

Más allá del haiku: la poesía “japonesa” de Octavio Paz

Beyond Haiku: “Japanese” Poetry in the Works of Octavio Paz

TAMARA MARTÍNEZ

Universidad Autónoma de Barcelona. Carrer de la Fortuna, 08193 Cerdanyola del Vallès, Barcelona (España).

Dirección de correo electrónico: tamar.vall@outlook.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1661-0888>

Recibido: 17-1-2020. Aceptado: 1-2-2020.

Cómo citar: Martínez, Tamara, “Más allá del haiku: la poesía «japonesa» de Octavio Paz”, *Castilla. Estudios de Literatura* 11 (2020): 1-17.

Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](#).

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.11.2020.1-17>

Resumen: A través de una comparación entre las formas poéticas japonesas y la poesía occidental, este trabajo estudia en qué modo Octavio Paz logró trascender dichas formas para crear su propia ‘poesía japonesa’ y en qué consiste la singularidad de esa parte de su producción poética. Para ello se han utilizado elementos creativos del propio Paz y parte de su obra ensayística, así como trabajos de otros autores cuya aportación en materia de teoría literaria contribuyó a hacer avanzar durante todo el siglo XX la teoría del lenguaje poético.

Palabras clave: haiku; Octavio Paz; lenguaje poético; extrañamiento; traducción.

Abstract: Through a comparison between Japanese poetic forms and western poetry, this paper studies the way in which Octavio Paz managed to transcend these forms to create his own ‘Japanese poetry’ and what the uniqueness of that part of this poetic production consists of. For this, creative elements of Paz himself have been used, as well as his essay works and also the contribution of different authors whose competences in the field of literary theory allowed to develop the poetic language throughout the twentieth century.

Keywords: haiku; Octavio Paz; poetic language; strangeness; traduction.

INTRODUCCIÓN

En el año 1955 Octavio Paz publica por primera vez en occidente las traducciones completas de los viajes de Matsuo Basho materializados en forma de haiku, a los que Paz llama “Las Sendas de Oku”. Ese mismo año compone una serie de versos que, como veremos más adelante, se ven imbuidos por el espíritu de ese nuevo lenguaje que Paz ha descubierto y a su vez traspuesto en un doble sentido; ha asimilado el haiku a la poética occidental y lo ha trascendido. Ezra Pound acaba de publicar “The art of poetry” como primera parte de sus “Literary essays of Ezra Pound” y el libro comienza exponiendo lo que a juicio del autor constituye una nueva manera de hacer poesía. Estos preceptos, nos dice, datan de 1912 y entre ellos propone tratar la *cosa* directamente o prescindir de toda palabra superflua a la presentación, así como enuncia que “una «imagen» presenta un complejo intelectual y emotivo en un instante temporal” (Pound, 1955: 8). Representante del imagismo, corriente literaria formada en Londres alrededor de 1910, deudora del simbolismo y que rechazaba los artificios románticos y la expresión del sentimiento, Pound experimenta con nuevas formas verbales influidas por la tradición occidental más antigua y asimila en su obra la esencia de las nuevas ecuaciones verbales que la poética occidental toma prestadas de oriente.

Dice Pound que los elementos reales han de concretizarse para revelar su esencia en una sola imagen, en un detalle luminoso que exprese una abstracción; “No emplees una sola palabra superflua, ni un solo adjetivo que no sea revelador. No emplees expresiones como «nebulosos territorios de paz». La imagen se oscurece. (...) Teme las abstracciones” (Pound, 1978:10).

Esta introducción nos lleva a las formas poéticas japonesas que abruptamente se van introduciendo en el imaginario occidental desde finales del siglo diecinueve. No pretende este trabajo revisar las diferentes etapas del paso del haiku por la poesía en inglés, francés y castellano, pero sí se hace necesario un encuentro entre la experimentación a través de la poesía japonesa y el canon literario de la época, para así poder demostrar cómo Octavio Paz logró entender y trasponer esas formas en toda su magnitud poética y a la vez trascenderlas en un nuevo orden del lenguaje a modo de versos únicos e irrepetibles que desautomatizaron el haiku en occidente.

