

JAVIER TAFUR GONZALEZ

HAIKU

-O el arte de guardar el momento sublime

Ediciones La Sílabá

Colección Ocarina

El Haikú
O el arte de guardar el momento sublime
Cali, Colombia 1993

© Javier Tafur González
Ediciones "La Sílabá"
A.A. 1919 Cali-Colombia

Diagramación y armada: José Edier Gómez
Ilustraciones: Tadashi Kaneko, Yokoi Enshu, Shozo Ogino,
Soledad Mangada de Tafur
Impresión: Arte-Color Impresores

Los poetas japoneses crean con unas cuantas palabras, por lo regular con unas cuantas imágenes muy precisas, el bosquejo de una obra cuyos detalles tiene que suplirlos el lector, de igual manera que en una pintura japonesa unas cuantas pinceladas tiene que sugerir todo un mundo.

Donald Keene

...Un punto de intersección de lo momentáneo con lo constante y eterno.

Donald Keene

I

DESCUBRIMIENTO DEL HAIKU JAPONES

La primera referencia sobre la existencia de esta hermosa poesía japonesa la tuve de parte del doctor Arcadio Plazas Alcid, en 1980 y, desde entonces, mi interés por ella ha ido creciendo. Poco a poco he ido reuniendo un buen número de poemas. Me gusta su brevedad y la sugerencia; la forma sutil de apropiarse del mundo y su desprendimiento.

Esta poesía es otra visión del mundo y, por sobre todo, una sensibilidad. Pero este sentir, esta sensibilidad, no es solo la del sentimiento o de la sensación. De ello nos previene Octavio Paz (1981;10): “es algo que está entre el pensamiento y la idea”. Los japoneses usan la palabra “Kokoro”: corazón. Pero ya en su tiempo Juan José Tablada advertía que era una traducción engañosa: “Kokoro es más, es el corazón y la mente, la sensación y el pensamiento y las mimas entrañas, como si a los japoneses no les bastara sentir con sólo el corazón”.

Se señala esta indeterminación como una constante del arte japonés, y al lector le toca escoger entre las diversas posibilidades que la insinuación ofrece; porque, en definitiva, hay en esta poesía un involuntario inacabamiento.

En esta charla vamos a referirnos al Haikú. Este nombre viene de “Hokku”, nombre que se le daba al primer poema en un texto de mayor extensión. Su evolución habría sido la siguiente. Veamos:

La “Tanka” es el poema clásico japonés y consta de cinco versos, divididos en dos estrofas, una de tres líneas y otra de dos. (Tanka: 3/2).

-Según Paz:

“La estructura dual del Tanka dio origen al “Renga”, sucesión de Tankas escritas generalmente no por un poeta sino por varios: 3/2 3/2 3/2 3/2 3/2 3/2. A su vez el Renga adoptó a partir del siglo XVI, una modalidad ingeniosa, satírica y coloquial. Este género se llamó Haikai no Renga. El primer poema de la secuencia se llamaba Hokku y cuando el Renga Haikai

se dividió en unidades sueltas –siguiendo así la ley de separación, reunión, separación que parece girar a la poesía japonesa- la nueva unidad poética se llamó Haikú, compuesto de Haikai y Hokku”.

Las grandes diferencias de estilo que han tenido los cultores de este género literario pasan desapercibidas para nosotros; pero existen profundas rupturas a este respecto. El lenguaje convencionalmente poético, tradicional y severo, es dejado de lado por privilegiar una expresión popular y humorística.

Es maravilloso saber que en tres líneas pueda caber el mundo y la posibilidad infinita de nombrarlo, de sentirlo y expresarlo.

Al aproximarnos al haikú entramos en contacto con una experiencia espiritual tanto como con una experiencia estética. En Basho, por ejemplo, encontramos “...un sentimiento de universal simpatía con todo lo que existe, esa fraternidad en la impermanencia con hombres, animales y plantas, que es lo mejor que nos ha dado el budismo. Para Basho la poesía es un camino hacia una suerte de beatitud instantánea y que no excluye la ironía ni significa cerrar los ojos ante el mundo y sus horrores”.

El haikú es contenido, reticente, con una extraordinaria economía verbal. Por contraste: es la oposición al gusto occidental, a las confesiones, la explicación y las reiteraciones.

La denominación Haikú y Haikai suelen utilizarse indistintamente, por tratarse de poemas sueltos, pero algunos especialistas emplean este último para aquellos poemas que demuestran una construcción más ingeniosa o reflejan el gusto por la ironía o la imagen brillante.

Un ejemplo de Haikai (o Haikú) de base humorística, podría ser este de Yaha (1663-1748):

Al pasar por el charco
el gatito se moja la pata y la sacude:
despedida de gato.

O este de Etsujin Ochi (1702):

Amor de gatos
que pasa pronto...
Cuánto te envidio.

Harold E. Henderson, en su Introducción al Haikú, nos dice:

“Quizá convendrá tratar de explicar qué es un haikú; pero no es tan fácil como parece, pues tal vez no habría dos japoneses que se pusieran de acuerdo en cuanto a qué constituye un haikú. Ante todo es un poema; y siéndolo, pretende expresar y evocar una emoción. Es necesario insistir en esto, pues antes había la costumbre de traducir “haikú” como “epigrama”, lo que es un gran error. En segundo lugar, el haikú es un poema muy corto, con una forma tradicional y clásica, de características propias.

Sir Arthur Quiller-Couch señala que la principal dificultad de la poesía consiste “en decir cosas faltas de emoción, en enlazar los intervalos entre los momentos culminantes”. Ahora bien, por su gran brevedad, el haikú evita este escollo de modo casi automático. Los haikú pueden ser graves, tristes, humorísticos o seductores; pero todo haikú digno de tal nombre es el registro de un momento cumbre, más alto que su llano entorno. Y en manos de un maestro, un haikú puede ser la esencia concentrada de la pura poesía.

Puesto que el haikú es más corto que otras formas poéticas, tiene naturalmente que depender, aún más que ellas, del poder de la sugerencia. Al estudiar el haikú, se verá que usualmente logra su efecto no sólo sugiriendo un modo, sino además dando una imagen nítida que sirve como punto de arranque para los caminos de la mente y de la emoción. Pero, también por la brevedad, el haikú rara vez da esa imagen detallada. Sólo se indica un esbozo o partes importantes, y el resto debe ser puesto por el lector. En verdad el haikú tiene estrechas semejanzas con los dibujos a tinta tan amados por los japoneses”.

Como este mismo autor señala, a propósito del haikú japonés, los versos evocan asociaciones por referencias a creencias budistas, a costumbres sociales y a episodios de la historia japonesa, que cualquier japonés conocería, referencias que por desgracia, son ininteligibles para el lector occidental. Este aspecto es igualmente analizado por Donald Keene, en su citado libro sobre la literatura japonesa, señalando las dificultades de traducción y comprensión de

los textos al perderse el significado referencial de la alusión cuyo valor contextual no recupera el lector.

Detengámonos brevemente en esta dificultad de comprensión que tenemos los occidentales ante el haikú japonés. La mayoría de los haikú de Basho son descripciones de escenas y eventos reales, con el grado de talle preciso –dice Henderson- para que el lector pueda ponerse en su lugar y compartir sus emociones; “por desgracia hay muchos poemas con referencias que si bien son claras para quienes escribían, carecen de sentido para los no japoneses, y en consecuencia se han omitido aquí. Sin embargo no puedo resistirme a transcribir uno, que es mi especial favorito:

Lluvias de mayo...
Todo lo ocultan, menos
el Puente Seta.

