

# La tradición del haikú en Octavio Paz

Virginia Rodríguez Cerdá

1

## . Hacia el haikú, de la mano de José Juan Tablada

El mexicano José Juan Tablada registra en su poesía el paso de un modernismo ya exhausto, cargado de retórica y simbolismo revisitado, a la vanguardia que hace de la imagen desnuda y sorprendente el núcleo de la actividad poética; y ello, en gran parte, gracias a la aclimatación de la poesía japonesa al discurso poético en lengua castellana. En 1919, con su libro *Un día...*, inaugura un tipo de poema comparable al haikú por su forma y, en ocasiones, por su sentido; se trata de una composición breve que, sin ajustarse estrictamente a ella, gira en torno a la estructura de 5/7/5 sílabas en que puede volcarse al castellano, según los conocedores de la lengua japonesa, la forma mínima del haikú. Al mismo tiempo, sitúa en el centro de esta estructura una imagen que resulta de la alianza de dos realidades más o menos distantes que, aún conservando por separado su sentido referencial, dan lugar a un instante poético caracterizado por la sorpresa. A veces el efecto poético se desprende de la vinculación de los tres versos del poema con el título que los precede, y, con ello, se desvincula Tablada de la tradición del haikú para la que, siempre, la autonomía del poema es absoluta. Tales innovaciones, claro está, son deudoras también de los movimientos de la vanguardia occidental que venían haciendo de la imagen y del poema-objeto el centro de la nueva poesía; en especial, del imaginismo de Pound y del poema caligramático de Apollinaire.

La lectura de los haikús de Tablada impresionó a Octavio Paz y le puso frente a una tradición que ya en la década de los cuarenta se deja sentir en algunos de los poemas de *Condición de nube* (1944) y que más adelante, mediando un extenso viaje por tierras

de Oriente y el estudio en profundidad de la doctrina del budismo zen, se convertiría en elemento vertebrador de su poética. La revelación, considerada como fuerza motora de la poesía, aparece ahora cifrada en forma de sorpresa, tiene todavía una trascendencia limitada en comparación con lo que después vendrá. Dice Octavio Paz a propósito de Tablada: “Tablada introduce en lengua española el haikú japonés. Su innovación es algo más que una simple importación literaria. Esa forma dio libertad a la imagen y la rescató del poema con argumento, en el que se ahogaba. Cada uno de estos pequeños poemas era una pequeña estrella errante y, casi siempre, un pequeño mundo suficiente”<sup>1</sup>.

Conviene advertir que de todas las composiciones que voy a citar a lo largo de este estudio queda desterrado el asunto japonés: son haikús por su forma breve, en casi todos los casos ceñida a tres versos y en alguno a las clásicas diecisiete sílabas, y por la concepción poética que los anima. No ha de extrañar, si se tiene en cuenta que la sinceridad del sentimiento del poeta es requisito imprescindible para escribir haikú, que sus cultivadores no japoneses se inspirasen para crear sus imágenes en realidades que les fueran culturalmente cercanas. Entre los poetas japoneses es constante el canto a objetos o acontecimientos ofrecidos por el contexto inmediato: los campos de bambú, los templos, los jardines de agua, no son alusiones estereotipadas sino realidades percibidas y cargadas de significado para los lectores de esa poesía; las presencias del haikú producen un desenvolvimiento simbólico sin despegarse de la realidad que nombran. No supieron ver esto los cultivadores de ese orientalismo retórico de final de siglo, ni los poetas modernistas deslumbrados por lo exótico. Tablada —y después de él Paz— consiguió instalarse en los

modos del haikú para dar entrada al paisaje y a los mitos de México. Como trataré de explicar un poco más adelante, este procedimiento es retomado por Octavio Paz en la serie de poemas breves que, bajo el título de “Piedras sueltas”, se incluyó en *Semillas para un himno* (1954). Más aún, en composiciones posteriores, cuando se acerque a las cosmogonías indias o cree largos poemas inspirados en los mitos mayas, el haikú sigue palpitando en algunas estrofas.

Para ilustrar lo que vengo diciendo cito a continuación algunos poemitas de Tablada junto a otros tantos de Paz; coinciden los dos poetas en la práctica de una depuración verbal extrema, en la síntesis expresiva, también en recurrir a visiones de la naturaleza para configurar la imagen.

De Tablada:

*Los gansos*

Por nada los gansos  
Tocan alarma  
En sus trompetas de barro<sup>2</sup>

\*\*\*

*La tortuga*

Aunque jamás se muda,  
A tumbos, como carro de mudanza,  
Va por la senda la tortuga  
(*Un día...*, 376)

\*\*\*

*Vuelos*

Juntos, en la tarde tranquila  
Vuelan notas de Angelus  
Murciélagos y golondrinas  
(*El jarro de flores*, 432)

\*\*\*

*12 p.m.*

Parece roer el reló  
La media noche y ser su eco  
El minuterero del ratón...  
(*El jarro de flores*, 448)

De Octavio Paz:

Roe el reloj  
mi corazón,  
buitre no, sino ratón.<sup>3</sup>

\*\*\*

Las olas se retiran  
—ancas, espaldas, nucas—  
pero vuelven las olas  
—pechos, bocas, espumas—.  
(“Frente al mar”, 48)

\*\*\*

Cantan los pájaros, cantan  
sin saber lo que cantan:  
todo su entendimiento es su garganta.  
(“Retórica”, 49)

