitament d'aquesta nova forma en la poètica particular.

aqueix to de suggeriment breu i planer, objectual i emocional alhora, tremendament sensitiu, que resultà un mode adequat de presentació d'imatges poundianes, per exemple.

Pound, interessat també per la llengua i la poesia xinesa, va veure en l'haikú una manera d'efectuar la seua forma de fer poesia, una manera de condensació lírica. Mimetitzant el sentit de brevetat i d'intensitat de l'haikú fou la manera mitjançant la qual Pound aprofità el poema nipó com a vehicle de concisió i construí la seua composició haikista més coneguda, "In a station of the metro"²³. En definitiva, "el interés por el haiku fue una moda pasajera en el Imaginismo, pero nos interesa sobre todo por lo que respresenta como fenómeno coincidente con la misma raíz del verso inglés moderno" (Rodríguez-Izquierdo, 2001: 196)²⁴.

3.2 Les incursions a Orient de Domenchina

És en la seua producció de pre-guerra que trobem l'acostament a la poètica de l'haikú per part d'aquest avantguardista més aviat desconegut o, si més no, ignorat poeta del 27. Fou a través de l'obra de Juan Ramón Jiménez, amb qui l'unia una bona amistat epistolar, que, potser, va entrar en contacte amb la forma japonesa, relacionable aleshores amb les *greguerías* de Gómez de la Serna. De totes maneres, l'ambient avantguardista ja es faria ressó, segurament, de la novetat que, en el seu moment, va conrear el mexicà José Juan Tablada²⁵. El fet és que a *La corporeidad de lo abstracto* del 29, obra que sembla ser el primer pas cap a una poètica més personal, ja hi trobem una sèrie de "Hai-kais"²⁶ que, amb matisacions i peculiaritats, s'acosten, unes vegades més que unes altres, a la temàtica i a la manera de presentar aquesta temàtica del poema nipó.

La majoria dels tòpics temàtics coincideixen amb la voluntat *naturalista* de l'haikú clàssic, tot i que els poemes 4, 11, i 12, com observa Aullón de Haro (2002: 94), difereixen de la tònica més purament haikista i s'acosten més a un estil aforístic o proverbial, sobretot el número 11. Hi tenim també certa temàtica amorosa o eròtica en el 2 i el 5, certa expressivitat no del tot

²³ Diu Pound (Velasco, 1973: 13):

Durante un tiempo bastante superior a un año he intentado escribir un poema acerca de una cosa muy bella que me sucedió en el Metropolitano de París. Salí de un tren en la Concordia, según creo, y entre el bullicio ví un bello rostro y luego, al volverme de pronto, otro y otro y más tarde una bella cara de niño. Durante todo aquel día intenté hallar palabras para expresar lo que esto me hizo sentir. Aquella noche, cuando me dirigía a casa por la calle Raynouard estaba aún intentándolo (...) Por fin, de pronto, la otra noche, pensando cómo podría contar la aventura, me di cuenta de que en el Japón, donde una obra de arte no se aprecia por su extensión y donde diez y seis sílabas son suficientes para un poema si se ordenan y puntúan con propiedad, se podría hacer un poemilla que se podría traducir, más o menos, así
La aparición de aquellos rostros en la multitud:
pétalos en una oscura, húmeda rama.

²⁴ Per a una opinió diferent, cf. Aullón de Haro (2002: 32-3).

²⁵ De totes maneres, una genealogia factible d'accés intertextual és que Domenchina hi entrà en contacte a través de Jiménez, el qual partí de Machado, qui, al seu torn, conegué l'haikú a través de les traduccions franceses. Deixariem, doncs, el paper de Tablada de banda, amb la dada que ofereix Aullón de Haro (2002: 51): les aportacions haikistes de Machado, a la segona edició de *Soledades* (1907), foren anteriors a *Un día...*, poemari d'haikús de Tablada publicat el 1919. Tot i això, sí és cert que fou Tablada el primer en el conreu castellà de l'haikú com a forma poètica en sentit estricte.

