

LOS SIETE POETAS DEL HAIKU
(Prólogo al libro de Juan Manuel Cuartas)

*“..Imposible pasar por ahí
sin que fuese tocada mi alma”*

Basho (Sendas de Oku)

En aquel tiempo ignoraba que existiera el Haikú. Suelo recordar, para revivir, la dicha de conocerlo. Fue en 1980, cuando Arcadio Plazas Alcid me habló por primera vez de él, al leer algunos versos míos, notando su brevedad. Me prometió el libro “Jaikáis de Basho y de sus Discípulos”, traducido del japonés al francés, por Kuni Matsuo y Emile Steinilber - Oberlin, y del francés al castellano, por Jaime Tello, en 1941, y al recibirlo, en unas fotocopias que mandé empastar y aun conservo, desde ese mismo momento mi vida cambió para siempre. No es una exageración; es una constancia.

Uno de los primeros compañeros en el camino de su descubrimiento fue Julián Malatesta, y con entusiasmo nos decidimos a publicar su librito de haikais “Hojas de trébol” (Ediciones La Sílabas, 1983), pleno de bellos e ingeniosos poemas.

Enseguida vino la búsqueda de los autores con nombres y vidas que eran completamente desconocidos para mi, el interés por sus obras y las primeras aproximaciones al budismo Zen ¡Que alegría! Eramos unos cuantos enamorados de esta cultura, fascinados por el género. Luego tuvimos acceso a la Recopilación del Haikú Japonés y Occidental realizada por la Universidad de Antioquia (1985). Cuando alguno tenía noticias de un nuevo libro, generalmente de la Editorial Hiperion, nos apresurábamos a comunicárnoslo, a compartirlo.

Por esos días conocí a Humberto Senegal, el maestro de Calarcá, en todo el sentido de la palabra, prolífico y brillante, autor de cientos de haikus, recogidos en sus libros Pundarika (1984) y “Ventanas al Nirvana” (1988); a Jorge Iván García, a Carlos A. Castrillón, etc., etc. Conservo con mucho aprecio la Antología de la Poesía Zen, llevada a

cabo por Alberto Manzano y Tsutomu Takagi, "Haikú de las Cuatro Estaciones", (Ediciones Teorema, 1985), que me obsequió Humberto, y de obligada consulta en la bibliografía especializada. Al conocer a Humberto Senegal, director de la Revista Kanora, y de la Revista Niebla, y a su vez Presidente de la Asociación Colombiana de Haikú, nuestros contactos con el haikú se abrieron, literalmente, al mundo, pues mantenía contactos con el Japón, y con la casi totalidad de los países de la tierra. Decisiones personales, por lo demás muy propias de la filosofía Zen, lo llevaron a entrar en receso. Pero ahí está toda su obra de referencia; y, los contactos, vigentes, para los interesados; todo un directorio conseguido con constancia y tesón, que globalizaba a los amigos del haiku, desde antes de la era de los computadores y el internet, y posibilitaba el conocernos e intercambiar nuestras producciones, inquietudes, reflexiones y textos.

¿Qué fue lo que encontramos en el haikú, que nos atrajo y cautivó? Su brevedad. De ella dijo Paul Valery comentando su asombro ante el efecto que sobre el espíritu tiene un haikú: "un pensamiento reducido a tan graciosa simplicidad, que puede confundirse con un temblor, un murmullo o el paso de un aroma en el aire". Y encontramos una serie de cualidades que nos dejaron prendados para siempre; porque expresa, con notable economía de medios, "experiencias amplias con el mar, profundas como el cielo e insondables como el espacio" (Waldberg); porque en esta brevedad "la emoción no puede ser sino concentrada" (Stemilber); porque en su simplicidad su belleza y su valor residen en ideas condensadas, simbólicas e intuitivas, a través de las cuales debe darse en un cuadro muy limitado "las imágenes más variadas y aún sugerencias" (Kuni Matsuo).

Para responderme sigo las Anotaciones sobre el Haikú, de Humberto Senegal, en fotocopias que me facilitó Jorge Ivan García (1986).

El haikú me cautivó porque utiliza predominantemente los sustantivos (Kenneth Yasuda); porque hace innecesarias las ideologías bastando ser sinceros y humildes con la naturaleza (Otsuji). En cierto modo porque es la sensación desnuda, dejando hablar las cosas, "levemente trascendidas por la humanidad del poeta" (Fernando Rodríguez Izquierdo).

