

EL HAIKU Y EL TANKA EN LA OBRA DE FELIU FORMOSA*

(Haiku and Tanka in the Work of Feliu Formosa)

Jordi Mas López**

Universitat Autònoma de Barcelona

Abstract: This article examines the haikus and tankas written by Feliu Formosa, those texts that have served him as a starting point, and those in which he comments on these forms of Japanese origin. The conclusion is that this poet reintroduced haiku into Catalan poetry in the mid-1970s, taking as a starting point the metric scheme established by Carles Riba and texts by Octavio Paz and Alan W. Watts, and that his use of this poetical form has been very consistent throughout his entire career. In the case of the tanka, used in the beginning as a product of haiku, he has also managed to reach a very mature and personal formulation in *L'incert encontre*, his last published work.

Keywords: Feliu Formosa, Catalan poetry, Japanese poetry, Haiku, Tanka, Literary Influence.

Resumen: Este artículo examina los haikus y tankas escritos por Feliu Formosa, los textos que le han servido como punto de partida y aquellos en los que comenta estas formas de origen japonés. La conclusión es que este poeta reintrodujo el haiku en la poesía catalana a mediados de los años setenta partiendo del esquema métrico fijado por Carles Riba y de textos de Octavio Paz y Alan W. Watts, y que su cultivo de esta forma ha sido muy coherente a lo largo de toda su trayectoria. En el caso del tanka, que empezó utilizando como forma derivada del haiku, también ha conseguido llegar a una formulación muy madura y personal en *L'incert encontre*, su última obra publicada.

Palabras clave: Feliu Formosa, Poesía catalana, Poesía japonesa, Haiku, Tanka, Influencia literaria.

* Este artículo se inscribe en el Grup d'Estudi de la Traducció Catalana Contemporània (GETCC) (2017, SGR 1155), y en la Red de Estudios y Datos sobre la Edición Iberoamericana y Transnacional (RED-EDIT), (RED2018-102343-T). Agradecemos a Feliu Formosa la amabilidad con la que ha respondido a nuestras consultas durante su elaboración.

** **Dirección para correspondencia:** Jordi Mas López. Edifici K, Plaça del Coneixement, Campus UAB 08193 Cerdanyola del Vallès (jordi.mas.lopez@uab.cat).

1. Introducción

En la panorámica que Feliu Formosa trazó de su propia producción poética en el número de homenaje que la revista *Reduccions* le dedicó en marzo de 2017, no aludió en ningún momento a las formas japonesas del haiku y el tanka, que quedarían englobadas en las secciones que reúnen poemas dispersos a fin de completar un libro —en *Raval* y *Llibre dels viatges*— o de construirlo completamente —en *Impasse* y en *Cap claredat no dorm* (Formosa 2017b: 97-99), y solo cuando se refiere a *Centre de brevetat* puede entenderse que los dos tankas se integran en pie de igualdad con el resto de piezas breves que lo integran (Formosa 2017b: 97-99, 100). Cabe decir que tampoco menciona dos colaboraciones en que emplea estas formas de manera exclusiva: *Amb efecte* (Casas; Formosa 1987) y *La pedra insòlita* (Formosa et al. 2009), ni las publicaciones parciales de una serie de tankas que acabaría apareciendo completa en *L'incert encontre* (Formosa 2020).

Sin embargo, ambas formas recorren prácticamente toda su trayectoria: los “Haikús dels marges” están datados entre febrero y noviembre de 1973, año de publicación de sus dos primeros volúmenes poéticos, mientras que los dos últimos que ha publicado hasta el momento, *La pedra insòlita* y *L'incert encontre*, solo incluyen haikus y tankas. Por lo tanto, no puede considerarse que respondan a incursiones puntuales, aisladas o poco meditadas.

El objetivo del presente artículo, pues, es describir y analizar el cultivo que Formosa ha realizado de las formas poéticas de origen japonés a lo largo de su trayectoria. Para hacerlo, deberemos entrar hasta cierto punto en la lectura de sus textos, pero nuestra atención se centrará sobre todo en cómo concibe estas formas y en los referentes que moldean su concepción. Por lo tanto, partiremos de un repaso de sus publicaciones en este ámbito para establecer un corpus de estudio que resulta relativamente complejo, aunque no entraremos en detalle en cuestiones textuales que serían más propias de una edición crítica. A continuación, asumiendo el punto de vista de Enric Sòria, que considera que en *Cap claredat no dorm* la obra del poeta pasa de surgir de manera muy directa de sus experiencias vitales e intelectuales —de hecho, en su caso, ambas son inextricables— a estar marcada por una tendencia a la condensación y a la brevedad que permite hablar de una segunda etapa (Sòria 2017: 141), examinaremos, por este orden, los haikus de la primera etapa, los tankas de *Amb efecte*, escritos a cuatro manos con Joan Casas, y los haikus y tankas de la segunda etapa. En estas secciones de análisis utilizaremos siempre la última versión publicada cuando debamos citar poemas concretos.

2. El corpus de estudio

La primera incursión de Feliu Formosa en el ámbito de las formas poéticas japonesas se dio en “Fórmula del somni”, una serie de 27 haikus fechados entre febrero y septiembre de 1973 en Terrassa y Aiguafreda que apareció en el primer número de la revista *Els Marges* (Formosa 1974: 81-83). La cita de encabezamiento, de Julio Cortázar, hacía referencia a la forma utilizada (“...el milagro de un haikú que lo fijaría todo en tres líneas y paf”), y algunos haikus iban acompañados de dedicatorias a creadores que los habían inspirado o personas próximas al autor, o bien de precisiones sobre el lugar donde habían surgido.

Más tarde, el poeta amplió estos haikus hasta 32 y los incluyó en el libro *Raval* bajo el título de “Haikús dels marges” (Formosa 1975: 37-43). La nueva datación expandía la primera: “Terrassa-Aiguafreda-Terrassa, febrer-novembre, 1973”. El texto de los haikus ya publicados no variaba, tan solo uno cambiaba de posición —el 19 pasaba a ser el 29— y los haikus nuevos (19-20 y 26-28) se inserían entre los precedentes hacia el final de la serie. En ambas publicaciones, los poemas aparecían numerados.

