# Posibilidad del *haiku*

# Posibility of *haiku*

Aurelio Asiain
Universidad Kansai Gaidai

RESUMEN

Las siguientes páginas razonan su desacuerdo con la concepción japonesa del *haiku* y el *tanka* como algo radicalmente distinto de la poesía occidental, sobre la cual critican una visión monolítica muy extendida en Japón y, a la vez, ponen en duda que ambas formas tradicionales de poesía japonesa sean asimilables a otras tradiciones poéticas sin alterarse radicalmente.

ABSTRACT

The following pages present a disagreement with the Japanese conception of *haiku* and *tanka* as something radically different from poetry as it is understood in the Western, oppose the monolithic view of Western poetry widespread in Japan, and, finally, deny that both traditional forms of poetry Japanese are comparable to other poetic traditions without radically being altered.

— o —

Hace un par de años, una de mis estudiantes de posgrado, que redactaba su tesis sobre *Blanco*, el poema de Octavio Paz, me preguntó si había influencias japonesas en su poesía. La pregunta me sorprendió, viniendo de alguien que preparaba una tesis, pero no tanto como su reacción cuando mencioné sus versiones de *tanka* y *haiku*: «Pero eso no es poesía», me dijo. Le expliqué que, aunque los japoneses contemporáneos suelen reservar el nombre de poesía (*shi*) para la escrita «al modo occidental», para los poetas occidentales el descubrimiento del *tanka* y el *haiku* había significado poco menos que el encuentro con la poesía en estado puro, obligándolos a replantearse su concepción de lo poético y a emprender una enérgica limpieza retórica, y que, en definitiva, no podía uno explicarse del todo a la Generación del 27 en España ni al grupo de Contemporáneos en México sin la lección de despojamiento de la poesía tradicional japonesa. Para poner un ejemplo clarísimo, añadí, sin el antecedente del *haiku* no habría sido posible la aparición de las *Canciones para cantar en las barcas* de José Gorostiza, y por lo tanto de *Muerte sin fin*. Fui un poco más lejos: le dije que muy bien podía verse el *haiku* de Yaba Takeda que ha señalado Seiko Ota:

Ese saúz

que apenas levemente

baña la luz

Trasplantado al famoso de José Juan Tablada:

Tierno saúz,

casi oro, casi ámbar,

casi luz

Y de ahí, ¿por qué no?, «al sauce de cristal» plantado a la entrada de *Piedra de sol* de Octavio Paz

No quedó muy convencida. No es extraño. En el prólogo a una antología reciente de *Poesía contemporánea de Japón*[150] en versión española, Tetsuo Nakagami ensaya una historia abreviada, yo diría que demasiado abreviada, de la poesía japonesa, en la que afirma que «nuestra poesía nació en 1882» cuando los editores de Shintaishi-sho «acordaron promover el nacimiento de la poesía occidental en Japón». Más adelante apunta: «Al repasar la historia mundial de la poesía, nos damos cuenta de que existe una regla: cuando surge una nueva forma de versificación, la antigua desaparece parcialmente. En términos generales hay una tendencia histórica de que la poesía de forma fija se remplaza por la poesía de forma libre». (*sic*)

Advierto aquí una doble confusión: primero, apartar al *haiku* y el *tanka* como radicalmente distintos de la poesía propiamente dicha, y sobre todo de la poesía occidental; y enseguida, correlativamente, suponer que hay un *estilo occidental* en la poesía. Esto equivale a meter en un mismo saco los larguísimos poemas de Pablo Neruda o Víctor Hugo y los brevísimos de Ungaretti, muchas veces más breves que un haiku; la poesía concreta brasileña, que prescinde de la figura del poeta, de la gramática y del discurso, y los vastos caudales de Walt Whitman; los romances de Federico García Lorca y los poemas objetivistas de Louis Zukofski. Esto, para no mencionar sino ejemplos de poesía moderna. La variedad no solo de estilos sino de concepciones, a veces inconciliables, de lo que es la poesía es difícilmente abarcable.

