



Cien haikus | Andrea Zanzotto

Una idea poética como el haiku posee un gran atractivo, incluso más allá de la matriz cultural japonesa que es el sostén sobre el cual se tendría que regresar con insistencia para conocerla al menos de manera aproximada. ¡Qué nostalgia evoca la anulación de los ideogramas y sus florituras, en la traducción, qué malestar se siente al no poder «ver» más aquella elegancia en la cual se manifiesta quizá lo mejor del destello de brillante energía en los ligeros coágulos de estos versos! Y bastaría solo pensar en aquellos haikus donde aparecen, oportunamente combinados, ideogramas y signos de un sistema alfabético, para imaginar las ocasiones extraordinarias, los encuentros extremos que nos roba la traducción.

En cuanto a la transcripción de los sonidos del haiku a nuestro alfabeto, la cual también ejercita en el lector una fuerte sujeción sonora y provoca una simpatía natural causada por una cierta vaga afinidad entre la fonología de las dos lenguas (permitiéndonos percibir afectuosamente ciertas consonancias, aliteraciones, simetrías silábicas), nos hace también entender todo lo que perdemos en la imposibilidad de traducir las palabras y sus pausas, correspondientes casi al «men» y al «de» griegos, preciosos en su «inutilidad» inmediatamente semántica y en su asombroso halo fático. ¿Y cómo apropiarse de aquella «esencia neutral», o mejor «asujetal», que parece extenderse por la lengua japonesa, por la cual cada dato tendería a ajustarse, consiguiendo así un máximo relieve, sobre una especie de fondo o de inconsciente gris-plateado, casi una indicación de la presencia de aquel «ser puro» que, en las más variadas definiciones, o más bien no-definiciones, se encuentra en todas las culturas de la India y del Lejano oriente?

Si después nos referimos a otros sobrentendidos culturales más definidos, ¿cuánto se pierde, por ejemplo, por el solo hecho de no tener la experiencia de la niebla percibida como signo de salud de la realidad, como un visible, suave respiro del paisaje? ¿Y cómo tomar aquellas festividades en las cuales se moldea el ritmo de las estaciones en el haiku, festividades tan alejadas a las nuestras, como la celebración de los difuntos que se celebra —de manera sabia—, en la temporada más bella del año?

Grandes son por lo tanto los abismos de lo no-comprobable, lo inexplorable que de manera particular el haiku, por su condición fulminante, abre frente a nosotros los occidentales, pero también nos invita irresistiblemente a confrontarnos con ellos. Los haikus, de hecho, arrojan flechas abolladas que nos llegan desde un mundo parecido al de Alicia, pero dotado de una sutil, intrincada coherencia que no es solamente el otro lado del espejo de nuestras coherencias. Son grietas por las cuales se filtra algo deslumbrante y al mismo tiempo afectivo, son cúspides elásticas de algo que debe estar sumergido, para nosotros (y tal vez para todos), y que sin embargo sentimos necesariamente nuestro. Y entontes, para entender, nos replegamos —por lo menos— en un «principio de esencialidad», en el tema del



ahorro verbal que crea altas tensiones acumulativas, o directamente en la «fascinación del fragmento», como también en referencias que sin duda se pueden identificar en el haiku, aunque tengan una relación precisa con ciertos mitos y constantes de la cultura y la poesía occidental de finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

Por otro lado, el hecho mismo de que en Japón, muchos temas de la cultura occidental se han aceptado y se han desarrollado dentro del haiku demuestra que no es equivocado cooptar esta forma poética dentro de un cierto marco de experiencias euro-americanas, sin olvidar ciertas premisas profundas.

Es necesario entonces reconocer la validez de aquella alucinación por la cual composiciones de diversos orígenes, caracterizadas por una concentración y una intensidad parecidas al conjunto de los residuos y del diamante, y que van desde el haiku japonés al fragmento de los líricos griegos (y de los mismos presocráticos), han podido penetrar en Occidente por un largo periodo casi como un tejido único de lectura. Todas estas formas mínimas, o reducidas a la minimalidad, renuevan el valor de una activa condición residual sobreviviente dentro de una crisis. «Con estos fragmentos he apuntalado mis ruinas» podría ser el lema justificativo de esta línea cultural. Y tampoco puede ser considerada ya agotada, más bien, observando con detenimiento, encuentra siempre nuevas «compulsiones por repetirse», e invade con los destellos de una novedad interesante hasta la poesía más reciente. Queda el hecho de que la presencia cultural japonesa, perceptible desde mediados del siglo pasado como influencia iconológica, y más tarde en el teatro y en la literatura, se hace sentir con una excepcional fuerza estimulante en el haiku. Su mayor área de influencia ha sido el mundo anglosajón en el cual algunos protagonistas de la poesía comenzando por Ezra Pound y William Carlos Williams, hasta Conrad Aiken y Wallace Stevens, y grupos como el imagismo han experimentado esta forma y han abierto la vía a una vastísima y continua creación de haikus por parte de numerosos adeptos (si se piensa en la constitución de un grupo como la «Sociedad del Haiku de América»). Tampoco puede ser ignorada la influencia más o menos directa del haiku en la poesía del ámbito francés, en alguna línea que toca Apollinaire o Cendrars o un cierto Claudel, hasta el Cocteau teórico de la «estética mínima».

Podríamos preguntarnos si por esta vía, el corte inconfundible del primer Ungaretti no haya sido influenciado, en algún modo más o menos subterráneo, por las sugerencias del haiku, siendo tan impresionante a veces la analogía de las figuras formales. En cualquier caso, la amplitud del fenómeno muestra por sí misma la carga de «destino»; la descontextualización del haiku no era evidentemente una apropiación del todo indebida. Y más aún: en el momento en el cual desaparecía la seguridad centralizadora del Occidente, y con ella, cada vez más, cualquier idea de centro, ¿qué mejor «fragmento» del haiku para indicar un espacio completamente separado y diseminado?