El Inglés R. H. Blyth, una de las personas más conocedoras del arte y la literatura japoneses, tiene al haikú como una iluminación “por la que penetramos en la vida de las cosas. Captamos el significado inexpresable de alguna cosa o hecho totalmente ordinario y que hasta ahora nos había pasado por completo desapercibido”.

Octavio Paz considera al haikú como “la anotación rápida –verdadera creación- de un momento privilegiado...”; Christmas Hunphreys dice que insinúa lo indecible y constituye un medio para aprehender directamente la sensación y ver el alma del hombre; “no tengo que escribir las cosas sino ofrecer ventanas a las que pueda asomarse el lector para mirar las cosas que nunca antes había visto”.

En sus anotaciones, Humberto cita a Alan Watts, cuando dice que un haikú es similar a “un guijarro arrojado al estanque de la mente del oyente, que evoca asociaciones de su memoria”. Por su parte Alberto Manzano y Tsutomu Takagi, en su mencionada compilación el “Haikú de las Cuatro Estaciones”, opinan que el haikú esta lejos de la maniobra intelectual y su esencia está basada “en la intuición y la simplicidad”.

Mariano Antolin y Alfredo Embid constatan su carácter emocional y que el tono empleado es con frecuencia “el de una suave melancolía”. Coinciden en subrayar su anti-intelectualismo poniendo de manifiesto “la gran creación de imágenes que contrastan con la nebulosa ambigüedad del efecto total del poema”.

¿Por qué nos atrajo? Porque es igual a una experiencia cotidiana no menospreciada por la persona (D.T. Suzuki); porque nos enseña a ver “la inestabilidad de las cosas y de la vida humana” (Takayama).

No voy a detenerme en los temas de que se ocupa el haikú; no es el momento. Algunos estudiosos han hecho largas enumeraciones (como Enrique Gómez Carrillo en su obra “El Japón heroico y galante”); igualmente el inglés Aston, pero prefiero limitarme a lo que dijera Basho, en el sentido de que al haikú hay que buscarlo “en las cosas que te rodean”.

Siempre me gustó la observación de Donald Keene, el haikú es “la expresión del punto de intersección de lo momentáneo con lo constante y eterno”. Elegí esta constatación con epígrafe de mi libro “El Haikú o el arte de guardar el momento sublime” (Ediciones La Sílabas, 1993) William J. Higginson explica que “sucede a todo instante y en cualquier lugar donde se hallen personas en contacto con el mundo de sus sentidos y con sus íntimas respuestas a los mismos”.

El haikú es, siguiendo a Humberto Senegal, una expresión del arte Zen, que está impregnado de su filosofía y su manera de sentir; por ello se observa con frecuencia el olvido del yo, cuando la impersonalidad del poeta, permite que el haikú se explique por sí mismo; de la soledad, “ese saberse vivo ahora, sin importar aquello que se fue o tal vez aquello que nunca vendrá” (Senegal); la aceptación de la realidad, el derecho de existencia de cada ser; el rechazo al verbalismo; el rechazo al intelectualismo; el sentido de la contradicción, que encuentra en el Koán una de sus mejores expresiones; el humor, presente en las hermosísimas composiciones del haikai; la libertad. De acuerdo con el Zen, nos lo recuerda Humberto Senegal “El ser humano no vino a nada al mundo. No hay que realizar”; la simplicidad, dejando que las cosas hablen por sí mismas; el sentido de lo concreto; y, finalmente el amor, es decir la compasión y la compenetración de la persona con cuanto lo rodea. Ese estado de contemplación que nos permite dejar ser a las cosas naturalmente.

Entonces, me pregunto ¿cómo no quedar cautivo ante genero tan sencillo, profundo y hermoso? “Haikú -dice Basho- es simplemente lo que esta sucediendo en este lugar, en este momento”.

Así continuámos procurando estudiar la poesía china (especialmente de los periodos de la dinastía Tang y Sung), y la japonesa, sus épocas literarias, publicando nuestros libros. De esa época datan los míos de Ocarina, Asubio y Almadía; es entonces cuando entra en la escena Juan Manuel Cuartas quien viene de Corea, después de una larga y provechosa estadía en el país asiático, que le ha permitido conocer y asimilar su cultura, y para fortuna nuestra, cargado de descubrimientos, enseñanzas, conocimientos, libros y poemas.

