

## EL POEMA COMO EJERCICIO ESPIRITUAL OCTAVIO PAZ Y EL HAIKÚ<sup>1</sup>

“Para sentir un poema hay que comprenderlo; para comprenderlo: oírlo, verlo, contemplarlo –convertirlo en eco, sombra, nada. Comprensión es ejercicio espiritual”<sup>2</sup>. Estas frases escritas en 1966, y que forman parte, significativamente, de un conjunto de aforismos titulado *Recapitulaciones*, expresan lo que, para Octavio Paz, alrededor de los años sesenta muy especialmente, el poema es o debería ser: el soporte lingüístico, oído o leído, de un “ejercicio espiritual”. Quizá no todos los poemas se presten a este tipo de ejercicios; quizá sólo los buenos poemas, y, dentro de los buenos, quizá determinados tipos de poemas más que otros. Acaso solamente, a fin de cuentas, los poemas de los autores que consideren la escritura poética como el fruto de una experiencia de lo que Paz, siguiendo a Machado, llama la *otredad*<sup>3</sup>.

Este es el caso, seguramente, del mismo Octavio Paz en muchos de sus poemas. Y este es el caso también, de manera aún más patente, de Matsuo Basho, el famoso poeta japonés del siglo XVII, a quien Paz tradujo y también imitó en algunos momentos de su obra. Basho, como se sabe, es quien le dio sus letras de nobleza al pequeño poema de tres versos y diecisiete sílabas llamado *haikú*:

Basho no inventó esta forma; tampoco la alteró: simplemente transformó su sentido. Cuando 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

<sup>1</sup> Quisiera dejar constancia aquí de mis agradecimientos, por sus consejos y orientaciones, a mis colegas Catherine Flepp y Juan Carlos Baeza Soto.

<sup>2</sup> OCTAVIO PAZ, *Recapitulaciones*, 1966, en *Obras completas*, ed. del autor, Círculo de Lectores, Barcelona, 1991, t. 1, p. 294. Me referiré aquí a las *Obras completas* por las siglas *OC* seguidas por el número de volumen en *cursiva* y el número de página en letra redonda.

<sup>3</sup> Para Paz, la *otredad* “designa a la vida diaria, la de todos los días, en su radical extrañeza”; cit. por ENRICO MARIO SANTÍ, *El acto de las palabras. Estudios y diálogos con Octavio Paz*, F.C.E., México, 1997, p. 307. Sobre la *otredad* en Machado y en Paz, véase PAUL-HENRI GIRAUD, *Octavio Paz: vers la transparence*, Presses Universitaires de France, Paris, 2002, pp. 4, 26, 284-286.

antiguos: el instante poético. El haikú se convierte en la anotación rápida, verdadera recreación, de un momento privilegiado; exclamación poética, caligrafía, pintura y escuela de meditación, todo junto. Discípulo del monje Buccho —y él mismo medio ermitaño que alterna la poesía con la meditación—, el haikú de Basho es ejercicio espiritual<sup>4</sup>.

Me gustaría examinar aquí tres puntos: ¿qué es lo que hace, según Paz, del haikú de Basho y de sus seguidores, un ejercicio espiritual? ¿En qué medida esta calidad peculiar se verifica en las traducciones al español de los haikúes japoneses clásicos, y en particular, en las traducciones de Paz? Por fin, ¿en qué medida se verifica esta calidad en los poemas de Paz que más se acercan a la forma del haikú?

Son bien conocidas las etapas del acercamiento de Octavio Paz a la tradición literaria de Japón. Primero, la lectura, o más bien relectura, de la obra de José Juan Tablada en 1945, el año de su muerte —Tablada a quien Paz considera el introductor del haikú en lengua española<sup>5</sup>. En París, hacia 1950, la lectura de los estudios de Daisetz Teitaro Suzuki sobre el budismo Zen. Luego, en 1952, la estancia de seis meses que hace Octavio Paz en Japón como diplomático, y su lectura o relectura de mucha poesía china y japonesa en traducción inglesa<sup>6</sup>. Experiencia fundadora y fecundante, que no va a dejar de tener resonancias tanto en su poesía como en su poética. En 1954, Paz publica un ensayo introducti-

<sup>4</sup> OCTAVIO PAZ, “Tres momentos de la literatura japonesa” [1954], *OC2*, p. 342.

