

Formas breves, a la manera de haikus

Reseña del libro de Homero Bilbao (2024). *Formas de estar aquí*. Córdoba: Alción Editora.



Gustavo José Mariani*

Ikebana

Desde hace varios años, asistimos con Homero Bilbao a los Seminarios de Cine que dicta Roger Koza en el Cine Club Municipal de Córdoba. El año pasado, RK hizo una retrospectiva del director japonés Hiroshi Teshigahara (1927-2001). Una de esas películas es un documental de 1956 titulado Ikebana, que está dedicado a su padre Sofu, artista plástico, escultor y maestro de ikebana, es decir, de arreglos florales (En japonés se llama *ka-dó*, “el camino de las flores”). En los arreglos florales de Sofu, siempre había una rama alta y erguida que es el Cielo (*shin*), una rama media a la derecha que es el Hombre (*so*) y una rama baja a la izquierda que es la Tierra (*gyo*). Tres elementos. La ley del 3, que también rige para el haiku.

Hay una escena del film en la que el maestro da una clase de ikebana a un grupo de mujeres. Después de una breve introducción teórica, las invita a hacer arreglos florales con elementos disponibles sobre una mesa: tallos, ramas, cañas de bambú, flores, etc. Cuando terminan, el maestro va recorriendo los trabajos y se detiene frente a cada uno. Entonces saca una pequeña tijera de podar y va cortando, eliminando, quitando lo que está de más, buscando la sencillez y la elegancia.

* Profesor en Letras por la UNLP. Río Ceballos. Córdoba.

Recordé esta escena cuando empecé a leer los haikus de Bilbao. Pero la asociación es válida también para el *haiku* en general. Porque el espíritu de esa forma poética japonesa es el mismo que rige para todas las artes y disciplinas tradicionales del Japón. El *furyu*.

Furyu es una palabra japonesa que literalmente significa ‘que fluye con/como el viento’. Y que se refiere al gusto y la sensibilidad japoneses por la naturaleza, por lo espontáneo y por la modestia, así como por lo evanescente y lo elegante. Por extensión, podría definirse como ‘el espíritu de lo japonés’.

Haiku

El *haiku* es un poema breve de 17 moras o sílabas distribuidas en 3 versos de 5, 7 y 5 sílabas, respectivamente.

Es una forma poética concisa, condensada, comprimida. Minimalista. Una miniaturización, como la define Arturo Carrera (2024). Su estilo se caracteriza por la naturalidad, la sencillez, la sutileza y la austeridad. Una sencillez que de ningún modo denota superficialidad, sino, por el contrario, gran hondura espiritual.

Su brevedad obliga al poeta (*haijin* se llama al poeta que escribe haiku) a significar mucho diciendo lo mínimo.

En referencia a uno de sus *haiku*, Matsuo Bashô (el célebre escritor japonés del siglo XVII) comenta: “En el poema está todo cuanto me sugiere el paisaje. Agregar algo sería demasiado, como agregar un dedo a la mano”.

En el *haiku* no hay rima. La rima es un elemento desechado en la poesía japonesa, pero, como en toda poesía, se nota un cuidado extremo por los sonidos. Los poetas juegan con leves simetrías sonoras, con sutiles aliteraciones.

El verso japonés se basa en la cantidad de sílabas (la métrica). Las variantes básicas son dos: el *tanka*, poema de 31 sílabas distribuidas en versos de 5, 7, 5, 7 y 7, y el *haiku*, de 17 sílabas distribuidas en versos de 5, 7 y 5.

Hay una consustancialidad profunda entre la métrica de las formas breves (el *tanka* y el *haiku*) y el idioma japonés. Donald Keene (1956) señala que “los versos alternos de cinco y siete sílabas constituyen el ritmo básico del idioma japonés, de modo que los poemas breves son los que mejor se acomodan al idioma”. Del mismo modo se dice que el octosílabo es el ritmo natural de la lengua castellana. Recordemos el comienzo de *El Quijote*: “En un lugar de la Mancha,/ de cuyo nombre no quiero/ acordarme,/ no ha mucho tiempo que vivía/ un hidalgo...”

