

Más allá del momento haiku

Basho, Buson y los mitos del haiku moderno¹

Haruo Shirane

Profesor de Sincho de Literatura Japonesa, Universidad de Columbia

¿Cómo se ve el haiku norteamericano cuando es observado desde Japón? ¿Qué tipo de consejo podrían dar maestros tales como Basho y Buson a los poetas norteamericanos? ¿Qué dirían Basho y Buson si estuvieran vivos hoy y leyeran los haikus hechos por poetas norteamericanos?

Pienso que estarían admirados al darse cuenta que el haiku ha traspasado el Pacífico y ha prosperado en un lugar tan lejano de su origen. Estarían impresionados con la amplia variedad de haikus compuesta por haijines norteamericanos y encontrarían su trabajo de lo más novedoso. Al mismo tiempo, sin embargo, estarían también sobrecogidos, por lo que he visto, por las estrechas definiciones de haiku que se encuentran en libros², revistas y antologías. Una vez me enteré que el famoso poema metro de Ezra Pound, publicado por primera vez en 1913, no era un haiku:

*La aparición de estas caras entre la muchedumbre:
Pétalos sobre una rama negra y húmeda.*

Si recuerdo correctamente, la razón para la descalificación era que el poema metro no se trataba sobre la naturaleza de la manera en que la conocemos y que el poema era ficticio o imaginario. El poema de Pound podría también haber sido puesto fuera de regla por el uso de una metáfora obvia: los pétalos son una metáfora de la aparición de las caras, o viceversa. Esta visión del poema metro estaba basada en las tres definiciones clave del haiku – el haiku requiere la observación directa, el haiku evita la metáfora y el haiku se refiere a la naturaleza- lo cual, poetas tales como Basho y Buson habrían disputado.

El Haiku como observación o experiencia personal directa

Una de las creencias ampliamente difundidas en Norteamérica es que el haiku debe estar basado en la experiencia directa, que debe derivarse de las propias observaciones, particularmente de la naturaleza. Pero es importante recordar que esto es básicamente una forma moderna de mirar al haiku, como resultado, en parte del realismo europeo del siglo diecinueve, el cual tuvo un impacto sobre el haiku japonés moderno, que luego fue reimportado de nuevo por occidente como algo muy japonés. Basho, quien escribió

¹ Traducción del original en inglés por Rony Vargas (aka **Rojo**). El texto original en inglés puede consultarse en el siguiente enlace:

http://www.haikupoet.com/definitions/beyond_the_haiku_moment.html

² Libros o manuales, indistintamente.

durante el siglo diecisiete, no habría hecho distinción alguna entre la experiencia personal y la imaginaria, ni le habría dado mayor valor sobre la ficción.

Basho fue el primero y más notable maestro de haikai, o poesía cómica encadenada. En un verso alineado de haikai, el hokku de diecisiete sílabas, o verso de apertura³, está seguido por un wakiku de catorce sílabas, o verso agregado, el cual a su vez, es seguido por un tercer verso de diecisiete sílabas, y así sucesivamente. Excepto por el primer verso, el cual permanecía solo, cada verso adicional se leía junto con el verso previo y avanzaba hacia el penúltimo o antepenúltimo verso. Así el primero y segundo verso, el segundo y tercer verso, el tercer y cuarto verso, formaban unidades independientes, cada uno de los cuales se apartaba de la unidad anterior.

El deleite y placer del haikai estaba en que era literatura imaginaria, que los poetas que participaban en los versos encadenados se movían de un mundo al siguiente, a través del tiempo, a través del espacio. La idea básica del verso encadenado era crear un mundo nuevo e inesperado, fuera del mundo del verso previo. Uno podría componer sobre la vida propia, sobre ser un oficial en China, sobre ser un guerrero en el período medieval, o un aristócrata en el período antiguo. Los otros participantes en la secuencia del haikai se unían al mundo nuestro o nos llevaban a lugares que podíamos alcanzar con la imaginación.

Una de las razones por las que los versos encadenados llegaron a ser tan populares a finales del período medieval, entre los siglos quince y dieciséis, cuando floreció por primera vez como un género, fue debido a que era una forma de escapar de las terribles guerras que desolaban el país en esa época. Para los samurai, en esta época de constantes guerras, los versos encadenados eran como la ceremonia del té; les permitía escapar, aunque fuera por un breve momento, de todo el derrame de sangre, del mundo, a la larga. El deleite estaba en que se podía realizar en la compañía cercana de amigos y sus acompañantes. Cuando la secuencia de versos finalizaba, se regresaba a la tierra, a la realidad. La choza de té lo sacaba a uno de los quehaceres del mundo junto con los amigos y acompañantes.

En resumen, los versos encadenados, tanto el verso encadenado ortodoxo (renga) y su versión cómica o casual (haikai), era fundamentalmente imaginaria. El hokku, o verso de apertura de la secuencia del haikai, que luego llegó a ser el haiku, requería de una palabra estacional, la cual marcaba el tiempo y lugar del encuentro, pero no tenía restricciones respecto de la cuestión de la ficción. En realidad, los poetas frecuentemente componían sobre temas fijados (dai), los cuales se establecían por adelantado. Buson, uno de los grandes poetas de haiku de finales del siglo dieciocho, era de hecho en gran medida un poeta de escritorio o de estudio. Componía su poesía en casa, en su estudio, y frecuentemente escribía sobre otros mundos, particularmente sobre el mundo aristocrático del período Heian de los siglos diez y once, y del subsecuente período medieval. Uno de sus más famosos poemas históricos es *Tobadono e gorokki isogu mowaki kana*, probablemente compuesto en 1776.

