LORCA, POETA ORIENTAL

No. No vamos a hablar del Lorca, poeta arábigo-andaluz, ni de sus famosas «Casidas». No hablaremos aquí tampoco de su panteísmo hindú. Nosotros iremos un poco más allá. Así pasaremos la Gran Muralla China. Hablaremos, pues, de este otro Lorca, gran vate chino, o poeta japonés.

BREVE HISTORIA DEL HAIKAISMO EN ESPAÑA

En enero de 1919, Rafael Cansinos-Assens traduce el prólogo de «Le Cornet à Dês» de Max Jacob para la revista ultraísta *Cervantes* y habla, casi sin darse cuenta, de un «poema japonés de tres versos» (1), quiero decir, del género lírico japonés llamado «Haiku» o «Haikai». En marzo y agosto del mismo año, ya se introducen en España los «poemas sintéticos» de Juan Tablada, primer reflejo hispánico del haiku japonés (2). Esto se debe al esfuerzo de César E. Arroyo, comentarista de la revista arriba mencionada. Dicho artículo acompaña, además de la propaganda de la nueva poesía del poeta mejicano, una explicación extensa de la poética del haikai. Dice así (3):

«En sus poemas sintéticos, el artista llega a una suprema concisión y a una suprema sencillez: poemas de tres versos de arte menor, pero que dan una impresión, una vibración, que el lector hará suya y ampliará después, llegando a tener la ilusión de que no fue por nadie transmitida, sino que surgió en su yo.»

La revista trae unos once haikais de Tablada, aparte del poema «prólogo», que es toda una poética del haikai (4):

---

(1) Cf. *La novísima literatura francesa*, pp. 55-61.

(2) Cf. *Modernos poetas mexicanos*, Cervantes, Madrid, III-1919, pp. 103-113. «La nueva poesía en América, la evolución de un gran poeta», en *Cervantes*, VIII-1919, pp. 103-113.

(3) *Idem*, VIII-1919, p. 108.

(4) Cito entero por la importancia del poema como poética muy difundida entre los poetas españoles. *Ibidem*, p. 108.

Arte, con tu áureo alfiler
Las mariposas del instante
Quise clavar en el papel.

A la planta y al árbol
Guardar en estas páginas
Como las flores del herbario.

En breve verso hace lucir
Como en la gota del rocío
Todas las rosas del jardín.

Taumaturgo, grano de almizcle
Que en el teatro de tu aroma
El pasado de amor revives.

Parvo caracol del mar.
Invisible sobre la playa
Y sonoro de inmensidad...

Los poemitas seleccionados constituyen una sucinta antología del nuevo género, que por sí puede dar una información suficiente de lo que es el haikai de Tablada: incluye estas obritas (5):

Las Abejas

Sin cesar gotea
Miel el colmenar.
Cada gota es una abeja.

El Bambú

Cohete de larga vara,
El bambú apenas sube, se doblega,
En lluvia de menudas esmeraldas.

La Garza

Clavada en la saeta
De su pico y sus patas
La garza vuela.

El Cisne

Al lago, al silencio, a la sombra,
Todo candor el cisne,
Con el cuello interroga...

(5) Entre once haikais en total, cito cuatro. Ibídem, pp. 108-111.

Ahora, después de cuatro años, Tablada encontrará su mejor propagandista en Enrique Díez-Canedo, eminente crítico español de la época. Este publica en *España* un artículo extenso sobre «Tablada y el Haikai» (6) y dice:

> «Los haikais de Tablada apresan al vuelo algunas imágenes en que tiembla la poesía de lo vivo.»

Volviendo a nuestro tema del desarrollo del haikaísmo en España, podemos hablar esta vez de un artículo de Ezra Pound en *Hermes*. El gran poeta imaginista americano dice en «La Isla de París», artículo suyo (7), que «Aragón ofrece el equivalente mental del hokku o de un "short-stop" chino en

Casino des Lumières Crues.

Un soir des plages à la mode on joue un air
Qui fait prende aux petits chevaux un train
Et la fille se pâme et murmure Weber d'énfer
Moi je prononce Wèbre et regarde la mer.

Y en el mes de junio de 1920, un tal J. M. V. comenta en el primer número de la revista *La Pluma* «Sages et Poètes d'Asie» de Paul-Luis Couchoud (8), manual de la poesía oriental y especialmente de la japonesa, más importante para el despliegue del haikaísmo en Europa. Este comentario tiene una importancia capital para nosotros, porque en él se da la primera noticia del haikaísmo francés, es decir, práctica del haiku por los poetas franceses. José Moreno Villa, posible autor del comentario, después de explicar la versificación del breve género lírico japonés, o esos «poemitas enanos, de 47 sílabas», aconseja oficialmente su lectura a todo poeta español. Moreno Villa no se olvida de añadir al final (9):

> «En España mismo podemos citar algún influido.»