El 1980, el autor reunió la poesía y las traducciones poéticas que había publicado hasta el momento, reordenándolas un poco, en el volumen *Si tot és dintre*, y los “Haikús dels marges” aparecían en el capítulo VIII, que reunía composiciones en esta forma incluidas previamente en *Raval* y *Llibres dels viatges* (Formosa 1980: 125-131). Formosa mantenía la numeración pero eliminaba las dedicatorias y referencias a lugares de todos los poemas, omitiendo así una información sobre la génesis de los haikus que sin duda tenía un impacto importante en su lectura. Casi un cuarto de siglo después, en *Darrere el vidre. Poesia 1972-2002*, los “Haikús dels marges” se reintegraron en la segunda parte del libro *Raval* (Formosa 2004: 95-100), aunque manteniendo la presentación de *Si tot és dintre*.

Su segunda aproximación a la forma se dio en “Haikús dels pollancs”, una serie de 19 incluida en *Llibre dels viatges* (Formosa 1978: 39-41). Los poemas se presentaban sin numeración, sin datación y sin ningún tipo de dedicatoria o acotación. Su texto se reprodujo en el capítulo VIII de *Si tot és dintre* a continuación del de “Haikús dels marges” (Formosa 1980: 132-135). La única modificación era la introducción de cifras arábigas que encabezaban —y separaban— cada uno de los poemas. Sin duda, este cambio se realizó para uniformizar la presentación con la de “Haikús dels marges”. En contrapartida, cabe pensar que, si se eliminaron las dedicatorias y referencias a lugares y motivos de inspiración de “Haikús dels marges”, debía de ser porque los “Haikús dels pollancs” no las llevaban inicialmente. En *Darrere el vidre*, en cambio, que prácticamente reúne la poesía completa del autor pero suprime algunos de los poemas que consideró menos estimables, esta segunda serie de haikus sencillamente se excluyó.

La tercera serie de haikus de Formosa, integrada por 12 piezas ordenadas mediante letras minúsculas del alfabeto, se encuentra en *Impasse*, concretamente en la sección “Petites alegries”, fechada en Barcelona entre el 22 y el 24 de marzo de 1992 (Formosa 1992: 21 y 24). En *Darrere el vidre*, el conjunto de la sección sufre alguna supresión que, sin embargo, no afecta los haikus (Formosa 2004: 195-196).

La siguiente obra a considerar es, de hecho, anterior a los haikus de *Impasse*: se trata de *Amb efecte* (Casas; Formosa 1987), integrada por 100 tankas escritos junto con Joan Casas y que, como todas sus colaboraciones, Formosa excluyó de *Darrere el vidre*.

En *Cap claredat no dorm* (Formosa 2001), en la segunda etapa del autor, encontramos por primera vez la convivencia de las formas del haiku y el tanka. “Amb la ginesta” es una tirada de ocho haikus sin numeración ni división de ningún tipo, mientras que “Tardoral” incluye dos tankas numerados (Formosa 2001: 57-59); esta presentación se conserva en *Darrere el vidre* (Formosa 2004: 293-295).

La siguiente aproximación del poeta a una forma japonesa, ya después de la publicación de *Darrere el vidre*, se da en *Centre de brevetat*: son dos tankas numerados que se titulan “Grops i clivelles” (Formosa 2006: 54).

En 2009 publicó *La pedra insòlita*, que incluye 49 haikus y un tanka. Se trata de un proyecto a seis manos concebido alrededor de piedras de playa pintadas por Sandra Morera, hija de Anna Vila, la segunda esposa del autor (Formosa *et al.* 2009: 7). A partir de estas piedras, situándolas en paisajes o encima de fondos que dialogaran con ellas, Vila hizo sendas fotografías, y Formosa escribió los cincuenta poemas que las acompañan.

La última publicación de Feliu Formosa en el ámbito de las formas de origen japonés ha sido *L'incert encontre*, que apareció en 2020. El proyecto arranca en 2008, cuando participó en el volumen *Nívols d'acer* junto con el artista plástico Albert Novellon. Los tankas aparecen en la segunda parte del libro, titulada “15 Poemes” y subtitulada “QUINZE TANNKAS”, y están numerados consecutivamente (Formosa; Novellón 2008). En 2015 apareció la *plaquette* titulada “Tannkas” en la colección *Els papers discols*; en ella, los doce poemas van acompañados de ilustraciones de Oriol Vilapuig (Formosa; Vilapuig 2015). Llama la atención que los tankas estén ordenados y encabezados por números latinos, pero que la numeración no sea correlativa: XIII, XIV, XVII, XXI, XXII, XXIV..., hasta el último, el XXXIX. Esta presentación evidencia que las piezas se seleccionan de un original más extenso, y la inclusión de dos ya presentes en *Nívols d'acer*, que ambas publicaciones emanan de un mismo manuscrito. Ya en 2017, en el monográfico de *Reduccions*, el poeta publicó la serie “Per lents vials”, subtitulada “21 tankes” (Formosa 2017a: 11-17). De los poemas, que se presentan sin numerar, tan solo separados por un asterisco, ocho ya estaban presentes en *Nívols d'acer*, nueve en “Tannkas” y dos en ambos. La ordenación es coherente con la de las dos publicaciones anteriores —es decir, el poeta selecciona del manuscrito original tankas diferentes para cada serie, pero no varía su orden.

Estas publicaciones parciales desembocan en *L'incert encontre* (Formosa 2020), que consta de sesenta tankas divididos en dos partes de treinta y numerados con cifras arábigas. Todas las piezas incluidas en las series anteriores aparecen en esta junto a otras inéditas, de modo que podemos considerar *L'incert encontre* como la publicación integral del manuscrito que evocaba la numeración no correlativa de *Tannkas*, ampliado con la incorporación de algunos poemas, como revelan los temas políticos de actualidad tratados en la segunda parte y la datación “abril 2020” que acompaña un tanka (Formosa 2020: 68). La alteración más importante que Formosa realiza en su manuscrito es la de dividirlo en dos partes, añadir tankas nuevos al final o entre los ya existentes e introducir un único cambio de orden: el tercer tanka de *Nívols d'acer* pasa a ser el primero de *L'incert encontre* (Formosa 2020: 17).