Lo conocí en 1996, creo, cuando se vinculó a la Universidad del Valle como profesor de Filosofía. Asistí a varias conferencias suyas sobre el "Ideario Estético del Haikú Japonés". Fui en aquellas oportunidades en compañía del poeta Rodrigo Escobar Holguín, con quien habíamos iniciado la elaboración de una antología bilingüe del haikú Japonés "Para el corazón que no duda", que igualmente publica la Universidad del Valle con ocasión de la XI Feria del Libro del Pacífico, edición 2005. La llegada de Juan Manuel permitió tener otras aproximaciones al estudio del Haikú, particularmente con su libro "Blanco Rojo Negro, el libro del Haikú" (Editorial Universidad del Valle, 1998); y "El Budismo y la Filosofía, contrastes y desplazamientos" (Editorial del Valle, 2002), y ahora con esta edición de Los Poetas del Haikú.

He recurrido al relato anecdótico buscando el lugar que le corresponde históricamente a Juan Manuel; porque puede ilustrar las experiencias que hemos vivido aquí, en nuestro medio, los cultores del haikú, y porque permite señalar la importancia que tiene la publicación de este libro entre nosotros, escrito por un lingüista sensible al valor del Haikú Japonés, conocedor de género, de su evolución y principales representantes.

Los poetas seleccionados por Juan Manuel figuran entre los más queridos y representativos autores japoneses, y abarca más de 250 años de su historia, partiendo de Matsuo Basho (1644-1694), hasta Shiki Masaoka (1867-1902). La lista la completan Hatori Kikaku (1661-1707), Onitsura (1660-1783), Yosa Buson (1716-1783), Ryokan (1758-1831), Issa Kobayashi (1762-1826).

La selección es afortunada y representativa, y es, justamente, la razón de ser del libro; contribuir a la difusión de las hermosas colecciones de versos de estos maestros y a acercarnos a sus vidas, a sus quehacer, literario y a su tiempo. Y ciertamente Juan Manuel lo consigue ofreciéndonos una semblanza de cada uno de ellos trazando sus perfiles y rasgos característicos. Ubica al autor en la época y hace la descripción de su estilo dentro del género, porque, con tener el haikú 3 líneas versales, de 5, 7 y 5 sílabas, sobre este corto espacio y brevísimo tiempo, se ha sucedido una serie marcada de tensiones, contradicciones

y debates, que aun se mantienen, que lo ha influido, y que han sucedido una serie interminable, que nos revelan su vitalidad y vigencia, manteniéndose, renovándose el género, y superando a sus detractores, que consideraban que el haiku había llegado al ocaso y no le auguraban porvenir.

El lector podrá encontrar, entonces, los aportes renovadores y antagónicos de los maestros, la reacción de Basho frente a las escuelas fundadas por Teitoku y Soín, las contribuciones de sus seguidores, admiradores y discípulos, al paso que descubre su evolución histórica, que si bien Juan Manuel registra hasta Shiki Masaoka (1902), creador del termino "haiku", ésta no se ha detenido, habiendo recibido las fuertes influencias de la II Guerra Mundial, del llamado Haikú Existencialista y Social, hasta su presentación como verso libre y experimental. No hay mejor ejemplo para dar de su vigor y versatilidad, que recordar el experimento realizado por Kuwabara, en la superación de la encrucijada en que lo situó.

Recordemos esa experiencia en las palabras de Willi Vande Walle "Vitalidad de un arte secundario: el Haikú", en traducción del profesor Juan de la Cruz Rojas de la Asociación Colombiana de Lingüistas: "En la historia del haiku desde 1925, dos escritos críticos han jugado un papel de primer orden: la declaración de Kyoshi a favor de la descripción de las flores y de los pájaros, y el ensayo de Kuwabara Takeo en cuyo título el haiku recibía el calificativo de "Daini Geijutsu", "arte secundario". La guerra acababa de terminar, y el haikú experimentaba una renovación del interés. Kuwabara pidió a numerosos intelectuales dar su apreciación sobre quince haiku. Diez de entre ellos eran maestros de renombre como Kyoshi o Kusatao, los cinco restantes procedían de aficionados. El no divulgó los nombres de los autores. Las respuestas fueron tan variadas que no se pudo establecer ninguna tendencia (dilucidar nada). Kuwabara llegó a la conclusión de que no existían criterios objetivos para juzgar sobre la calidad de un haikú. Algunos eran tan difíciles de comprender que nadie hubiera hecho el esfuerzo para descifrarlos a menos que estuviera seguro de la fama (celebridad) de su autor. No quiere decir esto que una lectura fácil constituya un criterio artístico sino más bien que si lo que el poeta ha sentido no trasciende a la conciencia del

