

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
ESCUELA DE LENGUA Y LITERATURA**

**DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE LICENCIATURA
EN COMUNICACIÓN CON MENCIÓN EN COMUNICACIÓN Y LITERATURA**

Influencia de Matsuo Bashô en la poética de Octavio Paz

Juan José Pozo Prado

Directora: Dra. Patrizia Di Patre

Quito, 2019

Agradecimientos

A Patrizia.

A mis profesores.

A Esteban Crespo.

A Sylvi queridass, Paúl, MARiA CAmila, Gaby, Diego, Luchito, Juan de tu carne, Dianita, Edmundo, Rosa Inés, Martín, Yolanda, Estefy, Juani, René, David, Cris y Yangtsé, amigos.

A Alejandro Andrade, por el salto de fe.

A Santiago Andrade, compañero del alma, compañero.

A Marce, Gaby, Ale, Dani, Juanfer, Vane, China, Nicole, Caro, Flor, Juanpa, Sari, Pablo, Dani y Tata, compañía TALVEZ de danza.

Al personal bibliotecario de la PUCE, USFQ, UASB y CCBC.

A los libros, por su lección de humildad.

Dedicatoria

A Miguel y María Augusta.

A Esteban.

A Ástor, Luli, Ogorki, Suri, Mónica, Doris, Blanca y Susanita.

el mundo iluminado, y yo despierta.

Sor Juana Inés de la Cruz

*(Porque lo inesperado se repite y los milagros son cotidianos y están a nuestro
alcance / Como el sol y la espiga y la ola y el fruto: basta abrir bien los ojos)*

Octavio Paz

(El paraíso no fue perdido

lo perdido es el asombro.)

Hugo Mujica

RESUMEN

Esta investigación revisa la obra ensayística y poética de Octavio Paz en función de su examen acerca de la tradición literaria japonesa, su poesía, en particular el haiku y el renga y la obra de Matsuo Bashô. Partiendo de una revisión general de la evolución histórico-literaria del haiku, esta se observa bajo la mirada crítica del nobel mexicano para luego ser comparada con su trabajo poético que, además de poemas, incluye la traducción de *Oku no hosomichi* (*Sendas de Oku*) así como otros haikus de Bashô en una suerte de dinámica de teoría y práctica. Por último, se revisan los poemas de Paz considerados cercanos en mayor o menor grado a la obra del poeta japonés desde su ya mencionado examen y algunos preceptos de su poética recogidos en libros como *El arco y la lira* y *Los hijos del limo*, por mencionar algunos.

Palabras clave: haiku, Matsuo Bashô, Octavio Paz, poesía, traducción, ensayo.

INTRODUCCIÓN	i
CAPÍTULO 1: LA ORILLA DE ENFRENTÉ	1
1.1 Algunos trazos	1
1.2 Un viaje de mil millas: primer paso	3
1.3 Antes del comienzo	6
1.3.1 El camino hecho por otros: figuras de transición	8
1.4 El hombre y sus huellas: algunas pisadas	10
1.5 Camino hecho al andar: otra ruta	12
1.6 El instante detenido: imagen	15
1.7 Otras corrientes: dimensión espiritual	16
1.8 Preparativos de viaje	23
1.9 <i>Sendas de Oku</i> : algunas estaciones	24
1.10 Fuerza natural	27
CAPÍTULO 2: LA CORRIENTE DEL PENSAMIENTO	31
CAPÍTULO 3: HACIA ESTA ORILLA	42
PRIMERA PARTE: La tierra sobre la que corre el agua	42
3.1.1 Un puente	42
3.1.2 Sobre el puente, un hombre y su paso	44
3.1.3 El viaje en sus palabras	51
SEGUNDA PARTE: Interludio	57
TERCERA PARTE: “Miró en todos los lugares del mundo”	63
3.3.1 Primera etapa. El poema y la identidad	63
3.3.2 Segunda etapa. Oriente	69
3.3.3 “Me veo al que fui hace tiempo. / Me espera el que soy ahora”	75
3.3.4 Del camino en otras huellas. Como escribir con agua bajo el sol de mediodía	77
CUARTA PARTE: Coda	86
CAPÍTULO 4: EL POEMA QUE HABLA CONSIGO MISMO	88
CONCLUSIONES	103
REFERENCIAS	108
ANEXOS	112

INTRODUCCIÓN

[...]
*El pájaro en el borde del balcón
voló, como un mensaje, voló y se fue*

*El pájaro era pequeño
El pájaro no pensaba
El pájaro no leía el periódico
El pájaro no tenía deudas
El pájaro no conocía a los hombres*
[...]

El pájaro, ah, era sólo un pájaro
Forugh Farrohzad¹

El *Bardo thodol*, también conocido como el *Libro tibetano de los muertos*, habla sobre la importancia de acompañar al moribundo o al recién fallecido para que este alcance la iluminación evitando volver a la rueda del *samsara*. Acompañar a quien va a morir, a quien lo acaba de hacer o a quien lo hizo hace algún tiempo es más que una práctica: es una reafirmación de nuestra muerte diaria y, por ende, de nuestra vida diaria. Así lo recuerdan algunos pasajes del *Ars moriendi* que nos dicen que la muerte no debe ser temida y el muerto, escuchando y siendo escuchado por quienes lo acompañan, se reconcilia con esta. Así lo recuerda la celebración del Ayamarcay Killa, registrada en *Primera nueva corónica y buen gobierno*, por Felipe Guamán Poma de Ayala, cuyo grabado alude a la práctica de desenterrar a los muertos y recorrer con ellos los lugares por los que este transitó en vida. Resulta innegable toda esa vivacidad inherente.

Morir para escuchar. Escuchar para vivir. Los antiguos griegos atendían al rumor de las hojas mecidas por el viento para recibir el oráculo. Probablemente esto responda a la doctrina filosófica del hilozoísmo, según la cual los objetos de la naturaleza estaban animados, es decir, poseían un alma, permitiendo así un contacto entre los dioses y los hombres. Ninguna civilización es ajena a la muerte ni a la naturaleza. Quizá ambas, antes que ser abismos que nos separan, sean abismos que nos lleven a entablar puentes con otros y, más aún, con nosotros mismos y nuestra naturaleza humana. Escuchar a la naturaleza es acercarse a sus perpetuos cambios y, bajo un signo de asombro, sabernos como formas del cambio,

¹ De *Nuevo nacimiento* (2004). Traducción por Clara Janés y Sahand.

como espacios del movimiento. Aprender el innumerable, incansable e instantáneo cambio a través del arte apunta más allá de la creación como despliegue de conocimiento y habilidades: se dirige hacia la eternidad del presente y la manifestación de la naturaleza como algo que dentro nuestro se enciende y permanece: el viento en los pliegues de la Victoria alada de Samotracia, los nenúfares de Monet, la tierna y andina distancia en los acordes del charango, el vaivén del mar en los versos de Kipling o la luz de la luna sobre los pinos en un haiku de Bashô.

El arte perpetúa el asombro. Para Paul Valéry, el poema desarrolla una exclamación (Paz, 1956/2018, p. 46) que, más allá de advenir la presencia humana en el mundo, es un registro vivo de nuestra experiencia en este. El auténtico asombro no precisa de palabras. Pero a través de estas, que nos permiten transitar en nuestro día a día a través del mundo o, mejor dicho, lo que llamamos mundo y todo lo contenido bajo el orden nominal, se puede llegar al silencio del asombro: llegar al texto y asombrarnos no por su habilidad, sino por lo que sus palabras dicen acerca de nosotros. Palabras que nos revelan. Entre todas las formas de expresión poética existentes, se podría hablar del haiku como la forma escrita (y leída) del asombro. En una conferencia llevada a cabo por Vicente Haya (2015), el entonces embajador de Japón en Ecuador, Toru Kodaki, explicó que un japonés, tras leer un haiku, no felicita a su autor ni elogia su trabajo. Para el diplomático, el japonés que está frente a un haiku sabe que es bueno cuando, después de leerlo, no puede sino decir «hmmm», no puede sino experimentar el asombro surgido tras la lectura.

Quizá esta fue una de las razones por la que, desde hace más de cien años, lectores y escritores occidentales se interesaron por esta forma de expresión poética. Desde las traducciones de Basil Hall Chamberlain (Landis Barnhill, 2004, IX), el haiku en Occidente se ha asentado y mutado hasta enraizarse gracias al creciente interés por la tradición de Oriente, tras la Segunda Guerra Mundial, en escritores como Kenneth Rexroth, Gary Snyder, Jack Kerouac, entre muchos otros del Renacimiento de San Francisco y la Generación Beat. Este último explica, en su prólogo a *Book of Haikus*, que el núcleo del haiku occidental está en la condensación: “I propose that the “Western Haiku” simply say a lot in three short lines in any Western language. Above all, a Haiku must be very simple and free of all poetic trickery and make a little picture and yet be as airy and graceful as a Vivaldi Pastorella” (2011, p. 138).

A lo largo del siglo XX la llegada del haiku al continente americano ha seguido modos distintos de enraizamiento. Su presencia en Ecuador merece un repaso. Tres autores han estudiado y cultivado este tipo de escritura poética. Jorge Carrera Andrade publica

Microgramas (Tokio, 1940), libro que reúne poemas breves inéditos y ya publicados en libros como *Boletines de mar y tierra* (1930) y *Rol de la manzana* (1934), además de contar con una selección de haikais de varios autores en versión libre y el ensayo “Origen y porvenir del micrograma”. En este texto el autor traza una genealogía que identifica al epigrama, la saeta, el proverbio y el cantar como sus antecesores y define a esta nueva forma de expresión poética como una variante del primero “[...] despojado de su matiz subjetivo [...] esencialmente gráfico, pictórico que por su hallazgo de la realidad profunda del objeto —de su actitud secreta— llega a constituir una estilización emocional; el epigrama reducido en volumen, enriquecido de compleja modernidad [...]” (2007, pp. 16-17). Señala, además, que otro pariente del micrograma es el haikai japonés, al que define como “[...] una pequeña composición lírica, de tres líneas apenas, donde se trata de encerrar un concepto original de la existencia” (p. 48) y amplía esta apreciación con una de Kyoshi Takahama, referente de la poesía japonesa de mediados del siglo XX, quien considera inseparable a este tipo de escritura un sentimiento de la naturaleza (p. 52). Así, el haikai, según Kyoshi, debe inspirarse “[...] en los cambios físicos y en los matices sentimentales que el ciclo de las estaciones imprime sobre el universo” (p. 52). Otra vertiente surge de la tradición literaria francesa relacionada con el surrealismo, cuya gracia e ironía acerca sus textos a los del poeta ecuatoriano quien ve en “[...] la síntesis, la novedad de las imágenes, el internacionalismo y el infantilismo, que son las características de la nueva poesía [...]” (p. 76) un punto en común con el micrograma. Finalmente, en el último apartado, “Ordenando un universo”, Carrera Andrade explica la poética en la que se erigen los textos de este libro:

Hay un matizado y cambiante universo inmediato, compuesto de pequeños seres que nuestra mano puede mover a voluntad y colocar en un orden más o menos armónico. En este breve universo animado, que me rodeó desde niño, pude señalar mis amistades preferidas y entregarme a una especie de juego cósmico e intrascendental, aunque significativo. Así, al colibrí, que es un prisma volador o algo como el vagabundo espíritu de los colores, le di por compañía la araña, obrera paciente y moderadora [...] Y al guacamayo de mi Ecuador amazónico le hice que encendiera su fuego del paraíso, como una esperanza, junto a la tortuga, que es la paciencia bruta. A los buenos seres que expresan su dicha en forma de olor o de aroma, los puse en unión del venado, que es el aprendiz montañés de la ligereza. [...] Descubrí que los seres feos cumplen también, a su modo, una tarea bella, y que el sapo, el moscardón, el gusano, son otras tantas cifras de la clave secreta del universo. La nieve animada del flamenco, la misantropía vegetal del cactus, el trabajo oculto de la oruga en el árbol, me condujeron, en ascendente escala cósmica, a descifrar el alfabeto de los pájaros, altos signos que mantienen el orden espiritual del planeta (pp. 80, 82, 84)².

² Para mayor información se recomienda consultar el estudio introductorio hecho por Álvaro Alemán en Carrera Andrade, J. (2017). *Obra poética*. Quito, Ecuador: El Fakir, así como Ojeda, E. (1971). *Jorge Carrera Andrade*.

Alejandro Carrión, en 1960, publica en el número 22 de la Revista de la Casa de la Cultura Ecuatoriana el ensayo titulado “Hai-kai y micrograma” en el que reconoce la importación de este género poético al continente americano gracias a José Juan Tablada. Su aporte significó un cambio radical en la expresión poética de aquel entonces que el escritor ecuatoriano identifica de una forma similar a la del examen de Carrera Andrade: “Estábamos acostumbrados a los kilométricos poemas neoclásicos [...] esas saetas de colores que Tablada traía del Japón volvían a la lírica ágil, elástica, saltarina, portentosamente juvenil [...] El genio de la lengua recordaba esas formas populares, la copla, la saeta, el epigrama [...]” (p. 138). Asimismo, compara estas breves composiciones con textos de otras épocas y celebra su semejanza en función de una escritura ajena a aquella “[...] solemne y fúnebre” (p. 140) mencionando, entre algunos ejemplos, el jilguerillo que “[...] era de chirimía de pluma o ramillete con alma” (p. 141), de Jacinto de Evia. El examen se centra tanto en los ensayos como poemas de la ya mencionada obra de Jorge Carrera Andrade; los siguientes subcapítulos, en la economía verbal y concisión de la poesía japonesa desde la antología imperial *Kokinshu*, presentando varios ejemplos tomados de la selección de versiones libres hecha por Carrera Andrade. Concluye, finalmente, con una comparación entre el micrograma y el haikai reconociendo en el primero “[...] una forma evolutiva del epigrama castellano” (p. 155) y explicando que esta forma no dista de aquellas de arte menor del Siglo de Oro. No obstante, Carrión reconoce que la lección recibida de esta forma poética japonesa es una de “[...] finura, de sobriedad, de leve y profunda pesantez [...]” (p. 159) que, además, acerca a la tradición literaria occidental a una sabiduría relacionada con la contemplación y la conciencia del transcurrir del tiempo.

Diez años más tarde, Alfonso Barrera Valverde publica el ensayo “La occidentalización de la poesía japonesa” (1970) donde repasa los preceptos del haiku planteados por Kyoshi Takahama y escritos por Carrera Andrade en su ensayo en *Microgramas*: “Puede acusárseme de blasfemo, pero, en síntesis sostengo que la permanencia del “jaiku” no deriva de sus estrictos preceptos métricos y temáticos, sino de la capacidad de sintetizar una fuerza emotiva, al contacto del hombre con lo natural” (p. 13). Más adelante explica que la conciencia de la emoción percibida separa al hombre de la naturaleza —respondiendo a aquella máxima de Protágoras que concibe al hombre como la medida de todas las cosas—: cuando el yo se sumerge en esta, el hombre “[...] se despoja de su

conciencia emocional y Naturaleza y hombre se identifican“ (p. 16). Además, Barrera Valverde reconoce una diferencia entre el sentimiento de la naturaleza en Occidente y en Oriente, siendo, en el primer caso una “[...] manifestación-servidumbre [...] en donde el ser racional se declara soberano” (p. 16) y, en el segundo, inherente al sujeto, “[...] es un estado del alma” (p. 17). Siendo la preocupación de este ensayo el devenir occidental de la tradición literaria japonesa, un repaso histórico permite identificar algunos puntos de contacto que ejercieron influencia en la literatura de este país a inicios del siglo XX. La guerra ruso-japonesa de 1905 significó uno de los primeros puntos de encuentro entre ambas tradiciones literarias, las obras de Flaubert y Maupassant contribuyeron al desarrollo de una literatura escrita sobre la base de un lenguaje cotidiano (p. 20). Sin embargo, la literatura occidental no mengua las raíces de la oriental. Barrera Valverde explica a través de la figura de Nishiwaki que, aunque lo considere como un escritor más occidental que japonés, éste se mantiene en su tradición al no poder asimilar enteramente los preceptos del surrealismo sin que esto implique un defecto, sino más bien un replanteamiento: “La contradicción deriva de la argumentación misma del surrealismo. Despojarse de la conciencia es ya un acto consciente” (p. 24). Así, las normas de esta corriente literaria, en la obra de Nishiwaki, transformadas en emoción generan como resultado un texto entre ambas corrientes literarias: “ese ojo / que, esculpido en la piedra, / se abre eternamente” (p. 25). Finalmente, Barrera Valverde concluye su ensayo reiterando una de las ideas ya mencionadas: la esencia de este tipo de poesía no radica en su forma sino en su sentir subyacente:

Porque lo tradicional, el fundamento mismo del arte del Oriente, no radica en un número de sílabas, sino en la síntesis; no en la referencia forzosa a una estación climática sino en la integración del hombre con la naturaleza; no en tal o cual posición ideológica sino en una madurez emocional tan profunda que es capaz de producir un arte no experimental, de paz ya destilada, ya combatida, ya tolerante y sobria (p. 28).

El interés con que el medio literario ecuatoriano se acerca a esta forma de expresión poética es constante y, más allá del ensayo, se cultiva en la poesía bajo una sensibilidad distinta a la de la poesía japonesa como, por ejemplo, en libros de Manuel Cordero y Luis Enrique Yaulema, por mencionar algunos, así como se difunde en nuevas plataformas de comunicación³.

³ Un artículo de El Telégrafo comparte la grabación de una lectura de haikus por el entonces embajador Toru Kodaki, realizada en 2014. Para mayor información, consultar el siguiente enlace: <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/7/el-haiku-o-la-profundidad-contenida-en-3-lineas>

Por otra parte, la mención de Tablada, realizada dos veces, no puede pasar por alto. De hecho, es uno más de algunos encuentros que Japón y México mantuvieron mucho antes de la llegada del poeta a Yokohama en 1900. Así lo indica Aurelio Asiain (2014) cuando habla del *Viaje de la Comisión Astronómica Mexicana al Japón*, memoria escrita por Francisco Díaz Covarrubias que, además, contiene las que podrían ser las primeras traducciones de poesía japonesa realizadas por un mexicano (p. 11). El primer encuentro entre ambos países data de dos siglos antes del referido por Asiain. A inicios del siglo XVII llegó la primera misión diplomática de Japón a Nueva España bajo la dirección de Hasekura Tsunenaga estableciendo el primer vínculo, como alude Eikichi Hayashiya quien, además, señala que en este siglo en Nueva España fue editado el primer diccionario de la lengua japonesa al castellano (p. 297).

El contacto literario entre México y Japón es significativo. Desde las traducciones escritas en el texto de Covarrubias, pasando por la obra de José Juan Tablada y Efrén Rebolledo, el estudio de la poesía japonesa y, en particular, de la obra de Matsuo Bashô se convirtió en un referente y puerta de acceso no solo a esta sino a otras tradiciones orientales como la china y, sobre todo, la india por medio de Octavio Paz.

Su obra que gira en torno a Matsuo Bashô y al haiku se manifiesta en varias formas: ensayo, poema y traducción. Su crítica alrededor de la obra del poeta japonés surge a partir de la lectura de José Juan Tablada y deviene en riguroso examen especialmente en ensayos como “Tres momentos de la literatura japonesa” y “La tradición del haiku”. En poesía y traducción —dos funciones literarias que para Paz no son distantes—, su obra contiene un registro variado de formas expresivas en las que constan versos de corto aliento similares al poema japonés; sus versiones a partir de la obra de Bashô, entre otros, revelan un mecanismo intelectual que exalta la concisión y la imagen de los textos.

Ahora bien, ¿por qué realizar un estudio sobre el haiku en la obra de Paz? Teniendo en cuenta que su interés por esta forma de expresión poética se mantuvo a lo largo de su vida y fue ampliado tanto creativa como intelectualmente, el análisis de su obra en función de la poesía japonesa podría significar un encuentro no solo con esta tradición sino con otras de Oriente y, por último, con la nuestra. Si para Paz su vida fuera del lugar natal permitió

Otro artículo, escrito por Javier Lara Santos, desarrolla una historia de este género y la ejemplifica en figuras representativas, además de añadir comentarios de la conferencia de Vicente Haya llevada a cabo en marzo de 2015 en el Centro Cultural Benjamín Carrión. Para mayor información, consultar el siguiente enlace: <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/7/el-haiku-o-la-profundidad-contenida-en-3-lineas>

Por último, se recomienda el podcast realizado por Edmundo Mantilla sobre el poeta y crítico literario Masaoka Shiki. A continuación, el enlace: <https://archive.org/details/TemporalEpisodio3ShikiMasaoka>

entender mejor a México, acaso esta investigación pretenda —además de plantear una de las innumerables perspectivas ya hechas alrededor de la obra paceana—, por medio de una suerte de extrañamiento, estimular una revisión de la evolución de la literatura ecuatoriana en función de su contacto con la japonesa.

Por esa razón, este trabajo desarrolla la problemática de una lectura occidental del poeta japonés Matsuo Bashô por medio de la obra de Octavio Paz. El primer capítulo traza, de forma general, un recorrido de la evolución de la poesía japonesa hacia lo que hoy se conoce con el nombre de «haiku». Esta suerte de cartografía recorre algunos momentos de la poesía japonesa desde la corte imperial hasta el periodo Edo señalando la naturaleza como elemento principal de esta tradición literaria. Si bien la mención de obras de otros autores permite ampliar la perspectiva del recorrido, se examina con mayor atención algunos textos de Bashô en función de la evolución y formas del haiku, considerando vertientes históricas y espirituales que hacen de esta una obra sobresaliente.

El segundo capítulo, cambiando de tiempo y espacio, se ubica en México a finales de la Segunda Guerra Mundial donde, meses después de la muerte de José Juan Tablada, Octavio Paz rinde un homenaje que, además, denota el inicio de su contacto con las formas breves de la poesía. Bajo un criterio diacrónico, este capítulo extrae pasajes de la obra ensayística de Paz relacionada con el haiku, Bashô y los poemas breves de Tablada en relación con sus preceptos de poética recogidos en “Poesía de soledad y poesía de comunión”, *El arco y la lira*, *Los hijos del limo*, por mencionar algunos.

El tercer capítulo, que gira alrededor de la poesía de Paz, se divide en tres partes. La primera, en torno al problema de la traducción poética desde una revisión teórica por parte de Umberto Eco y desde la perspectiva paceana acerca de la traducción así como ejemplos de sus versiones de Bashô. La segunda contempla, de forma muy general, la evolución de la obra paceana en función de algunos temas considerados principales. Finalmente, la tercera parte revisa la evolución de su obra poética cercana al haiku, a Bashô y a la poesía breve de Tablada a partir de los cambios de su poética en función de las distintas etapas de su vida y sus apreciaciones críticas ya recogidas en el capítulo anterior.

Por último, el cuarto capítulo se centra en la relación de su visión del poema desde una perspectiva crítica y su suerte de aplicación en algunos poemas ya mencionados en el anterior capítulo. Si bien la presencia de Bashô y el haiku se manifiesta en su obra ensayística, en su poética lo hace de una forma que no deja de mantener cercanía con su pensamiento y su concepción del poema, la poesía y su universo como manifestaciones del lenguaje.

Realizar una investigación sobre poesía japonesa entraña el problema de la comprensión de la lengua. En un intento por tener más de una perspectiva acerca del poema, este trabajo cuenta con más de una versión de algunos haikus estudiados. Aquellos citados en lengua original permiten revisar aspectos de orden métrico y fonético, principalmente, al no contar con la herramienta de una comprensión profunda de la lengua japonesa. Eso sí, aunque el examen de la poesía japonesa no sea el tema central de la obra, la muestra de poemas en lengua original acaso permita visibilizar los pequeños pero significativos matices con que cada lengua enriquece su expresión poética. De igual manera, acaso los poemas citados en lengua original sean un estímulo para estudios posteriores centrados en el rol de la lengua en la poesía.

Takayuki Yokota-Murakami (1996) menciona una entrevista a Kyoshi Takahama en la que este afirma que el haiku es inaccesible a todo extranjero que no haya vivido en Japón y entendido su lengua (p. 247). Ciertamente, cada lengua conlleva una forma de acercarse al mundo y la traducción impide al lector una experiencia de la vida transmutada en palabras. No obstante, todo acercamiento parte del lector y revela en esta voluntad una apertura a nuevas sensibilidades. En la versión de *Oku no hosomichi* realizada por Antonio Cabezas (1993), el traductor dice: “Tranquilícese el lector que sienta de verdad la poesía y no se preocupe por no saber japonés. El entendimiento de Bashô, la apreciación de su belleza y profundidad no dependen tanto del traductor como de la sensibilidad poética del lector” (p. 15).

Aunque el estudio de toda obra literaria provea de información al lector, es necesario señalar que acaso lo más importante a tener en cuenta cuando se estudia un haiku es no aislarlo como mero objeto de estudio. Esta forma poética, escrita para todos, es más que eso: se trata de un medio para acercarse a la vida y aquello que nos rodea: naturaleza, sonido, luz, color, sombras, texturas. Escuchar para vivir. Por el poema se regresa a la vida o, en palabras de Paz, hacia aquel «olvidado asombro de estar vivos».

CAPÍTULO 1

LA ORILLA DE ENFRENTÉ

Naturaleza es así. Indiferente y seca como una llanura de papel. Un ritmo vacío y celeste que espera palabras. Y un poco de oscuridad.

Eduardo Chirinos

1.1 Algunos trazos

La historia de la humanidad también es la historia de su relación con la naturaleza. En la tradición literaria occidental, esta tiende a operar en función del sujeto, dotándolo de una dimensión que refuerza una o algunas cualidades. Así, por ejemplo, los dioses helenos comparan la transitoriedad de la vida humana con las hojas arrastradas por el viento, la armadura de bronce de Aquiles brilla como una estrella que vaticina desgracias y la incursión nocturna de Odiseo y Diomedes a Troya, nos explica la voz poética, es semejante al andar de dos leones en la noche. Esta interacción entre hombre y naturaleza también permite al lector acercarse a una dimensión interna de los personajes. La furia con que el viento eleva las aguas del mar y reduce en astillas las naves troyanas son signos de la pasión y desorden del mundo interior de Eneas; la dureza y frialdad del páramo de *Cumbres borrascosas* coincide con la fortaleza, vitalidad y lo salvaje de Heathcliff; cierta posición del sol y la marea corresponden con la edad y preocupaciones de los personajes de *Las olas*. En estos casos, se puede ver, en rasgos generales, que la relación hombre-naturaleza tiene dos momentos, siendo el primero el que nos presenta un estado de la naturaleza cuyo sentido se aprehende en el segundo momento, esto es, al ser aplicado al sujeto. De una u otra forma prevalece la figura humana y sus dimensiones ampliadas por el entorno: Thoreau ante el lago Walden, Ahab frente a la ballena blanca y *El caminante sobre el mar de nubes*.

Sería torpe asumir que el enfoque de la tradición literaria oriental —siendo particularmente de nuestro interés la escrita en Japón— con respecto a la naturaleza es diametralmente opuesta a la occidental. Esta última, observa David Landis Barnhill (2005), ve la naturaleza como aquello que el hombre no ha manipulado o controlado aún —noción que, probablemente, parte del reconocimiento de la naturaleza humana hacia una sociedad civil en la que la ciudad garantiza la seguridad, satisfacción de necesidades y plenitud del hombre, planteado por Santo Tomás de Aquino—, así como una noción comprensiva, abarcada por las ciencias. Por otra parte, señala el autor, la tradición oriental concibe lo

natural como aquello que existe según su propia naturaleza. Los humanos, por ejemplo, somos seres naturales cuyo comportamiento, marcado por la industria, el consumismo, la ilusión del ego y la frustración que parte de nuestros deseos, es antinatural. Valga la digresión, a propósito de la noción occidental comprensiva, Junichiro Tanizaki, en su ensayo “Elogio de la sombra” (1933/2018), se pregunta por lo distinto que hubiera sido Oriente si hubiera desarrollado una ciencia independiente de la occidental (p. 18). Si bien el autor reconoce que lo sugerido no es sino una especulación, esta no es del todo arbitraria. El desarrollo de una ciencia, arte o tradición, independiente de otras de mayor influencia, respondería a las necesidades inmediatas de un grupo humano en busca de comprensión, asimilación y expresión de su entorno a partir de un lenguaje. Comunicación e intercambio: cultura. Si así como hay tantos lenguajes y culturas, existe igual cantidad de formas de ver la naturaleza, entonces se podría afirmar que: “The notion of nature is a cultural construction, not a universal given. And it is a personal construction, a distinctive element in any individual worldview” (p. 33). Ahora, ¿cómo pretender siquiera acercarnos a la manera de ver la naturaleza desde una mirada japonesa? Evidentemente, un acercamiento a partir de la lengua sería un primer paso. «Naturaleza» es traducido por *shizen*, que, además, tiene otro significado: espontaneidad como manifestación de aquello sin artificio o pretensión. *Shizen* es un término que alude a algo más que un paisaje ya que responde a una tradición en la que se entremezcla el arte, la religión y la ética: “One of the primary religious goals in East Asia is to act according to one's nature, which (paradoxically to us) requires spiritual cultivation and discipline. In this view, we have neither a separation of humans from nature as in the dualistic view, nor the view that everything humans do is natural as in the comprehensive view of nature.” (Landis Barnhill, 2005, p. 7). Resulta curioso que, hasta este momento, la naturaleza en Japón ha sido identificada como un aspecto inherente al sujeto, antes que un paisaje o un momento del entorno que amplíe y exalte alguna cualidad suya. Teniendo en cuenta, además, que *shizen* es la naturaleza que se muestra auténtica, sin pretensiones ni artificios, espontánea, se puede ver que el hombre no está diferenciado de esta, sino que la constituye. La autenticidad forma parte de su expresión, de su lenguaje y de su cultura. La poesía, como una de las formas más altas de arte en Japón, es, en esencia, una expresión de emociones humanas semejante al canto de los pájaros. Esto no es solamente espontaneidad, sino también conocimiento de la tradición literaria que, como veremos más adelante, está principalmente constituida por elementos de la naturaleza entendida como entorno: “The greatest poet, then, is not only the most cultured, but also the most natural, because to be fully cultured is to follow the processes of nature.” (p. 8). Volvamos a la interacción inicial entre sujeto y

naturaleza. Existe un punto tangencial entre la interacción hombre-naturaleza en Occidente y Oriente a través de la noción de lugar. Sin embargo, distan a partir del término “hombre”, siendo para Occidente el individuo y, para Oriente, una colectividad —actitud heredera de la tradición instaurada por Confucio—. El lugar, en literatura japonesa, no es cualquier lugar. Los poetas cantan a lugares cargados con un pasado histórico-literario: cantan a su tradición que, dicho sea de paso, está fuertemente ligada a elementos de su entorno. Estos lugares “[...] are storied not with one’s personal life but with literature, with the experiences and expressions of those who have come before.” (p. 9). *Utamakura* es el término que alude a este tipo de espacios. Hasta ahora, hemos visto algunas características de la relación simbiótica entre el hombre, su entorno, naturaleza y tradición condensados bajo la profunda dimensión de la sensibilidad humana. Emoción, tradición, cultura, autenticidad, naturaleza y paisaje, ¿existe alguna forma de abarcar estos elementos a través de un lenguaje literario? Sí, a través del haiku.

1.2 Un viaje de mil millas: primer paso

Haiku es una de las formas de expresión poéticas más antiguas de Japón. De hecho, es, conociendo la alta influencia de India y, principalmente, China, una forma literaria creada en territorio japonés. Teniendo en cuenta que sus inicios registrados datan, aproximadamente, del siglo VIII d. C., es evidente que se trata de una forma literaria que ha pasado por muchos cambios. El primero está en su nombre: “haiku” es un término reciente, propuesto por el crítico y poeta Masaoka Shiki (1867-1902), que abarca toda producción literaria escrita bajo el patrón silábico 5-7-5 a partir de 1868, época en la que inicia el periodo Meiji. Anteriormente, esta forma poética era conocida como “haikai” que, a su vez, derivó de otras formas. Es necesario mencionar, de manera general, su evolución para comprender la autonomía e importancia tanto en la tradición literaria como en la vida cotidiana de Japón y, posteriormente, su incidencia en Occidente.

Se dice que el origen de la poesía japonesa tuvo lugar en la antigua región de Izumo, en un templo de la prefectura de Shimane. Presumiblemente, fue el dios Susanoo quien compuso el primer poema, en forma de waka⁴, registrado en *Kojiki*⁵ (712 d. C.), que el

⁴ Traducido como “poema japonés”. Este término no es preciso y alude a varios estilos de poesía japonesa, como tanka (poema corto), choka (poema largo), katauta, bussokusekika o sedoka, por mencionar algunos ejemplos. Acuñado durante el periodo Heian (794-1185), se usó para diferenciar la poesía escrita en Japón de aquella escrita en China.

⁵ Traducido como *Registro de cosas antiguas*.

investigador Donald Keene traduce de la siguiente manera: “Eightfold rising clouds / Build an eightfold fence / An eightfold Izumo fence / Wherein to keep my bride— / Oh, splendid eightfold fence!”⁶ (1988, p. 26). El ritmo anafórico denota el carácter oral de esta canción, así como una cercanía al conjuro y a una tendencia a invocar el lugar por un aspecto característico, semejante a los epítetos homéricos⁷ (p. 26). Además, la métrica —en el poema escrito en japonés: 5-7-5 // 7-7 = 31 sílabas— revela un patrón que será usado y ligeramente modificado, prácticamente, hasta nuestros días. Otras recopilaciones reúnen textos de mayor refinamiento bajo el mismo patrón silábico —en lengua japonesa, más cercano al concepto lingüístico de mora—. La colección de poesía más antigua de la literatura japonesa, *Manyôshû*⁸ (ca. 770 d. C.) y la primera antología realizada bajo mandato imperial, *Kokinshû*⁹ (905 d. C.) contienen poemas que, además de perpetuar esta forma métrica, establecieron una tradición de poesía cortesana. Poetas laureados de la época del *Manyôshû*, como Kakinomoto no Hitomaro o Yamabe no Akahito compusieron poemas de largo aliento (*choka*) en los que se lamentaba la muerte de miembros de la casa real o se representaba un paisaje visitado por algún soberano con el fin de exaltar su gloria y la de su familia, respectivamente (pp. 31-32). Por otra parte, el *Kokinshû*, siendo una antología realizada bajo mandato imperial, formó parte de un proceso de consolidación de identidad japonesa. Keene observa que este libro “[...] was compiled by court officials who were charged with assembling a collection that would meet with the emperor's approval and add to the glory of his reign.” (p. 37). Otro aporte esencial de esta antología fue el establecimiento de temas relacionados con los cambios estacionales de la naturaleza. Esta conciencia de la transitoriedad de las cosas y los cambios que trae el paso del tiempo es el tema central de la antología. Sin embargo, la expresión de arrepentimiento ante esta conciencia no podía ser manifestada directamente, por ser considerada poco decorosa en un ámbito cortesano. Así, las emociones fueron veladas por elementos de la naturaleza. Ki no Tsurayuki, uno de los poetas a cargo de la realización del *Kokinshû*, “reported of the Japanese poets of the past that ‘they admired flowers, envied birds their song, were moved by the mists, ant stirred by the dew.’ Such themes were well suited to court poets for whom blunt, straightforward expressions of feeling would seem crude.” (p.40). En los dos períodos históricos en los que las antologías fueron publicadas —Nara

⁶ En japonés: *Ya-kumo tatsu / Izumo ya-he-gaki / Tsuma gomi ni / Ya-he-gaki tsukuru / Sono ya-he-gaki wo*; en español: *Hay ocho nubes / en palacio de Izumo, / el de ocho vallas, / donde mora mi esposa, / de ocho vallas guardada*. Trad. Carlos Rubio y Tani Moratalla. Recuperado en <http://chidoribooks.com/2015/08/susano-o-dios-temible-y-primer-poeta-de-japon/>

⁷ La figura retórica de epíteto corresponde al *makurakotoba* japonés.

⁸ Traducido como *Colección de la miriada de hojas*.

⁹ Abreviación de *Kokin Wakashû*, traducido como *Colecciones de tiempos antiguos y modernos*.

(710-794 d. C) y Heian (794-1185 d. C)— ocurrieron cambios que facilitaron la consolidación de una identidad japonesa, empezando por la lengua. Durante el periodo Nara, la presencia de la tradición china era evidente: la ciudad capital, Heijō-kyō (actualmente Nara) se basó en la capital de la dinastía Tang, Chang'an; junto al *Manyōshū*, fue publicada una colección de textos escritos por nobles japoneses en lengua china. Durante el siglo IX, esta lengua era la predominante en Japón —predominante en un ámbito político-jerárquico, al tratarse de la lengua de los nobles—, siendo el japonés una lengua empleada para hacer compras u ordenar a sirvientes. Curiosamente, la persistencia de esta lengua —y del *waka* o canción japonesa— se mantuvo gracias a la costumbre de impedir el aprendizaje de la lengua china a las mujeres, lo que llevó a que la poesía que los hombres dedicaban a las cortesanas fuera escrita en japonés (p. 34). Esta costumbre no solo permitió la perpetuación de un género creado en territorio nipón, sino que también dio paso a la creación de textos fundamentales, como *Genji Monogatari*, de Murasaki Shikibu, *Makura no Sōshi* (*El libro de la almohada*), de Sei Shōnagon, la obra poética de Ono no Komachi, de carácter melancólico e intimista y el actual himno nacional¹⁰. Entre los siglos IX y XIII, el asentamiento del budismo en Japón significó un aporte en su identidad a partir del desarrollo de escritura *kana* que, si bien, etimológicamente, significa “nombre temporal” —en contraposición a *mana*, “nombres permanentes”, esto es, caracteres chinos— sentó las bases para una escritura oficial.

Ahora, si bien la forma poética *waka* fue producto de un proceso de consolidación de identidad cultural y marcó un canon estético en el ámbito de la escritura poética (a partir de *Kokinshū*), esta forma permaneció en los límites de una tradición cultivada por la aristocracia. Era difícil para soldados, granjeros y villanos aprender un sinnúmero de normas que, establecidas por Fujiwara no Teika (1162-1241), “[...] must imitate the masterpieces of their predecessors and restrict themselves to the same vocabulary.” (de Bary, 1958, p. 442). Fue necesaria una nueva forma que se ajuste a sus necesidades de expresión y escritura. Surge así una forma de composición colectiva de versos encadenados: *renga*, de tono ligero, humorístico e ingenioso, en contraposición a la solemnidad canónica practicada por la aristocracia. Este acontecimiento no es aislado: responde a un proceso histórico de auge del feudalismo, crecimiento de la clase samurái y protagonismo de señores feudales, *daimyō*, que va desde el periodo Kamakura (1185-1333) hasta el periodo Muromachi (1336-1467), época de fuerte actividad militar que llegaría a una relativa calma bajo la dictadura militar del

¹⁰ *Kimigayo* (*Que su reinado dure eternamente*): uno de los himnos nacionales más cortos del mundo. La letra, en español, es la siguiente: “Viva mi señor / mil años, ocho mil años, / hasta que las piedras / se conviertan en rocas / y se cubran de musgo” (Duthie, 2008, p. 87).

shogunato Tokugawa —conocido también como periodo Edo (1603-1867)—. La práctica de renga era comúnmente censurada por temor a convertirse en espacio de conspiración entre soldados y aldeanos (p. 444). Esta práctica, también cultivada por la aristocracia, desarrolló dos escuelas durante el periodo Kamakura:

Una línea de evolución tendió a restablecer el ambiente poético y clásico propio del espíritu del «yuugen», o misteriosa sutileza, y el «seijaku», o tranquilidad de espíritu. Otra línea de evolución siguió la corriente del ingenio y del humor, con abundantes juegos de palabras y alusiones burlescas. Esta bifurcación dio lugar respectivamente a dos escuelas: una de tendencia seria «Ushinha» (con corazón y mente), y la cómica «Mushinha» (sin corazón ni mente). Esta última escuela denominó sus composiciones «haikai renga» (poemas lúdicos encadenados) (Rodríguez-Izquierdo, 2001, p.52).

La raíz «hai-» tiene connotaciones de humor. Hori Nobuo (2006), en su ensayo “Bashô at the Center of Creation”, señala que, tanto «haiku», como «haiyû» (actor) “[...] have the same element, *hai* ([...] buffoonery, farce)” (pp.23-24), el cual es definido como *kokkei*, término que, además de referir a tonterías o necedades, implica astucia. Hori también señala que un poeta y erudito del siglo XII, Fujiwara no Kiyosuke, menciona por primera vez la palabra «haikai» en *Kokinshu*, reconociendo que se tiende a interpretarla como si se tratara apenas de un chiste a pesar de que su valor radica en la facultad de poner en entredicho aquello establecido y proponer nuevas relaciones entre las cosas (pp. 23-24). Esta tendencia de expresión humorística e ingeniosa es representada por dos figura esenciales para el posterior desarrollo del haiku: Yamazaki Sôkan (1465-ca. 1539-1540) y Arakida Moritake (1473-1549), cuyas composiciones reflejan la tendencia de escritura de la época: el primero, a través de la parodia y la inversión de valores (*gekokujô*), degrada la autoridad de la tradición al presentar a la diosa de la primavera, Saho, orinando parada: “Princess Saho, / with the coming of spring, / stands, pissing.” (Haruo, 2006, p. 108). Otro ejemplo, caracterizado por un matiz de ingenio y acertijo, aparece en un poema de Moritake, escrito como respuesta a los versos “It is dangerous / But also makes us joyful.”: “The log bridge / We cross in the evening / To welcome the groom.” (Keene, 1976, p. 14), de humor sutil y velado que requiere de la participación del lector para identificar y apreciar su ambigüedad codificada.

