

LOS HAIKAI.

un juego poético

Aspectos de la poesía de Gustavo García Saraví (*)

Dra. Mercedes García Saraví

La lírica de Gustavo García Saraví se distribuye formalmente entre sonetos, poemas en "verso libre" y hai-kais.

Los denominados haikais por el Sujeto de la Enunciación aparecen en número de 415 en las Obras completas (**). Su implícita relación con lo espacial -el viaje- los circunscribe a tres obras: **Cuadernos del Ecuador** de 1976, en el que es la única forma usada; **Cómo se canta a la patria**, del mismo año, en el que, bajo el subtítulo de "Caminos y Caminatas", alterna con sonetos y poemas en verso libre; y **Misioneros**, de 1980.

La necesidad de acotar el objeto de estudio exige, en primera instancia, una dilucidación de los alcances semánticos del término, paralelos a la señalización de sus caracteres diacrónicos y sincrónicos.

Si bien se parte de la hipótesis de que García Saraví no realiza una imitación o adaptación de una especie eminente y evidentemente ajena, sino que la misma surge

como necesidad expresiva, resultará provechoso verificar su origen y rasgos definidores.

De la constrastración de las peculiaridades del poema tradicional con las que se encuentran en los garcíasaravianos ha de surgir una redefinición de la especie adecuada para este trabajo.

Exploración histórico-semántica

Donald Keene (1) deslinda las implicancias del término: "... el haikai era el nombre genérico dado al tipo irregular de poesía que representa Bashō y su escuela: **hokku** era el nombre de la estrofa inicial de una serie de estrofas encadenadas y **haiku** (un término más moderno) el nombre que se dio a la estrofa independiente perteneciente a la escuela haikai. Sin embargo, las tres palabras se confunden a menudo..."

Se verifica, a partir de la definición, que **estos haikais** serían, en todo caso, haiku. Hecha la aclaración, se seguirá usando el primer término legitimado por el poeta.

El haiku clásico se caracterizaba, métricamente, dada la ausencia en la preceptiva japonesa de la rima y el acento, por tres versos de 5,7 y 5 sílabas. Aproximadamente en 1910, la reforma de la escuela Shinkeikoo establece un cuarto verso, con un número variable de sílabas. Otras tendencias buscaban la liberación total de pautas silábicas.

Es incuestionable la conexión inicial de estas composiciones con el budismo zen:

... it was asserted that haiku is an aspect of Zen: that haiku is Zen, Zen directed to certain selected natural phenomena... (2)

La doctrina Zen descrece de la enseñanza, predica la iluminación súbita. Los de-

más budistas consideran que el Nirvana sólo se puede alcanzar después de pasar por sucesivas reencarnaciones: en cambio, Zen afirma que el estado "satori" es aquí y ahora: un instante en todos los instantes.

Es una doctrina sin palabras. Los maestros apelan a la paradoja, al contrasentido, al absurdo para destruir la lógica; para descubrir, a través del sinsentido, un nuevo sentido inefable.

Una de las consecuencias de esta relación es vista por Barthes en la "...suspensión pánica del lenguaje..." "No se trata de ser conciso, de actuar sobre la raíz misma del sentido para lograr que ese sentimiento no se difunda, no se interiorice, no se dé por implícito... no divague en el infinito de las metáforas..., el haiku no es un pensamiento rico reducido a una forma breve, sino un acontecimiento breve que encuentra de golpe la forma justa..." (3)

Este rasgo es desarrollado por Blyth bajo el título de "ascetismo", y da apertura a su **Historia**.

El elemento estacional es el componente temático más notorio del antiguo haiku, imbricado inexorablemente con el "kidai", o sentimiento de la naturaleza.

En la producción más moderna puede notarse una tendencia a los asuntos más humildes. Otra característica, ésta ya consecuencia del idioma japonés es la de la radical ambigüedad: ya que un vocablo puede ser interpretado (y traducido) de diversas y opuestas maneras.

Keene habla de un tendencia funcional: la de la palabra "eje", consistente en la ligazón de dos ideas diferentes mediante un giro o desviación del sentido propio.

Written in Chinese and Japanese Characters, it is grasped by the eye rather than by the ear or mouth. There is therefore, as said before, not much

onomatopoeia, even of the ordinary kind, though we may find some striking example in Buson...