<sup>5</sup> Véase OCTAVIO PAZ, “Estela de José Juan Tablada” [1945], *OC4*, p. 158. Para PEDRO AULLÓN DE HARO, sin embargo, el verdadero introductor del haikú en lengua española no es Tablada, sino Machado: “Las primeras, si bien reducidas, muestras machadianas de jaiku [*sic*] aparecen en la segunda edición de *Soledades*, la cual se publicó con el nuevo título amplificado de *Soledades, galerías y otros poemas*, y data de 1907; es decir, doce años antes que *Un día...* de Tablada, que se publica en 1919. De manera que a tenor de los datos la cuestión se resuelve del siguiente modo: a) el poemario *Un día...* es la primera obra constituida íntegramente por el género japonés en lengua española; b) las aportaciones de Antonio Machado, aunque inmersas dentro de un conjunto mayor, son ciertamente muy anteriores a las del poeta mexicano”; *El jaiku en España. La delimitación de un componente de la poética de la modernidad*, 2ª ed. aum., Hiperión, Madrid, 2002, p. 51. Debo añadir que la naturaleza haikista de los poemas de Machado anteriores a los años 20 me parece discutible.

<sup>6</sup> Véase OCTAVIO PAZ, “Genealogía de un libro: *Libertad bajo palabra*”, entrevista con Anthony Stanton [1988], *OC15*, p. 115.

vo intitulado “Tres momentos de la literatura japonesa”<sup>7</sup>. En 1957, con ayuda del hispanista japonés Eikichi Hayashiya, traduce al español *Hokuno-hosochimi* (1689), bajo el título de *Sendas de Oku*<sup>8</sup>. Se trata del último y más famoso de los cinco *haibun* de Basho, el *haibun* siendo una especie de diario de viaje puntuado de haikúes. En 1970, como prefacio a la segunda edición muy revisada de esta misma traducción, Paz publica un nuevo ensayo, “La tradición del haikú”<sup>9</sup>. Me he limitado aquí a citar las etapas más notables de este acercamiento, sin mencionar los múltiples ecos de la estética japonesa y del budismo zen en la ensayística de Paz y en particular en *El arco y la lira*, cuya primera edición es de 1956<sup>10</sup>, ni tampoco en su obra poética, punto que evocaré en la última parte de esta ponencia.

Como ya lo han subrayado varios críticos<sup>11</sup>, y como el mismo Paz declaró en una entrevista publicada originariamente en japonés, el poeta mexicano valoraba especialmente dos cualidades de la tradición literaria japonesa: “primero, la idea de la concentración; segundo, la idea de lo no terminado, de la imperfección”<sup>12</sup>. Dejando de lado el aspecto refinadamente *imperfecto* de la estética japonesa, aspecto que vamos a tener la oportunidad de verificar en alguno que otro texto, escuchemos cómo comenta Octavio Paz la primera cualidad, la de la *concentración*:

Un poema japonés dice con muy pocos elementos algo que tiene gran intensidad. Esto me interesó mucho porque va precisamente en contra de la tradición latina, especialmente la española, que se complace en la *ampliación*. La poesía japonesa es una lección de economía (*id.*).

Creo personalmente que esta lección fue para Octavio Paz una verdadera revelación que le permitió superar, en su propia obra, esa

<sup>7</sup> OC2, pp. 327-347.

<sup>8</sup> Traducción reeditada en *Versiones y diversiones*, OC12, pp. 635-664.

<sup>9</sup> OC2, pp. 348-364.

<sup>10</sup> Véase en particular el capítulo intitulado “La otra orilla”, donde Paz se refiere dos veces a la obra de D. T. Suzuki (OC1, pp. 135 y 140).