1. 3 Antes del comienzo

Llegamos, así, al antecedente inmediato del haikai. El ingenio con que estos versos fueron compuestos los llevó, paulatinamente, a ser valorados por sí mismos y ya no como eslabón de una escritura colectiva encadenada, hasta convertirse en lo que hoy se conoce con

el término «haiku». A finales del siglo XVI e inicios del XVII, el tono humorístico cambió: ya no consistía en el humor irreverente y grosero de Sôkan, o en el humor tibio y elaborado de Moritake. Ante esta forma literaria emergente, Matsunaga Teitoku (1571-1653) surge como figura representativa, quien, como subraya Rodríguez-Izquierdo, “Dio al haikai un nuevo contenido poético, y desarrolló con más amplitud que antes los juegos de palabras. Según él las palabras son la revelación de la naturaleza de las cosas. Para Teitoku la naturaleza es práctica, no romántica ni poética como el waka nos inducía a creer. Por esto la materia de sus haikai es indiferente; lo importante es la forma.” (p. 55). Un elemento es distintivo de la poética de Teitoku: *haigon*¹¹. En la cita anterior vimos que predominaba el trabajo de la forma por sobre el contenido. El poema era producto de una arquitectura de palabras, y el haigon, la piedra angular que, además de sostener al texto, abría la puerta para una expresión poética marcada por el uso de vocabulario no tradicional: una nueva forma de expresión que, como escribe Keene (1976), no solo era permitida, sino exigida (p. 32). El aporte de Teitoku, poeta de renombre mientras vivió, fue haber situado al haikai como una forma literaria oficial dirigida a las clases comerciantes y militares letradas que no podían ajustarse a las formas poéticas de la aristocracia. Así, el uso de haigon era más que un requisito técnico. La insistencia de Teitoku en su uso:

[...] not only enriched the vocabulary of poetry but opened up large areas of experience that could not be described except with such words. Haikai was especially popular with the merchant class which, though it retained a lingering admiration for the cherry blossoms and maple leaves of old poetry, welcomed a variety of poetry that could describe their pleasures in an age of peace and prosperity. Teitoku's codes have sometimes been decried for their inhibiting effect on the liveliness of haikai, but without his formal guidance haikai poetry might have remained forever on the level of the limerick (pp. 36-37).

Entonces fue desarrollándose una poesía que daba mayor importancia al aspecto técnico por sobre el contenido: al mecanismo antes que al efecto. La popularidad de Teitoku y su poética tuvieron como consecuencia el establecimiento de la escuela Teimon que, tras la muerte de su maestro, vio surgir la contraparte desde uno de sus discípulos, Matsue Shigeyori, cuya actitud de impaciencia ante la tradición y las rígidas normas de su maestro caracterizarían a la escuela Danrin que sería fundada después de su muerte (pp. 42-43). Esta nueva escuela planteaba, a diferencia de Teimon, un desinterés por pautas técnicas,

¹¹ Rodríguez-Izquierdo traduce este término como “palabras coloquiales o chinas no permitidas en el waka” (p.55); Donald Keene, en *World Within Walls...*, lo traduce como “comic word”, palabra cómica. En todo caso, se podría considerar que este término era utilizado para expresiones poéticas distantes a la solemnidad de la forma canónica del waka.

observación y sensibilidad ante el cambio, ruptura de metro, parodia, humor, desapego con la referencia a la tradición en función de una creación más individual. En otras palabras, espontaneidad e inmediatez: conciencia del presente que surge del darse cuenta del paso del tiempo durante un periodo de contemplación, característico del Zen. A propósito, escribe Vicente Haya (2013) que “La relación del ser humano con el tiempo es en sí mismo motivo de haiku. [...] La contemplación no es solo “estar”, sino el hecho de ser consciente del paso del tiempo en ese “estar”” (p. 129). No es arbitrario que los preceptos planteados por esta escuela estén ligados a aquella corriente espiritual, habiendo sido su fundador un monje Zen: Nishiyama Sôin (1605-1682), quien, además de haber recibido el impulso de Shigeyori, fue influido por la escritura de Saikaku, marcada por una velocidad de composición cuyo producto era de duración efímera. Ahora, si bien la presencia de esta escuela fue breve, debido a que sus discípulos desvirtuaron progresivamente sus principios e incurrieron en extravagancias, el aporte de Danrin fue, además de realzar las figuras de Sôkan y Moritake, haber modificado la poética reinante de ese entonces de una rigidez técnica hacia una actitud contemplativa y de expresión emocional (Keene, 1976, p. 49). Podríamos decir que la tendencia de ambas escuelas se ve reflejada en los siguientes poemas, compuestos por sus maestros, Teitoku y Sôin, respectivamente:

Año del tigre:
niebla de primavera
¡también rayada!

Lluvia de mayo:
es hoja de papel
el mundo entero (Paz, 2014, p. 17).

1.3.1 El camino hecho por otros: figuras de transición

Es indudable notar los cambios que ha experimentado este género con el pasar del tiempo y de las personas. Si bien el recorrido de la historia de la literatura está marcado por algunos nombres, desde lugares apartados u olvidados, perviven otros cuyo aporte indaga en la flexibilidad o posibilidad del fondo y la forma. No es una la hoja que, ante el viento, entona el sonido del árbol: aquella oculta multitud sostiene la voz. Itô Shintoku (1634-1698) e Ikenishi Gonsui (1650-1722) compusieron haikai desde la extensión de su patrón métrico y la intuición, ambos dentro del ámbito de la escritura como manifestación de la vivencia, como lo grafican los siguientes ejemplos, respectivamente:

<i>yawaraka naru yo ni shite</i>	The narcissus that seems gentle
<i>yowakarazu suisen wa</i>	Without been weak
<i>hana no wakashu taran</i>	Is the handsome hero of flowers.

<i>koi wa hanete</i>	A carp leaps up
<i>mizu shizuka nari</i>	And now the water is still:
<i>hototogisu</i>	A nightingale (Keene, 1976, p. 58).

A diferencia del segundo ejemplo, el primero evidentemente sobrepasa el metro establecido de 5-7-5 sílabas, como se puede comparar entre las versiones en lengua original. Su irregularidad pone a prueba los límites de la flexibilidad métrica; al segundo texto precede una nota en la que el poeta, esperando escuchar el canto del pájaro (*hototogisu*), escucha en su lugar el sonido del agua inquieta por el movimiento de un pez koi (p. 60). En todo caso, ambos textos fueron compuestos a partir de la percepción de un elemento del entorno que llamó su atención. La experiencia transmutada en palabras alcanza otra forma de expresión por medio de Konishi Raizan (1657-1706) a través del énfasis del elemento metonímico en la imagen por medio de la anáfora. El asombro de la voz lírica ante los brotes que surgen de la nieve en deshielo se ve marcado por la repetición de un elemento que genera contraste: el color verde que, además, sugiere movimiento. Cambio apenas perceptible mas constante, transición en acto:

<i>aoshi aoshi</i>	Green, dazzling green
<i>wakana wa aoshi</i>	The young shoots are so green:
<i>yuki no hara</i>	Snow-covered fields (p. 61).

Verde, la imagen es verde y surge de la blancura menguante de la nieve. Presencia del cambio que responde a otra característica sobresaliente de la escritura de Raizan: el replanteamiento de la tradición a través de la experiencia individual. A diferencia de otras tradiciones literarias, la japonesa no concibe al plagio como un ultraje, sino más bien como un homenaje al pasado. Al respecto, Vicente Haya (2013), subraya que si, en estos casos, el haikai “es lo que ocurre en un momento y en un lugar en presencia de un ser humano y expresado con modestia, eso no excluye que otro lo haya sentido antes o lo vaya a sentir después [...]” (pp. 91-92). En *Kokinshu*, un waka evoca la leyenda de una mujer abandonada por el sobrino que ella ha criado en los siguientes versos: “My heart cannot be consoled at Sarashina, seeing the moon shining on the mountains” (Keene, 1976, p. 63). Criado por su madre, al haber perdido a su padre a los nueve años de edad, Raizan escribe el siguiente poema cuya experiencia amplía la emoción evocada por el poema citado arriba:

How many autumns
Did she spend unconsolated?
My mother, alone (p. 63).

Partiendo de un texto conocido, la experiencia es distinta gracias a la autenticidad de quien la evoca. La autenticidad en la expresión poética, antes que los elaborados juegos de palabras, por ejemplo, es una característica inherente a la escritura de Ueshima Onitsura (1661-1738), mejor conocida por el término *makoto* que puede significar “verdad”, “sinceridad” u “honestidad” (p. 64). En todo caso, la frase “sin autenticidad no hay haiku (*makoto no hoka ni haikai nashi*)” (Haya, 2013, p. 122) alude a la necesidad de expresar aquello percibido sin ningún tipo de artificio retórico. Este poeta compuso los siguientes versos para explicar qué significa *makoto*:

In the front of the garden
It has whitely blossomed—
The camelia (Keene, 1976, p. 65).

Ante la rigidez canónica planteada en *Kokinshu* y el riguroso trabajo con la lengua por parte de la escuela Teimon en busca del ingenio verbal y la forma, estos escritores trabajaron en una poética en la que la escritura responda a la experiencia, a la percepción, a la vida. La intuición y las emociones no necesariamente debían ajustarse a determinado número de sílabas si lo importante era la expresión del momento percibido. Shintoku, Gonsui, Raizan y Onitsura: figuras predecesoras a una de las más representativas de la literatura japonesa: Matsuo Bashô.

1.4 El hombre y sus huellas: algunas pisadas

Nacido en 1644 en Ueno bajo el nombre de Matsuo Kinsaku, fue hijo del samurái Matsuo Yozaemon, militar de bajo rango cuyos hijos estuvieron al servicio de la familia del shogun del clan Todo o relacionados con samuráis de poco reconocimiento. Kinsaku entabló amistad con Todo Yoshitada, mejor conocido como Sengin, heredero de una de las ramas de esta familia, quien acompañó y mantuvo al futuro poeta bajo su protección y cuidado en su formación como samurái. Donald Keene (1976) afirma que compuso su primer poema a los dieciocho años:

Has the spring come
Or has the Old year departed?
The night before New Years Eve (p. 73).

Poema que, como observa el investigador norteamericano, muestra influencias de *Kokinshu* por la actitud incierta de la voz lírica, y de la escuela Teimon por un manejo artificial de las palabras que no aluden sino al poema en sí (p. 73). En el decimotercer aniversario de la muerte de Teitoku, 1665, Sengin y Kinsaku organizaron una reunión de poetas a la que asistió Kitamura Kigin, poeta y crítico de la escuela Teimon, quien educó a este último, ejerciendo influencia sobre su escritura con respecto a la trascendencia temporal del poema. Probablemente, fue Kigin quien le reveló que la escritura de haikai no debería ser compuesta para el momento, sino para todos los tiempos (p. 74). Un año más tarde, fallece Sengin, significando para el futuro poeta la pérdida de un amigo y un protector en su educación militar. A partir de esta muerte, Kinsaku permanece algún tiempo en Ueno, a pesar de ya no contar con el amparo del clan Todo. En 1672 se instala en Edo, ciudad fundada a partir del shogunato de Ieysau Tokugawa a principios de siglo. En ese momento, su fama como poeta comienza a crecer y tiene como discípulos a Sampu, Kikaku y Ransetsu, quienes, además de recibir sus enseñanzas, solventan las dificultades económica de su maestro, frecuentes, a pesar de la creciente fama de la producción literaria de esta escuela, debido al rechazo de Kinsaku (conocido en ese entonces bajo el pseudónimo Tōsei) por corregir versos de pupilos, actividad recurrente entre los maestros de escritura de haikai (p. 77). La década de 1680 fue la de mayor producción y consolidación del personaje biográfico-literario, conocido como Bashō. Este nombre lo toma gracias a la ofrenda de uno de sus discípulos quien, en 1681, planta un árbol de banano (*bashō*) en la casa de una zona apartada de Fukagawa a la que su maestro se había mudado un año atrás. De hecho, este árbol erapreciado por la delicadeza de sus grandes hojas que, al romperse ante el viento más leve, semejabán la sensibilidad del poeta (p. 78). En el tiempo en que se consagra con este nombre, inicia estudios con un monje llamado Buccho, quien lo acercará más a la tradición del Zen. Su talento literario y crecimiento espiritual empezarán a juntarse a partir de una serie de viajes por Japón que tendrán como resultado la escritura de diarios que alternarán la prosa con el verso: *Nozarashi kikō* (1684), *Kashima mode* (1687), *Oi no kobumi* (1687), *Sarashina kikō* (1688), *Saga nikki* (1691) y *Oku no hosomichi* (1694). Estos viajes, además de significar una prueba física y mental, eran realizados con el propósito de rendir tributo a los viajeros de otras épocas, así como visitar lugares cargados con un pasado histórico y literario. Avatares como el incendio de su cabaña y la muerte de su madre no impidieron que Bashō viajara, escribiera y, además, publicara antologías de poemas encadenados y hokku, tanto de su producción como de la de su escuela. En 1692, una nueva cabaña es construida en Edo,

donde el poeta se ocupa como maestro de escritura de haikai. Ante la muerte de su sobrino, en 1693, el poeta cierra sus puertas a los visitantes (Landis Barnhill, 2005, pp. XII-XIII). Un año después, inicia una excursión hacia Osaka y Nara, en la que cae enfermo a causa de una afección estomacal que lo imposibilita continuar con el viaje, “[...] sus amigos lo transportan a casa de un florista, donde muere, el 12 de octubre. Está enterrado en Otsu, a la orilla del lago Biwa” (Paz, 2014d, p. 37).

1.5 Camino hecho al andar: otra ruta

La poética de Bashô tiene lugar en un periodo de paz y desarrollo económico y social favorables a partir del traslado de la residencia de los shogunes a Edo (actual Tokio). El aislamiento de Japón al mundo exterior y la relativa calma tras años de combates encarnizados dan paso al progreso de la economía interna, así como al surgimiento de un nuevo grupo social que prolifera en el ámbito urbano: son los *chonin*, o mercaderes, aquellos que, gracias a una cómoda posición económica, disfrutaban del exceso y la cultura en sus momentos de ocio. Este periodo, conocido como Genroku, “[...] se distingue por una vitalidad y un desenfado ausentes en el arte de épocas anteriores” (p. 39), patrocinado por la bonanza y derroche de los mercaderes alienados en los placeres del *Ukiyo*¹². Frente al vértigo, abigarramiento y hedonismo de la época, la poesía de Bashô permanece como “[...] un círculo de silencio y recogimiento” (p. 39) y supone un punto de convergencia entre las escuelas Teimon y Danrin, siendo esta última aquella a la que Bashô se considera deudor cuando afirma, en traducción de Rodríguez-Izquierdo (2001), que “De no haber sido por nuestro antecesor Sooin, la gente de nuestros días estaría aún lamiendo la baba de Teitoku. Sooin era el guía del grupo del progreso.” (p. 56). El académico español presenta la traducción de un haikai de Bashô, cuya libertad expresiva responde a los preceptos de esta escuela:

¡Bien, nada ha pasado!
ayer tomé
orbe y sopa (p. 260).

¹² La traducción que anota Octavio Paz en “La poesía de Matsúo Bashô” se acerca a la de Donald Keene: “Mundo que flota” y “floating world”, respectivamente. Además de tratarse de un estilo de vida urbana no muy lejana a lo carnavalesco, el nobel mexicano subraya la importancia de *Ukiyo* en las artes de la época: grabados en madera *Ukiyoe*, nacimiento de *Ukiyo-Soshi* (novela picaresca y pornográfica), el histrionismo del *Kabuki* y las obras de Chikamatsu para el teatro *bunraku* (p. 39).

Ahora, la importancia de los principios radicales que plantearon ambas escuelas significó un progreso en la obra de Bashô al aprender de Teitoku el trabajo artesanal de la palabra, y de Sôin, la importancia de la espontaneidad y la descripción del momento presente, como vimos en el haikai ya citado (Keene, 1976, p. 53). Ante el problema antinómico de las reglas frente a la libertad expresiva, Bashô insistió en una creación que incorpore las ideas de cambio y permanencia, considerando a estas la esencia de todo haikai. Habiendo declarado que en esta forma de escritura no existían predecesores, relegó la práctica tradicional de imitar el estilo de sus antepasados (de Bary, 1958, pp. 446-447) y sentenció: “No sigas las huellas de los antiguos. Busca lo que ellos buscaron” (Rodríguez-Izquierdo, 2001, p. 68). Notemos un cambio significativo entre un haikai de sus primeras producciones y uno de los más representativos de su obra:

The leafless cherry,
Old as a toothless woman,
Blooms in flowers,
Mindful of his youth

(En traducción de Nobuyuki Yuasa¹³)

On the withered branch
A crow has alighted—
Nightfall in autumn

(Keene, 1976, p. 78).

El primer poema, al comparar un árbol sin hojas con una anciana desdentada, se muestra adscrito al ingenio verbal de la escuela de Teitoku. Las imágenes planteadas dan paso a una reflexión sobre el paso del tiempo que no trasciende los límites de la lengua. Por otra parte, el segundo haikai, de tono más intuitivo antes que sentencioso, condensa sus líneas poéticas en la totalidad de una imagen (entiéndase totalidad no como un absoluto delimitado, sino como un conjunto de elementos sujetos a interacción). Para comprender de forma más amplia el crecimiento de la poética de Bashô entre estos dos poemas, consideremos algunos aspectos de la tradición japonesa y de su obra, en particular. Si recordamos el ensayo “Elogio de la sombra”, Junichiro Tanizaki (1933/2018) insiste en la importancia de la sombra y la penumbra, así como el deterioro de las cosas como elementos insignes a la estética japonesa: “[...] admiramos los rastros de suciedad o tizne que el paso del tiempo o el viento y la lluvia dejan en los objetos [...] hallamos la belleza no en los objetos mismos, sino en los

¹³ Transcrito de una conferencia pronunciada el 15 de noviembre de 1966 en la Universidad Estatal de San Francisco (SFSU). Esta conferencia forma parte de la colección de Poetry Center Digital Archive y puede encontrarse en: <https://diva.sfsu.edu/collections/poetrycenter/bundles/226790>

claroscuros de la luz contrastando con los objetos.” (pp. 25, 49). Pero estas palabras que afirman la importancia de lo velado, lo sugerente y aquello que muestra en sí el paso del tiempo, forma parte del gusto japonés ya planteado en *Tsurezuregusa* (*Ensayos en ociosidad*), libro de temática variada, escrito por el monje Kenkô (1283-1350). En *The Pleasures of Japanese Literature*, Donald Keene (1988) apunta cuatro características inherentes al gusto japonés: sugerencia, irregularidad, simplicidad y deterioro. Kenkô afirma que aquello que se manifiesta en todo su esplendor impide la imaginación: también conmueve la luna velada por la lluvia u oculta detrás de una nube o un atisbo de la primavera al otro lado de las cortinas cerradas. Aquello que se muestra uniforme no merece ser considerado en tanto que lo incompleto o irregular da la sensación de que algo más puede crecer. Recordemos el ritmo del haikai: 5-7-5: irregularidad ante los cuartetos de la poesía escrita a nivel mundial. Además, la simpleza en el gusto es considerada como signo de sabiduría, producto de una vida austera, carente de éxito mundano y extravagancias. Finalmente, explica el monje que el deterioro de las cosas es necesario para conmover a las personas y reconocer que la incertidumbre es uno de los aspectos más preciados de la vida (pp. 7-20). Sugerencia, irregularidad, simplicidad y deterioro se manifiestan en el poema del cuervo y la rama al ser presentada una imagen en constante movimiento: un cuervo, una rama seca... y enseguida anochece. Imagen llena de espacio, cargada con un vacío significativo como en los trazos de la pintura *sumi-e*, como en algunos cuadros de Sesshû Tôyô o como en las fotografías de Masao Yamamoto. A propósito, Rodríguez-Izquierdo traduce unas líneas escritas por Keene que explican la importancia del poema de Bashô:

El poema es una maravilla de economía. Es una escena en monocromía: el negro cuervo desciende sobre la rama desnuda, mientras con el crepúsculo se desvanecen todos los colores. El último verso [...] puede ser interpretado también como 'el crepúsculo del otoño'. Es decir, el fin de esta estación. Toda la escena evoca una época de esterilidad mientras se acerca el invierno. Es absolutamente irrelevante el hecho de que a Bashô le agrade o no la escena, ni el poema es una alegoría. Es sólo síntesis, esencia de un instante. El cuervo se posa en la desnuda e inmóvil rama, y en ese momento es en sí mismo equivalente al anochecer de otoño. Aunque extremadamente breve, el poema es una joya perfecta. No obstante, en el sentido especial en que se ha usado la palabra, falta la tercera dimensión de la personalidad de Bashô. Aprehende el instante en forma extraordinaria, pero éste parece independiente del poeta que lo ha creado (2001, pp. 75-76).

1.6 El instante detenido: imagen

Uno de los ejes centrales de la poética de Bashô está en la creación de imágenes. “Haiku es simplemente lo que está sucediendo en este lugar, en este momento” (p. 69), dice el poeta que, para el año de composición del haikai sobre el cuervo y la rama, 1681, vivía apartado de la ciudad y de los placeres del mundo flotante. Un comentario de Nobuyuki Yuasa (1966)¹⁴ traza el camino: es conocido que, durante toda su vida, Bashô sufría de prolongados momentos de melancolía y aislamiento: el poema citado, entre otros, además de crear una imagen a partir de la interacción de sus elementos, revela un paisaje emocional a través de la desolación y monocromía representadas en palabras. Entonces, vemos que en estos textos poéticos existe una lectura denotativa y connotativa, como en todo texto. Sin embargo, en una unidad poética tan condensada, esta relación podría considerarse interdependiente. Haruo Shirane (2006), con base en *Semiótica de la poesía* (1978), de Michel Riffaterre, menciona las distorsiones del primer nivel de lectura causadas por figuras retóricas como metáfora, metonimia, ambigüedad e hipérbole, por mencionar algunos ejemplos, así como el aspecto espacial del texto (marcado por simetría o rimas) que comprometen el nivel denotativo y la función de representación literal de las palabras, llevando al lector a un nivel connotativo que requiere interpretación por medio de su participación. El efecto en lectura de haikai no pasa de un nivel a otro, sino que, al asociar que la lectura de estos textos se hace de la misma forma que con una instantánea, el lector no deja de tener presente el nivel denotativo del haikai, ni siquiera dentro del nivel connotativo. Así, el estilo *keiki*¹⁵, que caracteriza la producción de Bashô a finales de 1680, puso énfasis en la verosimilitud, lo cual tuvo como resultado una tendencia a leer su obra en un plano mimético. No obstante, cuando el lector pasa a un plano connotativo, el denotativo persiste y coexiste, creando una doble voz que permite al receptor percibir una disyunción o resonancia entre ambos niveles (p. 114). Horikiri Minoru (2006), por otra parte, reconoce tres elementos intrínsecos a su expresión poética, de los cuales el *keisen jogo* se acerca más a esta proyección emocional a través de la imagen. *Keisen jogo* puede traducirse por “environment first, then feeling” (p. 161). Durante su etapa de madurez, Bashô consolidó el estilo *Shofu*,

¹⁴ Recuperado de una conferencia pronunciada el 15 de noviembre de 1966 en la Universidad Estatal de San Francisco (SFSU). Esta conferencia forma parte de la colección de Poetry Center Digital Archive y puede encontrarse en: <https://diva.sfsu.edu/collections/poetrycenter/bundles/226790>

¹⁵ Definido por Kerkham (2006) de la siguiente manera: “*keiki* (landscape), “a poetic device that depicts an image, especially a visual image, while communicating the poet’s emotions”” (p. 13).

explicado en *Kyoraishô*¹⁶ como la composición de versos que conjuguen ambiente y emoción. Este estilo, en resumen, representa un paisaje cargado de resonancia emocional (p.162). Tomemos, por ejemplo, el siguiente haikai:

The summer grasses—
Of brave soldiers' dreams
The aftermath
(Keene, 1955, p. 657).

Hierba de estío:
combates de los héroes,
menos que un sueño
(Matsuo, 2014, p. 112).

El ambiente es histórico: Horikiri Minoru (2006) explica que Bashô, a través de la hierba de verano, se refiere al lugar donde ocurrió la batalla de Hiraizumi para representar lo efímero de la vida humana en un mundo de constante cambio (p.161). Permanencia y cambio: tradición y ruptura.

En todo caso, la imagen poética requiere del escritor y del lector: punto de comunión que “[...] constriñe al lector a suscitar dentro de sí al objeto un día percibido.” (Paz, 1956, p. 109); punto de comunión que recrea una experiencia e invita al lector a viajar (Paz, 2014a, p. 51). Para que el lector experimente el estremecimiento de aquello que le rodea y, normalmente ignora, la actitud de la voz lírica debe manifestarse de forma impersonal. La ausencia de un “yo” poético permite al lector y a la voz que enuncia situarse en un mismo nivel con el fin de que la imagen se muestre como medio para evocar, a través de la experiencia individual, la experiencia poética como revelación de aquello ignorado en otras ocasiones. Sin un yo que se insinúe superior ante su habilidad con el lenguaje, la imagen, que se sostiene por sí misma, se abre ante el lector como el paisaje contenido en la ventana iluminada. Quizá, uno de los ejemplos más transparentes de la obra de Bashô sea el siguiente:

Es primavera:
la colina sin nombre
entre la niebla (p. 52).

Instante, intuición, ausencia de un “yo”: elementos de la poética de Bashô que nos abren el camino hacia una dimensión espiritual de su obra.

1.7 Otras corrientes: dimensión espiritual

Si bien el haikai experimentó varios cambios en su historia, es imposible negar sus vertientes espirituales y morales, cuya existencia se mantuvo ante las vicisitudes de la evolución de este género. Recordemos, en primer lugar, que esta forma de expresión poética

¹⁶ *Kyorai's Exrtacts*, compilados entre 1702 y 1704 (Horikiri, 2006, p. 162).

derivó de una tradición establecida en pos de la consolidación de una identidad nacional literaria, manifestada a partir de una lengua nativa, ante la asfixiante presencia de la tradición china y perpetuada gracias a la poesía cortesana, la elaboración de la antología *Kokinshu* y el desarrollo de los silabarios japoneses *kana* por parte de monjes budistas con conocimientos de sánscrito. Siglos más tarde, los ensayos de *Tzuresuregusa*, escritos por el monje budista Yoshida Kenkô, plantearon un canon estético conservado, prácticamente, hasta nuestros días. Cabe mencionar, de paso, que la reducción del aliento en las composiciones líricas del siglo VIII ocurrió debido a la práctica budista de cremación. La vigencia de los poemas largos, *choka*, de tono elegíaco —de los cuales destacan aquellos escritos por Kakinomoto no Hitomaro— dependía del tiempo que se mantenía preservado un cadáver de la familia real (Keene, 1988, p. 33). Dado que, en la tradición budista, la importancia del cuerpo es mínima ante su función como contenedor del alma, el *Bhagavad-Gita* afirma: “Al igual que el alma encarnada pasa por la infancia, la juventud y la senectud, así también el espíritu pasa a un nuevo cuerpo [...]” (2, 13). Por lo tanto, los cuerpos eran velados por poco tiempo e inmediatamente cremados. Además, la práctica de esta doctrina, en su segunda transformación (*Mahâyâna*) tendría como resultado la escuela Zen, de enorme —aunque no esencial— importancia en la producción literaria de haikai hasta nuestros días, bajo el nombre de haiku. Por otra parte, la influencia de China es notoria en tres vertientes: el taoísmo de Lao-Tsé, el de Chuang-tzé y las doctrinas morales de Confucio.

Rodríguez-Izquierdo (2001) reconoce algunas vertientes y, además, reproduce un diagrama de *Haiku* (1949), de R. H. Blyth que facilitará no solo el entendimiento de estas corrientes, sino también su presencia, en mayor o menor grado, a través de algunos poemas de Bashô (Ver Anexo 1).

Si, como ya había sido mencionado a partir de una cita de la *Bhagavad-Gita*, el espíritu es perenne y transmuta en distintos cuerpos, no sería imposible afirmar un cierto estado corporal que lo caracterice. Saunders (1972) nos recuerda que la escuela de budismo Tendai defendía la idea de permanencia del cuerpo espiritual (*dharmakaya*) por sobre el físico, partiendo del principio de que todos los seres gozaban de cierto nivel de naturaleza búdica (p. 138). Decir que todos los seres y todas las personas, ya sean campesinos, aristócratas, criminales o mártires, tienen algo de Buda en sí, es garantizar la salvación para todos. Esta es una característica del budismo *Mahâyâna*, también conocido como budismo en segunda transformación. La primera transformación, *Hinayana*, era una doctrina practicada en un ámbito sumamente cerrado como el de los monjes, de vida consagrada al cultivo de lo religioso. Por lo reducido de su rango, era considerado inferior. Ya lo dice su nombre: *hina*-:

inferior, *maha*:- gran¹⁷; *yana*: vehículo, esto es el medio para progresar (p.70) o, en palabras de Alan Watts (2012), “[...] *upaya* o métodos para la realización del *nirvana*.” (p. 131). Mahâyâna gira en torno a la idea de vacío o *Sunyata*, a través del cual toda polaridad o diferenciación entre sujeto y objeto se ve anulada. Este concepto tiene una connotación positiva y Saunders (1972) la compara con el vacío inherente a un vaso: sin el vacío de su interior, este sería inútil. Así, la esencia del ser y su funcionalidad está en el vacío que, aplicado a la persona, conlleva al desprendimiento de toda subjetividad u objetividad que pueda desembocar en algún tipo de polaridad —idea que también pertenece al Taoísmo, como veremos más adelante— (p. 72). El desarrollo de Mahâyâna fue atribuido al filósofo Nagarjuna (s. II d. C.) quien desarrolló la idea de *sunyata* a través de *Madhyamika*, o Camino de la Mitad —”Middle Path” (p. 72)—: estado que no afirma o niega las cosas en función de disolver las ilusiones mundanas. *Madhyamika* no debe considerarse bajo connotaciones nihilistas, sino más bien como un método que subraya la irrealidad de las apariencias fenoménicas si bien acepta o, mejor dicho, no niega la realidad de la ilusión en sí (pp. 72-73).

La similitud entre *sunyata* y la idea de vacío en el Taoísmo traza un filón que sugiere intercambio cultural. En *Tao Te Ching*, Lao Tsé nos explica en uno de sus textos que “Al juntar treinta rayos en el cubo de una rueda / justamente donde está la nada / se cumple la acción del carro. // Al modelar la arcilla para fabricar una olla / justamente donde está la nada / se cumple la acción de la olla. // Al perforar los vanos de las puertas y ventanas para hacer un cuarto / justamente donde está la nada / se cumple la acción del cuarto. // Por ello / ser es la cosecha: / No-Ser es la acción.” (Lao Tse, 2013, pp. 47-48). El vacío constituye al ser. La no-acción con la que concluye Lao Tse es fundamental para el desarrollo posterior del haiku. Este no hacer, o no actuar, *wu wei*, es la forma en la que Tao produce: “[...] significa algo parecido a lo que llamamos «crecimiento»”, dice Alan Watts (2012, p. 52), y agrega que “el Tao apunta hacia una ausencia de entendimiento racional. Un desasimiento de la conciencia de la mente en acto. Chuang-tzu dice: ‘El hombre perfecto usa su mente como un espejo. No aferra nada, no rechaza nada. Recibe, pero no conserva’ [...] No se trata de reducir la mente humana a una vacuidad pueril, sino de poner en juego su inteligencia espontánea e innata utilizándola sin forzarla” (pp. 57, 60). Partiendo de la semejanza del *wu-wei* con la idea de crecimiento, entendido como la disposición de partes de un conjunto de adentro hacia afuera, se comprende la dificultad de explicar el ser de aquello cuya fuerza interior lo constituye innumerables veces en un mismo día: ya su existencia lo explica. Asimismo, se comprende

¹⁷ Recordemos “la gran India”, o *Mahabharata*, siendo *Bharata-Ganarajya* el nombre de la República de India.

que, en esencia, el Tao, que promueve la no-acción, sea una doctrina sin palabras: “el nombre que puede nombrarse no es el Nombre constante”, dice Lao Tse (2013, p. 19). Esta ausencia del funcionamiento racional de nuestro pensamiento apunta al reconocimiento de lo ilusorio de esta acción. Nuestra conciencia del mundo, generalmente, no es sino una perspectiva de este, cargada de prejuicios y miedos, de memoria, olvido y conjetura. En cualquier caso, se trata de una visión ilusoria de aquello conocido bajo un término tan irreal como lo es el de “realidad”. Cuando Lao Tse dice que lo nombrado no es el Nombre constante, se refiere a la inconciliable naturaleza entre palabra y entorno. Nombrar es definir y delimitar los elementos que nos rodean bajo modelos estáticos que no representan la realidad de forma absoluta. Dice Alan Watts:

Para cumplir con su función, los nombres y los términos necesariamente deben ser fijados y definidos como todas las demás unidades de medida. Pero su empleo es, hasta cierto punto, tan satisfactorio que el hombre está siempre en peligro de confundir sus medidas con el mundo medido, de identificar dinero con riqueza, convención fija con realidad fluida. Pero en la medida en que se identifica a sí mismo y a su vida con estos rígidos y huecos bastidores de la definición, se condena a la perpetua frustración de quien trata de recoger agua con un cesto. Por ello la filosofía india habla constantemente de la falta de sabiduría de perseguir cosas, de esforzarse por alcanzar la permanencia de entes y sucesos particulares, pues ve en todo esto nada más que un apasionamiento por fantasmas, por las abstractas medidas de la mente (2012, p. 99).

“El punto de contacto del Confucianismo con el Taoísmo está en la afirmación de que el camino está hecho de naturalidad, y se encuentra precisamente en la vida ordinaria [...] Lo autoconsciente está lejos de la verdad, mientras que lo despreocupado está cerca. El corazón ha de hacerse uno con la naturaleza, y la mente ha de estar vacía y desasida.” (Rodríguez-Izquierdo, 2001, p. 38). A diferencia del budismo y el taoísmo, el confucianismo no se constituye como una doctrina espiritual, sino más bien ética y moral. La persona virtuosa es aquella que vive en función de los principios de benevolencia, rectitud, corrección, conocimiento y buena fe, además de entablar una relación armónica entre semejantes, padres, hijos, superiores, súbditos y, sobre todo con el cielo y la tierra (Confucio, 1978, p. 30). Esto es, de acuerdo con Rodríguez-Izquierdo, “[...] la simpatía universal por la que el hombre se identifica con el universo (personas y cosas) que le rodea” (2001, p. 39). Un estar en el mundo que nos rodea sin la máscara de nuestro pensamiento racional, un estar junto a otros sin la ilusión de nuestro ego. Una forma de ser y estar en un aquí y ahora.

Dice Rodríguez-Izquierdo que el camino del Zen es el de la liberación (p. 40) de la ilusión de la personalidad por medio de prácticas meditativas que sitúen a la persona en un

aquí y ahora distante de las proyecciones de la razón. Es famosa la práctica de meditar frente a una pared blanca, mientras se gana (más preciso sería decir «se recupera») conciencia de la respiración y la incomodidad inicial de la postura: enfocar la mente en lo corporal es un primer paso en la conciliación entre sujeto y objeto y anulación del pensamiento. Joan Mascaró (2010) afirma que la esencia de los Upanishads se resume en el apotegma *tat tvam asi*: «tú eres eso» (p. 20), idea que, en materia de Zen, se complementa con la idea de Suzuki (1956) de identificación entre el hombre y la naturaleza. Para el filósofo japonés, ver un árbol o una montaña como tales solo puede darse cuando uno está en estos y estos, en uno (p. 240). La ausencia de ego permite un contacto directo entre la persona y su entorno: lo consagra al instante gracias al estado *satori*, el cual viene “[...] del verbo *satoru*: “comprender, despertar a la Realidad” en su forma negativa arcaica: *satoranu*” (Haya, 2013, p. 182), que es una forma de iluminación. Suzuki (1956, p. 84) define el estado *satori* como una mirada intuitiva de la naturaleza de las cosas en contraposición con su entendimiento analítico y lógico, unificando los contrarios de forma armónica en un todo orgánico. Este estado puede percibirse en cualquier momento y solo se consigue a través de la práctica y la experiencia. Un despertar como cable a tierra a un mundo en el que nos estremece la rama que se mueve tras el despegue del mirlo; un mundo en el que resuenan dentro de nosotros el andar de las nubes que se disuelven en verano; un asombro como despertar ante el impacto de la primera gota de agua en la frente. Un mundo: este mundo.

Estas vertientes fluyen, como agua subterránea, en la obra poética de Bashô. Se dice que su maestro, Buccho, mantuvo una conversación con él en la que, tras haberle preguntado cuál era la ley de Buda antes de que el musgo brotara, el poeta respondió: «Al zambullirse una rana, ruido de agua» (Rodríguez-Izquierdo, 2001, p. 78-79). Más tarde, Bashô y sus pupilos propusieron cada uno un verso que anteceda aquella sentencia. El resultado es uno de los versos más emblemáticos de la literatura universal:

Un viejo estanque;
al zambullirse una rana,
ruido de agua
(p. 279).

The ancient pond
A frog leaps in
The sound of the water
(Keene, 1953, p. 39).

En este haikai, Bashô alude a la tradición literaria de *Manyôshû*, pero no a través de la imitación, sino del cambio. La figura de la rana, era comúnmente mencionada por su canto, cuyo uso aludía a un desamor experimentado por la voz poética. En vez de emplear ese lugar común, Bashô reprodujo el sonido del contacto de una rana con el agua (Haruo, 2006, p. 113). Cada segmento del poema, por sí solo, plantea una imagen y, sin perder su autonomía,

interactúa con los elementos de otros segmentos formando un todo en perpetuo movimiento. En primer lugar, la imagen del viejo estanque presenta una atmósfera de quietud semejante a la del invierno. De hecho, el término «estanque» podría ser considerado como palabra estacional o *kigo*¹⁸ que, ante otra palabra estacional, «rana», como *kigo* de la primavera que surge de la hibernación (p. 114), experimenta un cambio en la fusión de ambos elementos que resulta en un efecto sonoro que irrumpe en la calma del inicio y sugiere una imagen de ondas de agua, como eco silencioso. Así, el poema traza un recorrido cuyo silencio, sin embargo, no es el mismo que el del inicio: es un silencio cargado de significado por el instante percibido en un estado de comunión entre el ser y la naturaleza. De acuerdo con Donald Keene (1976), el salto de la rana, implícito en el sonido del agua, es el «ahora» del haikai al que le sigue el retorno a la quietud del agua (p. 89). El poema es la expresión de un estado satori. “Según el Budismo del Zen la verdad se conseguía por un chispazo de iluminación momentánea. Cualquier percepción súbita puede conducir a este estado [...] Bashoo usa en este haiku una imagen visual para captar el momento de la verdad.” (Rodríguez-Izquierdo, 2001, p. 80). La captación del instante también puede efectuarse a través de otros sentidos, como el siguiente haikai, presentado en tres versiones, que elabora un paisaje sonoro:

<i>shizukasa ya</i>	Such stillness—	Todo en calma.
<i>iwa ni shimiiru</i>	The cries of the cicadas	Penetra en las rocas
<i>semi no koe</i>	Sink into the rocks	la voz de la cigarra
(Keene, 1953, p. 40).		(Rodríguez-Izquierdo, 2001, p. 280).

El efecto sonoro se consigue en tres dimensiones. La primera, a través de la aliteración de la vocal «i» en la versión en lengua original (Keene, 1976, p. 95); la segunda, a través de una imagen visual que depende de la tercera dimensión, de carácter poco convencional en la escritura de haikai: el empleo de la figura retórica de hipérbole, a través de la cual, se intensifica la experiencia del sonido, hasta llegar a afirmar que este penetra las rocas, se hunde en estas. A propósito de la traducción al español de este término, Rodríguez-Izquierdo (2001) explica que el término «shimiiru» está compuesto por dos partes: “[...] «shimu» significa hundirse, empapar; «iru» significa entrar” (p. 280). Este haikai forma parte del último diario de Bashô, *Oku no hosomichi*, y fue compuesto en un lugar famoso por su silencio, como explica el texto que precede al poema. Horikiri Minoru (2006) explica,

¹⁸ Palabra que, dentro del hokku, haikai o haiku, define Rodríguez-Izquierdo (2013) como “Un rito que equivale a dar fe al presente, mediante una referencia a nuestra inserción temporal con la naturaleza. [...] Se trataba más bien de incluir algún término referente —en sentido amplio— a la naturaleza, para simbolizar en él la estación correspondiente. Podía tratarse de animales, plantas, festivos, costumbres de la vida campesina, etc.” (pp. 16-17). Nótese la importancia y recurrencia de estas palabras en su dimensión sinecdóquica.

además, su conexión con el Zen cuando indica que en este haikai el mundo de los animales y las plantas es uno con el del corazón humano. No hay duda de que el sonido de las cigarras es fuerte: su canto es el de la vida en sí penetrando en la geografía de la naturaleza. En las enseñanzas del maestro Zen, Dôgen, la frase «*shinjin datsuraku*» podría ser traducida como un adormecimiento del cuerpo y la mente, que implica la ruptura del caparazón del cuerpo, la mente y el ego, logrando un estado en el que las cosas se aceptan tal y como son (p. 164).