Aparte del evidente diálogo —casi un homenaje— que Paz entabla en estos versos con las imágenes creadas por Tablada —el lenguaje sin sentido de los pájaros, el tiempo pasando como si se lo comiera un ratón—, las semejanzas entre ambos se observan en la preferencia por la construcción del poema en torno a una imagen que es más ingeniosa que trascendente; que persigue, por encima de todo, la exactitud de la palabra. Tal actitud, en el caso de Tablada, remite al proceso de esencialización de la expresión literaria que, a partir de la segunda década del siglo xx, anuncia la inminente llegada de la vanguardia al espacio cultural hispanoamericano; sin embargo, la vocación de cambio que pone de manifiesto ese modelado sintético de la expresión poética no significa una transición traumática entre modernismo y vanguardia, al contrario, las dos actitudes se dan la mano en los versos de José Juan Tablada: de un lado, la preferencia por el verso eneasílabo, con ecos rítmicos que remiten a las sonoridades modernistas, y la permanencia de las cualidades simbólicas del discurso que, requeridas por el modelo mismo, conectan con el trazado poético del modernismo; de otro, la palabra exacta, la imagen sorprendente, el sentido del humor. Los poemas de Paz nacen de un contexto bien distinto y su realización lingüística, por mucho que recuerde a aquella otra con la que dialoga, así lo comunica: la imagen definitivamente fragmentada, múltiple —“pechos, bocas, espumas”— nos habla

de una voz traspasada de surrealismo, enriquecida por el gesto universalista que reside en la disposición “oriental” de los versos.

Desviación con respecto a la norma más depurada del haikú es la tendencia a hacer explícitos los términos de la comparación —“A tumbos, como carro de mudanza, / Va por la senda la tortuga”—. De esta forma, se deja de lado uno de los procedimientos estéticos tal vez más característicos del haikú japonés: el principio de comparación interna, la asociación sin jerarquías de dos realidades apenas perfiladas por el silencio de la pausa que se abre entre ambas. En cambio, el sentido de *aparición* que Paz encuentra en la poesía japonesa y que él mismo perseguirá en sus más ambiciosas composiciones, se encuentra en el haikú de Tablada con que quiero cerrar esta introducción y que, curiosamente, es el más modernista de todos los suyos:

*El saúz*

Tierno saúz  
Casi oro, casi ámbar,  
Casi luz...  
(*Un día...*, 370)

Comentando este poema, dice Octavio Paz: “En sus momentos más afortunados la objetividad de Tablada confiere a todo lo que sus ojos descubren un carácter casi religioso de *aparición*”<sup>4</sup>. En efecto, este haikú, silábicamente ceñido a la estructura clásica, resume varias de las características de la poesía de Basho: la quietud que proporciona la ausencia de verbos, la yuxtaposición de sustantivos, la imagen extraída de la naturaleza y, por encima de todo, la inmediatez y la espontaneidad que hacen que el objeto poetizado aparezca en el texto, con lo que las palabras parecen dejar de significar para ser, por un instante, lo que significan. Además está, claro, la efectividad de las palabras en rima: *saúz/luz*. Aunque la poesía japonesa carece de rima, los efectos sonoros derivados de la prosodia son fundamentales para promover la connotación; quizá en este sentido el empleo de la rima en castellano pueda estimarse, en algunos casos, en paralelo a la prosodia japonesa.

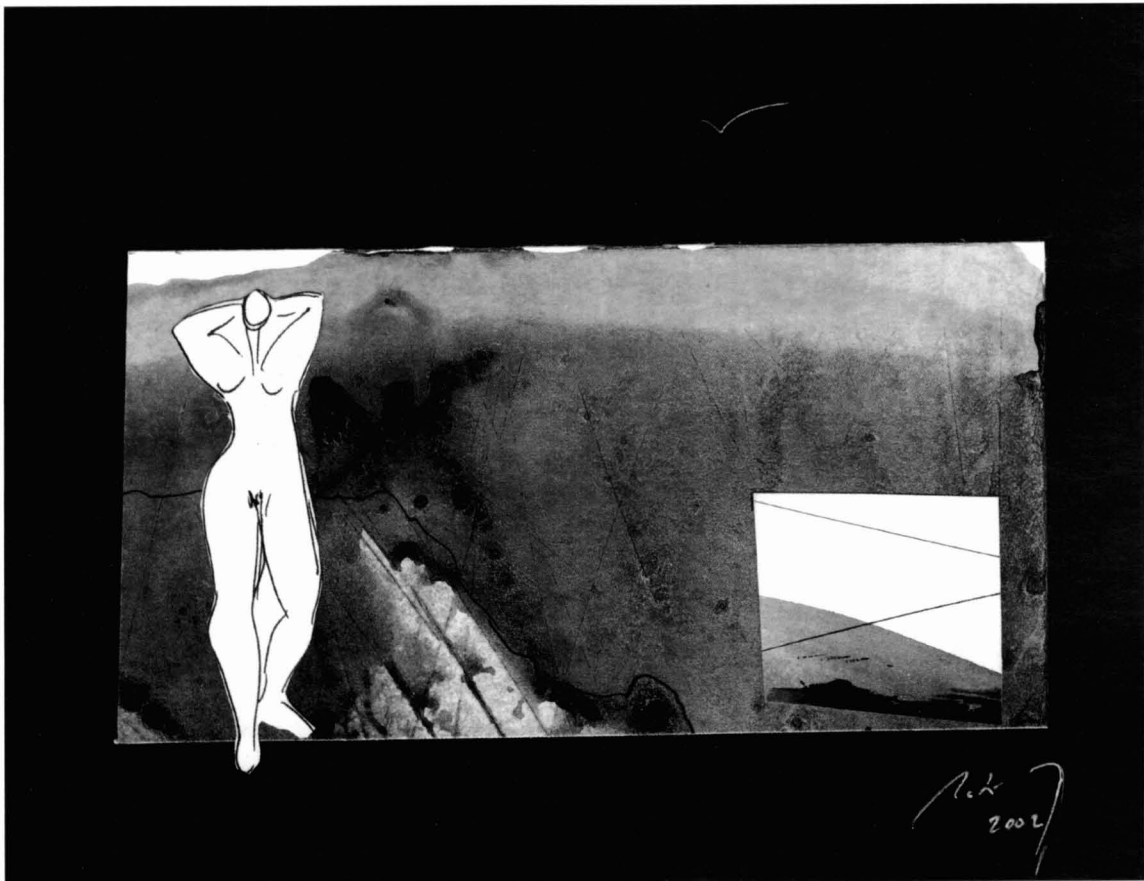
## 2. “Piedras sueltas” y *Tres momentos de la literatura japonesa*

En el año 1952, Octavio Paz vive durante siete meses en Tokio y, a su vuelta, compone la serie de

poemas breves que tituló “Piedras sueltas” y que aparece en la sección *Semillas para un himno*, de *Libertad bajo palabra*; en todos ellos es evidente la influencia del haikú. Poco después, en 1954, escribe el ensayo *Tres momentos de la literatura japonesa*, fundamental para comprender en qué sentido había asimilado Paz su contacto con Japón.