3. Los haikus de la primera etapa

En 1974, cuando Formosa publicó su primera serie de haikus, la elección de esta forma no era en absoluto evidente en el ámbito de la poesía catalana (Balaguer Pascual 1999: 59-94, Mas López 2014). En la correspondencia con Benet i Jornet, le informa (Benet i Jornet; Formosa 2020: 43): “He deixat el recull a Bartra. Quan el va rebre em va dir que ell era enemic dels haikais i les tannkes (formes de què abusaven els post-ribians), però després de rellegir el recull, m'ha dit que era de les coses millors que jo havia escrit (!!)” La afirmación de Agustí Bartra es comprensible en lo que atañe al tanka, que experimentó un intenso cultivo en catalán a partir de 1938, cuando Riba publicó sus primeras muestras, pero no en

relación al haiku. En ese momento, en catalán solo escribía haikus Salvador Espriu, aunque, con la excepción de *Per al llibre de salms d'aquestes vells cecs*, integrado por cuarenta de ellos, lo hacía de manera más bien discreta, en general combinándolos con otras formas para diluir, más que enfatizar, su naturaleza de haikus (Mas López 2015); el resultado fue que, en el ámbito del haiku, Espriu no hizo realmente de puente entre los poetas anteriores a la guerra civil y aquellos que retomaron la forma en los años setenta y ochenta. En todo caso, tanto el término “haikai” como el de “tanka” deben de proceder de las “Notes” de *Del joc i del foc*, de Carles Riba (1946: 97-102). La influencia de Riba también se manifiesta en el patrón métrico que este autor impuso al tanka y que Formosa aplica a rajatabla en sus tres primeras series de haiku: versos de cuatro y seis sílabas métricas acabados siempre con un final llano cuya última sílaba, en contra de lo que es habitual en catalán, se computa. Destacamos este punto porque con “Haikús dels marges” Feliu Formosa dio una especie de pistoletazo de salida para la reincorporación de la forma del haiku a la poesía catalana, en cuyo desarrollo sería crucial la publicación en 1981 de *Haikús d'Arinsal*, del propio Agustí Bartra.

El siguiente pasaje revela que Formosa conocía perfectamente los tankas de Riba, pero que la inspiración para utilizar el haiku provenía más bien de otros autores (Formosa 1979: 15-16):

Evidentment, es tracta d'obra menor, que, a diferència de les tankes de Riba, no cerca tanta profunditat conceptual ni utilitzar una adjectivació tan rica. M'interessa seguir, dintre del possible, les idees d'Octavio Paz i d'Alan Watts sobre aquesta forma poemàtica. Una metàfora és una contraposició de dues dades (presidides per noms o verbs) que intenten copsar quelcom d'ocult dins la realitat. Alhora, m'interessava una cosa: que en aquesta unitat lírica mínima s'hi pogués reconèixer el meu món poètic, presidit per la dualitat, pel sentit elegíac i per la concreció del pensament.

La segunda versión de *Sendas de Oku* de Matsuo Bashō realizada por Octavio Paz y Eikichi Hayashiya fue publicada por Seix Barral en 1970, y en 1971 Edhasa editó *El camino del zen*, de Alan W. Watts. Ambos autores abundan en la noción zen de la indecibilidad de lo real y en la estrategia del haiku de “señalar” esta realidad, más que intentar reproducirla mediante palabras, lo que redundaba en una marcada economía verbal (Paz 1970b: 24-25, Watts 1971: 217-218). La idea de que el haiku intenta captar algo “oculto” en la realidad está también presente en ambos textos: en el caso de Watts, al referirse al principio estético del *yūgen* (Watts 1971: 216, 222), y en el de Paz, al exponer la estética característica del zen (Paz 1970a: 43), cosa que hace, por cierto, mediante conceptos relacionados con el teatro *nō* —cuyo principio estético fundamental es, precisamente, el *yūgen*. Sin duda, la referencia al *nō* tenía que interesar a Formosa, que procedía del mundo teatral. Y en algunos de los haikus que ha escrito, que derivan muy directamente de la pintura o de la fotografía, se traslada de un modo evidente la relación que Watts establece entre la pintura y el zen, y, por ende, entre la pintura y el haiku. Del texto de Paz deriva también el uso de la palabra “haikú”, que Formosa utiliza siempre en sus textos, salvo cuando los criterios editoriales le imponen otra versión del término.

En “Haikús dels marges”, la primera serie de Formosa, encontramos evidencias de la lectura de Paz: “plantar paraules”, en el primer haiku (Formosa 2004: 95), transpone “sem-

brador de poesía” (Paz 1970c: 34) —aunque Ramon Farrés pone este haiku en relación con otro referente: el de la poesía de Brecht, tan amada por el poeta (Farrés 2017: 121); el verso “Potser jo hi sobro” (Formosa 2004: 100) alude al “yo ilusorio” que expone Paz (1970a: 40); la palabra “somni” aparece en tres ocasiones e “insomne”, una, y es posible que el poeta la tome de un haiku de Bashō que traduce Paz: “Caído en el viaje: / mis sueños en el llano / dan vueltas y vueltas” (Bashō 1970: 49).

Tanto el “somni” del título inicial de la serie como los “marges” del definitivo ilustran muy bien el sentido elegíaco que el autor considera característico de su mundo poético. Hay una insistencia continua en la idea de separación insalvable entre dos ámbitos, el de la realidad y el del sueño. El objetivo consiste en describir de la manera más literal posible la realidad utilizando casi exclusivamente sustantivos y verbos, hasta llegar a una escritura incluso deshilachada que pretende mostrar con total desnudez el “choque entre dos cosas” que genera el haiku (Paz 1970a: 45). El proceso es tan exigente y se lleva a cabo de modo tan estricto que llega a mostrar el texto explícitamente como tal —“Un so de flauta. / (Un parèntesi al centre.) / Un nou cometa”—, y la aspiración de “plantar paraules” se acaba revelando imposible en el último verso: “Potser jo hi sobro” (Formosa 2004: 95 y 100).

La siguiente serie de Formosa es “Haikús dels pollancs” (Formosa 1980: 132-135). En ella describe un viaje que acaba con el retorno a su domicilio de Terrassa, ciudad identificada tan solo por el uso del localismo *paparoles* en referencia a las amapolas, que en el segundo haiku, en cambio, se denominan con el sustantivo propio del catalán estándar, *roselles*. El predominio de sustantivos no es tan marcado, de modo que la escritura resulta un poco más suelta. Encontramos también referencias al texto como tal —“Les paparoles / el primer vers ocupen”— y a la subjetividad de la voz poética —“Miro a la dreta: / et neixen a la sina / tres xemeneies” (Formosa 1980: 134-135). Se alude asimismo a una presencia femenina que se convierte en el tú de algunos haikus. En general, mientras que los “Haikús dels marges” destacan por su concreción y nitidez, los “Haikús dels pollancs”, con toda su intensidad evocadora, llegan a resultar crípticos.

