



Del *Chōka* al *Haiku*: Una muy breve incursión en la poesía japonesa

“Quién pudiera ser poeta”
J.L. Borges

Todo para indicar que los especialistas en literatura japonesa disfrutaban de una suerte sólo reservada a muy pocos expertos: ellos conocen muy bien los años de sus primeras publicaciones. Como ha ocurrido siempre, dicha literatura fue precedida por una oralitura cuyos orígenes se pierden en el tiempo, pero hoy se puede asegurar que la primera antología de poemas japoneses, el *Manyōshū*, fue publicada en el año 759 ne. Sólo dos publicaciones precedieron a dicha antología: el *Kojiki* (712 ne), un compendio de mitología, y un libro de crónicas llamado *Nihon Shoki* (720 ne). Pareciera que con la publicación relativamente tardía de versos, aquella lejana literatura marcaba una anticipada diferencia con la aún por descubrir literatura occidental.

Otro de los grandes contrastes entre la literatura occidental y su homóloga japonesa es la presencia temprana en esta última de mujeres creadoras, pues como ya ha sido señalado por diferentes autores ⁽¹⁾, a pesar de la presencia en el *Manyōshū* de un número mayor de hombres y un consecuente tono masculino, a lo largo de la historia posterior las autoras lograron recuperarse de esa desventaja inicial y establecieron una fuerte impronta, especialmente entre los siglos VIII y XII. Vale apuntar también que los hombres

presentes en la mencionada antología escribieron principalmente *chōkas* o poemas largos, de cincuenta a cien versos, los cuales destacan por un tono externo, sin lugar para las emociones y los asuntos íntimos. Por oposición, las poetisas mostraron poco interés por el *chōka*, y preferieron el *tanka*, un poema breve de cinco versos con métrica 5-7-5-7-7, donde desplegaron su sensibilidad femenina. Los primeros tres versos del *tanka*, el *kaminoku* o frase alta, evolucionaron eventualmente hacia lo que sería el *haiku*.

Por si fuera poco, un accidente de carácter socio-lingüístico parece haber producido aún mayor extraneza en la evolución literaria del *Nihon*. Si bien la introducción del *kanji* o caracteres de escritura china hizo posible el surgimiento en Japón de las obras escritas, esto implicó también que muchos autores decidieran escribir en lengua china, lo cual fue entonces considerado de buen gusto (algo semejante pasaba casi al unísono en Europa con el uso del latín en detrimento de las lenguas “vulgares”). La alta sociedad nipona decidió competir con la vecina civilización continental, algo que aún ocurre en nuestros días aunque a la inversa, e impuso como norma y condición de ascenso la composición literaria en lengua china. Todos sabemos que ese tipo de imposición tiende a empobrecer al arte y a la literatura, los cuales sólo florecen en un ambiente de auténtica libertad. Los autores que se ciñeron a dichas normas terminaron escribiendo obras eruditas aunque sin energía, mientras que las mujeres, a las que entonces no se les exigía ninguna aspiración social, se mantuvieron escribiendo en la lengua vernácula y lograron expresar con naturalidad y belleza sus emociones y experiencias. Mientras los hombres insistían en escribir en chino, las mujeres incluso aceptaron al *kana* (escritura silábica introducida en el siglo IX), y salvaron a la literatura nacional de una decadencia irreversible a la que la supeditación foránea irremediablemente hubiera llevado. Es el caso de las literaturas coreana y vietnamita, donde lo vernáculo fue desplazado por la invasión cultural china ⁽²⁾.

Hay una grandeza y un carácter único en esa hazana cultural realizada por las escritoras japonesas. Una hazana al parecer sin paralelos en la literatura occidental. En particular, puede hablarse de una época de oro para la poetisa de la corte Heian, en el ya mencionado período (siglos VIII al XII), cuando impusieron al *tanka* como la expresión poética clásica genuinamente nacional, relegando el *chōka* al olvido. Está claro que la brevedad intrínseca del *tanka* no permitía espacio para la elaboración de temas muy profundos, y para esos menesteros los escritores parecieron preferir la prosa, pero en ese terreno también destacaron los novelistas, y como consecuencia la posición de las mujeres alcanzó niveles sólo superados en años recientes. El régimen feudal japonés (shogunato, finales del siglo XII hasta 1868) cerró el período Heian, y no es hasta la Constitución de 1947, bajo la ocupación aliada, que a las mujeres se les restaura la igualdad de derechos. No obstante, los ya mencionados siglos dorados marcaron para siempre a sus obras con un sello femenino indiscutible donde la melancolía devino la emoción primordial (al parecer en cinco versos de muy corta métrica no hay espacio para emociones más dolorosas). Un ejemplo extraído del *Manyōshū* pudiera ilustrar aún mejor cuanto hasta ahora he intentado resumir (traducción al español del autor):

*Kimi matsu to
waga koioireba
waga yado no*

*Esperándote
con enorme anhelo
esas persianas*

*sudare ugokashi
aki no kaze fuku.*

*de mi ventana vibran
con el viento de otoño.*

(autora: Princesa Nukada, 630- 690, “Pensando en el Emperador Tenji”)