(Semidare ni/ kakurenu/ mono/ ai/ Seta-no-jashi)
(Lluvias de mayo/ no oculto/ cosa/ hay/ Seta-de-puente)

El “Puente Largo” en la Bahía Seta es una de las famosas “Ocho Vistas del Lago Omi” y lo deben conocer todos los japoneses: algunos extranjeros pueden conocerlo por los grabados de Hiroshigué. Construido sobre pilares, cruza la parte sur del Lago Omi, donde se estrecha y forma una bahía de poco calado, que drena a un riachuelo. Cuando Basho escribió este poema, quizá vio el puente desde un sitio muy próximo al punto de vista de Hiroshigué, y como yo mismo he tenido la suerte de verlo a través del agua, desde la orilla del río. El puente, empero, es tan largo que en un aguacero fuerte, míreselo desde donde sea, sólo se puede ver uno de sus extremos; y por supuesto, tras él, invisible, están las otras siete vistas.

Este haikú puede haber inspirado una anécdota tal vez apócrifa en la que a Basho se le pide, en broma, que componga un haikú sobre la Ocho Vistas. El caso es que hay una tanka muy conocida en la que a través de juegos de palabras, se nombran todas las Ocho Vistas. Pero lo que es posible en treinta y una sílabas es claramente imposible en diecisiete. La historia cuenta que Basho salió del paso diciendo:

Nubladas, siete

vistas; y la campana
de Mii, la oigo.

La campana del Templo de Mii, cuyo sonido se considera de belleza sin igual, es, naturalmente, una de las así llamadas 'vistas'".

¹ Donal Keene. (La literatura japonesa 1956:54), afirma que "hablando estrictamente, Haikai era el nombre genérico dado al tipo irregular de poesía que representan Basho y su escuela; Hokku era el nombre de la estrofa inicial, y Haikú (un término más moderno), el nombre que se le dio a la estrofa independiente perteneciente a la escuela Haikai. Sin embargo las tres palabras se confunden a menudo.

Digamos algo más sobre sus reglas: ya hemos señalado que el haikú tiene un ordenamiento versal tripartito de 17 sílabas (5/7/5), que inicialmente estuvo ligado a la tanka de cinco líneas y 31 sílabas (5/7/5/7 y 7), y al encadenamiento de tankas, llamado Renga.

Siguiendo a Donald Keene, recordamos que de la estrofa inicial (el hokku) se dijo:

"El hokku no deberá estar en desacuerdo con la topografía del lugar, sean las montañas o el mar que lo domine, ni con las flores que vuelan o las hojas que caen de las hierbas y árboles propios de la estación, ni con el viento, las nubes, la bruma, la niebla, la lluvia, el rocío, la nieve, el calor, el frío o el cuarto de la luna. Los objetos que suscitan una reacción pronta son los más interesantes para que se les incluya en un hokku, así los pájaros primaverales y los insectos otoñales. Pero el hokku no tiene mérito si parece haber sido preparado de antemano".

Veamos los comentarios de este profesor:

Los requisitos para la segunda estrofa eran un poco menos exigentes: tenía que estar en estrecha relación con la primera y terminar con un sustantivo. La tercer estrofa era más independiente y terminaba con un participio. La cuarta tenía que ser "suave". La luna había de aparecer en una determinada estrofa; la flor del cerezo no se podía mencionar antes de determinado punto; el otoño y la primavera habían de repetirse en no menos de tres estrofas sucesivas, pero no en más de cinco, mientras que el verano y el invierno se podía abandonarlos después de una sola mención, etc. Las reglas se multiplicaron hasta un punto tal, que se hubiera podido predecir sin temor a equivocarse que nada de valía podría escribirse con semejantes limitaciones. Sin embargo, y aún cuando la estrofa encadenada se fue convirtiendo cada día más en el juguete de los diletantes cuya máxima habilidad consistía en el apego estricto a las reglas, de vez en

cuando se escribió una gran poesía, especialmente la del Sôgi (1421-1502), el maestro de la estrofa encadenada.

En 1488 Sôgi y dos de sus discípulos se reunieron en un lugar llamado Minase y allí compusieron juntos cien estrofas encadenadas que están consideradas como la maravilla de este arte. La serie comienza así:

**yuki nagara
yamamoto kasumu**

*Todavía hay nieve,
las laderas de la montaña
están brumosas,
es el atardecer.*

yûbe ka na

Sôgi.

**yuku mizu tôku
ume niou sato**

*El agua corre lejana
junto a la aldea olorosa de
ciruelos.*

Shôhaku.

**Kawakaze ni
hitomura yanagi
hare miete**

*En la brisa del río,
un grupo de sauces;
nace la primavera.*

Sôchô.

fune sasu oto mo

*El ruido de un bote de
pértiga*

shiruki akegata

*claro en la clara luz de la
montaña.*

Sôgi.

Es tal la facultad de esas estrofas, que podría inducirnos a pensar que no se había hecho caso a las reglas; pero, estrofa tras estrofa, encontramos que todas se conforman perfectamente a ellas. La estrofa inicial nos dice que la época es la del comienzo de la primavera, cuando la bruma cuelga sobre las montañas todavía cubiertas de nieve invernal. El lugar queda indicado como el río Minase por una alusión al siguiente poema del emperador Gotoba (1180-1239):

**miwataseba
yamamoto kasumu**

*Cuando miro a lo lejos
las laderas de la montaña
están brumosas.*

Minase-gawa

Río Minase...

yúbe wa aki to

*¿Por qué creí que sólo en
el otoño*

nani omoikemu

*podían ser amenos los
atardeceres?*

Y Sóngi nos dice qué es el atardecer, dándonos así la estación, el lugar y el momento, tal como lo requieren aquellas reglas. La segunda estrofa ayuda a completar la primera al continuar el tema del comienzo de ésta con su mención de las flores del ciruelo, que son las primeras del año. Y ayuda además a identificar el marco de la escena como el río Minase al mencionar el agua que corre, alusión a otro poema sobre el mismo tema. La tercera estrofa, de acuerdo con las reglas, hace mención también a la primavera y prolonga la imagen del agua. La cuarta rompe la imagen de la primavera, pero prolonga la del agua para que ésta ocupe tres estrofas y además satisface el requisito de la suavidad. Hay otras muchas sutilezas difíciles de explicar aquí, pero lo importante es que, a pesar de las reglas estorbosas, surge un poema de gracia y belleza sobresalientes. Es un poema como nunca se escribió en Occidente, que yo sepa, en cuanto que su unidad se va estableciendo entre cada estrofa y las siguiente. Cada estrofa está encadenada a la anterior y a la que le sigue; pero mientras, por ejemplo, la primera nos dice que es el atardecer, la cuarta trata de la madrugada; por otra parte, en la sexta estrofa se nos dice que el otoño está acabando, cuando las tres primeras indicaban que la estación era la de la primavera. Para poner un paralelo tomado de las artes plásticas, la estrofa encadenada podría compararse con el rollo horizontal japonés (emakimono). Al mismo tiempo que desenrollamos con la mano izquierda uno de esos rollos enrollamos con la derecha una parte de igual longitud. No importa qué segmento del rollo vemos cada vez: siempre será una bella composición, a pesar de que el rollo, si se le contempla en conjunto, no ofrece más unidad que la que pueda ofrecernos la ribera de un río cuando lo recorremos en lancha. La estrofa encadenada, cuando mejor, produce un efecto casi análogo”.

Pero los versificadores se estereotiparon hasta secarse. Algunos consideraron indispensable liberarse de aquel género y acudieron a una forma más sencilla, para ello soltaron al Hokku, y crearon el Haikú. Veamos el proceso.