Cuatro meses después, Díez-Canedo escribe en *España* un artículo titulado «Haikais» (10) y recoge formalmente las nuevas noticias del haikaísmo francés más reciente, basándose en el número de septiem-

---

(6) Artículo recogido en *Letras de América*. El Colegio de México, México, pp. 216-221. La cita, p. 219.

(7) Ezra Pound colabora en dos ocasiones en la revista *Hermes:* primera, «El arte poétco en Inglaterra contemporánea»», en el número 62, VIII-1920, Bilbao, pp. 447-450, y segunda, «La isla de París», *idem, año* IV, núm. 65, XI-1920, pp. 665-673, de donde es la cita (p. 665).

(8) Páginas 46-47.

(9) *Ibidem*, p. 47.

(10) En la columna «Vida literaria», semanario *España*, 9-X-1920, año VI, núm. 284, pp. 11-12.

bre de la revisa *Nouvelle Revue Française.* En dicho número, están publicados los haikais de los doce poetas vanguardistas franceses, seguidos de un prefacio en el que se dan la definición de haikai y un manifiesto. El ilustre crítico informa de todos estos detalles y señala la semejanza del cantar español con la Tanka y el Haikai japoneses, y la analogía de unas obras *(Eternidades)* de Juan Ramón Jiménez y de Antonio Machado *(Nuevas Canciones,* aún inédito) con el género japonés, por «la brevedad y la concentración del sentido» (11).

El artículo de Díez-Canedo fue seguido un mes después por «Proposiciones sobre el Hai-Kai» de Adolfo Salazar, primera proclama del haikaísmo en España (12):

> «Al salir al bazar literario la última novedad —flor exquisita del jardín japonés—, se descubre que, más o menos sospechadamente, esa flor se daba también en nuestros climas.
>
> ¿Pero era el mismo su perfume, penetrante tanto como sutil? Si la arabesca geometría de su aspecto simulaba un reflejo ficticio, por entre la fina traba de sus hojas no se enreda igual aroma.
>
> Cultivemos, pues, la variedad nueva. Nuestro invernadero occidental puede hacerla crecer de una manera insospechada.»

El ilustre musicólogo da seguidamente una pequeña muestra de sus haikais con títulos como «Abril», «Interior», «Encuentro», «Estío», «Viaje», «Cotidianamente», etc. Y a partir de este momento, el haikai está definitivamente de moda en España.

El año 1921 es el año del haikai en España. Antonio Espina, poeta de «Concéntricas» inventa «Casi Haikais» (13). Díez-Canedo le sigue con sus «Haikais de Cuatro Estaciones» en *La Pluma* (14). Y Adriano del Valle será uno de los más asiduos haikaístas de España, publicando su «Biombo Japonés» (15) y «Haikais en Siete Colores» (16), etcétera... En 1923, Guillermo de Torre publica su poemario ultraísta *Hélices* e incluye una sección entera de haikais, o «Haikais Occidentales» (17), como él prefiera llamar, y en el año siguiente, Isaac del Vando-Villar edita *La Sombrilla Japonesa* (18), libro de haikais a su

---

(11) Véase especialmente p. 12, *ibidem.*

(12) En el sexto número de la revista *La Pluma,* año I, XI.1920, pp. 269-71. Nuestra cita viene en las pp. 269-70.

(13) En *España,* Madrid, 15-I-1921, p. 12.

(14) Año II, núm. 10, III-1921, p. 140 (vol. II).

(15) Cf. en *La Pluma,* XI-1922, año III, núm. 30, p. 388. «Biombo japonés» se llama también un poema de Antonio Espina, publicado en la misma revista, año IV, núm. 37, VI-1923, página 475, cuyo exotismo japonés (v. gr., «Farolillo japonés») se asemeja al haikai a lo de Adriano del Valle.

(16) En *España,* año IX, núm. 372, 2-VI-1923, p. 10.

(17) *Hélices, poemas* (1918-1922), Editorial Mundo Latino, Madrid, 1923. Nuestra cita viene en la última sección del libro.

(18) Ediciones Tableros, Madrid, 1925, sin páginas.

manera, con un prólogo pomposo de Adriano del Valle: «Isaac del Vando-Villar en Siete Colores» (19).