Esto sucede porque el poeta aplica al material poético una aproximación nueva que tiñe el conjunto de su poesía (Formosa 1979: 101-102):

Els quadrats de la primera etapa [la de *Raval* y sus dos libros anteriores] figuren intents d'interpretar una realitat considerada interpretable o transformable per mitjà d'aquesta interpretació. [...] Intervé en aquesta etapa la part conscient de l'activitat cerebral. És, diríem, l'etapa de la racionalització a ultrança de la pròpia activitat dins un context, encara que aquest context no sigui totalment abastable. [...] Després ve l'etapa en què són assumits tots els enigmes i en què l'activitat inconscient o subconscious ocupa un pla important. És l'obertura al buit (una paràbola) i alhora la presència del caos com a matèria damunt la qual hom treballa tot pressuposant unes experiències i uns estímuls subconscients que trobaran alguna forma comunicable.

Lo que, efectivamente, encontramos en su primera serie de haikus es la aproximación a una realidad, concretada en “la terra” o “el paisatge”, dentro de la cual reside el misterio que se quiere desentrañar. En la segunda, en cambio, se produce una proyección muy directa

del sujeto poético en el entorno, y se hace muy difícil precisar si el misterio emana de la realidad o del propio yo. Esta nueva aproximación se plasma en la presentación del texto: en los “Haikús dels pollancs”, ni los haikus individuales ni el conjunto de la serie van acompañados de ningún tipo de acotación o localización que permita situarlos, lo cual sugiere, en contraposición con la serie anterior, que se antepone la mirada del sujeto poético a la realidad contemplada. En este sentido, resulta muy revelador que en *Si tot és dintre* Formosa unificara la presentación de las dos series eliminando las acotaciones —e, incluso, las dedicatorias— de “Haikús dels marges”, lo que implica un replanteamiento profundo del texto que presenta al lector, aun cuando el texto en sí no haya sido modificado.

Todavía en esta primera etapa de la trayectoria de Formosa surge otra serie de haikus. Consiste en un ciclo de 12 piezas, también de métrica ribiana, incluido en la sección “Petites alegries” del libro *Impasse*, concretamente entre los poemas que, supuestamente, Wassily Kandinsky dirige a Arnold Schönberg (Formosa 2004: 195-196). Presentada de nuevo sin ninguna acotación, la lectura de la serie sugiere que nos encontramos ante la descripción de un proceso de contemplación de la pintura de Kandinsky que no pretende explicarse, sino solamente transponerse mediante palabras, y, dentro del marco discursivo abstracto, la serie deviene narrativa. En relación a las dos anteriores, destaca en esta la lógica abundancia de adjetivos —referidos de modo predominante, pero no exclusivo, al color— y de versos que “narran” la contemplación de las imágenes. Se detecta también una referencia juguetona al prólogo de Paz: “Cal subratllar-ho”, en el cuarto haiku, remite a una cita de Chikamatsu Monzaemon que aporta el autor mexicano: “El poeta no dice: esto es triste sino que hace que el objeto mismo sea triste, sin necesidad de subrayarlo.” (Paz 1970a: 47)

Formosa no lo especifica, pero sin duda este tercer ciclo de haikus surgió a raíz de la traducción de los poemas de *Klänge*, de Kandinsky, que había realizado pocos años antes junto con Elisabet Garriga y Ramon González (Kandinsky 1990). Especialmente relevante nos parece la noción de “correspondencia” que se expone en una nota a pie de página del prólogo de Jean-Christophe Bailly (Kandinsky 1990: 11): del mismo modo que el pintor establecía correspondencias entre colores y sonidos, el poeta las establece entre las imágenes y las palabras. Por lo tanto, el proceso acometido aquí por Formosa es afín al de los haikus anteriores, porque puede entenderse tanto como una indagación en el ámbito “real”, objetivo, que ofrece la pintura de Kandinsky, como una proyección del inconsciente del poeta en estas mismas imágenes. En este sentido, el último haiku —“El corn retorna: / l’abundància deixa / la porta oberta”— funciona a la vez como homenaje a Kandinsky y como alusión al inagotable misterio de la realidad.

4. Los tankas a cuatro manos de *Amb efecte*

Los tankas de *Amb efecte* (Casas; Formosa 1987) anteceden a los haikus de *Impasse*, pero presentan novedades que no se incorporarán a la obra en solitario de Formosa hasta el libro *Cap claredat no dorm* (2001). La primera de ellas es el uso del tanka, que había sido la forma japonesa predominante en la literatura catalana en las décadas precedentes pero que el poeta no había acometido con anterioridad. La “Nota dels autors” final detalla la naturaleza de este proyecto colaborativo (Casas; Formosa 1987: 69):

[...] Cadascú de nosaltres va escriure una sèrie de cinquanta «haikus» i els va passar a l'altre, que va afegir a l'estrofa els dos versos finals que la convertien en una «tanka». El símil de la partida de ping-pong que —entre altres coses— vol suggerir el títol, ens va semblar que s'adeia molt bé amb aquesta gènesi que ve a demostrar, per si calia, que la lírica i el joc són perfectament conciliables.

Por lo tanto, propiamente, nos encontramos ante una muestra de *renga* corto concebido en los términos que describe Octavio Paz (1970a: 37): “La estructura misma del poema [el *tanka*] permitió, desde el principio, que dos poetas participasen en la creación de un poema: uno escribía las tres primeras líneas y el otro las dos últimas. Escribir poesía se convirtió en un juego poético parecido al “cadáver exquisito” de los surrealistas [...]”. Sin embargo, esta consideración del *tanka* como forma lúdica ya estaba presente en la literatura catalana, pues el libro que incluye los de Carles Riba se titula, precisamente, *Del joc i del foc* (Riba 1946). Esta aproximación humorística se subraya con la cita de Joan Alcover que encabeza el libro (Casas; Formosa 1987: 9): “Enredonir és ofici / de torners o poetes filistins, / si no et cures d'aquest vici, / no facis haikais, fes rodolins.”