Sobre el particular comenta Donald Keene:

“El hecho de que lo que originalmente era una especie de juego de salón hubiese alcanzado un nivel artístico tan alto trajo consigo la necesidad de encontrar alguna forma de versificación más nueva y sencilla para el feroz guerrero que buscaba solaz en los versos o para cualquier otro poeta de afición. La nueva forma, que se desarrolló en los siglos XVI y XVII, fue el

haikai o estrofa encadenada tradicional, que había estado llena de flores de cerezo, sauces y pálida luz lunar, la estrofa encadenada “libre” se gozó en mencionar cosas tan humildes como los hierbajos, las narices que moquean y hasta los cagajones. Por supuesto que con el tiempo el nuevo estilo poético se volvió tan estereotipado como el viejo, pero el primer resultado de la falta de reglas formales en la estrofa encadenada “libre” fue que se soltase un torrente de estrofas encadenadas y haikú, una nueva forma que se derivó al convertir en unidad independiente la estrofa inicial de una serie de estrofas encadenadas”.

Basho (1644-94), es el maestro por excelencia del Haikú. Considero verdaderamente ilustrativa para nuestro propósito la siguiente aproximación que de él nos hace Keene:

“En conversaciones con sus discípulos, Basho declaró que los dos principios de su escuela poética eran el cambio y la permanencia. Esa declaración resulta más inteligible cuando se conocen los dos peligros que siempre amenazaron a la poesía japonesa. El primero y más grave de ellos eran la rancidez y la esterilidad como resultado del estudio excesivo y la imitación de las obras maestras anteriores. Basho insistió en que su estilo poético tenía que “cambiar con cada año y refrescarse con cada mes”, como él mismo decía. Y aún dijo más: “No pretendo seguir los pasos de los hombres de antaño; busco lo mismo que ellos buscaron”. Quiere decir que no quería copiar las soluciones que los poetas de otros tiempos habían dado a los problemas eternos, sino que, en vez de eso, trataba de resolverlos por sí mismo. Eso es lo que quiso decir con su segundo principio, el de la permanencia. Cuando –como sucedió bajo la influencia de los nuevos movimientos literarios del siglo XVII- se desecharon todas las tradiciones y los poetas japoneses se refocilaron con su libertad, los resultados fueron caso siempre caóticos. Para Basho, tanto el cambio como la permanencia tenían que estar presentes en su haikú. En algunos de sus mejores poemas encontramos presentes esos elementos, no sólo en el sentido que acabamos de exponer, sin también, para decirlo en términos geométricos, como expresión del punto de intersección de lo momentáneo con lo constante y eterno. Esa intersección la encontramos, por ejemplo, en el que fue quizá su haikú más famoso:

| | |
|------------------------|-----------------------------|
| furuike ya | <i>El estanque antiguo.</i> |
| kawazu tobikomu | <i>Salta una rana.</i> |
| mizu no oto | <i>El ruido de la gua.</i> |

En el primer verso nos da Basho el elemento eterno del poema, las aguas sin edad, quietas, del estanque. El siguiente nos da lo momentáneo, representado por el movimiento de la rana. La intersección de ambos elementos es el chapoteo del agua. Interpretado formalmente, el elemento eterno es la percepción de la verdad, tema de innumerables poemas

japoneses; lo nuevo que trae Basho consiste en utilizar el movimiento de la rana en vez de su agradable canto, trillada idea poética de los poetas anteriores.

Si la “percepción de la verdad” es realmente el tema del poema, en él podemos reconocer la filosofía del budismo Zen, que enseñó entre otras cosas que la iluminación ha de alcanzarse por medio de un relámpago súbito de la intuición más bien que por el estudio de doctos libros de teología o la observación estricta de las austeridades monásticas. Cuando un acólito entra en el sacerdocio Zen, se le hace estar sentado durante muchas horas en una determinada postura, con los ojos entornados y la mente puesta en la Gran Nada. Así sentado, meciéndose suavemente, oyendo la cantilena monótona de un sacerdote que entona una sutra y aspirando la densa fragancia del incienso, se le golpeará repentinamente por detrás con un palito, y entonces en el momento en que puede sobrevenir el relámpago de la iluminación. Pero cualquier percepción súbita puede conducir a este estado: según los fieles del Zen, fue la salida del lucero matutino lo que le dio la iluminación al mismo Buda.

Las imágenes que empleaba Basho para captar el momento de la verdad eran casi siempre de índole visual, como en el haikú de la rana o en éste igualmente famoso:

| | |
|-----------------------------|----------------------------------|
| kareeda ni | <i>Sobre la rama seca</i> |
| karasu no tomarikeri | <i>Un cuervo se ha posado...</i> |
| aki no kure | <i>El final del otoño.</i> |

Esta estrofa ofrece una imagen tan precisa, que se ha utilizado a menudo como tema pictórico. Pero Basho no se apoyaba exclusivamente en imágenes visuales; el momento podía percibirse lo mismo con cualquiera de los demás sentidos:

| | |
|------------------------|------------------------------------|
| shizukasa ya | <i>Tanta calma...</i> |
| iwa ni shimiiru | <i>El chirrido de las cigarras</i> |
| semi no koe | <i>penetra en las rocas.</i> |

Y a veces los sentidos se confundían unos con otros de un modo sorprendentemente moderno:

| | |
|---------------------------|-----------------------------------|
| umi kurete | <i>El mar se oscurece,</i> |
| kamo no koe | <i>los gritos de las gaviotas</i> |
| honoka ni shiroshi | <i>son ligeramente blancos.</i> |

Como estos ejemplos lo indican, el haikú, a pesar de su extremada brevedad, debe contener dos elementos, separados comúnmente por un corte marcado por lo que los japoneses denominan una “palabra cortante” (kireji). Uno de esos elementos pueden ser las circunstancias generales –el

final del otoño, la quietud de los jardines de los templos, el mar que se oscurece- y el otro, la percepción momentánea. La naturaleza de los elementos varía, pero siempre tendrá que haber esos dos polos eléctricos entre los que salte la chispa, si es que el haikú ha de producir su debido efecto; de otro modo, no pasará de ser una concisa relación”.

Como lo precisa M. Bajtin (Estética de la creación verbal), al hablar de las formas estables del enunciado, una vez que uno ha elegido el género, la subjetividad que se expresa debe cumplir con él. Incluso el Hokku, libre² y desencadenado, debe satisfacer ciertas reglas de enunciación para ser tenido como tal, en su forma (tripartita y de 17 sílabas) y en su temática e isotopías (la naturaleza, el espíritu, la filosofía Zen).

Veamos algunos haikú:

De Ryokan:

Al ladrón
se le olvidó
la luna en la ventana.

²Esta búsqueda de libertad me recuerda el alegato que hacía en 1492. Antonio de Nebrija en su Gramática, según nos recuerda Fernando Lázaro Carreter. (ABC, cultural, No. 41, 14 de agosto de 1992), contra la prepotencia de las rimas consonantes, las cuales limitan al creador obligándolo a decir lo que no quiere decir y al oyente que no atiende lo que se le dice pues está como en suspenso esperando la consonante. Dice Carreter que Nebrija con esta actitud sensible a las influencias de Petrarca, revela un ideal lírico diferente al vigente entonces en Castilla; sus argumentos serían retomados a favor del verso libre cuatro siglos después.

Este anónimo:

Cerezo de mi huerto,
aunque yo no regresare,
florece tú.

De Basho:

Primer nevada.
Un copo es tan pesado
que inclina un gladiolo.

Un relámpago.
En la sombra
vibra el grito de la garza.

La luna llena
ha vagado toda la noche
en torno al estanque.

Separados por las nubes
los dos patos salvajes
dícense adiós.

Durmiendo a pierna suelta,
ruiditos me despiertan.
Gotas de lluvia bajo el follaje.

Nubes de flores.
¿La campana de Ueno?
¿La de Asakusa?

Torturas en mi alma.
Dejémoslas ir
al compás de los movimientos del sauce.