Se puede descubrir de inmediato la ausencia de rima en los versos de este *tanka*, aunque sí un respeto por la norma métrica (5-7-5-7-7); sólo la anáfora en los versos segundo y tercero (repetición de la palabra *waga* al inicio de dichos versos) pudiera semejar a lo que en lenguas romances entendemos como parte del ejercicio poético. La clave a semejante problema la ofreció Jorge Luis Borges cuando declaró:

...Cuando yo era joven todos sentíamos la gravitación de Lugones. Lugones había dicho que la metáfora era un ingrediente esencial de la poesía. Ultimamente, se ha estudiado, a través del inglés y el alemán, la poesía japonesa. No hay una sola metáfora, como si sintieran que cada cosa es única, que no puede ser transformada en otra...es la ausencia de la metáfora...Creo que lo esencial en el verso es la cadencia. El verso tiene que tener, esencialmente, música, música verbal. El verso tiene que ser grato al oído. Para los chinos y japoneses, el verso tiene que ser grato a la vista...⁽³⁾

La no existencia de rima tiene que ver con el hecho claro de que todos los versos terminan en vocal. Tanto el *tanka* como el derivado *haiku* son siempre poemas muy breves donde deben confluír, para ser eficaces, la sencillez del lenguaje impuesta por la brevedad con la complejidad de lo sugerido a través de la imagen “visual”. Estas características parecen estar vinculadas a aspectos muy profundos de la relación pensamiento- lenguaje y como ésta se realiza en la cultura que aquí nos ocupa. Sin la intención de profundizar demasiado en este asunto, podría enunciarse que la lengua japonesa posee un sistema ideofónico mucho más amplio que las lenguas occidentales, y usa palabras de origen onomatopéyico con mucha más extensión y trascendencia en la escritura ⁽⁴⁾. Incluso, las vocales aisladas y en combinación pueden formar palabras y frases enteras. Tales recursos resultan ajenos al hacer poético occidental ⁽⁵⁾.

El *haiku* crece entonces en un contexto muy peculiar. El año de 1868 fue muy importante para la historia y la literatura del *Sol Naciente*. El emperador *Meiji* asume el poder absoluto y promete acabar con la ignorancia y modernizar el país al mejor estilo occidental. Ya antes de ese año, los poetas que reaccionaban con el entonces agotado *tanka* escogían entre dos formas fundamentales de expresión: el *haiku*, y la escritura en lengua china. La primera alternativa era auténticamente nacional, la segunda estaba finalmente condenada a desaparecer ante los embates de la cultura occidental. Al inicio hubo imitación, mientras los poetas japoneses se adaptaban a las nuevas influencias, mas el gusto tradicional por la alternancia de versos de 5 y 7 sílabas sobrevivió, mientras abrían el espectro temático en reacción contra los agotados asuntos medievales. Llama la atención que fue el simbolismo francés la corriente literaria de mayor impacto en la

nueva poesía, tal vez por el encanto parisino de aquella época, pero sobre todo por las excelentes traducciones de los poemas irrepetibles de Baudelaire, Mallarmé y Verlaine. Francia era entonces el sueño dorado de todos los poetas alrededor del mundo. Habría que apuntar también que existía cierta semejanza entre los cánones estéticos del simbolismo francés y el entonces ascendente *haiku*: ambos pretendían empujar al lector a un estado emocional similar al que había tenido el autor de los versos: la explicación del poema resultaba intrascendente, lo que importaba era el estado emocional que el poema generaba. Ambas escuelas basaban sus expectativas en la ambigüedad del habla y de sus símbolos. La lección aún está vigente en nuestros días.

Desde de un punto de vista formal el *haiku* tradicional es definido como un poema de tres versos con métrica 5-7-5 para totalizar 17 sílabas. Es importante destacar que ya aquí hay una ligera simplificación occidental, pues la sílaba como la entendemos nosotros es mucho más larga de pronunciar que el análogo *onji* japonés. Los japoneses pronuncian sus vocales mucho más rápido que nosotros las nuestras, y las traducciones en promedio son casi sistemáticamente más largas al recitarse. Se estima que para equiparar los tiempos de lectura, el *haiku* occidental debería tener de 10 a 12 sílabas. Tal brevedad impondría mayores retos a la composición, y lo que la mayoría de nosotros vería como una limitación podría convertirse en mayor espacio creativo para el lector. El *haiku* tradicional tiene además otro ingrediente formal que es a menudo ignorado. Se trata del *kireji*, una palabra que sirve como pausa para dividir el *haiku* en dos partes, una de 12 onjis y otra de 5. Junto al *kigo*, la palabra que marca la estación del año, el *kireji* es una remembranza del *renga*, un tipo de poema largo de composición colectiva y franco carácter lúdico que precedió al *haiku*. Una pequeña muestra de tres autores de *haiku* tradicional servirá para ilustrar lo antes expuesto ⁽⁷⁾:

*Furike ya
kawazu tobikomu
mizu no oto*

(*Bashō*)

*Vieja fuente...
una rana salta hacia
tu acuoso ruido*

*Fuji hitotsu
uzumi nokoshite
wakaba kana*

(*Buson*)

*Fuji en soledad
alta presencia imponen:
¡las hojas nuevas!*

*Kumo o fumi
kasumi o sūya
agehibari*

(*Shiki*)

*¡Andan las nubes
robando toda niebla!
la alondra asciende*

En las tres traducciones, los signos de puntuación al final de los versos simulan el *kireji*. El lector debe notar también como una imagen visual es fácil de extraer, y esas imágenes visuales ofrecen la pista sobre el *kigo* o estación del año.