²⁶ "Japonerías" en diu De Paz (1995: 21).

mimètica que tendeix a la inconcreció objectual i del sentit final del poema com ara al 8 o el 6, en el qual, a més, hi trobem la personalització de la lluna, impensable al prototipus bashoonià d'haikú. Semblen, en general, “una incursión decidida a Oriente” (Aullón de Haro, 2002: 94), però s'amaga entre ells un de ben especial, el número 3:

Pájaro muerto:
¡qué agonía de plumas
en el silencio!

Aquest poema ja resulta molt més domenchinià, tant pel que fa a la temàtica de naturalesa morta, incompatible amb l'haikú canònic japonès, com per l'expressió d'allò grotesc, aqueix revulsiu barroquista que connecta amb el sentit de tensió general del recull²⁷ i accentua la contemplació que suposa el poema en el seu vessant més macabre. No sé si considerar-ho necrofilia, però dins aquesta línia més personalitzada, i plenament suggerent, tot i que una mica diferent del caràcter hermètic i irònic de moltes de les seues composicions, seran altres versos de to haikista posteriors que podem trobar com a part de poema i a “Cauda del momento andaluz” de *El tacto fervoroso* (1930) i a “Instantes” de *Margen* (1933).

3.3 Els “haikai” de Papasseit²⁸

Salvat-Papasseit, ja ho comentàvem suara, va ser, junt a Junoy, un dels dos primers autors que van introduir l'haikú a la literatura catalana. Tot i que, pel que fa a la producció de Papasseit, ja d'antuvi hem de remarcar una qüestió: si hom parteix d'una definició estricta del que és l'haikú japonès no podem classificar com a haikú els poemes que Papasseit va escriure sota el títol de “Vibracions”²⁹. Temàticament i formal, tenen tots ells peculiaritats evidents que divergeixen de l'esperit del haikin tradicional. Com a conseqüència d'un desplaçament de context, l'haikú esdevindrà un nou motlle poètic amb què expressar nous continguts, tot i que manté, com veurem més endavant, certes característiques inalterables.

Com és ben sabut, el 1921 Joan Salvat-Papasseit va publicar *L'irradiador del port i les gavines*, poemari que es centra en un maquinisme dins una clara línia futurista junt, però, a un realisme de to intimista que comportarà un actitud més clàssica respecte al seu llibre anterior *Poemes en ondes hertzianes* (1919), més subversiu i reivindicador d'un anarquisme

²⁷ “El estilo abrupto, disonante, sostenido desde *La corporeidad* (...), provocó en un amplio sector de la crítica una reacción unánime: la de amonestar a Domenchina por lo que no era, y acaso jamás pretendió ser.” en diu De Paz (1995: 29) pel que fa a la marginació patida pel poeta a causa de la tensió i experimentació lingüística, intent d'extrema concisió conceptual en veritat, de què feia ús.

²⁸ Per a una anàlisi exhaustiva de tots els poemes haikistes de Papasseit, cf. Mas (2002).

²⁹ De fet, com ja passava amb els imaginistes i alguns poemes de Domenchina, cap dels “haikai” escrits per Papasseit no són haikús estrictes. Però això, al cap i a la fi, no té massa importància.

individualitzant, àcrata i humanista, pseudonietzscheà. En *L'irradiador* inclourà un recull de catorze “haikais” encapçalats amb el títol de “Vibracions”, vuit dels quals foren publicats anteriorment a *La Revista* del 16 de novembre de 1920³⁰.

La concepció poètica de Papasseit suposava la identificació de vida i obra des del primer moment, la seua activitat literària era per al poeta una activitat vital i elemental³¹. Això condicionarà els seus poemes i, més encara, les seues creacions d'origen haikista, a causa de la brevetat de les composicions i la seua condensació lírica.