En el año 1955 el haiku había sido ya utilizado por los poetas europeos y americanos como medio de expresión durante más de cien años,

corriendo diferentes suertes a un lado y otro del Atlántico; C. Baudelaire en Francia, E. Pound en EE.UU., los modernistas hispanoamericanos Ruben Darío y Leopoldo Lugones o F. García Lorca en España son solo algunos de los nombres que cultivaron esta forma poética, a modo de traducción o como propias creaciones. Traducciones literales o abiertamente interpretativas, versiones rimadas y la introducción de significados que la forma japonesa no posee, desvirtuaron la esencia de lo que un haiku debe constituir. Pound, como se ha introducido en líneas precedentes, entendió cómo debía hacerse una poesía occidental en esa nueva lengua proveniente de oriente, lo cual quedó reflejado en su obra poética y ensayística. Proclamaba que el lenguaje poético toma aquel lenguaje cargado de sentido hasta el grado máximo que sea posible, pero no debe desvelar explícitamente un significado. Existe en el haiku una ruptura de la secuencia lógica del discurrir, un acercamiento a los hechos tal cual existen, y aun pareciendo que se aproxima a lo real, se distancia de ello, proponiendo nuevas imágenes poéticas. Decía Pound “I cannot make it cohere” (Paz, 1991: 110), en una declaración de intenciones de lo que suponía su poesía, a caballo entre el registro, el recuerdo o la anotación de sus ocurrencias y sus recreaciones y evocaciones más luminosas, que conforman el hilo fundamental de la poesía experimental en lengua inglesa de la primera mitad del siglo veinte e incluso posterior.

Numerosos son los antecedentes que desde los parnasianos reclamando una poesía esencialista, Stéphane Mallarmé con *Un coup de dès* (1887) o Valery y su poesía pura, así como las vanguardias de principios del siglo veinte, permitieron que los autores comenzaran a abrirse hacia nuevas formas expresivas alejadas del YO. Para Mallarmé “es el lenguaje, y no el autor, el que habla” (Barthes, 1994: 66). Sin embargo, el lenguaje poético que evolucionaba a través del siglo XX se encontraba conceptualmente muy alejado de los versos japoneses. Para entender esta tendencia poética occidental que anhelaba trascender ese lenguaje habitual, cotidiano, automatizado, nos remitimos a las palabras de Jorge Guillén:

Queda prohibido el lenguaje directo. En general, queda prohibido evocar una cosa mediante su simple nombre propio: El ahínco del poeta va a empeñarse en no emplear ese nombre. La realidad será aludida, y con estos rodeos y metáforas se irá creando una realidad mucho más hermosa. (...) Habrá, al principio, una ocultación; después, una recreación: Porque no se va a

describir sino a transformar lo que los seres son en lo que no son de veras (Guillén, 1969: 55-56).

El haiku, en las antípodas de esta representación de lo real, lo que intenta es que el lector se funda en un entendimiento universal, en una visión absoluta del instante, en una identificación, al fin, de la esencia misma del mundo, sin que el lenguaje se interponga, sin que los símbolos manipulen la imagen:

Donde todo tiene sentido segundo, todo es irremediamente plano y obtuso (...). Ya no sabemos gozar ni siquiera de la revelación de lo literal, de la estupefacción de lo que es, cuando el máximo de la plurivocidad coincide con el mínimo de la tautología: a rose is a rose is a rose is a rose. El modo simbólico está allí donde por fin hayamos perdido las ganas de descifrar a toda costa (Eco, 2005: 169).

La obra de Pound, dispersa y a menudo incoherente, sería lumbre (en sus propias creaciones) y a la vez hervidero (del que se valieron poetas posteriores) de los exilios del significado que propone el haiku como forma ya consolidada en occidente, que se renueva a sí misma en un espacio verbal fijado.

Existe una correlación entre las técnicas compositivas, intencionales o estilísticas de la época y el extrañamiento. Afirmaba Octavio Paz:

Cada poema es un objeto único, creado por una “técnica” que muere en el momento mismo de la creación. La llamada “técnica poética” no es transmisible, porque no está hecha de recetas sino de invenciones que solo sirven a su creador. (...) El estilo es el punto de partida de todo intento creador; y por eso mismo, todo artista aspira a trascender ese estilo comunal o histórico. Cuando un poeta adquiere un estilo, una manera, deja de ser poeta y se convierte en constructor de artefactos literarios (Paz, 2014a: 17).