lector, el arte entonces carece de sentido. Kuwabara encontraba la prueba de esta falta de significación comunicable en la abundancia de textos con valor hermenéutico y en los comentarios escritos por los mismos poetas sobre sus propias producciones. Aun más, el haikú no alcanzaba su plenitud sino en las críticas, interpretaciones y comentarios de los autores mismos y de los comentaristas, mostrando así la debilidad del género.

La respuesta de Shuoshi no se hizo esperar: el que no escribe haikú no está en capacidad de comprenderlos. Kuwabara también refutó el argumento según el cual “no se puede juzgar en frío una obra que ha sido escrita con carne misma del autor”. Le parecía inconcebible que no se reconociera necesariamente la mano (huella) del maestro en un haiku escogido al azar. Si se comparan los dos poemas siguientes:

*Bofu no
koko made suna ni
umoreshi to*

*Las barreras
hasta aquí la arena
las ha enterrado*

*Saezuri ya
kaze sukoshi aru
togemichi*

*Los pájaros pían
brisa ligera
camino de la montaña*

No se advierte ninguna diferencia de estilo en particular. El primero es obra nada menos que del célebre Kyoshi, mientras que el otro fue publicado en una revista de los ferrocarriles. A partir de un haiku no se puede, pues, distinguir el maestro del principiante, mientras que tal diferenciación es posible en todo arte moderno digno de este nombre. La más breve composición de Shiga Naoya, la más pequeña pieza (obra) de Rodin no conllevan la firma evidente de su autor? Pero en lo que concierne al haikú, es necesario citar explícitamente el nombre del poeta si se quiere que el poema sea reconocido como tal. La apreciación no reposa, por lo tanto, en criterios estéticos sino sobre elementos socio-literarios. El estado (la posición) de un artista estará determinada por el número de sus discípulos, su influencia social o el tiraje de la revista que edita, trayendo como consecuencia una formación de ‘tipo escolar’ y tendencias rivales. Por este motivo, Kyoshi es menos conocido como artista independiente que como el

pater familias (iemoto) de la revista Hototogisu, el santo patrón del "gremio del haikú". La adhesión al "club" se parece en muchos aspectos a una iniciación bajo la autoridad de un maestro que, desde lo alto de su 'cátedra', imparte su 'enseñanza' ".

Se muy bien los alcances perturbadores de esta cita, pero no es del caso examinar aquí las repercusiones del ensayo de Kuwabara (ca1947), y el haikú social, pero sí es una llamada para observar los contrastes que nos presenta Juan Manuel entre Basho y sus discípulos, Rausersu, Kikaku y Buson, con Ryokan, Issa Kobayashi y Shiki Masaoka.

De otra parte, el lado humano de estos queridos maestros lo presenta Juan Manuel abundantemente documentado y nos acerca a su periplo vital de forma muy vívida, de tal manera que tenemos la impresión de haber compartido con ellos sus circunstancias personales, familiares y sociales, las que nos ayudan a comprender, a recibir sus obras, a amar sus composiciones, verdaderas joyas del arte poético universal, que revelan, de manera especialísima, la condición de la humanidad, en un momento, aparentemente fugaz de la naturaleza.

Entre la sinécdoque y la etopeya Juan Manuel resalta las cualidades propias de estos maestros, y nos los presenta, así: a Basho, el monje peregrino, anotando sus "encuentros" en su cuaderno de viaje; a Kikaku, receptivo a las observaciones del maestro, conservando su acento personalísimo. A él le corresponde la célebre anécdota citada por Francisco F. Villalba, en su libro "El Haikú de las Cuatro Estaciones": "Cierta día, Basho y Kikaku iban paseando por el campo y se quedaron mirando las libélulas que revoloteaban por el aire. En ese momento, el discípulo compuso este haiku:/ ¡Libélulas rojas!/ Quítales las alas/ y serán vainas de pimienta." El maestro respondió: "No. De ese modo has matado a las libélulas. Di más bien: ¡Vainas de pimienta!/ Añádeles alas/ y serán libélulas".