*Tres momentos de la literatura japonesa* es lo que podría considerarse esbozo para una historia de la literatura japonesa —desde la literatura femenina de Murasaki Shikubi y Sei-Shonagon en el siglo x hasta el haikú de Basho— y, al mismo tiempo, poética que ofrece unas pocas claves para la interpretación de aquellos modos literarios. Las páginas finales contienen las ideas que aquí resumo: el haikú, organismo poético mínimo, consta por lo común de dos partes; en la primera, de carácter pasivo, se produce la enunciación apenas descriptiva del marco, ubicación espacio-temporal contenida en unas pocas palabras que, casi siempre, se refieren a la naturaleza. La segunda parte introduce un elemento activo y, en sentido contrario a la primera, da lugar a una concreción extrema del marco referencial; ese movimiento activo, no obstante, raras veces se debe a la inclusión de un verbo, más bien se trata del efecto de la inesperada asociación de las dos realidades en el seno del poema por medio de la pausa que las delimita. La lengua del haikú convoca realidades y señala correspondencias para que, al volver a esas realidades, se nos presenten cargadas de sentido: sus palabras interrumpen por un instante el silencio de las cosas y nos lo devuelven enseguida preñado de significaciones. Es, entonces, una invitación al descubrimiento, un apunte con el que el poeta nos hace partícipes de su sutil percepción de la realidad y posibilita la ampliación de la conciencia del lector en oleadas de asociaciones. Aunque no aparezca recogida en el ensayo de Paz, cabría hacer aquí una matización: ese yo poético que percibe se autoexcluye de la enunciación, desaparece por completo en la mayor parte de los textos y, por eso, la imagen no se presenta mediatizada por un individuo, sino que busca ser por completo autónoma, plena, verdadera.

El haikú, por otra parte, funciona como redescubrimiento de la capacidad evocadora de lo cotidiano; es, en este sentido, una poesía antiheroica y antiexótica, lo que desde luego resulta difícil de percibir desde la perspectiva del lector occidental, para quien los campos de bambú, los templos budistas o las flores de loto nada tienen de cotidiano. Sea como sea, afirma Paz que no son simbólicas las entidades nombradas;



entendiendo que significan, como si dijéramos, en dos movimientos sucesivos: conservan en principio su sentido referencial primero y producen después, al combinarse, una ampliación simbólica por superposición de connotaciones. Por ello, los objetos que se muestran en el haikú simultáneamente son y no son símbolos. Se trata, en último término, de una poesía vivida en la que resulta indispensable la sinceridad ante la propia creación; y es que no puede olvidarse que la práctica del haikú al modo de Basho está impregnada de misticismo, es al mismo tiempo una actividad estética y ética.

Ilustra Paz su argumentación con algunos haikús en traducción que él mismo propone y justifica; un poco más adelante tocaré el tema de las traducciones, me interesa ahora alguno de esos textos como base sobre la que establecer las convergencias y las divergencias de los poemas incluidos en “Piedras sueltas” con el poema clásico japonés.

En principio, conviene despojarse del prejuicio que impide reconocer un haikú allí donde está ausente el

asunto japonés: los poemas de “Piedras sueltas” no sólo no lo tienen sino que, muchas veces, lo sustituyen por referencias a la mitología indígena mesoamericana. En el mismo sentido, hay que pensar en la estructura silábica 5/7/5 como en una abstracción en torno a la que fluctúa la concreción lingüística del poema; de hecho, son escasas las composiciones de Paz que la respetan aunque, eso sí, casi todas se decantan por la división de la materia poética en tres versos —así lo hacen diecinueve de los veinticuatro poemas que integran “Piedras sueltas”—. Por último, considero que se debe admitir que estos poemas son haikús a pesar del título que, contra lo establecido en la tradición japonesa original, los precede y a pesar, también, de que en más de una ocasión ese título es imprescindible para que se produzca el efecto poético; tal es el caso, por ejemplo, del poema “Objetos”, que recojo un poco más adelante. Por lo que se refiere a la función del título, la composición que ahora cito resulta peculiar: el poema tiene un sentido acabado sin las palabras que lo preceden, y cambia radicalmente con ellas:

*Máscara de Tláloc grabada en cuarzo transparente*

Aguas petrificadas.  
El viejo Tláloc duerme, dentro,  
soñando temporales.