Y es asimismo el octosílabo el verso de la más auténtica creación poética española, el *romance*:

*Que por mayo era por mayo,
cuando hacía la calor,
cuando los trigos encañan
y están los campos en flor...*

Volviendo al *haiku*, ¿la forma breve de la estrofa japonesa impuso la sencillez y economía del *contenido*, o la forma concisa fue consecuencia de la sencillez de las ideas? En otras palabras, ¿la forma dictó los contenidos o al revés?

Lo cierto es que la forma y el contenido de la poesía japonesa tradicional parecen concordar perfectamente entre sí y corresponder al gusto japonés que se revela en las demás formas artísticas: la pintura, la caligrafía, la música, etc.

El *haiku* incluye fundamentalmente sustantivos. Los verbos con frecuencia aparecen en su forma nominal de infinitivo, aunque no faltan las frases carentes de verbo. El haiku prescinde de la adjetivación innecesaria (¡Es muy borgeano!). No hay mayúsculas ni signos de puntuación. Así que traducir un haiku es una empresa ardua.

Génesis

¿Cómo nace un *haiku*? O ¿cómo debería nacer un haiku según las enseñanzas de los grandes maestros del género?

En primer lugar, el *haiku* no es el resultado de un destilado, es decir, de una cierta materia prima que se va decantando y filtrando hasta obtener esa sustancia concentrada en 17 sílabas, sino que nace así, tan breve como nos llega.

El *haiku* tampoco es una proposición lógica. No es algo en lo que intervenga el intelecto.

Surge de lo que en japonés se dice *aware*, es decir, el sentimiento de conmoción, de asombro, de estremecimiento ante la realidad, y en particular ante la naturaleza. El poeta experimenta luego una iluminación repentina, el *satori* del budismo zen, o sea, un conocimiento intuitivo que se convierte enseguida en una expresión poética, que debe ser breve, sencilla y a la vez sutil. Entonces:

aware > satori > haiku

Se trata de captar el instante, el aquí y ahora, de atrapar en palabras lo fugaz, el acontecimiento, que se revela como una epifanía. Sobre la captura de lo que sucede una vez y para siempre, señala Alberto Silva (2014):

Es la ocasión la que hace al poeta de *haiku*. Reflejos rápidos ha de tener el *haijin* para aprovecharla. Son instantes veloces que exigen reacciones instantáneas. Un asomo de instante identificado con el fluir del universo. Se ha afirmado que el *haiku* desarrolla una estética y hasta una metafísica del instante.

De modo que la inmediatez y la brevedad definen la ontología del *haiku*.

Pero más que de una mera percepción sensorial, se trata de una *común-uniión* entre sujeto y objeto (piezas, en última instancia, de un todo). Algo místico, podría decirse. Algo que acontece de pronto y que alguien registra como si la escena se escribiera sola. “Es escrito algo que es”, como dice el ya citado Alberto Silva (2014)

Por último: al *haiku* –observa Donald Keene (1956)–

tiene que *completarlo el lector*, porque el haiku *sugiere, nunca explicita*. Lo que con más frecuencia buscaron los poetas japoneses fue crear con unas pocas palabras y algunas imágenes muy precisas el *bosquejo* de una obra cuyos detalles tiene que suplirlos el lector, de igual manera que en una pintura japonesa unas cuantas pinceladas tienen que sugerir todo un mundo. Y esta es la dificultad que el arte japonés representa para la recepción occidental.

Es común relacionar el haiku con el budismo zen. Esta vinculación se produce, en efecto, desde el mismo siglo VIII, cuando la escritura (los ideogramas o *kanjis*), la filosofía (el confucianismo), la espiritualidad (el taoísmo) y la literatura chinas (principalmente los poetas de la Dinastía Tang: Li Tai Po, Wang Wei, Dú Fu y Bai Juyí) se introducen en el Japón. Es innegable la deuda de Japón con China, y

los japoneses profesaron siempre la más grande admiración por aquella cultura más antigua que la suya y con frecuencia le hicieron el supremo cumplido de imitarla. Pero, a diferencia de Corea, que aceptó incondicionalmente la cultura china, todo lo que el Japón tomó de China fue filtrado y modificado de manera considerable a través del temperamento japonés (Keene, 1956).