Es imposible agotar en pocas cuartillas toda la diversidad que el *haiku* posee. Baste decir que éste ha sido cultivado con fruición en Occidente, con variaciones ocasionales de métrica, pero siempre intentando evocar a los sentidos, crear esa imagen visual apelativa que exige la tradición, y con intención inconfesa de arrastrar al lector a completar los versos. Como cultivadores en español merecen mención especial Jorge Luis Borges y Mario Benedetti ⁽⁶⁾, quienes parecieron jugar cuando lo incursionaron. Entre nuestros contemporáneos existen aproximaciones por parte de aquellos que exploran el ripio literario y el epigrama, en los cuales se pretende también la colaboración del lector para recrear el poema. Sin embargo, por su naturaleza el epigrama suele ser mucho más tendencioso que el *haiku*, con más espacio para la subjetividad y sin una métrica estricta, en tanto que el ripio literario se toma aún mayores libertades ⁽⁸⁾.

Cierro esta muy breve exploración del *haiku* con uno de mi propia cosecha, a la espera de que los lectores lo disfruten y puedan identificar los elementos formales antes descritos, pero sobre todo la imagen visual que le antecedió. Es tiempo para ustedes.

*Un viento leve
arrulla a la hojarasca,
bendito sueño.*

Arquímedes Ruiz Columbié, San Angelo, Texas, Agosto- Septiembre del 2009

Referencias y Notas

(1) Donald Keene: **La Literatura Japonesa entre Oriente y Occidente**, El Colegio de México, Guanajuato, 1969, 154 páginas. En particular, el capítulo 3, página 36

(2) Donald Keene, **ibid**, página 41

(3) Jorge Luis Borges, 1985: Literatura/ Sueño/ Realidad, **La última conferencia de Borges**, Colegio Ward, Gran Buenos Aires, Septiembre 5 de 1985; http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/02582952312469595209079/210109_0043.pdf

(4) (5) En 1985, Dr. Tadanoku Tsunoda publicó un polémico libro titulado “**El cerebro japonés: su unicidad y universalidad**” en el que planteó el papel primordial que juega el lenguaje en la activación de los hemisferios cerebrales. En su teoría, basada en experimentos realizados con sujetos de diferentes culturas, Tsunoda sostiene que en las respuestas a los sonidos en los hemisferios cerebrales japoneses difieren claramente de las respuestas observadas en sujetos occidentales. El hemisferio cerebral izquierdo japonés procesa un amplio rango de sonidos, tanto lingüísticos (vocales y consonantes) como no lingüísticos (expresiones emocionales, sonidos naturales), mientras el rango de sonidos recibidos por su homólogo occidental resulta ser mucho más estrecho, limitado

fundamentalmente a lo lingüístico, dándole más oportunidades al hemisferio derecho para trabajar en los otros tipos. En promedio, el hemisferio cerebral derecho en los japoneses resulta ser muy poco usado. La actividad cerebral en ellos parece asemejar a la de los estudiantes en vísperas de un examen difícil: el hemisferio izquierdo sufre sobrecargas.

(6)<http://www.terebess.hu/english/haiku/borges.html>;
<http://www.terebess.hu/english/haiku/benedetti.html>

(7) Harold G. Henderson: **An Introduction to Haiku**, Doubleday Anchor Books, NY, 1958, 179 páginas. *Matsuo Bashō* (1644 – November 28, 1694) fue el poeta japonés más famoso del período *Edo* (1600- 1868). Es reconocido hoy como un maestro del *haiku* tradicional; *Taniguchi Buson* (1716-1784), fue poeta y pintor, solo segundo de *Bashō* en el arte del *haiku*; *Masaoka Shiki* (1867- 1902) lideró la renovación de la poesía japonesa a finales del siglo XIX. Otra referencia importante para aquellos que se inician en estos menesteres es William J. Higginson: **Haiku Handbook**, Between Two Rivers, NY, 1985, 331 páginas.

(8) Le debo a los lectores un análisis más profundo de ese comentario final sobre los puntos de contactos entre el haiku y otras formas más occidentales. Considero que aquellos que cultivan la poesía breve intentan resaltar la existencia de un diálogo autor-lector, el cual insiste en el carácter cuasi-colectivo de la creación literaria. La poesía breve, el textículo y el miniensayo parecen ser elementos de una tendencia de algunos escritores contemporáneos por escribir pensando en el lector y el poco tiempo que éste tiene para los “ladrillos literarios”. Hace unos años llamé a esta tendencia **extremo minimalismo**, pero Rosa María Muiña acuñó lo que creo es un mejor término: **mini-minimalismo**. Eventualmente algo tendremos sobre el tema.