Este texto, además de su estructura tripartita que combina dos versos heptasílabos con uno eneasílabo, suma al menos dos de las características que se mencionan en *Tres momentos de la literatura japonesa* como definitorias del haikú: la disposición en dos tiempos —el primero estático, el segundo activo— de entidades que resultan asociadas por obra de una pausa acentuada, aquí, por la puntuación; y la desaparición del sujeto enunciador. Las referencias a la naturaleza —*aguas, temporales*— podrían también ponerse en relación con los motivos de inspiración de la poesía oriental. Sin embargo, del título se desprende que es una *máscara de cuarzo* la visión que inspira la imagen: la transformación de la *máscara* en *aguas petrificadas* supone un salto metafórico ajeno a los usos del haikú japonés. Pienso que tal vez esta diferencia se deba al distinto poder evocador de lenguas tan distantes como el japonés y el castellano. Al parecer, ocurre que ciertas palabras del japonés —especialmente las relacionadas con las estaciones, con el tiempo y con algunos animales y plantas— han adquirido por el uso valores simbólicos que se actualizan al incluirlas en el discurso poético sin que se pierda, además, su valor referencial primero. En castellano, sin embargo, el poder desencadenador de connotaciones del léxico por sí mismo es menor, pero se multiplica en los giros metafóricos, más aún si se trata de usos reiterados en la tradición literaria. La metáfora, entonces, vendría a cumplir una función análoga a la de la palabra-símbolo; tal transformación repercute en el tejido de significados del haikú occidental: al anular la posibilidad de una interpretación literal se suprime, también, la inmediatez en la captación de un mensaje que, ahora, necesita de una operación intelectual para su descodificación.

Podría decirse que el haikú se presenta en la mente del poeta a partir de la observación de la quietud de las cosas. Conviene detenerse aquí para comprobar hasta qué punto las teorías pacianas sobre la imagen, la revelación y la inspiración —una de cuyas formulaciones más acabadas data del año 1956, con la publicación de *El arco y la lira*— están preñadas de filosofía oriental y, muy especialmente, de budismo zen; por eso, el haikú no puede ser visto como una

curiosidad dentro de la escritura de Paz, sino como la esperable realización que se deriva de la asimilación profunda de aquel pensamiento. En su vertiente zen, el budismo quiere procurar, como tantas otras religiones, la obtención de un conocimiento absoluto y no racional de todo lo palpable y lo impalpable; también, la anulación de la conciencia individual y su fusión con lo otro. Para ello se persigue una iluminación instantánea que, en palabras de Jorge Luis Borges, “equivale a lo que sentimos al percibir de golpe la respuesta a una adivinanza, la gracia de un chiste o la solución de un problema”. Y continúa Borges con su explicación: “Nuestros hábitos mentales obedecen a los conceptos de sujeto y de objeto, de causa y efecto, de lo probable y de lo improbable y a otros esquemas de orden lógico que nos parecen evidentes; la meditación, que puede exigir muchos años, nos libra de ellos y nos prepara para ese súbito relámpago: el *satori*”<sup>5</sup>. Y aún un poco más adelante: “Como todos los místicos, el budista desprecia del lenguaje y de los argumentos. [...] La deliberada omisión y la sugestión son elementos esenciales; recordemos los lacónicos dibujos y las brevísimas estrofas de los *tanka* y los *hai-ku*”<sup>6</sup>.

En *El arco y la lira*, Octavio Paz sitúa la imagen en el núcleo de la actividad literaria y la concibe como mecanismo que destruye los fundamentos del pensamiento lógico al promover la conciliación de realidades opuestas. La aprehensión de esta imagen, que produce una suerte de iluminación, retrotrae al lector a un estado de conciencia pre-lógico y, por eso, pre-lingüístico, puesto que su configuración misma anula la selección que está en la base del procedimiento de atribución de significados. Se produce entonces, en el poema, una tensión con respecto a la referencialidad: la imagen constriñe la referencia, tiende a convertirse ella misma en nueva realidad presentada, arrinconando la función representativa del lenguaje. Al final de este proceso se encuentra la definitiva conversión del verbo en objeto, espacio sin palabras dominado por el silencio. La literatura se asoma a ese fin sin alcanzarlo nunca, pone en peligro la supervivencia del significado para rescatarlo en el último instante. La imagen actúa también, como hiciera al quebrar el hilvanado del pensamiento lógico, suspendiendo el desarrollo temporal en una realización instantánea o, mejor, realización al margen de un tiempo que se sabe elaboración intelectual.

Al mismo tiempo, la denotación es bombardeada desde la órbita de las connotaciones: todos los planos de la expresión literaria favorecen la expansión de los significados, los sonidos significan en el poema

y lo hacen también todos los sentidos culturalmente asociados a las palabras. La captación del mensaje poético es, por eso, contradictoria y múltiple; como la realidad, resulta irreductible a un concepto. El poeta, como el místico, descrea del lenguaje conceptual y para expresarse crea un segundo sistema que altera los engranajes de la significación estable.

Pero, ¿por qué vías llega el poeta a concebir su creación? De nuevo, resulta aquí difícil trazar la frontera entre literatura, tal y como Paz piensa en ella, y experiencia mística: la imagen nace como revelación, resultado del *salto mortal* que supone el tránsito de la conciencia *al otro lado*, y se manifiesta en el repentino extrañamiento que produce la visión de lo cotidiano. La creación literaria es una forma de iluminación: lo es para el budista japonés que ve en la práctica del haikú una vía para provocar el *satori*; lo es para Octavio Paz, para quien la poesía sitúa al hombre en el territorio de lo absoluto.

Haciendo gala de su sorprendente capacidad para convertir en poesía el pensamiento, Paz sintetiza en los tres versos que ahora recojo los argumentos de *El arco y la lira*. Más discursivo que un haikú, “Mediodía” es una teoría del haikú; una teoría, también, de la imagen:

#### *Mediodía*

La luz no parpadea,  
el tiempo se vacía de minutos,  
se ha detenido un pájaro en el aire.

Ese instante de iluminación poética en el que el silencio de los objetos se llena de significados es, con frecuencia, convertido en tema de lo que, entonces, llamaríamos meta-haikús. Así ocurre en la poesía de Oshima Ryoto, discípulo de Basho:

No hablan palabra  
el anfitrión, el huésped  
y el crisantemo.