Igualmente incomprensible resulta la idea de que hay una tendencia histórica a abandonar las formas fijas por una poesía libre de forma. Lo que ocurre, al menos en el ámbito de la poesía española, francesa, italiana, portuguesa inglesa, es que el ámbito de exploración formal de la poesía se ha ampliado incesantemente. Los poetas más importantes, cuando no escriben décimas y sonetos, exploran otros

150 Nakagami, Tetsuo y Yutaka Hosono, eds. Gregory Zambrano, coordinación editorial. *Poesía contemporánea de Japón.* Universidad de los Andes, Centro de Estudios de Africa, Asia y Diásporas Latinoamericanas y Caribeñas «José Manuel Briceño Monzillo», Caracas, 2011 - 148 pp.

ritmos. Hace apenas un par de años, el uruguayo Jorge Drexler inauguró una variación afortunada de una forma tradicional: una semiespinela, es decir, una décima espinela condensada en 5 octosílabos pero que mantienen las diez rimas, convirtiendo cinco en rimas internas. El *haiku* en Occidente, no puede sino integrarse en este, digamos, orden evolutivo.

Del otro lado, ¿qué es un *haiku*, para un lector no japonés, ni especialista en literatura japonesa, pero bien informado? Una definición breve, pero bastante específica, podría ser esta: se trata de un poema de tres versos, dos de cinco sílabas que abrazan a uno de siete, frecuentemente con un corte rítmico después del primer o segundo verso, habitualmente sin rimas, casi siempre sin metáforas pero en el que suelen sobreponerse dos imágenes, una de las cuales refiere simbólicamente a un momento preciso de la estación en el calendario.

Un lector quisquilloso tendría desde luego más de un rasgo que reprocharle a esa definición. Por ejemplo, que en la poesía tradicional japonesa no hay propiamente versos, pues los poemas se escribían y se escriben en una sola línea, y en todo caso deberíamos hablar más bien de segmentos rítmicos. Además, que no son sílabas sino moras lo que cuenta en el verso el oído japonés. No tomemos esos reproches demasiado en serio: la representación tipográfica del poema y la terminología métrica son asuntos secundarios. Pero podríamos en cambio formular una pregunta más interesante. ¿Los periodos rítmicos de cinco y siete sílabas tiene el mismo peso, la misma densidad, el mismo valor para el oído japonés que para el de otras lenguas? Es claro que no. Para un lector de lengua española, los versos de siete y cinco sílabas pertenecen a un orden rítmico y un sistema métrico complejo, en el que la cantidad silábica, criterio exclusivo en la cuenta japonesa, es menos importante que el orden acentual, para los japoneses inexistente, y dentro del cual se ha desarrollado una enorme variedad de versos y formas estróficas. La historia de la poesía española, como la de las otras lenguas europeas, puede de hecho verse como la historia del desarrollo incesante de nuevas formas poéticas. En japonés, en cambio, no se desarrolló propiamente una métrica alrededor de los versos tradicionales, y la poesía contemporánea, que suele verse como una poesía «al modo occidental», tampoco lo ha hecho, pues tiende erróneamente a identificar la poesía occidental con el verso libre.

También podríamos preguntarnos por la pertinencia de la palabra estacional en un *haiku* escrito, digamos, en Quito. Nombro esta ciudad no solo porque se encuentre en el Ecuador, línea donde se borran las estaciones, sino porque ahí nació uno de los poetas latinoamericanos más importantes en la aclimatación del *haiku* en Hispanoamérica: el diplomático Jorge Carrera Andrade, que fue embajador de su país en Japón a finales de los años treinta, en una atmósfera militarista que capturó en sus memorias, y que aquí en Tokio publicó, en 1940, muy poco antes de verse obligado a dejar el país, sus *Microgramas*, poemas deudores del *haiku* por la vía de José Juan Tablada y Ramón Gómez de la Serna.

En un ensayo memorable de hace años[151], Haruo Shirane observaba que la visión occidental del *haiku* como un poema que surge de una observación directa de la realidad, prescinde de las metáforas y tiene la naturaleza por tema exclusivo es en realidad una concepción decimonónica, surgida en Japón como reflejo del realismo occidental y que se difundió después en Occidente como esencialmente japonesa. «Basho, que escribió en el siglo diecisiete, no habría hecho tal distinción entre la experiencia personal directa y la imaginaria, ni habría valorado los hechos por encima de la ficción».