Total, desde el año 1921 hasta 1924, años en que se liquida prácticamente el Ultraísmo, el haikai era el único género lírico nuevo conocido y practicado por la mayoría de los poetas españoles. Ya en el mes de julio de 1921, la revista *Pluma* habla de «la predilección de los más jóvenes por el Haikaísmo» (20) y en septiembre de 1923, Gerardo Diego menciona «la moda penúltima de la poesía japonesa» (21). La moda venía favorecida y fortalecida por la influencia arrolladora del poeta de «Eternidades» y «Piedra y Cielo», y más que nada, por la del traductor de *Pájaros Perdidos*, tagoreanos. Me refiero naturalmente a Juan Ramón Jiménez, cuyas obritas se identificaban sin más con el haikai, al menos, a la vista de los jóvenes poetas de la época (22). En la moda corroboran también cierto exotismo japonés de Gómez de la Serna (23), inventor de *Greguerías* y *Canciones Nuevas* de Antonio Machado, poeta japonés según Díez-Canedo (24).

Federico García Lorca paladea hasta la saciedad este ambiente orientalista de la época. El círculo de la «Residencia de Estudiantes»

---

(19) *Idem*, en el prólogo.

(20) En núm. 14, p. 58. El artículo se refiere a la poesía de Juan José Domenchina, cuyo comentarista es C. R. C. Dice así: «Cierto que la poesía que este nuevo poeta ensaya no es adecuada al gusto de la fácil maquinilla sentimental que acostumbran improvisar los zaqueros del movimiento modernista de hace veinte años. Menos aún se compaginan con la predilección de los más jóvenes por el "haikaísmo" y otras minucias poéticas de última hora.»

(21) Cf. en el artículo «Segunda antología poética»», *Revista de Occidente*, t. I, 1923, páginas 367-368; nuestra cita viene en la p. 368.

(22) No se olvide que el artículo o comentario de Gerardo Diego que acabamos de mencionar trata principalmente los poemillas de «Eternidades» y de «Piedra y cielo». Así: «Esta tendencia a la copla, al epigrama, a la célula (antología alejandrina, poesía japonesa).» O sea, una identificación entre la poesía juanramoniana y la poesía japonesa. Pero si queremos más datos sobre la influencia del haiku en Juan Ramón, véase Hyunchang Kim Rim, «El Zen y Juan Ramón Jiménez», en la revista *Prohemio*, Barcelona, núm. III, 2, IX-1972, pp. 237-260.

(23) El haikaísmo de Gómez de la Serna está demostrado en el prólogo de su *Flor de Greguerías* (1935). Cfr. *Espasa-Calpe*, Madrid, pp. 26-37. Sin embargo, la relación de las greguerías ramonianas con el haikai puede ser mucho más remota, si consideramos el haikai como aquello que escribieron los haikaístas exóticos como Adriano del Valle, Del Vando-Villar o el mismo Lorca joven, es decir, el exotismo con motivos extremo-orientales, puesto que las chinerías y japonerías de Gómez de la Serna datan ya desde el comienzo de *Greguerías* (1918) de una forma bastante constante, v. gr.: «La greguería es como esas flores de agua que vienen del Japón...» Es de notar que el verdadero principio de la greguería ramoniana (1910) no tiene nada que ver con el haiku japonés, excepto sus preferencias temáticas con las cosas teosóficas o budistas. A pesar de todo esto, muchos críticos identificaron el haikai con la greguería, v. gr. Cernuda, Luis: «Haikai, cuya moda había llegado a nuestra poesía, favorecida por las greguerías de Gómez de la Serna» (*Estudios sobre Poesía Española Contemporánea*, Ediciones Guadarrama, Madrid, Bogotá, 1957, p. 115); García Prada, Carlos: «Muchas greguerías son verdaderos haikais», en *Letras Hispanoamericanas*, 2.ª serie, Ediciones Iberoamericanas, Madrid, 1963, p. 100, etc.

(24) Me refiero concretamente al artículo de Díez-Canedo titulado «Antonio Machado, poeta japonés», en el diario *El Sol*, Madrid, 20 de junio de 1923, núm. 2.142, año VIII, p. 4. Respecto de la influencia oriental en Antonio Machado, hay, además de numerosos estudios de Díez-Canedo, un artículo de Luis Antonio Villena. (Cf. «Del Haiku, sus seducciones y tres poetas de lengua española», en *Prohemio*, Barcelona, IV, abril-septiembre 1973, pp. 143-174.)

era muy propicio a la influencia de la moda literaria. José Moreno Villa, nuestro comentarista del manual poético japonés, era el «brazo derecho del director» de la Residencia, y Adriano del Valle, el fanático japonesista de aquel entonces, era, como se sabe, su mejor amigo de la época. Y no hay que olvidar que Adolfo Salazar y del Valle habían sido los primeros que respondieron con sus respectivos comentarios y elogios a su primer *Libro de Poemas* (1921) (25). Si añadimos a esta lista de amistades Guillermo de la Torre, ya está todo perfecto: la relación lorquiana con el ambiente haikaísta del tiempo.