Sobre l'obra de Papasseit, podem llegir a Riquer (1987: 345):

En efecte: l'obra reproduceix, per una part, la lluita que el seu jo més íntim sosté contra la realitat quotidiana i, per l'altra, un doble moviment, primer, de fe activa en uns programes radicals i, després, de progressiva pèrdua d'aquesta fe i, de manera correlativa, de progressiva transformació de la realitat en una elegia i, d'aquesta, en un mite.

Serà iniciant aquesta línia que Papasseit compondrà les “Vibracions” (per contra de l'actitud més incendiària de les seues primeres poesies), on podem copsar l'inici d'aquesta referència a la realitat com a una realitat quotidianament mitificada. I en aquest sentit podem trobar ja una via analògica de connexió amb la concepció de la realitat a l'haikú. De fet, la tuberculosi que Salvat va patir des de ben jove fou el que va fer que s'accentués la seua mitificació de la realitat de cada dia a través de l'enyorança i de l'exaltació entranyable dels objectes del seu entorn, no ja tan natural, però igual de transcendent i amb una sensibilitat similar al del gènere nipó genuí. La malaltia li farà considerar encara més la poesia com a sortida i li farà apreciar els objectes de la realitat amb senzillesa, humilitat i entusiasme; de manera que l'enginy del poeta, junt al seu contacte amb la poesia d'origen o inspiració japonesa, i la seua pròpia situació personal seran els factors que determinaran les “Vibracions” i tota la seua producció.

Pràcticament, tot el bagatge filosòfic original de l'haikú clàssic es perd en la poètica de Papasseit, com passa amb Pound i Domenchina; en el seu lloc, la filosofia de vida que es presenta hi ofereix, però, certs punts de convergència, sobretot en la manera de reflectir la realitat i alguns elements naturals concrets³². És el cas, per exemple, d'elements com el vent o la pluja, que venen percebuts al tercer poema de la recopilació, “Quin vent que fa”, en una exclamació farcida d'aquella simplicitat lírica i sorpresiva tan característica de l'haikú

³⁰ Exactament, “El gra sagnós de magrana”, “Quin vent que fa”, “Dins de la nit”, “La pluja rossega el vidre”, “Cada mot de l'esposa, una rosa”, “Dolça recansa”, “Aquesta flor” i “Què són fets els estels-oronells”.

³¹ “No he escrit mai sense mullar la ploma al cor, esbatanat”, citat per Molas (1991: VII).

³² Pot resultar significatiu el fet que, durant la seua estança a diversos sanatoris dels Pirineus, de març a setembre de 1922, Papasseit escrigué als seus amics contant-los la seua admiració pel paisatge pirinenc. A Xavier Nogués, des de les Escaldes (Cerdanya) li diu: “No podria ni sabria explicar-vos com m'ha impressionat profundament el pas dels Pirineus. Us diré només que, en algun indret del viatge, afortunadament sol en el vagó, se'm nuava la gola i hauria plorat de tanta admiració que sentia.” També escriu al seu amic Lluís Plandiura expressant-li el seu èxtasi davant la natura pirinenca: “Un tros de paradís, el Pirineu.” (Aisa, 2002: 151).

típicament japonés, però que ens apareixen acompanyant un element de la modernitat històrica del poeta: el tramvia, tan estimat pels futuristes, despullat ja de la monstrositat mecànica i programàtica de “54045”. Una nova aparició de la pluja en una seqüència significativament descriptiva i sensitiva s’esdevé al setè poema “La pluja rosega el vidre”, el qual expressa, com l’anterior, aquesta admiració i aquesta consideració singular, carismàticament infantiloide, per les coses més mundanes i aparentment banals; és el karumi o apreciació per les coses insignificants i ordinàries, quotidianes i efímeres, característic del poema nipó i que trobarem també palés en el “Res no és mesquí” de Papasseit, com a tret significatiu de la seua ideologia i el seu posicionament davant la vida. Tendror subterrània que recorre des de l’inici la producció literària de Papasseit, voltada de propostes radicalment avantguardistes o nacionalistes però clarament diferenciable com a aqueix posat planer, humil i vitalista tan salvatià, aqueix sentiment entranyable que es pot detectar ja a “Columna vertebral: sageta de foc”:

Suara ha sortit del niu un oronell.