El *haiku* nació como *hokku* y *haikai*: eslabón en una cadena poética colectiva que de estrofa en estrofa iba cambiando de época, de lugar, de motivo, para «crear un nuevo mundo inesperado a partir del mundo del verso anterior». Es, desde el principio, literatura de imaginación. En muchos poemas, Bashô, Buson y otros maestros del género evocan hechos históricos y pasajes literarios, imaginan paisajes nunca vistos y aun conciben experiencias por venir. Haruo Shirane da un ejemplo inmejorable: el *haiku* en que Buson habla del frío que le cala los huesos ante el cadáver de su esposa, que en realidad lo sobrevivió 31 años.

A más de un lector le revoloteará la famosa definición de Bashô: «*haiku* es lo que ocurre aquí y ahora». Sí, pero lo que nos ocurre aquí y ahora son también los recuerdos y la imaginación. El pasado y el futuro de que está cruzado el presente son también materia del *haiku*. El presente instantáneo de la escritura es real pero solo como eco de la lectura. Durante el año largo en que participé en la escritura de un *renku* (la variante moderna del *renga*) en un grupo bajo el magisterio de Tadashi Kondo, sucesor de Bashô al frente del Rakushisha, pude ver cómo los poetas, lejos de abandonarse al dictado de la tartamuda inspiración, meditaban, consultaban los diccionarios y esperaban la sanción de los colegas antes de fijar su eslabón a la cadena. Añado a los ejemplos que da Shirane uno del que me ocupo en mi libro Luna en la hierba[152], y que cito en la versión del poeta cubano Orlando González Esteva:

うたがふな潮の花も浦の春

La primavera

también da a la bahía

flor de mareas.

Un lugar común quiere que el *haiku* prescinda de metáforas (como si el pensamiento pudiera hacer tal cosa). Aquí, la flor de mareas son las olas, blancas como cerezos, vistas desde los montes por cuyas laderas se acerca el viajero a la bahía. Pero el poeta no las vio desde ahí, sino desde los ojos del artista que trazó cierta

151 Shirane, Haruo: «Beyond the Haiku Moment: Basho, Buson and Modern Haiku myths», en *Modern Haiku*, XXXI:1 (winter-spring 2000).

152 Asiain, Aurelio. *Luna en la hierba*. Hiperión, Madrid, 2007, 120 pp.

estampa, según cuenta él mismo en la nota previa al poema. Bashô habla de las flores de primavera vistas en un dibujo y al hacerlo, además, alude a un poema cuatro siglos anterior al suyo, el de Fujiwara no Ietaka (1158–1237):

にほの海や月の光のうつろへば波の花にも秋は見えけり

El Lago Biwa:

a la luz de la luna

parecería

que a la flor de las olas

también llega el otoño.

El poema de Ietaka es a su vez una respuesta al que escribió tres siglos antes Fun'ya no Yasuhide:

草も木も色かはれどもわたつみの波の花にぞ秋なかりける

Cambia el color

de la hierba y los árboles,

pero la flor

de las olas del mar

no conoce el otoño.

Las flores de las olas otoñales son en esa imagen, para los lectores que he interrogado, blancas: la palabra que designa al mar en el poema, *watatsumi*, nombra también al dios o los dioses del mar y evoca además la recolección de algodón (*wata* es algodón). Al llegar a la playa de Bashô, se convierten en flores de las mareas primaverales. El poeta mira una estampa y evoca un poema que alude a otro poema. Lo que vemos nosotros es, al cabo, el mar, *toujours recommencée*.

Bashô, poeta peregrino, viajaba con los pies y con la imaginación. Quien haya leído las *Sendas de Oku* no dejará de advertir cómo en sus excursiones el poeta no va solo al encuentro de la naturaleza: sale para ver un templo o un santuario, la llanura que fue asiento de un castillo y escenario de una batalla, el mar cuyas olas suscitaron flores en otro poeta. No puede ir al encuentro de la naturaleza sino a través de la cultura.