Con admirable precisión, en estas tres líneas se describe una escena que, así nos lo cuenta Basho en *Sendas de Oku*, debía de ser común en esas reuniones poéticas en las que se componían *rengas* colectivos: dos hombres permanecen en silencio observando lo que les servirá de inspiración, en este caso un crisantemo. En ese momento de contemplación, además, se anulan las jerarquías; el sujeto —quien contempla— y el objeto —lo contemplado— se funden en una sola

entidad. Una experiencia semejante se contiene en estos versos de Octavio Paz:

#### *Objetos*

Viven a nuestro lado,  
los ignoramos, nos ignoran.  
Alguna vez conversan con nosotros.

Glosando el poema, podríamos decir que es en ese instante en que los objetos conversan con los hombres cuando se produce el haikú. La inspiración de este texto es deudora de los modos de la poesía oriental; pero ocurre que, en el proceso de aclimatación de esa poesía al decir occidental, ha tenido lugar una transformación que no deja de ser significativa: el *ellos* —“el anfitrión, el huésped”— de la composición de Oshima Ryoto se ha vuelto un *nosotros* en la de Paz; en ese *nosotros* está también un yo poético que se resiste a desaparecer. De forma mucho más marcada, no sólo definitivamente se abre paso la primera persona en los dos poemas que cito a continuación, sino que, además, su individualidad queda perfilada por el enfrentamiento con lo otro: la masa humana anónima, en el primero de los textos, la inmensidad del espacio desconocido, en el segundo.

#### *Ante la puerta*

Gentes, palabras, gentes.  
Dudé un instante:  
la luna arriba, sola.

\*\*\*

#### *Analfabeto*

Alcé la cara al cielo,  
inmensa piedra de gastadas letras:  
nada me revelaron las estrellas.

Estos poemitas son haikú por su composición: la oposición de lo estático y lo dinámico, las pausas cargadas de significado y, sobre todo, esa como realidad convocada que está en el tercer verso de “Ante la puerta”: “la luna arriba, sola”; pero se separan del modelo oriental en, al menos, dos aspectos fundamentales: las imágenes se presentan, una vez más, mediatizadas por la concurrencia de un sujeto explícito cuyo sentir se convierte en el centro de la experiencia poética; los valores subjetivos de la

percepción, instalados en el poema, nos hablan de las dificultades que experimenta el moderno poeta occidental al tratar de situarse fuera de esa visión existencialista del mundo que impregna la cultura de Occidente a partir del romanticismo. En segundo término, estas composiciones —y las que citaré un poco más adelante— poseen una trabazón sintáctica que, posibilitada por la mayor extensión del verso, revierte en la presencia de un estilo que es discursivo allí donde el poema japonés sería nominal.

Reproduzco de nuevo los poemas “Mediodía” y “Objetos”, ya que en ellos se manifiesta con fuerza la que, creo yo, es la más significativa de las características del haikú en Paz:

*Mediodía*

La luz no parpadea,  
el tiempo se vacía de minutos,  
se ha detenido un pájaro en el aire.

\*\*\*

*Objetos*

Viven a nuestro lado,  
los ignoramos, nos ignoran.  
Alguna vez conversan con nosotros.

Las presencias casi palpables de la poesía japonesa se vuelven aquí, en consonancia con las otras realizaciones de la voz poética de Paz, abstracciones en las que el concepto resume los significados del objeto. Al contrario de lo que cabría esperar si se piensa en la sistemática defensa que recogen sus ensayos de una poesía convocadora de realidades concretas, los haikús originales de Octavio Paz —y el contraste resulta aún más fuerte si se comparan con las traducciones que analizo en la tercera parte de este trabajo— acusan un marcado intelectualismo. El *crisantemo* de Oshima Ryoto en Paz se ve cifrado en esos *objetos* indeterminados que parecen el resultado, más que de una mirada aplicada al redescubrimiento de situaciones cotidianas, de una actitud introspectiva en la que la admiración se produce ante el propio pensamiento. En el mismo sentido, en “Mediodía” el anclaje cronotópico no resulta de la inclusión en el poema de un acontecimiento natural determinado —“el mar ya oscuro”, “luna de estío”, “un viejo estanque”— sino que se produce mediante la mención de un *tiempo sin minutos*, concepto complejo que requiere de una transformación imaginativa para ingresar en el campo

de las realidades, y que se presenta apenas acotado por el dominio de una luminosidad intensa.

En la literatura japonesa, las formas distintas de percibir el entorno se funden a veces en imágenes sinestésicas. Es posible, entonces, ver los sonidos, de igual manera que antes escuchábamos los objetos silenciosos. En los dos poemas que enseguida reproduzco, Basho escucha los gritos blancos de los patos, mientras que Paz ve el color del canto de los pájaros; en los dos textos, el sonido que emiten los animales es el único testigo de su presencia, sus siluetas se diluyen en las sombras del atardecer marino o en la luminosidad de un mediodía:

El mar ya oscuro:  
los gritos de los patos  
apenas blancos.

\*\*\*

*Pleno sol*

La hora es transparente:  
vemos, si es invisible el pájaro,  
el color de su canto.

Una vez más, el contraste entre estos haikús me permite insistir en la preferencia de Paz por el empleo de una frase sintácticamente completa, reservando a las pausas versales la función de marcadores del sentido; en el texto de Basho, sin embargo, la predicación se realiza en los silencios, la disposición misma de los nombres nos habla de la relación que existe entre ellos.

Todos los textos recogidos en “Piedras sueltas” entablan un diálogo interesante con la tradición del haikú tal y como la entiende Octavio Paz en las últimas páginas de *Tres momentos de la literatura japonesa*, no obstante, para el objeto de este trabajo ha sido suficiente con rescatar unos pocos. Un último poema produce un curioso contraste entre una imagen múltiple al estilo cubista y una segunda, simple, de raigambre oriental. Esta composición resulta esclarecedora: muestra la fusión del discurso vanguardista con modos literarios culturalmente remotos. Tal fusión es uno de los pilares en los que se sustenta la poesía moderna:

*Flor*

El grito, el pico, el diente, los aullidos,  
la nada carnicera y su barullo,  
ante esta simple flor se desvanecen.