El haiku, una vez asimilado por el imaginario occidental y consolidada su técnica, se convierte entonces en artefacto literario, siendo este una artefacto dinámico y cambiante. Victor Šklovsky, formalista ruso y creador del concepto *extrañamiento*, proponía que las nuevas formas aparecen no para desautomatizar, sino para cambiar la misma forma artística. La forma haiku no entró a formar parte de una poesía con la que el lector pudiera familiarizarse o reconocer en su cosmogonía, pues su extrañamiento en occidente es lo que potencia su inagotable capacidad

poética. El haiku como artefacto literario, como elemento compositivo, ha seguido practicándose hasta nuestros días, conservando en mayor o menor medida su métrica y su aproximación japonesa a los hechos, al mismo tiempo que veía cambiar su forma a través de los versos de Octavio Paz para convertirse en otra cosa.

1. CONATOS DE NO-SIGNIFICACIÓN

El lenguaje poético occidental tradicionalmente buscaba crear una imagen lo más cercana y certera posible de la realidad, pero no de la realidad cotidiana, tangible, objeto de la función comunicativa del lenguaje, sino de una realidad observada a través de un prisma que permitiera conocer otras facetas de la condición humana, nuevas posibilidades de significación a través de los artificios de ese lenguaje poético, cuya nueva forma constituía en sí misma el hecho literario. Al mismo tiempo, la voz interior del poeta necesitaba significarse, traducirse en palabras, crear su propio sentido. Ese YO poético lo encontramos en los versos de románticos, simbolistas y modernistas, y la crítica de mediados del siglo veinte vino a reprobarnos ese posicionamiento y a proponer una nueva manera de entender el lenguaje poético en su tarea de representación de la realidad. Dice Roland Barthes que la poesía es para nosotros el significado de lo difuso, de lo inefable, de lo sensible, es la clase de impresiones inclasificables (Barthes, 2007: 96). En su obra “L’empire des signes”, aparecida en 1970 después de un viaje a Japón, Barthes intenta trasladar sus impresiones de la cultura japonesa, a la cual accede a través de los signos que observa en ella. Encontró en las formas poéticas japonesas una manera pura y certera de designación de la realidad y de anulación de la incesante alocución interior. Su obra constituyó una crítica a la manera en la que el mundo occidental entiende la poética. Decía Barthes que “L’Occident humecte toute chose de sens” (Barthes, 2007: 94) y, en palabras del propio Paz, “El haiku fue una crítica de la explicación y la reiteración, esas enfermedades de la poesía (...)” (Paz, 1991: 147-148). Si hemos afirmado que el haiku es un artefacto literario, desde el punto de vista de Barthes el arte poético occidental no es menos artefacto a la hora de asignar un sentido a la enunciación, pues afirma:

Nous avons deux moyens d’éviter au discours l’infamie du non-sens, et nous soumettons systématiquement l’énonciation (dans un colmatage éperdu de toute nullité qui pourrait laisser voir le vide du langage) à l’une ou l’autre de

ces significations (ou fabrications actives de signes) : le symbole et le raisonnement, la métaphore et le syllogisme (Barthes, 2007 :96).

Este vacío del lenguaje que Barthes menciona es el mismo al que tiende el haiku cuando intenta suspender el lenguaje y llegar al *satori*, del cual dice: “n’est-il qu’une suspension panique du langage, le blanc qui efface en nous le règne des Codes, la cassure de cette récitation intérieure qui constitue notre personne” (Barthes, 2007: 101). Ese discurrir interior ha de cesar a través de la expresión del haiku, el cual ha de vaciarse de símbolos y de metáforas, ciñéndose a una realidad que no ha de esperar a que el lenguaje poético la oscurezca. Nuestra persona, como dice Barthes, constituida del murmullo interior que no cesa, de la significación incesante de signos, es lo que el haiku ha de vaciar a través de una visión que tiende a lo universal, a la unión mística de las realidades que no han sido manipuladas por el lenguaje.

La semiosis es el lugar común en el que emisor y receptor se encuentran, en el que el signo es portador de sentido. Pero esto conlleva un acto de interpretación que representa una realidad diferente a aquella que pretendía comunicarse; el sistema de signos es falible. Según Michael Riffaterre, el poema dice una cosa y significa otra. Este análisis no puede ser aplicado a los versos japoneses, pues el haiku dice una cosa, pero trata de desvanecer toda significación. La función del haiku es desterrar el sistema de signos que se remiten a otros signos. El haiku denota, nombra, dice lo que quiere decir y no dice nada más; no hay símbolos a la manera occidental, solo palabras.