La cigarra
-nada revela en su canto
que pronto ha de morir.

Levántate, levántate.
Haré de ti mi amiga,
mariposa que duermes.

De Shiko Kagami:

¡Oh monte de yoshino!
Poético, sin duda,
pero tan doloroso en los libros de guerra.

El haikú tiene una estructura tripartita ajustada a una exigencia métrica de 17 sílabas. Por ello se dice que la práctica del haikú es una escuela de concentración. Y no obstante el sentimiento que conlleva, se le considera objetivo, por la correspondencia entre lo que dicen las palabras y lo que miran los ojos.

Se han hecho estudios de las construcciones breves occidentales y entre éstas las coplas, greguerías y seguidillas, pero son en realidad, manifestaciones culturales bien diferentes.

La tanka tiene cinco líneas, el haikú tres y la seguidilla cuatro, pero, como sabemos, la copla y la seguidilla se alían con el canto y el baile; la greguería busca una sorpresa detonante, en tanto que en el haikú, la palabra se resuelve en silenciosa contemplación. De otra parte la poesía japonesa no usa la rima; procede por alusiones, no se detiene en las cosas mismas sino que se contenta con rozarlas, como bien nos lo recuerda el maestro mexicano.

Antonio Cabezas García, en su libro Jaikus Inmortales (El elige esta forma de traducirlo, empleando la jota) (Madrid, 1983) observaba, contestándose a la pregunta: ¿Qué es un Jaiku?

Decía:

“Basho, el padre del género, se apartó incontables veces del patrón métrico. Por otra parte, son muchos los poemas, exquisitos por cierto, que contienen

un hemistiquio en el verso central, convirtiéndose por ello en verdaderos pareados.

En cuanto al fondo, se trata de una descripción brevísima de alguna escena, vista o imaginada. No conozco mejor definición que la que dio el propio Basho: "Jaiku es simplemente lo que está sucediendo en este lugar, en este momento".

Todo lo demás me parece mitología. Verdaderas toneladas de papel se han escrito sobre la necesidad de incluir alguna palabra que fije al estación del año. Y eso que Basho había zanjado la cuestión afirmando que en todo se precisa ser razonable. De hecho, existen muchos jaikus insuperables, de Basho y de otros, sin referencia a estación alguna".

"Con todo es cierto que la mayoría de los poemas incorporan algún vocabulario que fija la temporada del año. Sobre estas palabras estacionales (kigo) hay que recordar tres cosas: 1) El calendario japonés antiguo, que actualmente sólo rige en poesía, llevaba un desfase con respecto al occidental, estando aproximadamente un mes retrasado. 2) La primavera comenzaba el 1º de enero, que equivalía más o menos a nuestro 2 de febrero ("Por San Blas, la cigüeña verás"). 3) Los meses eran lunares y el plenilunio caía el 15 de cada mes.

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

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

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

Igualmente es de interés escuchar sus reflexiones acerca de los objetivos del género:

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

No obstante esta categórica observación, más propia de la figura literaria de la reticencia, que negación de su existencia, el profesor Cabezas García, pasa a considerar y a enumerar una serie importante

de aspectos de interés para el entendimiento y comprensión de la poesía japonesa; veamos.

Sobre si el fin de jaiku es la belleza, o el sentimiento, o el zen, o un ascetismo, o el misterio del universo, o la significación y trascendencia búdica de cualquier fenómeno menudo, no hay nada definido ni dogmático.

Cada uno de los cuatro grandes poetas de jaiku adopta sobre el particular una posición distinta. Para Basho el jaiku era ciertamente una ascetismo a lo Zen. Para Buson, un arte cuyo fin era la belleza. Para Issa, una efusión emotiva de su humanidad y franciscana ternura hacia personas, animales y cosas. Para Shiki, admirador de Buson, una forma literaria y nada más”.

Los textos a los cuales tenemos acceso, son traducciones, algunas del francés, otras del inglés y aún así conservan el alto valor de la versión inicial. En algunos casos ha habido uniones afortunadas para realizar estas traducciones, como la del japonés Eikichi Hayashiya y el poeta mexicano Octavio Paz, quienes en 1956 tradujeron La Senda de Oku, de Basho, el gran maestro japonés.

Los nombres de los poetas japoneses no suelen ser muy conocidos para el público en general, sin embargo sabemos que sus versos han llegado a influir a los más reconocidos autores de occidente y para ellos nos bastaría citar a Pound, Yeats, Claudel, Eluard, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, y la poesía juvenil de Federico García Lorca. En América Latina Juan José Tablada quien a su vez influyó en sus compatriotas Pellicer, Villaurrutia y Gorotiza; el poeta ecuatoriano Jorge Carrera Andrade tuvo igualmente su momento japonés y escribió su libro Microgramas. Y el gran Jorge Luis Borges, en la Argentina, escribió delicadas obras maestras de este género.

II EL HAIKÚ OCCIDENTAL El Haikú en Centro y Sur América

Reservemos este espacio final para el haikú en Occidente. Humberto Senegal¹, cuyos trabajos han contribuido a difundir el bello generoexcelente poeta y ensayista, cultor del haikú, es entre nosotros el que con mayor interés y profundidad se ha dedicado a la recopilación de esta pequeña y delicada artesanía del espíritu. Humberto nos dice en Puerto Norte y Sur (Michigan, 1992), en el breve texto que sirve de introducción a su Antología del Haikú Occidental que publica la revista:

“Los poetas del haikú en Occidente desconocen, fuera de sus propias naciones, la incontenible fuerza que tan encantadora forma ha adquirido en nuestra cultura, renovando y aireando, a la vez, tanto los contenidos del haikú tradicional y moderno japonés, como los de la poesía occidental. Sin estridencias literarias, crece, se multiplica e influye en la poesía de la mayor parte de países europeos, norte, centro y suramericanos. Cruza incólume, incontaminado y colosal desde su pequeñez característica, por entre movimientos, modas y escuelas que se desvanecen en dos o tres décadas. Pluriforme en sus temas y su tratamiento, sin que la heterodoxia lo aleje del propósito esencial del haikú que escribieron Sokán, Soin, Onitsura, Buson, Issa, Taigi, Kyoshi o Santoka, pero aportando elementos propios y realizando la naturaleza y el sentido del hombre en el mundo a través de una visión Zen de lo existente, nuestros poetas han descubierto que el haikú es la respuesta a preguntas que no se formulan...”.

En otro trabajo suyo sobre el haikú en Latinoamérica (Japónica, 1990), recordaba que si bien el poemario Un Día... de Juan José Tablada, publicado en Caracas, Venezuela, en 1919, fue el primer libro de haikú en castellano en nuestro continente, el Brasil entró en contacto directo con el haikú con la llegada de los primeros inmigrantes japoneses el 18 de junio de 1908, entre los cuales venía el poeta Shueli Uetsoka (1876-1935), quien utilizó el haimeji de Hyokotsu y escribió el siguiente haikú, momentos antes de arribar al puerto de Santos: “La nave inmigrante/ llegando lejana se distingue/ la seca cascada”.

¹Luego la vida me permitió conocer, tratar y compartir la amistad de los poetas Rodrigo Escobar Holguín, y Juan Manuel Cuartas, igualmente conocedores de este bello genero

Humberto en el referido ensayo se detiene a considerar el arraigo de esta forma poética entre nosotros, y cómo, con o sin la influencia Zen, el espíritu y la sensibilidad están presentes. ¿Dónde habita este espíritu?, se pregunta Senegal y se contesta con una elocuente cita de D.T. Suzuki: “Buscando en vuestra experiencia cotidiana; ésta os brinda pruebas en abundancia para todas vuestras necesidades”. Y es esta experiencia latinoamericana la que se revelará en los versos.