–AIXÒ JA ÉS UN CAMÍ,

que eclosionarà a partir de *L’irradiador*, del qual les “Vibracions” en són una mostra incipient, i que trobarem en el seu vessant més infantilista i bufó a *Els nens de la meva escala* o com a floriment eròticament intimista al *Poema de la rosa als llavis*.

Uns altres elements naturals de la realitat, com per exemple la magrana, la rosa o la simple flor, els estels, els tarongers florits, el cel, la lluna o els núvols hi configuren tot un contínuum lèxic de referències naturals, matisades, però, en molts casos i com veurem més endavant, amb elements de caire amorós i eròtic.

El poema “Volves de zèfir” sembla apropar-se més a la concepció estacional del que hom pot anomenar haikú clàssic. Hi trobem explícita una clara referència estacional a la primavera, però és precisament aquesta referència el que allunya, en veritat, el poema de l’haikú més genuí ja que difícilment un poema japonés es referiria a una estació de manera directa a través del seu nom, almenys si vol conservar, a l’estil més tradicional, el seu to de suggeriment. L’habitual, de fet, és esmentar elements propis de l’estació en qüestió sense anomenar-la, mitjançant els mots kigo, els quals són els indicadors de manera sinècdòtica de l’estacionalitat concentrada a l’haikú. D’altra banda, i a proposta de Mas (2002: 368), hi podríem trobar una doble referència, a l’estil contradictori zen, a l’hivern mitjançant el mot “volves” (de neu) i a la primavera³³; d’on aquesta última, símbol de l’optimisme vibrant salvatià, sortiria guanyadora amb majúscula, com

³³ En aquesta línia, el zèfir és un vent fred que contrasta amb la verdor primaveral de l’herba de les “sonorants ones verdes”.

apareix al poema. De fet, en aquest sentit, podríem dir que Papasseit alberga, com a símbol del seu entusiasme més característic, un sentiment d'estació propi en què "tot és primavera"³⁴.

En totes les "vibracions", hi podem trobar una visió condensada, sintètica, que es centra en la captació mitificada d'allò que l'instant del poema descriu o expressa, que constitueix en alguns d'aquests poemes una referència clara a un element natural. Però Papasseit mescla aquestes breus referències a objectes de la natura i del món amb d'altres que constitueixen, dins un mateix to haikista, la veritable poesia, més personal, del poeta català. D'aquesta manera, la mitificació, com hem esmentat adés, a més de filtrar la realitat, opera també en altres àmbits, com ara l'àmbit de l'amor o el de l'erotisme. En aquest sentit, els poemes de Papasseit divergeixen de la temàtica de l'haikú més prototípic i proposen una nova perspectiva que relaciona mots de referència natural amb mots com, per exemple, "gra sagnós", "llavi", "mossec", "besada", "promesa-donzella", "esposa" (l'admirada esposa verge), "pit", "verge", "cor" o fins i tot "amor". Papasseit, doncs, emprà la mateixa fórmula per a centrar-se en l'erotisme i el tema amorós³⁵, tema distanciat de l'haikú clàssic, com a "El gra sagnós de magrana", "Bru mariner d'amor" (figura mítica que pareix connectar amb el pare, fogoner mort a la mar), en el darrer "Mocadoret al coll", i mesclat amb l'aparició del llibre a l'últim vers de "Aquesta flor". No acaba de distanciar-se del tot d'aqueixa contemplació de la natura i de la realitat, almenys pel que fa a la forma de referir-s'hi: ho fa de manera breu, sintètica i amb el to planer característic, influenciat per aquella manera *objectiva* d'anar al motiu del poema que tenien els antics haïjin i amb una certa admiració humil per les coses quotidianes.