(Blyth, p7)

Se agregan, pues, el iconismo y la escasez de onomatopoeya como otros dos atributos.

Puede conjeturarse que las definiciones más certeras son las que apelan a la metáfora, ya que ésta obvia las barreras intelectuales. Tal, la del "navajazo trazado en el tiempo..." de Barthes, o la de Gozo Yoshimasu (4), "captación instantánea de un mundo perdido a partir de un fragmento de imagen aislada".

Para Octavio Paz es un "sol diminuto", o "un pequeña estrella errante". Barthes y García Saraví -que no se han leído el uno al otro-coinciden en la comparación con la instantánea, con la fotografía.

La occidentalización de la especie tiene que ver con poetas ingleses y franceses de fines del siglo XIX, y comienzos del XX que la adoptaron. En castellano se remonta su uso el mexicano José Juan Tablada en 1919.

En la lírica argentina contemporánea esta forma no es frecuente. Si bien su uso puede asociarse a las más drásticas consecuencias de las vanguardias y sobre todo a las primigenias absorciones de Apollinaire.

Se pueden señalar, sin entrar en una exhaustiva inquisición sobre la cuestión, algunos cultores de la especie y/o sus aproximaciones.

Jorge Luis Borges, en **El oro de los tigres**, de 1972, incluye una colección de seis **Tankas**, de la que dice lo siguiente:

"He querido adaptar a nuestra prosodia la estrofa japonesa que consta de un primer verso de cinco sílabas, de uno de siete, de uno de cinco, y de dos últimos de siete. Quién sabe cómo sonarán estos ejercicios a oídos orientales. La forma original prescinde asimismo de rimas".(5)

Como se ve, Borges se adapta a la estrofa

oriental; se transcribe una de la "tankas", incluida en la obra citada: (p.1088)

Alto en la cumbre
 Todo el jardín es luna,
 Luna de oro.
 Más precioso en el roce
 De tu boca en la sombra.

Inclusive en el mismo poemario, hay varias composiciones que se basan en los metros breves, con diversas distribuciones más próximas al uso que hace García Saraví. Un ejemplo es "un poeta menor"(p. 1091)

La meta es el olvido.
 Yo he llegado antes.

Otro cultor del género contemporáneo de Borges es José Luis Lanuza; finalmente, en las promociones posteriores merece ser citada la obra de la poetisa María Elena Walsh que ha optado por las haikais en su libro **Zoo loco** (Buenos Aires, Sudamericana, varias ediciones), destinado a los niños.

Peculiaridades formales de la especie

Se ha apuntado la desconexión inicial de las formas japonesas con los poemitas de García Saraví. No obstante, es notable verificar la coincidencia de ambos en la práctica literaria que se está analizando.

Este reencuentro con un paradigma lírico tan distante autoriza a interrogarse una vez más acerca de las íntimas conexiones entre significativo y significado: ya se verá en qué punto lo "auténtico" concuerda con lo advenedizo.

Si se parte de la caracterización fónica, han de verificarse múltiples variantes tanto

en métrica cuanto en número de versos por estrofa. Se ha comprobado una marcada tendencia al arte menor, aunque se documenta hasta el alejandrino, e incluso el pentadecasílabo. Sin embargo, los metros más frecuentes son los heptasílabos (duplican en cantidad a la medida que les sigue) y los pentasílabos.

La justificación de esta preferencia pasa por la mayor riqueza rítmica. Cada medida aporta sus peculiaridades fónicas, y todas ellas presentan variantes acentuales que enriquecen los versos más largos. Todos manifiestan casos de síncopa; las pausas internas son menos notorias que en el soneto y los encabalgamientos más desolemnizados, ya que la medida versal no es un requisito indispensable.

Hay una absoluta preponderancia de los cuartetos/as seguidos por los tercetos/as. Las tiradas más largas llegan a ocho versos (un ejemplo) y se ven varias de siete.

Es inútil organizar en un paradigma la cantidad de variantes versales rítmicas y rítmicas de la especie. El panorama de la rima es desalentador también para el organizante: conviven la asonancia y la consonancia; se alternan, se combinan de modos diversos entre sí y con versos blancos; se apela al "eco", la rima interna, etc.