Juan Manuel me escribe, desde la Universidad de Montreal, a propósito de nuestras conversaciones literarias, y llegada la "primavera con un furor de tulipanes que ningún sueño tropical alcanzaría...", que el ensayo más difícil es el correspondiente a Kikaku,

“que ha sido casi escondido por su renunciación, su vida de burdel y su suicidio”.

Nos aproxima a Onitsura, con su proclamación estética; de decir las cosas como son: “cuando las flores del cerezo se abren,/ los pájaros tienen dos patas,/ los caballos cuatro./; a Buson, el poeta pintor, que hace del poema una imagen; a Ryokan, el monje sencillo de vida solitaria, frugal e independiente, quien suspende, en su caligrafía, el instante, y nos aclara: “¿Quién dice que mis poemas son poemas?/ mis poemas no son poemas en absoluto./ Cuando entiendas que mis poemas no son poemas,/ podemos empezar a hablar de poesía” (“Ryokan, el Gran Tonto”, traducción de Carlos A. Castrillon). Nos aclara Juan Manuel como este poeta acudió al “recurso de replica”, y en sus poemas solía aludir a los versos de los otros poetas. A “Issa, El Pequeño Gorrión”, nos lo describe en el transcurrir de su propia vida enmarcada en el dolor y la tristeza, tomando el lenguaje llano y cotidiano, y creando con el habla popular una de las poesías mas bellas de la literatura universal. Suyo es este haikú: “¡Ah! ¡Qué belleza! ¡por un hueco de Shogi-/ la vía láctea!”. Nos revela sus recurso mejor, la prosopopeya, a través de la cual hablamos al mundo y recibimos respuestas de las cosas; y finalmente a Shiki Masaoka, aquel a quien le bastaba pensar que lo recordarían “como alguien que amaba el haikú y los nisperos”; quien fue “...el restaurador del pequeño jardín”; y quien cuestionó en su momento a los maestros, al estancamiento del género, revelando su talento como critico literario y expresando, con precisión y bellamente lo infinitamente pequeño íntimo y finito. Al luchar contra la artificiosidad procura la elevación del haikú. Algo muy profundo nos advierte al escribir: “La escuela de la alondra/ y la de la rana/ discuten sobre el canto”.

En el centro de la preocupación de Juan Manuel aparece esta pregunta “¿cómo una forma como el haikú que distinguía estas voces, no la distingue hoy?. Es que los tiempos que vivimos borran la diferencia específica y las disuelven solo en género. Frente a esta situación la propuesta del libro los poetas del haikú, con cada uno de sus ensayos propone, en cambio, “que se pueda ver esto o aquello de cada poeta”. Sencilla explicación para el gran aporte que hace nuestro querido amigo.

No entraré a referirme a los aspectos formales y menos los inherentes a la traducción, pero no puedo dejar de repetir la pregunta que hiciera el profesor Juan de la Cruz Rojas: ¿Por qué se desarrolló y arraigó el haikú precisamente en Japón? ¿Tienen ésto algo que ver con la idiosincrasia del pueblo japonés? La respuesta es positiva. Ciertamente tiene que ver con las maneras de ver, sentir, obrar y reaccionar el pueblo japonés, cuya concepción de la vida está influida por el taoísmo, el shintoísmo y, de manera especial, por el budismo Zen, o sea con esa compenetración con la naturaleza, por su fraternidad con todos los seres, por su sentido de cambio e impermanencia.

Igualmente, Juan, pregunta: “¿En dónde reside el encanto o la magia del haikú? ¿Está en la forma como se pronuncia? ¿En la forma como se escribe?” Y con relación a estos interrogantes el mismo observa: “En Japonés el orden sintáctico es sujeto-objeto-verbo (SOV), a diferencia del Español, cuyo orden sintácticos es sujeto-verbo-objeto (SVO); de ahí la dificultad para traducir, de una lengua a otra, este tipo de poemas.

En cuanto a la pronunciación, recordemos que en Japonés las sílabas son del tipo abierto, es decir que terminan en vocal y que no pueden estar precedidas por más de una consonante; esto imprime a la pronunciación del Japonés unas características muy diferentes de las del Español o el Francés, además de implicar que, aparte de la vocal misma y de algunas consonantes, no existen otros elementos que permitan jugar con la duración de la sílaba. Me queda la inquietud de qué diferente puede sonar un Haiku, al recitarlo, si se le compara con un fragmento similar, en extensión, tomado del lenguaje común y corriente.