Lorca fue, en realidad, el poeta más beneficiado por la influencia del lirismo japonés. Le afectan tres modos diferentes del haikaísmo practicado por los poetas españoles. La época que cubre los primeros años veinte, o más concretamente, desde 1921 hasta 1924, o incluso hasta 1926, es para nuestro genio granadino su momento intenso del enamoramiento por el Oriente, y especialmente por el estilo poético japonés. Particularmente las *Canciones* (1921-1924) *Suites* (1921-?) y alguna parte del *Poema del Cante Jondo* estarán notablemente influidos por los tipos del haikai español que analizaremos a continuación, en relación con las obras de García Lorca.

INFLUENCIA ORIENTAL EN LORCA

Como apuntamos anteriormente, dividiremos la influencia oriental en Lorca en los tres modos siguientes: primero, la influencia de los temas orientales; es decir, chinerías o japonerías en sus poemas; segundo, influencia de un modo de concepción del haikai como algo epigramático, o aforístico, o como «suite» musical debussiana; y por último, influencia del haikai como equivalente al cantar andaluz, o canción escrita en una forma nueva. Además, hay este otro modo de concebir el haikai, quiero decir haikai como una imagen en verso, cosa que Lorca asumió como un factor general de los tres modos mencionados, o como elementos esporádicos dentro del poema.

1. *Canción China en Europa:*

Así es el título de un poema lorquiano de *Canciones,* y así es nuestro tema: poemas exóticos con temas orientales. El haikai así escrito está justamente en la línea de Adriano del Valle y del Vando-Villar. Veamos: Adriano dice en unos de sus haikais:

(25) Respecto de las críticas y comentarios sobre el *Libro de poemas,* véase: Auclair, Marcelle, *Vida y muerte de García Lorca,* Ediciones Era, México, 1972, pp. 89-90.

El Sol luce un kimono
con un dragón sentado en un lucero.

Un arrozal
y un mandarín
en un palanquín
y Li-Ta-Pe
cantando el samovar
del Té (26).

Y Lorca canta:

Sinto

Campanilla de oro
Pagoda dragón.
Tilín, tilín,
sobre los arrozales (27).

Del Vando-Villar iría un poco más lejos:

La princesa color de kaolín,
se divierte recitando «haikais»
dentro de su pequeño palanquín (28).

Como se ve en los ejemplos citados, el valor de los elementos orientales es muy superficial, quiero decir, sólo de nivel decorativo. Muchos poetas de esta época creyeron que utilizar algunas imágenes de inspiración lejano-oriental sería escribir haikais como en estos casos. Al joven Lorca le encanta juguetear con esta clase de cosas exóticas. En «Canción China en Europa», por ejemplo:

La señorita
del abanico,
va por el puente
del fresco río (29).

Y en esta otra imagen oriental, el poeta ve el budismo:

Unicornio gris y verde,
estremecido, pero extático.

---

(26) En *La pluma*, año IV, núm. 37 (VI-1923), p. 475.

(27) García Lorca, F.: *Así que pasen cinco años, Diván del Tamarit, Odas, Poemas póstumos*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1952, 6.ª ed., p. 179.

(28) Vando-Villar, Isaac del: *La sombrilla japonesa*, Ediciones Tableros, Madrid, sin páginas, 1925.

(29) Citaremos, según la edición más reciente de *Canciones, Poemas sueltos, Varia*, Espasa-Calpe, Madrid, 1973, p. 31.

El cielo flota sobre el aire
como una inmensa flor de loto (30).

Muchas de las imágenes utilizadas en las *Canciones*, están teñidas del color extremo-oriental. Veamos otros ejemplos:

Ahora entre los dos
se alarga impasible un mes, como un
biombo de días grises (31).

En el Instituto y en la Universidad.

Se trajo en el corazón
un pez del mar de China (32).

Ahora, lo curioso del caso es que Lorca, a veces, va muy lejos con este tipo de juego de imágenes: hasta inventa verbos como este, «japonizar», con un significado bastante ambiguo, al menos, al oído nuestro de hoy.

Por tus blancos ojos cruzan
ondas y peces dormidos.
Pájaros y mariposas
japonizan en los míos (33).

¡Hay que ver hasta dónde ha llegado el afán japonesista de Lorca! ¿Los pájaros y mariposas japonizan...? ¿Qué querría decir de verdad Lorca con este «japonizar»? La respuesta, la tiene Lorca, solamente el Lorca joven, Lorca japonesista.

2. *Libro de las Suites:*

Alrededor de 1925, Guillermo de Torre anuncia un nuevo libro de Federico García Lorca que se titulará *Libro de las Suites* (34), libro que no vio la luz a su tiempo. Por lo visto, a Lorca le importó mucho todavía la «suite» literaria en estas fechas. Las «suites» lorquianas nos dan pie para abordar de nuevo el tema de la influencia del haikai en nuestro poeta granadino. Y, desde luego, desde otro punto de vista, es decir, no de la influencia de los temas orientales como en los poemas exóticos, sino de la del estilo poético mismo.