Me identifico plenamente con sus conceptos. Y afortunadamente en este encuentro de culturas, como se dice por estos días, lo latino aporta su tensión al verso. A su breve forma los poetas llevan nuestro paisaje unido a nuestros conflictos sociales y pulsiones existenciales más determinantes, generalmente con acierto y belleza.

De la revista Neblina, tomaré algunos poemas dando una breve muestra del trabajo de nuestros autores:

De Helcías Martán (Col.):

El humo
epitafio del bosque
moribundo.

De Carlos Spinedi (Arg.):

En la noche ata
el verdugo sus manos
por miedo al sueño.

De Juan Cervera (Méx.):

Somos fantasmas.
Aquí nadie es real.
¡Nadie ni nada!

De Carlos Alberto Castrillón (Col.):

Entre dos nubes la luna.
La mujer lava
su sombra larga.

De Javier Soloburen (Perú):

La tinta en el papel.
El pensamiento
deja huella.

De Eduardo González (Arg.):

De grito en grito
no de piedra en piedra
cruzan las jovencitas por el vado.

De Berta Gutiérrez (Cuba):

Primer paso
¡Qué largo
se ve el camino!

De Javier Tafur (Col.):

El río sangra.
El pie descalzo
sobre la lata abandonada.

En su huella,
un peso de más: el fusil.
¡Triste verlos partir así!

Las caras iluminadas
por una luciérnaga.
Hoy no sale la luna.

Me gusta tu vestido;
el motivo que lo adorna
guarda bien tu luna que crece.

De blanco y de negro la joven viuda
mira en el cielo dos golondrinas.
En sus ojos húmedos se refleja el vuelo.

De Víctor Manuel Crespo (Ven.):

Reverentes
se inclinan los trigales
al paso del viento.

De Jorge Iván García (Col.):

Ante las rosas nuevas
el jardinero poda
sus últimos días.

De Víctor Montenegro (Col.):

Puerta de golpe:
único pentagrama
de los potreros.

De Juan José Tablada (Mex.):

Juntos en la tarde tranquila
vuelan notas de Angelus,
murciélagos y golondrinas.

De Roberto Saito (Bras.):

Después de la tempestad
entre los crisantemos
un pajarito muerto.

Para terminar:

De Humberto Senegal (Col.):

Una teja rota en el techo
y aparecen
cien estrellas.

De Gloria Inés Rodríguez (Col.):

Flor de cuatro
pétalos; se aman
dos mariposas.

De E. Benet y Castellón (Cuba):

Yo, a pie descalzo,
y a mi lado, mi amigo
sin pie, encantado.

De Julián Malatesta (Col.):

Inventó el camino
la costurera del campo
con su hebra de hilo.

Y Jorge Luis Borges (Arg.):

Hoy no me alegran
los almendros del huerto.
Son tus recuerdos.

III EL HAIKU EN NORTE AMERICA

Para complementar este breve muestreo del Haikú Occidental, detengámonos en el texto de Carlos A. Castrillón (Kanora, No. 32, 1992), sobre el cultivo del género en Norteamérica. Anota este autor:

“En 1965 Harold G. Henderson consideraba que el haikú en inglés, a pesar de la cantidad de libros y revistas publicadas, estaba “todavía en su infancia” (1). En razón de las diferencias evidentes entre Japón y Occidente en cuanto al lenguaje y concepción del mundo, se requería de una búsqueda de criterios y normas propias para el desarrollo de una expresión poética que, sin olvidar sus raíces orientales, anclara profundamente en la naturaleza del hombre occidental. Henderson proponía a los poetas norteamericanos un conocimiento pleno de lo japonés, no para la imitación sino para la construcción de una base común que permitiera hablar de un género, más allá de los esfuerzos esporádicos e individuales.

Todo deseo de innovar y revolucionar la forma tradicional de cualquier tipo de poesía, y del haikú en particular por sus profundas raíces culturales, debe basarse en una evaluación completa de la tradición. Sólo así, pensaba Henderson, sería posible el desarrollo de las convenciones y normas poéticas genuinas para el haikú norteamericano.

En los comienzos de la década del 60 no había un pleno acuerdo entre los poetas y los críticos norteamericanos acerca de lo que era o debía ser un haikú en inglés. El conteo silábico, la división en tres versos, el uso de palabras estacionales (kigo), la diferencia entre el haikú y el senryu (una especie de haikú lleno de ironía acerca de la naturaleza humana), etc., fueron puntos de discusión que se resolvieron –no siempre de modo unitario- a medida que aparecían nuevos libros y revistas. El mismo Henderson, uno de los críticos y traductores de poesía japonesa de más influencia en Norteamérica, anotaba que, “estrictamente hablando, un haikú no es un poema sobre la naturaleza; sino, más bien, acerca de un momento de emoción humana” (2). Esta y otras precisiones sobre la forma y el contenido del haikú, junto con las discusiones acerca de su carácter estético o filosófico, impulsaron el estudio y la escritura del haikú en Norteamérica.

Según William J. Higginson, el primer haikú publicado en inglés fue el siguiente poema de Ezra Pound, aparecido en 1913.

In a Station of the Metro

The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough.

En un ensayo publicado en 1914, Pound reconoce la utilización de las técnicas del haikú para la escritura de este poema (3). Durante las tres primeras décadas del presente siglo el “descubrimiento” de la literatura japonesa tuvo una relativa influencia en muchos escritores occidentales, pero la Segunda Guerra Mundial retrasó el proceso. Después de la guerra, el inglés R.H. Blyth y el norteamericano Harold G. Henderson, ambos interesados en el budismo, el Zen y el arte oriental, publicaron sus obras fundamentales, con abundantes traducciones de poesía japonesa. Entre 1949 y 1952 aparecieron los cuatro volúmenes de “Haikú”, el libro más influyente de Blyth; y en 1958 Henderson publicó “An Introduction Haiku”, seguido de “Haiku in English” en 1965.

La rápida difusión de estos libros, junto con “The Japanese Haiku” de Kenneth Yasuda (1957), produjo resultados inmediatos. Entre los primeros en reaccionar estuvieron los poetas de la generación “Beat”. En 1952 Gary Snyder escribió varios haikús como éste:

Esta mañana:
flotando boca abajo en el cubo de agua
un ratón ahogado.

Por su parte, Allen Ginsberg anotó en su diario la lectura del libro de Blyth hacia 1955, y escribió sus primeros haikús. He aquí un ejemplo:

Mirando por encima de mi hombro
lo que dejé atrás está cubierto
de flores de cerezo.

Tal vez fue Jack Kerouac el poeta “Beat” que tuvo más proyección con sus haikús. En su novela “The Dharma Bums” (1958), que incluye varios segmentos de poesía, muchos poetas jóvenes de la época descubrieron el haikú y sus posibilidades expresivas.

El surgimiento de nuevos poetas interesados en el haikú llevó a Henderson a fundar en 1968 la “Haiku Society of America”, en Nueva York, con el fin de crear un sentimiento de comunidad entre los poetas que trabajan aisladamente. En 1974 aparece la primera gran antología, realizado por Cor van den Heuvel, y ampliada en la edición de 1986 a 66 poetas.