El peculiar universo estético de Paz —siempre metafísico— se apoya en un sincretismo que, en gran medida, surge de la necesidad de indagar allí donde se intuye la presencia de lo absoluto; para el hombre contemporáneo, prisionero de la técnica y los totalitarismos, angustiado por la conciencia de su propia contingencia, el absoluto sólo puede consistir en los distintos itinerarios que, como brechas abiertas en el imperturbable transcurrir de la historia, procuran la fijación del instante. El acceso a ese tiempo transhistórico lo proporciona el poema: el largo poema circular, que se instala en nuestra conciencia reanimando el mito del eterno retorno; el poema mínimo que, como el haikú, se confunde en la lectura con el instante mismo. En ambos casos, la escritura se realiza desde la crítica del lenguaje, y es en este sentido en el que, guiada del pensamiento poético del propio Paz, encuentro afinidades entre la poesía de la modernidad tal y como se entiende desde Mallarmé y el poema japonés al modo de Matsuo Basho. En efecto, la actitud crítica ante las posibilidades del lenguaje para nombrar realidades —para fundarlas, en último extremo— parece actuar como la *otra cara* solidaria de la fe depositada en la función trascendente de la expresión poética. El poema se abre paso en el límite mismo del sistema lingüístico; en eterno conflicto entre el *decir* y el *ser*, su sola realización cuestiona la legitimidad de las dos dimensiones cuya fractura viene a compensar: el lenguaje, de un lado, y la realidad, enfrente.

### 3. Las versiones y las diversiones de la poesía japonesa: traducciones de Octavio Paz

Un poeta que ve sobre todo, en los sonidos, la puntuación del silencio  
Marguerite Yourcenar

En *Parque de los Venados*, texto publicado por Paz en 1984, al tratar de las adaptaciones de la poesía china en Occidente, se pregunta: “¿Los poemas de Pound se parecen a los de los originales?”, para de inmediato dar él mismo con la respuesta: “Vana pregunta: Pound *inventó*, como dice Eliot, la poesía china en inglés”<sup>7</sup>. Parafraseando este texto, podríamos preguntarnos: ¿respetan las versiones de Octavio Paz los haikús que traducen?; para enseguida responder que Paz *inventó* la poesía japonesa en español. O, lo que es lo mismo, sus traducciones consiguen transplantar al castellano el efecto poético que podemos imaginar que persigue el haikú japonés. Para lograrlo,

los poemas originales son objeto de una elaboración que afecta a todos los planos del lenguaje: busca aliteraciones expresivas, introduce palabras profundamente connotadas, altera estructuras sintácticas; al mismo tiempo, sabe sacrificar su propia voz poética —la tendencia a la abstracción, los giros metafóricos, la imagen múltiple— para permitir el ingreso de otras voces en el discurso poético. En este proceso de transformación se observa una preferencia por favorecer la literalidad en el transplante de la forma —tres versos de cinco, siete y cinco sílabas; sin rima— y de mecanismos como la presentación del sustantivo desnudo o la comparación interna, sobre el rigor en la traducción del significado.

El libro de Rodríguez-Izquierdo *El haikú japonés. Historia y traducción*<sup>8</sup> resulta de gran utilidad para tomar conciencia —cuando, como es mi caso, se desconoce la lengua japonesa— de ese proceso que va del poema en japonés al poema en español, pasando por la traducción literal. He cotejado el corpus que propone este autor con los textos que incluye Paz en el apartado que dedica al Japón en *Versiones y diversiones*<sup>9</sup>; de entre los poemas coincidentes, he realizado una selección que ofrezco ahora comentada; de la lectura comparada de las versiones y confío también que de esos comentarios, el lector de estas páginas podrá formarse una idea suficiente del sentido de la traducción en Paz como proceso intertextual de creación poética autónoma y, al mismo tiempo, dependiente de textos preexistentes<sup>10</sup>.

Algo artificiosa resulta la imagen propuesta por Yamazaki Sokán en el primero de los textos que aquí se recogen: el poeta realiza una elaboración intelectual y no, como suele ser habitual, una captación inmediata de la naturaleza, al señalar, en captación visual, la semejanza de la luna con el típico abanico japonés, previa añadidura de un mango al astro.

Luna / a / mango  
si hincase / buen  
abanico (admiración)

Si a la luna  
se hincase un mango  
¡qué buen abanico!

Luna de estío:  
si le pones un mango,  
¡un abanico!

El contraste entre las dos versiones apunta ya al sentido de los procesos que intervienen en las creaciones de Octavio Paz. El más importante de todos ellos es, a mi entender, el aislamiento en el primer verso del sustantivo que ocupa el centro de la comparación; en este caso, ese aislamiento se consigue dejando al sintagma *Luna de estío* fuera de la construcción sintáctica, esto es, retrotrayendo la condicional al verso siguiente y, también, forzando con la puntuación una pausa larga que está ausente en la versión de Rodríguez-Izquierdo. Creo que esta peculiaridad que, como iremos viendo, es constante en las traducciones de Paz, debe ponerse en relación con esa virtud convocatoria —casi bíblica— que él ve en los nombres del haikú: al situar las palabras fuera de las construcciones sintácticas, el lenguaje se vuelve menos lenguaje, menos abstracto, se acorta la distancia entre nombres y objetos. En segundo término, ha de notarse la libertad con que han sido seleccionadas o suprimidas las palabras —nada se dice en la transliteración del *estío*— y, al mismo tiempo, la adherencia estricta al sistema de diecisiete sílabas repartidas en los tres versos tal y como ya quedó apuntado en capítulos anteriores.