---

(30) *Idem*, p. 85.
(31) *Idem*, p. 111.
(32) *Idem*, p. 130.
(33) *Idem*, p. 115, «Narciso».
(34) *Literaturas europeas de vanguardia*, Rafael Caro Raggio, Madrid, 1925, p. 81.

José Hierro observó que «en las canciones escritas entre este primer libro *(Libro de Poemas)* y el *Romancero Gitano* extrema la concisión, las deja reducidas al puro músculo, esqueleto» (35).

«Lo divagatorio e ineficaz que hay —continúa diciendo— en bastantes poemas iniciales es sustituido por el apunte breve, casi una sucesión de metáforas, de temas, sin variaciones.» El salto artístico, desde su primer libro, «borroso, desigual», hasta *Romancero Gitano* y *Poema del Cante Jondo,* lo prepara en nuestra opinión su práctica del haikai, precisamente «poética de concisión extremada» y de «puro apunte» (35).

En el círculo haikaísta francés, no era extraño llamar el haikai «suite», tal vez por su brevedad y por «puntillismo» impresionista según las palabras de Adolfo Salazar. A este propósito es revelador que en el diciembre de 1920, J. R. Bloch publicara sus «Deux petites suites, sur le mode de certains poèmes japonais», en la revista *Les Ecrits Nouveaux* (36). Al joven Lorca, le hubiera sido bastante significativo llamar a su nuevo género inventado «suite», porque él detestaba encasillar su poesía en algún «—ismo—» o en corrientes literarias. Por otra parte, le hubiera gustado utilizar el nombre de un género musical para sus poesías, como era en realidad músico, un devoto de Debussy (37), sugestivo, lírico, y además de inspiración muchas veces oriental, quiero decir, indochina y siamesa. Sin embargo, téngase en cuenta que el poema tiene un lenguaje y la música, otro: quiero decir que el lenguaje musical no es transformable directamente en el poématico. En otras palabras, Lorca necesitó, para escribir sus «suites» del lenguaje de haikai y de otros poemas, por ejemplo de Juan Ramón Jiménez, el epigramático y aforístico de su segunda época.

Juan Ramón fue influido a su vez por el haikaísmo en esa segunda época: una fuente viene a través de su traducción de *Stray Birds* de Tagore, «haichin» hindú esta vez, y otra, mediante la lectura directa de *Sages et poètes d'Asie,* libro ya citado, y de otros libros sobre el Oriente que casi siempre tenía al alcance de la mano (39). Para ver cuán cerca estaban el haiku y los poemas de Jiménez, vamos a comparar un caso:

---

(35) Cito según el artículo titulado «El primer Lorca», en la Revista *Cuadernos Hispanoamericanos,* agosto-septiembre de 1968, pp. 437-62.

(36) Cf. Schwartz, W. L.: *The Imaginative Interpretation of the Far-East in Modern French Literature, 1800-1925,* Librairie Ancienne Honoré Champion, París, 1927, p. 207.

(37) Respecto de la afición que tenía Lorca a la música, puede consultarse Auclair, Marcelle, *op. cit.,* pp. 55-61.

(38) La influencia del budismo zen y del haiku en Juan Ramón se ha estudiado por muchos estudiosos, Hyon-chang Kim, o Antonio Villena, etc., v. gr., Cf. Hyun-chang Kim Rim, artículo ya citado.

(39) Hyun-chang Kim, *op. cit.,* pp. 258-59.

Este es un haiku:

Mirar, admirar
hojas verdes, hojas nacientes
entre la luz solar (40).

Y el poeta moguereño es un poco más verboso:

Hojita verde con sol,
tú sintetizas mi afán;
afán de gozarlo todo,
de hacerme en todo inmortal (41).

Y en otra ocasión:

¡Hoja verde
con sol vívido;
carne mía
con mi espíritu!

En resumen, el joven Lorca escribió sus «Suites»-haikais bajo la influencia de tres vertientes: una, la del haikai traducido, otra, la del haikai juanramoniano y la última, la música de Debussy. Lorca empieza a escribir estos haikais a principios de 1921, porque los veremos publicados en la revista *Indice*, en su número de febrero y marzo, con el título sugestivo «El Jardín de las Morenas (fragmentos)». Veamos un ejemplo:

Rayos

Todo es abanico.
Hermano, abre los brazos.
Dios es el punto (43).