2. HAIKU, ARTEFACTO LITERARIO

No se ha de perder de vista que, conceptualmente, el lenguaje escrito del haiku, originariamente tomado de ideogramas chinos, es muy diferente a los lenguajes escritos occidentales heredados del griego, provistos de abecedarios:

Hay dos clases de lenguaje escrito, uno basado en el sonido y el otro en la vista. (...) El ideograma chino no trata de ser la representación pictográfica de un sonido, ni un signo escrito que recuerde un sonido, sino que sigue siendo el dibujo de un objeto, de una cosa en una posición o relación dada, o de una combinación de cosas. Significa la cosa o la acción o la situación o

la cualidad inherente a las diversas cosas que representa (Pound, 2000: 28-29).

Esos ideogramas no dejaron de hacerse más complejos en tanto que tenían que definir elementos de la manera más concisa posible y de modo que todo el mundo los identificara, pero al mismo tiempo los ideogramas evolucionaban y podían leerse de diferentes maneras, deslizando una ambigüedad que formaba parte de la forma poética japonesa. Tomemos como ejemplo el último poema de Ki No Tsurayuki, compuesto en el 945 d.C.

手にむすぶ
水にやどれる
月影の
あるかなきの
世にこそありけれ

El kanji 世 representa el yo, así como el mundo o la vida. Una traducción literal sería la siguiente:

Coger en las manos
Quedarse en el agua
Reflejo de la luna
Existe o no
Hay solo en la vida

Y Octavio Paz (Paz, 2004: 1321) lo tradujo así:

Luna en el agua
Recogida en la concha
De una mano:
¿es real, irreal?
Eso fui yo en el mundo

Vemos dispersa en los versos originales una ambigüedad que convierte lo concreto en una suerte de abstracción que orienta a los diferentes lectores a una imagen única, destinada a captar la fragilidad, el equilibrio; es una ambigüedad que concretiza, pero esta ambigüedad es diferente al ejercicio occidental consistente en el oscurecimiento del

lenguaje, a la connotación intencionada del poeta en la que sus signos artificiosos constituyen la forma poética. El haiku despliega la pluralidad de la palabra; todos los sentidos caben en el verso, cada lector debe experimentar la delicadeza de la existencia, pero el sentido ha de embeber la sensibilidad de todos los hombres.

La poesía japonesa, los tankas, haikus y demás formas poseen ciertas características o directrices formales. Subrayemos las que son pertinentes en este estudio. En primer lugar, estas formas constan de dos partes constituyentes: una ubicación espacial, estática y descriptiva y una ubicación temporal que contiene el elemento activo e inesperado. A este respecto, Octavio Paz considera que se trata de “dos realidades inseparables y que, no obstante, jamás se funden enteramente: el grito del pájaro y la luz del relámpago” (Paz, 1983: 135). El haiku se constituye normalmente en una estructura de tres versos de 5/7/5 sílabas, sin ser esta una norma rígida; los versos no riman, aunque abundan las aliteraciones, las paronomasias y los juegos verbales. Es habitual introducir una estación del año o un elemento climático para situar el haiku en un contexto temporal e inducir la conciencia de la fragilidad del momento y la precariedad de la existencia. Un haiku no puede tener un significado; su imperfección es intencional, el poeta no desea culminar el poema.

Desde el punto de vista de la teoría literaria nos encontramos con ciertas paradojas, además de las críticas ya mencionadas a la poesía de occidente de Roland Barthes, cuando contraponemos la poesía japonesa a la occidental. Roman Jakobson consideraba que el arte verbal constituía un tipo específico de signo: la expresión. “Como expresión, la obra literaria es un oxímoron: un no-signo semiótico. Se encuentra dotado de significado, pero no representa a ninguna otra realidad” (Steiner, 2001: 235). El haiku, sin embargo, intenta representar una realidad alejada de todo signo intencional, fabricado, metafórico, pero no está dotado de significado. A este respecto acusa Barthes a los poetas occidentales:

Déchiffrantes, formalisantes ou tautologiques, les voies d'interprétation, destinées chez nous à percer le sens, c'est-à-dire à le faire entrer par effraction (...) ne peuvent donc que manquer le haiku ; car le travail de lecture qui y est attaché est de suspendre le langage (Barthes, 2007 : 98).