<sup>11</sup> VÍCTOR SOSA, *El Oriente en la poética de Octavio Paz*, Secretaría de Cultura-“Los Nuestros”, Puebla, 2000, p. 57; JUAN MANUEL CUARTAS RESTREPO, “El haikú, fuente oriental de la poesía de Octavio Paz”, *Huellas*, 2002, núms. 58/59, p. 39.

<sup>12</sup> OCTAVIO PAZ, “Oriente, imagen, eros”, entrevista con Masao Yamaguchi [1978], OC15, p. 200.

*complacencia* a la “ampliación”, y crear ciertos momentos de intensidad poética pocas veces alcanzados en lengua española.

Ahora bien, el pequeño haikú no es tan conciso que no llegue a ser dialéctico, es decir compuesto de tres momentos, que corresponden a los tres versos del poema. Paz lo muestra muy bien a partir de un ejemplo canónico de Basho:

Un viejo estanque:  
salta una rana ¡zas!  
chapaletéo.

Nos enfrentamos a una casi prosaica enunciación de hechos: el estanque, el salto de la rana, el chasquido del agua. Nada menos “poético”: palabras comunes y un hecho insignificante. Basho nos ha dado simples apuntes, como si nos mostrase con el dedo dos o tres realidades inconexas que, sin embargo, tienen un “sentido” que nos toca a nosotros descubrir. El lector debe recrear el poema. En la primera línea encontramos el elemento pasivo: el viejo estanque y su silencio; en la segunda, la sorpresa del salto de la rana, que rompe la quietud. Del encuentro de estos dos elementos debe brotar la iluminación poética<sup>13</sup>.

La “iluminación poética” que experimentaría el lector sería, en este caso, un eco de la iluminación mística del autor. En efecto, se cuenta que Basho compuso este haikú en el curso de una conversación entre anodina y religiosa con su guía espiritual, el monje Buccho, el cual le había hecho una pregunta sobre el budismo<sup>14</sup>. La rana, que “aparece a menudo en la literatura japonesa, asociada a muchas sugerencias poéticas de paz y de soledad”<sup>15</sup>, puede evocar aquí al practicante del *zazen*, la meditación sentada de los budistas japoneses. El ruido del agua parece ser lo que “despertó” a Basho

a la verdad del Budismo Zen. La experiencia misma no se podía expresar de ninguna manera, de ahí este haikú que describe simple-

<sup>13</sup> “Tres momentos de la literatura japonesa”, *OC2*, p. 343.

<sup>14</sup> Véase JACQUES BROSSE, *L’Univers du Zen*, Albin Michel, Paris, 2003, p. 192, col. 2.

<sup>15</sup> Traduzco de DAISSETZ TEITARO SUZUKI, *Essais sur le bouddhisme Zen* [1930-1934], Albin Michel, Paris, 2003, p. 676.

mente las circunstancias ocasionales, sin ningún sentimiento, sin ningún comentario (*id.*).

La traducción de Paz, que él mismo califica de “inepta”<sup>16</sup>, tiene el mérito de preservar este prosaísmo característico, y también el efecto de sorpresa del final: “¡zas! / chapaleteo”. Hay que notar que este haikú funciona según una dialéctica habitual, en Basho, entre los principios opuestos de “*fueki* y *riuko*, lo estable y lo cambiante, el reposo y el movimiento”, principios que Basho “reunifica para mostrar su identidad última”<sup>17</sup>. La traducción de Paz, voluntariamente desprovista de sintaxis, es ciertamente más fiel al original que la versión rimada que aparece, en 1922, en la segunda edición de *Farsa y licencia de la Reina Castiza* de Ramón del Valle-Inclán:

y el espejo de la fontana  
al zambullirse de la rana  
¡hace chás!<sup>18</sup>

En *Versiones y diversiones*, Paz traduce del japonés, además de un poema de unos treinta versos y de veinticinco *tankas* (poemas de cinco versos cuyos tres primeros versos corresponden al esquema del haikú), cincuenta y seis haikúes, proponiendo, para algunos de ellos, dos versiones distintas. En *Sendas de Oku*, aparecen dos *tankas* y sesenta y cuatro haikúes, algunos de los cuales ya figuraban en la sección anterior. Pero esta vez, Paz comenta y justifica, en las notas, muchas de sus traducciones. Por no conocer el japonés, no puedo opinar sobre el carácter fidedigno de las traducciones de Paz, sobre su capacidad de recrear, por lo menos en parte, los efectos fonéticos y semánticos de los textos originales. Si traducir poesía es *stricto sensu* un imposible, traducir un haikú viene a ser un concentrado de imposible; pero no tan imposible, quizás, como tratar de *escribir* haikúes en una lengua que no sea ni el japonés ni otra lengua ideogramática, y desde una cultura tan diferente de aquellas del Extremo Oriente.

<sup>16</sup> “Tres momentos de la literatura japonesa”, *OC2*, p. 343.

<sup>17</sup> JACQUES BROSSE, *op. cit.*, p. 192, col. 2.

<sup>18</sup> Citado por PEDRO AULLÓN DE HARO, *op. cit.*, p. 54.

Muchos poetas de Occidente, sin embargo, lo han intentado. En la primera mitad del siglo, Tablada y Machado, Eluard<sup>19</sup> y Claudel<sup>20</sup>, para citar a los más famosos. En la segunda mitad, Octavio Paz se inscribe en una corriente de renovado interés por el Extremo Oriente, corriente de una índole no sólo estética sino también, y quizá sobre todo, “espiritual”:

En la historia de las pasiones de Occidente por las otras civilizaciones, hay dos momentos de fascinación ante el Japón...: uno se inicia en Francia hacia fines del siglo pasado y, después de fecundar a varios pintores extraordinarios, culmina con el *imagism* de los poetas angloamericanos; otro comienza en los Estados Unidos unos años después de la segunda guerra mundial y aún no termina. El primer período fue ante todo estético; el encuentro entre la sensibilidad occidental y el arte japonés produjo varias obras notables, lo mismo en la esfera de la pintura —el ejemplo mayor es el impresionismo— que en la del lenguaje: Yeats, Pound, Claudel, Éluard. En el segundo período la tonalidad ha sido menos estética y más espiritual o moral; quiero decir: no sólo nos apasionan las formas estéticas japonesas sino las corrientes religiosas, filosóficas o intelectuales de que son expresión, en especial el budismo. La estética japonesa —mejor dicho: el abanico de visiones y estilos que nos ofrece esa tradición artística y poética— no ha cesado de intrigarnos y seducirnos pero nuestra perspectiva es distinta a la de las generaciones anteriores. Aunque todas las artes, de la poesía a la música y de la pintura a la arquitectura, se han beneficiado con esta nueva manera de acercarse a la cultura japonesa, creo que lo que todos buscamos en ellas es otro estilo de vida, otra visión del mundo y, también, del trasmundo<sup>21</sup>.

Esta “otra visión del mundo y, también, del trasmundo” es, en efecto, el objeto de las distintas tentativas de Paz para escribir haikúes.

<sup>19</sup> Véanse los “Onze haï-kaï” de *Pour vivre ici* (1920), mencionados por RAYMOND JEAN en “Ecrire le haïku”, estudio publicado en *Le haïku et la forme brève en poésie française*, Publications de l’Université de Provence, Aix-en-Provence, 1991, p. 7.

<sup>20</sup> Véase *Cent phrases pour un éventail*, 1927; algunos textos aparecen citados y comentados por PATRICK BLANCHE, “Simple coup d’œil sur le haïku en France”, en *Le haïku et la forme brève en poésie française*, pp. 25-26.

<sup>21</sup> OCTAVIO PAZ, “La tradición del haikú”, *OC2*, pp. 349-350.