El poemita de 6-7-5 sílabas, muy parecido a 5-7-5 del haiku, utiliza con acierto un trazo de imagen muy sugestiva, con un fondo simbólico cristiano. Parece que Lorca no se olvida en estos poemitas del consejo de Adolfo Salazar, quien dice que el «Haikai-flor exquisita del jardín japonés-debe ser: ...gota transparente, el rayo se quiebra en ella luciendo sus siete colores: «sea ésta su estética; un puntillismo de sensaciones que construya la imagen en el fondo de la intuición» (44).

---

(40) Cf. Rodríguez-Izquierdo, Fernando: *El haiku japonés*, Guadarrama, Madrid, 1972.
(41) Jiménez, Juan Ramón: *Segunda antología poética*, Espasa-Calpe, 1969, p. 256 («Nostalgia»).
(42) *Tercera antología poética*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1970, p. 559.
(43) «Suite», publicada en *Indice*, citado en el texto.
(44) Véase el artículo de Adolfo Salazar ya citado.

En realidad, hasta los temas que escoge García Lorca son parecidos a los de Salazar, v. gr.: Encuentro, Acacias, Interior, Jardín, etc.

La brevedad y la sugestión serán punto fuerte de Lorca desde entonces:

Cometa

En Sirio
Hay niños (45).

Réplica

Un pájaro tan solo
canta.
El aire multiplica.
Oímos por espejos (46).

En muchos casos, la imagen alcanza una verdadera altura de vuelo lírico. Metáforas lejanas, imágenes irracionales o incoherentes serán frecuentísimas en estos haikais, contruyéndose así un estilo propiamente lorquiano. Muchas veces, son verdaderos haiku, aunque no tienen un fondo oriental, ni el sabor «zen» ni el «Chok» (quietud transparente):

Por el aire,
el ruiseñor,
corazón del árbol (47).

Da lo mismo decir
estrella que naranja
cauce que cielo (48).

Aire

El aire,
preñado de arcos iris
rompe sus espejos
sobre la fronda (49).

La Osa mayor
da teta a sus estrellas
panza arriba (50).

---

(45) *Canciones...*, *op. cit.*, p. 162.
(46) *Idem*, p. 152.
(47) *Idem*, p. 147.
(48) *Idem*, p. 149.
(49) *Idem*, p. 156.
(50) *Idem*, p. 161.

¡Maravillosa cárcel,
cuya puerta
es la luna! (51).

Total, a nuestro juicio, Lorca, al escribir estos poemitas, se dio cuenta de qué género lírico estaba imitando: prueba de ello es que el poema «Sinto» ya mencionado pertenece al género «suite», quiero decir que Lorca, al escribir las «suites», tenía en su mente un modelo de signo japonés.

3. *«Andaluzas. En la Irregularidad Simétrica del Japón»:*

Ahora viene nuestro punto más importante, lo que llamaríamos el haikai como poética de las nuevas canciones andaluzas de Lorca. El andaluz bien nacido, que era Lorca, escribe una parte de sus *Canciones* tantas veces mencionadas, con el título «Andaluzas en la irregularidad simétrica del Japón» (52). Una curiosa alianza de dos elementos dispares que inventa el genio granadino: Andalucía y el Japón, o en otros términos, cantares populares andaluces y los haikais japoneses. Primero, hay que comprender la situación en que el joven Lorca pudo abarcar en la misma consciencia estos dos países geográficamente tan lejanos.

La analogía entre el haikai y las canciones populares tradicionales se ha advertido reiteradamente ya desde Gómez-Carrillo hasta Díez-Canedo, es decir, por todos los comentaristas sobre el género japonés. El ilustre periodista de la época Gómez-Carrillo, esta vez autor del *Sentimiento poético japonés,* dirá:

> «Los campesinos mismos entreteníanse en hacer minúsculas estrofas de diecisiete sílabas llamadas «haikais», especie de cantares bastante parecidos a los españoles...» (53).

Trece años después, Díez-Canedo volverá a señalar la gran semejanza de ambos géneros, añadiendo al mismo tiempo su punto de divergencias:

> «En nuestra canción domina sobre lo pintoresco y aun sobre lo puramente lírico, lo sentencioso, y sobre lo directo de la expresión, cierto énfasis conceptista sin que falten ejemplos de suma naturalidad tanto en los cantares populares como en los poetas cultos» (54).

---

(51) *Idem,* p. 149.
(52) Cf. *Idem,* pp. 41-53.
(53) En la Revista *Mercurio,* núm. 4, abril 1907, p. 458.

El estrambote de seguidilla, por ejemplo, equivale justamente a la métrica del haiku (5-7-5), pese a sus diferencias de silabización idiomáticas. La semejanza entre el haiku y los cantares tradicionales, si la hay, será entonces a nivel de la métrica, pero pocas veces, del fondo o de las formas del contenido, o de la retórica. Como bien explica Enrique Díez-Canedo, los cantares españoles prefieren decir a pintar; por lo tanto, su retórica predilecta será metáfora, mientras en el haiku predomina la imagen simple, o dos imágenes yuxtapuestas.