Las ideas de cambio y permanencia cimentan la poética de Bashô. La voz lírica enuncia el mundo del que forma parte. Mejor dicho: es la voz del mundo cuya expresión se manifiesta a través de un sentimiento de asombro, conocido como *aware*; término que Vicente Haya (2013) define como "[...] una profunda emoción motivada por algún suceso. [...] algo que nos impacta hondamente porque *está ahí*, porque ha llegado a ser y su existencia ha reclamado nuestra atención" (p. 13). Si recordamos el apotegma referido por Joan Mascaró, *tat tvam asi* («tú eres eso»), entonces tendremos presente que el estado satori lleva a quien lo experimenta a una identificación absoluta con su entorno: un acercarse al mundo por como es y no por la utilidad que pueda ofrecer. Erich Fromm (1976/2009) cita los siguientes poemas:

Flor en el muro agrietado,
te corté de las grietas.
Te tomo, con raíces y todo, en mi mano.
Florece... si yo pudiera comprender
lo que eres, con raíces y todo lo demás,
sabría qué es Dios y qué es el hombre
(Alfred Tennyson)

Cuando miro atentamente
¡veo florecer la *nazuna*
en la cerca!

(Matsuo Bashô) (p. 34)

Y comenta:

La relación de Tennyson con la flor es según el modo de tener o poseer: no una posesión material, sino del conocimiento. La relación de Bashô y de Goethe con la flor es según el modo de ser, el modo de existencia en que no se *tiene* nada ni se *anhela tener* algo, sino que se goza empleando productivamente las facultades, *identificándose* con el mundo (p. 36).

Cambio y permanencia: estados que coexisten a través del instante permitiendo, a quien los percibe, reconocer su imposibilidad de definirse bajo algún nombre o posesión e identificados bajo la idea de transitoriedad, o *mujo* (Landis Barnhill, 2005, p. 183). Tener, al igual que nombrar, implica una negación de nuestra naturaleza en perpetuo cambio, de

nuestra identidad como pasajeros de la vida: nubes que se dilatan en el cielo, rostros que “pasan como el agua” (Borges, 2013, p. 150).

1.8 Preparativos de viaje

Cambio, permanencia, asombro por la naturaleza: no podían encontrar mejor forma de expresión que a través del diario de viaje. Dice Matsuo Bashô, al inicio de su diario, *Sendas de Oku* (en versión de Octavio Paz y Eikichi Hayashiya), que “Los meses y los días son viajeros de la eternidad [...] Para aquellos que dejan flotar sus vidas a bordo de los barcos o envejecen conduciendo caballos, todos los días son viaje y su casa misma es viaje” (2014, p. 62). De esta manera inicia uno de los textos más conocidos y apreciados de la literatura japonesa, el cual narra el itinerario del poeta y su acompañante, Sora, quienes se dirigen hacia el norte de Japón, movidos por el deseo de contemplar la luna en Matsushima. El texto alterna descripciones de los lugares visitados con reflexiones íntimas y poemas haikai. Esta forma de escritura se conoce como *haibun* —que conjuga los términos «haikai» y «kikôbun», o diario de viaje— y difumina la línea entre prosa y poesía como, dos siglos más tarde, lo harán los simbolistas franceses. Como el haikai, el haibun surge de una larga tradición que nos remite a los poemas en prosa *fu*, de China (Landis Barnhill, 2006, p. 51), los poemas de viaje *kiryoka*, del *Manyôshû*; a los espacios cargados con un pasado histórico-literario, ya referidos anteriormente como *utamakura* y a los diarios poéticos *utanikki*, de los cuales el primero fue escrito por Ki no Tsurayuki: *Tosa nikki* (ca. 935 d. C.) (Qiu, 2006, p. 62). Estos diarios, como explica Peipei Qiu, estaban caracterizados por una voz narrativa en primera persona y tenían por tema principal la visita y narración de paisajes históricos. Otro elemento intrínseco de estos diarios es la poesía escrita bajo inspiración de los lugares visitados, que, si bien hizo del kikôbun un ideal de expresión poética, también limitó su forma de representación ante estos lugares, ya que debían ser transmutados en expresiones establecidas en *Kokinshu*. Así, cada topónimo (*utamakura*) y palabra estacional (*kigo*) tenían ya una esencia establecida —conocida como *hon'i*— que no solo determinaba qué debía ser escrito, sino cómo debía ser retratado (p. 62).

1.9 Sendas de Oku: algunas estaciones

El viaje en los diarios de Bashô presenta tres dimensiones. La primera está enfocada en la relación del poeta con su entorno en función de la producción de una obra literaria. Las entradas del diario no están dispuestas de manera cronológica, ni narran los acontecimientos desde un *locus* testimonial. Es más, el viaje fue realizado en 1689, pero el libro no sería sino publicado al final de la vida del poeta, cinco años más tarde. Durante este intervalo, el texto fue constantemente revisado, corregido y modificado el orden de los lugares visitados. Donald Keene (1976) explica que la aparente naturalidad de la narración de viaje en verdad responde al rigor de la composición de renga. La adición, modificación u omisión de lugares, condiciones climáticas y personajes denotan un afán por trabajar la realidad dentro de un ámbito literario (p. 100). Asimismo, Horikiri Minoru sostiene esta idea al señalar que el libro presenta varios focos de interés y la complementa mencionando a Eleanor Kerkham, quien, en su ensayo “The Construction and Climax of *Oku no hosomichi*”, señala que este libro está constituido por una yuxtaposición de capas de múltiples mundos que, una vez enunciados, desaparecen, semejante a los mandala budistas (2006, p. 166). Veamos, como ejemplo, el siguiente fragmento:

Con ánimo indiferente pasamos el río Abukuma. A la izquierda, las cimas de Aizu; a la derecha, los caseríos de Iwaki, Soma y Miharu; a lo lejos, las cadenas de montañas que dividen Hitachi de Shimo-tsuke. Boreamos la Laguna de los Reflejos: como el día estaba nublado, nada se reflejaba en ella. En la posada del río Suga visitamos a cierto Tokyu, que nos detuvo cuatro o cinco días. Lo primero que hizo al verme fue preguntarme: «¿Cómo atravesó el paso de Shirakawa?». En verdad, desasosegado por viaje tan largo y el cuerpo tan cansado como el espíritu; además, la riqueza del paisaje y tantos recuerdos del pasado me turbaron e impidieron la paz necesaria a la concentración. Y no obstante:

Al plantar el arroz
cantan: primer encuentro
con la poesía.

Al decirle estos versos, agregué a guisa de comentario: «Imposible pasar por ahí sin que fuese tocada mi alma». Mi poema le gustó a Tokyu, quien escribió a continuación un segundo, Sora añadió otro y así compusieron una tríada.

Al lado de la posada había un gran castaño, a cuya sombra vivía un solitario. Recordé a aquel que había vivido de las bellotas que encontraba y anoté la siguiente reflexión: «El ideograma de castaño está compuesto por el signo de oeste y el signo de árbol, de modo que alude a la Región Pura de Occidente. Por eso el cayado y los pilares de la ermita del bonzo Gyoki eran de madera de castaño».

Sobre el tejado:
flores de castaño:
el vulgo las ignora (Matsuo, 2014, p. 85).

La segunda dimensión parte de la primera y, de forma más precisa, a costa de una redundancia, se caracteriza por su multidimensionalidad espacial, temporal y literaria amalgamadas por Bashô como personaje literario. Todo libro es un lugar de encuentro y este diario lo es en cuanto confluyen las personas, los lugares, la historia, los antepasados y la literatura. Se puede ver, a lo largo de *Sendas de Oku*, que los lugares visitados por Bashô y Sora son aquellos que poseen carga histórica, literaria o cultural. El motivo inicial del viaje, como había sido mencionado anteriormente, era ver la luna en Matsushima, lugar mencionado por el poeta como uno de los más hermosos en Japón (p. 107): “La idea de la luna en la isla de Matsushima llenaba todas mis horas” (p. 62). Otro fragmento revela que este deseo no era individual: “En esta villa vive un pintor llamado Kaemon. Nos habían dicho que era un hombre sensible; lo busqué y nos hicimos amigos. El pintor me dijo que se ocupaba en localizar los lugares famosos que mencionan los antiguos poetas y que, por el paso de los años, ya nadie sabe dónde se encuentran.” (p. 97). Ambos visitaron algunos de esos lugares y, en un bosque de pinos, el poeta recordó unos versos de *Kokinshu* (p. 97). Son muchos los momentos en los que el poeta rememora pasajes literarios de sus antepasados japoneses y chinos. Su presencia en los lugares evocados por la literatura, permiten al poeta comprender lo escrito y lo vivido a través de su propia experiencia:

Después visitamos el río Tama de Noda y la roca de Oki. En Sue-no-Matsuyama hay un monasterio llamado Masshozan. Entre los pinos hay muchas tumbas. Ver que en esto terminan todos esos juramentos y promesas de vivir «como el pájaro de dos cabezas» o «los árboles de ramas unidas»¹⁹ aumentó mi tristeza [...] (En la bahía de Shiogama) Los pescadores remaban en sus barquitas, todas formadas en hilera y se oían las voces de los que repartían los peces. Recordé el verso: «atados con sogas»²⁰. Comprendí al poeta y me conmoví (p. 103).

¹⁹ “Alude a un poema del famoso poeta chino Po-chu-i (772-846) que habla del amor entre el emperador Hsuang-Tsung y Yang Kuei-fei:

Desearon ser, en el cielo,
como el pájaro de dos cabezas;
y en la tierra,
como dos árboles que juntan sus ramas” (p. 180).

²⁰ “Alude a un viejo poema de autor desconocido:

En Michino Oku
todos los paisajes son hermosos,
pero ninguno como el de Shiogama:
en filas los barcos
atados con sogas” (p. 181).

Los lugares visitados por Bashô, junto con sus comentarios, nos sugieren que el poeta no emprendió un viaje por Japón, sino por la literatura japonesa. Keene señala que el propósito de este viaje era el de renovar su arte a través de los lugares que inspiraron a poetas de antaño, embeber el espíritu del lugar y enriquecer su poesía (1976, pp. 98-99). Las referencias a escritores de otras épocas y tradiciones eran, dicho de una mejor manera, reverencias, o *aisatsu*, que si bien implicaban reconocimiento de la vigencia de la obra, permitieron a Bashô apropiarse de estos por medio de su escritura (Haruo, 2006, p. 117). Este diario está lleno de homenajes que, simultáneamente, son creaciones propias: palabra en movimiento.

Otro aspecto de la multidimensionalidad de este libro está en la voz narrativa/poética. No es el Bashô, nacido bajo el nombre de Kinsaku quien escribe estas palabras: es el personaje literario, Matsuo Bashô, viajero. A través de esta *persona* literaria, su obra poética también presenta otra dimensión de la vida, contraria a la disposición social de la época donde, si bien se mencionan a guerreros de la antigüedad, también se exaltan las figuras de aquellos que plantan arroz mientras cantan, de pintores, pescadores y palafreneros: figuras de hoy y de cada día. Esta dimensión de su escritura nos recuerda, en cierto modo, al *flâneur* francés. Haruo Shirane (2006) asocia esta técnica con el extrañamiento de los formalistas rusos, quienes lo definían como una nueva perspectiva de algo habitual, y, en la *persona* de Bashô, al resaltar la singularidad de la plebe, la refamiliarizaba (p. 113) en un cambio de valores donde los niveles bajos de la jerarquía social subían, y viceversa. Esto respondía al surgimiento de la cultura *mitate* que alternaba la tradición clásica con lo contemporáneo impulsando, en el periodo Genroku, la emergente actividad urbana. El *mitate-e* de Bashô se afincó en la cultura popular y lo mundano, distante del *Ukiyo* o mundo flotante. Eso sí, fue mezclada con una profundidad poética y espiritual, propia de la poesía clásica.

Finalmente, la tercera dimensión, de carácter espiritual, responde a por qué entregarse al viaje en una época de crecimiento urbano. En primer lugar, el factor económico siempre estuvo presente en contraposición a los ideales poéticos, y viajar permitía al poeta compartir su trabajo, difundir su nombre y ganar dinero corrigiendo textos y presidiendo reuniones literarias. Pero en segundo lugar, felizmente contradiciendo la primera razón, la poesía para Bashô, además de ser una forma de arte y sustento económico, conllevaba cierto ascetismo que debía ser trabajado con el rigor físico y disciplina mental que el viaje otorga. Esta forma de recorrer era considerada una forma y expresión simultáneas de una mente liberada de las ataduras del ego y del deseo material, propia de una vida mendicante. Además, implicaba manifestar en el propio ser la transitoriedad de la vida y la exposición a la incertidumbre y

sus dificultades: convertirse en su símbolo viviente (Landis Barnhill, 2005, pp. 5-6). En Bashô llegó a consolidarse en una ética que borró la línea entre vida y obra, haciéndolo escribir lo que vivió y vivir lo escrito, así como reconocer la carga material de la escritura: “Para viajar debería bastarnos sólo con nuestro cuerpo; pero las noches reclaman un abrigo; la lluvia, una capa; el baño, un traje limpio; el pensamiento, tinta y pinceles. Y los regalos que no se puedan rehusar... Las dádivas estorban a los viajeros” (2014, p. 66). El poeta y su acompañante rindieron homenaje a aquellos antiguos que “[...] murieron en plena ruta” (p. 62). También el viaje implicaba cierta renovación que trascendía las palabras:

Rapado llego
a ti, Cabellos Negros²¹:
mudanza de hábito.

[...] En la madrugada del día de la partida (Sora) afeitó su cráneo, cambió su ropa por la de los peregrinos budistas y cambió la escritura de su nombre por otra de caracteres religiosos. Estos detalles explican el significado de su poema. Las palabras con que alude a su mudanza de hábito dicen mucho de su temple (p. 73).

El viaje entero fue, principalmente un homenaje al poeta y monje Saigyô: revivir en su andar el camino de aquellos que ya pasaron. La alternancia entre la dimensión del pasado y la del presente a través de un lugar no fijo por el paso del poeta nos remiten a *mujo* o transitoriedad, conciencia del paso del tiempo y lo efímero del ser:

Al visitar muchos lugares cantados en viejos poemas, casi siempre uno se encuentra con que las colinas se han achatado, los ríos han cambiado su curso, los caminos se desvían por otros parajes, las piedras están medio enterradas y se ven pimpollos en lugar de los árboles aquellos antiguos y venerables. El tiempo pasa y pasan las generaciones y nada, ni sus huellas, dura y es cierto. Pero aquí los ojos contemplan con certeza recuerdos de mil años y llegaba hasta nosotros el pensamiento de los hombres de entonces. Premios de las peregrinaciones... El placer de vivir me hizo olvidar los cansancios del viaje y casi me hizo llorar (Matsuo, 2014, p. 98).

1.10 Fuerza natural

Muchos son los memorables pasajes de *Sendas de Oku*. Uno de ellos, la llegada a Matsushima, sobresale por la intensidad del efecto que provoca en Bashô y Sora:

Ya es un lugar común decirlo: el paisaje de Matsushima es el más hermoso del Japón. No es inferior a los de Doteiko y Seiko, en China. El mar, desde el sureste, entra en una bahía de aproximadamente tres ri, desbordante como el río Sekkoh de China. Es

²¹ “Antes del viaje Sora se afeita el cráneo, a la manera de los bonzos budistas. Los dos viajeros llegan al monte Kuro Kami, que quiere decir Cabello Negro, justamente en la época de cambiar el hábito de primavera por el de verano” (p. 175).

imposible contar el número de las islas: una se levanta como un índice que señala al cielo; otra se tiende bocabajo sobre las olas; aquélla parece desdoblarse en otra; la de más allá se vuelve triple; algunas, vistas desde la derecha, semejan ser una sola y vistas del lado contrario se multiplican. Hay unas que parecen llevar un niño a la espalda; otras como si lo llevaran en el pecho; algunas parecen mujeres acariciando a su hijo. El verde de los pinos es sombrío y el viento salado tuerce sin cesar sus ramas de modo que sus líneas curvas parecen obra de un jardinero. La escena tiene la fascinación distante de un rostro hermoso. Dicen que este paisaje fue creado en la época de los dioses impetuosos, las divinidades de las montañas²². Ni pincel de pintor ni pluma de poeta pueden copiar las maravillas del demiurgo (p. 107).

La traducción que propone David Landis Barnhill (2005) mantiene un término en idioma original: *zoka*. Alrededor de este término, la poética de Bashô entabla un nexo vital con la naturaleza. *Zoka* —o *zaohua*, en chino— es aquella fuerza que dispone la creación de la naturaleza. No debe confundirse con la naturaleza entendida como paisaje, sino aquello que la modela y la sujeta a constante transformación, similar, de alguna manera, a la creatividad artística. Mientras que la belleza es la principal cualidad del paisaje, la habilidad es la principal cualidad de *zoka* (p. 36). En uno de sus anteriores diarios, *Oi no kobumi* (1687), Bashô anota, a manera de poética:

Saigyô's waka, Sôgi's renga, Sesshû's painting, Rikyû's tea ceremony— one thread runs through the artistic Ways. And this artistic spirit is to follow *zoka*, to be a companion to the turning of the four seasons. Nothing one sees is not a flower, nothing one imagines is not the moon. If what is seen is not a flower, one is like a barbarian; if what is imagined is not a flower, one is like a beast. Depart from the barbarian break away from the beast, follow *zoka*, return to *zoka* (p. 33).

Volver a *zoka* no significa abandonar la ciudad, adentrarse en la naturaleza, vivir en el campo o, siquiera, ir de excursión. Debe considerarse más bien como un volver a la forma natural, auténtica, de creatividad humana. A diferencia de la sociedad occidental que estableció una diferencia entre naturaleza y cultura, asumiendo que esta última era una forma superior de expresión, la japonesa —con Bashô como modelo por antonomasia— une ambas y afirma que una persona es culta cuanto más capacidad tiene de vivir, pensar y actuar de forma natural. (p. 46). El entendimiento de este concepto es arduo, principalmente por motivos de traducción y ambigüedad. Sin embargo, Peipei Qiu (2005) explica que *zoka* también puede referirse al Tao en sí —en particular, a las enseñanzas de Chuang-tsé, o Zhuangzi— y, además, denotar la conciencia de Bashô con respecto a este principio en su escritura. Cita a Kristofer Schipper, quien dice del Tao que es algo subyacente en el cambio y transformación de todos los seres; un proceso espontáneo que regula el ciclo natural del

²² “Dios de Oyazumi: Hijo de los dioses Izanami e Izanagi, y mitológico creador de las montañas” (p. 181).

universo (p. 129). Son dos los principios que rigen a zoka: *qi*, fuerza creadora, aliento o movimiento constante que lleva a las cosas hacia su existir, y *li*, principio de movimiento permanente que ordena la vida en forma de patrones de crecimiento y florecimiento (Landis Barnhill, 2005, p. 43) e involucra a todos los seres, incluyendo a los humanos; idea que remite al crecimiento del *wu-wei*.

El pasaje de Matsushima, en primer lugar, expresa el asombro que experimentan los viajeros ante la fuerza y habilidad creadora de la naturaleza a través del silencio. Otros pasajes concluyen la narración con un haikai que condensa la experiencia narrada. Sin embargo, este no es el caso: el pincel del pintor y la pluma del poeta, esto es el lenguaje humano, es insuficiente ante el zoka presenciado. Más adelante Bashô, todavía en Matsushima, se emociona por “[...] el reflejo de la luna sobre el mar”, y nota que el paisaje “[...] se bañaba ahora en una luz diferente a la del día anterior”: tan profundo es su asombro que, presa del insomnio apunta: “Me acosté sin componer poesía [...]” (p. 108). En segundo lugar, revela estrategias del poeta con respecto a su representación de la naturaleza. La descripción de espacios amplios, como el paisaje en sí o el mar, acude a referencias de la tradición china: los paisajes de Doteiko y Seiko “[...] son lagos mencionados con frecuencia en poesías chinas” (p. 181). El tratamiento literario del entorno en Bashô es configurado en función de la sensibilidad japonesa, es decir, por medio de una aproximación sinecdótica a la naturaleza. Para describir las islas, la voz narrativa/poética acude a este recurso, en una dimensión antropomórfica, a través de imágenes como el índice apuntando hacia el cielo, o gestos maternos como la caricia o el cargar a sus hijos en el pecho o en la espalda. Esto presenta conexión con un principio de *Zhuangzi* que encuentra belleza en seres y objetos ordinarios (Qiu, 2006, p. 63). Resulta curioso el matiz antropomórfico que Bashô adjudica a zoka en este pasaje en la figura de Oyamazumi como creador. Esta fuerza no admite la concepción de una figura asociada con la humana, como la del Creador en Occidente. Landis Barnhill explica que la religiosidad de Bashô no es sistémica, sino más bien una amalgama en la que convergen las espiritualidades Zen, sintoísta, budista y taoísta y, posiblemente gire en torno a la imposibilidad de aprehender la realidad con las palabras, de acuerdo con la siguiente cita de Stephen Owen:

The outer world is always in transformation, coming-to-be. Given in written language, the things of the world are torn out of transformation and fixed: in a text the words "autumn leaf" will never fall to the ground and decay, to be replaced by a spring leaf six months later.... That very power of transmutation in which the poet exults also fails to recreate the outer world in its most important attribute—the capacity for change (En Landis Barnhill, 2006, p. 46).

En todo caso, el interés primordial de Bashô está en su contacto con otras tradiciones tanto en su trasfondo literario como espiritual. A través de la poesía entabla contacto e identificación con poetas de la antigüedad, generando comunión en el texto y su intertextualidad. Es más, a partir de la tradición poética china, la imaginación es considerada, de acuerdo con Owen, como un viaje espiritual. Bashô se ubica metafísicamente en los lugares de China mencionados en su obra que, a su vez, no son espacios geográficos, sino literarios (p. 39).

La poesía, como un lenguaje, es una forma de comunicación: una extensión de nuestro ser que, consciente de su inevitable muerte, busca un espacio de comunión. Un espacio sin tiempo donde confluyen todas las voces que pasaron por este mundo. Si la voz del poeta es una voz colectiva, quizá la muerte sea el espacio donde esté el eco de aquellas palabras pronunciadas: eco que no morirá del todo. La obra poética de Matsuo Bashô renovó la expresión literaria de su época y llevó al poeta y sus contemporáneos no solo a escribir, sino a vivir el mundo que los rodeaba. Si, como escribió Nishiyama Sôin, el mundo entero es una hoja de papel, la escritura es el camino que lo traza, lo recorre y lo deja, pasajero. Antes de morir, Bashô escribió:

Caído en el viaje:
mis sueños en el llano
dan vueltas y vueltas (Paz, 2014, p. 53).

Su voz existe en los libros y más allá de estos: en el mundo, en las cosas que nos rodean y nos traen a la vida: el diente de león en la grieta del asfalto, el sonido del aguacero en la madrugada, el sabor del agua al mediodía. Dentro de la muerte, las palabras. Vida detrás de esas palabras.

CAPÍTULO 2

LA CORRIENTE DEL PENSAMIENTO

*El cuerpo es así. Indiferente y seco como un
mapa de Vesalio. Una melodía vacía y triste
que espera palabras. Y un poco de silencio.*

Eduardo Chirinos

Dentro de la historia humana, la muerte y cuánta muerte derrumbada desde inicios del siglo XX bajo el signo de la máquina y ese cuerpo sin rostro que es la masa uniformada. Convertida en producto, registro y estadística, no fue sino reflejo de una deshumanización que, ignorante del rito de la batalla en el campo o la mirada que antecede a hundir el puñal, incendió las calles y las plazas, las escuelas y los templos. En 1945, el 6 y 9 de agosto, fueron detonadas bombas atómicas en Hiroshima y Nagasaki, respectivamente. Pero el mundo no terminó con una explosión, sino con un gemido, como lo anunció Eliot y como lo siguen recordando los agónicos movimientos de la danza butoh. Años más tarde, Yasuhiko Shigemoto recordará en *My Haiku of Hiroshima*, originalmente publicado en 1995, aquella herida solo cicatrizada en la superficie:

Día de Hiroshima.
Creo que debe haber huesos
bajo el pavimento (2015, p. 1).

Quizá, anticipándose a aquella macabra apoteosis, unos días antes, el 2 de agosto, en Nueva York, falleció el poeta mexicano José Juan Tablada. Otra muerte que, sin embargo, no cayó en el olvido al ser recordada por el entonces modesto diplomático y ocasional periodista Octavio Paz quien, incentivado por la Universidad de Columbia, estudió su obra, rindiéndole homenaje en su texto “Estela de José Juan Tablada”. Su contacto con la obra de este escritor fue significativo: “[...] gracias a Tablada se abrió en Paz una curiosidad, que luego sería pasión, por las literaturas y las culturas orientales. Fue su entrada a otro mundo. Uno que él llamaría “la otra mitad de nuestra tradición” [...] Paz encuentra en él una invitación a la vida, a la aventura y al viaje.” (Ruy Sánchez, 2013, p. 72). También significó una invitación al viaje por la literatura mexicana: el inicio de la vuelta, identidad que crece por la distancia.

Su lectura de la obra poética de Tablada lo introdujo a la métrica y poética del haiku, descrito en el mencionado ensayo-homenaje de forma somera al identificar textos de *Un día...* (1919) y *El jarro de flores: disociaciones líricas* (1922) como poemas “[...] de tres líneas, en los cuales, más que apresar un sentimiento o un objeto, el poeta abría una ventana hacia una

perspectiva desconocida. Con estos dos libros Tablada introduce en lengua española el haikú japonés.” (Paz, 1983, p. 60)²³. Sin embargo, es evidente que, en ese momento, su acercamiento a este género literario era incipiente: a Paz le interesaba lo que Tablada propuso a través de esta forma poética y que él mismo afirmó en el prólogo a *El jarro de flores* cuando reconoció que sus textos no eran “sino poemas al modo de los ‘hokku’ o ‘haikai’ japoneses, que me complace haber introducido a la lírica castellana, aunque no fuese sino como una reacción contra la zarrapastrosa retórica” (Asiain, 2014, p. 16). Paz amplía esta afirmación al reconocer que el aporte del mexicano giró en torno a una renovación del lenguaje planteado en la libertad de la imagen con respecto al argumento y el poder “[...] de concentración de la palabra”. (1983, p. 61). Otro aspecto de la vida de Tablada que llamó la atención de Octavio Paz fue su vida itinerante: “[...] poeta de lo pasajero” (p. 59), Paz lo sitúa al lado de Matsuo Bashô quien “[...] dialoga con el árbol y consigo mismo” (p. 59) para señalar que vida y poesía convergen en aquel tiempo tan cierto como lo es el presente: “Viajes en el espacio y viajes en el tiempo, viajes hacia el pasado y hacia el futuro, pero sobre todo viajes hacia el presente. Su espíritu curioso siempre estaba en acecho de lo que iba a llegar, siempre en espera de lo inesperado. Su poesía tiende a lo inminente.” (p. 59). Instante, lenguaje e imagen: el poema ahora visto como organismo autosuficiente, suspendido en su propio tiempo y espacio, condensado en la mínima inmensidad del haiku.

Definida en *El arco y la lira* (1956/2018) como “[...] toda forma verbal, frase o conjunto de frases, que el poeta dice y que unidas componen un poema” (p. 98), la imagen constituye su núcleo al tratarse del punto de convergencia donde se “[...] somete a unidad la pluralidad de lo real.” (p. 99). Esta esencial heterogeneidad recogida a través de la lengua en un discurso poético “[...] no sólo proclama la coexistencia dinámica y necesaria de los contrarios, sino su final identidad” (p. 101), y algo más: la revelación de este mundo como entramado de seres y realidades en constante intercambio y movimiento. Esta dinámica no puede sino resultarnos familiar si consideramos el ya mencionado principio de comparación interna a través del cual Fernando Rodríguez-Izquierdo (2001) reconoce la insinuación de “[...] un enlace de igualdad-diferencia entre dos términos [...]” (p. 75) que constituyen al haiku. Un análisis similar propone Paz al respecto. Luego de más de diez años del homenaje a José Juan Tablada, lo que fue un tímido y superficial acercamiento al haiku devino en riguroso y lúcido examen. El ensayo “Tres momentos de la literatura japonesa” (1957),

²³ De acuerdo con Aurelio Asiain (2014), esta afirmación es discutible, considerando que, a inicios del siglo XX, el haiku también fue objeto de interés, estudio y escritura por parte de autores como Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Federico García Lorca y Ramón María del Valle-Inclán, por mencionar algunos. Para mayor información consultar *Japón en Octavio Paz*, México: Fondo de Cultura Económica.

pronunciado inicialmente con el título “Algunos aspectos de la poesía japonesa” (1954) en el Palacio de Bellas Artes, profundiza la naturaleza formal, poética y ética de este género y lo muestra como algo más que tres líneas poéticas:

Desde un punto de vista formal el haiku se divide en dos partes. Una da la condición general y la ubicación temporal y espacial del poema (otoño o primavera, mediodía o atardecer, un árbol o una roca, la luna, un ruiseñor); la otra, relampagueante, debe contener un elemento activo. Una es descriptiva y casi enunciativa; la otra, inesperada. La percepción poética surge del choque entre ambas. La índole misma del haiku es favorable a un humor seco, nada sentimental, y a los juegos de palabras, onomatopeyas y aliteraciones, recursos constantes de Bashô, Buson e Issa (1983, p. 125).

Quietud y acción: unión de contrarios que, en lugar de afirmar las diferencias y aislarlas, las reúne en ese ámbito orgánico que es el microcosmos que es el poema, cuya armonía no es sino la tensión de fuerzas equivalentes pero diametralmente opuestas. La dialéctica hegeliana es esencial en el pensamiento paceano y se extiende —a veces se entremezcla— tanto en su trabajo intelectual como en su creación poética.

Son varias las definiciones que Paz expresa con respecto al haiku en este ensayo: algunas permanecen en el ámbito de la escritura; otras, la trascienden, permaneciendo todas en la amplia esfera del lenguaje. Para Paz el haiku es:

[...] anotación rápida, verdadera recreación de un momento privilegiado; exclamación poética, caligrafía, pintura y escuela de meditación, todo junto [...] medio de expresión de la sensibilidad zen [...] Arte no intelectual, siempre concreto y antiliterario, el haiku es una pequeña cápsula cargada de poesía capaz de hacer saltar la realidad aparente [...] satori²⁴ [...] poesía vivida, experiencia poética recreada (1983, pp. 124, 125, 126, 127).

De la realidad a la realidad, el haiku para Paz contiene un tiempo y un espacio distinto pero no distante —aunque sí autónomo— al que vivimos: experiencia poética recreada, sí, pero sólo a través de la participación creadora del lector. Realidad y lenguaje propios que, partiendo de una realidad y lenguaje común, devienen punto de convergencia que transporta al lector hacia una realidad que no es sino la del aquí-ahora de su entorno: una nueva

²⁴ Afirmación contundente pero discutible. Al respecto, Vicente Haya argumenta:

El mundo que percibe el *haijin* [persona que escribe haiku] es real. No hay que pensarlo, no hay que trascenderlo para llegar a una última y verdadera Realidad que se oculte tras él [...] Nos hayamos [sic.] en clave de percepción, no de comprensión. El haiku y el Zen corresponden a mentalidades que distan años luz en lo que se refiere a capacidad de abstracción... La realidad del *haijin* es la que percibe, mientras que la del budista Zen es el *Sunyata* (el Vacío), justamente lo que no se percibe, producto destilado de una de las más complejas metafísicas orientales. [...] No hay otra realidad para el *haijin* que las cosas mismas, tal como son, tal como se perciben (2013, pp. 182-183).

perspectiva configurada a través del lenguaje y la imagen. También el haiku es crítica para Paz:

El haiku es una crítica de la realidad: en toda realidad hay algo más de lo que llamamos realidad. Simultáneamente, es una crítica del lenguaje. [...] Crítica del lugar común pero también crítica a nuestra pretensión de identificar, significa y decir. El lenguaje tiende a dar sentido a todo lo que vemos y una de las misiones del poeta es hacer la crítica del sentido. Y hacerla con las palabras, instrumentos y vehículos del sentido. Si decimos que la vida es corta como el relámpago no sólo repetimos un lugar común sino que atentamos contra la originalidad de la vida, contra aquello que efectivamente la hace única. La verdad original de la vida es su vivacidad y esa vivacidad es consecuencia de ser mortal, finita: la vida está tejida de muerte. Pero al decirlo convertimos en dos conceptos, vida y muerte, la vivaz y fúnebre unidad vida-muerte. ¿Hay un lenguaje que diga, sin decirla, esa unidad? Sí, el haiku: una palabra que es la crítica de la realidad, una realidad que es la burla oblicua del significado (pp. 129-130).

Es notable la diferencia de la aproximación al haiku que hace Paz en este ensayo con respecto a “Estela de José Juan Tablada”. Si bien su interés en “Tres momentos de la literatura japonesa” también se extiende a géneros como la novela y el teatro Nô, es en el haiku y no en otras formas literarias japonesas, por el momento, donde identifica su quehacer poético en función de la imagen y la economía verbal. En uno de los prólogos a sus *Obras completas*, nos recuerda Aurelio Asiain, Paz reconoce que el contacto con esta literatura contribuyó a la definición de su estilo en ese entonces altamente influenciado por la tradición surrealista y el desbordamiento verbal de la escritura automática: “Me cautivó la economía de las formas: mínimas y precisas construcciones hechas de unas pocas sílabas capaces de contener un universo.” (2014, p. 13). Literatura que va más allá de sí misma: realidad puesta en entredicho a través de un lenguaje que se enuncia (y anuncia) en entredicho... y aún más: invitación a la vida por medio de la literatura e invitación a la literatura por medio de la vida: en una misma moneda, cara y cruz: águila y sol.

La profundización en la materia no se dio solo en el haiku, sino también en una de sus figuras más representativas: Matsuo Bashô. Quien, en un primer momento, dialogaba con el árbol y consigo mismo, en “Tres momentos de la literatura japonesa” se convirtió en figura de particular interés para el poeta mexicano. Recordemos que 1957 no solo es el año de publicación de *Las peras del olmo*, libro que contiene el mencionado ensayo, sino también el año en el que se publica la primera edición de la primera versión al castellano de *Oku no hosomichi*, emprendida por Octavio Paz junto con Eikichi Hayashiya bajo el título de *Sendas de Oku*. Para el nobel mexicano, Bashô era un poeta que renovó la literatura de su época dotándole de un nuevo sentido: “[...] no rompe con la tradición sino que la continúa de una

manera inesperada [...] Bashô recoge este nuevo lenguaje coloquial, libre y desenfadado, y con él busca lo mismo que los antiguos: el instante poético” (pp. 121, 124) instante que, sin embargo, no llega a consumarse sino por la participación del lector. Ahora, una imagen poética tiene sentido cuando el lector la evoca a partir de su experiencia. La imagen que escribe el autor difícilmente coincidirá con la del lector así sea que ambos tengan un referente similar —incluso si el referente fuera el mismo, la perspectiva de dos individuos será completamente distinta, completamente distante—. Así, “[...] la imagen reproduce el momento de la percepción y constriñe al lector a suscitar dentro de sí al objeto un día percibido” (1956/2018, p. 109) consagrando el instante en la tríada autor-poema-lector por medio de “[...] una experiencia histórica que puede ser personal, social o ambas cosas a un tiempo” en la que el poeta “[...] nos habla de *otra cosa*: de lo que está haciendo, de lo que se está siendo frente a nosotros y en nosotros.” (p. 191). Suscitado en un lenguaje vivo y común, o sea en uno que comunique (p. 39), Bashô se sirvió del desenfado espontáneo de la tradición literaria de la época Genroku para alcanzar una realidad interna, introspectiva y de resonancia espiritual. Paz observa “[...] la aptitud del haiku para convertirse en medio de expresión de la sensibilidad zen” y conjetura que quizás “el genio de Bashô reside en haber descubierto que, a pesar de su aparente simplicidad, el haiku es un organismo poético muy complejo. Su misma brevedad obliga al poeta a significar mucho diciendo lo mínimo” (1983, p. 125). Pero la significación permanece abierta gracias a la presencia simultánea del nivel denotativo en el connotativo del haiku. Por eso

La poesía de Bashô no es simbólica: la noche es la noche y nada más. Al mismo tiempo, sí es algo más que la noche, pero es un algo que, rebelde a la definición, se rehúsa a ser nombrado. Si el poeta lo nombrase, se evaporaría. No es la cara escondida de la realidad: al contrario, es su cara de todos los días... y es aquello que no está en cara alguna (p. 129).

Otro aspecto de la poética de Bashô que genera interés en el examen de Paz parte del plano literario para trascenderlo e insertarse en el de la vida. La figura de Bashô, vista por Paz, no es solamente literaria, sino ética. Su poesía, además de llevarnos a cierta dimensión historia y tradición literaria nos lleva, antes que nada, a la vida:

En una forma voluntariamente antiheroica la poesía de Bashô nos llama a una aventura de veras importante: la de perdernos en lo cotidiano para encontrar lo maravilloso. Viaje inmóvil, al término del cual nos encontramos con nosotros mismos: lo maravilloso es nuestra verdad humana. [...] La poesía de Bashô, ese hombre frugal y pobre que escribió ya entrado en años y que vagabundó por todo el Japón durmiendo en ermitas y posadas populares — ese reconcentrado que contemplaba largamente un árbol y un cuervo sobre el árbol, el brillo de la luz sobre una piedra — ese poeta que después de remendarse las ropas raídas leía a los clásicos

chinos — ese silencioso que hablaba en los caminos con los labradores y las prostitutas, los monjes y los niños —, es algo más que una obra literaria: es una invitación a vivir de veras la vida y la poesía (pp. 129, 130-131).

En “Estela de José Juan Tablada” y “Tres momentos de la literatura japonesa” existe una afirmación sujeta a un leve pero significativo cambio: el diálogo hombre-naturaleza ya no es una realidad distante enunciada a través de Bashô como aquel que dialoga con el árbol y consigo mismo. Refiriéndose a *Sendas de Oku*, Paz sugiere una posibilidad de lectura que no es sino la suya: eternidad del instante que, una vez experimentado, no solo forma parte de su poética, sino de su vida. Ahora es Paz quien, en la voz del lector que supo ver el mundo que lo rodea a través de tinta impresa sobre el papel, “[...] dialoga con el árbol y consigo mismo” (p. 59):

Quizás haya que leerlo como se mira al campo: sin prestar mucha atención al principio, recorriendo con mirada distraída la colina, los árboles y el cielo y su rincón de nubes, las rocas... De pronto nos detenemos ante una piedra cualquiera, de la que no podemos apartar la vista y entonces conversamos, por un instante sin medida, con las cosas que nos rodean. En este libro de Bashô no pasa nada, salvo el sol, la lluvia, las nubes, unas cortesanas, una niña, otros peregrinos. No pasa nada excepto la vida y la muerte (p. 128).

Estas apreciaciones se extienden hacia otros textos: la introducción de un número de la revista *Sur*, dedicado a la literatura japonesa (nov-dic, 1957), escrita por Octavio Paz bajo el título “Literatura japonesa” recuerda que la escritura de haiku es una práctica realizada por personas de cualquier estrato social y que se configura en función de elementos de la naturaleza. Además, señala la imitación voluntaria de la tradición literaria japonesa como una dinámica de intercambio cultural y homenaje a sus tradiciones predecesoras antes que plagio estéril: algunos haikus del mismo Bashô, nos cuenta Paz, no son sino reproducciones de poemas de Po-chu-i (p. 87). El texto concluye con una reflexión sobre la literatura, en general, como vehículo de simultáneo extrañamiento y familiarización con nuestro entorno y con nosotros mismos, remitiéndonos en cierto nivel a aquellas apreciaciones expuestas en el ensayo anterior: “No es otra la misión de la literatura: familiarizarnos con lo extraño, con lo ajeno; y, asimismo, mostrarnos la extrañeza, el misterio, la “otredad” insalvable de lo más próximo y cercano. Pues esa “otredad” es la del hombre mismo, siempre separado de sí, dividido en su ser, siempre buscando reunirse consigo mismo.” (En Asiain, 2014, p. 88)

La experiencia de traducción de *Sendas de Oku* no solo permanece en la memoria. Tras años de haber vivido en el extranjero, ya de vuelta en México, Paz realiza otro estudio aún más específico titulado “La tradición del haiku” (1973/2014b) que empieza

reflexionando acerca del viaje por medio del libro de Bashô: “*Oku no hosomichi* es un diario de viaje que es asimismo una lección de desprendimiento. Viajar no es “morir un poco” sino ejercitarse en el arte de despedirse para así, ya ligeros, aprender a recibir. Desprendimientos: aprendizajes.” (p. 89). Un estudio más riguroso como este no puede sino denotar un interés mantenido a lo largo de los años y renovado por la curiosidad del análisis y la escritura tanto ensayística como poética. El ensayo retoma la dimensión ética y literaria en Bashô enfatizándola al colocarla en contraste con la poética del ya mencionado Teitoku, señalando en la obra del primero un matiz religioso y un vínculo con su mundo a través de la compasión que lo lleva a transmutar en palabras realidades de distinta naturaleza:

A Bashô le tocó convertir estos ejercicios de estética ingeniosa en experiencias espirituales. Al leer a Teitoku, sonreímos ante la sorprendente invención verbal; al leer a Bashô, nuestra sonrisa es de comprensión y, no hay que tenerle miedo a la palabra, piedad. No la piedad cristiana sino ese sentimiento de universal simpatía con todo lo que existe, esa fraternidad en la impermanencia con hombres, animales y plantas, que es lo mejor que nos ha dado el budismo. Para Bashô la poesía es un camino hacia una suerte de beatitud instantánea y que no excluye la ironía ni significa cerrar los ojos ante el mundo y sus horrores. En su manera indirecta y casi oblicua, Bashô nos enfrenta a visiones terribles; muchas veces la existencia, la humana y la animal, se revela simultáneamente como una pena y una terca voluntad de perseverar en esa pena:

Carranca acerba:
su gáznate hidrópico
la rata engaña.