La crítica ha puntualizado estas tentativas: algún poema de *Bajo tu clara sombra* (1944)<sup>22</sup>, inspirado de Tablada<sup>23</sup>; unos veinte textos de *Piedras sueltas* (1955), donde el poeta no vacila en utilizar la forma escueta del poema extremo-oriental para evocar objetos o lugares de Mesoamérica<sup>24</sup>; los catorce tankas del poema “El día en Udaipur”, de *Ladera este* (1962-1968)<sup>25</sup>. De este mismo libro, me gustaría citar un haikú muy bello, titulado “Prójimo lejano”:

Anoche un fresno  
a punto de decirme  
algo –callóse<sup>26</sup>.

Inmovilidad y estremecimiento; reticencia, inacabamiento, misterio; palabra y silencio: varios elementos claves de la estética haikista están aquí presentes. Hay que notar que, como es frecuente en Paz, este poema se amolda rigurosamente al esquema métrico del haikú (5/7/5 sílabas), y que el ritmo y la musicalidad del texto están particularmente logrados –el hallazgo, a mi parecer, siendo la posposición del pronombre personal *se*, el cual, al prolongar la forma verbal, parece prometer algo, como queriendo contradecir la significación de *callar*, aunque termina confirmándola: “–callóse”.

A diferencia de muchos haikúes occidentales, aquí el título, “Prójimo lejano”, no adultera la estructura ternaria del texto; este oxímoron nos proporciona simplemente una versión anticipada, y aun más sintética, de la paradoja que expresa el poema. En efecto este título, por muy bueno que sea, es perfectamente prescindible: no necesitamos de él para comprender, para “sentir” y para apreciar el poema; para pasar del “silencio anterior al habla” –silencio hueco, hueco necesario, “presentimiento de lenguaje”– al silencio “después de la palabra” –“silencio

<sup>22</sup> Siguiendo las pautas dadas por Octavio Paz en la edición de sus *Obras completas*, utilizo los corchetes para señalar las fechas de *escritura* de las colecciones de poemas.

<sup>23</sup> Véase la primera sección de “Apuntes del insomnio” (*OC11*, p. 56); poema comentado por VÍCTOR SOSA en *El Oriente en la poética de Octavio Paz*, pp. 60-61.

<sup>24</sup> *OC11*, pp. 139-144; poemas comentados por MANUEL ULACIA en *El árbol milenario. Un recorrido por la obra de Octavio Paz*, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1999, pp. 165-174; PAUL-HENRI GIRAUD, *op. cit.*, pp. 127-140.

<sup>25</sup> *OC11*, pp. 351-353.

<sup>26</sup> *OC11*, p. 379.

cifrado”<sup>27</sup>, silencio lleno y, al mismo tiempo, vacío; silencio vacío, pero por plenitud. El silencio del *satori*, la iluminación budista, la toma de conciencia de la verdadera realidad: “un silencio”, escribe Octavio Paz, “que no es la disolución sino la *resolución* del lenguaje”<sup>28</sup>.

Es curioso que sea en la India donde Paz escriba este y varios poemas más que se aproximan mucho al haikú o al tanka. Seguramente porque es durante su estadía en la India cuando Paz se acerca más al budismo. Quizás también obedeciendo a una especie de “ascetismo”<sup>29</sup> poético muy saludable frente a esa proliferación plétorica de la realidad humana, infrahumana y suprahumana, que es como puede aparecer la India ante los ojos de un occidental, según el mismo Paz lo había plasmado, más de diez años antes, en su poema “Mutra”<sup>30</sup>.

Japón, de todos modos, se impone como una presencia perdurable en el universo poético de Paz, hasta *Árbol adentro* (1976-1988) por lo menos. En 1984, durante un viaje por ese país, Paz visita la minúscula ermita de Basho en una colina de los alrededores de Kioto. De ahí los seis haikúes de “Basho An” (literalmente: “choza de Basho”), que, fruto de una peregrinación poética, suenan como un sentido homenaje a Basho y a su poética:

El mundo cabe  
en diecisiete sílabas:  
tú en esta choza...

Hecho de aire  
entre pinos y rocas  
brotó el poema<sup>31</sup>.