El haikú en inglés no tiene una tradición tan larga como el haikú en español, pero sí una vida muchísimo más intensa y coherente. Desde la década del 50 ha crecido la preocupación por los temas modernos, por el hombre en su complejidad y por los experimentos técnicos y formales (como los de Alan Pizzarelli y Marlene Mountain). La subjetividad de un gran poeta como

Alexis Rotella, convive con la poderosa fuerza expresiva de Nicholas Virgilio, el humor de Arizona Zipper, la trascendencia de las vivencias de Ty Hadman en la Guerra de Vietnam, y la capacidad de eternizar un instante, tan propia de Penny Harter y Elizabeth Searle Lamb. En los años 70 el haikú norteamericano llega a su plena madurez; es ya una poderosa corriente literaria organizada alrededor de revistas tan importantes como “Modern Haiku” (1969), dirigida por Robert Spiess, “Frogpond” (1978), dirigida por Sylvia Forges-Ryan, “Haiku Magazine” (1967), de W.J. Higginson, etc. Se han encontrado la forma y el tono deseados. Las dudas desaparecen, y los experimentos formales dejan de ser simples escarceos para convertirse en la vanguardia de una tradición formada. Como afirma Marlene Mountain, es necesario profundizar en nosotros mismos para encontrar la voz precisa en el haikú (4); el mundo de nuestros miedos, de nuestra soledad, y las penas diarias que nos agobian, es mucho más vital y cercano que cualquier otra cosa.

Todos los poetas incluidos en esta selección son prueba de la fuerza con que ha arraigado el haikú en Norteamérica, y de lo mucho que podemos aprender de la forma como el haikú encontró expresión en inglés.

Para la selección se han tomado como referencia el ya citado “The Haiku Anthology” de Cor van den Heuvel, varios números de las revistas “Frogpond” y “Modern Haiku”, y los libros individuales de A. Kenny, R. Spiess, E.S. Lamb, L.A. Davidson, L. Gurga, P. Harter y W.J. Higginson”.

Y veamos los versos que selecciona:

Foster Jewell (1893-1894):

Acercándome a la montaña...
ayer, y todavía hoy
y mañana.

Encuentro esta cueva,
siguiendo la luz de la linterna...
seguido por el silencio.

Raymond Roseliep (1917-1983):

La lluvia

borra
la cara del payaso.

¡Llora el recién nacido!
Las estrellas
están en su lugar.

L.A. Davidson (1917):

Sobre la mesa,
junto al libro de Zen,
la cucaracha hace una pausa.

Compré un tazón
de crisantemos blancos
la mañana en que él se marchó

Elizabeth Searle Lamb (1917):

Una pausa
en mitad de la escalera...
Crisantemos blancos.

Paseando bajo
el vuelo de un cuervo
o sobre su sombra.

Virginia Brady Young (1918):

En el primer día de primavera
cae la nieve
de una rama a otra.

Toda mi vida;
el silencio
del sol.

Robert Spiess (1921):

El último calor del verano;
el jugo del melón
baja por la garganta.

Viento de invierno;
poco a poco el nido de la golondrina
se deshace en el establo.

John Wills (1921):

Un caballo blanco
en la pradera
olfateando nubes.

Atrapo
la hoja de arce y luego
la dejo ir.

Jack Kerouac (1922-1969):

En mi botiquín
la mosca de invierno
murió de vieja.

Los pájaros cantando
en la oscuridad
...madrugada lluviosa.

Nicholas Virgilio (1928):

En el templo vacío
por la noche, un cocuyo solitario
ahonda el silencio.

Tarde de invierno...
desviándome de las huellas de mi padre
me hundo en la nieve.

J.W. Hackett (1929):

La calma de la madrugada:
entre las ramas se rompe
una hoja solitaria.

En lo profundo del río
el gran pez permanece quieto
contra la corriente.

Cor Van Den Heuvel (1931):

Día lluvioso,
pluma, papel
y té;
llueve en todas las ventanas.

Una rama
ondea en la ventana
y desaparece.

Anita Virgil (1931):

Goteras
sobre el pantano...;
fin del verano.

Riendo a hurtadillas
bajo los árboles
del cementerio.

William J. Higginson (1938):

Lluvias de primavera...

hasta el ladrón
reniega de su oficio.

Luna de verano:
lo único blanco
en el cielo de la tarde.

O. Mabson Southard:

El arcoiris de esta mañana
comparte su orilla violeta
con la luna brumosa.

Cae la nieve constante...
Bajo los pinos ensombrecidos,
¿dónde están las sombras?

Lorraine Ellis Harr:

Después de caer la nieve,
en lo profundo del pinar,
el sonido de un hacha.

La centella se apaga,
y con ella la cara
del niño.

Penny Harter (1940):

Un plato roto...
Los pedazos
aún se balancean.

Deshelándose
el ratón muerto
abre la boca.

Larry Gates (1942):

El Buda silencioso
sostiene en sus rodillas
un puñado de sombras.

Madrugada de invierno;
desde lo profundo del bosque
los cuervos llaman.

Alexis Rotella (1947):

Enfermedad de Parkinson.
Las lentejuelas traquetean
en su sombrero.

Los nenúfares...

En un momento me preguntará
en qué estoy pensando.

Adele Kenny (1948):

En la noche sin luna
las jóvenes se reúnen
bajo el letrero de neón.

Noche estrellada;
una mariposilla blanca cruza
la cara de la luna.

Arizona Zipper:

El arcoiris en primavera;
el cartero silba
de casa en casa.

Me detengo a escuchar;
el grillo
hace lo mismo.

Lee Gurga:

Un mago callejero...;
los turistas aparecen
y desaparecen.

El viejo estanque...;
en la boca de la serpiente
los ojos del sapo.

Ty Hadman:

La tranquila noche de verano;
el guardia armado
lee su horóscopo.

De repente un trueno;
el perro que ladra
al fin se calla.

Michael McClintok (1950):

Una ventana rota
refleja la mitad de la luna,
la mitad de mí.

El gato muerto
con la boca abierta
hacia la intensa lluvia.

Alan Pizzarelli (1950):

Esta noche
nada que escribir;
sólo esto.

Antes de la tormenta
un balón desinflado
cae sobre su sombra.

Bob Boldman (1950):

Leo
la pluma
caída en la página.

En el templo
el latido
de un corazón.

Gary Hotham (1950):

Mi esposa aún duerme;
la nieve se amontona
en la escalera.

Café
en un vaso de papel...
tan lejos de casa.

Notas:

(1) Henderson, Harold G.: "Haiku in English", Charles E. Tuttle, Tokyo, 1992 (24ª Edición); p. 28.

(2) Ibid, p. 49.

(3) Higginson, William J.: "The Haiku Handbook", McGraw-Hill, New York, 1985; pp. 135-36.

Cf. Van Den Heuvel, Cor: "The Haiku Anthology", Simon and Schuster, New York, 1986; pp. 346-47.

EL HAIKÚ, LOS GAZALES, LOS PAJAROS PERDIDOS DE TAGORE, LAS GREGUERIAS, LA POESÍA BREVE Y LOS PEQUEÑOS POEMAS EN PROSA

Dentro del conjunto de la poesía breve universal tiene parecido con el Lien-chu, de la China y el Gazal de la India; con el primero por su brevedad, casi siempre limitado a un diálogo y, con el segundo, por su sensibilidad y ligereza, cuya etimología viene de gacela, por lo que tiene de su paso delicado y cerval. Este ha sido especialmente cultivado en la literatura urdú que ha encontrado en él, el medio propio para la elevada expresión de sus sentimientos humanitarios y preocupaciones metafísicas. En nuestro país ha sido conocido gracias a las traducciones de la obra del maestro Darshan Singh, por parte del doctor Carlos Lozano.

Un lien-chu típico es este diálogo entre un tal Chia Ch'ung y su esposa, obra del siglo IV d.C.:

- Chía: ¿Quién está suspirando tan tristemente en el aposento?
- Esposa: Soy yo, que temo que nuestros vínculos puedan romperse.
- Chía: Nuestros vínculos conyugales son firmes; las rocas podrán desmenuzarse, pero mi corazón no cambiará jamás.
- Esposa: ¿Quién no sufre a la postre? Es el sino que los que se unen tengan que separarse.
- Chía: Mi corazón tu lo conoces; tu corazón yo lo comprendo.
- Esposa: Mientras seas fiel a tu palabra, es justo que esté contigo.