El haiku es la representación de la inconsecuencia, situándose en un lugar fronterizo entre la comprensión y la incomprensión. El efecto que parece producir es la suspensión de la continuidad de las ideas. Ha de

producir un silencio elocuente, creador, de modo que se potencien las posibilidades elocutorias de un lenguaje que tiende a desaparecer en los instantes en los que el haiku permanece. Así se aprecia en el siguiente haiku de Matsuo Basho:

稲妻や
 闇の方行く
 五位の声

Traducido por Octavio Paz (Paz, 2004: 1330):¹

Un relámpago
 y el grito de la garza,
 hondo en lo oscuro

Parece que ocurre algo, y de pronto se desvanece. El lenguaje ha pasado a un segundo plano, la incoherencia propone una realidad que es exactamente lo que las palabras han querido decir. Naturalmente, hay mucho más que esa realidad en el haiku, pero no se puede nombrar, no puede significar por sí mismo, pues lo que está intentando es vaciar la realidad de los símbolos a través de una crítica del lenguaje.

3. EL LENGUAJE SE VUELVE TRANSPARENTE

El encuentro de Paz con la poesía japonesa y su relación con los versos de *Piedras sueltas* es explicado por el propio autor:

En *Piedras sueltas*, el ejemplo de Tablada fue decisivo. Yo había leído a Tablada sin atención pero en 1945, el año de su muerte en Nueva York, lo volví a leer y, literalmente, lo redescubrí. Me abrió un camino. Después, cuando estuve en Japón, volví a leer mucha poesía china y japonesa, gracias sobre todo a las traducciones al inglés, que son las mejores. Las de Arthur Waley y las de Ezra Pound, entre otros (Paz, 2014b: 352).

¹ Es habitual encontrar este haiku traducido de la forma siguiente:

Como un relámpago
 el grito de una garza
 cruza las sombras.

Octavio Paz ha realizado una traducción que, como puede apreciarse, preserva la esencia del haiku, no explicita el sentido de los versos y revela, únicamente, una imagen poética.

Durante el tiempo que estuvo en Japón, con la ayuda de su amigo Eikichi Hayashiya, Paz tradujo los versos de Basho llamados “Las Sendas de Oku”, y en ellos puede observarse cómo Paz comprende y traspone el acto del haiku en la poética occidental. Paz nunca dejó de reflexionar sobre la poesía japonesa y su acto creador: en su libro *El signo y el garabato* encontramos varios ensayos dedicados a tal propósito, y culminó su aprendizaje de las formas poéticas japonesas componiendo una serie de poesías colectivas llamadas *renga* en 1971 junto con otros tres autores.

Volviendo al momento en el que Paz comenzó a traducir a Basho, proponemos el siguiente ejemplo como aproximación a un nuevo entendimiento que tenía lugar en su poética:

閑さや
岩にしみ入
る蟬の声

Una traducción literal, efectuada por Octavio Paz (2004: 1327) sería la siguiente:

Quietud:
Los cantos de la cigarra
Penetran en las rocas.

A continuación, escribimos una traducción posterior del propio Paz (Paz, 2004: 1327):²

Tregua de vidrio:
El son de la cigarra
Taladra rocas.

En esta traducción empieza a anticiparse lo que vendría más tarde en las creaciones de Paz: un intento de disolución del lenguaje a través del lenguaje mismo que se vuelve transparente.

Con el objetivo de apreciar las diferencias que experimentó la poesía de Octavio Paz entre su obra anterior a 1955 y los poemas incluidos en

² En las notas del libro “Sendas de Oku” (1955), Paz incluye traducciones de otros autores en diversos idiomas de este mismo haiku, e indica que su traducción “es tal vez demasiado libre” (Paz, 2004: 1493).

“Piedras sueltas” aparecidos ese mismo año, se ha revisado su obra durante el periodo comprendido entre 1935 y 1955. No se trata de caracterizar su estilo literario en esos años, sino de indicar en qué modo la influencia de los versos japoneses supusieron una evolución en su propia obra. Sus primeros poemas, de gran lirismo, nacen de sus preocupaciones existenciales, de los temas que siempre le obsesionaron, como el paso del tiempo, la soledad o la imposibilidad de la comunicación. La experimentación con las formas del lenguaje y su trascendencia en el poema se materializa en versos como los siguientes:

¿Palabras? Sí, de aire,
y en el aire perdidas.
Déjame que me pierda entre palabras,
déjame ser el aire en unos labios,
un soplo vagabundo sin contornos
que el aire desvanece.
También la luz en sí misma se pierde.
“Destino de poeta”, (*Condición de nube*, 1944).