Hacia el palacio de Toba

5 o 6 jinetes de prisa

Tempestad de otoño

³ En inglés se le llama verso a lo que conocemos en español como estrofa o estancia. Se mantiene la palabra verso para guardad fidelidad con el original.

El palacio de Toba, que inmediatamente nos ubica en el período Heian de principios del período medieval, era una villa imperial que el enclaustrado Emperador Shirakawa (1053-1129) construyó cerca de Kyoto en el siglo once y que subsecuentemente llegó a ser el lugar de un número de conspiraciones militares y políticas. Los jinetes galopando son probablemente guerreros en alguna misión de emergencia –el sentimiento de confusión y urgencia reafirmaban la palabra estacional tempestad de otoño (nowaki). Un equivalente americano podía ser algo como el calvario de la Confederación en Gettysburg durante la Guerra Civil o la milicia en Lexington durante la Revolución Americana. El hokku crea una poderosa atmósfera y un sentido más amplio de narrativa, como la escena de un épico militar medieval o de un pergamino impreso.

Otro poema histórico notable de Buson es *Komabune no yorade sugiyuku kasumi kana*, compuesto en 1777.

*El barco coreano
Pasa detrás sin detenerse
Entre la niebla*

Komabune fue uno de los grandes barcos coreanos que navegaban a Japón durante el período de la antigüedad, transportando carga y bienes preciosos hacia el continente, una práctica que había sido descontinuada mucho antes de la época de Buson. El barco coreano, el cual estaba fuera de la playa, parece estarse dirigiendo al puerto pero desaparece gradualmente entre la niebla (kasumi), una palabra estacional para la primavera y asociada con una atmósfera de ensueño. El barco coreano pasando entre la neblina primaveral crea un sentimiento de misterio, o de romance tal vez, haciendo que el espectador se pregunte si la escena no es más que un sueño.

Otro ejemplo de Buson es *Inazuma ya nami moteyueru akitsushima*, compuesto en 1776.

*Un rayo-
Rodeadas de olas
Las islas del Japón*

En este hokku, la luz del rayo (inazuma), una palabra estacional para el otoño, está asociada en el período antiguo con la cosecha del arroz (ina), le permite al espectador ver las olas que rodean todas las islas de Akitsushima (un nombre antiguo del Japón, que originalmente significaba “las islas donde el arroz crece sabrosamente”). Esto no es el resultado de la experiencia directa. Es una vista aérea espectacular –un tipo de referencia a la fertilidad y belleza del país- que solamente sería posible desde muy por encima de la tierra.

Aún los poemas personales pueden ser imaginarios.

*Frío que traspasa
Pisar el peine de mi esposa muerta
En la habitación⁴*

⁴ Otra traducción tomada de la antología de Alfredo:
Ese vivo frío bajo mi pie / En la alcoba / La peineta de mi esposa muerta

La frase de apertura, *mini ni shimu* (literalmente, penetrar el cuerpo), es una frase otoñal que sugiere el frío y la sensación de soledad que invade el cuerpo con la llegada del frío de otoño y que aquí también funciona como una metáfora sobre los sentimientos del poeta respecto de la muerte de su esposa. El poema genera una escena novelística para el espectador, tiempo después del funeral de su esposa, pisa accidentalmente un peine en la oscuridad otoñal, mientras va la cama solo. La interpretación estándar del chasquido del peine en la habitación trae memorias de su relación con tonos algo eróticos. Pero esto no tiene que ver con la experiencia personal. El hecho es que Buson (1706-86) lo compuso mientras su esposa estaba aún viva. En realidad, la esposa de Buson, Tomo, lo sobrevivió por 31 años.

¿Porqué el constante énfasis de los poetas norteamericanos en la experiencia personal? La respuesta a ello es históricamente compleja, pero debe notarse que el haikai que precedió a Basho era casi por entero imaginario o ficticio. La mayoría era tan imaginario, que caía en lo absurdo, y como resultado fue criticado por algunos llamándolo haikai “sin sentido”. Un ejemplo típico es el siguiente hokku, encontrado en *Indoshu* (Colección para la enseñanza, 1684), un libro de haikai de la escuela Danrin: *mine no hana no nami ni ashika kujira o oyogase*.

*Haciendo que los leones marinos y las ballenas
Naden en las olas de las flores del cerezo
En la cima de la colina*

El hokku liga las flores del cerezo, las cuales están fuertemente asociadas con las olas y las cimas de las colinas en la poesía clásica japonesa, a leones de mar y ballenas, dos palabras coloquiales que cómicamente deconstruyen el cliché poético de las “olas de flores de cerezo”. Basho fue uno de los críticos de este tipo de haikai “sin sentido”. Creía que el haikai debería describir el mundo “tal como es”. El era, de hecho, parte de un movimiento más grande que daba una vuelta hacia los primeros versos encadenados ortodoxos o *renga*. Sin embargo, describir el mundo “tal como es” no significaba negar la ficción. La ficción puede ser muy realista y aún más real que la vida misma. Para Basho, era necesaria la experiencia diaria, viajar, exponerse uno mismo al mundo tanto como sea posible, de manera que el poeta pueda revelar el mundo tal como es. Pero ello también podía ser ficticio, algo nacido de la imaginación. De hecho, se requería utilizar la imaginación para componer haikai, pues éste trataba mucho sobre la habilidad de movilizarse de un mundo a otro. El mismo Basho frecuentemente reescribía su poesía: podía cambiar el género, el lugar, el tiempo, la situación. La única cosa que importaba era la efectividad de la poesía, no si era fiel a la experiencia original.