Al expresionismo de este cuadro de la rata con la garganta seca bebiendo el agua helada del albañal, suceden otras visiones —no contradictorias sino en oposición complementaria— en las que la contemplación estética se resuelve en visión de la unidad de los contrarios. Una experiencia que es percepción simultánea de la identidad de la pluralidad y de su final vacuidad:

Narciso y biombo:
uno al otro ilumina,
blanco en lo blanco (pp. 94-95).

La unión de contrarios, además de la ya planteada comunión que genera su interacción, ahora se resuelve en vacuidad: enunciado que refleja el contacto del escritor mexicano con el budismo y que, además, amplía la afirmación hecha con respecto al célebre haiku de Bashô sobre la rana y el estanque en el que la iluminación poética a partir del choque entre las dos partes del poema, por parte del lector, “[...] consiste en volver al silencio del que partió el poema, sólo que ahora cargado de significación” (1983, p. 126). El estudio prosigue con haikus de discípulos y sucesores de Bashô para retomar, con una

renovada y ampliada perspectiva, el origen de esta tradición en México en dos figuras: Efrén Rebolledo y José Juan Tablada. La mención del primero es breve pero necesaria en su renovada cartografía. En contraste, retomando el análisis hecho casi veinte años atrás, Paz recuerda aspectos esenciales en la producción de poemas breves de Tablada, quien “[...] descubrió en la poesía japonesa ciertos elementos —economía verbal, humor, lenguaje coloquial, amor por la imagen exacta e insólita— que lo impulsaron a abandonar el modernismo y a buscar una nueva manera” (1973/2014b, p. 99). Otro matiz significativo: la diferenciación entre los términos «haikai» y «haiku» permite a Paz reconocer otros aspectos estilísticos del poeta mexicano:

Tablada llamó siempre a sus poemas *haikai*, y no, como es ahora costumbre, *haiku*. En el fondo, según se verá, no le faltaba razón. Sus breves composiciones, aunque dispuestas generalmente en secuencias temáticas, pueden considerarse como poemas sueltos y en ese sentido son haiku; al mismo tiempo, por su construcción ingeniosa, su ironía y su amor por la imagen brillante, son haikai [...] está más cerca de Teitoku que de Bashô (p. 100).

Asimismo, imagen, humor, objetividad, economía verbal y concentración (p. 104) son elementos de esta particular poética de Tablada que, de acuerdo con Paz, influyó en poetas jóvenes. Probablemente se refiere a los escritores de la generación anterior a la del nobel mexicano: Carlos Pellicer, José Gorostiza, Xavier Villaurrutia y Jaime Torres Bodet, cuyas obras “Recuerdos de Iza”, *Canción para cantar en las barcas*, Suite del insomnio y *Biombo*, respectivamente, comprueban las afirmaciones de este ensayo (Asiain, pp. 11-12). Quizás la vuelta a Tablada en el examen de Paz sugiera una forma simultánea de extrañamiento y familiarización con respecto a este y a Bashô: poeta viajero y renovador del lenguaje poético de su época, el aporte de literario de Tablada surgió como reacción a la retórica imperante de su época. Asimismo, Bashô, frente a la vitalidad, abigarramiento y desenfado expresivo de su tiempo, trabajó en una forma poética cercana al recogimiento, la contemplación y el instante revivido en la lectura: desarrollo de un texto que coincide con el haikai de tono humorístico al tratarse de un punto de convergencia entre lectores, pero ya no con propósitos meramente recreativos sino con resonancia espiritual. Instante que consagra al mundo e invita al lector a vivirlo.

En fin, en lo que respecta al análisis sobre Bashô y el haiku, Paz concluye “La tradición del haiku” de forma similar al ensayo publicado en *Las peras del olmo* cuando afirma que “El haiku fue una crítica de la explicación y la reiteración, esas enfermedades de la poesía [...]” (En Asiain, pp. 105-106). Haiku: dimensión crítica de la realidad y el lenguaje. Realidad que, transmutada en palabras, propone otra perspectiva de la realidad;

lenguaje puesto a sí mismo en entredicho por acercarse a una realidad significada con palabras que entrañan una diversidad de sentidos y, servidas por el poeta (y no al revés), reconquistan “[...] su estado original [...] sus valores plásticos y sonoros [...] los afectivos; y, al fin, los significativos”. (1956/2018, p. 47). La operación poética que entraña el haiku no puede sino venir de una voluntad creadora que, para presentar una realidad, dispone ciertos elementos que interactúen entre sí y planteen una perspectiva de esta. Poesía y vida se juntan bajo un principio de analogía que, heredero del espíritu del Romanticismo, “[...] concibe al mundo como ritmo: todo se corresponde porque todo ritma y rima [...] El mundo es un poema; a su vez, el poema es un mundo de ritmos y símbolos. Correspondencia y analogía no son sino nombres del ritmo universal” (1974/1985, p. 58).

Las opiniones de Octavio Paz con respecto al haiku y a Matsuo Bashô no cambian drásticamente. Al contrario, se mantienen constantes a lo largo de los años, aunque sujetas a leves variaciones. Esto, además de manifestarse en su prosa ensayística, se presenta en otros documentos como prólogos, cartas y entrevistas. Una breve mención al haiku en el prólogo a *Mono no Aware* (1970), de Jacques Roubaud recuerda su importancia de condensación en diecisiete sílabas e influencia en escritores occidentales (1973/2014a, p. 107); una entrevista con Masao Yamaguchi (1978/1985/2014) registra el aporte de la tradición literaria japonesa a la obra de Paz por medio de la “[...] idea de concentración [...]”, así como “[...] la idea de lo no terminado, de la imperfección. Dejar algo fuera, no terminarlo todo...” (p. 220) y, por otro lado, el reconocimiento de la carga de significaciones en un verso como característica de la poesía japonesa (p. 221); una carta dirigida a Pere Gimferrer, escrita en Delhi en 1984, enfatiza la importancia de la forma en la estética japonesa:

Japón no es el imperio de los signos, como dijo Barthes: es el imperio de las formas. Pero las formas japonesas, a la inversa de Occidente y del Islam, no son simétricas. No las rige el idealismo de la geometría —el reino incorruptible de las ideas y las proporciones— sino la espontaneidad y la irregularidad de la naturaleza. El jardín japonés es un cosmos diminuto. Me dirás que la naturaleza del arte japonés es muy poco natural. Sí, es un naturalismo estético y sus peligros son la artificialidad y la monotonía. La forma es una ceremonia y la ceremonia degenera a veces en tiranía de genuflexiones. Pero dentro de estos límites los japoneses han creado obras raras y únicas. No pienso únicamente en los palacios, templos y jardines ni en las novelas, el teatro Nô, la pintura y la poesía sino en esa multitud de objetos de uso diario que nos maravillan por sus formas simples y refinadas tanto como por su lealtad a las materias de que están hechos. La piedra es la piedra, la madera es la madera, el barro es el barro y seda la seda (1984/2014, p. 265).

Finalmente, otra entrevista realizada por Tetsuji Yamamoto y Yumio Awa (1989/2014) registra a Paz diciendo que una de las razones de su afición por la literatura

japonesa radicaba en la maestría con que “[...] dos de sus grandes poetas habían alternado con gran tino la prosa y la poesía [...]” (Zeami y Bashô). Sus diarios de viaje, salpicados de pequeños poemas, los haiku, me encantaron desde que los leí. Vuelvo a ellos con frecuencia y traduje uno: *Sendas de Oku*” (pp. 223-224). Más adelante, recuerda su introducción al haiku por medio de la obra poética de Tablada y el aporte de este género con respecto a la brevedad discursiva:

[...] la poesía japonesa —o más exactamente: el haiku— fue para mí un descubrimiento esencial en mi evolución poética y personal. Se lo debo al mexicano José Juan Tablada. Empecé a leer —en traducciones: una de mis grandes penas es mi ignorancia del chino y del japonés— la gran literatura de Japón y también la de China. [...] En cuanto a mi trabajo personal como poeta: le debo mucho a la poesía japonesa. Los latinos tenemos la tendencia a cierta retórica heredada de Roma y confundimos a veces la elocuencia con la poesía. Los poetas japoneses me enseñaron la concisión, la economía verbal, el arte de la reticencia, el silencio (pp. 227-228).

En suma, su contacto con el haiku y Bashô no es esporádico ni mucho menos momentáneo: la progresión en la evolución de sus comentarios revela un proceso de análisis, crítica, producción y reflexión que empieza en 1945 y continúa hasta sus últimos años. Inicialmente, en los límites de su forma, el haiku es identificado como una composición poética de tres líneas cuyo aporte, a través de Tablada, reacciona en contra de la retórica de su época por medio de una economía verbal y un protagonismo de la imagen por sobre el artificio lingüístico. Más adelante, este acercamiento a la forma se verá profundizado en la organización interna del poema que genera un ritmo y, a través de la imagen, un espacio de comunión con el lector: revelación del instante gracias a un mecanismo dialéctico que, al juntar opuestos, provoca una tensión identificada por el lector en función de su experiencia vivencial. Marcado por la inmediatez, el haiku es identificado bajo un signo de espontaneidad y autenticidad expresivas, tanto de una realidad mundana como de una espiritual propia de la sensibilidad zen. La mirada de Paz trasciende el análisis formal del haiku extendiéndolo hacia la realidad a la que alude, afirmando así su dimensión crítica tanto de su realidad como del lenguaje que la configura. Finalmente, recuento del humor, economía verbal, lenguaje coloquial, objetividad, concentración y especial atención por imágenes insólitas como herramientas de extrañamiento y familiarización simultáneos en la obra de Tablada así como reacción hacia la frondosidad verbal a la que tiende la lengua española, cuyo auge fue impulsado por la tradición modernista de su época. Así, Paz examina el haiku en cuanto a posibilidad del lenguaje se refiere. Posibilidad de lenguaje que, sin embargo, se trasciende y radica en la vida. Cara de la moneda en perpetua rotación: sol que es águila; águila que es sol.

Otro momento de profundo interés de Paz por la tradición literaria japonesa — exceptuando la prosa de Murasaki Shikibu o la obra y tratado de Zeami— es la figura histórico-literaria de Matsuo Bashô. Aurelio Asiain lo explica en un video:

[...] encuentra [Octavio Paz] en la figura de Matsuo Bashô un ejemplo ético. O sea, una figura de lo que debe ser el poeta. Muy conectado con eso, la idea de que la poesía es un ejercicio espiritual, la poesía como un camino de vida, como una senda, como un camino que no es una vocación, no solo un llamado, sino algo más fuerte (Canal 22, 2014).

Su primer acercamiento a este poeta fue breve y caracterizado por dos dimensiones de una misma facultad: diálogo externo (con el árbol) y diálogo interno (consigo mismo, de carácter introspectivo). Más adelante, la profundización es evidente, considerando que 1957 es el año de la traducción de *Sendas de Oku*: más que una figura distante por su trazo contemplativo, Paz lo matiza y lo detalla. Renovador imprevisto de una tradición literaria desenfadada y coloquial a la de una realidad espiritual consagrada al instante poético, identificó el poder de concentración verbal y significativo de esta forma literaria para proyectar una visión poética, contemplativa y espiritual del mundo que, si bien en primera instancia se ve transmutado en tinta y papel, lo trasciende llevando así al lector no a una nueva realidad, sino a una nueva perspectiva de esta. Permanencia y transitoriedad de la vida reflejadas en la recreación de la imagen poética por parte del lector y en la literatura, presencia y sensibilidad humana como metáforas del viaje y signos de una vida transitoria, respectivamente. Vida y poesía se manifiestan como puntos de comunión de fuerzas aparentemente distantes y contrarias cuya individualidad no afirma su aislamiento, sino su coexistencia e interacción dentro de un microcosmos, cuya armonía no es sinónimo de quietud, sino de movimiento e intercambio. Poesía en movimiento: oscilación entre lírica y narrativa. Fusión en constante acto. Cara de la moneda en perpetua rotación: águila que es sol; sol que es águila.

CAPÍTULO 3

HACIA ESTA ORILLA

La palabra es así. Indiferente y seca como una semilla que espera madurar, La música donde naturaleza y cuerpo descansan. Y un poco de luz.
Eduardo Chirinos

PRIMERA PARTE: La tierra sobre la que corre el agua

3.1.1 Un puente

El problema de la traducción literaria es el problema de la realidad apprehendida por el lenguaje. Es más: cada lengua contiene en sí una visión del mundo que lo rodea. Ante este sistema cerrado, el reflejo de una lengua por medio de otra no es sino un acercamiento tangencial: no es un decir lo mismo, sino decir casi lo mismo. Umberto Eco reconoce que este proceso, que nunca transmitirá en lengua de llegada lo expresado en una lengua de partida, está marcado por la negociación (2008, p. 15) entre el traductor y el texto que lleva al primero a elaborar su texto resaltando o relegando uno o varios aspectos del segundo que, en lengua original, interactúan como partes de un todo orgánico. Así, el texto traducido es un replanteamiento del original: una interpretación que, en su intento por trasladar la realidad de una lengua a otra, considera no solo la dimensión de la realidad que presenta el texto en sí, sino también la realidad del mundo transmutada por la lengua. Pero ¿acaso una lengua no es en sí una interpretación de sí misma? Sus elementos, o signos, pueden referirse a sí mismos por medio de otros. Apunta Eco que para Peirce el interpretante de un representamen (o cualquier forma de signo) es “[...] otra representación referida al mismo «objeto». En otras palabras, para establecer el significado de un signo es necesario sustituirlo con otro signo o conjunto de signos [...] y así en adelante *ad infinitum*” (p. 108). De esta manera, por ejemplo, una palabra podría ser explicada por otra palabra, un conjunto de estas, pero, además, por otros signos que no sean palabras: objetos, dibujos, referentes, así como prosodia, modulaciones, entonaciones, manifestaciones expresivas y emocionales. Por lo tanto, la Máxima Pragmática de Peirce, “Consideremos qué efectos, que puedan tener concebiblemente repercusiones prácticas, concebimos que tenga el objeto de nuestra concepción. Nuestra concepción de estos efectos es la totalidad de nuestra concepción del objeto” (pp. 109-110) permite reconocer que la mayor cantidad de conocimiento y

perspectivas en torno a un signo lleva al hablante de una lengua a comprender los matices de sus elementos constitutivos. En el ámbito de la prosa, donde las palabras interactúan entre sí en función de un significado, esta máxima encaja perfectamente si se concibe la traducción como un dispositivo de entendimiento de una idea; en un ámbito lírico, donde predomina el diálogo de las palabras entre sí en función de la expresión y la connotación, la operación es aparentemente imposible: ¿cómo traducir una experiencia?

Eco refiere los tres tipos de traducción planteados por Jakobson: interlingüística, intersemiótica e intralingüística (p. 292) y señala que esta última, conocida también como reformulación o «rewording», es metafórica, aseverando la naturaleza de los signos planteada por Peirce. «Rewording» es un proceso que puede darse entre dos lenguas —«fuego», en español; «fire», en inglés— o en una misma lengua, como nos lo demuestra la naturaleza de una definición. Además, señala que para Peirce “[...] el significado (*meaning*), en su acepción primaria, es una «traducción de un signo a otro sistema de signos» [...] usa *translation* en sentido figurado: no como una metáfora, sino como *pars pro toto* ([...] traducción como sinécdoque de *interpretación*)” (p. 295). Si bien Eco distingue una separación en el pensamiento peirceano, resulta imposible ignorar la simultánea presencia de metáfora y metonimia en la traducción: por una parte, el texto traducido es otra forma del original (dimensión metafórica) y para que sea visto como tal, debe ser otra forma de algo, esto es, una constante mención al texto original (dimensión metonímica). Eso sí, la traducción no puede reducirse enteramente al acto de interpretar. Este la precede: es una “[...] conversación hermenéutica” (p. 324), en palabras de Gadamer, que hace de la traducción un primer nivel de significación en el que “[...] las cosas significan gracias a un acto de traducción interno a ellas” (p. 303). Retomando la ya conocida problemática concerniente a la traducción de textos poéticos, se ve que radica no solo en la traslación de palabras de una lengua a otra, sino en la expresión generada por el encuentro entre estas. A diferencia de los textos en prosa, cuyas palabras están configuradas en función de la expresión de un sentido y una idea, las palabras de los textos poéticos dialogan entre sí: son autorreflexivas, de acuerdo con Jakobson (p. 381). Idealmente, la traducción apunta a reproducir el efecto del texto de partida en uno de llegada y, agrega Eco, respecto a la traducción de textos poéticos, reproducir un efecto estético (p. 381). Ahora, este efecto “[...] no es una respuesta física o emotiva, sino la invitación a mirar cómo esa respuesta física o emotiva está causada por esa forma en una especie de «vaivén» continuo entre efecto y causa. La apreciación estética no se resuelve en el efecto que experimentamos, sino también en la apreciación de la estrategia textual que lo produce” (p. 381). Para reproducir entera o parcialmente este efecto, Eco habla

de una «refundición radical», en la que el texto original es recreado “[...] en otra forma y otras sustancias (intentando permanecer fieles no a la letra sino a un principio inspirador, cuya identificación depende obviamente de la interpretación crítica del traductor)” (p. 382). Aquella conversación hermenéutica, ya referida por Gadamer, confirma que la interpretación no es sino uno de los pasos de la traducción. El traductor asume una mirada crítica con respecto al texto en función del suyo, que también podría ser referido como propuesta o adaptación. La presencia del traductor en sus comentarios expresa esta dimensión crítica y la proyecta en el texto: “[...] puede explicitarse en el paratexto [...] el traductor no critica el texto fuente sino que se critica, o mejor, se explica a sí mismo como traductor, y actúa ya no como *artifex* sino como *philosophus additus artificii*, reflexiona sobre su labor y la comenta” (p. 437). En este caso, la traducción adquiere un nuevo matiz: refleja, a la par, una versión del texto original y el mecanismo intelectual que lo elabora. En cierto nivel, se podría decir que el texto traducido y comentado por su traductor también significa una crítica a la lengua de llegada: una revelación del mecanismo que, a su vez, revela la dificultad de toda lengua por aprehender una realidad transmutada en palabras. Ya lo dijo Borges (2009) en “Abenjacán el Bojarí muerto en su laberinto”: “[...] la solución del misterio siempre es inferior al misterio” (p. 1051). Quizá la mejor solución con respecto a la traducción literaria —y, en particular, la traducción poética— esté en la máxima de Paul Valéry, mencionada por Octavio Paz (1990): “[...] producir con medios diferentes efectos análogos” (p. 23), en una dimensión ideal, por supuesto. Toda traducción literaria parte de una estrategia cuyo producto final no es sino una perspectiva del original: una versión.

3.1.2 Sobre el puente, un hombre y su paso

La cita de Valéry es el núcleo de las reflexiones escritas por Paz en su ensayo “Traducción: literatura y literalidad” (1971/1990). Este texto gira en torno a la traducción literaria vista como creación poética al tratarse de una función de la literatura que, a su vez, es una función del lenguaje (pp. 18-19). Ante la disolución de la idea de universalidad de la traducción en la Edad Moderna, esta se convirtió en un vehículo para expresar la singularidad de los hombres (p. 10). Esta idea se complementa con una reflexión de Samuel Johnson que sostiene que cada lengua conlleva una visión de la realidad, y la ahonda hasta llegar a una sentencia poco ajena a nuestros días:

En el interior de cada civilización renacen las diferencias: las lenguas que nos sirven para comunicarnos también nos encierran en una malla invisible de sonidos y

significados, de modo que las naciones son prisioneras de las lenguas que hablan. Dentro de cada lengua se reproducen las divisiones: épocas históricas, clases sociales, generaciones. En cuanto a las relaciones entre individuos aislados y que pertenecen a la misma comunidad: cada uno es un emparedado vivo en su propio yo (p.12).

Esta perspectiva de la lengua como reflejo de individualidad es la que lleva a Paz a concebir la traducción como singularidad y heterogeneidad: variación que pone en entredicho la idea de originalidad “[...] porque el lenguaje mismo en su esencia es ya una traducción” (p. 13), idea que remite a la Máxima pragmática de Peirce, a la autorreflexividad de Jakobson y, además, al palimpsesto de Genette, referidos, entre otros, por Eco (2008, pp. 109-110, 381, 15). Además, se trata de una función especializada de la literatura en tanto que se realiza en función de la metáfora y la metonimia:

El texto original jamás reaparece (sería imposible) en la otra lengua; no obstante, está presente siempre porque la traducción, sin decirlo, lo menciona constantemente o lo convierte en un objeto verbal que, aunque distinto, lo reproduce: metonimia o metáfora. Las dos, a diferencia de las traducciones explicativas y de la paráfrasis, son formas rigurosas y que no están reñidas con la exactitud: la primera es una explicación indirecta y la segunda una ecuación verbal (1971/1990, p. 14).

Ante la pregunta ¿cómo traducir una experiencia?, Paz propone una alternativa, ideal que tiende a no ser seguida, como observa el poeta mexicano, por el ego de los poetas que con el texto de llegada escriben su propio poema (p. 20): “los significados connotativos pueden preservarse si el poeta-traductor logra reproducir la situación verbal, el contexto poético, en el que se engastan” (p. 16-17). Sí, en el poema las palabras hablan entre sí, “[...] se dicen entre ellas” (1967/2006, p. 5), por lo que una traducción literal resultaría contraproducente. La naturaleza de las palabras radica en la cantidad de significados que poseen. Retomando las reflexiones escritas en *El arco y la lira*, la prosa mutila esta facultad de las palabras al servirse de estas de forma unidimensional, o sea, en dirección lineal hacia una idea; poesía y prosa se condensan en la siguiente observación: “[...] a la movilidad de los signos corresponde la tendencia a fijar un solo significado; en el otro, a la pluralidad de significados corresponde la fijeza de los signos.” (1971/1990, p. 21). Entonces, ¿cómo resuelve Paz la traducción de un texto poético? Los signos de los textos de esta naturaleza, observa el mexicano, poseen una naturaleza doble: movilidad y quietud, aludiendo la primera a la pluralidad de sentidos y la segunda, a la importancia y cualidad de insustituible de cada signo dentro del sistema cerrado que es todo poema. A la pregunta por la traducción de textos poéticos sucede una respuesta y una conclusión; ya lo referimos en Eco y Paz lo confirma, afirmando a Valéry:

El punto de partida del traductor no es el lenguaje en movimiento, materia prima del poeta, sino el lenguaje fijo del poema. Lenguaje congelado y, no obstante, perfectamente vivo. Su operación es inversa a la del poeta: no se trata de construir con signos móviles un texto inamovible, sino desmontar los elementos de ese texto, poner de nuevo en circulación los signos y devolverlos al lenguaje. Hasta aquí la actividad del traductor es parecida a la del lector y a la del crítico: cada lectura es una traducción, y cada crítica es, o comienza por ser, una interpretación. Pero la lectura es una traducción dentro del mismo idioma y la crítica es una versión libre del poema o, más exactamente, una trasposición. Para el crítico el poema es un punto de partida hacia otro texto, el suyo, mientras que el traductor, en otro lenguaje y con signos diferentes, debe componer un poema análogo al original. Así, en su segundo momento, la actividad del traductor es paralela a la del poeta, con esta diferencia capital: al escribir, el poeta no sabe cómo será su poema; al traducir, el traductor sabe que su poema deberá reproducir el poema que tiene bajo los ojos. En sus dos momentos la traducción es una operación paralela, aunque en sentido inverso, a la creación poética (pp. 22-23).

Esta reflexión no es nueva. Un fragmento de *El arco y la lira* (1956/2018) ya la prefigura:

El poema está hecho de palabras necesarias e insustituibles. Por eso es tan difícil corregir una obra ya hecha. Toda corrección implica una re-creación, un volver sobre nuestros pasos, hacia dentro de nosotros. La imposibilidad de la traducción poética depende también de esta circunstancia. Cada palabra del poema es única. No hay sinónimos. Única e inamovible: imposible herir un vocablo sin herir todo el poema; imposible cambiar una coma sin trastornar todo el edificio. El poema es una totalidad viviente, hecha de elementos irremplazables. La verdadera traducción no puede ser, así, sino re-creación (p. 45).

Es indisociable la unión entre traducción y creación. Paz menciona algunos ejemplos de entrecruzamiento de tradiciones —entre ellas la del haiku en Occidente— e identifica como equívoco el estudio de las influencias literarias, siendo primordial la consideración de los estilos literarios, su colectividad y la unicidad de las obras literarias y el que entre ellas establecen (p. 24).

Tampoco es indisociable en Paz la creación del pensamiento. Tres años después de su ensayo sobre traducción publica *Versiones y diversiones* (1974/2000), libro que contiene traducciones realizadas a lo largo de su vida de poemas en lengua inglesa, francesa, sánscrita, sueca, china y japonesa, por mencionar algunas. En una entrevista, admite que la ignorancia del chino y del japonés es una de sus grandes penas (en Asiain, 2014, p. 227), lo que no fue un impedimento para trabajar esta última lengua a través de transcripciones fonéticas y versiones de varios autores en más de una lengua: “me serví de transcripciones fonéticas y de

las versiones de Arthur Waley, Donald Keene, René Seiffert, G. Renondeau, Kasuya Sakai, Geoffrey Bownas y Anthony Thwaite, Harold G. Henderson, Earl Miner, Jacques Roubaud...” (1974, 2000, p. 8). Antes de pasar a sus traducciones de Bashô, es necesaria una digresión. Otra de las problemáticas que Fernando Rodríguez-Izquierdo aborda en *El haiku japonés* (2001) gira en torno a la traducción reconocida, de entrada, como imposible por factores de tipo cultural-religioso (la presencia en mayor o menor grado de «sabi», «wabi», «aware» y «yuugen»²⁵ en la poesía japonesa, herederos de la tradición budista), de tipo semántico (existencia de palabras de imposible traducción literal cuyo sentido sería un poco más comprendido por medio de una explicación, estrategia poco recurrente en la traducción literaria), de tipo gramatical (ausencia total de artículos y parcial en pronombres personales, ausencia de verbos y carácter nominal en el haiku, así como ausencia de puntuación reemplazada por palabras de cesura «kireji», por mencionar algunos ejemplos) (pp. 218-224) que ahondan el abismo que separa esta lengua de la nuestra. La ambigüedad sintagmática en el haiku (presentación de verbo sin sujeto manifiesto o tácito, confusión entre función nominal o verbal en un verbo en forma nominal de infinitivo, por ejemplo (p. 224)), junto con la ausencia de deixis, acentúa la confusión entre sujeto y objeto, teniendo como resultado, en la traducción en español, la acentuación de un sujeto en una poesía que expresa la anulación del «yo». Ante estos obstáculos, la traducción se acerca más su acepción de traición. No obstante, la puntuación en lengua española es una herramienta que permite al traductor acercarse al ritmo del haiku japonés, el cual “[...] radica en la disposición lineal de las palabras” (p. 226) sin por eso evitar un cambio en el traspaso de una lengua a otra. Además, reconoce el uso de rima que, aunque poco convencional, en palabras de Kenneth Yasuda, da “[...] énfasis a la pulsación del sentimiento y también a la del significado [...] enmarcar un

²⁵ Definiciones tomadas de Watts, A. (1962). *The way of Zen*. Estados Unidos: Penguin Books.

A saber:

- **Sabi**: “[...] sentimiento producido por un ambiente de soledad y quietud [...] soledad en el sentido del desprendimiento budista” (p. 218).
- **Wabi**: “[...] reconocimiento inesperado de la taleidad de las cosas ordinarias, y de su constancia frente a nuestra incertidumbre del futuro” (p. 219)
- **Aware**: “[...] es el eco de lo que ha pasado y de lo que se ha amado, con una especial resonancia que ennoblece ese recuerdo. No es mera pena ni mera nostalgia [...] el contenido emocional del «aware» conserva el sentido interjeccional del «¡Ah!», al contacto simultáneo con la belleza y la tristeza del mundo [...] se asemeja al «lacrimae rerum» de Virgilio” (p. 219). Para una perspectiva más amplia, consultar la definición planteada por Motoori Norinaga en *Aware* (2013) y explicada por Vicente Haya.
- **Yuugen**: “[...] es un sentimiento de misterio [...] de sugerir más que decir [...] En cuanto a la apariencia personal, el yuugen reside en la calma y en la elegancia. De la misma manera el yuugen del lenguaje radica en la gracia, en un dominio total del lenguaje cotidiano de la nobleza y de la clase alta, de manera tal que hasta la expresión más casual esté revestida de gracia” (pp. 219-220).

haiku, darle un sentido de finalidad, compleción” (p. 227). Curiosa argumentación, considerando la importancia de la asimetría e irregularidad en el gusto japonés.

“La traducción del haiku es imposible, y sólo es posible una recreación más o menos afortunada” (p. 227), reitera Rodríguez-Izquierdo. El trabajo de un traductor en haiku no puede ser ambicioso, considerando la multiplicidad de significados que no podrían sino ser aprehendidos por medio de notas y explicaciones a expensas de la paciencia del lector. La cercanía o distancia que provoque un haiku, de acuerdo con el académico norteamericano Harold G. Henderson, no depende del poeta, sino del traductor (p. 228), afirmación que se complementa con un dodecálogo que podría referir al lector en lengua extranjera la calidad de las traducciones que lee, la calidad de sus traducciones y, además, proporcionar una perspectiva ampliada para la lectura de esta investigación (Ver Anexo 2).

El apartado sobre traducción concluye con la presentación de varias versiones, en inglés, francés y español, realizadas por traductores y escritores: digresión que gana sentido considerando que este apartado concluye con una mención particular a algunas traducciones realizadas por Octavio Paz.

El célebre poema de Bashô sobre la rana y el estanque es motivo de revisión en algunas versiones. A continuación se presenta el original, seguido del procedimiento y versión de Rodríguez-Izquierdo y otras con sus respectivos aciertos y desaciertos:

Furuike / ya kawazu / tobikomu mizu / no / oto (Matsuo Bashô)	Viejo estanque / : rana / zambullirse agua / (= posesor) / ruido (Fernando Rodríguez-Izquierdo)	Un viejo estanque; al zambullirse una rana, ruido de agua (p. 279).
--	--	---

Esta versión, junto con las siguientes, presentan pocas variaciones en la primera y segunda línea. La tercera línea está sujeta a variaciones que se acercan o distancian del sentido del original:

Old pond- and a frog-jump-in water sound. (Harold G. Henderson)	The ancient pond A frog leaps in The sound of the water (Donald Keene)	Old pond, ancient pool: A frog jumping plunges in: waterish splash-splish (Monograph Committee, LA, 1964, VIII)
Dans le veil étang Une grenouille plonge Avec un léger clapotis (Senjin Tsuruoka) (pp. 232-233).	Une vielle mare, Et, quand une grenouille plonge, Le bruit que fait l'eau (Paul-Louis Couchoud)	En el estanque viejo una rana salta rompiendo el agua. (Fernando García Gutiérrez)

Son variadas las formas con que cada versión resuelve el poema en la tercera línea. Algunas apuntan hacia un valor fonético reduciendo el valor expresivo del original —

«clapotis» o «splash-splosh» contienen cierto humorismo e inocencia ajenos al sentido del texto original— que, además, se nos muestra cargado de una dimensión Zen: el agua no es poseedora de ruido, en el sentido de la prosopopeya. El agua no es una instancia mediante la cual el ruido se expresa, sino que se impregna en toda la imagen, se funde en el estanque, en la rana, en la luz que visibiliza la imagen. Todo el universo que encierran estas tres líneas es en su individualidad, pero, al mismo tiempo, es agua. Quizá una traducción más cercana sea la propuesta por Nobuyuki Yuasa:

Breaking the silence of an ancient pond,
a frog jumped into water.
A deep resonance.²⁶

Versión que, bajo una premisa de negociación, omite otras dimensiones del haiku a favor de su sentido último a costa de un tono enunciativo en sus dos primeras líneas. Toda traducción lo hace y una omisión común a todas las versiones presentadas está en la primera línea, «Furuike ya». La partícula «ya» denota una exclamación superior al «¡oh!» en lengua española. A propósito, Aurelio Asiain (2014) explica: “[...] la última sílaba, *ya*, tiene el valor de una exclamación; esa admiración naturalmente es un corte sintáctico y la preposición “en” es una interpolación que afecta el ritmo y el sentido del poema.” (p. 38) Ninguna versión lo considera. Quizás una versión arriesgada e insuficiente a la primera línea sea «¡Viejo estanque!», evidentemente insuficiente teniendo en cuenta que la raíz de nuestro asombro no es compatible con aquella compasiva comunión con que el budismo concibe la vida.

La versión de Paz (1974/2000) tampoco considera la exclamación de la primera línea e inclina su tercera línea dentro de un ámbito onomatopéyico:

Un viejo estanque
salta una rana ¡zas!
chapaletéo (p. 580).

Suele ocurrir, como alguna vez observó Fabienne Bradu (1998) en uno de los últimos números de la revista *Vuelta*, que la lectura de una traducción de Paz tiene dos momentos: uno de resistencia y otro de resignada aceptación (p. 30). Esta apreciación es común a todos los lectores que hayan llegado de una u otra manera a sus traducciones. Leve pero curioso

²⁶ Transcrito de una conferencia pronunciada el 15 de noviembre de 1966 en la Universidad Estatal de San Francisco (SFSU). Esta conferencia forma parte de la colección de Poetry Center Digital Archive y puede encontrarse en: <https://diva.sfsu.edu/collections/poetrycenter/bundles/226790>

soporte argumentativo: el taller literario coordinado por Félix della Paolera, al que asistió Borges como invitado, presentó esta situación:²⁷

G: [...] «*Fuku-ike ya*» [sic.] *es el más famoso: «salta una rana».*

B: «Salta una rana en el estanque». Eso lo tradujo Octavio Paz, ¿no?

G: *No muy bien.*

B: Con escasa felicidad.

G: *Con escasa felicidad y dijo... «chapaloteo», ¿no?*

B: No, tan feo no puede ser.

G: *Sí, sí...*

B: «Chapaloteo»... No se sabe en qué idioma...

HCL: *En azteca.*

B: En azteca o en vascuence. Son, sin duda, el mismo idioma, ¿no?

G: *Claro, tenía cinco sílabas «chapaloteo». Hay otros que traducen «plop, plop».*

B: ¿A usted le gusta «plop»?

G: *No.*

B: Ah, bueno, porque pensé que iba a decirme que ese sonido era adorable (2007, pp. 43-44).

No puede sino extrañarnos este último término: «chapaletéo». Tras escucharlo, una reacción inmediata es asumir que se trata de un mexicanismo. Sin embargo, el origen del término es otro. La primera vez que este término fue registrado data de 1899, en el Diccionario usual de la RAE. Define «chapaletéo» como “m. Rumor de las aguas al chocar con la orilla” (p. 303) y presenta una raíz griega; la definición actual presenta dos acepciones: “1. m. Acción y efecto de chapaletear. 2. m. Ruido que al caer produce la lluvia.” (2018, p. 1). De acuerdo con el *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, la raíz «chapa-» también podría provenir del término KLAPP- o KRAPP-, en lengua prerromana reproduciendo el golpe de una roca o de una tapa metálica; otra acepción podría provenir del aragonés *clapa*: ‘mancha’ o ‘peladura’ que, junto con otras raíces, resuelven que el término refiere a manchas ocasionadas por golpes o salpicadura de agua (1954, pp. 20-21). El efecto que genera el poema en relación con el original es discutible en dos niveles: el primero, «¡zas!», en un intento por nombrar el instante, lo niega; el segundo, «chapaletéo», si bien condensa una realidad en movimiento con apenas un término, niega la resonancia espiritual al no nombrar el agua, sino su efecto sonoro. Enunciado que, por una parte se acerca al «plop, plop» o al «splash-splosh» y, por otra, revela que la traducción es producto de un riguroso proceso intelectual que trasciende su realidad subyacente (el plano crítico del traductor) y se proyecta en la realidad del poema anulando el instante y la espontaneidad del haiku. A propósito, Rodríguez-Izquierdo comenta de forma impersonal: “Es onomatopéyico donde el

²⁷ En la presente transcripción, las siglas G, B y HCL corresponden a Grillo (apodo de Félix della Paolera), Borges y Hugo Correa Luna, respectivamente.

verso japonés no lo es. Pero nos agrada esta plasmación intuitiva del ruido del agua” (2001, p. 236).

3.1.3 El viaje en sus palabras

Si bien sus versiones mantienen el metro 5-7-5 con notable precisión, algunas, por sobre otras, sobresalen por la extrañeza que provocan la selección de las palabras que las constituyen. En *Sendas de Oku*, la siguiente versión no pudo sino extrañar a Eikichi Hayashiya, cotraductor del libro, considerando el notorio cambio del haiku de la primera versión:

¡Quietud!
El canto de las cigarras
se hunde en las rocas
(Primera versión)
(En Asiain, 2014, p. 301).

Tregua de vidrio:
el son de la cigarra
taladra rocas.
(Segunda versión)
(Matsuo, 2014, p. 123).

Shizukasa / ya
iwa / ni / shimiiru
semi / no / koe
(Original)

Tranquilidad /:
Roca / en / penetrar
cigarra / (= poseedor) / voz

Todo en calma.
Penetra en las rocas
la voz de las cigarras.
(Rodríguez-Izquierdo, 2001, p. 280)

La versión de Rodríguez-Izquierdo nos presenta el poema en un plano literal, con intención de informar antes que de transmitir una experiencia poética. Una de las características de este poema es la aliteración generada por la repetición de la «i» en la segunda línea, reproduciendo el chirriar de los insectos. El poema fue compuesto, como escribe Bashô, en un lugar famoso por su silencio (2014, p. 123): ante el insistente sonido de las cigarras, la experiencia poética surge a partir de este contraste. La partícula «ya» del original expresa el asombro por el silencio, sosiego, tranquilidad, paz, por mencionar algunas de las varias acepciones del término «shizukasa» (Haya, 2013, p. 82-83), por lo que la primera versión alude más a la primera impresión de la voz poética: el panorama impregnado de silencio; la segunda versión, en cambio, enfatiza la aliteración que, sin embargo, no surge de los insectos, sino del efecto que esta provoca en el entorno: la tranquilidad producida por la sibilante de «son» y «cigarras» se quiebra en la última sílaba de la segunda palabra para dar paso a «cigaRRas», «TalaDRa» y «Rocas»; esto es, a reproducir la irrupción e inserción del sonido de las cigarras en el entorno. Versión que se sostiene en una prosopopeya: «taladrar». Parece que la complejidad de la segunda línea no permite a los traductores sino servirse de un recurso retórico para aprehender cierto sentido en lengua de llegada. Ahora, retomando la inquietud alrededor de la primera línea, que no es distinta de la del cotraductor

de *Sendas de Oku*, Paz adjunta una de las notas más extensas del libro explicando el porqué de su decisión:

[...] Procuraré justificar ahora mi versión. Basho opone, sin oponerlos expresamente, lo material y lo inmaterial, lo silencioso y lo sonoro, lo visible y lo invisible, la quietud del campo frente a la agitación humana, la extrema dureza de la piedra y la fragilidad del canto de las cigarras. Doble movimiento: la conciencia intranquila del poeta se sosiega y aligera al fundirse en la inmovilidad del paisaje; el berbiquí sonoro de la cigarra penetra en la roca muda; lo agitado se calma y lo pétreo se abre; lo sonoro invisible (el chirriar del insecto) atraviesa lo visible silencioso (la roca). Todas estas oposiciones se resuelven, se funden, en una suerte de fijeza instantánea que dura lo que duran las diecisiete sílabas del poema y que se disipa como se disipa la cigarra, la roca, el paisaje y el poeta que escribe... Se me ocurrió que la palabra *tregua* —en lugar de *quietud*, *sosiego*, *calma*— acentúa el carácter instantáneo de la expresión 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 al silencio (2014, pp. 184-185).

Admirable explicación que, además, confirma una presencia tácita de la voz del traductor en el texto así como el paralelismo entre reflexiones y su obra poética, como será explicado más adelante. Antes, otra versión que complementará la observación ya mencionada. Otra versión escrita en “La tradición del haikú” (2014b):

Carranca acerba:
su gazarate hidrópico
la rata engaña (p. 18).²⁸

Texto que no experimenta cambios en *Versiones y diversiones* y tampoco deja de sorprender en su plano léxico-semántico. Al haiku antecede una reflexión sobre la dimensión compasiva y fraternal, heredera del budismo, que no excluye el lado miserable de la existencia en la poesía de Bashô para suceder a un breve comentario de este que concluye con la unidad de contrarios como resolución de la contemplación estética: “Al expresionismo de

²⁸ El original no pertenece a ninguno de los diarios de Bashô. En *Bashô's Journey* (2005), David Landis Barnhill lo recoge en el apartado “Selected Haibun”. Bajo el título “Old Beggar”, al haiku lo precede una oración contextual:

“Buying water at this thatched hut
ice is bitter
in the mouth of the rat
quenching its thirst
kôri nigaku / enso ga nodo o / uruoseri” (p. 95)

Parece que, en lengua original, el sentido de la expresión poética no radicaba en el plano fónico como lo hace la versión de Paz.

este cuadro de la rata con la garganta reseca bebiendo el agua helada del albañal, suceden otras visiones [...]” (p. 18). Una vez más el traductor comenta su obra y reconoce, de forma no manifiesta, el porqué del uso de palabras como «carranca», «acerba», «gaznate» e «hidrópico»: la disonancia entre consonante vibrante y sibilante en la primera línea, sumada a la poca armonía sonora de la segunda línea y la confusión inicial que genera el hipérbaton, en conjunto, sirven de complemento a la imagen de una rata intentando aplacar su sed: un haiku feísta, diría Vicente Haya, tanto en un plano lingüístico como de imagen que, sin embargo, reproduce un efecto de desagrado en el lector en ambos ámbitos, transmitiendo un sentido análogo. Un sentido expresionista es el motor de la selección léxica de este haiku y su inmediata explicación, siendo uno complemento y respaldo argumentativo del otro.