Veamos estos gazales:

He aprendido a querer como mía
la creación entera,
tu mensaje del amor es el sentido mismo
de mi vida.

La humanidad es como los miembros
del cuerpo,
cuando un miembro duele,
todo el cuerpo está sufriendo.

Hemos aprendido a comulgar
con la luna y las estrellas,
pero hemos fallado en alcanzar
el corazón de nuestro prójimo.

La música que viene del fondo de mi corazón
impresiona el corazón de quien la escucha;
puede que mi instrumento sea sutil,
pero más sutil es la música que por él pasa.

La vida no merece el nombre
si no enfrentamos el desafío de los tiempos.
Toca el instrumento del corazón
aún cuando esté roto.

Puede que cautiven la atención la belleza
de la palabra y de la frase.
pero, oh amigo mío, quien vivifica la poesía
es la sangre del corazón.

Cuando se reúnan las flores de la iglesia,
el templo y la mezquita,

florecerá la primavera en tu jardín, oh señor.

Sin duda, un antecedente de la poesía de Darshan Singh, la encontramos en la alada obra de su compatriota el poeta Rabindranath Tagore; y particularmente en Pájaros perdidos. Al entregarnos la versión castellana en la traducción de Zenobia Camprubí de Jiménez, el poeta Juan Ramón Jiménez nos dice, con su acostumbrado tono poético:

“Fina red de los sentimientos del poeta; aquí, entre estas flores granas del corazón, puedes esperar, temblando de dicha y bien intencionada, como en los acechos felices del amor, la llegada de tus pájaros.

Pero, a ver cómo repites la dulzura del latido que tiende, que, al prender tú el pájaro en ti no sienta él que deja de su libertad ni la leve sombra tuya echada en el alma por la luna.

¡Aquí, pájaros perdidos, en el libro puro, como en una mano dulce os lleve, cansados vosotros de volar, por todos los aires de todas las tierras del mundo!”.

Veamos, como es nuestro propósito, algunos cuantos ejemplos de Tagore:

Pájaros perdidos de verano vienen a mi ventana, cantan y se van volando.

Y hojas amarillas de otoño, que no saben cantar, aletean y caen en ella, en un suspiro.

Vagabundillos del universo, tropel de seres pequeñitos, ¡dejad la huella de vuestros pies en mis palabras!

Para quien lo sabe amar, el mundo se quita su careta de infinito. Se hace tan pequeño como una canción, como un beso de lo eterno.

Si de noche lloras por el sol, no verás las estrellas.

-Mar, ¿qué estás hablando?

-Una pregunta eterna.

-Tú, cielo, ¿qué respondes?

-El eterno silencio.

El misterio de la vida es tan grande como la sombra de la noche. La ilusión de la sabiduría es como la niebla del amanecer.

Cual si fueran anhelos de la tierra, los árboles se ponen de puntillas para asomarse al cielo.

La flor niña, abriendo su capullo, exclama:

¡Mundo de mi corazón, no te marchites nunca!

La gota de rocío dijo al lago: tú eres la gota más grande bajo la hoja del loto; yo, la más pequeña, encima.

No porque arranques sus hojas a la flor, cogerás su hermosura.

Dios ama la luz de las lamparitas de los hombres más que sus grandes estrellas.

El silencio de la noche arde, como una lámpara inmensa, con la luz de su vía láctea.

¡Mírala en el polvo, la pobre flor que quiso ser mariposa!

Ellos encienden las lámparas tuyas, y cantan con sus palabras en sus templos; pero los pájaros pían tu nombre en tu luz de la mañana, porque tu nombre es alegría.

Un día hemos de saber que la muerte no podrá robarnos nada de lo que nuestra alma ganó, porque el tesoro del alma es también suyo.

Cuando estén afinadas, Maestro mío, todas las cuerdas de mi vida, cada vez que tú las toques, cantarán amor.

Una vez, soñamos los dos que no nos conocíamos. Y nos despertamos a ver si era verdad que nos amábamos.

Como el anochecer entre los árboles silenciosos, mi pena, callándose, callándose, se va haciendo paz en mi corazón.

La lectura de unas Greguerías (su nombre, designa algarabía, gritería, confusión, escándalo; chillido de los cerdos...) del escritor Ramón Gómez de la Serna, contribuirá a hacernos sentir su diferencia. Varias veces, amigos, críticos y editores le solicitaron a su creador, que les cambiara el nombre, pero él, obstinado persistió y así han entrado, designando un género propio, en la historia de la literatura.

Veamos unas cuantas:

Los haikais son telegramas poéticos.

El amor nace del deseo repentino de hacer eterno lo pasajero.

Unid todas las estrellas con líneas de lápiz luminoso y resultará la silueta de Dios.

Las gotas de rocío son unas lágrimas anticipadas por el efímero que es el día que nace.

El segundo es idéntico a los siglos: es un siglo en miniatura.

¡Qué amargo es ver el tiempo en el reloj de arena! Es como beberse una copa de desierto.

Las lágrimas son tan efímeras que ninguna llegó nunca a ser diamante.

El arco iris es la cinta que se pone la naturaleza después de haberse lavado la cabeza.

Los pájaros que saltan en la acera parecen estar jugando rayuela.

El agua se suelta el pelo en las cascadas.

Se siembra el mundo de botones de nácar y no brotan camisas ni calzoncillos.

Trueno: caída de un baúl por las escaleras del cielo.

El rebuzno es la sirena silvestre de los campos.

Las gaviotas nacieron de los pañuelos que dicen ¡adiós! En los puertos.

El día, en que se encuentre un beso fósil se sabrá si el amor existió en la época cuaternaria.

¡Qué tragedia! Envejecían sus manos y no envejecían sus sortijas.

Cuando en los alambres de púa salgan rosas, habrán acabado las guerras.

Estamos mirando el abismo de la vejez y los niños vienen por detrás y nos empujan.

Conferencia: la más larga despedida que se conoce.

Santiago Prieto Delgado, en su introducción a la obra de Ramón Gómez de la Serna (1980:22) se pregunta, ¿qué es una greguería? Y se responde con las palabras del autor: "Humorismo + metáfora = greguería". Y recuerda otra ocasión en la cual dijo: "Es el atrevimiento a definir lo indefinible, a capturar lo pasajero, a acertar a no acertar lo que puede estar en nadie o puede estar en todos". Aclara Prieto Delgado, que esto es poco decir, que su creador se extiende como los demás en grandes rodeos y largas explicaciones.

Nos recuerda este crítico cómo a la greguería se la ha relacionado con el haikai, con el aforismo, con la máxima, con el refrán y anota: "...en cualquier caso nos encontramos pura y llanamente antes que nada con poesía. Ante poemas muy breves que poseen en sí mismos la categoría de pensamientos poéticos sobre cosas. A veces son incluso

como versos en los que se condensa una verdad y una realidad poéticas, sobre cualquier motivo, sobre cualquier tema; brevísimas prosas que abren y cierran un circuito de alta tensión poética, y que su gran unidad las independiza de otros géneros literarios”.

Esta tensión característica acerca la greguería al breve poema en prosa de Baudelaire, a las epifanías de Joyce, a los sketches de Hemingway, y recientemente entre nosotros a los epífanos, de Juan Carlos Botero; pero estas comparaciones nos llevan a otros análisis. Retengamos sí, la apreciación de Pedro Salinas, de la greguería; es la expresión de una actitud poética, intuitiva, “que tiende a captar lo indefinible, a retener lo fugitivo, a acertar o que acaso nadie haya visto”.