Una de las principales exponentes del énfasis en las observaciones personales directas en el Japón moderno, fue Masaoka Shiki (1867-1902), el pionero del haiku moderno de finales del siglo diecinueve, quien forzó el bosquejo (*shasei*) basado en la observación directa del sujeto como una clave para la composición de haiku moderno. Esto llevó al *ginko*, los viajes a lugares para componer haiku. Shiki denunció los versos encadenados como un juego intelectual y vio el haiku como una expresión del individuo. Respecto de esto, Shiki estuvo profundamente influenciado por dos nociones occidentales de literatura y poesía; primero, que la literatura debía ser realista, y segundo, que la literatura debía ser una expresión del individuo. En contraste, el haikai tal como Basho lo había conocido, era ampliamente imaginario, y había sido una actividad comunal, el

producto de la composición y el intercambio de grupo. Shiki condenaba el haikai tradicional por ambas cosas. Aún si Shiki no hubiera existido, el efecto habría sido el mismo, ya que la influencia occidental sobre Japón desde finales del siglo diecinueve ha sido masiva. Los americanos e ingleses pioneros del haiku en lengua inglesa –tales como Basil Chamberlain, Harold Henderson, R.H. Blyth- habían limitado el interés en el haiku japonés moderno, pero compartían mucho de las asunciones de Shiki. La influencia de Ezra Pound en el movimiento de poesía Modernista (anglo-americano) habían sido también significantes en formar las nociones modernas del haiku. En resumen, lo que los poetas norteamericanos han creído que es exclusivamente japonés en realidad tiene sus raíces en el pensamiento literario occidental.

Se nos ha dicho con frecuencia, particularmente por los pioneros del haiku en lengua inglesa (tales como D.T. Suzuki, Alan Watts, y los Beats), que erróneamente enfatizaron el budismo zen en el haiku japonés, que el haiku debería ser sobre el “aquí y ahora”. Esto es una extensión de la noción que el haiku debería derivarse de la observación directa y la experiencia personal. El haiku es extremadamente corto y por lo tanto, concentrar un solo poco de detalles. Así que es asequible para enfocarse en el aquí y ahora. Pero no hay razón para que estos momentos sean únicamente en el mundo contemporáneo o presente, o para que el haiku no trate con otros tipo de tiempo. Este haiku notable aparece en Oku no Hosomichi de Basho: *Samidare no furinokoshite ya hikarido*

*Las lluvias de verano
Han ido y venido
Desgastado el Templo de la Luz*⁵

Las lluvias de verano (samidare) se refiere tanto a las lluvias que caen ahora, como a las lluvias de veranos pasados, las cuales han desgastado el Templo de la Luz por siglos. Sin embargo, el poema más famoso en Oku no Hosomichi es *natsukusa ya tsuwamonodomo ga yume no ato*, en el cual los “sueños” de las “hierbas de verano” son tanto aquellas contemporáneas al poeta, como las de los guerreros del pasado distante.

*Hierbas de verano
Rastros de sueños
De antiguos guerreros*⁶

Como podemos ver en estos ejemplos, los momentos haiku pueden ocurrir en el pasado distante o en lugares imaginarios y distantes. De hecho, uno de los grandes logros de Buson fue su habilidad para crear otros mundos.

⁵ Otra traducción, tomada de Sendas de Oku, según traducción de Octavio Paz y Eikichi Hayashiya:

*Terco esplendor:
frente a la lluvia, erguido
templo de luz*

⁶ Otra traducción, tomada de Sendas de Oku, según traducción de Octavio Paz y Eikichi Hayashiya:

*Hierba de estío:
combates de los héroes,
menos que un sueño.*

Basho viajó para explorar el presente, el mundo contemporáneo, para encontrar nuevos poetas, y para componer versos encadenados juntos. Igualmente importante, su viaje fue una forma de entrar al pasado, de encontrar los espíritus de los muertos, de experimentar lo que experimentaron sus predecesores espirituales y poéticos. En otras palabras, existen dos ejes clave: uno horizontal, el presente, el mundo contemporáneo; y otro vertical, que conduce al pasado, a la historia, a otros poemas. Como he mostrado en mi libro “Rastros de sueños: Paisajes, Memoria Cultural y la Poesía de Basho”, Basho creía que el poeta tenía que trabajar a través de estos dos ejes. Trabajar solamente en el presente resultaría en poesía efímera. Trabajar solamente en el pasado, por otro lado, significaría caer fuera del alcance de la naturaleza fundamental del haikai, la cual estaba arraigada en el mundo cotidiano. El haikai era, por definición, anti-tradicional, anti-clásico, anti-establecido, sin que eso signifique que rechazaba el pasado. En lugar de ello, dependía del pasado y de textos y asociaciones anteriores para enriquecerse.