Orígenes y desarrollo del haiku

El *haiku* aparece hacia el siglo XII y se consolida y perfecciona hasta alcanzar su plenitud y cima en el siglo XVII. Al parecer resulta de una fractura: cuando los tres primeros versos de un waka (poema japonés de autoría individual) o de un *renga* (forma poética tradicional japonesa de escritura colectiva) se independizan del resto del poema y adquieren existencia propia. De hecho, *haiku* significa, literalmente, ‘poema libre o suelto’.

La Edad de Oro del *haiku* se sitúa entre los siglos XVII y XIX, siendo Matsuo Bashô, Yosa Buson, Kobayashi Issa y Masaoka Shiki los cuatro grandes maestros del género.

Matsuo Bashô (1644-1694), que era monje budista zen e hijo de un samurai, llevó el haiku a su máxima expresión. Se lo considera también el poeta más grande de Japón, e incluso se lo venera como a un santo, por la vida tan pura que llevó. Sus *haiku* son de un refinamiento exquisito.

Tópicos

Los elementos recurrentes en el haiku tradicional son: la naturaleza en general, el sol, la luna, las estaciones del año (*kigo*), las flores, los pájaros, las nubes, la bruma, la lluvia, la noche, el viento, el camino.

En el Prefacio de *Kokinshû* / *Colección de poemas antiguos y modernos* (905 d. C.), Ki no Tsurayuki, el compilador, enunció algunas de las circunstancias que inspiraron a los poetas japoneses. Desde entonces, esos temas quedaron entre los principales del *haiku*:

- Cuando contemplaban las flores dispersas en una mañana de primavera;
- cuando escuchaban la caída de la hoja en un atardecer de otoño;
- cuando suspiraban ante la nieve y las olas reflejadas por sus espejos con cada año que pasaba;
- cuando al ver el rocío en la hierba o la espuma en el agua, les sobrecogían los pensamientos sobre la brevedad de la vida;
- o cuando habían pasado de la fortuna a la necesidad;
- o cuando, habiendo sido amados tiernamente, se encontraban abandonados.

Como se ve en la lista de temas de Tsurayuki, la poesía contiene solamente los de carácter emocional y el tono empleado más frecuentemente es el de *una suave melancolía*.

Hay desde luego un *fondo filosófico y religioso* en el *haiku*, pero nunca se explicita; siempre es a través de imágenes del mundo material. Por ejemplo, la caída de la flor del cerezo (la más temprana y también la más efímera de todas las flores primaverales) o la dispersión de las hojas en otoño sugieren el paso del tiempo y la brevedad de la existencia humana (El escritor Fujiwara no Teika –siglos XII/XIII– decía que el poeta, más que valerse de la naturaleza para transmitir emociones humanas, debía *encontrar ecos de humanidad* en las escenas naturales), así como la enseñanza budista zen de que las cosas de este mundo pronto se marchitan y carecen de sentido.

El libro de Homero Bilbao

La estructura

El volumen está dividido en tres secciones cuyos títulos bien podrían constituir un *haiku*:

En el camino

Amores, lugares, canciones

El horizonte, abierto

El título

Formas de estar aquí.

El aquí —o el *Dasein/estar ahí* heideggeriano— es siempre el espacio donde acontece el *haiku*. Y el ahora, el presente. Y la realidad concreta.

El *Dasein* heideggeriano no es otra cosa que la *existencia* misma. Y como la existencia no es sinónimo de inmovilidad, sino por el contrario de *devenir*, asociar la existencia al *camino* es algo natural.