Como se ha señalado, la greguería significó una nueva manera de entender la poetización de la realidad. En la composición se apartó de los cánones métricos y las valoraciones impuestas a la ubicación de las palabras dentro del contexto sintáctico. “Ello –dice Prieto Delgado– se debe, principalmente, a la no utilización del verso por la greguería, lo que no impide ni niega que la poesía siga existiendo en la prosa”.

Lo cierto es que el poeta español se detuvo en la poesía japonesa; se nota su influencia. El mismo cuenta la anécdota de Basho y Kikakon, cuando modificó un día, con ingenio, un haikai cruel compuesto por su humorístico discípulo. Este decía:

Una libélula roja
arrancadle las alas
una guindilla.

Basho sustituyó:

Una guindilla
ponedle alas
una libélula roja.

Una breve referencia a los poemas en prosa de Charles Baudelaire, parece pertinente.

Al enviar Baudelaire los poemas en prosa a Arsene Houssaye, le decía: “¿Quién de nosotros, en sus días de ambición, no hubo de soñar el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo y sin rima, flexible y sacudida lo bastante para ceñirse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos de la conciencia?”. Baudelaire acudió a la prosa lírica para la expresión de su creación poética, siguiendo la confesada influencia que tuvo él Gaspar de la noche, de Aloysius Bertrand. Consignamos aquí, uno de ellos, el Yo pecador del artista:

“¡Cuán penetrante es el final del día en otoño! ¡Ay! ¡Penetrante hasta el dolor! Pues hay en él ciertas sensaciones deliciosas, no por vagas menos intensas; y no hay punta más acerada que la de lo infinito.

¡Delicia grande ha de ahogar la mirada en lo inmenso del cielo y del mar!
¡Soledad, silencio, castidad incomparable de lo cerúleo! Una vela china, temblorosa en el horizonte, imitadora, en su pequeñez y aislamiento, de mi existencia irremediable, melodía monótona de la marejada, todo eso que piensa por mí, o yo por ello –ya que en la grandeza de la divagación el yo presto se pierde-; piensa, digo, pero musical y pintorescamente, sin argucias, sin silogismos, sin deducciones.

Tales pensamientos, no obstante, ya salgan de mí, ya surjan de las cosas, presto cobran demasiada ansiedad. La energía en el placer crea malestar y sufrimiento positivo. Mis nervios, harto tirantes, no dan más que vibraciones chillonas, dolorosas.

Y ahora la profundidad del cielo me consterna; me exaspera su limpidez. La insensibilidad del mar, lo inmutable del espectáculo me subleva... ¡Ay! ¿Es fuerza eternamente sufrir, o huir de lo bello eternamente? ¡Naturaleza encantadora, despiadada, rival siempre, victoriosa, déjame! ¡No tientes más a mis deseos y a mi orgullo! El estudio de la belleza es un duelo en que el artista da gritos de terror antes de caer vencido”.

Y ya que hemos sucumbido a la comparación de los géneros de la brevedad, veamos una epifanía de Joyce, en un pasaje de Stephen Hero, según la presenta Juan Carlos Botero (1992:284) al comentar sus epífanos:

“Stephen, al pasar en su búsqueda, oyó e siguiente fragmento de coloquio, por el que recibió una impresión lo bastante aguda como para afectar muy gravemente a su sensibilidad:

La Señorita (modulando discretamente)- ...Ah, sí... estuve... en la... ca...pilla...

El Joven Caballero (casi inaudible) -... Yo... (otra vez casi inaudible)... yo...

La Señorita (suavemente) -... Ah... pero usted... es... muy... ma...lo...

Esta trivialidad le hizo pensar en coleccionar diversos momentos así en un libro de epifanías. Por epifanía entendía una súbita manifestación espiritual, bien sea en la vulgaridad de lenguaje y gesto o en una fase memorable de la propia mente. Creía que le tocaba al hombre de letras registrar esas epifanías con extremo cuidado, visto que ellas mismas son los momentos más delicados y evanescentes...”.

Es el mismo Juan Carlos Botero quien nos recuerda que Joyce escribía otro tipo de prosa corta, denominado por José María Valverde “Epiclesis”, registrada con idéntica objetividad, que le recuerdan los sketches de Hemingway.

Aproximándose a las consideraciones de este autor, escribe Botero:

“Durante una novillada en el caluroso verano de Madrid, el escritor presencié la violenta cornada del vasco Domingo Hernandorena. Asustado e incapaz de ocultar el nerviosismo de sus pies, el novillero citó al animal de rodillas, pero cuando el toro embistió se equivocó en el manejo de la muleta y no lo pudo desviar de su cuerno, entonces el toro le clavó el cuerpo en el muslo con la fuerza de una locomotora y lo levantó por los aires como si fuera un muñeco de trapo y lo arrojó al piso. En medio de los gritos de los peones y del confuso remolino del quite, Hernandorena se incorporó con el rostro pálido untado de arena, buscó su espada y su muleta, y en ese instante vio la herida: la carne abierta del muslo dejaba al descubierto el hueso desde la cintura hasta casi la rodilla. Hemingway quedó impresionado por lo que había visto, y durante un tiempo no se pudo quitar la imagen de la cabeza, aunque no entendía por qué; llevaba años asistiendo a las corridas y había presenciado numerosas cogidas, algunas, por cierto, mucho más sangrientas que la de Hernandorena. Sin embargo, éste parecía obsesionarle. Interesado en averiguar la causa de la imborrable huella de la escena, Hemingway la repasó en su memoria una y otra vez, hasta dar con aquello que la singularizaba”.

Y traduce las palabras del escritor norteamericano, en *Death in the afternoon*:

“Para mí... el problema que se me planteaba era el de la descripción de lo sucedido y al despertar en la noche traté de recordar lo que parecía más allá del alcance de mi memoria pues aquello era la cosa que realmente había visto y, finalmente, recordando todo en torno suyo, acabé por encontrarlo. Cuando él se levantó, su rostro blanco y sucio y la seda de sus pantalones abierta desde la cintura hasta la rodilla, lo que yo había visto había sido la suciedad de sus pantalones arrendados, la suciedad de sus calzoncillos rasgados y blancura del fémur, limpio, insoportablemente limpio, y era eso lo que era importante”.

Por su parte, Botero, retoma la propuesta de Hemingway, rebautizándola como Epífano y considerándola una nueva forma alternativa en prosa, “cuya función primordial consiste en detener un instante o un suceso revelador de aspectos vitales de la condición humana”. El mismo Juan Carlos Botero, en su libro Semillas del Tiempo nos sorprende y deleita con varios de ellos.

Reflexionando en torno a estos aspectos literarios, Botero hacía referencia al hecho de que la poesía japonesa sabía guardar “el instante singular”, mediante el arte del haikú. Citando a William J. Higginson, anota que el haikú busca presentar los momentos dramáticos que el autor encontró en sucesos comunes y cotidianos.

Botero cita las observaciones de Octavio Paz cuando nos dice que esta forma de poesía busca capturar el instante poético que el haikú “...se convierte en la anotación rápida, verdadera recreación de una momento privilegiado... Arte no intelectual, siempre concreto y antiliterario, el haikú es una pequeña cápsula cargada de poesía capaz de hacer saltar la realidad aparente”.

Botero comenta que:

“...estos objetivos o inquietudes estéticas y sensoriales, los comparte por igual el haibún, inexactamente traducido por “haikú en prosa”, y que es en realidad un texto corto, ciertamente en prosa, pero con una haikú, al final o con varios haikús entrelazados en su interior (Basho) escribió más de 60 haibún). En todo caso, para nuestro estudio lo relevante es que, desde siglos atrás la cultura japonesa se mostró sensible a la autosuficiencia de hechos y momentos irrepetibles, dotados de cualidades valiosas aunque efímeras, y que hacían de los mismos una silenciosa explosión de significados profundos”.