Si Basho y Buson miraran el haiku norteamericano de hoy, verían el eje horizontal, el enfoque al presente, al mundo contemporáneo, pero probablemente sentirían que el eje vertical, el movimiento a través del tiempo, está ampliamente ausente. No hay problema con los libros sobre haiku en lengua inglesa que enfocan la experiencia personal. Deberían. Es una buena manera de practicar y es una forma simple y efectiva de lograr que muchas personas se involucren en el haiku. Creo, al igual que Basho, que la experiencia y la observación directa es absolutamente crítica; es la base sobre la cual debemos trabajar y la que nos permite madurar como poetas interesantes. Sin embargo, como sugieren los ejemplos de Basho y Buson, no debe dictar ni la dirección ni el valor del haiku. Es el inicio, no el fin. Aquellos haiku que son ficticios o imaginarios son simplemente tan válidos como aquellos basados en la experiencia personal. Yo, de hecho, urgiría la composición de lo que podría llamarse haiku histórico o haiku de ciencia ficción.

El haiku como no-metafórico

Otra regla del haiku norteamericano con la que Basho probablemente se encontraría disconforme, es la idea que el haiku evita la metáfora y la alegoría. Los libros y revistas norteamericanas señalan que el haiku debería ser concreto, que debería referirse a la cosa en sí misma. O sea, que el poeta no use un objeto o idea para describir otra, usando A para entender B, como en el símil o la metáfora; en lugar, que se concentre en el objeto en sí mismo. La alegoría, en la que un conjunto de símbolos dibujan un paralelo entre un mundo y el siguiente, es igualmente rechazada. Todas estas tres técnicas- metáfora, símil y alegoría- son generalmente consideradas un tabú en el haiku en lengua inglesa, y los principiantes son advertidos de no utilizarlas.

Sin embargo, muchos de los haiku de Basho utilizan la metáfora y la alegoría, y de hecho, es uno de los aspectos más importantes de su poesía. En tiempos de Basho, una de las más importantes funciones del hokku, o verso de apertura, que también era generalmente compuesto por el invitado, era saludar al anfitrión de la sesión o fiesta. El hokku tenía que incluir una palabra estacional para indicar el tiempo, pero también debía complementar al anfitrión. Esto frecuentemente se hacía alegóricamente o simbólicamente, describiendo algún aspecto de la naturaleza que implícitamente se

asemejara al anfitrión. Un buen ejemplo es: *Shiragiku no me no tatete miru chiri mo nashi*:

*Contemplar atento
Al crisantemo blanco-
Ni una partícula de polvo*

Aquí Basho está complementado al anfitrión (Sonome), representado por el crisantemo blanco, enfocando la blancura de la flor y, por implicación, la pureza de Sonome.

Otro ejemplo es *Botan shibe fukaku wakeizuru hachi no nagori kana*, el cual aparece en el diario de viaje de Basho Esqueleto en los Campos (Nozarashi kilo)

Habiendo estado de nuevo en la residencia del maestro TOYO, estaba a punto de partir hacia las provincias orientales.

*Desde muy adentro,
Los pistilos de la peonía
Se retira apesadumbradamente la abeja*

En este poema de despedida la abeja representa a Basho y los pistilos de la peonía al anfitrión (maestro Toyo). La abeja deja la flor con el mayor desgano, expresando así el profundo agradecimiento del visitante hacia el anfitrión. Esta forma de simbolismo o alegoría simple, era un estándar para los poetas de esa época, así como para la tradición poética como un todo. En la poesía clásica japonesa, los objetos de la naturaleza servían como símbolos o signos para individuos o situaciones específicas en el mundo humano, y el haikai japonés no era la excepción. Más aún, poetas como Basho y Buson utilizaban repetidamente las mismas imágenes (tales como la rosa para Buson y el mendigo para Basho) para crear metáforas y simbolismos complejos.

No hay duda que es una buena idea que los principiantes eviten el uso de metáforas, alegorías o simbolismos, pero esta regla no debería aplicarse a poetas más avanzados. Sin el uso de estas figuras, el haiku tendría que pasar un tiempo difícil logrando la complejidad y la profundidad necesarias para llegar a ser objeto de estudio y comentario. La diferencia fundamental entre el uso de la metáfora en el haiku y en otro tipo de poesía es que en el haiku tiende a ser extremadamente sutil e indirecta, al punto de no ser perceptible. La metáfora en el buen haiku es frecuentemente enterrada en lo profundo, dentro del poema. Por ejemplo, la palabra estacional en el haiku japonés tiende con frecuencia a ser inherentemente metafórica, pues soporta asociaciones culturales y literarias específicas, pero la primera y principal función de la palabra estacional es descriptiva, dejando implícita su dimensión metafórica.

Alusión, Poesía sobre la Poesía

El énfasis sobre el “momento haiku” en el haiku norteamericano ha significado que la poesía no tenga otra característica del haikai y haiku japonés: su carácter alusivo, la habilidad del poema de hablar de otra literatura o textos poéticos. Creo que fue Shelly quien dijo que la poesía es finalmente sobre la poesía. Los grandes poetas están constantemente en diálogo con los otros. Esto fue particularmente verdadero del haikai,

el cual empezó como una forma paródica, intercambiando las asociaciones y convenciones de la literatura y poesía clásica.