Misógino infecundo,
 filósofo profundo,
 propaganda del mundo
 -o quizá del submundo-
 meditabundo
 de Felipe II.
 ["Chimborazo (ida)", CE.297]

Con esta misma liana
 colgó, tal vez, algunos
 indios, el duro de Orellana.

(* Conversaciones informales con Francisco de Orellana y sus compañeros" VIII, CE 305)

Llama la atención la pluralidad rítmica, enriquecida por la deliberada inclusión de agudas y esdrújulas en las posiciones más llamativas, incluso en el final del verso; la alternancia de versos breves con otros largos, los encabalgamientos, enumeraciones, polisíndetos, antítesis, etc.

Provincia mítica

y sin duda antiática:

feliz en su selvática

fe en la palta, la yerba, el tung y la política.

("Esdrújulas", CCP,441)

Caracteres semánticos

La abundancia de oraciones exclamativas e interrogativas sustenta el dialoguismo básico, la impronta de la oralidad, de la comunicación directa con el oyente-lector-compañero de viaje. Frente a hechos supuestamente objetivos, las frases con entonación marcada imprimen subjetividad.

Generalmente las preguntas permanecen como retórica; en la serie "Monólogo con los indios" los interrogantes buscan la comunicación imposible con los "sin voz". Las cuestiones irresueltas en los niveles sociales y económicos continúan sin respuesta.

Cuando el Señor te cite

finalmente, y te quite

la carga, ¿pensarás en el desquite?

("IV", CE 290)

He visto, como mínimo,
medio millón de madres.

Pero, por Dios, decidme ¿dónde

se escondieron los padres?

("XXIII", CE 294)

"El oro deslumbrante de las iglesias virreinales no le ha cegado los ojos -los ojos de adentro- para comprender las penas, las penas negras a la española, que debieran acompañar ese esfuerzo mudo y ciclópeo de tallar, esculpir, pintar. Pero siempre el vuelo de la mariposa, volando por sobre el mar y la montaña, por sobre el dolor y el júbilo. Volando. Volando." (6)

Si alguna vez llegas al cielo

con el que sueñas desde chico,

¿Qué harás con tu tristeza?

¿Y con el rico?

("VIII", CE, 291)

Por otro lado, las respuestas sirven como eje al juego retórico del soliloquio humorístico: "Abacadabra/del equilibrio? Mi palabra/de honor: la cabra". ("Cabra", CCP.451)

Enlazados con estos planteos aparecen los haikais desenvueltos directamente como adivinanzas. (Recurso que también se ha constatado en soneto, en el que el título da la clave semántica de todo el desarrollo del plano metafórico-metonímico).

El "juego del enigma" está entroncado con la tradición cultural y la religión. La serie pregunta-respuesta encierra el Saber y por tanto las conexiones entre el hombre y la esfera de lo sagrado (mecanismo que se ha prolongado en los catecismos). Tanta es la importancia de este procedimiento que, míticamente, la no respuesta implica, en ocasiones, la muerte. (Edipo y la esfinge).

Sugestivamente, las metáforas desplegadas en los haikais plantean pequeños enigmas pueriles. Esta sucesión de caracteres permite concluir que desde este punto de vista la especie apunta a constituirse -en esta lírica- en una variante del juego. En este punto parece necesario revisar los ras-

gos que Huizinga (7) atribuye al juego:

... en su aspecto formal, es una acción libre ejecutada "como si" y sentida como situada fuera de la vida corriente, pero que a pesar de todo, puede absorber por completo al jugador, sin que haya en ello ningún interés material ni se obtenga en ella provecho alguno, que se ejecuta dentro de un determinado espacio, que se desarrolla en un orden sometido a reglas y que da origen a asociaciones que propenden a rodearse de misterio o a disfrazarse para destacarse del mundo habitual. (p.29)

Concluye sustentando la tesis de que los caracteres lúdicos de la poesía son elementos de repetición equivalentes a las figuras fónicas atemporales de golpe y contragolpe: estribillo, cambio de serie, ritmo, armonía, tensión, vinculadas a la danza y la música. Síntesis de suprema sabiduría y máxima insensatez.