Matsuo Basho (1644-1694) es, así lo reconocen todos los que se hayan acercado alguna vez a la literatura japonesa, la figura fundamental dentro de la tradición del haikú. Para Octavio Paz, “cuando [Basho] empezó a escribir, la poesía se había convertido en un pasatiempo: poema quería decir poesía cómica, epigrama o juego de sociedad. Basho recoge este nuevo lenguaje coloquial, libre y desenfadado, y con él busca lo mismo que los antiguos: el instante poético”. Y continúa un poco más adelante: “La filosofía Zen reaparece en su obra, como reconquista del instante. O mejor: como abolición del instante”<sup>11</sup>. De los muchos que traducen los dos autores, cito aquí tres poemas que resultan, por lo que hace a las distintas versiones, especialmente reveladores. En primer lugar, claro, el famosísimo haikú de la rana zambulléndose en el estanque, expresión perfecta de ese instante de iluminación provocado por un acontecimiento natural en apariencia insignificante; arquetipo, también, del contraste entre lo inmóvil y permanente —el viejo estanque— y lo fugaz —el salto de la rana—. Para comprender la propuesta de Paz, hay que tener en mente que la poesía japonesa hace uso abundante de las muchas formaciones onomatopéyicas que posee y que, especialmente al escribir haikú, los recursos sonoros acompañan al sentido de las palabras, su-

brayando, también, estados anímicos y sensaciones. En este sentido, es de destacar la perspicacia para la selección de que hace gala Octavio Paz, que ha sabido dar con una voz —chapaletéo— que reproduce el sonido del agua y que suma, además, las cinco sílabas necesarias para completar el tercer verso. A pesar de ello, prefiero en este caso la versión de Rodríguez-Izquierdo, que me parece más nítida, menos rebuscada:

Viejo estanque / :  
rana / zambullirse  
agua / (posesor) / ruido

Un viejo estanque;  
al zambullirse una rana  
ruido de agua.

Un viejo estanque  
salta una rana ¡zas!  
chapaletéo.

En el siguiente ejemplo, más que proponer una versión, Paz se inspira en un haikú de Basho para crear este poema:

Tranquilidad / :  
Roca / en / penetrar  
Cigarra / (posesor) / voz

Todo en calma.  
Penetra en las rocas  
la voz de la cigarra.

Tregua de vidrio:  
el son de la cigarra  
taladra rocas.

Me refiero, claro está, al primer verso —*Tregua de vidrio*—, que sólo por su sentido recuerda a la *tranquilidad* de Basho y que, más bien, habría que estimar como una creación original; así entendido, el poema es, desde luego, de gran belleza y da muestra de lo productivo de la confluencia de la tradición del haikú con la moderna poesía occidental. Consciente de la libertad de su traducción, Octavio Paz la justifica así: “Se me ocurrió que la palabra *tregua* —en lugar de quietud, sosiego, calma— acentúa el carácter instantáneo de la experiencia que evoca Basho: momento de suspensión y armisticio lo mismo en el mundo natural que en la conciencia

del poeta. Ese momento es silencioso y ese silencio es transparente: el chirrido de la cigarra se vuelve visible y traspasa la roca. Así, la tregua es de vidrio, una materia que es el homólogo visual del silencio: las imágenes atraviesan la transparencia del vidrio como el sonido atraviesa el silencio”<sup>12</sup>. quede o no justificada la versión con estas explicaciones, la cita en sí resulta de gran utilidad para comprender la postura de Paz ante el hecho mismo de traducir: se impregna del sabor poético del texto, capta las sutilezas del mensaje; trata después de sentir como sintió el creador primero, busca en su conciencia sensaciones análogos y reproduce estados de ánimo; por último, traza los versos en su lengua.

En la última composición de Basho que reproduzco aquí se repiten, una vez más, los mismos procesos creativos: aislamiento del nombre que aporta la referencia inmóvil en el primer verso; cuidadosa selección de las voces y su disposición en los versos para mantener la pauta silábica. Nótese, por otra parte, que este texto de Paz da pie a una ambigüedad —el adjetivo “blancos” puede referirse tanto a “gritos” como a “patos”— que no está presente en el original y que evita, siempre más literal, la versión propuesta por Rodríguez-Izquierdo:

Mar / oscureciéndose  
pato salvaje / (pos.) / voz  
ligeramente / blanca

Al oscurecerse el mar  
las voces de los patos salvajes  
son vagamente blancas.

El mar ya obscuro:  
los gritos de los patos  
apenas blancos.

Del siguiente poema, originalmente compuesto por Yosa Buson como captación inmediata de un acontecimiento cotidiano, la lluvia, Octavio Paz propone una versión que, contra lo que en él es habitual, refuerza el anclaje de las voces al mundo oriental, al sustituir “impermeable” por “capa de paja” y “paraguas” por “sombrija”; tales sustituciones quedan justificadas por el limitado sabor poético de las voces que aparecen en la transliteración y, sobre todo, por el sentido de modernidad que aquellas sugieren, tan impropio de una composición del siglo XVIII:

Lluvia de primavera / :  
conversando / ir  
impermeable / y / paraguas

Lluvia de primavera;  
juntos van conversando  
impermeable y paraguas.

Llovizna: plática  
de la capa de paja  
y la sombrilla.

Por último, una composición de Kobayashi Issa en la que hasta las más insignificantes criaturas del mundo animal resultan merecedoras de esa mirada llena de ternura, de comprensión: este poemita hace extensivo el sentimiento humano de soledad nada menos que a las pulgas. Octavio Paz ha cambiado aquí las “pulgas” en “mosquitos”, tal vez para favorecer la inmediatez en la captación del sentido de estos versos: las pulgas, en efecto, han desaparecido del contexto cotidiano en el que se mueve el lector occidental; evita así, además, las connotaciones de insalubridad que en nosotros despiertan aquellos parásitos. Tanto su versión —con un último verso tetrasílabo en el que la ruptura de la sinalefa resulta prácticamente imposible por forzada— como la de Rodríguez-Izquierdo alteran el patrón silábico; prefiero la de este último, que —con dos heptasílabos y un pentasílabo— resulta mucho más rítmica:

Pulga / (plural) / también  
noche-larga / será / (excl.)  
será solitaria

Vosotras también, pulgas,  
¡noche larga tendréis  
y soledad...!