Una de las innovaciones de Basho fue haber ido más allá de la parodia y utilizar alusiones históricas y literarias como medio para elevar el haikai, que hasta entonces había sido considerada tan sólo como una forma de entretenimiento. Muchos de los haikai de Basho y Buson de hecho, dependen de su profundidad en la referencia o alusión a la poesía anterior, tanto de la tradición japonesa como de la china. Por ejemplo, uno de los más conocidos hokku (1742) de Buson es. *Yanagi chiri shimizu kare ishi tokoro dokoro.*

*Hojas caídas del sauce-
La corriente clara se ha secado,
Piedras aquí y allá*

El hokku es una desde una escena natural, del “aquí y ahora”, pero es simultáneamente una alusión y una variación de haikai de un famoso waka, o poema clásico de Sagyo (1118-1190), un poeta del siglo doce: *Michinobe ni shimizu nagaruru yanagi kage shibashi tote koso tachitomaritsure* (Shinkokinshu, Verano No. 262).

*Al lado del camino
Junto a una corriente del agua clara
Bajo la sombra de un árbol de sauce
Me detuve brevemente para lo que pensé
Que sería sólo un momento.⁷*

Basho (1644-94) había escrito anteriormente el siguiente poema: *Ta ichimai uete tachisaru yanagi kana*, en Oki no Hosomichi, el que el viajero (Basho), habiendo llegado al lugar donde Sagyo había escrito su poema, revive estas emociones: Basho hace una pausa bajo el mismo árbol de sauce y antes de conocerlo, un campo de arroz ha sido plantado.

*Un campo entero
Plantado de semillas de arroz
Parto desde el sauce⁸*

En contraste con el poema de Basho, el cual recaptura el pasado, el poema de Buson se trata sobre la pérdida y el irrevocable paso del tiempo, sobre el contraste entre la

⁷ Otra traducción, tomada de Sendas de Oku, según traducción de Octavio Paz y Eikichi Hayashiya:

*El sauce tiembla
en el agua corriente.
Bajo su sombra
—rumores y reflejos—
un momento reposo.*

⁸ Otra traducción, tomada de Sendas de Oku, según traducción de Octavio Paz y Eikichi Hayashiya:

*Quedó plantado
el arrozal cuando le dije
adiós al sauce.*

situación actual, en otoño, cuando la corriente se ha secado y las hojas del sauce han caído, y el pasado, en el verano, cuando la corriente clara hacía señas a Sagyo y el sauce le protegía del sol estival. Como en la mayoría de poemas de Basho y Buson, el poema es tanto sobre el presente como sobre el pasado, sobre el paisaje y sobre otros poemas y asociaciones poéticas.

El punto es que mucha de la poesía japonesa trabaja sobre el eje vertical mencionado anteriormente. Existen pocos y raros ejemplos de esto en el haiku en inglés. Doy un ejemplo, por Bernard Einbond, un poeta de la ciudad de Nueva York quien recientemente pasó de lejos, aludiendo el famoso poema del sapo de Basho: *furuike ya kawazy tobimoku mizu no oto* (*un viejo estanque, salta una rana, ruido de agua*).

El estanque de la rana...
Una hoja cae dentro
Sin hacer sonido

Este haiku mereció ganar el primer premio de Japan Airlines, en el que habían cerca de 40,000 entradas. Este poema tiene una calidad del haikai que Basho habría admirado. En la manera típica del haikai, opera en dos niveles fundamentales. En el nivel escénico, el eje horizontal, es una descripción de una escena de la naturaleza, captura el sentido de la soledad reservada que es característica de la poesía de Basho. En el eje vertical, es una variación alusiva, un giro de haikai sobre el poema famoso de la rana de Basho, ingeniosamente substituyendo la rana por la hoja y el sonido de la rana que salta adentro por el silencio. El haiku de Einbond tiene un sentido de inmediatez, pero al mismo tiempo habla sobre el pasado; entra en diálogo con el poema de Basho. En otras palabras, este haiku va más allá del “momento haiku”, más allá del aquí y ahora, para hablar a través del tiempo. Componer tal haiku es difícil. Pero es un tipo de poesía que puede romper la correntada y llegar a ser parte de una herencia poética.

El eje vertical no siempre tiene una conexión con otro poema. Puede ser lo que llamo memoria cultural, un cuerpo de asociaciones más grande con la que la comunicad en general puede identificarse. Podría ser sobre una crisis del pasado (tal como la guerra de Vietnam, o la pérdida de un líder), que el poeta determinado trata de retomar. La clave aquí es el cuerpo o marco de asociaciones más amplio que conduce de una generación a otra y que va más allá del aquí y ahora, más allá del tan llamado momento haiku. El punto clave es que para que el eje horizontal (contemporáneo) sobreviva, para trascender el tiempo y lugar, necesita cruzar en algún punto el eje vertical (histórico); el momento presente debe encajar con el pasado o con un sentido del tiempo y comunidad (tal como familiar, nacional o de historia literaria) más amplio.