En este otro pequeño poema lo que se observa es una forma que se aproxima al haiku, aunque con métrica diferente y con metáfora incluida, que un haiku no debería incluir:

Roe el reloj
mi corazón,
buitre no, sino ratón.
“Apuntes del insomnio” (*Condición de nube*, 1944).

En otros poemas, como “Retórica”, o “La rama”, comienzan a vislumbrarse intentos por convertir la imagen en un todo abstracto, en una posibilidad de forma poética pura a través de un lenguaje que ha de desvanecerse. Posteriormente, la poesía de Paz se torna más social, tangible, de elementos menos abstractos, de expresividad acusada, pero menos experimental. Hablamos aquí de “Calamidades y milagros” (1937-1947) y de la parte perteneciente a “Semillas para un himno” desde 1943 hasta 1954. A medida que transcurren esos años, la experimentación vuelve a la poesía de Paz, debido a la influencia surrealista que comenzó hacia 1946, pero sus poemas aún no se asemejan a las formas japonesas.

A continuación, nos encontramos con *Piedras sueltas* (1955). Únicamente siete páginas divididas en tres pasajes (“Lección de cosas”,

“En Uxmal” y “Piedras sueltas”) proporcionarán la prueba de las formas verbales que Octavio Paz convirtió en la evolución del haiku. Si se efectuara una lectura continuada y cronológica de sus obras completas, desde la primera página hasta llegar al poema “Animación”, la ruptura de la melodía poética que caracterizaba a los versos anteriores de Paz se estimaría total:

Sobre el estante,
entre un músico Tang y un jarro de Oaxaca,
incandescente y vivaz,
con chispeantes ojos de papel de plata,
nos mira ir y venir
la pequeña calavera de azúcar.

“I Animación”, “Lección de cosas” (*Piedras sueltas*, 1955).

Hemos escogido varios poemas incluidos en los tres pasajes indicados anteriormente que darán cuenta de lo que se quiere demostrar:

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

“Máscara de Tláloc grabada en cuarzo transparente”,
“Lección de cosas” (*Piedras sueltas*, 1955).

Pound prohibía mezclar en un poema lo concreto con lo abstracto; en el anterior poema encontramos que todos los elementos son abstracciones puras. Habla Paz de sueños, deidades, anhelos de sucesión de tiempo, y convierte el instante, inconmensurable en el haiku, en toda una eternidad. De ella hablan las aguas petrificadas; el cuarzo, material de dureza perenne; un sueño que no tiene fin... El tiempo se ha detenido a través del lenguaje, regresa al silencio de Tláloc, encerrado en un espacio indeterminado. Anteriormente mencionamos a Mallarmé como uno de los representantes de las nuevas formas que utilizaron el lenguaje no como método formal compositivo, sino como construcción de su pensamiento, para así trascender los signos y desvanecer el lenguaje en este proceso: “Los poetas simbolistas como Mallarmé tratan de purgar las palabras casi por completo de su aspecto denotativo, separándolas de sus referentes y dejando que el significado vague libre” (Eagleton, 2010: 67). Sin embargo, el haiku recorre un camino inverso: el objetivo del haiku es acallar los pensamientos, volver a ese silencio del que partió el poema, pero ahora sin

las connotaciones inducidas por el lenguaje. La palabra se verá entonces nítida y real.

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

“Pleno sol”, “En Uxmal” (*Piedras sueltas*, 1955).

De nuevo, a través de abstracciones, Octavio Paz detiene el lenguaje. No hay un contexto espacial ni temporal, y la sinestesia vincula la realidad sensible del canto del pájaro con una percepción que el lector no puede inferir: el objeto hace al lenguaje transparente. La sucesión necesaria e irremediable de las palabras minimiza su deformación en el mensaje a través del haiku. Como se ha mencionado, Pound entiende el lenguaje poético como aquel lenguaje cargado de sentido hasta el grado máximo que sea posible; pero en el instante infinitesimal del haiku, el lenguaje debe desvanecerse, mostrar la imagen, olvidar la palabra: “lo que caracteriza al poema es su necesaria dependencia de la palabra tanto su lucha por trascenderla” (Paz, 2014a: 185). El lenguaje de Paz ha efectuado una rotación, ha sobrevivido a las palabras; palabras que por otro lado son insustituibles, son el contrario de la forma, que permanece. En palabras de Lázaro Carreter, “el lenguaje literal es el empleado en comunicaciones que deben ser descifradas en sus propios términos y que así deben conservarse” (Pozuelo Yvancos, 2019: 55).