La obra consta de dos partes de cincuenta *tankas* numerados que se presentan con una línea en blanco que separa los tres primeros versos de los dos últimos, es decir, dividiendo visualmente la aportación de cada uno de los autores. El libro no indica explícitamente cuál de los autores ha escrito los haikus iniciales en cada serie, pero es evidente que Formosa aporta los de la primera parte —cuyas acotaciones incluyen creadores como F. C. Delius, Trakl, Ausländer o Mozart— y Casas, los de la segunda —cuya cita inicial es de Ungaretti, autor que Casas ha traducido.

En relación con las series de haikus anteriores, llama la atención la presencia relativamente abundante de finales de verso masculinos. Su distribución —en los haikus iniciales de la primera parte apenas hay tres— sugiere que, al acometer la escritura de sus haikus, Formosa hizo suya la regla ribiana de los finales llanos y las tres únicas excepciones deben entenderse como licencias, mientras que Casas prescindió directamente de ella.

Desde el punto de vista de la poética de Formosa, parece más lógico valorar *Amb efecte* en base a los haikus aportados por el autor que al conjunto de los *tankas*. Leídos independientemente, los cincuenta haikus iniciales de la primera parte construyen una serie bien trabada, muy afín a las de “Haikús dels marges” y “Haikús dels pollancs” —quizás más a la primera que a la segunda, por su carácter menos críptico—, integrada por piezas que parecen emanar de la experiencia directa de la realidad. Predomina, por lo tanto, lo concreto tras el cual se esconde el misterio que el poeta intenta desentrañar. Algunos tramos crean subseries bien definidas, como los haikus 34-36, todos ellos empezados con “Ample cel” como si fuesen variaciones sobre un mismo tema, o los siete escritos a partir de Mozart (Casas; Formosa 1987: 29-30, 34-37). No falta tampoco alguna nota metatextual.

La compleción de los *tankas* mediante la adición de los dos últimos versos también puede aportar cierta luz sobre la concepción que Formosa tiene de esta forma. Frente a la actitud abiertamente juguetona con que Casas suele añadir su doblete final, Formosa tiene una aproximación más seria y más interesada en expandir reflexivamente el material poético que presenta el haiku aportando una nueva perspectiva, ya sea añadiendo nuevos elementos o haciendo más explícita la pregunta de fondo que plantean.

5. Los haikus y tankas de la segunda época

Ya en el libro *Cap claredat no dorm*, de 2001, encontramos la serie de haikus “Amb la ginesta” y la de tankas “Tardoral” (Formosa 2004: 293-295); concretamente, en la sección “Petit bufó en trànsit”, en la que el poeta reflexiona sobre su trayectoria vital y afronta la senectud.

“Amb la ginesta” está integrado por ocho haikus en los que las reflexiones del autor se proyectan sobre un paisaje rural. La dicción es semejante a la de “Haikús dels pollançes”, pero el ciclo resulta más compacto, a la manera de los haikus de *Impasse*, a causa de la unidad del material tratado. El poeta parte de la identificación con la retama para establecer otras sucesivas en cada uno de los haikus siguientes mediante los motivos de la viña, la campana, los olivos..., que aparecen sistemáticamente en el primer verso. Así como en las series de haikus anteriores Formosa se aproximaba a la realidad exterior con el objetivo de desentrañar el misterio que planteaba, lo que hace aquí es proyectar un misterio “interior”, el del sentido de su vida en ese punto de su trayectoria vital. Todos estos rasgos contribuyen a dar una gran unidad a la serie, hasta el punto de que el haiku se usa prácticamente como forma estrófica, como revela la conjunción copulativa con que empieza el segundo. Desde un punto de vista formal, cabe señalar la aparición de un final de verso masculino en el tercer verso del segundo haiku, así como una referencia metatextual, característica de los haikus del autor.

“Tardoral” está formado por dos tankas numerados que, como en *Amb efecte*, utilizan versos masculinos y separan los dos últimos versos de los precedentes mediante una línea en blanco, de modo que los finales reinterpretan el haiku inicial —en el primer tanka, presentando una reflexión general, y en el segundo, describiendo un motivo natural de carácter simbólico— para introducir el tema de la sexualidad. Así, el haiku inicial puede someterse a una doble lectura, como estrofa independiente o como parte integrante del tanka.

En *Centre de brevetat* encontramos dos tankas numerados bajo el título de “Grops i clivelles” (Formosa 2006: 54) en los que Enric Sòria detecta un influjo brechtiano (Sòria 2017: 141) y en los que ha desaparecido la línea en blanco. El texto de ambos tankas coincide palabra por palabra hasta el inicio del cuarto verso, mientras que el desenlace es divergente. Nos encontramos, pues, ante una especie de variación sobre un mismo motivo en la que un mismo elemento da pie a dos reflexiones diferentes pero complementarias, la primera centrada en la imagen de las grietas —es decir, el paso inexorable del tiempo—, la segunda, en los nudos —el núcleo identitario del sujeto. Aunque en este caso no podemos distinguir netamente entre un haiku inicial y dos versos finales que expanden su contenido, es evidente que Formosa ha partido de un elemento objetivo que podría haber intentado formular como haiku para dejar su interpretación en manos del lector y ha optado, como en “Tardoral”, por aportar una reflexión final —en este caso, dos— que sitúa el motivo inicial en un ámbito de interpretación acotado y explícito.

Antes de comentar *La pedra insòlita*, vale la pena considerar el prólogo que el poeta escribió para *Arpegis. Haikús*, de Joana Raspall (Formosa 2004b), así como el que, a sugerencia suya, Joan Casas realizó para *Instants (haikus i tankas)*, de la misma autora (Casas 2009). En su prólogo, Formosa, tras repasar brevemente la tradición del haiku y el tanka en catalán, comenta sobre Raspall (Formosa 2004b: 10):

Pel que fa als continguts, els haikús de Joana Raspall saben copsar aquelles dades de la realitat circumdant que donen peu a una metàfora suggeridora, encabida dins el breu esquema estròfic del gènere. [...] Pel que fa la forma, cal dir que l'autora respecta l'esquema mètric 5-7-5 síl·labes, tot tancant sempre cadascun dels tres versos amb una síl·laba plana.