Naturaleza y Palabras Estacionales

Una de las mayores diferencias entre los haiku de lengua inglesa y el haiku japonés es el uso de la palabra estacional (kigo). Hay dos requisitos formales para el hokku, ahora llamado haiku: la palabra de corte, que divide el hokku de 17 sílabas en dos, y la palabra estacional. Los poetas de lengua inglesa no utilizan palabras de corte per se, pero utilizan su equivalente, tanto con la puntuación (como la raya inclinada), sustantivos, o sintaxis. El efecto es muy similar a la palabra de corte, y deben haber muchos buenos poemas que dependen de ese corte. Sin embargo, no existe un

equivalente a la palabra estacional. De hecho, el uso de la palabra estacional no es un requisito en el haiku en inglés, como sí lo es para el haiku japonés.

En Japón, la palabra estacional dispara una serie de asociaciones culturales que han sido desarrolladas, refinadas y transmitidas cuidadosamente por cientos de años y que han preservado, transformado y pasado de generación en generación a través de libros estacionales, los cuales permanecen en uso hasta el día de hoy. En los días de Basho, las palabras estacionales se mantenían en forma de una enorme pirámide. En la parte superior estaban las cinco grandes, las que habían sido el núcleo de la poesía clásica (el waka de 31 sílabas): el cucú (hototogisu) para el verano, las flores del cerezo para la primavera, la nieve para el invierno, las brillantes hojas otoñales y la luna para el otoño. Ampliándose hacia abajo desde este angosto pico estaban los otros temas de la poesía clásica –lluvia primaveral (harusame), flores de naranjo (hanatachibana), pájaro cantor de arbusto (uguisu), árbol de sauce (yanagi), etc. Ocupando la base y en la parte más amplia, estaban las palabras coloquiales que habían sido agregadas recientemente por poetas de haikai. En contraste con las elegantes imágenes de la cima de la pirámide, las palabras estacionales de la base eran utilizadas para la cotidianidad, lo contemporáneo, la vida más sencilla. Ejemplos para la primavera lo son el diente de león (tanpopo), el ajo (ninniku), el rábano (wasabi) y el celo de los gatos (neko no koi).

Desde tan temprano como el siglo diecisiete, se esperaba que los poetas clásicos compusieran sobre la esencia poética (honi) de un conjunto de temas. La esencia poética se refería a las asociaciones del núcleo de la palabra estacional. En el caso del pájaro cantor (uguisu), por ejemplo, el poeta tenía que componer sobre la llegada o culminación de la primavera, sobre la aparición del pájaro cantor en la cañada de la montaña, o sobre la relación del pájaro cantor con las flores del ciruelo. Esta esencia poética, el conjunto de asociaciones en el núcleo del tema estacional, estaba pensada para representar la experiencia y la culminación de generaciones de poetas por muchos años. Componiendo sobre la esencia poética, el poeta podía participar de esta experiencia común, heredarla, y traerla al presente. (Este fenómeno se da en la mayor parte de de las artes tradicionales. El principiante debe primero aprender las formas fundamentales, o kata, que representa la experiencia acumulada de generaciones de maestros anteriores). Los poetas estudiaban obras clásicas japonesas tales como el cuento de Genji y el Kokinshu, la primera antología imperial de poesía waka japonesa, ya que estos textos fueron pensados para preservar la esencia poética de la naturaleza y las estaciones, así como los lugares famosos.

Los lugares famosos (meisho) tienen una función similar a la palabra estacional en la poesía japonesa. Cada lugar famoso tenía un conjunto de asociaciones poéticas sobre las que el poeta estaba obligado a componer. Tatsutagawa (el Río Tatsuta), por ejemplo, significaba momiji, o las brillantes hojas otoñales. Poetas tales como Sagyo y Basho viajaron a lugares poéticos famosos, tales como Tatsutagawa, Yoshino, Matsushima, Shirakawa- con tal de tomar parte de esta experiencia común, de ser inspirados por los lugares poéticos que habían sido la fuente de grandes poemas del pasado. Estos lugares poéticos ofrecían la oportunidad de hacer comunidad con los poetas antiguos a través del tiempo. Al igual que las palabras estacionales, los lugares famosos funcionaban como una tubería directa hacia el cuerpo poético común. En contraste, existen poquísimos lugares en norteamérica, si es que los hay, que tengan un conjunto de asociaciones poéticas de la manera que pueden encontrarse en el Japón. Y de acuerdo con esto, existe relativamente poco haiku en inglés sobre lugares famosos.

El punto es que las palabras estacionales y los nombres de lugares famosos en la poesía japonesa, expanden el poema no sólo a aspectos de la naturaleza, sino también al eje vertical, a un cuerpo poético común de asociaciones poéticas y culturales. La palabra estacional y los nombres de lugares famosos, también encadenaban el poema a otros poemas. Cada haiku es, en efecto, parte de un poema estacional gigante.

La gente siempre se ha admirado de la brevedad del poema japonés. El haiku de 17 sílabas es la forma más corta de poesía en la literatura mundial, y el waka o tanka, como se le conoce ahora, de 31 sílabas es probablemente la segunda más corta. ¿Cómo es posible entonces que la poesía sea tan breve y aún sea considerada poesía? ¿Cómo puede haber complejidad de alto valor en una forma tan simple y breve? Primero, la brevedad y la simplicidad permiten participar a cualquiera, convirtiéndolo en un medio social, comunal. En segundo lugar, el poema puede ser corto y aún complejo ya que realmente forma parte de un cuerpo poético más grande, más complejo. Cuando el poeta toma uno de los temas de la cima de la pirámide estacional, o visita un lugar famoso, él o ella entra en un mundo imaginario que él o ella comparte con la audiencia y que hace que se produzca conexión con los muertos, los antepasados. Componer sobre la esencia poética de un tema es, como podemos ver, participar de una experiencia acumulada por poetas del pasado más amplia. Es por esta razón que la audiencia se place en las sutiles variaciones de temas familiares.