Tal vez no sea ocioso citar un último fragmento de *Sendas de Oku* que alude a la visita de Bashô y Sora al gran Santuario: “En este monasterio la doctrina del budismo Tendai —«la negación conduce al conocimiento»— brilla como una luna límpida y su prédica de la conquista de la serenidad por medio de la identidad (de los contrarios) es como una lámpara que no se apaga nunca” (2014, p. 128). Si bien la presencia de paréntesis en las versiones de Octavio Paz y Antonio Cabezas en español; y de Landis Barnhill, en inglés, por consultar otras fuentes, es presente en mayor o menor grado, esta, en particular, es sospechosa: ninguno de los otros textos presentan este paréntesis aclaratorio, muy común, por cierto, en otros textos de Paz —el fragmento que sucede al haiku de la rata en “La tradición del haikú” es un ejemplo, así como un fragmento de “La revuelta del futuro”, de *Los hijos del limo* y, por supuesto, numerosas menciones al respecto en los ensayos de *El arco y la lira*, por mencionar algunos casos—, lo que sugiere una presencia del traductor en su dimensión crítica.

Ahora bien, ¿por qué mencionar estos casos en los que surge de forma expresa o tácita la voz crítica del traductor Paz por sobre la de Bashô? Esta inquietud surge a raíz de una problemática con respecto a la traducción. La traducción, por ejemplo, de un texto antiguo, ¿a qué época debe conducir al lector?, ¿un texto debe ser traducido manteniendo la lengua de su época o debe ser presentado con una lengua actual? Son varios los ejemplos que suscitan esta inquietud: uno de ellos, quizá el más extremo (por su novedad, acaso), sea la reelaboración de obras de Shakespeare en formato de conversación de WhatsApp (que incluye *emojis*)²⁹. Al respecto, una reflexión de Eco (2008) encamina la inquietud hacia una resolución paceana:

[...] una traducción puede ser tanto *target oriented* como *source oriented*, es decir, que puede estar orientada al texto fuente (o de salida) o al texto (y al lector) de destino

²⁹Algunos títulos de la colección, *OMG Shakespeare Series*, de Penguin Random House (2015): *A Midsummer Night #nofilter*, *Macbeth #killingit*, *YOLO Juliet*. Para más información, consultar: <https://www.penguinrandomhouse.com/series/OGS/omg-shakespeare>

o de llegada. Éstos son los términos que circulan en la teoría de la traducción, y parecen concernir al disputado problema de si una traducción debe conducir a los lectores a identificarse en una época determinada y en un determinado ambiente cultural —el del texto original—, o si esa época y ese ambiente deban hacerse accesibles para el lector de la lengua y de la cultura de llegada.

Sobre la base de esta problemática, pueden llevarse a cabo incluso indagaciones que, según mi opinión, van más allá de la traductología propiamente dicha y conciernen a la historia de la cultura y de la literatura comparada. Por ejemplo, si nos desinteresamos completamente de las relaciones entre mayor o menor fidelidad con respecto al texto fuente, podemos estudiar hasta qué punto una traducción ha podido influir en la cultura en la que ha aparecido. En ese sentido, no habría una diferencia textual relevante entre una traducción llena de errores léxicos, escrita en una lengua pésima, pero que ha circulado e influido ampliamente en generaciones de lectores, y otra que la voz pública definiría sin ambages como más correcta, pero que ha circulado después, y en pocos centenares de ejemplares. Si la que ha cambiado el modo de escribir o de pensar de la cultura anfitriona es la traducción «mala», habrá que tomar esta última en más seria consideración. [...] una traducción ¿debe llevar al lector a comprender el universo lingüístico y cultural del texto de origen, o debe transformar el texto original para hacerlo aceptable al lector de la lengua y de la cultura de destino? (pp. 218-220).

Bajo un criterio paceano esta problemática resulta de poca importancia sin que esto implique una anulación de las palabras de Eco. Al contrario, la naturaleza de negación de esta aparente poca importancia es, de hecho, una fuerte afirmación: la de su tiempo y su época, la Modernidad. Retomando el criterio diacrónico en el pensamiento paceano, su paralelismo pensamiento-creación es evidente³⁰. La Modernidad es explicada en *Los hijos del limo* (1974/1985) como una oscilación entre los signos de tradición y ruptura, siendo el primero una vuelta hacia el pasado y el segundo, negación de esta y suya, simultánea afirmación y negación mutua. La pluralidad de pasados, producto de la negación de una sola tradición, afirma la heterogeneidad en la que se sostiene esta época (p. 10), la importancia de singularidades, diría Paz en su ensayo sobre traducción (1971/1990, p. 10) que no coincide sino en un aspecto fundamental de la traducción paceana: la crítica. Así:

La modernidad es sinónimo de crítica y se identifica con el cambio; no es la afirmación de un principio atemporal, sino el despliegue de la razón crítica que sin cesar se interroga, se examina y se destruye para renacer de nuevo. [...] En el pasado, la crítica tenía por objeto llegar a la verdad; en la edad moderna, la verdad es crítica. El principio que funda a nuestro tiempo no es una verdad eterna, sino la verdad del cambio (1974/1985, p. 29).

³⁰ Recordemos algunas ya citadas publicaciones de los mismos años: “Los signos en rotación” (1965), *Corriente alterna* (1967), *Sendas de Oku* (2ª ed., 1970), edición que recoge las nuevas versiones citadas más arriba, “Traducción: literatura y literalidad” (1971) y *Versiones y diversiones* (1974).

La crítica es interpretación y la interpretación, movimiento y asociación. Bajo este espíritu de perpetuo replanteamiento surgen dos recursos representativos de esta época: la analogía (p. 67) y la ironía. La primera concibe al mundo como una serie de elementos en relación cuya función especializada, por decirlo de alguna manera, es la poesía. Se configura, por lo tanto, a través de recursos literarios que se trascienden para, en un plano material, aprehender la vida desde la experiencia. Poética y ética:

La poesía es una de las manifestaciones de la analogía; las rimas y las aliteraciones, las metáforas y las metonimias, no son sino modos del pensamiento analógico [...] Si la analogía hace del universo un poema, un texto hecho de oposiciones que se resuelven en consonancias, también hace del poema un doble del universo. Doble consecuencia: podemos *leer* el universo, podemos *vivir* el poema. Por lo primero, la poesía es conocimiento; por lo segundo, acto (p. 52).

Por su parte, la ironía, por decirlo de alguna manera, cumple el objetivo de cable a tierra ante la subjetividad que puede surgir de la vida vivida a través de la analogía poética. Esta consiste “[...] en insertar dentro del orden de la objetividad la negación de la subjetividad [...] revela la dualidad de lo que parecía uno, la escisión del idéntico, el otro lado de la razón: la quiebra del principio de identidad” (p. 43). Quebrar el principio de identidad es, en consecuencia, reconocer la heterogeneidad que constituye una totalidad, mas no como múltiples identidades. El ejercicio de la ironía radica en los dominios de la ruptura como acto o “[...] visión de la ruptura de la unidad. Un saber abismal, irónico” (p. 69). De la tradición a la ruptura y viceversa: tendencia de la modernidad que es asimismo una revelación poco ajena a nuestros días: vertiginosa sucesión de acontecimientos que funde y borra las fronteras del tiempo por medio de la crítica, término cuya carga intelectual disuelve un sentido que Paz complementa con la palabra pasión (p. 12). Esta oscilación entre tradición y ruptura, analogía e ironía, pasión y crítica disuelve el tiempo hasta su mínima, concreta y última realidad: el presente que, de hecho, es una pluralidad (heterogeneidad) de presentes:

Pasión crítica: amor inmoderado, pasional, por la crítica y sus precisos mecanismos de deconstrucción, pero también crítica enamorada de su objeto, crítica apasionada por aquello mismo que niega. Enamorada de sí misma y siempre en guerra consigo misma, no afirma nada permanente ni se funda en ningún principio: la negación de todos los principios, el cambio perpetuo, es su principio. Una crítica así no puede sino culminar en un amor pasional por la manifestación más pura e inmediata del cambio: el ahora. Un presente único, distinto a todos los otros. El sentido singular de este culto por el presente se nos escapará si no advertimos que se funda en una curiosa concepción del tiempo. Curiosa porque antes de la edad moderna no aparece sino aislada y excepcionalmente: para los antiguos el ahora repite al ayer, para los modernos es su negación. En un caso, el tiempo es visto y sentido como una regularidad, como un proceso en el que las variaciones y las excepciones son realmente variaciones y excepciones de la regla; en el otro, el proceso es un tejido de

irregularidades porque la variación y la excepción son la regla. Para nosotros el tiempo no es la repetición de instantes o siglos idénticos: cada siglo y cada instante es único, distinto, *otro*. [...] La oposición entre el pasado y el presente literalmente se evapora, porque el tiempo transcurre con tal celeridad, que las distinciones entre los diversos tiempos —pasado, presente, futuro— se borran o, al menos, se vuelven instantáneas, imperceptibles, insignificantes [...] Doble y vertiginosa sensación: lo que acaba de ocurrir pertenece ya al mundo de lo infinitamente lejano y, al mismo tiempo, la antigüedad milenaria está infinitamente cerca... Puede concluirse de todo esto que la tradición moderna, y las ideas e imágenes contradictorias que suscita esta expresión, no son sino la consecuencia de un fenómeno aún más turbador: la época moderna es la de la aceleración del tiempo histórico. [...] Aceleración es fusión: todos los tiempos y todos los espacios confluyen en un aquí y un ahora (pp. 12-13).

Considerando que la traducción literaria se realiza por negociación, significa una interpretación a partir de una creación y es, al mismo tiempo, una crítica del lenguaje de llegada que, en su intento por aprehender el sentido del texto original, no puede sino proponer una reducida perspectiva de este, se podría decir que el trabajo de traducción del libro de Bashô de Paz es una mezcla equilibrada entre pensamiento y creación poética. Por un lado, sus traducciones se configuran a partir de un ejercicio intelectual que, transmutado en lenguaje explicativo, se condensa en literario. Por otro, la referencia a estas a través del comentario refleja algo más: un obraje que responde a su tiempo, al de la Modernidad. Si para Bashô *Oku no hosomichi* fue la obra a través de la cual la realidad, la espiritualidad, el lenguaje de su tiempo, la poesía y la tradición histórico-cultural confluyeron, para Paz *Sendas de Oku* parte de la traducción como manifestación de una singularidad no aislada, sino que responde a su tiempo: reacción ante una retórica (aquella a la que, por naturaleza, se inclina la lengua española y a la suya como poeta ya iniciada en su encuentro con la obra de Tablada), ante una tradición (Occidente frente a Oriente ya no con la distancia de lo exótico, sino como puerta abierta hacia otra perspectiva), ante una realidad (la del hombre moderno ante el poeta peregrino: vértigo y ciudad: tiempo que se despeña frente a un libro en el que parece que nada sucede) y, finalmente, ante una visión: el instante como única realidad que, además, revela la perpetua coexistencia pasado-presente que manifiesta en sus traducciones poéticas “[...] la antigüedad de todas las obras de arte: la de hoy mismo” (1974/2000, p. 15).

SEGUNDA PARTE: Interludio

*I have circled every possibility
to come to this:
Derek Walcott*

A lo largo de esta investigación se ha insistido en el paralelismo entre pensamiento y obra de Octavio Paz no sin razón. Casi al final de su vida, en una entrevista con Guillermo Sheridan Paz dice: “[...] nunca he podido desligar completamente lo que creo y lo que pienso: creer y pensar son para mí actividades paralelas, actividades muy cercanas una a la otra” (Foro JuristasUNAM, 2014), afirmación que también consta en el liminar de *La llama doble* (1993/2014): “Para mí la poesía y el pensamiento son un sistema de vasos comunicantes. La fuente de ambos es mi vida: escribo sobre lo que he vivido y vivo. Vivir es también pensar y, a veces, atravesar esa frontera en la que sentir y pensar se funden: la poesía” (p. 8) Recordando el título del prólogo a *Renga*, “Centro móvil”, se podría decir que el movimiento es inherente a la poética de Paz y, por ende, no es uno, sino varios los ejes en los que esta se articula. A riesgo de omitir algunos, tres serían los fundamentales: lenguaje, cuerpo y amor que, recordando la insistencia, se manifiestan tanto en su obra ensayística como poética a lo largo de su vida. Estos ejes no son aislados: son uno y ninguno, articulador mas nunca central. El lenguaje, rigurosamente examinado en *El arco y la lira* junto con otros elementos de la poesía y el poema, define al hombre: “El hombre es un ser de palabras [...] La palabra es el hombre mismo. Estamos hechos de palabras. Ellas son nuestra única realidad o, al menos, el único testimonio de nuestra realidad” (1956/2018, p. 30). Tres poemas, en una selección no del todo arbitraria complementan la afirmación y registran un crecimiento en el ámbito de la creación. El primero, “Las palabras”, de *Libertad bajo palabra* (1935-1957), en una suerte de incipiente poética exhorta al poeta a poseer su *ars*:

Dales la vuelta,
cógelas del rabo (chillen, putas),
azótalas,
dales azúcar en la boca a las rejegas,
ínflalas, globos, pínchalas,
sórbeles sangre y tuétanos,
sécalas,
cápalas,
písalas, gallo galante,
tuérceles el gazzate, cocinero,
desplúmalas,
destrípalas, toro,
buey, arrástralas,
hazlas, poeta,

haz que se traguen todas sus palabras (2014c, p. 65).

Otro poema, “Carta a León Felipe”, de *Ladera Este (1962-1968)*, versa sobre el oficio de la escritura como búsqueda por la aprehensión del instante, el diálogo entre el poeta y el mundo, la dimensión histórica y ahistórica de la poesía, la simultánea proximidad y distancia de la palabra y como esta se extiende al cuerpo como forma del lenguaje. Estas ideas se reflejan en los siguientes fragmentos, respectivamente:

[...] Aprender a ver oír decir
lo instantáneo
es nuestro oficio
¿Fijar vértigos?

[...] Algunos quieren cambiar el mundo
otros leerlo
nosotros queremos hablar con él

[...] (la poesía) Su memoria
no es una cicatriz
es una continuidad que se desgarr
para continuarse

[...] Todo esto que me rodea
seres y cosas nombres
es inaccesible en su proximidad
Palpable lejanía
como la mujer
En su cuerpo
el mundo se manifiesta y se oculta
forma que ven mis ojos
y mi tacto disipa
Demasía de la presencia
más que un cuerpo
la mujer es una pregunta
y es una respuesta (pp. 395-398).

Por último, “Decir: hacer”, de *Árbol adentro (1976-1988)*, a través de un juego entre contrarios, explica la característica principal de la poesía: su imposible aprehensión por medio de las palabras. Poema que, al tratar de eso que lo mueve a ser, se dice a sí mismo intentando decir aquello que jamás podrá decir con sus palabras. Resuelta su naturaleza como la de un metapoema, trasciende el plano lingüístico, sin dejar de permanecer en este, al entremezclar los sentidos del lector, aludiendo a la poesía no como revelación implícita en el texto sino como revelación que es acto cuyo ser no acontece sino en el silencio creador de la lectura:

Entre lo que veo y digo,
entre lo que digo y callo

entre lo que callo y sueño,
entre lo que sueño y olvido,
la poesía.
 Se desliza
entre el sí y el no:
 dice
lo que callo,
 calla
lo que digo [...]
 No es un decir:
es un hacer.
 Es un hacer
que es un decir [...]
 La poesía
siembra ojos en la página,
siembra palabras en los ojos.
Los ojos hablan,
 las palabras miran,
las miradas piensan [...] (pp. 544-545).

Identificado como un segundo eje (el orden de mención no es jerárquico: es irrelevante), el cuerpo se despliega en una noción dialéctica cuerpo-no cuerpo que, a raíz de la estancia del poeta en India, se condensa, intelectualmente, en *Conjunciones y disyunciones* (1969/1978). Partiendo de la inmensidad del lenguaje que configura nuestra identidad y realidad, así como sus innumerables dimensiones, este se encarna a través de la percepción del cuerpo:

Hemos olvidado que los signos son cosas sensibles y que obran sobre los sentidos. El perfume transmite una información que es inseparable de la sensación. Lo mismo sucede con el sabor, el sonido y las otras expresiones e impresiones sensuales [...] Lo más asombroso es el método, la manera de asociar todos esos signos hasta tejer con ellos series de objetos simbólicos: el mundo convertido en un lenguaje sensible. Doble maravilla: hablar con el cuerpo y convertir al lenguaje en un cuerpo (p. 18).

Reflexión que, además, refleja un acontecimiento esencial en la biografía de Paz: su encuentro y unión con Marie-Jose Tramini en 1964 que, de acuerdo con el ensayista Alberto Ruy Sánchez (2013) significa “[...] una búsqueda del otro, de “la otredad” deseada, y un encuentro con ella en la superficie táctil del poema” (p. 126) y más: “[...] la transformación de su poética en una erótica, entendida no solamente como sexualidad, sino como afirmación del contacto con la vida a través de los sentidos” (Instituto Cervantes, 2018). El cuerpo, como lenguaje, es metonímico: la percepción de este jamás es total y sin embargo, el contacto con una de sus partes lo es. Rozar un cuello es estar en la otra persona en su dimensión corporal y más allá de esta. Así como el poema, el lenguaje del cuerpo es uno que, partiendo de sí mismo, se trasciende. Paz asocia símbolos como la peonía el loto o el ciervo y el árbol de

jade a la vulva y al pene, respectivamente, reconociendo “La imagen del cuerpo humano como doble del cuerpo cósmico [...]” (1969/1978, p. 100). El cuerpo se convierte en punto donde converge la naturaleza, sus fuerzas y fenómenos: “el mundo ya es visible por tu cuerpo”, dice uno de los 584 versos de “Piedra de sol”, escrito doce años antes que este libro.

Sujeto a una muerte diaria, el cuerpo busca salvación en otros: otredad que delimita contrarios en un «yo» frente a un «tú» para, a costa de sus muertes individuales, fundirse en tres niveles. En ese afán de supervivencia, los seres humanos se unen, en un plano animal, para perpetuar la especie; en un plano erótico, para unirse entre sí y en el plano del amor, para trascender su condición mortal. Trascender su tiempo y su espacio. De esta manera se constituye la tríada sexualidad-erotismo-amor, siendo la primera aquella compartida con el resto de animales y consumada por acoplamiento (1993/2014, p. 16); la segunda, variación y socialización de la sexualidad: metáfora, analogía, imaginación que transfigura lo animal (pp. 20, 25); la tercera, revelación de la trascendencia: encarnación del deseo en una persona y ascensión, por medio de la belleza, hacia el albedrío y la libertad (pp. 44, 49). Estos ejes, cuerpo y amor, recorren la poética de Paz, junto con el lenguaje, como signos que el poeta dispone para configurar una realidad: la del poema a partir de la vida; poética-erótica que responde a la vida afirmada por los sentidos. Cuerpos que, en el encuentro, se reconocen a sí y al otro para después fundirse y trascender a ese más allá de su corporeidad, como la poesía que Paz observa como un lenguaje que, a partir de sí, busca trascenderse. Entre los innumerables ejemplos que podrían ser citados, algunos permiten graficar estas premisas:

[...] el mundo cambia
si dos, vertiginosos y enlazados,
caen sobre la yerba: el cielo baja,
los árboles ascienden, el espacio
sólo es luz y silencio, sólo espacio
abierto para el águila del ojo,
pasa la blanca tribu de las nubes,
rompe amarras el cuerpo, zarpa el alma,
perdemos nuestros nombres y flotamos
a la deriva entre el azul y el verde,
tiempo total donde no pasa nada
sino su propio transcurrir dichoso [...] (Piedra de sol)

Amar:

hacer de un alma un cuerpo,
hacer de un cuerpo un alma,
hacer un tú de una presencia.

Amar:

abrir la puerta prohibida,
pasaje
que nos lleva al otro lado del tiempo.
Instante:
reverso de la muerte,
nuestra frágil eternidad (Carta de creencia) (pp. 236, 625).

La actividad poética subraya las palabras antes que los referentes a los que éstas aluden. El ejemplo por antonomasia en la visión crítica de Paz es *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897), de Mallarmé. A partir de este poema, el pensamiento y creación de Paz enfatiza la interacción entre la palabra y el espacio de la página como parte del poema: característica notoria en poemas como “Salamandra”, “Himachal Pradesh (2)”, *Topoemas*, y algunos textos de *Vuelta*, por mencionar algunos ejemplos. Paz (1956/2018) señala en el verso libre y en el poema en prosa el inicio de la escritura moderna que culmina con el texto de Mallarmé (p. 270). Si este poema es la obra cúlmine de su época, es inevitable que uno de sus signos sea el de la crítica. En efecto, al referirse a este como “poema crítico”, Paz lo explica como “[...] aquel poema que contiene su propia negación y que hace de esa negación el punto de partida del canto, a igual distancia de afirmación y negación” (p. 271). Su negación es el estímulo que lo configura ya no como doble del universo y, sin embargo, lo afirma como tal al exaltar el poder creador de una palabra proclamando su soberanía y afirmando al poema como “[...] la forma misma de la posibilidad: un poema cerrado al mundo pero abierto al espacio sin nombre [...] Nuestro legado no es la palabra de Mallarmé sino el espacio que abre su palabra” (p. 276). Una última consideración: *Una saison en enfer* (1873), de Rimbaud es asimismo un epítome de la poesía moderna que, junto a *Un coup de dés*, consagran al poema como diálogo entre palabras y, por ende, como crítica: “El poeta moderno no dice al mundo sino a la Palabra sobre la que el mundo reposa” (1967/2006, p. 7). A continuación, de los poemas de Paz (2014) citados arriba, algunos ejemplos que grafican su dimensión crítica y, además, en el caso de *Topoemas* y “Custodia” (Ver Anexo 4), nos recuerdan a los caligramas de Apollinaire y Tablada:

Salamandra
garra amarilla
roja escritura
en la pared de sal
garras de sol
sobre el montón de huesos (pp. 333-334).

(“Salamandra”, fragmento)

(2013) recuerda una anécdota con respecto al afán de Paz por modificar sus poemas en sus reediciones: “En una ocasión, al comprobar en ese libro que había escrito diferentes versiones de sus poemas, le pregunté por qué reescribía incesantemente su poesía. Me respondió: “Porque estoy vivo”. Su poesía no era pasado; era presente” (p. 125). «El presente es perpetuo», lo dijo en “Viento entero” y su búsqueda también lo es. Tras haber recibido el Premio Nobel en 1990, en el banquete que sucede la ceremonia, leyó su discurso de agradecimiento y aceptación del premio titulado “La búsqueda del presente” en el que literatura, identidad, modernidad, por mencionar algunos, se reúnen en este plano temporal y evanescente que en Bachelard (1932/2014) se resuelve, a través del instante, como única realidad (p. 46). Ambos coinciden en el instante como algo evanescente, inaprehensible, inefable que, sin embargo, tiene algo de concreto: la revelación del mundo. Este mundo. Para Paz, el presente no es una abstracción, es el ámbito en que el mundo, a través del instante y la conciencia de este, se manifiesta:

Es el instante, ese pájaro que está en todas partes y en ninguna. Queremos asirlo vivo pero abre las alas y se desvanece, vuelto un puñado de sílabas. Nos quedamos con las manos vacías. Entonces las puertas de la percepción se entreabren y aparece el otro tiempo, el verdadero, el que buscábamos sin saberlo: el presente, la presencia (1990, p. 14).

Vida y obra: un lenguaje más vivo.

TERCERA PARTE: “Miró en todos los lugares del mundo”

3.3.1 Primera etapa. El poema y la identidad

*Yo andaba por el mundo.
Mi casa fueron mis palabras, mi tumba el aire.*
Octavio Paz

Otro de los grandes temas de la poética paceana gira alrededor del tiempo. Para el nobel mexicano son dos las dimensiones en que este se despliega a través del poema: histórico y arquetípico, dando paso a “La consagración del instante”, que es, además, el título de uno de los ensayos de *El arco y la lira* (1956/2018). Explica Paz que

[...] el poema es histórico de dos maneras: la primera, como producto social; la segunda, como creación que trasciende lo histórico pero que, para ser efectivamente, necesita encarnar de nuevo en la historia y repetirse entre los hombres. Y esta segunda manera le viene de ser una categoría temporal especial: un tiempo que es siempre

presente, un presente potencial y que no puede realmente realizarse sino haciéndose presente de una manera concreta en un aquí y ahora determinados [...] El conflicto no está en la historia sino en la entraña del poema y consiste en el doble movimiento de la operación poética: transmutación del tiempo histórico en arquetípico y encarnación de ese arquetipo en un ahora determinado histórico (pp. 188-189).

Recordando que la conciencia del paso del tiempo es el tema central de la antología imperial *Kokinshu* y el diario de Bashô empieza con una reflexión sobre el tiempo transitorio, se podría decir que este es un nexo que, mediante el poema, borra las fronteras espacio-temporales de las generaciones y sitúa al poeta japonés del siglo XVII frente al mexicano del siglo XX en el perpetuo aquí-ahora de la palabra. Si, como dice Valéry, “el poema es el desarrollo de una exclamación” (En Paz, 1956/2018, p. 46), quizá el poema de largo aliento y un discurrir verbal no hagan sino dilatar la conciencia de lo percibido que es instantáneo. El ritmo, que dota al poema de dirección y sentido, si es breve, si es mínimo, no hará sino acentuar el silencio. Escuchar los haikus para piano de John Cage es un gran ejemplo, como lo es leer un haiku en voz alta. Retomando la frase de Valéry, quizá el haiku sea una transmutación en palabras del núcleo de la exclamación cuyo silencio, como “[...] todo silencio humano contiene un habla. Callamos, decía Sor Juana, no porque no tengamos nada que decir, sino porque no sabemos cómo decir todo lo que quisiéramos decir. El silencio humano es un callar y, por tanto, es implícita comunicación, sentido latente” (p. 56). Quien haya sentido algún tipo de asombro no podrá sino asentir que el silencio es inherente a esta experiencia. El haiku, a nivel fonético, lingüístico, visual (en la imagen que genera tanto como en su disposición espacial en la página) y semántico, reproduce esta experiencia. Uno de sus primeros poemas breves, de *Libertad bajo palabra*, reproduce el insistente y angustiante efecto del paso del tiempo en el insomne y, además, inaugura el camino paralelo al ya trazado en su obra ensayística:

1
Roe el reloj
mi corazón,
buitre no, sino ratón (2014c, p. 53).

Texto que no remite a Bashô o al haiku, pero sí a dos escritores: Xavier Villaurrutia y José Juan Tablada, autores familiares para Paz. Un indicio: este es el primer poema de una serie recogida bajo el título “Apuntes del insomnio” que no puede sino remitir a “Reloj”, de “Suite del insomnio”, de Villaurrutia y a “12 PM”, de “El reló de sombra”, de Tablada. El texto de Paz alude a estos poemas en mayor o menor grado:

RELOJ
¿Qué corazón avaro

cuenta el metal
de los instantes? (Villaurrutia, 1985, p. 17).

12 P. M.
Parece roer el reló la medianoche y ser su eco
el minuterero del ratón... (Tablada, 2000, p. 132).

El poema de Paz se conecta con el de Villaurrutia más por el título de la colección y por el título del texto individual que por su contenido; en cambio, el nexos que tiene con el de Tablada es evidente por los términos «roer», «reloj» y «ratón». La diferencia, sin embargo, es notable. En el segundo poema, la relación entre la voz lírica y el reloj es distante: desde un ámbito contemplativo, facilitado por la noche y su silencio, la voz emite un comentario con respecto al insistente sonido del reloj que inmediatamente es asociado con el ratón. Ambos, reloj y ratón, se entremezclan sin perder su individualidad: el reloj roe, el minuterero es inherente al animal. Otros textos paceanos que dialogan con Villaurrutia o Tablada son los siguientes:

4
Muere de sed el mar.
Se retuerce, sin nadie,
en su lecho de rocas.
Muere de sed de aire
(Paz, 2014c, p. 55).

AGUA
Tengo sed.
¿De qué agua?
¿Agua de sueño? No.
De amanecer
(Villaurrutia, 1985, p. 17).

Aunque el primer poema no forme parte de “Apuntes del insomnio”, el paralelismo es indudable. Motivos como el agua y la sed, sumados a un ritmo anafórico que permite al poema desarrollar y responder la sentencia/premisa de la primera línea, se resuelven no de forma complementaria sino transversal: hacia otro elemento que en el primer poema es el aire y explica al movimiento incansable del mar y, en el segundo, explica la aguda insistencia del insomnio. En ambos poemas la carencia marcada por la sed como alusión al deseo es aquello que genera movimiento en un espacio sin tiempo como lo es el del mar en su lecho de rocas y el de la noche del insomne.

Otro poema con resonancia tabladiana está en un fragmento de “Espiral”: las cuatro estrofas de este poema explican dicho movimiento con elementos de la naturaleza, como el clavel, el canto de un pájaro y un caracol que se reúnen en la imagen del cohete. Así, el canto del pájaro, semejante al volador, se eleva y, ya arriba, estalla, se disuelve en el aire como también lo hace el bambú de el poema homónimo de Tablada:

[...]

EL BAMBÚ

Como el cohete el torbellino:
sube hasta el cielo y se desgrana,
canto de pájaro en un pino
(Paz, 2014c, p. 58).

Cohete de larga vara
el bambú apenas sube se dobllega
en lluvia de menudas esmeraldas
(Tablada, 2000, p. 30).

Estos dos últimos ejemplos (el del cohete como el del agua y la sed) se ajustan al primero, que fue uno de algunos casos de estudio para que Gloria Ceide-Echevarría (1965) concluya su investigación afirmando que Paz y escritores de una generación anterior no trataban

[...] de imitar la forma del haikai. Atraídos por su profunda sugestividad y la economía radiante de sus versos, cogen de éste la brevedad de la forma y el énfasis en las imágenes pero sin tratar de acercarse a modelos y temas tradicionales. Utilizan, sin embargo, algo más esencial aún, el espíritu mismo de los haikai serios y profundos como los distintivos de Bashō. Consiguen dar a las variantes que producen una riqueza de contenido enorme por medio de la asociación de ideas —lograda ésta en diferentes formas— y llevan las formas poéticas breves a una altura insospechada hasta entonces, demostrando con ello las posibilidades de la forma (pp. 216-217).

Afirmación cierta, considerando que estos poemas forman parte del apartado titulado “Condición de nube”, de 1944, época en la se podría decir que Paz aún no entraba en contacto con el haiku ya que aún no había muerto Tablada, acontecimiento que lo llevaría a profundizar en el estudio de este género poético. Esto se complementa con el caso del poema sobre el reloj y el ratón que estudia Ceide Echevarría. Recordemos que, a lo largo de su vida, Paz reescribía sus poemas, como lo recordó Ruy Sánchez. El último verso que citamos, “buitre no, sino ratón”, en la versión de 1949 dice “buitre / con paciencia de ratón” (p. 136): Esta primera versión nos muestra una voz en proceso de modificar su estilo en función de la concreción verbal: la concisión de “buitre no, sino ratón” denota la revisión de una voz ya familiar con la economía verbal.

La conclusión de Ceide-Echevarría se extiende a poemas de años posteriores. “Semillas para un himno” (1950-1954) empieza con un poema breve de diecisiete sílabas — aunque no dispuestas en metro 5-7-5, lo que sugiere que el poema no fue escrito con la conciencia de la forma del haiku— cuya concisión, ausencia de rima tanto consonante como asonante e importancia en el uso de la imagen demuestran un cambio en la voz lírica:

El día abre la mano
Tres nubes
Y estas pocas palabras (Paz, 2014c, p. 122).

Visto como una “práctica de recogimiento y soledad”, Yong-Tae Min (1979) identifica en el poema resonancias del budismo zen y comenta: “El budismo dice «Venimos

con las manos vacías; nos vamos con las manos vacías». En la mano abierta de un ser, de un día, de una vida, el mundo nos deja sólo «tres nubes», pasajeras, y «estas pocas palabras», futilidad de las futilidades» (p. 702). En contraste con el principio de comparación interna de Bashô, este poema no constituye un sistema enteramente cerrado al no oponer entre sí sus elementos constitutivos. En la última línea, el final abierto del poema le permite trascenderse hacia el lector en una suerte de ruptura de la cuarta pared, por decirlo así, que denota cierto matiz metalingüístico en el texto ya que la voz poética reflexiona sobre su poema. Para estos años, el conocimiento de Paz de la tradición oriental en materia de religión, cultura y literatura ya había adquirido cierta profundidad que, tres años más tarde, con la traducción de *Oku no hosomichi*, acercaría más al poeta mexicano hacia esta cultura y, en particular, al poeta del siglo XVII.

La sección titulada “Piedras sueltas” (1955) está compuesta enteramente por textos breves y se divide en tres partes: “Lección de cosas”, “En Uxmal” y “Piedras sueltas”. La primera parte, como su título lo indica, tiene como tema el encuentro entre el poeta y los objetos que permiten al primero mencionar elementos de la cultura precolombina mexicana; la segunda parte recoge impresiones en el antiguo recinto maya donde la luz y su presencia en el tiempo y las cosas tiene mayor protagonismo que el lugar en sí; por último, la tercera parte contiene poemas no regidos por una sola línea temática. Ceide Echevarría (1965) señala que los poemas de esta parte son “[...] composiciones graves y cargadas de hondas preocupaciones. La soledad del hombre, al no poder comunicarse, la duda del existir, etc” (p. 142). Tres poemas identifican cada parte de esta sección:

6 CALENDARIO

Contra el agua, días de fuego.
Contra el fuego, días de agua.³²

2 MEDIODÍA

³² Aunque la nota corresponda a un poema de *Vuelta*, explica la misma referencia:

La expresión náhuatl *atl tlachinolli* significa «agua/(algo) quemado». Alfonso Caso indica que *agua* designa también sangre y que *(algo) quemado* alude a un incendio. [...] La oposición entre *agua* y *fuego*, sus combates y sus abrazos, era una metáfora de la guerra cósmica, modelo a su vez de la guerra entre los hombres [...] Es una imagen del cosmos y los hombres como una vasta unidad contradictoria. Visión trágica: el cosmos es movimiento y el eje de sangre de ese movimiento es el hombre (pp. 801-802).

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

5

ANTE LA PUERTA

Voces, palabras, risas.

Dudé, suspenso:

la luna, arriba, sola (Paz, 2014c, pp. 141, 142, 145).

Estos poemas, aunque breves y concentrados en la imagen, se acercan más al epigrama que al haiku. Sin embargo, existe un desarrollo paralelo a lo largo de esta primera etapa recogida en *Libertad bajo palabra* que, junto con la evolución poética ya señalada, convergerán en el que podría ser considerado el primer poema de Octavio Paz escrito —y no escrito— como haiku que, además, sugiere el inicio de la presencia de Matsuo Bashô ya asimilada en su obra literaria.

Desde *Libertad bajo palabra*, algunos poemas están estructurados en estrofas de tres versos. Cada estrofa podría ser considerada como un poema independiente y así lo hace Yong-Tae Min considerando la primera estrofa de “La rama” —entre otros poemas que también cumplen estas condiciones; a saber: “Misterio”, “Viento” y “Espiral”— como un haiku de la época tabladiana de Paz:

Canta en la punta del pino
un pájaro detenido,
trémulo, sobre su trino (Paz, 2014c, p. 56).

“Un haiku bien conseguido, ejemplo alineable en la tradición poética de Basho, con todos sus atributos; verbigracia, objetividad impersonal, casi descriptiva y el sabor zen” (Yong-Tae, 1979, p. 702). Comentario que, a costa del resto de estrofas, ignora que la estructura del poema en su conjunto podría prefigurar la de los versos encadenados *renga* que, si bien era costumbre que sean compuestos en grupo, también podían ser obra de una sola persona, como lo hizo el maestro de *renga* Sôgi (Asiain, 2014, p. 46). En el poema “La rama”, esta se ve opacada por un pájaro. Cada estrofa muestra un estado distinto del pájaro que representa movimiento incluso en su quietud, ya que el trino conjuga ambos (p. 702). Sin embargo, su presencia fugaz permanece en la rama que lo sostiene, dándole a esta protagonismo al final y revelándola como realidad subyacente a lo largo de cada estrofa:

La rama

Canta en la punta del pino
un pájaro detenido,
trémulo, sobre su trino.

Se yergue, flecha, en la rama,
se desvanece entre alas
y en música se derrama.

El pájaro es un astilla
que canta y se quema viva
en una nota amarilla.

Alzo los ojos: no hay nada.
Silencio sobre la rama,
sobre la rama quebrada (Paz, 2014c, pp. 56-57).

Otro ejemplo aparece en “Paisaje”, de “Días hábiles” (1958-1961) y en poemarios posteriores, como veremos más adelante.

3.3.2 Segunda etapa. Oriente

La voz poética de *Ladera este* es la voz que explora un mundo completamente nuevo. Los referentes son numerosos: lugares, dioses, ritos, místicos y poetas son, por mencionar algunos, las nuevas vertientes para el poeta que, por otra parte, ejercía cargos diplomáticos en Delhi. La presencia de Occidente no desaparece por completo, así lo demuestran poemas como “White Huntress”, “Apoteosis de Dupleix”, “Madurai”, “Lectura de John Cage”, “Carta a León Felipe” y los poemas escritos bajo el título “Intermitencias del oeste”, uno de los cuales alude a la matanza de estudiantes en la Plaza de las Tres Culturas, en Tlatelolco, en 1968, razón por la cual dimite como embajador de México en India.

Se podría considerar a “El día en Udaipur” como el primer poema escrito y no escrito como haiku, con resonancias de Matsuo Bashô. Es evidente que el poema no está escrito como tal por el simple hecho de tener más de tres líneas. Sin embargo, cada estrofa está escrita como haiku en el sentido de que significa un eslabón para un poema encadenado: un *renga*, forma poética que, si recordamos, prefigura históricamente al poema breve. De acuerdo con Aurelio Asiain (2014) el poema presenta varias formas de lectura: el poema tiene dos tipos de estrofas, unas de 3 versos, situadas a la izquierda; otras, de 2, situadas a la derecha. Este puede ser leído en zigzag hasta su final o puede leerse cualquier estrofa aisladamente (p. 46). Esto refleja, además, un manejo del espacio como parte del poema, lo que no puede sino remitirnos a sus reflexiones acerca de *Un coup de dés*, de Mallarmé. La

mayoría de tercetos de “El día en Udaipur” presentan imágenes que, en conjunto, reproducen el recorrido de la voz poética a lo largo de la ciudad durante un día. Semejante a Bashô, aunque sin textos en prosa que complementen al poema como en el *haibun*, las estrofas reflejan un viaje a veces en un lenguaje desenfadado; otras, en uno alusivo como muestran los siguientes fragmentos (para leer el poema íntegro, ver Anexo 4):

La ropa limpia
tendida entre las piedras.
Mírala y calla.

En el islote chillan
monos de culo rojo.

[...]

Moscas y sangre.
En el patio de Kali
trisca un cabrito.

Del mismo plato comen
dioses, hombres y bestias (Paz, 2014c, p. 360).

De este poema, dos estrofas se asemejan a poemas de Bashô, aunque en versión de Paz. La primera reúne a hombres por medio de la comida: la voz poética los reconoce como simples hombres que se reúnen para comer, mientras que en “El día en Udaipur”, hombres, dioses y bestias se reúnen en la comida de forma alegórica por la anterior mención a la diosa Kali, fuerza destructiva y creadora. La segunda estrofa es una metáfora de la idea (encarnada en la figura de una trucha) que, súbita, emerge del agua quieta que es la frente sin pensamientos. Esta imagen no puede sino remitirnos al haiku de Bashô sobre la rana y el estanque. Ambos, rana y trucha, interrumpen la quietud del estanque y la frente, respectivamente:

[...]
Del mismo plato comen
dioses, hombres y bestias

(Octavio Paz)
(2014c, pp. 360-361).

Bajo las abiertas campánulas
comemos nuestra comida,
nosotros que sólo somos hombres

(Matsuo Bashô, en versión de Paz)
(Asiain, 2014, p. 148).

Las imágenes de “El día en Udaipur” se suceden unas a otras representando un recorrido. El poema transmuta el asombro de la voz lírica en momentos aislados, cargados de un silencio que no es igual al del comienzo del viaje: un silencio cargado de significado. Como el viaje, el *renga* también es un recorrido por medio de imágenes. Yuxtaposición de imágenes disueltas secuencialmente. Horikiri Minoru (2006) recuerda en su ensayo un

comentario de Eleanor Kerkham que concibe *Oku no hosomichi* como un mandala (p. 166), hecho de capas superpuestas. Para que una se muestre, la anterior debe desaparecer. Así, la mirada viaja a lo largo del mandala como lo hace cuando lee un texto o como lo hace cuando viaja. Esta aparente fragmentación que no hace sino enfatizar el recorrido del texto en el que confluyen autor y lector a través de la imagen, podría considerarse una primera asimilación de la obra de Matsuo Bashô en Octavio Paz.

Cuatro poemas más conforman el *corpus* de textos cercanos al haiku en *Ladera este*. Los dos primeros. “Prueba” y “Prójimo lejano”, si bien presentan una imagen concreta, se configuran sobre la base del plano del lenguaje y la intertextualidad. De acuerdo con Manuel Durán (1971), el primer poema presenta la estructura de un silogismo (p. 103) que, partiendo de la connotación religiosa de «polvo eres y en polvo te convertirás», afirma la presencia y existencia de hombres que, aunque anónimos, transitan por un terreno homogéneo. El título original de este poema, “Aparición” afirma la idea planteada por Paz de que todo poema es una revelación que, como dijo en su discurso de aceptación del Nobel, lleva al lector hacia el presente y la presencia:

Prueba

Si el hombre es polvo
esos que andan por el llano
son hombres (Paz, 2014c, p. 376).