La redacció de la primera frase recuerda a la de las “Notes” de *Del joc i del foc*, de Carles Riba, pero, en último término, expresa una idea afín a la de la primera citación que hemos dado en este artículo (Formosa 1979: 15-16). La diferencia es más bien de énfasis: mientras que en aquella se destaca el objetivo de descubrir algo que se hallaba oculto en la realidad, aquí se hace hincapié en la verbalización de ese elemento misterioso. La segunda frase citada certifica que Formosa conoce perfectamente la regla ribiana de los versos femeninos.

El prólogo de Joan Casas resulta interesante por el punto de vista que expone sobre el tanka, que hasta cierto punto podemos atribuir también a Formosa porque se puede relacionar con la línea en blanco con la que a menudo separa los tres primeros versos de los dos últimos en los suyos (Casas 2009: 10-11):

Joana Raspall [...] s'estima més la lleugeresa pura del haiku, on la sensació i el seu correlat han de treballar sense el plec reflexiu, sense la possibilitat de capgirell, dels dos versos afegits. [...]

La tanka, sense sortir de la brevetat més exigent, té dos versos més que el haiku. I aquesta coda pot servir per convertir la pinzellada lleugera dels tres versos inicials en una espurna de fulgor durable, a través d'una operació semblant a la de clavar una papallona en un suro amb una agulla de cap. [...]

La nova estructura permet provar també altres combinacions per al poema. Per exemple, un primer vers que dona el marc i la tonalitat, mentre els altres quatre esbossen una línia melòdica i un tema que s'entronca amb una interrogació, sense resoldre's.

Para Casas, el tanka es primordialmente una forma en la que los dos últimos versos aportan un plus de reflexión a un terceto inicial, el haiku, que, sin ellos, sería el mero trasunto de una sensación. Esta noción del haiku se queda corta en el caso de Formosa, en cuya obra el mismo terceto contiene un misterio y, por lo tanto, exige implícitamente una reflexión, pero tanto en *Amb efecte* como en “Tardoral” es claramente identificable la función de “clavar en un corcho” de los dos versos finales. Casas también apunta a la posibilidad de escribir los tanka como poemas unitarios que, en su conjunto, plantean un interrogante; como veremos más adelante, esta manera de proceder está muy presente en *L'incert encontre*, cuya primera muestra, *Núvols d'acer*, ya se había publicado cuando apareció el prólogo de Casas (Formosa 2008).

Retomemos, pues, la obra poética de Feliu Formosa. En el texto “La Sandra, jo, les pedres i els haikús”, incluido como prólogo en *La pedra insòlita*, el autor se refiere nuevamente al tanka y, sobre todo, al haiku, y expone la aproximación que ha adoptado en los poemas de este libro (Formosa et al. 2009: 12-13):

El haikú consta de tres versos de cinc, set i cinc síl·labes que, en principi, haurien d'acabar sempre amb una síl·laba plana [...]. Alguns autors, però, recorren també a finals amb una síl·laba aguda [...]. Aquest és el criteri que he seguit també en els meus haikús. He volgut, d'altra banda, que el poema fos alhora clar i suggerent, sovint descriptiu i sempre ple d'admiració per la feina de la Sandra, a qui, en aquests poemes, m'adreço sovint directament.

Formosa ya había utilizado finales de verso masculinos en las series precedentes, pero en *La pedra insòlita* la abundancia de finales agudos es tan llamativa que siente la necesidad de hacer explícito su abandono de la norma ribiana. En lo relativo al contenido, en los cincuenta poemas del libro —49 haikus y un tanka final— procede de una manera muy similar a la de los haikus de *Impasse*, describiendo las imágenes al pie de la letra, con la diferencia de que, en aquel libro, al enfrentarse a elementos abstractos, los metaforizaba con frecuencia, mientras que en los textos de *La pedra insòlita* el grado de metaforización es mínimo. No se pretende añadir nada a las imágenes, sino tan solo trasladar al ámbito de la lengua el misterio de sus sugerencias, que se identifica, en último término, con la psique de Sandra. En este sentido, la cita de Mark Rothko, que pide para sus pinturas “la psique de l'espectador sensible, lliure dels patrons de pensament convencionals” (Formosa *et al.* 2009: 14), es sumamente reveladora.

El resultado son haikus que adquieren todo su sentido y potencia acompañando las fotografías, lo cual resulta coherente con el proyecto del libro, que gira alrededor de las piedras pintadas por Sandra Morera; por lo tanto, los poemas no pretenden sustituirlas, sino llamar la atención sobre ellas. Aun así, y a pesar de que los textos preliminares de Anna Vila y Feliu Formosa destacan esta centralidad de las piedras, en realidad el poeta no describe tan solo las piedras pintadas, sino el diálogo que estas mantienen con el contexto físico o paisajístico en las que las insieren las fotografías. Como hemos dicho, el grado de metaforización es mínimo, y, en todo caso, podemos hablar puntualmente de personificación de alguno de los elementos de las imágenes, ya sean la piedra o el fondo. Así, por ejemplo, el haiku “A sol ixent / tocs rojos a les vores / del blau i el blanc” (Formosa *et al.* 2009: 24) describe, efectivamente, una piedra pintada de azul, blanco y rojo —este último color a los dos lados— que se muestra sobre un montículo de arena con el sol naciente de fondo. El tanka final vuelve a presentar los dos últimos versos separados de los anteriores por una línea en blanco: “El pont s'empassa / l'ombra perquè es destaquin / els teus colors. // Triomf d'una constància / que no sembla que et costi” (Formosa *et al.* 2009: 114). Los tres primeros versos se refieren a una piedra redonda pintada de rojo, amarillo y naranja que se presenta ante la negra boca de un túnel hacia la que se dirige una figura difuminada también oscura; los dos versos finales introducen una generalización que hasta ese momento el poeta no se ha permitido en ningún momento y funcionan como clausura de todo el texto. Este uso bipartito del tanka es totalmente coherente con el que hemos visto en “Tardoral”.