Este cuerpo común o eje vertical, sin embargo, está en la necesidad constante de infusión, de nueva vida. El poeta de haikai necesita el eje horizontal buscar nuevas experiencias, nuevos lenguajes, nuevos temas, nuevos compañeros poéticos. La pirámide estacional puede ser vista como los círculos concéntricos de un tronco de árbol, con los asuntos clásicos en el centro, seguido por temas de versos encadenados clásicos, temas de haikai, y finalmente las palabras modernas del haiku en la periferia. Los círculos más hacia el interior, contienen la historia más amplia y son esencialmente mundos ficticios y los menos probables de cambiar. Los círculos externos, por el contrario, se arraigan en vida diaria y en el siempre cambiante mundo contemporáneo. Muchos de éstos en la circunferencia, vendrán e irán, para nunca más ser vistos. Sin la adición constante de nuevos anillos, sin embargo, el árbol moriría o se convertiría en un fósil. Uno de los ideales que Basho exponía hacia el final de su vida era el de la "permanencia y el cambio constante" (fueki ryuko). La "permanencia" implicaba la necesidad de buscar la "verdad del arte poético" (fuga no makoto), particularmente en la tradición poética y espiritual, para poder enganchar al eje vertical, mientras que "el cambio constante" se refería a la necesidad del cambio y la renovación constante, la fuente de los cuales debía en última instancia ser encontrada en vida diaria, en el eje horizontal.

Significativamente, la Sociedad de Haiku de América no menciona la palabra estacional, que sería obligatoria en Japón para la mayoría de las escuelas. Probablemente, la mitad del haiku de lengua inglesa existente tenga palabras estacionales o cierto sentido estacional, pero a pesar de tenerla, generalmente no tienen la función que hacen en haiku japonés. La razón de esto es que las connotaciones de palabras estacionales difieren grandemente en Norteamérica de una región a otra, sin mencionar en otras partes del mundo, y generalmente no están atadas con asociaciones literarias o culturales específicas que puedan ser reconocidas inmediatamente por el lector. En Japón, por el contrario, por cientos de años, las palabras estacionales han servido como

punto crucial entre el poema y la tradición. El haiku en lengua inglesa por lo tanto tiene que depender de otras dimensiones de haiku para sobrevivir.

En resumen, aunque el haiku en inglés está inspirado por el haiku japonés, no puede y no debe intentar duplicar las reglas del haiku japonés debido a las significativas diferencias en lenguaje, cultura e historia. Una definición del haiku en lengua inglesa diferirá, por naturaleza, de la del haiku japonés. Si fuera presionado para dar una definición del haiku de lengua inglesa que abarcara los puntos que he tocado aquí, diría, repitiendo a Basho, que el haiku en inglés es un poema corto, escrito generalmente de una a tres líneas, que busca nuevas y reveladoras perspectivas sobre la condición humana y física, centrándose en el mundo físico inmediato que nos rodea, particularmente aquel de la naturaleza, y en el funcionamiento de la imaginación, de la memoria, de la literatura y de la historia humanas. Hay ya un cierto número de buenos poetas de haiku norteamericanos que trabajan dentro de este marco, así que esta definición está concebida para animar una tendencia existente y para afirmar el nuevo espacio que va más allá de definiciones existentes de haiku.

Senryu y Haiku en Lengua Inglesa

Tal vez cerca de la mitad del haiku en lengua inglesa, incluyendo muchos de los mejores, están en realidad bajo la forma de senryu, que son poemas de diecisiete sílabas que no requieren palabra estacional y que se enfocan en la condición humana y en circunstancias sociales, frecuentemente de forma satírica o chistosa. Creo que está bien, el haiku en lengua inglesa no debería imitar el haiku japonés, pues opera en circunstancias muy diferentes. Debe tener una vida y una evolución independientes.

El senryu, de la manera que ha evolucionado en el Japón en la segunda mitad del siglo dieciocho, cuando florecía como una forma independiente, era principalmente satírico, aplicando la diversión en las maneras contemporáneas y los fallos humanos. Las revistas de haiku en inglés han establecido las diferencias entre las dos formas, haiku y senryu, en los que, aquellos poemas asociados con la naturaleza se les da la categoría del haiku y los temas no-naturales, la categoría del senryu. Según la Sociedad de Haiku de América, el haiku es la "esencia de un movimiento agudamente percibido en el que la naturaleza se encuentra con la naturaleza humana". El senryu, por el contrario, "se refiere principalmente a la naturaleza humana; a menudo de forma chistosa o satírica". Mientras que esta definición de senryu es apropiada, la del haiku, que por naturaleza tiende a traslaparse con el senryu, parece demasiado limitada.