Estos dos haikúes, por ser metapoemas, resultan forzosamente más abstractos que el haikú japonés tradicional. El primero, sobre todo, al mencionar las “diecisiete sílabas” del poema, se aparta evidentemente de la tradición realista, y hasta *reista*, del haikú, y se inserta en el subgénero occidental del arte poético. Sin embargo, hablar del haikú no sólo es

<sup>27</sup> Cito de *Recapitulaciones*, OC1, p. 297.

<sup>28</sup> OC1, p. 296.

<sup>29</sup> Véase OC1, p. 294.

<sup>30</sup> OC11, pp. 204-208; poema comentado por SAÚL YURKIEVICH en “La ladera oriental de Octavio Paz” [1997], *Suma crítica*, F.C.E., México, 1997, pp. 470-472; MANUEL ULACIA, *op. cit.*, pp. 177-178; PAUL-HENRI GIRAUD, *op. cit.*, pp. 152-155.

<sup>31</sup> OC12, pp. 99-100.



hablar de sonidos o de “sílabas”. Es también hablar de los *trazos*<sup>32</sup> que el calígrafo oriental deja sobre el papel. El puñado de ideogramas que constituyen un haikú japonés, y también el puñado de letras de un haikú escrito en caracteres alfabéticos, se presentan a nuestros ojos como una especie de dibujo que, a la manera del *sumiye*, el arte zen de la pintura<sup>33</sup>, expresa gráficamente una “revelación poética”<sup>34</sup>, una iluminación, un *satori*. Del mismo modo que el pintor de *sumiye*, después de un conveniente rato de meditación, echa la tinta sobre el papel sin premeditación, sin ninguna posibilidad de retocar su pintura, del mismo modo también que el arquero zen, después de un largo rato de tensión máxima del arco, suelta la flecha como sin pensarlo, como movido por una fuerza superior que lo hace uno con el arco y con la flecha<sup>35</sup>, del mismo modo el poeta, uniendo el arco y la lira, unido a ellos, proyecta de golpe su poema sobre el espacio “en blanco” de la página, y alcanza, de golpe, el “blanco” de la poesía: “lo blanco”, inefable, de la realidad transfigurada<sup>36</sup>.

Los grafemas del haikú bien pueden sugerir, para el lector, un paisaje, “una choza”, “entre pinos y rocas”; lo más importante es la realidad no representada a la que apuntan, realidad gráficamente simbolizada por la página blanca y traslúcida que sostiene la escritura y que invita a la lectura como a una contemplación: “Las palabras entran por el oído, aparecen ante los ojos, desaparecen en la contemplación. Toda lectura de un poema tiende a provocar el silencio”<sup>37</sup>.

PAUL-HENRI GIRAUD

*Universidad de París -Sorbonne (París IV)*

<sup>32</sup> “Trazos” es el título de una sección de *Versiones y diversiones* dedicada a una traducción (realizada en 1957) de varios apólogos y cortos ensayos de Chuang-tse y otros autores chinos (OC12, pp. 563-684).

<sup>33</sup> Sobre el *sumiye*, véase DAISSETZ TEITARO SUZUKI, *op. cit.*, pp. 1145-1151.

<sup>34</sup> “La revelación poética” es el título de un capítulo de *El arco y la lira* (OC1, pp. 148-164).

<sup>35</sup> Véase EUGEN HERRIGEL, *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*, Dervy, París, 1970, esp. pp. 80, 89-92, 124.

<sup>36</sup> Tomo prestada de Octavio Paz esta explicitación de “los tres sentidos que *Blanco* tiene en español: color, en blanco y al blanco”. Carta a James Laughlin, 2 de abril de 1968, reproducida en OCTAVIO PAZ, *Archivo Blanco*, ed. de Enrico Mario Santi, El Colegio Nacional-Eds. del Equilibrista, México, 1995, p. 109. Compárese con la carta a Joaquín Díez-Canedo del 9 de febrero de 1967, *ibid.*, p. 88.

<sup>37</sup> *Recapitulaciones*, OC1, p. 294.