A pesar de que el ciclo completo de los tankas que integran *L'incert encontre* no se acabaría publicando hasta 2020, debemos recordar que el poeta ya había dado a conocer algunos en 2008, en el volumen *Nívols d'acer*, que presentaba una selección de unos cuarenta que ya había escrito en ese momento (Formosa 2012: 80) y que completaría hasta llegar

a sesenta de cara a la edición integral y definitiva de la serie. Insistimos sobre este punto porque explica en gran medida la similitud de escritura entre *La pedra insòlita* y *L'incert encontre*, cuya concepción arranca en momentos muy próximos en el tiempo. El libro de tankas, que también se aparta de la norma ribiana por el abundante uso de finales de verso masculinos, comparte con el de haikus un tono cotidiano, queridamente antirretórico, que se acentúa mediante encabalgamientos muy forzados, como en el tanka 6 de la primera parte: “Com si no hagués / existit mai el tracte / entre el poeta / i jo, les hores queden / inscrites en el buit.” (Formosa 2020: 54) La sensación es casi la de encontrarse ante un breve fragmento en prosa que rehúye poetizar el material y busca, en cambio, una oralidad que el autor del epílogo del libro relaciona con la del teatro, ámbito en el que Formosa tiene una larga trayectoria (Solà Coll 2020: 87-88).

Un rasgo también fundamental de *L'incert encontre* es la superación del modelo de escritura bipartita del tanka. Puntualmente podemos encontrar en este libro algún poema que responde a este modelo, pero la prosodia más característica es la de aquellos integrados por una única frase, como el que acabamos de citar, o el siguiente: “L'intens desig / d'una única nit / per abocar-hi / l'amor que pot nodrir-se / del que no hem oblidat” (Formosa 2020: 39).

Esta innovación tiene consecuencias en el plano del contenido. En los tankas anteriores de Formosa podíamos distinguir dos ámbitos: el de la realidad “objetiva” —los tres primeros versos— y el de la reflexión de la voz poeta —los dos últimos. En *L'incert encontre*, en cambio, ambos se funden en uno solo en el que el discurso emana de la actitud reflexiva del autor, la cual toma como objeto elementos diversos de la experiencia.

Nos encontramos ante una evolución en el planteamiento de los poemas, más que ante una ruptura. El título del libro deriva del tanka 8 de la primera parte: “A Santa Clara / Petrarca veu la dona / a qui diu Laura, / i amor i obra es basteixen / sobre l'incert encontre” (Formosa 2020: 24). En el tanka 10 de la misma parte —“De sobte es trenca / el goig amb què semblaven / fluir les notes / i se singularitza / l'intens dolor de Mozart” (Formosa 2020: 26)— se insiste también en el misterio que plantea un elemento de la realidad —en este caso, un concierto de Mozart: hemos visto que para el poeta no existe solución de continuidad entre la vida y el arte. Sin embargo, en los haikus y tankas anteriores, la inquisición del poeta tendía a proyectarse hacia el objeto externo —el paisaje de detrás del cristal al que hace referencia el primero de los “Haikús dels marges” (Formosa 2004: 95)—, mientras que en *L'incert encontre* este objeto ya se encuentra interiorizado —de este lado del cristal— cuando el poeta lo toma en consideración. Formosa no va a la búsqueda de motivos poéticos, sino que se limita a tomar aquellos que ya forman parte de su experiencia, ya sea presente o pasada, vital o estética, personal o colectiva. De ahí que, aunque el punto de partida de los poemas sea muy variado, la lectura del conjunto remite fuertemente a una escritura íntima y, muchas veces, ligada con la memoria y la conciencia del paso del tiempo.

Otro aspecto central que destaca Jordi Solà Coll (2020: 88) es la naturaleza mayéutica de numerosos tankas, que se construyen enteramente como interrogaciones (Formosa 2020: 17, 41): “Com evitar / tants actes previsibles / que es repeteixen / amb una insidiosa / periodicitat”; “Hi ha qui no guardi / un gran amor secret? / L'indenfinible / anhel que ha de fixar / l'instant inoblidable?” Solà Coll (2020: 88-89) también señala la afinidad con el *koan* zen de estas preguntas que a menudo parten de la conciencia de que no pueden obtener respuesta,

como hace evidente el tanka que cierra la primera parte del libro: “Amb la recerca / de la paraula justa, / somnis que es fonen / i, a fora, sol de tarda, / silenci, tots els dubtes!” (Formosa 2020: 46). Si la chispa poética de los primeros haikus del poeta saltaba del encuentro con la realidad, en *L'incert encontre* a menudo parece surgir más bien de su pérdida.

6. Conclusiones

Como hemos visto, las formas japonesas están presentes en prácticamente toda la trayectoria poética de Feliu Formosa: los primeros haikus datan de 1973 —un año después de que se iniciara en la escritura de poesía propia— y sus dos últimos publicados, *La pedra insòlita* y *L'incert encontre*, están integrados exclusivamente por haikus y tankas. Este cultivo está marcado por un alto grado de coherencia, y solo en el paso del siglo xx al xxi se percibe una evolución significativa en la concepción de ambas formas. De las dos, el haiku es la que el poeta ha cultivado con más asiduidad y coherencia. Formosa la reintroduce en la literatura catalana en un momento en que las muestras de los autores vanguardistas y novecentistas quedan ya lejanas y el cultivo por parte de poetas de la generación precedente es residual o muy discreto, como en el caso de Espriu. Al hacerlo, desde el punto de vista formal, traslada la estructura métrica que Carles Riba había diseñado para el tanka —versos de cuatro y seis sílabas de final siempre llano— al haiku. Sin embargo, la aproximación al material poético responde a las ideas que Octavio Paz y Alan W. Watts habían expuesto sobre esta estrofa poniéndola en relación con el budismo zen y el principio estético del *yūgen*, respectivamente. Así, en la pluma de Formosa el haiku deviene un instrumento para inquirir en el misterio que oculta la realidad, entendida, en su caso, como suma de experiencias vitales, pero también literarias o artísticas en general. Cabe decir que la influencia de Paz y Watts está presente en el mismo término que Formosa utiliza con preferencia para denominar esta forma, “haikú” —el más habitual en la literatura catalana hasta el momento había sido “haikai”—, mientras que, en el caso del tanka, utiliza la transcripción del término que ofreció Carles Riba en *Del joc i del foc*, “tannka”.

La aparición del tanka en su producción es mucho más tardía —los primeros que firma en solitario se publican en 2001— y se da de la mano de su amigo y colaborador Joan Casas, con quien firma *Amb efecte*, en el que los tankas adquieren una estructura bipartita en la cual uno de los autores aporta los tres primeros versos y el otro, los dos restantes. Esta estructura está inspirada en la del poema encadenado corto que los autores conocen también a través de Paz, y, si en *Amb efecte* sirve para dar pie al juego poético y al humor, en las siguientes series de tanka en solitario de Formosa funcionará como variante expandida del haiku en la que los dos últimos versos reflexionan explícitamente sobre el misterio contenido en los tres primeros.