Sin embargo, las diferencias son superables: así hubieran pensado los poetas que escribían haikais a la manera de cantares, o viceversa. La operación de convertir una canción andaluza en haikai sería cosa sencillísima: utilizar unas imágenes simples y breves en las canciones. Y si quieren acercarles más al patrón original, bastaría sugerir o evocar, antes de decir sentencioso y discursivo. Respecto de otros recursos rítmicos, Adolfo Salazar advierte:

> «La armonía vocal interesa más en el Haikai europeo que su construcción métrica. Su brevedad no tolera una repetición silábica; aun la asonancia es ya redundante, que la eufonía resulte de la armónica variedad de la sílaba» (55).

Lo que explica Adolfo Salazar en estos fragmentos es precisamente la «irregularidad simétrica» de los versos japoneses. Lorca, buen discípulo del haikaísta-músico, además de respetar las normas de cambio antes mencionado, abandona la regularidad métrica o consonancia hasta cierto punto, para reconstruir su simetría a nivel semántico. Veamos un ejemplo:

En la luna negra
sangraba el costado
de Sierra Morena.

Caballito negro.
¿Dónde llevas tu jinete muerto?

La noche espolea
sus negros ijares
clavándose estrellas.

Caballito frío.
¡Qué perfume de flor de cuchillo! (56).

---

(54) «Haikais», artículo ya citado.
(55) *Op. cit.*
(56) *Op. cit.*, pp. 43-44.

Fíjense en el magnífico imaginismo de estos cantares, sobre todo, la primera y la tercera estrofa. El tema que escoge Lorca para nuestro poema es sencillamente anecdótico; como casi todas las canciones tradicionales, o como el romancero en general. El poeta granadino, al escribir estos versos, recurre o evoca un hecho histórico como indica claramente su título: *Canción de Jinete (1860).* Sin embargo, la forma de tratar estos temas es ya nueva en Lorca, quiero decir, totalmente diferente de aquellos modos tradicionales de cantar a lo popular. La canción lorquiana canta pero ya no cuenta; canta con imágenes y evoca o sugiere una tragedia dramática ya pasada, con unos trazos intensamente sugestivos: «Caballito negro / ¿Dónde llevas tu jinete muerto?» Y cuando nos fijamos en el aspecto rítmico de la canción referida, encontramos una regularidad notable (predominio de hexámetros) con una desviación métrica final (un endecasílabo). Las rimas son de tipo A B A / A A, A B A / C C, sin llegar a ser consonantes, por las diferentes cadencias: -egra, -ado, ena/-egro, -uerto, etcétera. Total, un poema en que se nota una ligera irregularidad dentro de lo regular. Y no nos olvidemos que las medidas de 6 6 6 / 6 10 nos recuerdan las de 5 7 5 / 7 7 del Danka japonés, al menos en la forma irregular que representan diferentes versos.

Lorca concibió así el haikai, e intentó escribir sus *Canciones* andaluzas a la manera del haikai. El Haikai-canción andaluza lorquiano tiene unas características peculiares suyas: 1) los temas suelen ser históricos, pero sin argumentos; en otras palabras, bastaría decir que son unos duendes del pasado; 2) en el nivel retórico, predominan las imágenes y metáforas lejanas; 3) respecto de la versificación, Lorca procura una canción irregular con una simetría suficientemente perceptible, ya con la repetición frecuente de determinadas pautas métricas, ya con el uso de los estribillos.

Y estos últimos eran especialmente importantes para las canciones haikai lorquianas, porque el poeta solía utilizar sus «estribillos de nieve» (57) para dar una verdadera sensación de irregularidad en sus canciones. Prueba de ello es que ningún estribillo empleado por Lorca en «Andaluza» coincide con la métrica de los versos restantes y que aun en el mismo estribillo suele ser dispar la longitud silábica de los versos. Además, es de notar que los estribillos del poeta granadino no son una repetición continua de los mismos versos como suele ocurrir, sino casi siempre con cierta modificación de los elementos semánticos, v. gr.:

---

(57) Lorca, refiriéndose probablemente al haikai en un poema dedicado a Guillermo de Torre, nuestra haikaísta ya mencionado, habla de «canciones de bambú d estribillos de nieve». Cf. «Así que pasen cinco años...», *op. cit.*, p. 216.

«Caballito negro. / ¿Dónde llevas tu jinete muerto?» se alterna con «Caballito frío. /¡Qué perfume de flor de cuchillo!». En otra ocasión, «La mar no tiene naranjas, / ni Sevilla tiene amor.» hace par con «La mar no tiene naranja, / Ay, amor. / ¡Ni Sevilla tiene amor!»