En lo que tiene que ver con la escritura, se debe tener en cuenta el aspecto de los símbolos que integran el silabario Japonés y de la impresión visual que producen, bien sea aislados o en combinación, al punto de llegar a inducir la sensación de una obra de arte, por esto, y por lo mencionado en el párrafo anterior, me pregunto si el Haikú está concebido para ser recitado o leído, o ambas cosas a la vez.

Por todo lo anterior, pienso que o se puede escribir Haikú en Español calcando el molde Japonés porque, como se acaba de demostrar, las características sintácticas y fonéticas de las dos lenguas son muy diferentes. Lo mismo debe tenerse en cuenta cuando se intente traducir estos poemas del Japonés al Español. Pienso que de no hacerlo, el resultado no puede ser otro que el de tres líneas que, por su orden sintáctico, puedan “sonar raro” y hasta lleguen a parecer no muy poéticas.

En consecuencia, antes de decidirse a escribir Haikú en Español, es necesario tener muy claro cuál es el efecto (visual, auditivo, emotivo, etc.) que se busca, si lo que se quiere hacer predominar es la forma o el contenido y, de acuerdo con esto, decidir cuál debe ser el número óptimo de sílabas por renglón, pues está muy claro, al menos para mí, que el esquema Japonés de 5-7-5 sílabas no funciona en Español”.

Juan, quien fuera mi profesor de fonología en el Magister de Lingüística y Español de la Universidad del Valle (1990), me hacía estas observaciones en su casa el pasado 14 de abril. Muchos estudiosos del haikú comparten sus criterios, y otros, difieren. Borges, por ejemplo, escribió haikús afortunados, respetando el número de la sílabas, y otros como hemos visto especialmente al hablar del manifiesto kuwabara, se apartan de él.

De estos aspectos se han ocupado los estudiosos del haikú, y particularmente los traductores. Las inquietudes de Juan son válidas y reaparecen constantemente. Aunque esta breve nota no pretende dar cuenta de todas las inquietudes que suscita el haikú, voy a referirme brevemente a dichos aspectos:

El Haikú japonés es rápido como el relámpago y como la vida misma. En su breve estructura tiene cabida todo el universo; lo aparentemente insignificante y humilde, lo grande, lo sublime, lo eterno, lo transitorio, humor y dolor, todo integrado a la naturaleza que esboza.

Juan Manuel ilustra cada uno de los ensayos con muestras preciosas de los siete autores elegidos. Como el mismo lo indica, no es éste el

momento para tratar acerca del origen del haikú ni de las reglas que gobiernan su preceptiva clásica. Ya lo hizo el en su libro "Blanco rojo y negro", y por mi parte en "El Haikú o el arte de guardar el momento sublime". Baste recordar, que la poesía en idioma japonés ha tenido desde sus comienzos una preferencia, por el metro de 5 y 7 sílabas. Inicialmente fue el choca, poema largo de 5 y 7 sílabas alternadas terminando en un par de 7-7. De sus 5 últimos versos desprendidos surge la Tanka. Una serie de tankas compuestas con participación de distintos autores, uno de los cuales hace una estrofa de 5-7-5 y el siguiente otra de 7-7, y así sucesivamente, dio lugar al Renga. Una ilustración la tenemos en el Espejo del presente, 1170 (Rodríguez Izquierdo).

Según el autor español, en su libro "El Haikú Japonés", pronto se vió la importancia de la estrofa inicial de esta serie, el Hokku, y se comenzó a hacer colecciones. En la actualidad se mantiene este metro de 5-7-5, como forma clásica o paradigma, aunque no siempre se cumple, como tampoco el Kigo o referencia a la estación; menos tratándose de traducciones de dos lenguas tan diferentes (el japonés, de escritura silábica, rara vez usa pronombres personales, no distingue singular y plural; a menudo no existe distinción temporal en las inflexiones verbales y generalmente no expresa el sujeto.

En su estructura no sólo cabe el mundo que canta sino su propia contradicción y desarrollo. Heredero del Tanka y del Renga hace la pausa el Hokku, el verso inicial del Haikai, que posteriormente Shiki llamará Haikú. El poema es una visión por la que el Haijin nos llama la atención y nos descubre pasajes de la vida que de otra manera pasarían inadvertidos y permanecerían ocultos. Tiene su oficio algo de revelación y es ello lo que, con gran conocimiento del tema, nos ayuda a comprender Juan Manuel.