Nadie podría. Miramos con la memoria tanto como con los ojos. Sabemos que lo azul inmenso allá arriba es el cielo porque alguna vez que nunca recordaremos lo aprendimos, del mismo modo en que sabemos que aquello blanco por el cielo es una nube, lentamente un caballo pero de pronto ya un dragón y ahora nada. Así sabemos estos días, viendo azular el río al mediodía, que ya avanza el verano.

Para los poetas japoneses tradicionales, la referencia no solo a la estación sino al momento preciso de la estación (en un año se suceden veinticuatro puntos estacionales) en que ocurre el poema es indispensable. Muchos no sabrían decir por qué, sino que *así tiene que ser*, pero no es difícil ver que la exigencia corresponde al carácter profundamente ritual de la sociedad japonesa, en la que aún en esta época el calendario cívico sigue en muchas formas obediente a los ciclos naturales. Para mis vecinos de Kioto este año el verano entró, y con qué ardor, el cinco de mayo, como desde hace siglos. No es mucho más arduo remontar el vasto léxico estacional hasta ritos agrícolas ancestrales. Y más fácil todavía es ver cómo todavía, en el ámbito estrictamente urbano, y más allá de atender a las variaciones cíclicas del clima y la vegetación, la vida se desarrolla en torno al ritmo de las estaciones. En Tokio, el color de la ropa y el menú de los restaurantes cambian puntualmente, como el léxico de la poesía tradicional.

Los habitantes de la isla nos hacen preguntas curiosas a los extranjeros.

—¿Y en México también hay cuatro estaciones?

—Bueno, sí, como en todos lados. Se nos quedan viendo con escepticismo, como si hubiéramos dicho que comemos con palillos o que profesamos el *shinto*. Y entonces, dependiendo del interlocutor y el pie con que nos hayamos levantado esa mañana, procedemos a matizar, claro, no es exactamente igual, o a extremar, ¿qué no sabes que la tierra es redonda?

Que las cuatro estaciones ocurren en Japón de una manera más definida que en otros países, es cierto; que la sensibilidad japoneses es particularmente atenta al paso de las estaciones, también. Pero no por regalo de los dioses.

*Cultivons notre jardin*, dijo Voltaire. Para que los cerezos florecieran por toda la isla en primavera, fue necesario primero cubrirla de cerezos: tarea tal vez de dioses, pero cumplida por hombres. Los cerezos más famosos de Japón, por ejemplo, los de las montañas de Yoshino, fueron plantados por el asceta peregrino En no Gyouja en el siglo VII. Los del parque de Ueno, los más populares para el hanami en Tokio, se plantaron allí por orden de los Tokugawa. Otros hombres fueron creando a lo largo de siglos la mayor parte de las especies japonesas de cerezo, que son hibridaciones artificiales.

Antes de la época Heian, el árbol nacional de Japón era el ciruelo, que tuvo todavía un lugar central en el *Man´yoshu*. Ciento cincuenta años más tarde, a principios del siglo X, para compilar la primera antología poética imperial, el *Kokinshû*, Ki no Tsurayuki comisionó la escritura de poemas alusivos al cerezo: fue un paso decisivo para que en el alma de la nación ese árbol suplantara al ciruelo, símbolo chino.

Otro tanto puede decirse del *momiji*: el arce japonés, que no se conoce casi sino en variedades cultivadas. En otoño, ver en los montes que rodean a Kioto un tapiz, como han hecho durante siglos los poetas, no puede ser más justo: la dis-

tribución de amarillos, ocres y rojos obedece a un diseño y se debe a la labor de jardineros.

La sensibilidad japonesa a la naturaleza es una creación cultural; también lo es la naturaleza japonesa o, mejor dicho, lo que los japoneses entienden por naturaleza. No la selva –oscura, impenetrable, amenazante– sino el jardín. Fuera de ese jardín, el *haiku*, como los frutos crecidos en otras tierras, tiene otro sabor.