“Prójimo lejano”, por otra parte, ya anuncia su dimensión lingüística a partir del título y la inicial confusión que este oxímoron genera. La imagen es sencilla: un fresno en la noche. La voz poética recuerda un diálogo frustrado con el árbol, aunque incluso «frustrado» sería mucho decir teniendo en cuenta que jamás ocurrió algo. Sin embargo, ese callar también podría ser visto como una imposibilidad de expresar la totalidad de algo, más que la incapacidad de comunicación. Presente lejanía cuyo silencio se revela ante la voz poética como lenguaje: el árbol que calla y su silencio son signos. Por otra parte, Durán (1971) señala su dimensión intertextual al remitir éste a “La soledad era eterna / y el silencio inacabable. / Me detuve como un árbol / y oí hablar a los árboles” (p. 104), de Juan Ramón Jiménez, y a “Aquel árbol que mueve la hoja / algo se le antoja” (p. 104), de Diego Hurtado de Mendoza. Así, el poema, además de expresar un estado emocional, se convierte en punto de comunión con otros textos de la tradición literaria española:

Prójimo lejano

Anoche un fresno

a punto de decirme
algo —callose (Paz, 2014c, p. 390).

Quizá no pase de ser una simple observación: el fresno es una figura permanente en la obra poética de Paz. Desde su primera mención en “Bajo tu clara sombra”: “Mira los fresnos en callado círculo, [...]” (p. 32), este árbol ha sido asociado con el lenguaje. Algunas veces calla, como en estos últimos poemas; otras, se pronuncia. Aunque la voz poética concede importancia a otros árboles como al *nim*, árbol bajo el cual Paz se casó con Marie-Jo en su casa en Delhi, no deja de estar presente el fresno. Es más, dice la voz lírica en uno de los poemas de “Utacamud”: “Más hojoso y brillante / el *nim* es como el fresno: / es un árbol cantante.” (p. 369). Dos ejemplos más: “[...] silban / tres fresnos en la plazuela” (p. 480), de “Vuelta” y “Hay un profeta: / el fresno —y un meditabundo: el pino” (p. 661), de “Estrofas para un jardín imaginario”. Como en uno de sus mejores poemas circulares, el fresno se muestra como un árbol de toda la vida de Octavio Paz. En un recuento de su vida, el escritor describe la Plazuela de San Juan, frente a la casa de su abuelo, en Mixcoac, lugar donde nació: “[...] era una plaza muy pequeña, había unos fresnos enormes, gigantescos y una iglesia diminuta. A mí siempre me extrañó este contraste entre el poder, diríamos, de la naturaleza, representada por aquellos grandes fresnos y, al mismo tiempo, la persistencia de las obras humanas en aquella iglesia [...]” (Miguel Gómez Losada, 2015). Otra observación no menos ociosa. Son varias las veces que el pino es mencionado en la versión de Paz del libro de Bashô, *Sendas de Oku*. Uno de sus pasajes merece especial atención: la visita al templo del señorío de Yamagata, lugar conocido por su silencio, en el que Bashô escribió que el sonido de las cigarras se hundía en las rocas. La versión de Paz dice: “La montaña es un hacinamiento de rocas y peñas, entre las que crecen pinos y robles envejecidos; la tierra y las piedras estaban cubiertas por un musgo suave y todo parecía antiquísimo” (Matsuo, 2014, p. 123). Uno de los poemas de *Árbol adentro*, “Bashô An”, escrito durante la visita de mexicano a la cabaña del japonés, dice:

Hecho de aire
entre pinos y rocas
brota el poema (2014c, p. 546).

Aurelio Asiain ya había identificado la intertextualidad de este fragmento (2015, pp. 55): corresponde, en primer lugar, a otro poema del mismo libro, “En Mallorca”, dedicado a Rubén Darío: “Aquí, frente al mar latino, / palpo lo que soy: / entre la roca y el pino / una exhalación” (p. 554). La dedicatoria es una pista que lleva a la primera estrofa de “¡Eheu!”, del poeta nicaragüense (1907): “Aquí, junto al mar latino, / digo la verdad: / siento en roca,

Retomando los últimos poemas de *Ladera este* que responden a las características del haiku, dos ejemplos forman parte de poemas de largo aliento: “Maithuna” y “Cuento de dos jardines”. El título del primero refiere a la unión sexual como vehículo de iluminación en el tantrismo³³, lo cual se manifiesta en los fragmentos del poema a través del erotismo. Uno de ellos dice:

Si bien Paz reconoce que este fragmento “[...] es una imitación de Li Po” (p. 798), no puede sino remitirnos a una de sus versiones de los haikus de Bashô (2014): “Bajo un mismo techo / durmieron las cortesanas, / la luna y el trébol” (p. 144). En “Cuento de dos jardines”, por otra parte, la voz lírica, tras recorrer los lugares por los que ha transitado a lo largo de su vida, reconoce en la vacuidad del instante el desprendimiento de todo bagaje intelectual y celebra el conocimiento reaprendido ya no por la memoria, sino por los sentidos, por la vida y su experiencia. En un momento, la voz lírica escribe un auténtico haiku cuyo origen reconoce ya no en Basho, sino en su vida: en un aquí-ahora vivencial perpetuamente presente en el tiempo sin tiempo del poema:

Los cormoranes:

Maithuna: las parejas eróticas que cubren los muros de ciertos templos budistas e hindúes; la unión sexual; el camino de la iluminación, en el budismo y el hinduismo tántricos, por la conjunción de *karuna* (la Pasión) y *prajña* (la Sabiduría). *Karuna* es el lado masculino de la realidad y *prajña* el femenino. Su unión es *sunyata*: la vacuidad... vacía de su vacuidad (p. 798).

sobre un charco de luz
pescan sus sombras.

La visión se disipa en torbellinos,
hélice de diecisiete sílabas
dibujada en el mar
no por Basho:
por mis ojos, el sol y los pájaros,
hoy, hacia las cuatro,
a la altura de Mauritania [...] (pp. 429-430).

Al final de su ensayo, Yong-Tae Min (1979) concluye diciendo que “La influencia fue relativa o a nivel de estímulo. Octavio Paz no la necesita” (p. 707). Basta un haiku en este poema de largo aliento para que la misma voz poética lo proclame.

Recordando una reflexión de Manuel Durán (1971) que explica que “[...] los poemas breves de Paz recrean la actitud poética de los maestros japoneses, pero adaptándola a circunstancias muy distintas, y de ello nace una poesía que sale de la experiencia, no de la literatura” (p. 104), se amplía el entendimiento de la inserción de un haiku de Shiki —en versión de Paz— en el poema “Vuelta”. Como su título, coincidente con el del poemario, lo indica: el poeta regresa a su país tras muchos años en distintos lugares: un país ruidoso y desordenado, efecto complementado por la forma en la que el poema empieza, la ausencia de signos de puntuación y la disposición espacial de sus palabras. El recorrido de la voz lírica es errático: “Camino sin avanzar / estoy rodeado de ciudad / Me falta aire [...]” (2014c, p. 481); el mediodía, a diferencia de poemas de su primera etapa, como “En Uxmal”, en el que precisamente esta hora hacía del espacio un momento de contemplación donde las cosas estaban suspendidas, ahora no es sino un signo violento de la ciudad y su vértigo. El poema de Shiki se inserta para complementar la velocidad de la ciudad no vista por más de veinte años: velocidad reflejada en las personas que pasan sin cesar:

Mediodía
puño de luz que golpea y golpea
Caer en una oficina
o sobre el asfalto
ir a parar a un hospital
la pena de morir así
no vale la pena
Miro hacia atrás
ese que pasa
ya no es sino bruma (p. 481).

Notoria y significativa diferencia entre dos poemas: “Viento entero”, de *Ladera este*, repite en varios momentos que “el presente es perpetuo”; “Vuelta” concluye —si se puede

decir que concluye— el ciego vértigo en el que Ciudad de México se arremolina con un verso que recuerda las reflexiones del poeta en *Los hijos del limo* acerca de la acelerada sucesión de acontecimientos: “el presente es intocable” (p. 484). Vuelta orientada hacia el desorientado vértigo de lo que fue alguna vez un hogar.

3.3.3 “Me veo al que fui hace tiempo. / Me espera el que soy ahora”

Treinta y dos años después de su primera estancia en Japón como Segundo Secretario del Servicio Exterior Mexicano, vuelve al país, en 1984 y, entre conferencias y encuentros, visita la cabaña de Bashô. La visita está registrada en la nota de *Árbol adentro* que corresponde al poema “Bashô An”: “En 1984 mi mujer y yo visitamos Basho An, un lugar hoy tan solitario como hace trescientos años” (p. 807). El poema está compuesto por una secuencia de textos breves en metro 5-7-5 que recuerda los poemas ya mencionados de *Libertad bajo palabra*, referidos como una suerte de *renga* individuales:

Basho An

El mundo cabe
en diecisiete sílabas:
tú en esta choza

Troncos y paja:
por las rendijas entran
Budas e insectos.

Hecho de aire
entre pinos y rocas
brota el poema

Entretejidas
vocales, consonantes:
casa del mundo.

Huesos de siglos,
penas ya peñas, montes:
aquí no pesan.

Esto que digo
son apenas tres líneas:
choza de sílabas (pp. 545-546).

Realidad y lenguaje se funden en el poema. El segundo, siendo espacio, se edifica como realidad en diecisiete sílabas que acaso forman una ventana hacia ese mundo no trazado

al que apunta el poema: el mundo que vio Bashô, el mundo que vio Paz, el mundo que vemos. Este mundo. El tamaño reducido de la casa se refleja en las sílabas del haiku que, no obstante, es capaz de contener un universo, el mismo que, en sus seres diminutos, como los insectos, o sublimes como los Budas, ingresan en la casa que es el poema. Asimismo, el poema, hecho de aire, forma parte del mundo entretejido por el lenguaje³⁴. El penúltimo terceto expresa la atemporalidad del poema gracias al instante. Concluye reflexionando sobre sí mismo en un plano lingüístico (que recuerda al “Soneto a Violante”, de Lope de Vega) que se extiende al plano material. El poema es una choza. Su columna está hecha de sílabas.

Otros poemas de corto aliento integran *Árbol adentro*. Uno de ellos, titulado “Calma” y recogido, junto con otros, bajo el título “Al vuelo (I)”, recuerda los poemas solares de su primera etapa en los que el mediodía suspendía las cosas del mundo:

Luna, reloj de arena:
la noche se vacía,
la hora se ilumina (Paz, 2014c, p. 548).

La hora ya no tiene su carga de perpetua fuga ante la luz de la luna. Esta refleja al tiempo en un ámbito donde las formas se entremezclan, como lo es la noche, proclamando la realidad del momento: tiempo sin tiempo, consagración del instante o presente perpetuo. En *Figuras y figuraciones* (1990), este y otros textos acompañan las obras plásticas de Marie-José Tramini.

También la luna lo llevó a escribir, junto con Fouad el-Etr, en 1980, el poema “Festín lunar”. Se podría decir que este poema es de los que más se asemeja a la obra de Bashô por una particularidad: el texto en prosa que precede a los dos poemas escritos entre ambos poetas, de la misma forma que lo hacen varios *haibun* de *Sendas de Oku*:

*J'ai peur et la lune
ne fait mal à personne
Je suis absent dans cette chambre*

*La lune sur le jambon
rêve de quartz
Un chat miaule*

Estábamos en el último piso de un viejo y empinado edificio del sixième arrondissement. Éramos cuatro: Fouad y su mujer, Marie José y yo. El cuarto era minúsculo y la ventana enorme. Daba vértigo asomarse a la cour –estrecha, profunda y negra. Un verdadero pozo. Los cuatro bebíamos y reíamos. De pronto, nos callamos: allá arriba soplaba el viento y limpiaba al cielo de las nubes. La luna de

³⁴ Recordemos que, de acuerdo con Corominas y Pascual (1983), «texto» proviene del latín «textere», esto es, tejer: “*Texto* [...], tomado de *textum* íd., propiamente ‘tejido’; *textual*, *textualista*; *contexto*; *contextuar*. *Textorio*. *Textura*. *Textil* [...], del fr. *textile* [1752] y éste del lat. *textilis*, mal acentuado” (p. 450).

verano bajó verticalmente, se detuvo ante la buhardilla y, sin hacer ruido, abrió la ventana. Fouad buscó papel y escribimos:

O.P. Tengo miedo y la luna
F.E. no le hace mal a nadie
O.P. Estoy ausente en este cuarto

O.P. La luna sobre el jamón
F.E. sueño de cuarzo
O.P. Maúlla un gato (pp. 742-743).

3.3.4 Del camino en otras huellas. Como escribir con agua bajo el sol de mediodía

Si bien los textos breves indican la presencia o asimilación del haiku y, en mayor o menor grado, de Matsuo Bashô a lo largo de la obra de Octavio Paz, existen poemas que, aunque carezcan del metro y otras características del poema breve japonés, recuerdan algunos aspectos de la obra de Bashô, coincidentes con la vida de Paz, entablando nexos entre ambas obras.

Con “Viento entero”, publicado originalmente en Delhi, en 1965, se inaugura su experiencia poética en la India al abrirse un nuevo espacio en su escritura, de acuerdo con el crítico de arte Conrado Tostado (Excélsior TV, 2014) con respecto a la reedición facsimilar del poema por el centenario del natalicio del nobel mexicano. Una de las notas del poema explica las diversas menciones del texto: “La primera estrofa se refiere al bazar de Kabul y al río que atraviesa esa ciudad; la segunda alude a un barrio de París; las otras, a distintos lugares y parajes en el norte de India, Pakistán y Afganistán” (2014c, p. 797). El poema es un viaje: un recorrido por el mundo y la página, ambos resueltos, espacialmente, en el cuerpo de la amada y, temporalmente, en el primer verso: “El presente es perpetuo” (p. 405), certeza que confirma el cuerpo en su contacto con el mundo por medio de sus sentidos. La repetición del primer verso a lo largo del recorrido marca un itinerario. El poema, además de ser un recorrido geográfico, es uno histórico, literario y textual, este último marcado por la disposición espacial de las palabras: referencias, alusiones y citas cuya naturaleza en conjunto remite, por ejemplo, a poemas como *The Waste Land* donde el presente está cargado de pasado.

El viaje comienza en un tiempo cuya constante fugacidad inmoviliza: el presente. Esta condición temporal permite a la voz poética recoger las impresiones de los lugares visitados a través de imágenes sonoras y visuales:

[...]

Molino de sonidos

el bazar tornasolea
timbres motores radios
el trote pétreo de los asnos opacos
cantos y quejas enredados
entre las barbas de los comerciantes
alto fulgor a martillazos esculpido
En los claros de silencio
estallan
los gritos de los niños
Príncipes en harapos
a la orilla del río atormentado
rezan orinan meditan (p. 405).

La repetición del primer verso anuncia un cambio espacial. Ahora, la voz poética, en París, canta el encuentro con su amada cuyo contacto lleva a la voz hacia la realidad del presente. Este contacto es asimismo un viaje:

[...]
una muchacha real
entre las casas y las gentes espectrales
Presencia chorro de evidencias
yo vi a través de mis actos irreales
la tomé de la mano
juntos atravesamos
los cuatro espacios los tres tiempos
pueblos errantes de reflejos
y volvimos al día del comienzo (p. 406).

El encuentro con la amada no significa una evasión de la conciencia histórica de la voz lírica. Al contrario, la enfatiza. Como explica Paz en las notas, “[...] este poema fue escrito durante la intervención armada norteamericana en la República Dominicana” (p. 797). Sus versos, además de referir a un hecho histórico actual, lo hacen a la Batalla de Churubusco de 1847 en relación con el último verso del fragmento citado a continuación:

Tú lees y comes un durazno
sobre la colcha roja
desnuda
como el vino en el cántaro de vidrio
Un gran vuelo de cuervos
En Santo Domingo mueren nuestros hermanos
Si hubiera parque no estarían ustedes aquí (p. 406).

Así como *Sendas de Oku* es un recorrido por la geografía, la historia, la cultura y la literatura japonesa, este poema lo es en cuanto recorre lugares, hechos actuales o pasados, deidades y fragmentos de obras de otros autores. “[...] Datia [...] Garganta de Salang [...] Amu-Darya [...] Bactriana [...] Lahor” (pp. 407-409), junto con París y el bazar de Kabul

son las estaciones del poema; la intervención en Santo Domingo, la batalla de Churubusco y la relación entre los jacobinos y el Tigre de Mysore son las confluencias del pasado en el presente perpetuo del poema (p. 406); “Un gran vuelo de cuervos” y “En una hoja de higuera tú navegas” (pp. 406, 410) corresponden a textos de Rubén Darío y Hans Christian Andersen, respectivamente. Por último, “En el pico del mundo se acarician / Shiva y Párvati / Cada caricia dura un siglo / para el dios y para el hombre / un mismo tiempo / un mismo despeñarse” (p. 409), además de ser una referencia a dioses del hinduismo, es una referencia de la voz lírica a sí misma y su amada: tanto dioses como hombres, en la unión erótica, habitan en el presente de los cuerpos entrelazados. A propósito, Hugo J. Verani comenta: “En cada fragmento del poema el encuentro erótico transmuta una realidad espectral en un momento de plenitud vital, encarnado en la mujer, presencia en el centro de la ausencia [...]” (2013, p. 121). El poema es un viaje por dimensiones históricas, culturales, literarias y corporales. Sus versos registran el itinerario.

Con excepción de los textos de “La estación violenta”, se podría decir que el andar dentro del poema es tratado con mayor énfasis en la producción poética de *Ladera este*. Retomando el libro de Bashô, en este “[...] se recrea una experiencia en la que el deambular está íntimamente conectado al arte poético, a un principio unitario de lo real” (2013, p. 29). Octavio Paz condensa esta experiencia enteramente dentro del ámbito del lenguaje en *Blanco* (1967), poema que, en su edición original, no estaba dividido en páginas sino en un solo pliego a través del cual la mirada lectora transita. Semejante al pliego original de *On the Road*, de Jack Kerouac, el texto es un camino; la lectura, caminante sobre el espacio que también es escritura. Es inevitable asociar *Blanco* con *Un coup de dés*. El texto de Mallarmé, como observó Paz, refiere al espacio y al reverso del lenguaje; *Blanco*, “[...] es un poema acerca del acto de escribir un poema [...]” (p. 123). El texto establece un recorrido a través del lenguaje y la tradición de Oriente y Occidente: los epígrafes, de Mallarmé y del *Hevajra Tantra* anuncian la unión. La tradición occidental, refractada desde *Un coup de dés* y que se complementa con el fragmento de “Soneto en IX” honra a la Nada que, conocida en el tantrismo como *sunyata*, se consigue a partir de un principio analógico: diálogo entre signos que es unión sexual: *maithuna*. Verani (2013) reflexiona acerca de la interacción palabra-espacio en *Blanco* y cita una entrevista a Ruy Sánchez cuya reflexión gira en torno a la totalidad del texto visto como cuerpo:

A medida que se lee el poema el espacio mismo se vuelve texto, cuerpo, dos contornos de una metáfora total: “La poesía es finalmente convergencia de todos los puntos y es un acto que es a la vez un cuerpo”, señala Alberto Ruy Sánchez [...]. En

el final, el contrapunto se anula y los opuestos se fusionan en una síntesis que avanza hacia la confluencia total (p. 123) .

El espacio también dota al poema de un carácter polifónico: la columna central, que versa sobre el transcurrir o la creación del poema, se desdobra en dos columnas, siendo la de la izquierda aquella que versa sobre el amor y la de la derecha, sobre la conciencia (p. 122). La variación tipográfica reproduce visualmente las distintas voces del poema. Una lectura del poema por Paz, Guillermo Sheridan y Eduardo Lizalde reproduce sonoramente el recorrido del poema: voces que se trenzan y destrenzan. En una lectura del poema junto con Haroldo de Campos, Paz amplía la explicación dada en la Advertencia que precede al texto:

[...] Este poema está regido por una figura oriental, la del mandala. el mandala es un objeto, una imagen de devoción en la India y en el Tíbet [...] está dividido en cuatro regiones que son los cuatro puntos cardinales, cuatro puertas. Pero, a su vez, estas cuatro puertas tienen un centro. El centro es el blanco. Punto final o algo que está más allá del blanco. Así que este poema debe leerse más que como una sucesión de signos, como un mandala. Es decir, como una imagen en la que están los cuatro puntos cardinales representados que son también los cuatro elementos de la naturaleza [...] también las cuatro facultades tradicionales de la filosofía tradicional lo mismo en Occidente que en Oriente: la sensación, la percepción, la imaginación y el entendimiento y todo esto está ligado con el tema del lenguaje. [...] El lenguaje visto como naturaleza; a su vez la naturaleza vista como acto de conocimiento y, al mismo tiempo, la naturaleza vista como acto erótico. Es un poema fundamentalmente erótico en el cual la mujer a veces es lenguaje, a veces es sensación o percepción y, a veces es, simplemente, iluminación [...] (ibamendes, 2013).

Viaje a través de la mujer, a través del espacio, pero sobre todo, a través del lenguaje. Para visualizar todo lo mencionado, se recomienda consultar el Anexo 5 que reproduce el poema en su integridad.

Resultaría forzado afirmar que la similitud del poema *Renga*, compuesto por Octavio Paz, Edoardo Sanguinetti, Charles Tomlinson y Jacques Roubaud en 1969, con *Sendas de Oku* reside en una suerte de viaje a través de la lengua de cada poeta. La aproximación es otra. El interés del nobel mexicano radicó en otras formas poéticas más allá del haiku. Una de ellas es *renga* o poema encadenado: creación colectiva —o individual como fue el caso de Sôgi— cuya naturaleza coincidía con uno de los preceptos de la creación surrealista: la ausencia del autor en el texto. Paz indica en “Centro móvil”, el prólogo a *Renga*, que la práctica de este responde a su tiempo en dos dimensiones:

[...] la primera, el elemento combinatorio que rige al *renga*, coincide con una de las preocupaciones centrales del pensamiento moderno, de las especulaciones de la lógica a los experimentos de la creación artística; la segunda, el carácter colectivo del juego, corresponde a la crisis de noción de autor y a la aspiración hacia una poesía colectiva (En Asiain, 2014, p. 112).

Creación colectiva y juego: la primera responde a Lautréamont quien, como recuerda Paz en *El arco y la lira*: “[...] profetizó que un día la poesía sería hecha por todos” (1956/2018, p. 35); la segunda, concibe la escritura en función del azar entendido como una apuesta. Casi al final de la entrevista entre Guillermo Sheridan y Paz, este último lo explica de la siguiente manera:

[...] la poesía no es sino tiempo y siendo tiempo pues es muchas cosas: es juego, es rito, es ceremonia, pero es sobre todo apuesta. El juego es una apuesta. Estamos apostando con nosotros mismos y con nuestra vida. El juego es la apuesta vital por excelencia y, por eso, la poesía es una apuesta vital (Foro JuristasUNAM, 2014).

Así, la creación es una apuesta que se inserta en el ámbito de la ética al trabajar en un poema histórico, o sea en uno que responda a las necesidades creativas del momento. No se trata ya de un ejercicio recreativo como lo fue en el Japón feudal y del shogunato. La práctica de los cuatro autores no fue un pasatiempo, sino un enfrentamiento a nociones cardinales de Occidente. Una de ellas, aquella que gira en torno al ego. La práctica de este poema en Japón, observa Paz, era una manifestación cultural que, ignorante de un Dios creador y consciente de la irrealidad del yo y del alma, exaltaba el trabajo en grupo y, asimismo, la manifestación de una individualidad que, carente de pretensiones, no se superponía a otras (En Asiain, 2014, pp. 114-115). Según las observaciones de Paz la importancia de esta práctica radica más en la armonía expresiva entre individuos reunidos bajo una premisa que el texto en sí. Por eso, subraya que “[...] el *renga* no es una combinación de signos sino de productores de signos: poetas” (p. 112). Un autor contemporáneo a la época de esta práctica refuerza el planteamiento paceano. Roland Barthes coincide con Paz en su reflexión acerca de la obra de Mallarmé como una manifestación del lenguaje en sí antes que el lenguaje controlado bajo la habilidad del escritor, así como en la contribución del Surrealismo por desacralizar la noción de autor en función del azar, la escritura automática y la creación colectiva (1968, p. 2). Además, el filósofo francés explica este hecho como resultado de su tiempo. El escritor moderno se crea de forma simultánea a su texto, pero esta identidad no es cierta en cuanto se configura en función de un lenguaje, el cual es “[...] exactamente eso que no cesa de poner en duda todos sus orígenes” (p. 3) y, además, solo es cierto, con respecto a la identidad del autor, en cuanto denomina al sujeto: al «yo» en su dimensión lingüística, pero jamás a la persona (p. 3). Explica Barthes que toda escritura es repetición y no creación original, en el mismo sentido con que Paz identifica al mundo como una serie de heterogeneidades o “[...] traducciones de traducciones de traducciones” (1971/1990, p. 13); en suma, el texto es una confluencia de signos y culturas: creación de sentido que no se resuelve en el autor, sino en el

lector (1968, p. 5). La concepción del texto como punto de convergencia entre culturas es fundamental en la creación de *Renga*. Al respecto, Paz comenta y concluye:

Curtius mostró la unidad de la literatura europea [...] No hay (nunca la hubo) una poesía francesa, italiana, española, inglesa: hubo una poesía renacentista, barroca, romántica. Hay una poesía contemporánea escrita en todas las lenguas de Occidente. Si en esta primera tentativa por trasplantar el *renga* entre nosotros participaron un francés, un italiano, un inglés y un mexicano, en las reuniones venideras (porque estoy seguro de que se escribirán otros *rengas*) habrá poetas rusos, alemanes, brasileños, catalanes, griegos, húngaros..., todos los idiomas de Occidente. [...] nuestro *renga* gira en torno a dos elementos contradictorios pero complementarios: la diversidad de lenguas y la comunidad de lenguaje poético (en Asiain, 2014, p. 118).

El interés de Paz por este tipo de escritura surge a partir de su concepción de la producción literaria estimulada por los preceptos del Surrealismo. La creación colectiva y el cuestionamiento de la noción de autor, en la época del poeta mexicano, tuvieron como resultado un producto distinto al de la época de Bashô: el trabajo de Paz, Roubaud, Sanguinetti y Tomlinson es uno autorreflexivo con respecto a su naturaleza como lenguaje y a su naturaleza como poema en creación:

II

(mi distendo sopra il tuo corpo, come queste parole
sopra il secondo verso di un sonetto rovesciato:
ti stringo con le deboli dita di questa mia parentesi)

je te serre sans force avec de l'ozone avec de la paille
je répète ta musique au début de chaque laisse
jour à jour (les nuits sont cette canso capfinida)

abres y cierras (paréntesis) los ojos como este texto
da, niega, da (labios, dientes, lengua) sus sentidos:

in this branchwork labyrinth of glance and feature,
these lines that are life-lines,
these veins vines (Paz, 2014c, p. 716).

“Ni el camino tiene fin ni el poeta es descubridor de mundos: el caminar inventando su camino es todo su mundo” (Verani, 2013, p. 26), dice Paz. Un decir cuyo hacer reside en la escritura. Así como la poesía, una vez dicha, se disipa, el camino y la escritura también lo hacen conforme son recorridos. Bajo este principio, *El mono gramático* (1974/1998), a partir de un camino concreto (Galta, en Rajastán) se despliega en tres caminos: el de la escritura, el cuerpo y el texto, el de la intertextualidad y el que registra un itinerario.

En las notas del libro, Paz explica el comienzo del proceso creativo: “Al escribir estas páginas decidí seguir literalmente la metáfora del título de la colección a que estaban destinadas, Los Caminos de la Creación, y escribir (trazar) un texto que fuese efectivamente un camino y que pudiese ser leído (recorrido) como tal” (p. 131). Partiendo del camino de Galta, la voz narrativa/lírica emprende un camino a través del lenguaje y reconoce una incompatibilidad entre este y la realidad por la que transita. Camino y lenguaje son recorridos que se alimentan y anulan el uno al otro:

lo mejor será recorrer el camino de Galta, recorrerlo de nuevo (inventarlo a medida que lo recorro) y sin darme cuenta, casi insensiblemente, ir hasta el fin [...] Iba al encuentro... ¿de qué iba al encuentro? Entonces no lo sabía y no lo sé ahora. Tal vez por eso escribí «ir hasta el fin»: para saberlo, para saber qué hay detrás del fin. Una trampa verbal; después del fin no hay nada pues si algo hubiese el fin no sería fin [...] Búsqueda del fin, terror ante el fin: el haz y el envés del mismo acto. Sin ese fin que nos elude constantemente ni caminaríamos ni habría caminos. Pero el fin es la refutación y la condenación del camino: al fin el camino se disuelve, el encuentro se disipa. Y el fin —también se disipa (pp. 11-12).

Como señala Barthes, el lenguaje siempre cuestiona sus orígenes; es decir, a través de este, aquello concebido como realidad pasa por el filtro de la conciencia para luego verse transmutado en la realidad de la hoja de papel —o cualquier otro espacio homólogo como, por ejemplo, la noche como espacio de escritura en el poema “Hermandad”—. Galta no es el camino de polvo que conduce a un templo en ruinas. Galta es la palabra que encamina a la voz escritora hacia el final de una frase que hará de esta una presencia manifiesta en la materialidad de las palabras impresas sobre el papel; imagen que evoca la presencia de lo vivido en el lector. La palabra, sin ser aquella realidad que concebimos como tal, configura una en función de nuestra experiencia estimulada por la imagen —o quizá sea nuestra experiencia la que configure la palabra en función de la imagen—: “Galta no está aquí: me aguarda al final de esta frase [...] esto que escribo es una ceremonia, girar de una palabra que aparece y desaparece en sus giros. Edifico torres de aire” (pp. 18-19). Ante la conciencia de lo irreconciliable entre la realidad y el lenguaje, la voz se pregunta y ensaya una respuesta: “¿Con quién y de qué hablan las cosas-palabras? [...] Tal vez, a la manera de las cosas que hablan con ellas mismas en su lenguaje de cosas, el lenguaje no habla de las cosas ni del mundo: habla de sí mismo y consigo mismo” (p. 24). Bajo una premisa que reaparece a lo largo del texto, «la fijeza es siempre momentánea, la voz escritora-pensante reconoce el diálogo del lenguaje consigo mismo en una cavilación en la que la cualidad metafórica que presentan los signos en un diálogo recuerda la Máxima Pragmática de Peirce y se complementa con la siguiente cita: “[...] los signos no son las presencias pero configuran otra

presencia, las frases se alinean una tras otra sobre la página y al desplegarse abren un camino hacia un fin provisoriamente definitivo”(p. 53). «Fijeza» y «momentánea» podrían ser considerados equivalentes de «fin» y «camino», respectivamente: su intercambio acontece sobre la base de la metáfora cuya conciencia lleva a la voz narrativa a una búsqueda por el estado original de la palabra hasta comprender que esta no puede residir enteramente en uno u otro extremo, ya que estos no son sino momentos de un perpetuo ser y estar:

[...] No hay principio, no hay palabra original, cada una es una metáfora de otra palabra que es una metáfora de otra y así sucesivamente. Todas son traducciones de traducciones [...] Mi frase es un momento, el momento de fijeza [...] En ese monólogo uno de los términos acaba por devorar al otro: o la inmovilidad sólo es un estado del movimiento (como en mi frase) o el movimiento sólo es una ilusión de la inmovilidad [...] Todo esto quiere decir que la fijeza nunca es enteramente fijeza y que siempre es un momento del cambio. La fijeza es siempre momentánea (pp. 27-28).

El movimiento del lenguaje establece semejanzas y diferencias entre sus signos: su motor es la alternancia. La esfera del lenguaje se condensa en una perspectiva de la realidad, pero no es la realidad. La voz a través de la cual se recorre el texto plantea el siguiente caso: “el árbol que está allá entre los árboles no es el árbol que digo sino una realidad que está más allá de los nombres, más allá de la palabra *realidad*, es la realidad tal cual, la abolición de las diferencias y la abolición también de las semejanzas” (p. 49). El recorrido del lenguaje a través del lenguaje podría ser graficado con la figura de una espiral; si “la realidad más allá del lenguaje no es del todo realidad, realidad que no habla ni dice no es realidad [...]”, entonces la concepción paceana del universo como un lenguaje está marcada por un perpetuo e imposible llegar-a-ser. Su realidad es el movimiento. Devenir.

Los caminos convergen. Cuerpo-texto e intertextualidad tienen sentido a través de esta última en la figura de Hanuman, deidad hinduista, personaje del *Ramayana* y elemento que reúne los caminos que cada texto emprende en el cuerpo del libro que, al mismo tiempo, es otro signo más. El título de su primera edición en francés lo sugiere: *Le singe grammairien*. «Singe» equivale a «mono» en español; un cambio de letras cambiaría el título en español a *El signo gramático*, cuyo significado iría más allá de una audacia verbal: entendido el signo como un objeto que evoca o representa a otro, su dimensión como objeto gramático le confiere una tarea singular: la de poner un orden armónico, cósmico como el diseño de un monograma. Siendo el noveno autor de la gramática, como lo dice el epígrafe tomado de *A Classical Dictionary of Hindu Mythology* (p. 9), Hanuman contempla el mundo como un entramado de signos interminable para los dioses y limitada para los hombres. Su

obra es una ofrenda prometeica: “La crítica del universo (y la de los dioses) se llama gramática” (p. 43): herramienta para fijar los signos en rotación. Esto es, para articular el lenguaje y establecer un sistema de correspondencias cuyos límites son expandidos por la poesía. La paráfrasis de un pasaje del *Ramayana* (el de Hanuman ante el gineceo, *Sundara Kund IX*), entre otros ejemplos, es un nexo donde el cuerpo del texto y el cuerpo humano, vistos a través del lenguaje, están sujetos a una metamorfosis en una dimensión intertextual:

Vio a muchas mujeres tendidas sobre esteras, en variados trajes y atavíos, el pelo adornado con flores; dormían bajo la influencia del vino, después de haber pasado la mitad de la noche en juegos [...] Unas se habían desplomado dormidas en medio de sus bailes y yacían, el pelo y el tocado en desorden, fulminadas entre sus ropas desparramadas; otras habían arrojado al suelo sus guirnaldas y, rotas las cintas de sus collares, desabrochados los cinturones y los vestidos revueltos, parecían yeguas desensilladas; otras más, perdidas sus ajorcas y aretes, las túnicas desgarradas y pisoteadas, semejaban enredaderas holladas por elegantes salvajes [...] Aquellas mujeres eran ríos: sus muslos, las riberas; las ondulaciones del pubis y del vientre, los rizos del agua bajo el viento; sus grupas y senos, las colinas y eminencias que el curso rodea y ciñe; los lotos, sus caras; los cocodrilos, sus deseos; sus cuerpos sinuosos, el cauce de la corriente [...] Aquellas mujeres de talles estrechos se entrelazaban entre ellas al modo de las trepadoras cuando cubren los troncos de los árboles y abren sus corolas al viento de marzo. Aquellas mujeres se entretejían y encadenaban con sus brazos y piernas hasta formar una enramada intrincada y selvática (*Sundara Kund IX*) (pp. 54-55).

El siguiente capítulo codifica el encuentro erótico en lenguaje: “[...] todo eso se transformaba en una trama de símbolos y jeroglíficos [...] Cada movimiento engendraba una forma enigmática [...] aunque desconocían el sentido de aquel teatro de signos, no ignoraban su tema pasional y sombrío” (pp. 57-58). Del lenguaje, el cuerpo del texto que es también el cuerpo humano, se concentra en otro personaje del libro de Valmiki: Esplendor, dimensión íntima del encuentro erótico.

Por último, también el camino de Galtá es memoria y es creación de una voz narradora que recuerda y escribe mientras se encuentra en Cambridge. La memoria también escribe o, mejor dicho, reinventa cada que recuerda (Foro Juristas UNAM, 2014). Esta otra dimensión del libro relata el itinerario de la voz narrativa por Galtá: sus palacios en ruinas, calles, terrazas, su pasar por el gentío, su encuentro con monos, los ritos del lugar, por mencionar algunos momentos en los que, observa Verani, “[...] la experiencia espiritual se encuentra minada por la ironía, irreverencia muy paciana. Paz desmitifica y desvaloriza tanto las dimensiones sagradas del templo como la peregrinación de devotos [...] rumbo al santuario a través de los siglos, siempre por el mismo sendero” (2013, p. 130). Así, el presente es un punto de confluencia que asimismo es ajeno a esta voz narrativa. Su inmersión

en este mundo es impedida por la distancia de este al configurar su realidad como un lenguaje, como un conjunto de signos a descifrar:

Todos juntos caminaban a través de los siglos por el mismo camino, el camino que anula a los tiempos y une a los vivos con los muertos. Por ese camino salimos mañana y llegamos al ayer: hoy [...] el rumor humano abriéndose paso entre los otros rumores aéreos y terrestres, los chillidos de los monos, la cháchara de los cuervos, el ruido de mar de los follajes, el estruendo del viento corriendo entre los cerros [...] Los peregrinos sabían algo que yo ignoraba: el ruido de las sílabas humanas era un rumor más entre los otros rumores de aquella tarde. Un rumor diferente y, no obstante, idéntico a los chillidos de los monos, los gritos de los pericos y el mugir del viento. Saberlo era reconciliarse con el tiempo, reconciliar los tiempos (pp. 75-78).

Son muchas las dimensiones de *El mono gramático* que se configuran en torno al camino, al recorrido, a la memoria, al cuerpo, la escritura, al erotismo y la literatura. El deseo de encuentro con que empieza el libro se resuelve en una identidad marcada por el movimiento, un ir más allá de sí mismo con un paralelismo en la poesía que, vista como ámbito, es “[...] la convergencia de todos los puntos” (p. 124); su producto humano, el poema, pretende captar la dinámica universal por medio de analogías convirtiéndose a sí mismo en analogía; la escritura —el acto— deviene en identidad vacía, entendida como fusión de contrarios, fin de las diferencias, «tat tvam asi», *sunyata*:

La escritura humana refleja a la del universo, es su traducción, pero asimismo su metáfora. En la punta de la convergencia el juego de las semejanzas y las diferencias se anula para que resplandezca, sola, la identidad. Ilusión de la inmovilidad, espejismo del Uno: la identidad está vacía; es una cristalización y en sus entrañas transparentes recomienza el movimiento de la analogía [...] los balcones en ruinas por centenares de monos com imagen de la escritura y la lectura como metáfora del camino y la peregrinación al santuario como disolución final del camino y convergencia de todos los textos en este párrafo como metáfora del abrazo de los cuerpos. Analogía: transparencia universal: en esto ver aquello (pp. 125-127).

CUARTA PARTE: Coda

La obra poética de Octavio Paz es «inmensa, inmensa a la medida», diría en uno de sus poemas. No es extraño teniendo en cuenta que su pensamiento y creación forman parte de su vida. La unión entre vida y poesía, la vida transmutada en literatura y viceversa, lleva al poeta a concebir su visión de la realidad desde el lenguaje: universo en expansión que, por no tener un tiempo definido, sitúa al hombre, en fatal vínculo con su tiempo, al acto, al presente, a la presencia como revelación de sí mismo y del mundo en que se encuentra.

Si el universo es lenguaje, todo acto es recorrido. Todo acto humano y el humano mismo es un correlato del movimiento universal y sus signos. El recorrido de Paz es a través del lenguaje por medio del poema. Las distintas formas, el soneto, el renga, el haiku, por mencionar algunos, son medios para para aproximarse al movimiento del mundo y la conversación que este mantiene consigo mismo. Así, el trabajo del poeta es un camino cuyo sentido y certeza permanecen oscuros y, sin saberlo, es un hacer paralelo al universal, un dar sentido a las cenizas que seremos, un acto que nos define y nos reúne:

Yo escribo a la luz de una lámpara
Los absolutos las eternidades
y sus aledaños
no son mi tema
Tengo hambre de vida y también de morir
Sé lo que creo y lo escribo
Advenimiento del instante
el acto
el movimiento en que se esculpe
y se deshace el ser entero
Conciencia y manos para asir el tiempo
soy una historia
una memoria que se inventa
Nunca estoy solo
hablo siempre contigo
hablas siempre conmigo
A oscuras voy y planto signos (Paz, 2014c, p. 381).

CAPÍTULO 4

EL POEMA QUE HABLA CONSIGO MISMO

El mundo haz de tus imágenes.