Tal vez sea del caso agregar con relación a la traducción de un haikú, que de ninguna manera podemos perderlo; que es necesario traducirlo, aunque a veces sucede, lo que le pasa a los inmigrantes en la cocina, que para hacer las recetas de sus comidas preferidas deben contar con lo que el país de recepción le ofrece. Eso sostiene, bellamente, el poeta Rodrigo Escobar Holguín. Aspecto tan interesante merece una

disgresión pertinente, y para la cual acudimos a la revista "Clave" (febrero de 2005): "Las culturas del mundo se sostienen, se entremezclan, se influyen, intercambian sus técnicas, se hacen préstamos de conocimiento, de actitudes, de lenguajes. Algunos hallazgos locales han trascendido a casi todo el planeta, como el cepillo de dientes y el papel, que fueron chinos en un comienzo. Otros, como el alfabeto fenicio y sus descendientes, han alcanzado una difusión importante, pero no global./ En nuestra época, este intercambio se ha hecho más intenso, y cada ser humano puede ser a la vez portador de una cultura propia y campo de intercambio de varias culturas./ Ciertas actividades constituyen por sí mismas una intersección, un mercado de frontera. La traducción es una de ellas. Como tal, ha sido objeto de reflexión y teoría desde hace mucho tiempo. Hay otras en cambio en las que ha dominado más el ejercicio práctico, como la culinaria regional. Puede ser fructífero explorar conjuntamente estas dos disciplinas./ Preparar un plato exótico y traducir un texto literario son experiencias a la vez profundamente diferentes y asombrosamente similares./ Si la receta del plato viene de una lengua diferente al español, ya su traductor se habrá enfrentado a ciertas dificultades técnicas. Pero incluso si la receta es en lengua española, requerirá -si es extranjera- un glosario. Nadie tiene por qué saber que judías, alubias, frijoles y frísoles son lo mismo. Y en cuanto a utensilios, igual puede decirse de un chino y un colador./ Pero esto, en cocina, no es lo más difícil. Un traductor conciente y conocedor de las culturas de origen y destino puede resolverlo, y es al fin y al cabo un problema léxico. Lo más complejo -y ya comparable a las dificultades de la traducción poética- es cuando los ingredientes (y a veces los utensilios) de la cultura de origen no existen en la de destino. Esto se vuelve máximo cuando se trata de cocinas regionales o nacionales muy caracterizadas. Los autores de libros de cocina suelen a veces salir al paso de estas dificultades indicando sustitutos, que aunque posibles, son siempre otra cosa. Por ejemplo, en recetas japonesas el mirin -un vino dulce de arroz- puede reemplazarse (dicen) por vino blanco dulce- de uva, por supuesto./ Unas pocas de estas sustituciones, y el plato que se prepare va a ser tan irreconocible por un japonés como lo sería para Goethe su Diván de Oriente y Occidente (Westöstlicher Diwan) puesto en árabe. Naturalmente: habrá sido traducido a una cultura diferente. Pero las personas de la cultura de

destino lo identificarán como un plato extranjero, y si preguntan de dónde es, el cocinero podría con justicia decir <<es japonés>>. Pues si no, ¿de dónde sería?''.

Cada nueva traducción es un regalo para nuestra sensibilidad y conocimiento. El maestro Oldrich Belic, en su libro fundamental "Verso español y verso europeo", en el capítulo que dedica al verso y a la traducción confiesa que escribió el libro con el deseo de contribuir, en el plano de las buenas intenciones -orientando a los traductores extranjeros, acercándoles el verso español, ayudándolos a apropiarse de él- a que la poesía de lengua española alcance una difusión internacional correspondiente a sus méritos. Desde el primer capítulo manifiesta que no ofrece a los traductores instrucciones sino que los invita a que por su propia cuenta busquen las soluciones a sus problemas.