Queda, más allá del problema de las intersecciones culturales, la frescura única del haiku en su fisicidad casi precultural como estructura articulada sobre un biorritmo primordial, sobre una *arsis* y una tesis encantadas de una mal definida suspensión mediana; queda el valor de una sensación cargada de intuiciones, de una percepción esclarecedora de delicados contrastes cromáticos y lógicos (como apuntó también Rudolf Arnheim), conjugados como en una jeringa que un aliento de vida parece querer recorrer una sola vez, y que cada vez, en sus posibilidades de variación, prepara el terreno para una combinatoria huidiza, «tangencial», de sorpresas y de contenidos temblorosos. Queda el parpadeo de un logos que está casi siempre libre de las constricciones de un sujeto y que establece la primera alusión de una retícula de la que pueden derivar todas las otras; queda el primer ensamble de una «máquina» en la cual, casi con una astuta obstinación, se manifiesta un primer gemido que no concierne solamente a la poesía. Si el *pointe* de nuestro epigrama, que es también una de las más altas representaciones de la densidad radiante, manifiesta el carácter agresivo y voluntariamente venenoso, entonces los brotes tenues del haiku y su nunca arrogante gracia representan su clímax o más bien un no-lugar, un vago desfallecimiento, un sobresalto dulcemente ritualizado, el no-rumor del sentido que se asoma dentro del sinsentido de la naturaleza casi queriéndolo preservar, porque la naturaleza debe «habitar» en él para seguir siendo la madre de todos los sentidos.

Y es justo que Basho, el iniciador más influyente, haya querido relacionar el haiku con una idea simple y «positiva» de la naturaleza, que se libera según el aliento peculiar de cada estación particular, con sus murmullos, colores, sensaciones táctiles o auditivas, animales heráldicos, fructificaciones, cristalinidades, humedades. Pero en la naturaleza también existe un silencio insondable. Y si el hecho de que la palabra recaiga repentinamente en el silencio ayuda a la palabra, el aprecio placentero se pierde un poco en un silencio fundamental, interior a la molécula del haiku, esto se hace posible en la rapidez de la dispersión de la palabra. Los haikus tienen casi el aire de «disculpa» del existir, si es que el existir implica una especie de violencia sobre el ser-puro y sobre el lector-puro, si implica una seducción demasiado viscosa para tomarse como elegancia, o un giro lógico que quiera capturar, vincular, antes que abrirse en un enunciado apremiante, en un parpadeo.

Es cierto que existe de algún modo el peligro, ya sea en la excesiva fidelidad a una tradición o en la extrapolación de los adeptos, de evitar ante todo el aura de parsimonia que está relacionada al haiku y que se arriesga a su vez a los peligros de la esterilidad típica de la hiperortodoxia. Pero el transcurrir benéfico del haiku, en grupo o en soledad, en nuestro campo psíquico, hoy más que nunca, da señales de libertad ante la fétida monstruosidad y a los anquilosamientos —de la naturaleza, del hombre en su propio sentir y en su propia percepción— que son parte de la realidad actual.

Traducción de Juan Carlos Cano



Andrea Zanzotto [Pieve di Soligo, 1921 – Conegliano, 2011] fue uno de los poetas italianos más relevantes del siglo XX. Su primer libro *Dietro il paesaggio* (1951) se llevó el Premio San Babila. Este acontecimiento le abrió las puertas de par en par, ya que el jurado estuvo integrado por Eugenio Montale, Giuseppe Ungaretti y Salvatore Quasimodo. La calidad y la densidad de su poesía lo ha convertido en uno de los referentes de la poesía europea. Entre sus poemarios, destacan *Elegia e altri versi* (1954), *Vocativo* (1957), *IX Ecloghe* (1962), *La Beltà* (1968), *Gli Sguardi i Fatti e Senhal* (1969), *Pasque* (1973), *Il Galateo in Bosco* (1978), *Fosfeni* (1983), *Idioma* (1986), *Meteo* (1996), *Sovrimpressioni* (2001) y *Conglomerati* (2009). Ha escrito también numerosos artículos y relatos y ha sido igualmente galardonado con el Premio Viareggio, el Premio Feltrinelli y ha sido nombrado Doctor Honoris Causa por las universidades de Trento y Venecia.

Juan Carlos Cano Aldana [Ciudad de México, 1971] es arquitecto y cofundador de la editorial Mangos de Hacha, cuyo catálogo se enfoca en la poesía desde diversos ángulos como el ensayo, la biografía y el cine. Ha publicado tres libros: *Clemson* (1998), *Umpire* (2007) y *Creaciones Artísticas S.A.* (2012). Ha escrito para distintas publicaciones como *Letras Libres*, *La Tempestad*, *Arquine*, *El poeta y su trabajo*, *Código*, *Architectural Review*, *Rita y Tank*, entre otras. Es coautor de los libros: *San Ángel. Una propuesta para el futuro* (2007), *Arquitectura Escolar. SEP 90 años* (2012), *Ciudad Independencia. Seguro Social* (2022) y *Brutalismo arquitectónico en México* (2025). Es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte desde 2024. En 2023 fue invitado al programa de residencias artísticas del *Cape Cod Modern House Trust en Wellfleet*, Massachusetts, un programa especializado en el rescate de la arquitectura moderna. Con su trabajo arquitectónico ganó el *Gold Holcim Award 2023 for Latin America*. En enero de 2024 su despacho fue seleccionado como una de las *Emerging Voices de la Architectural League* de Nueva York.