A partir de *Cap claredat no dorm* (2001), el poeta empieza a introducir finales de verso masculinos en sus haikus y tankas, tal como ya había hecho con Joan Casas en *Amb efecte*, lo cual puede entenderse como una relajación de la norma ribiana de los versos femeninos. Sin embargo, en *La pedra insòlita* y *L'incert encontre*, la abundancia de finales masculinos es tal que siente la necesidad de avisar a los lectores de que, siguiendo el ejemplo de otros autores catalanes, prescinde directamente de la regla de Riba. El resultado son dos series poéticas en

la que la dicción adquire una naturalidad propia de la lengua oral cotidiana que permite señalar con la máxima transparencia el misterio al que apuntan los poemas. En *L'incert encuentre*, finalmente, combina este despojamiento retórico con una concepción unitaria del tanka en la que la interrogación que hasta el momento estaba contenida en los dos últimos versos pasa a ocupar el conjunto de la composición, que deviene así una reflexión sobre el tiempo y el lugar del yo. Esta última evolución marca la superación del modelo bipartito del tanka inspirado en los textos de Paz y el acceso a una formulación plenamente personal de la forma.

BIBLIOGRAFÍA

- BALAGUER PASCUAL, Enric (1999): *Ressonàncies orientals. Budisme, taoisme i literatura*. València: Eliseu Climent, Editor.
- BARTRA, Agustí (1981): *Haikús d'Arinsal*. Andorra La Vella: Serra Airoso.
- BASHŌ, Matsuo (1970): *Sendas de Oku*. Barcelona: Seix Barral.
- BENET I JORNET, Josep M. y FORMOSA, Feliu (2020): *Tots aquests anys. Epistolari (1972-1980)*. Valls: Cossetània Edicions/Quaderns de la Font del Cargol.
- CASAS, Joan (2009): "El regal d'una vida delicada", Joana Raspall, *Instants (haikus i tankas)*. Sant Feliu de Llobregat: Edicions del Llobregat, 9-12.
- CASAS, Joan y FORMOSA, Feliu (1987): *Amb efecte*. Barcelona: Empúries.
- FARRÉS, Ramon (2017): "Feliu Formosa: poeta traductor, traductor poeta", *Reduccions*, núm. 108, 118-137.
- FORMOSA, Feliu (1974): "Fórmula del somni", *Els Marges*, núm. 1, 81-83.
- (1975): *Raval*. Barcelona: Edicions 62.
- (1978): *Llibre dels viatges*. Barcelona: Proa.
- (1979): *El present vulnerable. Diaris I (1973-1978)*. Barcelona: Laia.
- (1980): *Si tot és dintre (Originals i traduccions)*. Barcelona: Editorial Crítica.
- (1992): *Impasse*. Barcelona: Eumo.
- (2000): *Immediacions*. Barcelona: Edicions 62/Empúries.
- (2001): *Cap claredat no dorm*. Barcelona/Lleida: Pagès.
- (2004a): *Darrere el vidre. Poesia 1972-2002*. Barcelona, Edicions 62/Empúries.
- (2004b): "Introducció", Joana Raspall, *Arpegis. Haikús*. Saldes: ABADIAeditors, 6-12.
- (2005): *A contratemps. Diaris*. Catarroja: Perifèric.
- (2006): *Centre de brevetat*. Barcelona: Meteora, 2006.
- (2012): *Sala de miralls*. Catarroja: Perifèric, 2012.
- (2017a): "Per lents vials (21 tankes)", *Reduccions*, n. 108, 11-17.
- (2017b): "Vida i poesia", *Reduccions*, núm.108, 95-100.
- (2019): *El temps robat. Diaris, 4*. Lleida: Pagès, 2019.
- (2020): *L'incert encuentre*. Girona: Cafè Central/Llibres del Segle.
- FORMOSA, Feliu et al. (2009): *La pedra insòlita*. Barcelona: Meteora.
- FORMOSA, Feliu y NOVELLON, Albert (2008): *Núvols d'acer*. Terrassa: Ajuntament de Terrassa.

- FORMOSA, Feliu y VILAPUIG, Oriol (2015): *Tannkas*. Santa Eugènia de Berga: L'Esvo-ranc Associació Cultural.
- KANDINSKY, Wassily (1990): *Sons*. Barcelona: Edicions 62.
- MAS LÓPEZ, Jordi (ed.) (2014): *L'haiku en llengua catalana*. Santa Coloma de Queralt: Obrador Edèndum.
- (2015): “On l’or acaba tan lentament: l’haiku i la tanka en l’etapa de maduresa de Salvador Espriu”, *Indesinenter*, núm. 10, 239-248.
- PAZ, Octavio (1970a): “La poesía de Matsúo Basho”, Matsuo Bashō, *Sendas de Oku*. Barcelona: Barral Editores, 35-51.
- (1970b): “La tradición del haikú”, en Matsuo Bashō, *Sendas de Oku*. Barcelona: Barral Editores, n. 7-28.
- (1970c): “Vida de Matsúo Basho”, en Matsuo Bashō, *Sendas de Oku*. Barcelona: Barral Editores, 33-34.
- RIBA, Carles (1946): *Del joc i del foc*. Barcelona: Selecta.
- SOLÀ COLL, Jordi (2020): “El ser en la paraula”, Feliu Formosa, *L’incert encontre*. Girona: Cafè Central/Llibres del Segle, 87-93.
- SÒRIA, Enric, (2017): “Vista des del pont. *Centre de brevetat*, de Feliu Formosa”, *Reduccions*, núm. 108, 141-156.
- WATTS, Alan W. (1971): *El camino del zen*. Barcelona: Edhasa.

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Jordi Mas López es doctor en traducción e interpretación por la Universitat Autònoma de Barcelona, en cuyo Departament de Traducció, de Interpretació y Estudios de Asia Oriental imparte clases de lengua y literatura japonesas. Como investigador, se ha especializado en el estudio del cultivo de formas poéticas japonesas por parte de poetas de expresión catalana. Fruto de esta tarea son el volumen *Josep Maria Junoy i Joan Salvat-Papasseit: dues aproximacions a l'haiku* y numerosos artículos académicos publicados en revistas especializadas.

Fecha de recepción: 14-10-2021

Fecha de aceptación: 19-11-2021