Es del caso tener en cuenta que la traducción del verso no incluye solo la transcripción o la sustitución del sistema versal (prosódico), sino también otras cualidades fónicas, refiriéndose entre otras a la eufonía, la cacofonía, la armonía vocálica, la onomatopeya, el fonosimbolismo. De ese vasto repertorio el profesor Belic escoge la instrumentación fónica, y la rima. En la primera observa el repertorio de fonemas de un idioma determinado, llamando la atención sobre la variación de la frecuencia de los fonemas en los idiomas (la vocal a es el más frecuente (13.7%) de todos los fonemas españoles; la vocal a tiene una frecuencia análoga en el italiano del (11.2%). El profesor Belic hace estas observaciones siguiendo a J. Levy; y enseguida pasa a señalar que en muchos casos "la transcripción de la instrumentación fónica es imposible. La única solución es la sustitución por una instrumentación fundada en elementos fonemáticos con frecuencia análoga en la lengua a la cual se traduce. Pero esta solución puede significar una intervención tan profunda en el texto traducido, que es preciso reflexionar para evitar conclusiones precipitadas". En cuanto a la rima señala el profesor Belic que ésta le plantea al traductor problemas referidos a sus "funciones" (rítmica, eufónica y semántica), y a la integración de ésta en el texto poético. Observa que hay un tercer problema: el inventario de rimas o, en un plano más general las posibilidades que, en cuanto a la rima ofrecen los distintos idiomas.

Este maestro concluye tan importante capítulo hablando de la especificidad de la traducción poética.

Son muy interesantes las conclusiones del profesor Belic, señalando que la traducción permite darse cuenta de las posibilidades y limitaciones, las semejanzas y las diferencias de los idiomas que entran en contacto, en cuanto al inventario de los versos, de los fonemas, de las rimas, etc. "Traducción significa confrontación. Y la confrontación es siempre útil". Este maestro considera que la traducción del verso puede servir para enriquecer el repertorio vernáculo con formas nuevas para descubrir, en el idioma nacional, posibilidades antes no sospechadas; "...intercambiar valores que, indudablemente pertenecen a los más altos que conoce la humanidad: los valores de la poesía".

Belic no soslaya que la traducción, como cualquier intercambio oculta un peligro: "el desviar, al que <<recibe>> de su propio camino". Proclama la diferencia esencial que hay entre la obra de arte original y la traducción: "la obra de arte original es un hecho único, irrepetible, definitivo: la traducción no es un hecho único, irrepetible, definitivo". Finalmente y para concluir el maestro Belic nos recuerda el siguiente hecho recogido por la historia de la literatura: "El poema The Raven, de Edgar Alan Poe, se tradujo al checo 16 veces, entre 1869 y 1984. Una traducción perfecta sería, eso sí, un hecho único. Hay traducciones que se acercan hasta cierto punto a este ideal; se consideran clásicas".

De esta manera, motivado por las inquietudes de Juan de la Cruz, presentamos algunas respuestas que se aproximan a este encuentro de idiomas y culturas. Lo cierto es que si hemos encontrado para nuestra aventura el haikú, y hemos quedado cautivados por él, es porque es el aporte de una forma, y de unos contenidos que han venido a facilitar nuestro camino por la vida. A este respecto, de igual manera debe reconocerse la labor de traductor de Juan Manuel Cuartas y el invaluable aporte que significan sus traducciones a partir del Coreano, del Japonés y del Francés.

Finalmente, la deuda de gratitud con Juan Manuel, crece, porque si tenemos en cuenta que el haikú ha gozado de las preferencias de

sobresalientes escritores en todo el mundo, como Paul Valery, en Francia, Octavio Paz, en México, Jorge Luis Borges, en la Argentina - la lista es inmensa; aquí en el Valle del Cauca es igualmente pródiga, debiéndose citar imprescindiblemente a Helcias Martán Gongora-, su trabajo viene a darnos claves fundamentales para entender el haiku, o el arte de celebrar el momento. Y es Cali, como el mismo Juan Manuel lo destaca, por una feliz suma de elementos, donde el haikú ha tenido la mejor aceptación; su historia y sus autores han sido estudiados con esmero y se han escrito volúmenes de poesía que traen a la realidad colombiana la mirada espontánea y risueña del haikú.

De alguna manera habíamos abonado el terreno espiritual y nos merecíamos esta colección de ensayos, enhorabuena, por la Universidad del Valle que acierta con esta hermosa publicación; son siete ensayos que afortunadamente vienen a refrescar las tensiones formales de la poesía, lo explica Juan Manuel, ofreciendo una visión natural y simple de la situación de las cosas y del hombre en el mundo de la vida.

*Amar el haikú.
Produce felicidad
hablar del libro.*

JAVIER TAFUR GONZALEZ