Octavio Paz

En el número 117 de la revista *Vuelta*, publicado dos meses después de la muerte de Borges, Octavio Paz recuerda al escritor argentino en su artículo “El arquero, la flecha y el blanco” (1986) que, en uno de sus párrafos, relata un encuentro en Buenos Aires, “[...] esa ciudad de “patios cóncavos como cántaros” que aparece en sus primeros poemas; ciudad inventada y, no obstante, dueña de una realidad más perdurable que la de las piedras: la de la palabra” (pp. 26-27). Quizá la primera piedra de toda ciudad sea la palabra: calles, plazas, barrios e instituciones se edifican sobre la base de esta. Si bien la pregunta por el origen de la ciudad a través de la palabra merece una investigación de otra naturaleza, el comentario de Paz no solo refleja una lectura de *Fervor de Buenos Aires* sino también una cosmovisión configurada por el lenguaje. Por una parte, su poema “Epitafio sobre ninguna piedra” expresa el desencanto ante el encuentro con un lugar de origen ahora inexistente por el crecimiento urbano: “Mixcoac fue mi pueblo: tres sílabas nocturnas, / un antifaz de sombra sobre un rostro solar. / Vino Nuestra Señora, la Tolvanera Madre. / Vino y se lo comió. Yo andaba por el mundo. / Mi casa fueron mis palabras, mi tumba el aire” (2014c, p. 583). Por otro, afirma aquella dimensión de la identidad del poeta constituida por su *ars*. En efecto, para Paz los poemas “[...] inventan al poeta que los escribe” (p. 17) y, dado que a estos los constituye una selección de palabras interrelacionadas, podría considerarse al poeta como otro momento del poema que, siendo una función de la literatura es, asimismo, una función del lenguaje (1971/1990, pp. 18-19). Otro acercamiento: el presente epígrafe, tomado de *Blanco*, no puede sino remitirnos a una definición ya citada de *El arco y la lira* (1956/2018) sobre la imagen: “[...] toda forma verbal, frase o conjunto de frases, que el poeta dice y que unidas componen un poema [...]” (p. 98) y, a su vez, al tema del texto de donde viene: la escritura del poema. Operación verbal que deviene en acto creativo a través de la lectura: recreación de la vida experimentada que sitúa un «otro yo» frente al lector; un yo que, encarnado en la imagen, “[...] pone al hombre fuera de sí y, simultáneamente, lo hace regresar a su ser original: lo vuelve a sí. El hombre es su imagen: [...] A través de la frase que es ritmo, que es imagen, el hombre —ese perpetuo llegar a ser— es. La poesía es entrar en el ser” (p. 111). Finalmente,

el ensayo “Poesía de soledad y poesía de comunión” (1983), que prefigura el examen detenido acerca de la naturaleza de la poesía y el poema de *El arco y la lira*, empieza reconociendo la realidad como aquello comprendido por el lenguaje (p. 91). Así, en función del verbo se configura la obra lírica del nobel mexicano: su mundo está hecho de sus imágenes, esto es, de lenguaje.

Aunque el encuentro entre Matsuo Bashô y Octavio Paz se mantiene constante a lo largo de la traducción de *Oku no hosomichi* y del estudio de su vida y obra para la escritura de ensayos acerca de la tradición literaria japonesa, este se desvirtúa a partir de los preceptos de su idea de traducción que justifican su *modus operandi*. Si recordamos, *grosso modo*, que para Paz cada traducción “[...] es, hasta cierto punto una invención y así constituye un texto único” (1971/1990, p. 13), se podría ver a *Sendas de Oku* como la obra de un autor latinoamericano del siglo XX y no de un japonés del XVII: la voz narrativa/poética corresponde a la de Paz, llegando esta a manifestarse algunas veces en su dimensión crítica, o sea, desde el ámbito de quien articula el mecanismo del texto. Esto, además, remite a una preocupación de Eco (2008) con respecto a si una traducción debería reproducir el tiempo en que la obra original fue escrita o si, en cambio, debería dirigirse a la época en que la traducción fue realizada (p. 218). El sentido crítico con el que se manifiesta la voz traductora inclina *Sendas de Oku* hacia la segunda opción. Estas consideraciones nos dirigen a un callejón estrecho: el de la insalvable distancia entre la realidad y el lenguaje que intenta aprehenderla. Quizá resulte aclarador dirigirnos a las vertientes de las cuales surge el paralelismo entre ambas lenguas a fin de comprender el ligero matiz que recubre la poética de ambas tradiciones. Por una parte, la Biblia, teniendo en cuenta que su traducción del arameo al griego al latín y al castellano³⁵ ha desvirtuado su sentido sobre todo de la segunda lengua a la cuarta, de la primera a la segunda se mantiene una similitud que no ahonda el abismo con nuestra lengua: el origen de la creación radica en el verbo (*lógos*), de acuerdo con el Génesis y el Evangelio de San Juan. Así, se podría decir de forma muy general que aquellos textos que guardan relación con la Sagrada Escritura se fundan en la concepción del mundo a partir de la palabra: ambos, palabra y realidad, se articulan, se entretajan como los signos que constituyen un lenguaje. Por otra parte, aquellos textos que mantengan un nexo con vertientes como el Tao, el budismo Zen y el Confucianismo, inclinarán su visión de la realidad hacia el silencio. Basta recordar el diagrama de Blyth (Anexo 1) así como el *wu-wei* y el Nombre

³⁵ El problema de las divergencias religiosas es un problema de traducción/interpretación. Al respecto, se recomienda consultar la conferencia de Vicente Haya, “Amar más a Jesús en arameo” (2018): <https://www.youtube.com/watch?v=oSshyiO8iaQ&t=1582s>

Constante que es innombrable, la realidad última como una carente de palabras y la fusión entre el hombre y la naturaleza, de Lao Tsé (2013, p. 19), la visión japonesa del budismo *mahayana* y las enseñanzas de Confucio (Rodríguez-Izquierdo, 2001, pp. 38-39), respectivamente. Si bien la realidad de Bashô y Paz coincide en su imposible transmutación total por medio de las palabras, ambas responden a una configuración distinta de la realidad a través de estas.

David Landis Barnhill (2004) plantea cuatro consideraciones en las que las convenciones literarias de la tradición japonesa se sustentan: la naturaleza inherente a cada ser, la no distinción entre el mundo natural y su experiencia, la importancia de la experiencia transmitida por los poetas y la naturaleza como parte inseparable de la cultura (pp. 9-10). La primera observa a los elementos de la naturaleza no como simples objetos, sino como portadores de una esencia poética (*hon'i*) que se manifiesta plenamente en su contacto con otros seres antes que bajo intervención humana. La segunda es de un orden cercano al fenomenológico que, a diferencia de este, no implica una distinción entre el sujeto y el objeto teniendo en cuenta que la tradición budista reconoce que el deseo, frustración y sufrimiento tienen como raíz el ego de las personas. La unidad entre lo visto y lo sentido era un ideal en el poeta que en Bashô se manifiesta a través del sentimiento de soledad, *sabi*, del poema ya citado sobre la rama y el cuervo: subjetividad y objetividad se entremezclan exaltando la esencia poética de los elementos de la naturaleza así como fundiendo la conciencia del poeta en esta. La tercera consideración, que deriva de la segunda, reconoce una suerte de autoridad de la experiencia del poeta, actitud que remite al profundo respeto y presencia de la tradición literaria. A tal propósito, Landis Barnhill comenta: "In this way, great poets are similar to sages in Asian spiritual traditions who embody the experience of a deep insight" (p. 10). Por último, la cuarta consideración conjuga cultura y experiencia de la naturaleza. Quien tenga una mayor percepción de la naturaleza y pueda expresarla a través de la cultura, será considerada una persona culta (p. 10).

Ahora bien, es en la segunda consideración que el abismo entre los poemas de Bashô y los de Paz se marca. Si bien ambos establecen una distancia con el mundo a partir del lenguaje, en el primero estas instancias se reconcilian a partir de la fusión cultura-naturaleza, en la que la escritura literaria está inserta. En cambio, esta distancia para Paz es necesaria ya que a partir del lenguaje el hombre, en un primer momento, se separa del mundo que lo rodea para luego reconciliarse con este y con su ser por medio de la imagen (que no es sino una elaboración verbal). El discrimen se marca por la conciencia interpuesta entre el hombre y el objeto (1956/2018, p. 36), conciencia en la que se encarna aquella cualidad autorreflexiva del

lenguaje. Algunas afirmaciones de Paz permiten ampliar la perspectiva: “El hombre es un ser de palabras [...] las palabras no viven fuera de nosotros. Nosotros somos su mundo y ellas el nuestro [...] El lenguaje es una condición de la existencia del hombre” (pp. 30-31). Una preocupación que lo acompaña a lo largo de su vida, como lo replantea el poeta en *Conjunciones y disyunciones* al identificar la fusión erótica entre dos cuerpos como un intercambio sígnico o en *El mono gramático* cuando reconoce que una es la realidad del lenguaje y otra la del mundo en sí. Es más, su último poema “Respuesta y reconciliación”, que lleva el subtítulo “Diálogo con Francisco de Quevedo”, recoge la experiencia de una vida en la escritura: “Atado al suelo y a la hora, / éter ligero que no pesa, / soporta el pensamiento los mundos y su peso, / torbellinos de soles convertidos / en puñado de signos / sobre un papel cualquiera” (2014c, p. 676). Teniendo en cuenta que esta idea fue planteada y replanteada a lo largo de su vida tanto desde un orden poético como ensayístico, se podría hacer una lectura de algunos poemas breves cercanos al haiku desde este aspecto de su poética, como veremos a continuación.

Resaltando la importancia de la imagen como aporte en la obra de José Juan Tablada, los primeros poemas breves de Paz se adscriben a esta tendencia sin por esto dejar de mantener características tradicionales como la rima y el acento:

1
 Roe el reloj
 mi corazón,
 buitre no, sino ratón (p. 53).

Aunque la cadencia que marcan tanto la rima consonante como los acentos en primera y cuarta sílaba —salvo en el tercer verso cuyo acento marcado por una palabra aguda enfatiza el sentido del insomnio a través del ratón— acerquen al poema a un tipo de melodía cercana a la seguidilla compuesta, el hipérbaton que acentúa la aliteración entre «roe» y «reloj» dota al poema de una mayor profundidad semántica al connotar una manifiesta insistencia del tiempo que, en el segundo verso, se condensa en la experiencia humana, esto es en «mi corazón». La imagen establecida entre la insistencia del tiempo con el roer de un ratón se sostiene, principalmente, en figuras retóricas y métrica: hipérbaton, aliteración, acento y rima sostienen la imagen. Así, además, sería discutible la conclusión de Ceide Echevarría en la que Paz, entre otros, se sirve de la profundidad y seriedad de Bashô, siendo Tablada el referente principal y el primer punto de encuentro con esta tradición literaria.

Algunos términos de este poema se repiten en otros de *Libertad bajo palabra*, principalmente «reloj» y «corazón». El primero, como una presencia insistente en “Apuntes

del insomnio”, también es una que canta en el poema “Duermevela”: “Amanece. El reloj canta. / El murmullo calla, vacío. / Sonámbula te levantas / y miras no sé qué sombra: nada. / Arrastrada por la noche / eres una rama blanca,” (p. 53). En lugar de roer de forma insistente, desordenada e interrumpida, mantiene un ritmo, un sentido, una dirección e incluso una presencia humana a través del recurso literario de personificación. El tiempo, contenido y marcado por el reloj, sostiene a la persona que, referida por la voz lírica, se halla en un estado ambiguo entre el sueño y la vigilia. Así, el canto del reloj sostiene a la persona en un mundo que, por el amanecer, comienza. En “Cuarto de hotel”, el título indica el lugar, pero el espacio es uno que no distingue tiempos y está marcado por el recuerdo. La voz poética reconoce la infinitud del tiempo y el absoluto fin de las formas que lo contienen como inserción del ser en la nada, vista como dominio de Dios: “Cuando se calle todo y ya no canten / la sangre, los relojes, las estrellas, / Dios abrirá los ojos / y al reino de su nada volveremos” (p. 81). La figura del reloj adquiere un sentido metonímico en este poema. En su primer poema de largo aliento, “Entre la piedra y la flor”, las imágenes en las que el reloj se transfigura generan contraste. Por una parte, es pájaro, naturaleza cuya presencia forma parte del mundo armónico del campesino mexicano que, ante el signo del dinero, se pervierte en un ritmo maquinal: “[...] tú, a las doce, por un instante, / suspendes el quehacer y la plática, / para oír, repetida maravilla, / dar la hora al pájaro, reloj de alas [...] el dinero es una fastuosa geografía / [...] sus estaciones giran al compás del reloj” (pp. 90-91). El reloj, como mecanismo, alude a la escritura del Marqués de Sade: “[...] ¿qué quieren decir todos esos fragmentos gigantescos, / [...] esas repeticiones atroces de relojería descompuesta [...]” (p. 112). Por último, en “Piedra de toque”, el reloj, unido a la sangre, se convierte en metáfora del corazón que, a su vez, significa un punto de encuentro entre la vida y la escritura: “Cae pluma flecha engalanada cae / Da al fin la hora del encuentro / Reloj de sangre / piedra de toque de esta vida” (p. 132).

Por otra parte, en algunos poemas de este libro, el corazón se manifiesta en ámbitos oscuros o velados como la noche, la intuición o la muerte. Así lo indican poemas como “Noche de resurrecciones”, “Junio”, “Medianoche”, “Elegía a un compañero muerto en el frente de Aragón” y “Soliloquio de medianoche”, entre otros. En el primero, a través de la noche como espacio donde se disuelven las formas definidas por el día, la amada se confunde con un río: “Lates entre la sombra, / blanca y desnuda: río. // Canta tu corazón [...]” (p. 35): el pulso es ritmo y presencia que sitúan a la voz poética en el cuerpo como lugar en un no-lugar delimitado por la noche. También la intuición se manifiesta en el cambio estacional percibido no con los sentidos: “Tu luz moja una fecha adolescente [...] los ojos ven, el

corazón presente” (p. 44). En “Medianoche” el corazón es una “[...] obscura catarata” (p. 46); en “Elegía a un compañero muerto en el frente de Aragón” es, junto a la «voz» y al «puño vivo» una sinécdoque de la vida luchadora segada por la muerte (p. 94). En “Soliloquio de medianoche” en un ámbito semejante al del insomnio, como lo indica el título y el primer verso que, además, acerca este poema con el de su época tabladiana por medio de otra marca léxica, la de roer: “Dormía, en mi pequeño cuarto de roedor civilizado / cuando alguien sopló en mi oído estas palabras: [...]” (p. 104). En fin, estas comparaciones con respecto al poema breve de “Apuntes del insomnio” denotan la semejanza de la carga semántica principalmente en los términos «reloj» y «corazón», siendo el primero una presencia material del tiempo y el segundo, una presencia simultáneamente latente y manifiesta de la vida humana., así como un espacio que recoge sus experiencias.

Los poemas reunidos bajo el título “Semillas para un himno” son de variada extensión. Uno de ellos, ya revisado bajo el comentario de Yong-Tae Min, inclinado hacia la resonancia budista del texto, podría ser visto como aquel que anuncia el tema de esta sección: la consagración del instante a través del lenguaje:

El día abre la mano
Tres nubes
Y estas pocas palabras (p. 122).

De hecho, si a manera de ejercicio se abstrae el título, las semillas, vistas como unidades mínimas cargadas de significado, remiten al morfema, concebido por Paz de una forma distinta a aquella planteada por la Lingüística al afirmar que “[...] no es la voz, sino la frase u oración, la que constituye la unidad más simple del habla [...] El lenguaje es un universo de unidades significativas, es decir, de frases” (1956/2018 p. 49). La unión de frases, como ya ha sido citado, constituye una imagen dentro del pensamiento paceano. Un himno, al ser una construcción verbal semejante a la de un poema, podría abstraerse a lenguaje. Así, los poemas reunidos bajo este título presentan frases que constituyen imágenes que constituyen una totalidad: poema, himno que trasciende su propia condición al consolidarse en la imagen poseedora de un tiempo arquetípico. El himno adquiere un sentido más profundo en la comunión que en el poema, según Paz, se consigue gracias al lector y sus vivencias como la otra mitad del poema. Estas tres líneas ya lo afirman sin pasar por la mutilación de sentidos que entraña la escritura en prosa. Por medio de la personificación se podría proponer dos lecturas —una tercera, de orden espiritual, ya fue elaborada y debidamente citada. Una, de tipo figurada, en la que se entiende que el día comienza cuando «abre la mano»: en su palma, entendida como cielo, tres nubes, semejantes a las líneas de la

mano, además de ser imagen, son palabra debido a la última línea que denota un matiz autorreflexivo. Otra, de tipo literal, acentúa el uso de la personificación sobre el día en cuya palma abierta se descubren tres nubes. Su parecido con las líneas de la mano, vistas como signos, llevan la voz poética a reconocer sus palabras bajo la misma naturaleza: lo que ve y lo que dice son signos. Sería más preciso decir que las dos lecturas planteadas son una sola, con un ligero matiz que no es arbitrario. Ya sea que el día tenga una mano y la abra o que la acción de abrirla connote el comenzar de un día, es innegable que el recurso de personificación subraya la corporeidad dentro del poema y en el poema en sí.

El día no tiene cuerpo solamente por una mano. “La luz resbala por la piel del día” (p. 124) dice uno de los versos de “Cerro de la Estrella”, y, más abajo: “A la española el día entra pisando fuerte [...] El día zumba en mi frente como una idea fija / En la frente del mundo zumba tenaz el día” (2014c, p. 124). Estas dimensiones de corporeidad son indistinguibles del movimiento: su presencia en el cuerpo del día revela el paso del tiempo. Por otra parte, esta corporeidad se extiende hacia la figura de la amada transfigurada en imágenes. Su presencia suspende el paso del tiempo, su presencia, ahora imagen, aunque móvil, detiene el tiempo ya que las imágenes que de esta se originan surgen de la voz lírica:

[...]
Sabor del día que se desliza como música
Rumor de luz que lleva de la mano a una muchacha
Y la deja desnuda en el centro del día
Nadie sabe su nombre ni a qué vino
Como un poco de agua se tiende a mi costado
El sol se para un instante por mirarla
[...]
Como la luz no tiene nombre propio
Como la luz cambia de forma con el día (p. 125).

En otra lectura matizada, también la apertura de la mano podría señalar una revelación de los signos transmutados en nubes y palabras. Uno de los poemas de “Manantial” termina expresando que el día surge por las palabras y, al ser nombrado, deviene en presencia ante un constante sonambulismo marcado por la falta de conciencia del poder invocador de la palabra: “Un día comienza en tu boca / El día que se pierde en nuestros ojos / El día que se abre en nuestra noche” (p. 127). Además, esta revelación, de naturaleza instantánea, surge de una suerte de proceso de consolidación. El tiempo se acumula hasta llegar a un instante recogido por las palabras en imagen: “Como el día y el fruto y la ola, como el tiempo que madura un año para dar un instante de belleza y colmarse a sí mismo con esa dicha instantánea [...]” (p. 133). Esta acumulación del tiempo consagrado en el instante eterno de la

imagen es el tema del último poema de esta parte de *Libertad bajo palabra*: “Semillas para un himno”. La sucesión de imágenes se concentra en la experiencia, representada en el contacto de la voz lírica con una figura femenina; pero además, estas imágenes se condensan, de forma progresiva, en palabras, a manera de un aprendizaje que trasciende su orden intelectual para aprehender el mundo de las palabras estando presentes en estas. De ese modo, se confirma la reflexión de Paz acerca del lenguaje que dice que estas “[...] son nuestra única realidad o, al menos, el único testimonio de nuestra realidad” (1956/2018, p. 30). Así, el mundo material se materializa, valga la redundancia, en la realidad del hombre que es la palabra:

[...]
 Instantáneas noticias favorables
 Dos o tres nubes de cristal de roca
 Horas altas como la marea
 [...]
 Mundos de imágenes suspendidos de un hilo de araña
 Y entre todos la muchacha que avanza partiendo en dos las altas aguas
 [...]
 Instantáneas
 No llegan siempre en forma de palabras
 Brota una espiga de unos labios
 [...]
 Instantáneas
 Como en la infancia cuando decíamos «ahí viene un barco cargado de...»
 Y brotaba instantánea imprevista la palabra convocada
 Pez
 Álamo
 Colibrí
 [...]
 Por un instante están los nombres habitados (2014c, pp. 138-139).

Así, cuando el día abre la mano, se revela y lo que lleva consigo, junto con las palabras que lo nombra, son signos que constituyen una mínima vastedad autosuficiente dentro de sus límites y perpetuamente móvil por el tiempo arquetípico que conlleva su condición de imagen.

Si se extiende la comparación a poemas de otros libros, se ve que los patrones expresivos entre sus poemas breves y otros no es local. De “Piedras sueltas”, dos poemas, a manera de ejemplo, revelan un paralelismo en el uso expresivo del lenguaje con fragmentos de obras posteriores. Entre los poemas reunidos bajo el subtítulo de “Lección de cosas”, “Calendario” alude a un elemento de la cosmovisión precolombina mexicana: la interrelación entre agua y fuego cuyo intercambio cíclico genera vida. Esta idea se repite en el poema “Vuelta” donde la voz lírica, tras años de ausencia, se encuentra con que su lugar de origen,

devorado por el crecimiento urbano, está marcado por el olvido de una tradición radicada en el lenguaje. A diferencia de “Calendario”, la presencia de la tradición precolombina no se revive, sino que se evoca su olvido:

6 CALENDARIO Contra el agua, días de fuego. Contra el fuego, días de agua (p. 141).	[...] Escrituras hendidas lenguajes en añicos se quebraron los signos atl tlachinolli se rompió agua quemada No hay centro [...] (p. 483).
--	---

De “En Uxmal”, el primer poema, que junto con otros, más que hablar del lugar, alude a la suspensión del tiempo y del espacio por el mediodía, establece una progresión en la que los elementos del poema se transforman gracias a un retruécano. En “Nocturno de San Ildefonso”, esta progresión, por medio de una actitud lírica marcada por la memoria, transfigura al Antiguo Colegio y sus inmediaciones en un lugar habitado por una civilización precolombina:

1 LA PIEDRA DE LOS DÍAS El sol es tiempo; el tiempo, sol de piedra; la piedra, sangre (p. 142).	[...] A esta hora los muros rojos de San Ildefonso son negros y respiran: sol hecho tiempo, tiempo hecho piedra, piedra hecha cuerpo. Estas calles fueron canales. Al sol, las casas eran plata: ciudad de cal y canto, luna caída en el lago (p. 511).
--	--

En ambos casos, la progresión lleva a un tiempo y espacio que remite a una tradición precolombina. En el primer poema, el recorrido del sol a la sangre alude a los sacrificios hechos en la antigua ciudad maya; en el segundo, a un ámbito interrumpido por la conquista como lo dicen los versos siguientes: “Los criollos levantaron, / sobre el canal cegado y el ídolo enterrado, / otra ciudad [...]” (p. 511).

Quizá no sea ocioso señalar otros casos ajenos a los poemas identificados como cercanos a la tradición del haiku. Aunque, como señala Alberto Ruy Sánchez (2013), “Piedra de sol” cierra una suerte de primera etapa en la poética de Paz condensada en *Libertad bajo palabra* (p. 98), algunos de sus versos son retomados en producciones posteriores. La relación de su obra con la de Tablada es innegable y el primer verso de este célebre poema lo

sugiere y otro lo confirma. Aurelio Asiain (2013) observa en «un sauce de cristal» cierta resonancia con “Tierno saúz / casi oro, casi ámbar, / casi luz...” (Tablada, 2000, p. 26) (p. 118) que se confirma por medio de la obra de Paz quien, en su poema “José Juan Tablada (1871-1945)” dialoga con los versos del poeta. Uno de estos reproduce parcialmente el poema sobre el sauce: “Agua y tierra en tí combatían / *Tierno saúz casi ámbar casi luz*” (2014c, p. 281).

Otro caso del mismo poema: los versos “[...] y al cabo de los siglos me descubro / con tos y mala vista [...]” (p. 230) se reproducen en *Renga*: “«y al cabo de los siglos me descubro / con tos y mala vista [*Baudelaire à l’hôtel d’York, aujourd’hui*] [...]” (p. 708), confirmando una dimensión autorreferencial de la poética de Paz.

Por supuesto, esta autorreferencialidad que ubica al poema en el universo de otro que lo contiene amplía el sentido de este. Un ejemplo ajeno al tema de investigación: el primer verso de *Soledades*, de Góngora en “El balcón”, primer poema de *Ladera este*, enfatizan el doble viaje de aquel que contempla acodado una nueva ciudad y aquel que viaja a través de la literatura. Otro ejemplo, más cercano al tema de investigación, reproduce parcialmente una versión de un haiku de Shiki en “Vuelta” para resaltar la indiferencia entre los habitantes de una misma ciudad: “[...] la pena de morir así / no vale la pena / Miro hacia atrás / ese que pasa / ya no es sino bruma [...]” (p. 481) que responde a “Ah, si me vuelvo / ese pasante ya / no es sino bruma” (En Asiain, 2014, p. 155).

Por último, también señala Asiain (2014) que uno de los diálogos de *La hija de Rappaccini* reproduce la traducción de un poema de Ono no Komachi (pp. 42-43):

BEATRIZ. [...] Me arrancaste como a una hierba,
cortaste mis raíces, me arrojaste al aire. Suspendida
a tus ojos, me balanceaba en el vacío. Desde
entonces no tengo sitio (Paz, 2014c, p. 265).

Hierba, me arranca
la desdicha. Yo floto
ya sin raíces.
¡Siguiera al remolino
si me hiciese una señal!
(Asiain, 2014, p. 143).

Con respecto a las versiones de los haikus de Bashô, la obra de Paz presenta paralelismos semánticos y de tipo léxico. A continuación, dos casos. Los poemas de *Homenajes y profanaciones* fueron escritos sobre la base de “Amor constante más allá de la muerte”, de Francisco de Quevedo. Cada parte del conjunto de poemas desarrolla, niega y replantea los temas del soneto, de resonancias neoplatónicas y petrarquistas (*id est*: amor, memoria e inmortalidad del alma) (2014c, p. 786), inclinados hacia la visión moderna del amor concebida por Paz no como inmortalidad sino como vivacidad (p. 788). Ahora, la primera estrofa de uno de estos poemas, “Espiración”, desarrolla el motivo de la muerte y el

olvido representados en el verso quevediano «[...] postrera / sombra que me llevare el blanco día». Lo que en “Aspiración” significaba una aceptación de la muerte y del olvido y se afirma en momentos como “Sombras del día blanco [...] Yo no veo / nada sino lo blanco [...] la hora en blanco [...] Blancura de aguas muertas [...] hora blanca, ceguera de los ojos abiertos” (p. 299), en “Espiración” significa una negación marcada por la conciencia de la voz lírica que se ubica temporalmente (ya no en una hora blanca o en una hora en blanco) y se pregunta por una presencia dos veces difusa (una sombra blanca: sombra que es blanca y no del día blanco): “Cielos de fin de mundo. Son las cinco / Sombras blancas: ¿son voces o son pájaros?” (p. 300). Esta indistinción, junto con una incipiente oscuridad marcada por la tarde, permite establecer un nexo con una de sus traducciones de Bashô:

El mar ya oscuro:
los gritos de los patos
apenas blancos (1983, p. 126).³⁶

Otro caso, el de la versión del célebre haikai sobre la rana y el estanque. El uso del término «chapaletéo» aparece tanto en este texto como en un fragmento de *El mono gramático*. Aunque en contextos diferentes, ambos se remiten a un plano onomatopéyico, reproduciendo en el primero el sonido resonante del agua y, en el segundo, el sonido de la penetración sexual. Sin embargo, ambas palabras confluyen en la imagen del estanque y el agua en movimiento como perpetuación visual del sonido evocado por la palabra:

Un viejo estanque
salta una rana ¡zas!
chapaletéo
(En Asiain, 2014, p. 147).

[...] emerge su verga como un nadador que
vuelve a la superficie, ahora sí frente a los labios
de Esplendor. Ella la humedece con la lengua, la
atrae y la conduce a la gruta roja. Los cojones
del hombre se hinchan. Chapaloteo. Círculos
concéntricos cubren la superficie del estanque.
Tañe grave el badajo de la campana submarina
(Paz, 1974/1998, p. 59).

De los poemas breves recogidos en *Ladera este*, tres de estos muestran marcas textuales que refuerzan la creación poética en función de la visión del mundo como lenguaje. Las imágenes recogidas en “El día en Udaipur”, como ya habíamos visto, establecen un paralelismo con los haikus de Bashô en lo que se refiere a la escritura durante un viaje, en este caso, el recorrido por la ciudad a lo largo de un día. De hecho, teniendo en cuenta que los

³⁶ Otras versiones:

The sea darkens:
The voices of the wild ducks
Are faintly white
(Keene, 1978, p. 86).

the sea darkening,
a wild duck's call
faintly white
(Barnhill, 2004, p. 47).

poemas de este libro fueron escritos durante la estancia de Paz en India como embajador, se podría considerar que el libro entero es un viaje por la India geográfica, histórica, cultural y religiosa. Las tres primeras líneas lo confirman al presentar la imagen del Taj Lake Palace que, al estar construido en medio del lago Pichola, es asociado por la voz poética con el *linga-yoni*, escultura que abstrae la forma del pene y la vulva y representa la unión entre Shiva y Kali: “Blanco el palacio / blanco en el lago negro. / *Lingam y yoni*. // Como la diosa al dios / tú me rodeas, noche.” (2014c, p. 359). Esta suerte de viaje por el espacio y la cultura india a través del poema se repite en otros textos del poemario. Uno de estos, “Cochin”, relaciona una flor con el dios Ganesh, deidad relacionada con la abundancia: “Los mismos ojos ven, la misma tarde: / la buganvilia de múltiples brazos, / la elefancia y su pierna violácea, / entre el mar rosa y el palmar cetrino” (p. 372). Una de las imágenes de “El día en Udaipur” habla sobre un matrimonio arreglado al enfocarse en la ropa de algunos transeúntes: “Sonora y fresca / por brazos y tobillos / canta la plata. // Con un traje alquilado / el niño va a su boda” (p. 360). En otro poema, la imagen de la joyería india asociada con la frescura se presenta en la imagen de una mujer desnuda en el poema “Sol sobre una manta”: “[...] La plata tosca enlaza / refresca / un brazo desnudo [...]” (p. 413). Por último, la voz lírica concluye el poema al conjugar su escritura con la de la naturaleza: “Esto que he visto y digo, / el sol, blanco, lo borra” (p. 361) de la misma forma que lo hace en “Escritura”: “Yo dibujo estas letras / como el día dibuja sus imágenes / y sopla sobre ellas y no vuelve” (p. 399). La escritura del poeta es paralela a la del mundo, o sea, ambos convergen por medio del lenguaje.

“Prójimo lejano”, como ya hemos mencionado, más que referir a un árbol del mundo material, alude a una imagen elaborada por el poeta a lo largo de su obra. El fresno es asociado con el lenguaje ya sea desde el silencio o la enunciación:

Prójimo lejano

	[...] los fresnos en callado círculo (p. 32).
Anoche un fresno	[...] como el fresno: / es un árbol cantante (p. 369).
a punto de decirme	[...] silban / tres fresnos en la plazuela (p. 480).
algo –callose (p. 390).	[...] Hay un profeta: el fresno [...] (p. 661).

La fuerza de la concisión con que la voz lírica presenta en “Prueba” la imagen de un grupo de personas caminando por un paraje monótono se refuerza por la mención del polvo como elemento que reúne a los pasajeros y al lugar en una misma dimensión. Pero esta imagen se sostiene principalmente sobre un silogismo:

Prueba

Si el hombre es polvo
esos que andan por el llano
son hombres (p. 376),

A decir del poema, Manuel Durán (1971) observa que el silogismo, además, responde a una técnica surrealista:

El poema no pierde vigor por estar construido sobre la base de un falso silogismo, del tipo de: “Todos los hombres son mortales; Sócrates es mortal: luego, Sócrates es hombre”. Al contrario: el efecto de sorpresa –pasamos de una declaración general ascético– religiosa a la imagen concreta de unas figuras diminutas y polvorientas en la lejana llanura –crea su propia lógica y ayuda a darle la vuelta, como un guante, al aforismo ascético, a usanza de lo que hacían los surrealistas con los proverbios tradicionales y las frases hechas (p. 103).

Por último, los poemas que mencionan directamente a Bashô se configuran principalmente desde una perspectiva metapoética que reflexiona sobre su forma y sentido. Casi al final de “Cuento de dos jardines”, la voz poética celebra la experiencia por sobre el conocimiento intelectual. Entre sus líneas, escribe un terceto que, leído aisladamente, podría verse como un haiku y, sin embargo, es reconocido por la voz lírica como otro ejemplo de conocimiento celebrado por la experiencia del instante antes que por un artificio racional:

[...]

Los cormoranes:
sobre un charco de luz
pescan sus sombras.

La visión se disipa en torbellinos,
hélice de diecisiete sílabas
dibujada en el mar

no por Basho:

por mis ojos, el sol y los pájaros,
hoy, hacia las cuatro,
a la altura de Mauritania [...] (2014c, p. 430).

Otro caso de esta naturaleza está en “Basho An”, escrito tras la visita de Paz y Marie-Jo a la cabaña del poeta japonés. Conformado por una secuencia de tercetos que remite a una práctica de *renga* individual, uno de estos remite a otro poema de *Árbol adentro* que, a su vez, remite a uno de Rubén Darío, como ya ha sido comentado más arriba:

[...]

Hecho de aire
entre pinos y rocas
brota el poema (p. 546).

EN MALLORCA

Aquí, frente al mar latino,
palpo lo que soy:
entre la roca y el pino

una exhalación (p. 554).

¡EHEU!

Aquí, junto al mar latino,
digo la verdad:

siento en roca, aceite y vino

yo mi antigüedad [...] (Darío, 1907, p. 1).

La expresión de otro terceto se asemeja a un poema de *Días hábiles* distribuido igualmente en tercetos, así como en las primeras líneas de “Viento entero”. Cada grupo de versos muestra la imagen de un paisaje en los que la presencia del tiempo se muestra como arquetípico al ser condensado en el contraste entre el peso de la montaña vista como acumulación de sedimentos y reforzada por la acumulación de tiempo humano ya pasado a través de la mención a los huesos, así como la levedad del instante que conjuga ambas presencias y las suspende:

[...]	Paisaje	Viento entero
Huesos de siglos, penas ya peñas, montes: aquí no pesan (p. 546).	Peña y precipicio, más tiempo que piedra, materia sin tiempo, [...] Balanza del vértigo: las rocas no pesan más que nuestras sombras (pp. 287-288).	El presente es perpetuo Los montes son de hueso y son de nieve están aquí desde el principio (p. 405).

Los tercetos restantes se caracterizan por su autorreflexividad. “Basho An” es un poema que entremezcla realidad material y lenguaje. La cabaña del poema está construida sobre la base de vocales, sílabas y consonantes, haciendo de la característica principal del haiku —sus diecisiete sílabas— una choza que contiene la totalidad de la realidad material y haciendo del poema de Paz, que reflexiona sobre su forma, una casa edificada sobre el lenguaje:

Basho An

El mundo cabe
en diecisiete sílabas:
tú en esta choza.
[...]
Entretejidas
vocales, consonantes:
casa del mundo.
[...]
Esto que digo
son apenas tres líneas:
choza de sílabas (pp. 545-546).

Aunque estos textos presenten semejanzas con el haiku japonés, ¿podrían ser llamados como tal? Posiblemente no. Paz no los nombra de esa manera y aunque reconoce haber sido traductor de haikus, no se refiere a sí mismo como autor de haikus ni en sus ensayos ni en entrevistas (sin embargo, su concepción del traductor como creador podría ser

el punto contradictorio de esta conclusión). Además, en su obra poética, estos textos breves no son identificados como haikus, como, por ejemplo, los “Diecisiete haiku”, de Borges o *Rincón de haikus*, de Mario Benedetti, por mencionar algunos. Otra opinión respalda esta lógica. De forma general, uno de los objetivos del haiku es de orden ético antes que literario. Bajo un principio de “[...] o trascendemos todos, o aquí no trasciende nadie” (Haya, 2013, p. 14), por medio de un contacto con la naturaleza que genere asombro, el *haijin* o escritor de haikus busca compartir esa experiencia: “Si de lo que se trata es de emocionarnos con absolutamente todo y hacérselo sentir a los demás, el mérito de un haiku reside en saber apreciar la belleza de lo que a otros les pasa desapercibido y contársela de modo que aprendan a sentir más” (p. 27).

Eso sí, es innegable identificar en estos textos tres aspectos esenciales, reconocidos por Paz, de este tipo de poesía japonesa: la imagen como núcleo del texto, la economía verbal y la imperfección o lo inacabado.

En suma, estos son algunos ejemplos que explican la idea paceana del universo concebido como lenguaje en su obra poética. Quizá, retomando la consideración de Vicente Haya con respecto a la sensibilidad del haiku, exista un paralelismo en la sensibilidad de la obra de Octavio Paz: sentir el mundo y el poema a través del lenguaje y los sentidos. Estos poemas de corto aliento, aunque no copien el estilo de los de Bashô, se sirven de estos como impulso. En una conferencia en Casa de América, tres poetas rindieron homenaje a Paz. Uno de ellos, Luis Antonio de Villena, reconoce que Paz “[...] sabía que había que hacer esas lecturas nuevas de los poetas anteriores. Es decir, lecturas que no dependiesen de la tradición académica, sino dependiesen de tu salto” (2014). Su lectura de la obra de Bashô es moderna; el replanteamiento a través de su obra ensayística y poética, también. Esta dimensión crítica no puede sino remitir a sus textos que reflexionan sobre su propio ser: poemas que, por interrogarse, están vivos. Como ocurre con todo poeta, cualquier tema es poema. Quizá, recordando las palabras de Enrique Krauze en el velatorio del poeta celebrado en el Palacio de Bellas Artes, se debería ver a Octavio Paz como quiso ser recordado: “[...] un poeta del amor y de la poesía” (GRADOS POÉTICOS, 2010).

CONCLUSIONES

La lectura de poemas es una lectura que puede durar una vida entera. Sería insensata aquella tarea que pretenda, tras un proceso investigativo, determinar una u otra lectura, esto es, fijar al poema, siendo la naturaleza de este tipo de textos una diametralmente opuesta. Así, las líneas a continuación no reunirán sino hallazgos de un proceso desarrollado desde el punto de vista de un lector; no serán sino registro del itinerario que, transmutado en estas palabras, responde a ese viaje mayor que es el perpetuo andar de la lectura a lo largo de una vida.

La poesía japonesa que, en su evolución, derivó en haiku recurre constantemente a la naturaleza para configurar su expresión. No sería arriesgado afirmar que, de hecho, la tradición literaria de este país se edifica sobre la base de este elemento. Entre las obras y autores referenciados a lo largo de la investigación, Matsuo Bashô sobresale al conjugar en su obra aspectos tan disímiles como la espontaneidad y el rigor del trabajo verbal, estableciendo ambigüedad y/o sugerencia que, más allá de generar un efecto planteado por cierta habilidad con la lengua, apunta hacia el núcleo del asombro: el instante de un mundo percibido. La coexistencia de ambigüedad y sugerencia dentro de un poema puede responder a una dinámica del texto en su interacción con el autor y con el lector:

La rama seca
Un cuervo
Otoño-anohecer
(En Asiain, 2014, p. 92).

El mar ya oscuro:
los gritos de los patos
apenas blancos
(Paz, 1974/2000, p. 580).

Estos ejemplos también reproducen cierto estado anímico contenido siempre bajo el orden de la naturaleza transmutada en imagen poética. Así, el núcleo de esta poética, la imagen configurada por un lenguaje breve, responde a dos estilos desarrollados por el poeta y viajero japonés: *keiki* y *shofu*, que conjugan lugar y emoción, siendo el primero el de mayor protagonismo en esta forma de expresión literaria.

Otro aspecto esencial de la obra de Bashô es su configuración en función del cambio y la permanencia. Estos aspectos responden a su visión del mundo —así como a la evolución del haiku— en función del budismo, taoísmo, zen y confucianismo. Cabe aclarar que esta poesía, aunque edificada sobre la base de vertientes espirituales y morales, no es poesía budista, zen, taoísta, o ningún tipo de literatura de orden religioso: su fin no es metafísico sino que remite al reino de este mundo. Formalmente, el cambio y la permanencia también se presentan en otra forma de expresión literaria: *haibun*. La alternancia entre narración y haiku disuelve las fronteras entre prosa y poesía, haciendo de ambos textos momentos de una sola

experiencia que, además, borra las fronteras espacio-temporales haciendo de la obra de Bashô un punto de convergencia entre tiempos y tradiciones literarias distintas:

[...] (En la bahía de Shiogama) Los pescadores remaban en sus barquitas, todas formadas en hilera y se oían las voces de los que repartían los peces. Recordé el verso: «atados con sogas». Comprendí al poeta y me conmoví (Matsuo, 2014, p. 103).

Así, la obra poética de Bashô sobresale por presentar varias dimensiones a través del viaje que, a su vez, es físico, literario, histórico y metafísico. Ante un paisaje, templo o camino, el poeta no solo lo transita, sino que recuerda a quienes lo transitaron o escribieron algo al respecto, rindiendo homenaje al pasado histórico, literario y cultural de su tradición. Su obra está caracterizada por una multidimensionalidad simultánea.

La capacidad de concentración verbal así como la preeminencia de la imagen en la obra del poeta nipón fueron elementos de interés en la poética de Octavio Paz, entendida como ensayo y producción lírica. A propósito de Bashô, Paz reconoce que el carácter introspectivo y la dimensión espiritual de sus poemas escritos en el lenguaje desenfadado de la era Genroku significaron una continuación de la tradición literaria de su época hacia una dimensión poco explorada en el espíritu imperante de entonces. Su maestría radica en la concentración de elementos que encierran un microcosmos en tres líneas y, además, llevan al lector hacia una experiencia de la vida a través de la lectura y la vivencia. Para el nobel mexicano “[...] la poesía de Bashô nos llama a una aventura de veras importante: la de perdernos en lo cotidiano para encontrar lo maravilloso ” (1983, p. 129). Este encuentro, marcado por el contacto del poeta con el mundo a través del viaje, se nos revela en la percepción de lo bello y lo triste; lo sublime y lo miserable, remitiéndonos a un acercamiento a la vida desde la compasión, entendida como elemento de la doctrina budista. Por eso, Paz resalta en Bashô una dimensión ética donde la poesía —en particular la imagen poética—, además de convertirse en medio de comunión entre escritor y lector, se convierte en medio de comunión entre lector y vida al recrear el texto a partir de su vivencia.