Los estribillos le interesaron mucho al Lorca haikaísta para sus canciones, porque éste menciona en «La sirena y el carabinero», dedicado a Guillermo de Torre, haikaísta oficial, «canciones de Bambú», «estribillos de nieve»:

En la orilla del agua cantan los marineros,
canciones de bambú y estribillos de nieve.
Mapas equivocados relucen en sus ojos
un Ecuador sin lumbre y una China sin aire (58).

Pero lo que aquí no hay que olvidar es que estos «marineros» que «cantan canciones de bambú» son los mismos «marineros andaluces» que dicen este tipo de estribillos: «¡Ay muchacha, muchacha, / cuánto barco en el puerto de Málaga!»; «¡Ay muchacho, muchacho, / que las olas me llevan mi caballo!»; «¡Ay muchacha! / ¡Ay muchacho! / ¡Qué buen caminito! Cuánto barco en el puerto / y en la playa ¡qué frío!» (59). Quiero decir que el joven Lorca abarcaba en la misma consciencia el Lejano Oriente y Andalucía, en otras palabras, el haiku y las canciones andaluzas, al menos, a nivel de los estribillos.

El uso de «las canciones de bambú» o «estribillos de nieve» es muy constante en el Lorca posterior, de la época de *Romancero Gitano* y del *Poema del Cante Jondo.* Empezando por «Verde que te quiero verde», podemos citar muchos ejemplos, v. gr.:

Un solo pez en el agua.
Dos Córdobas de hermosura.
Córdoba quebrada en chorros.
Celeste Córdoba enjuta.
(Romancero Gitano) (61).

¡Ay, amor
que se fue y no vino!
... ...

(58) *Ibidem.*

(59) Los estribillos utilizados en *Andaluzas,* escritas a la manera de la «irregularidad simétrica del Japón», no son exclusivos para estas canciones, sino rastreables a través de todas sus canciones de la época. Para Lorca los estribillos, calificativo de la poética del haikai, inventado por él, eran sinónimos de todo tipo de los estrambotes o estribillos de las canciones andaluzar. Cf. ¡Así que pasen cinco años...», *op. cit.*, pp. 198-99.

(60) *Romancero gitano. Poema del Cante Jondo,* Espasa-Calpe, Madrid, 5.ª edición, 1977, página 45.

(61) *Idem,* pp. 93-94.

¡Ay, amor
que se fue por el aire!
(Poéma del Cante Jondo) (61).

CONCLUSION

La poesía oriental tuvo la suerte de encontrar la mejor época de la formación estilística de un gran poeta, es decir, el Lorca de los años veinte, edad física del poeta y, al mismo tiempo, años cronológicos del siglo. Simplemente hemos hablado de un estilo poético que sirvió de trampolín para saltar desde su «desigual e inmaduro» libro primerizo *(Libro de Poemas)* hasta una obra maestra madura, que es *Romancero Gitano.* Entre estos dos libros, se encuentran *Canciones, Libro de las Suites* y *Poema del Cante Jondo,* poemarios no menos interesantes que aquellos ya mencionados, por su gran valor estilístico propiamente dicho y especialmente por el estudio de la formación del poeta en cuestión.

Como hemos visto en las páginas anteriores, el joven Lorca practicó los tres modos diferentes de escribir el haikai en España: primero, haikai como exotismo oriental, a cuyo grupo pertenecerían Adolfo Salazar, Gómez de la Serna, el greguerista, Del Vando-Villar y Adriano del Valle, etc.; segundo, haikai como «suite», o apunte breve o aforismo o epigrama, manera de escribir de los haikaístas españoles como Juan Ramón Jiménez, Juan José Domenchina, Antonio Espina, etc., y, por último, haikai como cantares, o canción nueva andaluza, cuyos practicantes más asiduos eran Antonio Machado, Manuel Machado y otros. A esta lista de los posibles estimuladores del haikaísmo lorquiano, podremos añadir también Enrique Díez-Canedo, José Moreno Villa, Guillermo de Torre, a nivel de los más enterados del modelo japonés.

Lorca supo asumir la influencia oriental, haciéndola suya inconfundiblemente suya. Casi podríamos decir que el modelo le sirvió de estímulo, porque el poeta español probablemente no comprendiera del todo el haiku japonés, su espíritu zen, por ejemplo. Pero esto no le importaba. El poeta bebió a su manera lo que era el ambiente literario de la época y supo digerirlo sabiamente, como él quiso. Así nace el estilo de la canción andaluza propiamente lorquiano, estilo que se debe, en su época de formación, al afán febril del joven Lorca por lo oriental y especialmente por el haikai japonés.

YONG-TAE MIN

Han Kuk University of Foreign Studies
Rimun-Dong, Dong dac Mun-Gu
SEUL, Corea