Para el mosquito  
también la noche es larga,  
larga y sola.

En un breve escrito de 1970<sup>13</sup> Octavio Paz, desde una perspectiva teórica, respalda su modo de proceder como traductor de textos literarios; la traducción es, siempre según sus palabras, una operación literaria —se relaciona por metonimia o por metáfora con el texto que traduce— de sentido inverso a la creación, destinada a la producción de un texto que desenca-

dene significados análogos a los recogidos por el original, ya sea por denotación o por connotación. Es un proceso complejo, especialmente cuando se trata de poesía y por lo que hace a la reproducción de contextos poéticos y cualidades sonoras, pero posible: la historia de la literatura nos muestra que los estilos literarios son translingüísticos, el mismo sentir ha venido recogiendo en códigos distintos

sin sufrir modificaciones en lo fundamental. Por supuesto que Paz deja claro que la traducción está destinada a producir sensaciones *análogas* —nunca iguales— a las que produjera el original; con ello consigue conciliar la concepción del poema como expresión que, al contrario que cualquier otra formación lingüística, sólo se dice a sí misma, con la idea de la universalidad del sentimiento poético.

## Bibliografía

- Borges, Jorge Luis y Alicia Jurado, *Qué es el budismo*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- Ceide-Echevarría, Gloria, *El haikai en la lírica mexicana*, México, Ediciones de Andrea, 1967.
- Gimferrer, Pere, *Lecturas de Octavio Paz*, Barcelona, Anagrama, 1980.
- Martínez Torrón, Diego, *Variables poéticas de Octavio Paz*, Madrid, 1979.
- Mejía Valera, Manuel, *El pensamiento filosófico de Octavio Paz*, México, Ed. Cuadernos Americanos, 1980.
- Paz, Octavio, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- , *Las peras del olmo*, Barcelona, Seix Barral, Barcelona, 1974; incluye los ensayos “Estela de José Juan Tablada” (págs. 59-67) y “Tres momentos de la literatura japonesa” (págs. 107-136).
- , *Libertad bajo palabra*, Madrid, Cátedra, 1998.
- , *Los signos en rotación y otros ensayos*, Madrid, Alianza Editorial, 1971; incluye “La tradición del haikú” (págs. 235-251).
- , *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets, 1971.
- , *Versiones y diversiones*, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores, 2000.
- Rodríguez-Izquierdo, Fernando, *El haiku japonés. Historia y traducción*, Madrid, Ediciones Hiperión, 1999.
- Tablada, José Juan, *Obras completas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1971.
- Ulacia, Manuel, *El árbol milenario. Un recorrido por la obra de Octavio Paz*, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores, 1999.

<sup>1</sup> Octavio Paz, “Estela de José Juan Tablada” (1945), en *Las peras del olmo*, Barcelona, Seix Barral, 1974, pág. 62.

<sup>2</sup> Haikú de José Juan Tablada, en *Un día...*, *Obras* (vol. I, “Poesía”), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1971, pág. 370. Todos los poemas del autor que en adelante se citan han sido extraídos de esta edición. En lo que sigue, hago constar el título del poemario y la página de referencia junto a cada poema.

<sup>3</sup> Poema de Octavio Paz incluido en la sección “Apuntes del insomnio” de *Condición de nube* (1944), *Libertad bajo palabra*, Alcalá de Henares, Ediciones de la Universidad y Fondo de Cultura Económica, 1993, pág. 47. Pertenecen también a *Condición de nube* los otros poemas de Paz que aquí se citan; en adelante, consigno el título de la sección y la página de referencia junto a cada texto.

<sup>4</sup> Octavio Paz, “La tradición del haikú”, *Los signos en rotación y otros ensayos*, Madrid, Alianza Editorial, 1971, pág. 245.

<sup>5</sup> Jorge Luis Borges y Alicia Jurado, *Qué es el budismo*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, pág. 110.

<sup>6</sup> *Ibíd.*, pág. 116.

<sup>7</sup> Octavio Paz, “Parque de los Venados”, en *Obras completas II. Excursiones/IncurSIONES*, Barcelona, Círculo de Lectores y Galaxia Gutenberg, 2000, pág. 615.

<sup>8</sup> Fernando Rodríguez-Izquierdo, *El haikú japonés. Historia y traducción*, Madrid, Ediciones Hiperión, 1999.

<sup>9</sup> Octavio Paz, *Versiones y diversiones*, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores, 2000.

<sup>10</sup> Para favorecer la claridad en la exposición he dispuesto las distintas versiones de un mismo poema en el siguiente orden: en primer lugar, la traducción estrictamente literal que ofrece Rodríguez-Izquierdo y que, muchas veces, resulta incomprensible; después, la versión del mismo autor, más o menos elaborada; y, en último lugar, la de Octavio Paz. También del imprescindible volumen de Fernando Rodríguez-Izquierdo, extraigo los datos sobre los cinco autores seleccionados; me atengo, sin embargo, a las grafías de los nombres que propone Octavio Paz: Yamazaki Sokán, Matsuo Basho, Yosa Buson, Kobayashi Issa y Mukai Kyorai.

<sup>11</sup> Octavio Paz, “Tres momentos de la literatura japonesa” (1954), *Las peras del olmo*, cit., pág. 128.

<sup>12</sup> Octavio Paz, *Versiones y diversiones*, cit., nota 80, págs. 682-683.

<sup>13</sup> Octavio Paz, *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets, 1971, págs. 7-19.