Sin embargo, resulta esencial señalar que el primer encuentro del nobel mexicano con esta forma de expresión poética se dio en su lectura de la obra de José Juan Tablada. Uno de los aspectos de su obra que interesó a Paz fue su escritura como reacción ante la frondosa retórica de inicios del siglo XX a través de recursos como la concentración de la palabra, la “[...] economía verbal, humor, lenguaje coloquial, amor por la imagen exacta e insólita” (1973/2014b, p. 99). Esta última deviene punto de convergencia entre realidades aparentemente disímiles que amplían la experiencia humana. Por eso, a manera de ejemplo, la percepción del insomnio se amplía a través de una presencia animal: la insistencia del roedor:

1
Roe el reloj
mi corazón,
buitre no, sino ratón
(Paz, 2014c, p. 53).

12 P. M.
Parece roer el reló la medianoche y ser su eco
el minuterero del ratón...
(Tablada, 2000, p. 132).

Ahora, es importante señalar que Paz concibe la imagen dentro de un orden lingüístico. Al definirla como “[...] toda forma verbal, frase o conjunto de frases, que el poeta dice y que unidas componen un poema” (1956/2018, p. 98), Paz recuerda que aunque el haiku remita a la vida, su mecanismo es verbal. Por ende, los dos momentos identificados en el haiku responden a una dinámica dialéctica cuya armonía es producto de un encuentro entre fuerzas contrarias. Su examen trasciende el orden del poema para considerar los efectos del texto sobre el lenguaje y la realidad reconociendo en el haiku un texto de naturaleza crítica:

El haiku es una crítica de la realidad: en toda realidad hay algo más de lo que llamamos realidad. Simultáneamente, es una crítica del lenguaje. [...] Crítica del lugar común pero también crítica a nuestra pretensión de identificar, significa y decir (Paz, 1983, p. 129).

Ante la dificultad de aproximación hacia una obra literaria escrita en una lengua desconocida, la traducción deviene herramienta sujeta a debate. Teniendo en cuenta la Máxima Pragmática de Peirce, se podría identificar la negociación como núcleo del ejercicio de la traducción para Umberto Eco. Este enunciado se asemeja a la concepción de la traducción por parte de Paz, entendida como creación poética (1971/1990, pp. 22-23) o como re-creación (1956/2018, p. 45), ideas que llevan al nobel mexicano a elaborar traducciones de poemas en otras lenguas e identificarlas como «versiones». Ante el debate que esto genera debido a la omisión de preceptos técnicos de orden lingüístico, Paz justifica su trabajo al identificar la traducción como una función especializada de la literatura, la cual, por su parte, es una función especializada del lenguaje (1971/1990, pp. 18-19). Sus traducciones de la obra de Bashô revelan a la voz narrativa-poética como la del traductor crítico al presentar este una serie de notas explicativas que, por una parte, amplían el entendimiento de la obra y, por otra, explican el mecanismo con el que la versión propuesta produce un efecto análogo al del texto original. Esto, además, denota un desarrollo paralelo de la dimensión intelectual y poética de la obra del nobel mexicano.

Definir la obra poética de Paz como una que gire en torno a determinados ejes es una afirmación parcial o, en el peor de los casos, insuficiente. Cualquier denominación que implique centralidad lo es. La obra poética de Paz se configura bajo un signo de movimiento alrededor de las posibilidades que su *Weltanschauung* dentro del orden del lenguaje ofrece.

Entonces, la obra de Paz cercana al haiku se desarrolla a partir de su visión del mundo como lenguaje. Si el haiku pretende captar un instante del mundo, Paz lo hace dentro de los límites de la poesía como función especializada de la literatura y del lenguaje. El siguiente ejemplo presenta un haiku escrito por Paz que forma parte de un texto metapoético; es decir, reflexiona sobre el instante percibido en función de la experiencia y ya no del conocimiento:

La visión se disipa en torbellinos,
hélice de diecisiete sílabas
dibujada en el mar
no por Bashō:
por mis ojos, el sol y los pájaros,
hoy, hacia las cuatro,
a la altura de Mauritania [...] (pp. 429-430).

El mundo cabe

en diecisiete sílabas:
tú en esta choza
[...]
Entretejidas
vocales, consonantes:
casa del mundo.
[...]
Esto que digo
son apenas tres líneas:
choza de sílabas (pp. 545-546).

En consecuencia, sería difícil hablar de una influencia de Matsuo Bashô en la poética de Octavio Paz, considerando que su primera aproximación ya estuvo velada por el contacto con la obra de Tablada sin la cual el encuentro con la obra del poeta japonés no hubiera ocurrido o no hubiera sido inmediato — eso sí, acaso se podría hablar, en cambio, de una constante presencia de Tablada en la obra de Paz y, por consecuencia, una influencia sobre su obra poética—. Se podría hablar de la obra de Bashô como un estímulo para la de Paz: una nueva perspectiva que replantea su expresión poética en lengua española así como un encuentro con la dimensión ética de la poesía en cuanto se refiere al protagonismo del lector, comunión a través de la imagen y crítica del lenguaje, del sentido y de la realidad. Teniendo en cuenta, además, el desconocimiento de la lengua por parte del nobel mexicano, sus encuentros con esta obra precisaban de una lengua que el poeta comprendiese. La lectura guiada de Eikichi Hayashiya, así como las innumerables versiones revisadas para escribir sus propias versiones fueron el texto de Bashô con el que Paz estuvo en contacto: múltiples perspectivas que, junto con su intuición poética lo acercaron en mayor o menor grado a los haikus del poeta y viajero japonés. Ahora bien, ¿esta investigación no se encuentra en una situación semejante? Quizá todo trabajo académico estudiado y escrito en una lengua que no sea la japonesa lo esté y la sentencia de Kyoshi Takahama resulte más contundente de lo que en un inicio fue presentada. Tras haber planteado que el lenguaje es la casa del Ser, Heidegger (2002) explica, en una entrevista con un académico japonés, que el diálogo jamás podrá verse en su totalidad al provenir los enunciados de dos casas diferentes. Acaso la poesía que, como observó Paz, trasciende su lenguaje, reduzca lo insalvable de esta sentencia y nos reúna en el presente y la presencia: en el sin porqué de la rosa.

REFERENCIAS

- Asiain, A. (2013). Posibilidad del haiku [en línea]. Recuperado de https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/publicaciones_centros/PDF/tokio_2013/13_asiain.pdf
- . (2014). *Japón en Octavio Paz*. México, D. F., México: Fondo De Cultura Económica
- Bachelard, G. (1932/2014). *La intuición del instante*. México, D. F., México: Fondo de Cultura Económica
- Barrera, Valverde, A. (1970). *La occidentalización de la poesía japonesa*. Quito, Ecuador: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana
- Barthes, R. (1968). La muerte del autor [en línea]. Recuperado de <https://teorialiteraria2009.files.wordpress.com/2009/06/barthes-la-muerte-del-autor.pdf>
- Borges, J. L. (2009). *Obras completas I (1923-1949)*. Buenos Aires, Argentina: Emecé
- . (2013). *Poesía completa*. Bogotá, Colombia: Random House Mondadori
- Bradú, F. (30 de junio de 1998). Octavio Paz: traductor. *Vuelta*, (259), pp. 30-37. Recuperado de <https://www.letraslibres.com/vuelta/octavio-paz-traductor>
- Canal 22 [Noticias 22]. (2014, octubre 20). JapónMX: Octavio Paz y Basho [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=VchzdIV2BA4>
- Carrera Andrade, J. (2007). *Microgramas*. Quito, Ecuador: Orogenia
- Carrión, A. (1960). Hai-kai y micrograma. *Revista de la Casa de la Cultura Ecuatoriana*. XII (22), pp. 133-161. Recuperado de <http://repositorio.casadelacultura.gob.ec/handle/34000/18685>
- Casa de América (2014, 24 de abril). No hay poeta sin pensador: Vivencia de Octavio Paz, por Luis Antonio de Villena [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=mHVhMFiPjq0&t=1037s>
- Ceide-Echevarría, G. (1965). *El haikai en la lírica mexicana* (tesis doctoral). University of Illinois, Estados Unidos. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/31724648_El_haikai_en_la_lirica_mexicana_G_Ceide-Echevarria
- Confucio (1978). *Los cuatro libros clásicos*. Barcelona, España: Bruguera
- Corominas, J. y Pascual, J. A. (1983). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid, España: Gredos
- Corominas, J. (1954). *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*. Madrid, España: Gredos
- Darío, R. (1907). *¡Eheu!*. Recuperado de <https://www.poesi.as/rd190700.htm>
- de Bary, T. (Ed.). (1958). *Sources of Japanese Tradition*. Nueva York, Estados Unidos: Columbia University Press
- Durán, M. (1971). La Huella del Oriente en la Poesía de Octavio Paz. *Revista Iberoamericana*. XXXVII (74), pp. 97-116. Recuperado de <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/2777/2960>
- Duthie, T. (Ed.). (2008). *Poesía clásica japonesa [Kokinwakashû]*. Madrid, España: Trotta
- Eco, U. (2008). *Decir casi lo mismo. Experiencias de traducción*. Bogotá, Colombia: Lumen

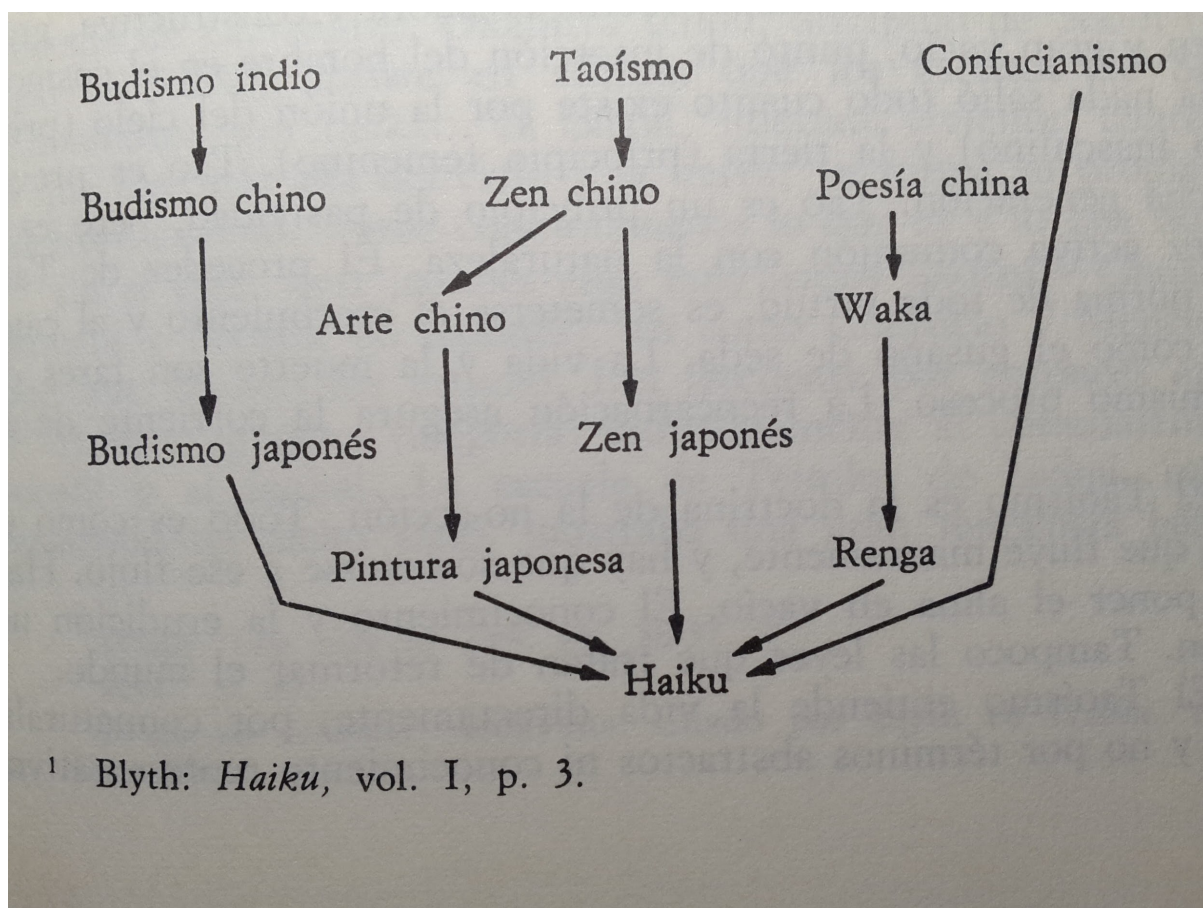
- Excélsior TV (2014, 28 de marzo). Rinden homenaje a Octavio Paz al recuperar poema “Viento entero” / Gwendolyne [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=LaH4rI9VwgY>
- Farrojjad, F. (2004). *Nuevo nacimiento*. (Clara Janés y Sahand, trad.). Madrid, España: ediciones del oriente y del mediterráneo
- Foro JuristasUNAM (2014, 20 de noviembre). Entrevista Guillermo Sheridan a Octavio Paz [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=WyRtmUxC_b0
- Fromm, E. (1976/2009). *¿Tener o ser?*. México: Fondo de Cultura Económica
- GRADOS POÉTICOS (2010, 9 de enero). NOBEL DE LITERATURA 1990 Octavio Paz [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Iby7kHJSsCw>
- Haruo, S. (2006). Double Voices and Basho’s Haikai. En Kerkham, E. (Ed.), *Matsuo Basho’s Poetic Spaces. Exploring Haikai Intersections* (pp. 105-126). Nueva York: Pallgrave Macmillant
- Haya, V. (2013). *Aware. Iniciación al haiku japonés*. Barcelona, España: Kairós
- . (2015, marzo 11-12). *¿Qué es (y qué no es un haiku)? y Los secretos del haiku*. Trabajo presentado en Centro Cultural Benjamín Carrión, Quito, Ecuador.
- Heidegger, M. (2002). *De camino al habla*. Barcelona, España: Ediciones del Serbal, S.A.
- Hori, N. (2006). Bashô at the Center of Creation. En Kerkham, E. (Ed.), *Matsuo Basho’s Poetic Spaces. Exploring Haikai Intersections* (pp. 23-30). Nueva York: Pallgrave Macmillant
- Horikiri, M. (2006). Exploring Basho’s World of Poetic Expression: Soundscape Haiku. En Kerkham, E. (Ed.), *Matsuo Basho’s Poetic Spaces. Exploring Haikai Intersections* (pp. 156-166). Nueva York: Pallgrave Macmillant
- ibamendes (2013, 7 de octubre). Octavio Paz e Haroldo de Campos (Poema “blanco”) [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=clTnD2MwApw>
- Instituto Cervantes (2018, 23 de abril). Documental «El laberinto de Octavio Paz» [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=yjghRLBBBYU>
- Keene, D. (1953). *Japanese Literature: An Introduction for Western Readers*. Nueva York, Estados Unidos: Grove Press Inc.
- Keene, D. (Ed.). (1955). *Anthology of Japanese Literature from the earliest era to the mid-nineteenth century*. Nueva York, Estados Unidos: Grove Press
- . (1976). *World Within Walls. Japanese Literature of the Pre-Modern Era 1600-1867*. Nueva York, Estados Unidos: Grove Press, Inc.
- . (1988). *The Pleasures of Japanese Literature*. Nueva York, Estados Unidos: Columbia University Press
- Kerouac, J. (2011). *Poemas dispersos*. Madrid, España: Visor Libros
- Landis Barnhill, D. (2004). *Basho’s Haiku*. Nueva York, Estados Unidos: State University of New York Press
- . (2005). *Basho’s Journey. The Literary Prose of Matsuo Basho*. Nueva York, Estados Unidos: State University of New York Press
- . (2006). Zôka: the Creative in Bashô’s View of Nature and Art. En Kerkham, E. (Ed.), *Matsuo Basho’s Poetic Spaces. Exploring Haikai Intersections* (pp. 33-50). Nueva York: Pallgrave Macmillant

- Lao Tse. (2013). *Tao Te Ching. Urdimbre verdadera del Camino y su virtud*. Madrid, España: Visor Libros
- Masao, Y. y Paz, O. (1978/1985/2014) Oriente, Imagen, Eros. En Asiain, A. (Ed.), *Japón en Octavio Paz* (pp. 207-221). México, D. F., México: Fondo de Cultura Económica
- Mascaró, J. (2010). Introducción. En *Bhagavad Gita* (pp. 11-43). Barcelona, España: Random House Mondadori
- Matsuo, B. (1993). *Senda hacia tierras hondas*. (Antonio Cabezas, trad.). Madrid, España: Hiperión
- . (2014). *Sendas de Oku*. (Octavio Paz y Eikichi Hayashiya, trad.). Girona, España: Atalanta
- Miguel Gómez Losada (2015, 15 de diciembre). Octavio Paz (1985) [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=p4toNPNbdfU>
- Paz, O. (1956/2018). *El arco y la lira*. México D.F., México: Fondo de Cultura Económica
- . (1957/2014). Literatura japonesa. En Asiain, A. (Ed.), *Japón en Octavio Paz* (pp. 85-88). México, D. F., México: Fondo de Cultura Económica
- . (1967/2006). *Corriente alterna*. México, D. F., México: Siglo XXI Editores
- . (1969/1978). *Conjunciones y disyunciones*. México, D. F., México: Joaquín Moritz
- . (1971/1990). *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona, España: Tusquets
- . (1973/ 2014a). El sentimiento de las cosas: *Mono no Aware*. En Asiain, A. (Ed.), *Japón en Octavio Paz* (pp.107-110). México, D. F., México: Fondo de Cultura Económica
- . (1973/2014b). La tradición del haiku. En Asiain, A. (Ed.), *Japón en Octavio Paz* (pp.89-106). México, D. F., México: Fondo de Cultura Económica
- . (1974/1998). *El mono gramático*. Barcelona, España: Galaxia Gutenberg
- . (1974/1985). *Los hijos del limo. Vuelta*. Bogotá, Colombia: Oveja Negra
- . (1974/2000). *Versiones y diversiones*. Barcelona, España: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores
- . (1983). *Las peras del olmo*. Bogotá, Colombia: Oveja Negra
- . (1984/2014). Carta a Pere Gimferrer. En Asiain, A. (Ed.), *Japón en Octavio Paz* (pp.264-269). México, D. F., México: Fondo de Cultura Económica
- . (31 de agosto de 1986). El arquero, la flecha y el blanco. *Vuelta*, (117), pp. 25-29. Recuperado de <https://www.letraslibres.com/vuelta/el-arquero-la-flecha-y-el-blanco-jorge-luis-borges>
- . (1990). *La búsqueda del presente*. Recuperado de http://lya.fciencias.unam.mx/pablo/an20072/material/La_busqueda_del_presente.pdf
- . (1993/2014). *La llama doble. Amor y erotismo*. Barcelona, España: Seix Barral
- . (2014a). La poesía de Matsúo Basho. En Matsuo, B. *Sendas de Oku* (pp.39-55). Girona: Atalanta
- . (2014b). La tradición del haikú. En Matsuo, B. *Sendas de Oku* (pp.11-34). Girona: Atalanta
- . (2014c). *Obra poética (1935-1998)*. Barcelona, España: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores
- . (2014d). Vida de Matsúo Basho. En Matsuo, B. *Sendas de Oku* (pp.35-37). Girona: Atalanta
- Qiu, P. (2005). *Basho and the Dao*. Honolulu, Estados Unidos: University of Hawai'i Press

- . (2006). Reinventing the Landscape: The Zhuangzi and the Geographical Imagination of Basho. En Kerkham, E. (Ed), *Matsuo Basho's Poetic Spaces. Exploring Haikai Intersections* (pp. 61-74). Nueva York: Pallgrave Macmillant
- Real Academia Española. (1899). *Academia usual*. Recuperado de <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtlle?cmd=Lema&sec=1.0.0.0.0>.
- . (2018). *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <https://dle.rae.es/?id=8Zcaqyq>
- Rodríguez-Izquierdo, F. (2001). *El haiku japonés. Historia y traducción*. Madrid, España: Hiperión
- . (2013). Introducción. En Ota, S. y Gallego, E., *Kigo. La palabra de estación en el haiku japonés* (pp. 9-31). Madrid, España: Hiperión
- Ruy Sánchez, A. (2013). *Una introducción a Octavio Paz*. México D. F., México: Fondo de Cultura Económica
- Saunders, E. D. (1972). *Buddhism in Japan*. Tokio, Japón: Charles E. Tottle Company
- Suzuki, D. T. (1956). *Zen Buddhism*. Estados Unidos: Anchor Books
- Tablada, J. J. (2000). *Tres libros*. Madrid, España: Hiperión
- Tanizaki, J. (1933/2018). *Elogio de la sombra. Sobre la indolencia. Amor y pasión*. Madrid, España: Alianza
- Tetsuji, Y., Yumio, A. y Paz, O. (1989/2014). En el filo del viento: México y Japón. En Asiain, A. (Ed.), *Japón en Octavio Paz* (pp. 222-249). México, D. F., México: Fondo de Cultura Económica
- Verani, H. J. (2013). *Octavio Paz: el poema como caminata*. México, D. F., México: Fondo de Cultura Económica
- Villaurrutia, X. (1985). *Antología*. Bogotá, Colombia: Oveja Negra
- Watts, A. (2012). *El camino del Zen*. Barcelona, España: Edhasa
- Yasuhiko, S. (2015). *Haikus de Hiroshima*. Recuperado de <https://enclavedehaiku.cubava.cu/2015/08/07/haikus-de-hiroshima/>
- Yokota-Murakami, T. (1996). Masaoka Shiki: Making of the Myth of Haiku. *Kyoto Conference on Japanese Studies, II*, 247-252. Recuperado de <http://doi.org/10.15055/00003518>
- Yong-Tae, M. (1979). Haiku en la poesía de Octavio Paz. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 3 (345), 698-707

ANEXOS

Anexo 1³⁷:



¹ Blyth: *Haiku*, vol. I, p. 3.

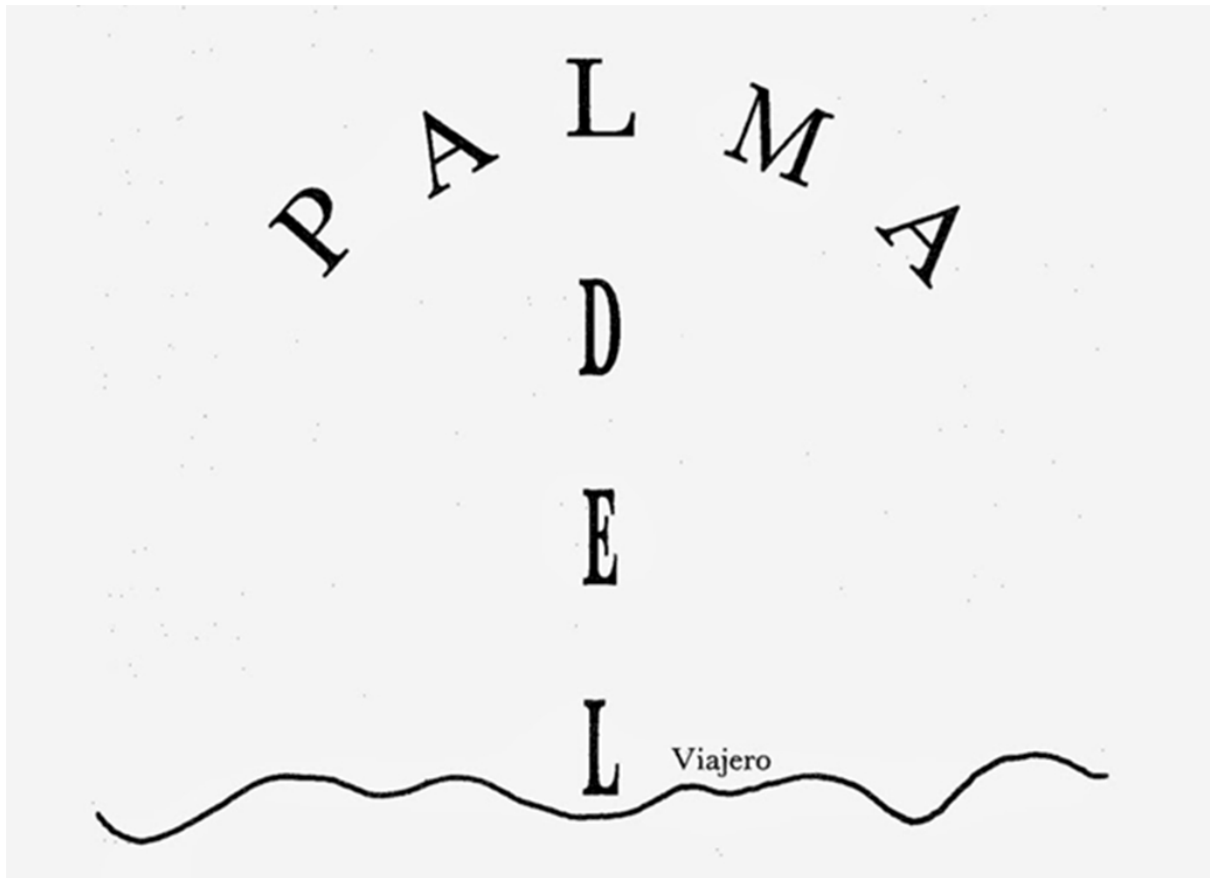
³⁷ Publicado por primera vez en Blyth, R. H. (1949). *Haiku. Vol. I*. Tokio, Japón: The Hokuseido Press; recuperado de Rodríguez-Izquierdo, F. (2001). *El haiku japonés. Historia y traducción*. Madrid, España: Hiperión.

Anexo 2³⁸:

1. Recuérdese que un haiku se ocupa de un momento, y la emoción propia de ese momento.
2. Un haiku permite a uno ponerse en el lugar del poeta, y así experimentar las circunstancias que provocaron su emoción.
3. Un haiku es tan corto que tiene que sugerir más que afirmar. Se requiere por tanto la cooperación del lector.
4. En un buen haiku toda palabra es importante. El lector debe, pues, considerar todas las implicaciones, incluso la técnica de comparación interna que inauguró Bashoo, y también valores más superficiales.
5. Busca la palabra de estación, si es que está allí, como suele estar. Es una parte esencial del haiku.
6. En un haiku del tipo objetivo, es vital conseguir claro el esbozo, antes que seguir con alguna de sus implicaciones.
7. Si, después del conveniente estudio, un verso no transmite las circunstancias y/o la emoción implicada, no es verdadero haiku.
8. El haiku traducido en muy raras ocasiones puede transmitir la fuerza plena del original.
9. Si un haiku traducido parece no seguir las reglas generales del haiku (número de sílabas, palabra de estación, un solo suceso que ocurre actualmente) es probablemente defecto del traductor. Lo mejor es olvidarlo.
10. A veces un lector experimentado de haiku puede sentir la fuerza del original japonés a través de una mala traducción. Vale la pena intentarlo.
11. Muchas malas traducciones se deben al hecho de que la misma forma de una palabra japonesa puede representar a la vez al singular y al plural. El haiku no tiende a la generalización, y es preferible usar el singular.
12. El lector debe estar preparado para poner algo de su parte en cualquier haiku, aunque no sea más que para imaginárselo visualmente. Sobre la mayoría de los haiku traducidos hay que aportar una cooperación que sobrepase lo normalmente exigido.

³⁸ Publicado originalmente en Henderson, H. (1967). *Haiku in English*. Tokio, Japón: Charles Tuttle Co.; Recuperado de Rodríguez-Izquierdo, F. (2001). *El haiku japonés. Historia y traducción*. Madrid, España: Hiperión.

Anexo 3³⁹:



³⁹ Publicados originalmente en *Topoemas* (Era, 1971) y *Ladera Este* (Joaquín Moritz, 1969), respectivamente. Recuperados de Paz, O. (2014). *Obra poética (1935-1998)*. Barcelona, España: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores (pp. 461, 421).

El nombre
 Sus sombras
 El hombre La hembra
 El mazo El gong
 La i La o
 La torre El aljibe
 El índice La hora
 El hueso La rosa
 El rocío La huesa
 El venero La llama
 El tizón La noche
 El río La ciudad
 La quilla El ancla
 El hembro La hombra
 El hombre
 Su cuerpo de nombres
 Tu nombre en mi nombre En tu nombre mi nombre
 Uno frente al otro uno contra el otro uno en torno al otro
 El uno en el otro
 Sin nombres

Anexo 4⁴⁰:

El día en Udaipur

Blanco el palacio,
blanco en el lago negro.
Lingam y yoni.

Como la diosa al dios
tú me rodeas, noche.

Fresca terraza.
Eres inmensa, inmensa
a la medida.

Estrellas inhumanas.
Pero la hora es nuestra.

Caigo y me elevo,
ardo y me anego. ¿Sólo
tienes un cuerpo?

Pájaros sobre el agua,
alba sobre los párpados.

Ensimismados,
altos como la muerte,
brotan los mármoles.

Encallan los palacios,
blancura a la deriva.

Mujeres, niños
por los caminos: frutas
desparramadas.

¿Harapos o relámpagos?
Procesión en el llano.

Sonora y fresca
por brazos y tobillos
canta la plata.

Con un traje alquilado
el niño va a su boda.

La ropa limpia
tendida entre las piedras.
Mírala y calla.

En el islote chillan
monos de culo rojo.

Cuelga del muro,

⁴⁰ Publicado originalmente en *Ladera Este (1962-1968)*, Joaquín Moritz, México, 1969; Recuperado de Paz, O. (2014). *Obra poética (1935-1998)*. Barcelona, España: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores (pp. 359-361).

oscuro sol en celo,
un avispero.

También mi frente es sol
de pensamientos negros.

Moscas y sangre.
En el patio de Kali
trisca un cabrito.

Del mismo plato comen
dioses, hombres y bestias.

Sobre el dios pálido
la diosa negra baila,
decapitada.

Calor, hora rajada,
y esos mangos podridos...

Tu frente, el lago:
lisos, sin pensamientos.
Salta una trucha.

Luces sobre las aguas:
ánimas navegantes.

Ondulaciones:
ocre el llano —y la grieta...
Tu ropa al lado.

Sobre tu cuerpo en sombra
estoy como una lámpara.

Viva balanza:
los cuerpos enlazados
sobre el vacío.

El cielo nos aplasta,
el agua nos sostiene.

Abro los ojos:
nacieron muchos árboles
hoy por la noche.

Esto que he visto y digo,
el sol, blanco, lo borra.

BLANCO

(1966)

Como no ha sido posible reproducir aquí todas las características de la edición original de *Blanco* (México, 1967), señalo que este poema debería leerse como una sucesión de signos sobre una página única; a medida que avanza la lectura, la página se desdobra: un espacio que en su movimiento deja aparecer el texto y que, en cierto modo, lo produce. Algo así como el viaje inmóvil al que nos invita un rollo de pinturas y emblemas tántricos: si lo desenrollamos, se despliega ante nuestros ojos un ritual, una suerte de procesión o peregrinación hacia ¿dónde? El espacio fluye, engendra un texto, lo disipa –transcurre como si fuese tiempo. A esta disposición de orden temporal y que es la forma que adopta el curso del poema: su discurso, corresponde otra, espacial: las distintas partes que lo componen están distribuidas como las regiones, los colores, los símbolos y las figuras de un mandala... La tipografía y la encuadernación de la primera edición de *Blanco* querían subrayar no tanto la presencia del texto como la del espacio que lo sostiene: aquello que hace posible la escritura y la lectura, aquello en que terminan toda escritura y lectura.

⁴¹ Publicado originalmente en *Blanco*, Joaquín Moritz, México, 1967; Recuperado de Paz, O. (1998). *Ladera Este. Hacia el comienzo. Blanco*. Barcelona, España: Galaxia Gutenberg.

BLANCO es una composición que ofrece la posibilidad de varias lecturas, a saber:

- a) En su totalidad, como un solo texto;
- b) la columna del centro, con exclusión de las de izquierda y derecha, es un poema cuyo tema es el tránsito de la palabra, del silencio al silencio (de lo «en blanco» a lo blanco –al blanco), pasando por cuatro estados: amarillo, rojo, verde y azul;
- c) la columna de la izquierda es un poema dividido en cuatro momentos que corresponden a los cuatro elementos tradicionales;
- d) la columna de la derecha es otro poema, contrapunto del anterior y compuesto de cuatro variaciones sobre la sensación, la percepción, la imaginación y el entendimiento;
- e) cada una de las cuatro partes formadas por dos columnas puede leerse, sin tener en cuenta esa división, como un solo texto: cuatro poemas independientes;
- f) la columna del centro puede leerse como seis poemas sueltos y las de izquierda y derecha como ocho.

*By passion the world is bound, by
passion too it is released.*

The Hevajra Tantra

Avec ce seul objet dont le Néant s'honore.

STÉPHANE MALLARMÉ

el comienzo

el cimient

la simiente

latente

la palabra en la punta de la lengua

inaudita

inaudible

impar

grávida

nula

sin edad

la enterrada con los ojos abiertos

inocente

promiscua

la palabra

sin nombre

sin habla

Sube y baja,
 escalera de escapulario,
 el lenguaje deshabitado.
 Bajo la piel de la penumbra
 late una lámpara.
 Superviviente
 entre las confusiones taciturnas,
 asciende
 en un tallo de cobre
 resuelto
 en un follaje de claridad:
 amparo
 de caídas realidades.
 O dormido
 o extinto,

o extinto,
 alto en su vara
 (cabeza en una pica),
 un girasol
 ya luz carbonizada
 sobre un vaso
 de sombra.
 En la palma de una mano
 ficticia,
 flor
 ni vista ni pensada:
 oída,
 aparece
 amarillo
 cáliz de consonantes y vocales
 incendiadas.

en el muro la sombra del fuego	<i>llama rodeada de leones</i>
en el fuego tu sombra y la mía	<i>leona en el circo de las llamas</i>
	<i>ánima entre las sensaciones</i>
el fuego te desata y te anuda	
Pan Grial Ascua	<i>frutos de luces de bengala</i>
Muchacha	<i>los sentidos se abren</i>
tú ríes -desnuda	<i>en la noche magnética</i>
en los jardines de la llama	
La pasión de la brasa compasiva	

Un pulso, un insistir
oleaje de sílabas húmedas.
Sin decir palabra
obscurece mi frente
un presentimiento de lenguaje.
Patience patience
(Livingstone en la sequía)
river rising a little.
El mío es rojo y se agosta
entre sableras llameantes:
Castillas de arena, naipes rotos

y el jeroglífico (agua y brasa)
en el pecho de México caído.
Polvo soy de aquellos lodos.
Río de sangre,
 río de historias
de sangre,
 río seco:
boca de manantial
amordazado
por la conjuración anónima
de los huesos,
por la ceñuda peña de los siglos
y los minutos:
 el lenguaje
es una expiación,

propiciación
al que no habla,
emparedado,
cada día
asesinado,
el muerto innumerable.
Hablar
mientras los otros trabajan
es pulir huesos,
aguzar
silencios
hasta la transparencia,
hasta la ondulación,
el cabrilleo,
hasta el agua:

los ríos de tu cuerpo
país de latidos
entrar en ti
país de ojos cerrados
agua sin pensamientos
entrar en mí
al entrar en tu cuerpo
país de espejos en vela
país de agua despierta
en la noche dormida

me miro en lo que miro
como entrar por mis ojos
en un ojo más límpido
me mira lo que miro

delta de brazos del deseo
en un lecho de vértigos

el río de los cuerpos
astros infusorios reptiles
torrente de cinabrio sonámbulo
oleaje de las genealogías
juegos conjugaciones juglarías
sujeto y objeto abyecto y absuelto
río de soles
las altas fieras de la piel luciente
rueda el río seminal de los mundos
el ojo que lo mira es otro río

es mi creación esto que veo
la percepción es concepción
agua de pensamientos
soy la creación de lo que veo

agua de verdad
verdad de agua

La transparencia es todo lo que queda

Paramera abrasada
del amarillo al encarnado
la tierra es un lenguaje calcinado.
Hay púas invisibles, hay espinas
en los ojos.

En un muro rosado
tres buitres ahítos.
No tiene cuerpo ni cara ni alma,
está en todas partes,
a todos nos aplasta:
este sol es injusto.

La rabia es mineral.

Los colores
se obstinan.

Se obstina el horizonte.
Tambores tambores tambores.
El cielo se ennegrece
como esta página.

Dispersión de cuervos.
Inminencia de violencias violetas.
Se levantan los arenales,
la cerrazón de reses de ceniza.
Mugen los árboles encadenados.
Tambores tambores tambores.
Te golpeo cielo
tierra te golpeo

Cielo abierto tierra cerrada
flauta y tambor centella y trueno
te abro te golpeo

Te abres tierra
tienes la boca llena de agua
tu cuerpo chorrea cielo
tremor
tu panza tiembla
tus semillas estallan
verde la palabra

se desata se esparce *árida ondulación*
se levanta se erige *Ídolo entre brazos de arena*
desnuda como la mente *brilla se multiplica se niega*
en la reverberación del deseo *renace se escapa se persigue*
girando girando *visión del pensamiento gavián*
en torno a la idea negra *cabra en la peña hendida*
el vellón de la juntura *paraje desnudo*
en la mujer desnuda *snap-shot de un latido de tiempo*
pirauista nudo de presencias *real irreal quieto vibrante*
inmóvil bajo el sol inmóvil *pradera quemada*
del color de la tierra *color de sol en la arena*
la yerba de mi sombra *sobre el lugar de la juntura*
mis manos de lluvia *obsurecida por los pájaros*
sobre tus pechos verdes *beatitud suficiente*
mujer tendida *hecha a la imagen del mundo*

El mundo es tus imágenes

Del amarillo al rojo al verde,
peregrinación hacia las claridades,
la palabra se asoma a remolinos
azules.

Gira el anillo beodo,
giran los cinco sentidos
alrededor de la amatista
ensimismada.

Traslumbramiento:

no pienso, veo

—no lo que veo,

los reflejos, los pensamientos veo.
Las precipitaciones de la música,
el número cristalizado.
Un archipiélago de signos.
Aerofanía,
boca de verdades,
claridad que se anula en una sílaba
diáfana como el silencio:
no pienso, veo
-no lo que pienso,
la cara en blanco del olvido,
el resplandor de lo vacío.
Pierdo mi sombra,
avanzo
entre los bosques impalpables,

las esculturas rápidas del viento,
los sinfines,
desfiladeros afilados,
avanzo,
mis pasos
se disuelven
en un espacio que se desvanece
en pensamientos que no pienso.

*caes de tu cuerpo a tu sombra no allá sino en mis ojos
en un caer inmóvil de cascada cielo y suelo se juntan
caes de tu sombra a tu nombre intocable horizonte
te precipitas en tus semejanzas yo soy tu lejanía
caes de tu nombre a tu cuerpo el más allá de la mirada
en un presente que no acaba las imaginaciones de la arena
caes en tu comienzo las disipadas fábulas del viento
derramada en mi cuerpo yo soy la estela de tus erosiones
tú te repartes como el lenguaje espacio dios descuartizado
tú me repartes en tus partes altar el pensamiento y el cuchillo
vientre teatro de la sangre eje de los solsticios
yedra arbórea lengua tizón de frescura el firmamento es macho y hembra
temblor de tierra de tu grupa testigos los testículos solares
lluvia de tus talones en mi espalda falo el pensar y vulva la palabra
ojo jaguar en espesura de pestañas espacio es cuerpo signo pensamiento
la hendidura encarnada en la maleza siempre dos sílabas enamoradas
los labios negros de la profetisa A d i v i n a n z a
entera en cada parte te repartes las espirales transfiguraciones
tu cuerpo son los cuerpos del instante es cuerpo el tiempo el mundo
visto tocado desvanecido pensamiento sin cuerpo el cuerpo imaginario*

*contemplada por mis oídos
olida por mis ojos
acariciada por mi olfato
oída por mi lengua
comida por mi tacto*

*horizonte de música tendida
puente colgante del color al aroma
olor desnudez en las manos del aire
cántico de los sabores
festín de niebla*

*habitar tu nombre
caer en tu grito contigo*

*despoblar tu cuerpo
casa del viento*

La irrealidad de lo mirado
da realidad a la mirada

En el centro
del mundo del cuerpo del espíritu
la grieta el resplandor

No
En el remolino de las desapariciones
el torbellino de las apariciones

Sí
El árbol de los nombres

No
es una palabra

Sí
es una palabra
aire son nada

son
este insecto
revoloteando entre las líneas
de la página

inacabada
inacabable
El pensamiento
revoloteando
entre estas palabras
Son
tus pasos en el cuarto vecino
los pájaros que regresan
El árbol *nim* que nos protege
los protege
Sus ramas acallan al trueno
apagan al relámpago
En su follaje bebe agua la sequía
Son
esta noche
(esta música)

Mírala fluir
entre tus pechos caer
sobre tu vientre
blanca y negra
primavera nocturna
jasmín y ala de cuervo
tamborino y *sitar*
No y Sí
juntos
dos sílabas enamoradas
Si el mundo es real
la palabra es irreal
Si es real la palabra
el mundo
es la grieta el resplandor el remolino

No
las desapariciones y las apariciones
Sí
el árbol de los nombres
Real irreal
son palabras
aire son nada
El habla
irreal
da realidad al silencio
Callar
es un tejido de lenguaje
Silencio
sello
centelleo
en la frente

en los labios
antes de evaporarse
Apariciones y desapariciones
La realidad y sus resurrecciones
El silencio reposa en el habla

El espíritu
es una invención del cuerpo
El cuerpo
es una invención del mundo
El mundo
es una invención del espíritu
No Sí
irrealidad de lo mirado
la transparencia es todo lo que queda
Tus pasos en el cuarto vecino

el trueno verde
madura
en el follaje del cielo
Estás desnuda
como una sílaba
como una llama
una isla de llamas
pasión de brasa compasiva
El mundo
es tus imágenes
anegadas en la música
Tu cuerpo
derramado en mi cuerpo
visto
desvanecido
da realidad a la mirada

Delhi, del 23 de julio al 25 de septiembre de 1966