La Luna y el Sol son viajeros de la eternidad, vagabundos como los años que llegan y se van. Para quienes dejan que la vida derive a su antojo en un bote, o llegan a la vejez tirando de un caballo, cada día es un viaje y el viaje mismo es el hogar. Entre los hombres de antaño, no fueron pocos los que murieron en pleno viaje. Así yo, desde hace ya mucho tiempo, arrastrado como una nube barrida por el viento, incapaz de despojarme del anhelo de vagabundear [...], y poseído por el viaje y como llamado por Dosojin (dios protector de los peregrinos), y resultando imposible mantenerme ocupado en alguna cosa, [...] cedí mi choza y me puse en camino.

Así comienza *Caminos secundarios a pueblos lejanos. Diario de Viaje* (1689), de Matsuo Bashô, el más célebre de los poetas japoneses.

Y más adelante dice Bashô: “¿Qué mueve el peregrinaje por lugares lejanos sino la inclinación a dejar que el mundo siga su curso, junto con su impermanencia (*mujô* en japonés)? Morir en el camino, el humano destino”.

En chino, camino se dice tao y en japonés se dice *dô*, y significa también, en ambas lenguas, método y doctrina, en su sentido espiritual filosófico-religioso.

El *camino* (y su complemento necesario el *viaje*) es uno de los tópicos centrales del *haiku*. Ya sea por el tema en sí mismo como símbolo o metáfora de la existencia, ya sea por el hecho de que la mayoría de los *haijin* fueron caminantes y nómadas. La vida como viaje y el viaje mismo como forma de vida.

Pero a diferencia de la asociación occidental entre viaje y existencia, muy influida por la concepción teleológica judeo-cristiana, para la tradición budista la justificación (y el sentido) del *viaje* no está en la meta o finalidad o resultado, sino “en el puro transitar, en la experiencia del movimiento transformador, sin necesitar ni postular ningún término *ad quem*” (Silva, 2014).

De modo que no me parece gratuito que la primera sección del libro de *haiku* de Homero Bilbao se titule “En el camino”.

Los textos

Voy a utilizar el título de esta primera sección del libro de Bilbao como columna vertebral de mi desarrollo. En torno a esta imagen-tema-tópico orbita, a mi entender, el resto de los *haiku* del libro.

El epígrafe de esta primera sección es de Ursula Kroeber Le Guin. Dice:

*Es difícil ver dónde comienzan tus pasos,
y oscuro detrás está el camino por el que fuiste
por sobre las colinas hacia el amanecer.*

¿Dónde comenzó el camino? ¿Por dónde va? ¿Dónde terminará?

Bilbao dice:

*Hoy como ayer
la vida desbocada
insiste en ir. (I)*

“Desbocada” significa desatada, sin freno y sin riendas como un caballo libre a su merced. El paisano dice que un caballo es de buena boca cuando obedece al freno. Pero la vida no obedece el rumbo ni la dirección que se le quiera marcar. La vida simplemente –y parafraseo a Bilbao– va de aquí pa’ allá, como el polen, como la libido o la brisa primaveral.

Continúa diciendo Bilbao:

*Ir y venir
apenas con lo puesto
entre palabras. (I)*

Al viajero, Bashô le dice: *El cuerpo en sí mismo es equipaje suficiente.*

Están los desvíos que amenazan extraviarnos del verdadero camino:

*En el camino
tentado de espejismos
y no lugares. (I)*

Y, por último, los dos haiku que me parecen más heideggerianos:

*¿Cómo es hoy
la antigua travesía
de estar aquí? (I)*

*De estar aquí,
¿en el confín
de un bosque
que no vemos? (I)*

Otro tema presente en el libro es el de la *repetición y la diferencia* (Seguramente con resonancias de Deleuze, pero también de Freud y Lacan)

*Persuaden los días,
repiten y ensayan
la diferencia. (I)*

Algunos *haiku* juegan con matices que hacen a la repetición y la diferencia. Por ejemplo, estos dos:

*En el camino
fábula impar, nosotros
cosos del Verbo. (I)*

*Fábula abierta
nosotros, cosos del Verbo
en camino. (III)*

Cada uno de nosotros es una *historia impar* (única) y abierta (receptiva). Estamos de acuerdo en esto. Pero Bilbao, significativamente, no usa la palabra historia, sino la palabra *fábula*, que introduce una nota de irrealidad, de imaginación y de apariencia. ¿Somos el sueño de algún dios? (Borges diría que sí).