No tots els poemes que es recullen sota el títol de "Vibracions"³⁶, tot i mantenir una clara semblança expositiva amb l'haikú, es refereixen a objectes naturals o a la realitat com a entorn o espai físic extraliterari. Hi ha d'altres que tracten uns altres temes i plantegen situacions diferents, excloent també el tema amorós i l'erotisme. És el cas del tòpic literari a "Dolça recança", o el cas costumista de la por i la quotidianitat domèstica concentrades a "Dins de la nit".

4. Conclusió: influències, convergències i divergències

De totes maneres, i a pesar que hem vist com Papasseit es refereix a determinats elements de la natura, no hem d'oblidar que els seus poemes, com els de Domenchina o els imaginistes, disten en gran mesura de l'haikú japonés i, per tant, no hem de considerar aquestes referències a

³⁴ Curiosament, Zhang Kejiu, poeta xinès del segle XIV, també afirmava, literalment, en un dels seus *xiaoling*, que per a ell tot era primavera. Cf. la traducció de Dañino (2000: 23) "Gooso abandono" dins *Sobre un sauce, la tarde*, Hiperión.

³⁵ A mig camí de la idealització cortesana i d'un realisme tallant (Riquer, 1987: 355).

³⁶ Títol que, com és ben sabut, té a veure amb el vibracionisme pictòric de Barradas, a través del qual, junt a Torres-García, Papasseit entrà en contacte amb les avantguardes; i que connecta amb un subtítol de l' *Art-Voltaic*: "Vibracionisme d'idees".

la natura en el mateix sentit i amb la idèntica intencionalitat, òbviament, que com ho feia Bashoo. La descontextualització cultural –i, per tant, lingüística³⁷– de l’haikú i la recontextualització consegüent implica una nova forma d’entendre i fer poesia, que en Pound es concretava en l’aprofitament de l’estètica haikista a partir d’unes premisses comuns, i en Domenchina es configurava com a una imitació primerenca per passar després a formar part d’una expressió poètica més pròpia.

Tot i així, com hem vist, hi existeixen unes determinades confluències i influències entre l’haikú clàssic de la tradició nipona i els “haikai” de Salvat. Una d’aquestes és la coincidència de fórmula o posicionament del poeta: tant Papasseit com Bashoo consideren la creació poètica una qüestió vital, i això condiciona llur plasmació de la realitat. Una plasmació que implica l’expressió mínima de la captació de l’instant, una mena de no reflexió, només captació essencial que comporta una fusió amb la natura i el món, més de caire evasiu en Papasseit.

En els tres poetes occidentals es manté aqueix art de densitat amb una idealització depuradora, un essencialisme que destaca l’apreciació de les coses quotidianes i la captació del món, íntimament lligada amb la noció de natura en Bashoo, però que en Salvat

cada colp més malalt, i, per tant, més isolat del seu context, desencadena un procés de mitificació d’una realitat, la quotidiana, que ha posat la màquina i la creació lliure de la naturalesa l’una al costat de l’altra. Una realitat que té, i no té, a l’abast i que intenta de posseir a través del desig o del record (Molas, 1991: XXIV).

Les divergències de la poesia de Papasseit respecte a l’haikú clàssic, tot i així, són notables. Hi trobem una absència d’estacionalitat clàssica, malgrat la peculiaritat de “Volves de zèfir”; la introducció del tema amorós i la sensualitat als seus versos i d’altres elements del seu context en principi impropis de l’haikú; aquestes “Vibracions” es configuren en “un doble moviment de desprogramatització i d’humanització”, cada vegada més palés en la seua producció posterior.