La consecuencia de una definición de haiku tan estrecha es que las antologías de haiku en lengua inglesa están centradas apabulladamente en la naturaleza o el campo, a pesar de que el noventa por ciento de los poetas del haiku viven realmente en ambientes urbanos. Para exagerar la situación, los poetas norteamericanos del haiku están tomando la alternativa, o de escribir poesía formal sobre la naturaleza (definida como haiku), o de escribir poesía chistosa sobre temas no relacionados con la naturaleza (definidos como senryu). Esto podría desalentar a poetas de haiku de escribir poesía seria sobre aspectos del ambiente urbano inmediato o aspectos sociales más amplios. Temas tales como trenes subterráneos, conducir a diario entre diversas ciudades, cines, centros comerciales, etc., que quedan fuera de la noción tradicional de la naturaleza, en realidad

proporcionan algunas de las fuentes más ricas para el haiku moderno, tal como el haiku de lengua inglesa reciente ha revelado, y se deben considerar parte de la naturaleza en el sentido más amplio.

Por esta razón, estoy ahora editando un volumen de haiku de Nueva York o haiku urbano, el cual, según la cerrada definición de haiku, quedaría descalificado, pero que para mí representa el espíritu original del haikai japonés centrado en el ambiente físico inmediato. Proyectos tales como "Haiku en la calle 42" de Dee Evett, en la cual se presentó haiku urbano en las marquesinas de los teatros vacíos en el Times Square, son en este respeto, inspiradores e innovadores.

Conclusión: Algunas características de Haikai

El dilema es éste: por un lado, la gran atracción del haiku es su democracia, su capacidad de ser alcanzado, de estar disponible para cada uno. No hay poesía como el haiku que una todo esto. El haiku tiene un significado y una función especiales para cada uno. Puede ser una forma de terapia. Puede ser una manera golpear ligeramente el pique. El haiku puede hacer todas estas cosas. Y puede hacer todas estas cosas porque es corto, porque las reglas son simples, porque puede centrarse en el momento.

Sin embargo, si el haiku debe levantarse al nivel de la poesía seria, de la literatura que se respeta extensamente y se admira, que se enseña y se estudia, que puede tener impacto en otros poetas que no compongan haiku, entonces debe tener una complejidad que le dé profundidad y que le permita tanto centrarse en un momento específico del tiempo, como levantarse por encima de él. Basho, Buson y otros maestros alcanzaron esto a través de varias formas de densidad textual, incluyendo la metáfora, la alegoría, el simbolismo y la alusión, así como con la búsqueda constante de nuevos temas. Para los poetas norteamericanos, para quienes la palabra estacional no funciona de la manera en que lo hizo para estos maestros japoneses, esto se convierte en un asunto más acuciante, con la necesidad de explorar no sólo posibilidades metafóricas y simbólicas, sino también nuevas áreas - tales como historia, vida urbana, enfermedades sociales, muerte y guerra, ciberespacio. El haiku no necesita, ni puede ser confinado a la estrecha definición de poesía sobre la naturaleza, particularmente debido a que las reglas básicas son totalmente diferentes a las del Japón.

¿Cómo entonces puede el haiku alcanzar esa meta en un espacio de diecisiete sílabas? La respuesta es que no necesariamente debe hacerlo. Una de las convicciones que Basho y otros tuvieron sobre el hokku (haiku) es que era algo inacabado. El hokku era solamente el principio de un diálogo; tenía que ser contestado por el lector, otro poeta o un pintor. El haikai en su forma más fundamental, como verso encadenado, trata sobre el encadenamiento de un verso con otro, una persona con otra. El haikai también se refería a intercambio, enviar y contestar, saludar y ofrecer una despedida, a la celebración y el luto. El haikai se trataba también sobre la composición mutua, sobre terminar o complementar el trabajo de otros, agregando poesía y caligrafía a la pintura de alguien, agregando un pasaje de prosa al poema de un amigo, etc.

Como consecuencia, el haikai y el hokku son frecuentemente mejor apreciados cuando se leen como parte de una secuencia, como parte de un ensayo, de una colección de la poesía, de un diario o la narrativa de un viaje, todas las formas que revelen el proceso

del intercambio, encadenamiento, y que dan al haikai y al haiku un contexto más grande. El mejor trabajo de Basho fue *Oku no Hosomichi*, en el cual el haiku fue encajado en una narrativa en prosa más grande y era parte de una cadena mayor de textos.

En los días de Basho, el haikai era dos cosas: 1) ejecución y acto social, y 2) texto literario. Como acto social, como forma elegante de conversación, el haikai tenía que ser fácilmente accesible; tenía que ser espontáneo; tenía que realizar funciones sociales y religiosas. Así, la mitad de los haiku de Basho era saludos, poemas de despedida, rezos poéticos. Servían para funciones muy específicas y fueron anclados en un lugar y tiempo específicos, en un intercambio dialéctico con otros individuos. Para Basho, sin embargo, el haikai era también un texto literario que tenía que trascender el tiempo y el lugar, que fuera entendido por los que no estaban en el lugar de la composición. Para alcanzar esta meta, Basho reescribió en varias ocasiones su poesía, la hizo ficticia, le dio los nuevos ajustes, le agregó capas de significado, enfatizó al eje vertical (encadenándolo a la historia y a otros textos literarios), de modo que el poema tuviera un impacto más allá de sus circunstancias originales. Uno espera que más poetas norteamericanos de haiku puedan inspirarse de este complejo trabajo.

29-01-2007