¿Qué es esto de *cosos del Verbo*? Gramaticalmente, Verbo es el genitivo subjetivo, es decir, que es el sujeto de la expresión, y cosos el acusativo (objeto directo). ¿Se refiere al Verbo Divino, aquél de *En arjé en ho lógos! En el principio era el Verbo*, del Evangelio de San Juan? ¿O a la “palabra” en el sentido que le da el psicoanálisis? Por otro lado, me parece estupendo quitarle solemnidad al asunto usando el lunfardo *cosos*.

Otro ejemplo de repetición-diferencia:

*Tarde o temprano,
las palabras sangran
como nosotros. (I)*

*Tarde o temprano,
las palabras sangran
con nosotros. (III)*

El adverbio *como* es meramente vinculante (A es como B), pero la preposición *con* denota unión, comunidad (A en conjunto con B), como si se tratara de un destino compartido: nosotros y las palabras.

En el poemario de Bilbao están presentes los *tópicos* clásicos del *haiku* japonés (el sol, la luna, las estaciones del año, el agua, las lluvias, las nubes, el viento, las auroras, los crepúsculos, la noche, los pájaros, las plantas), pero también aparece lo local: el paisaje cordobés (arroyos, ríos, lagos, cerros) y la presencia urbana en locaciones muy reconocibles y emblemáticas de la ciudad de Córdoba como la Cañada y el Suquía. Lo costumbrista también tiene su espacio: los fogones, las guitarras, los bailes, los coros infantiles, los mates y hasta el fútbol,

Los pájaros merecerían un capítulo aparte: capuchinas, golondrinas, zorzales criollos, la calandria, los gorriones, la reinamora, el búho, los horneritos:

*¡Horneritos
estridentes!, corren el telón
al aguacero. (III)*

O este díptico:

*Ayer, paloma
no estuve a la altura
de tus alas. (III)*

*Y sin embargo
cantas e insistes, hoy
en el vuelo. (III)*

En el *haiku* japonés casi siempre hay flores, especialmente las emblemáticas flores del cerezo y el ciruelo, y los crisantemos. En el libro de Bilbao, curiosamente, no encuentro ninguna. Pero hay, sin embargo, árboles.

Como este bello tríptico a las tipas de la Cañada (II):

*Al sol, sedientas
las tipas de la Cañada
inclinan la ciudad.*

*Hacia el Suquia
urden qué trama verde
y fluyen, las tipas.*

*Viejas joviales
las tipas de la Cañada
susurran verde.*

Y un *haiku* que me recuerda A un olmo seco, de Antonio Machado:

*Descuajado
un árbol reverdece
la caducidad. (I)*

Machado dice:

*A un olmo viejo, hendido por el rayo
y en su mitad podrido,*

*con las lluvias de abril y el sol de mayo,
algunas hojas nuevas le han salido.*

La naturaleza tiene un lenguaje (una voz) propio. Las aguas, el viento, el follaje son un lenguaje en sí mismos. ¿Cómo trasladarlo al idioma de las palabras? ¿Es intraducible? Parece haber una respuesta en este *haiku* de Bilbao:

*Límpidas aguas
del manantial escurren
intraducibles. (I)*

Hay una presencia urbana que siempre convoca a la nostalgia y la dulce melancolía: los trenes. A ellos Bilbao les dedica un *haiku* en cada sección del libro:

*Paso a nivel.
Un aire de trenes
en los durmientes. (I)*

*El paso a nivel
sin riel. Y tu recuerdo,
lleno de trenes. (II)*

*Las vías férreas
sobre gruesos durmientes
con ecos del tren. (III)*

“Aire de trenes”, “tu recuerdo”, “ecos de tren”, es decir, lo que ya no está, pero persiste en la memoria emotiva.