La natura i la realitat, molt unides i mitificades a l’haikú prototípic, hi eren explícites al Japó com a porta per a copsar líricament, filosòficament i vital el sentit ver i etern del món; a Papasseit la natura i la realitat són una via d’escapada lírica i són també mitificades, però des d’un altre punt de vista més *patètic*, entusiasta. I, a pesar de les pèrdues i modificacions de fons i forma significatives, Salvat ha sabut expressar, amb el mateix caràcter, un sentiment pel món que no és idèntic però que connecta de manera similar amb el to més típicament japonés de l’haikú clàssic en què “res no és mesquí”. Podríem dir que, a banda de les característiques heretades de la tradició nipona –afrancesada–, Papasseit hi afegeix el seu propi filtre poètic

³⁷ No hem tractat el tema de la llengua. Sobre l’especificitat aglutinant del japonés enfront de llengües occidentals com ara el català, ja ho deia ben dit Riba en una de les seues cartes a Màrius Torres: “La nostra frase és explicada, desenrotllada, complexa; la japonesa, més aviat implicada i closa, arriba a ésser una juxtaposició de petites interjeccions impressionístiques, o de petites impressions interjectives, com vulgui; amb tota la intensitat i vaguetat que pugui comportar la més pura economia poètica.” (Kobayashi, 1989: 103).

personal i crea uns poemes que ja no són ni haikús pròpiament dits, ni tampoc allò que els seus contemporanis anomenaven haikais, sinó més aviat autèntics i breus reductes d'emoció vibrant, com ja deia Molas, *vibracions*.

De totes totes, però, la producció haikista de Joan Salvat-Papasseit, Pound i Domenchina demostra l'assimilació personal d'una manera determinada de fer poesia, d'un sentiment de síntesi lírica, una influència, en definitiva, provinent del llunyà país del sol naixent. En qualsevol cas, la influència temàtica o tematològica de l'haikú com a poema natural en aquestes composicions d'Occident pel que fa a la seua referència a la realitat resulta ben palesa, amb les matisacions ja esmentades, i és un punt de relació supranacional entre quatre literatures tan en principi diferents com són la japonesa, l'anglesa, la hispànica i la catalana.

Bibliografia

- Aisa, F. & Morros, R. (2002). *Joan Salvat-Papasseit, l'home entusiasta*. Barcelona: Virus.
- Aullón de Haro, P. (2002 [1985]). *El jaiku en España*. Madrid: Hiperión.
- Blesa, T. (2001). "Prescripciones", *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 10: 219-32.
- Cabezas, A. (ed.) (1988 [1979]). *Cantares de Ise (Ise Monogatari)*. Madrid: Hiperión.
- Cabezas, (ed.) (1997 [1983]). *Jaikus inmortales*. Madrid: Hiperión.
- De Paz, A. (ed.) (1995). Juan José Domenchina *Obra poética* I. Madrid: Castalia/Comunidad de Madrid.
- Higginson, W. J. (1989 [1985]). *The Haiku Handbook: How to Write, Share, and Teach Haiku*. Tokyo: Kodansha.
- Kobayashi, K. (1989). "La tanka catalana i la tanka japonesa", *Revista de Catalunya* 31: 101-13.
- Mas, J. (2002). *Els haikús de Josep Maria Junoy i Joan Salvat-Papasseit*. Tesi doctoral, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Molas, J. (ed.) (1991 [1962]). Joan Salvat-Papasseit *Poesies completes*. Barcelona: Ariel
- Riquer, M. de *et alii* (eds.) (1987). *Història de la literatura catalana* IX. Barcelona: Ariel.
- Rodríguez-Izquierdo, F. (2001 [1972]). *El haiku japonés: historia y traducción*. Madrid: Hiperión..
- Velasco, C. & Ferrán, J. (eds.) (1973). *Introducción a Ezra Pound: antología general de textos*. Barcelona: Barral.