Con respecto al lenguaje, dice Paz:

Como todos los poetas, Góngora se apoya en un lenguaje. Ese lenguaje era algo más preciso y radical que el habla: un lenguaje literario, un estilo. Pero el poeta cordobés trasciende ese lenguaje. O mejor dicho, lo resuelve en actos poéticos irrepetibles: imágenes, colores, ritmos, visiones: poemas (Paz, 2014a: 18).

Él siguió el mismo procedimiento, se apoyó en las formas del haiku, pero transformó los instantes en imágenes poéticas, abarcando todo el espacio, todos los lugares y ninguno. Octavio Paz resuelve el lenguaje en actos poéticos irrepetibles.

De este mismo pasaje hemos tomado otro ejemplo por lo representativo del mismo en cuanto a su nueva poesía:

La luz no parpadea,
 El tiempo se vacía de minutos,
 Se ha detenido un pájaro en el aire.
 “Mediodía”, “En Uxmal” (*Piedras sueltas*, 1955).

En estos versos Octavio Paz, mediante una transformación del campo semántico de palabras con una carga temporal viva y efímera (parpadeo, minutos, pájaro), ha suspendido el instante, y lo ha convertido en inconmensurable: una nueva rotación del lenguaje ha permitido que los símbolos se disipen y que solo la imagen poética permanezca. En palabras de Paz, “el poema es vía de acceso al tiempo puro, inmersión en las aguas originales de la existencia” (Paz, 2014a: 26).

Por último, se incluye un poema correspondiente al tercer pasaje:

Me vi al cerrar los ojos:
 espacio, espacio
 donde estoy y no estoy.
 “Visión”, “Piedras sueltas” (*Piedras sueltas*, 1955).

Este último ejemplo nos muestra una ubicuidad que a la vez carece de contexto temporal. Ha eliminado uno de los dos elementos tradicionales del haiku. Es como si Paz hubiera logrado una sinécdoque doble: del instante en el tiempo, del yo en el espacio. Si bien el poema necesita de la palabra para poder ir más allá de lo indecible, Paz afirma que un poema puro “sería aquel en el que las palabras abandonasen sus significados particulares y sus referencias a esto o a aquello, para significar solo el acto de poetizar —exigencia que acarrearía su desaparición” (Paz, 2014a: 185). Paz, mediante un segundo artificio, intenta volver transparente el lenguaje, acceder a la imagen pura, ubicua, sin intermediarios. Potencia su capacidad poética latente, sus anhelos de tornar invisible el lenguaje, de componer el poema puro.

CONCLUSIONES

Se mencionó en la introducción cómo el haiku corrió diferentes suertes desde un entendimiento que no siempre fue el más adecuado. Y es que la expresión poética occidental necesitaba de un desprendimiento de la propia voz para lograr una experiencia de la pluralidad que le permitiera vaciarse de toda significación. Así, un lenguaje que no remitiera a otros

símbolos, desprovisto de metáforas y que evocara a la forma pura, sería capaz de proporcionar una iluminación instantánea para, inmediatamente después, vaciarla y disiparla en un ejercicio crítico del lenguaje.

Dice Paz que la vanguardia tiene dos tiempos: “el inicial de Huidobro, hacia 1929, volatilización de la palabra y la imagen; y el segundo de Neruda, diez años después, ensimismada penetración hacia la entraña de las cosas” (Paz, 2014a: 97). ¿No es esta aproximación a la poesía la esencia misma del haiku? Paz entendió muy bien cómo debía cambiar la forma, trascender el lenguaje, y encontró en la configuración japonesa el lugar en el que concretar su propia experimentación con la palabra.

Octavio Paz no renovó el haiku, sino su propia poética. Incorporó esas formas a su quehacer literario, rompió con lo anterior y su competencia le permitió crear un desvío que se originó desde la estructura misma del haiku hacia unas nuevas creaciones que se erigieron en excepciones del verbo, diferentes e irrepetibles.