¿De qué hablamos cuando hablamos de amor? (Raymond Carver).

El tema es recurrente en el libro de Bilbao, principalmente en la segunda sección: “Amores, lugares, canciones”.

*Si te quedás,
lo negro sobre blanco.
Y si te vas (I)*

Este *haiku* puede vincularse con el epígrafe de Antonio Porchia de esta segunda sección:

Te ayudaré a venir si vienes/ y a no venir si no vienes.

Hay un par de haikus que me resultan crípticos:

*Hablan de amor
¡por horas y horas y horas!
los dos, que son tres. (II)*

*Aunque vemos dos,
en el último encuentro
siempre son tres. (II)*

Para finalizar

El libro de Homero desborda de referencias y alusiones principalmente literarias y musicales.

El libro de Roberto Arlt que el padre le regaló a los 15 años. Alguien que lee *Trilce*, de César Vallejo, en un banco de plaza. La poeta polaca Wislawa Szymborska junto al enorme Juan L. Ortíz. Matsuo Bashô. El poeta metafísico inglés John Donne. El pintor Auguste Renoir. El pintor, escultor y muralista ecuatoriano Oswaldo Guayasamín. Joaquín Sabina: “Confundí con estrellas/ las luces de neón” (de *Tan Joven y Tan Viejo*). Juan Gelman. Paul Verlaine. *Té en el Sahara*, la canción de The Police.

Paul McCartney. *Los ejes de mi carreta*, de Atahualpa Yupanqui. *La vida breve* (1950), de Juan Carlos Onetti. *Raros peinados nuevos*, de Charly García.

Quisiera detenerme en una alusión, por razones personales:

Giacomo Leopardi. *La luna de Leopardi*, a la que Bilbao le dedica un tríptico en la segunda sección del libro. Giacomo Leopardi (primer tercio del siglo XIX), el gran poeta del romanticismo italiano, que vivió tan triste y enfermo y murió tan joven (a los 38 años). Me conmueve saber que el padre de Homero Bilbao era lector de este poeta tan exquisito y sufriente, que yo leí a mis 18 años, cuando atravesaba mis primeras crisis, y me identificaba con sus versos cargados de pesimismo cósmico.

Quiero citar la primera estrofa y la última de uno de sus más bellos poemas: *A Silvia* (1828):

Primera estrofa

*¿Recuerdas, Silvia mía,
de tu vida mortal aquellos tiempos
cuando el amor brillaba
en tus ojos inquietos y rientes,
y alegre y pensativa, los umbrales
cruzabas de los años florecientes?*

Última estrofa

*Antes de que el invierno el campo marchitase,
tú, combatida por fatal dolencia,
morías, tierna amiga. Y de tus años
ver la flor no pudiste.
De igual manera, al poco tiempo,
mi esperanza moría; y a mi existencia
también negó el destino
la juventud.*

*Al surgir a la vida,
tú, mísera, caíste, y con la mano
me mostraste, al parir, la fría muerte
y el sepulcro lejano.*

Hay un *haiku* de Bilbao que bien podría haber suscrito Leopardi:

*¡La luna llena!
Pasan imperios y ella
una y otra vez. (I)*

Y también este:

*Las estrellas
estas noches de verano,
aun si ya no. (II)*

Referencias bibliográficas

- Bashô, M. (2013). *Caminos secundarios a pueblos lejanos. Diario de Viaje (1689)*. La Plata: Barba de Abejas.
- Carrera, A. (2024). *Haikus de las cuatro estaciones*. Buenos Aires: InterZona editora.
- Keene, D. (1956). *La literatura japonesa*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Shiki, M. (2021). *Haikus y kakis*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Silva, A. (selección, trad. y estudio) (2014). *El libro del haiku*. Buenos Aires: Bajo la Luna.