La primera condición para esta comprensión reside en liberarse de la idea de que la poesía tiene tan sólo una función estética o que habría de ser explicada desde bases exclusivamente estéticas. En toda cultura floreciente, viva, y sobre todo, en las culturas arcaicas la poesía representa una función vital, social y litúrgica. Toda poesía antigua es, al mismo tiempo, culto, diversión, festivo, juego de sociedad, pureza artística, prueba o enigma, persuasión, encantamiento, adivinación, profecía, competición... (p. 178)

Al avanzar hacia casos particulares, Huizinga dedica unos párrafos al haikai (sic) del que subraya rasgos que ya se han señalado más arriba: relación con la naturaleza, en oscilancia entre lo melancólico y el humor ligero. Sin embargo, lúdico no implica falta de seriedad, ya que, a pesar de los toques de humor, las intersecciones con lo social devienen en alegato sustancial.

No solamente ha de reconocerse como factor de producción de la especie lo casual -ya que al menos no hay conciencia en el Sujeto de la Escritura de la influencia direc-

ta por vía del conocimiento acabado de la lírica japonesa- sino que, eventualmente, pueden señalarse puntos de contacto con otras formas, estas sí más arraigadas en el espíritu español (y por ende, argentino). Los lazos que unen al haikai -versión porteña- con la copla popular y con las sentencias y donaires andaluces han sido marcados por Octavio Paz. (8)

Tal vez se puede cerrar este apartado con la conclusión de que la permanencia de la especie está imbricada más que nada a su ductilidad, y a su capacidad para sintetizar emotivamente el contacto del hombre con lo natural. Se ha podido constatar que, aunque el haikai de García Saraví tiene un origen diferente del haiku japonés, coincide con éste en algunos de sus rasgos esenciales, a saber:

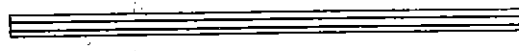
-Preferencia por los metros breves, de gran riqueza sugestiva (rítmica)

-Relación inevitable con los datos del contexto nuevo surgido en la ocasión del viaje (naturaleza)

-Enlace de la eternidad con lo efímero a través de la concretización factual de la escritura.

-Desacralización de los "motivos" elevados, heroicos, como estimulantes exclusivos: se abordan todos los asuntos.

En García Saraví prima el espíritu lúdico y la especie opera como descompresora de la energía condensada a través de la práctica del soneto (sumamente normatizado) y del verso libre del largo aliento.



NOTAS

(*) Este trabajo es segmento de la tesis de Doctorado presentada y defendida ante la Universidad Complutense de Madrid en 1990. Forma parte del trabajo de investigación "La poesía de García Saraví".

(**) Las citas corresponden a las Obras Completas, Madrid, Empeño 14, 1981.

(1) Keene, Donald: La literatura Japonesa, FCE, 1969. Trad. de Jesús Bal y Gay. p.54.

(2) Blyth, R. H. A history of haiku. Tokio. The Hokuseido Press, 1980 p.4.

(3) Barthes: "El haiku", en "Xul", revista de poesía N° 3, diciembre de 1981. Traducción de Javier Sicilia y Jaime Moreno Villarreal.

(4) "No sólo de haikus vive el poeta", reportaje de Guillermo Saavedra a Gozo Yoshimasu. "La Razón", Buenos Aires, 1-X-86.

(5) Borges, Jorge Luis: El oro de los tigres en Obras completas, Bs. As., Emecé 1974, p.1140.

(6) Carrión, Benjamín: "Cazador de mariposas en la mitad del mundo. Palabras liminares que no quieren estorbar el vuelo de la mariposa" prólogo a Cuadernos del Ecuador, Obras Completas, p. 279.

(7) Huizinga, Johan: Homo ludens, Buenos Aires, Emecé, 1968. Tr. Eugenio Imaz.

(8) Paz Octavio: "Poesía mexicana", en Las peras del olmo, Barcelona. Seix Barral, 1978.

Además de las obras citadas, puede agregarse como bibliografía complementaria para haikai:

Barrera Valverde, Alfonso: "La occidentalización de la poesía japonesa". Quito, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1970. Paz, Octavio: "Tres momentos de la literatura japonesa", en Las peras del olmo op. cit.