Insistía Paz en atribuir un elemento esencial de contemporaneidad a todo poema, en situarle en el absoluto presente. Podemos extrapolar esta característica de la poesía a la técnica que emplea el poeta en sus creaciones, que en palabras de Paul Valery describiría la competencia de todo gran creador: “El hombre superior imita e innova; no desdeña lo antiguo porque es antiguo ni lo nuevo porque es nuevo, sino que consulta y explora en sí mismo lo que hay en él de eternamente actual” (Torre, 1965: 93).

Octavio Paz dejó de componer a través del artefacto literario llamado haiku para hacer otra cosa, para continuar su labor dinámica de desautomatización del lenguaje: “Contra el silencio y el bullicio invento la Palabra, libertad que se inventa y me inventa cada día” (Paz, 2004: 26). Parafraseando a Octavio Paz sobre Pound, diremos que Paz crea una poesía japonesa en lengua española.

Paz entiende el poema como una pluralidad de símbolos que remiten a otros símbolos, los cuales se van volviendo más abstractos, más transparentes a través de un ejercicio del lenguaje poético, en un intento por encontrar la expresión abstracta de una imagen, lugar de encuentro de los lectores.

Esa ubicación espacial es el universo. Paz ha conseguido unificar el espacio, así como el haiku unifica el tiempo. Este es absoluto presente, como dice Paz que debe ser un poema, y ahora es todos los lugares; los imaginarios, los sueños, las mitologías... La poesía japonesa de Octavio

Paz se conforma en un todo esférico y transparente, donde la palabra se desvanece; a su través se vislumbra la realidad.

Un clásico es un clásico no porque se amolde a ciertas reglas estructurales, ni tampoco porque cumpla determinadas condiciones (cuyo autor es harto probable que jamás haya tenido noticia de ellas). Es un clásico en razón de una cierta frescura eterna e irreprimible (Pound, 2000:21,22).

Así vemos que la forma haiku permanecerá siendo un clásico debido a su continuo desvío en la visión occidental de las cosas, de su expresión ajena capaz de renovarse a sí misma en un extrañamiento sin fin. Dice Harold Bloom al respecto:

Un signo de originalidad capaz de otorgar el estatus canónico a una obra literaria es esa extrañeza que nunca acabamos de asimilar, o que se convierte en algo tan asumido que permanecemos ciegos a sus características (Bloom, 2015:14).

Los versos japoneses de Octavio Paz también serán un clásico por la transmutación singular que ejercen sobre el lenguaje: situado el poema en el absoluto presente, un nuevo espacio en el que la forma ha trascendido las palabras se configura, y materializa el haiku en una interpretación poética del lenguaje.

Retomando a Šklovsky, vemos que Octavio Paz no solo comprendió la manera en la que el haiku desautomatiza el lenguaje, sino que consiguió cambiar la misma forma artística para hacer otra cosa, algo que permanecerá en su poesía como objeto único e irrepetible, y que configuró su poética posterior hacia nuevas formas expresivas.

BIBLIOGRAFÍA

Barthes, Roland (1994), *El susurro del lenguaje, más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona, Ediciones Paidós.

Barthes, Roland (2007), *L'empire des signes*, Paris, Éditions du Seuil.

Bloom, Harold (2015), *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama.

- Eagleton, Terry (2010), *Cómo leer un poema*, Madrid, Akal.
- Eco, Umberto (2005), *Sobre literatura*, Barcelona, Penguin Random House.
- Guillén, Jorge (1969), *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza Editorial.
- Lázaro Carreter, Fernando (1990), *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra.
- Paz, Octavio (2014a), *El arco y la lira*, Barcelona, Seix Barral.
- Paz, Octavio (1991), *El signo y el garabato*, Barcelona, Seix Barral.
- Paz, Octavio (1983), *Las peras del olmo*, Barcelona, Seix Barral.
- Paz, Octavio (2014b), *Libertad bajo palabra*, Madrid, Cátedra.
- Paz, Octavio (2004), *Obras completas VII, Obra poética*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Pound, Ezra (2000), *El ABC de la lectura*, Madrid, Ediciones y talleres de escritura creativa Fuentetaja.
- Pound, Ezra (1978), *El arte de la poesía*, México D.F., Editorial Joaquín Mortiz.
- Pozuelo Yvancos, Jose María (2019), *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra.
- Steiner, Peter (2001), *El formalismo ruso, una metapoética*, Madrid, Akal.
- Torre, Guillermo de (1965), *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama.