

Culto y cultivo del haikú en escritores colombianos*

Recibido: 26/01/2022 | Revisado: 15/08/2022 | Aceptado: 16/09/2022

DOI: 10.17230/co-herencia.19.37.3

Juan Manuel Cuartas Restrepo**

jcuartar@eafit.edu.co

Resumen El propósito de este artículo es volver la mirada a un oficio intelectual y a un producto literario del que se podría decir que no ha enfrentado aún los desafíos que plantea la crítica literaria. El culto y el cultivo del haikú en escritores colombianos reclama hoy horizontes de comprensión propiamente literarios, ya que ante todo son, como cualquier otra expresión literaria, palabra, lenguaje, comunicación y sentido; hay en ellos campos semánticos y visiones de mundo, como hay epistemología, fenomenología e ideología. Poder involucrar todo este andamiaje de reflexión y análisis no desapropiará el haikú de los escritores colombianos de su vínculo con la experiencia sensible e intuitiva recogida de la tradición japonesa.

Palabras clave:

Budismo zen, escritores colombianos, haikú en español, intertextualidad.

The cult and cultivation of Haiku amongst Colombian writers

Abstract This article looks back at an intellectual craft and literary product that has yet to face the challenges posed by literary criticism. Today, in the midst of the twenty-first century, the cult and cultivation of haiku in Colombian writers today calls for properly literary horizons of understanding, since they are above all, like any other literary expression, words, language, communication and meaning; there are semantic fields and worldviews in them, just as there is epistemology, phenomenology and ideology. Being able to involve all this scaffolding of reflection and analysis will not deprive the haiku of Colombian writers of their link with the sensitive and intuitive experience gleaned from the Japanese tradition.

Keywords:

Colombian writers, haiku in spanish, intertextuality, Zen buddhism.

* El presente artículo se presenta como un resultado del proyecto de investigación titulado "Del canon a las márgenes: revisión crítica de la poesía en Colombia, siglo XX" (Código del proyecto: 000139, inscrito en el sistema *Investiga*, de la Universidad EAFIT, Medellín-Colombia).

** Doctor en Filosofía, profesor investigador del Área de Lenguaje, Escuela de Artes y Humanidades de la Universidad EAFIT, Medellín-Colombia. ORCID: 0000-0002-8731-7064.

Hoy puede decirse que en el ámbito hispanoamericano hay suficiente información sobre la forma de poesía breve surgida en el Japón en el siglo XVII y conocida con el nombre de “haikú”. Pero lo que entre nosotros se muestra como marginal, o como poesía sin rango ni prestigio, en Japón se reconoce como una expresión poética canónica que pone a prueba las competencias perceptiva e intuitiva de los escritores trazándoles como exigencia conseguir revelar el ser y la verdad de las cosas en la singularidad de tan solo tres versos. Derivado de un género literario que se caracterizaba por el uso de grupos de versos ligados (*renga*), el haikú ganó popularidad por los concursos denominados *yakazu haikai* en los que, haciendo despliegue de ingenio, espontaneidad y creatividad, los participantes componían haikús a borbotones. En uno de estos concursos el poeta Ihara Saikaku (1642-1693), quien posteriormente consolidaría su fama como novelista, impuso el récord de cuatro mil haikús compuestos de manera espontánea y continua. En 1681 se publicó el volumen *Saikaku ōyakuzu (Un gran número de haikús por Saikaku)*, en el que quedaron recopiladas las piezas poéticas de esta hazaña. Pero la calidad literaria de los haikús de Saikaku, y en general de quienes concursaban, no llegó a considerarse como alta poesía; la rapidez de su composición los hacía predecibles, descuidados en el lenguaje y ajenos a un espíritu intuitivo y reflexivo a la vez.

Como contraste de esta primera puesta en escena del haikú, que no por su desmaño verbal y la trivialidad de los temas abordados resulta menos importante en la historia de la literatura en Japón, el poeta Matsuo Bashō (1644-1694) descorre el velo y advierte en esta forma poética minimalista los rigores y las virtudes que reclama la creación cuando se dispone como observación de los momentos y las cosas, en particular de la naturaleza. Bashō inaugura un estilo personal conocido como *shōfū*, en el que la estructura del haikú deja de ser un juego ingenioso de palabras ligado al *renga*, para convertirse en una forma independiente que apela a la elegancia y sofisticación de las artes tocadas de la profundidad y sencillez del budismo zen. En un sentido general se puede afirmar que al día de hoy los japoneses se identifican y son sensibles a la naturaleza sobre todo porque en los haikús y en los libros de viajes Bashō la describió con magistral sutileza (Kato, 1986, p. 121).

Cuando se entra en conocimiento de volúmenes de haikú escritos en español, contruidos con el escrúpulo de quienes consideran que tienen entre sus manos *algo* sutil dictado no por la razón o la imaginación, sino por la intuición, se tiene la impresión de que aquello es exclusivo, propio de una minoría que trata cada pieza poética como una frágil porcelana. En esta actitud se funda su marginalidad, presentándose a los lectores más que como poemas (hechos de imágenes y de palabras), como piezas blindadas frente a cualquier clase de juicio, comentario o interpretación académica que los reduzca a mera poesía. Umberto Senegal, quien se considera como el gran impulsor del culto del haikú en Colombia, comenta:

Numerosas personas seducidas por el encanto del haiku, han publicado libros en Colombia con momentáneas o extensas muestras del género. Tres versos. El paisaje. Lo insinuante. En muchas de ellas he detectado no sólo mínimo o ningún acercamiento al budismo zen, sino irrisorias lecturas de haiku japonés, cuya asimilación ayuda a visualizar mejor y más hondo qué es un haiku. Tampoco hay en ellas un itinerario poético considerable, estudiando e indagando respecto a las manifestaciones del haiku occidental, latinoamericano o colombiano. Valoran de profusas maneras lo que ellos leen, consideran y escriben como haiku, sin que los poemas sean en realidad aquello que a nivel formal y espiritual tal forma poética exige y es (Senegal, 2017, pp. 11-12).

No es el propósito de este artículo trasgredir ese estado de cosas, sino volver la mirada a un oficio intelectual y a un producto literario del que se podría decir que no ha enfrentado aún los desafíos que plantea la crítica literaria. Son, ciertamente, versiones en español al modo del haikú japonés, pero ante todo son palabra y son lenguaje, comunicación y sentido; hay en ellos campos semánticos y visiones de mundo, como hay epistemología, fenomenología e ideología. Poder involucrar todo este andamiaje de reflexión y análisis en su horizonte de comprensión no los desapropiará de su función y vínculo con la experiencia sensible e intuitiva de sus creadores. Pero disponer un aparato crítico para observar en profundidad el tenor poético del haikú escrito en español representa una dificultad enorme; para empezar, cuando se entra en conocimiento de las valoraciones que reciben los volúmenes de haikú, se advierte que la observación no avanza más allá del plano de la prefiguración de las piezas, que se resguarda en

las características formales del haikú japonés, en las manifestaciones de la naturaleza como referente primario y en el trasfondo cultural del budismo zen. En las presentaciones de los volúmenes de haikú de manera reiterada se describe el gesto de aproximación de los escritores a las fuentes literarias del haikú (su fascinación como lectores; su exaltación de la sutileza y profundidad de unos escritores, frente a la espontaneidad y la vena humorística de otros; su valoración de las expresiones vivas de la naturaleza; en fin, su observación del marco de representación del budismo zen, etcétera. Paul Ricoeur llama a todo esto “estructuras inteligibles” (1983, p. 108). A este respecto, el japonista francés René Sieffert observa:

En cuanto a los “haikuistas” occidentales, pidámosles simplemente meditar estas reflexiones de Kyorai: “Darse aires de grandes conocedores, romper con la tradición y, muy orgulloso de no hacer como todos los demás, hablar en vano, es propiamente odioso. Tal exhibición de vanidad pretenciosa no merece el nombre de *haikai-renga*, sino que sería una manera personal que se podría calificar de *haikai-trompeta* o estruendo” (Sieffert, 1989, p. xi; mi traducción).

Pero no ocurre tanto así, porque se entiende el haikú fundamentalmente como una práctica zen, cabe decir, como una expresión surgida de la vacuidad misma, por cuanto lo legítimo sería evitar cualquier suerte de mediación que desvirtúe dicha expresión llevándola a todo lo contrario (a un estado de llenura). En los prefacios, prólogos, palabras liminares y presentaciones de los volúmenes de haikú de escritores colombianos, usualmente los lectores encuentran la descripción abundante de ese estado de prefiguración que supuestamente brinda el budismo zen. La siguiente es una muestra:

Con respecto al zen, no es posible el engaño: su asunto profundo, esencial, no está del lado de la maraña del pensamiento, ni de la verborrea grandilocuente, ni de la retórica estéril. Con el haikú pasa algo semejante. Las joyas que nos ofrece son guijarros olvidados, pedazos de teja enmohecidos, un palo de escoba usado... Poco que ver con la gran poesía de imágenes profundas, arrebatado lirismo, complejos ritmos y laboriosa composición. El haikú se hace del lado del grillo, del chorro de la canilla, del bostezo del perro, de las moscas que se pasean por esta *Tierra de nadie* (Jaramillo, 2006, p. ix).

Si sobre estos presupuestos se funda el legado de una poesía de culto, resulta evidente que lo que se lee hoy como haikú escrito en español ha respondido a un reto de continuidad que comporta grandes dificultades y que se puede comparar con lo que aconteció en la historia de la literatura con las exigencias formales del soneto italiano (catorce versos endecasílabos dispuestos en dos cuartetos con rima abrazada ABBA y dos tercetos con rima cruzada ABCABC en los que se plantean, despliegan y liquidan temáticas de honda trascendencia, como el amor, la belleza, la vida y la muerte). Pero si se tomara el soneto solamente desde un plano formal, su conocimiento como expresión literaria sería bastante limitado. No siendo así, como bien se sabe, el soneto ha dado lugar a magníficos desempeños y ha adquirido un nivel de apropiación particular según la lengua en la que se escriba (italiano - inglés - español - francés - portugués, etcétera). Algo parecido debería suceder con el haikú escrito en español para que se consiga romper su condición de marginalidad sustentada en el culto de unos preceptos, más que en el propósito de autoafirmación como expresión poética legítimamente autónoma.

En el siglo xx y en lo que va corrido del xxi, los haikús publicados en Colombia han alcanzado una representatividad suficiente que reclama lecturas que procedan de la hermenéutica y la crítica literaria. En otras palabras, pese a su marginalidad, los volúmenes de haikú están ahí, y entre sus creadores se consiguen distinguir los nombres de poetas cuyo propósito ha dado como resultado no solo fundar en el haikú su concepción y comprensión de la poesía, sino también, como bien se aprecia entre los poetas japoneses, conseguir distinguirse unos de otros. Seis de esos poetas son: Javier Tafur González, Umberto Senegal, Raúl Henao, Salim Bellen,¹ Fernando López Rodríguez y Orlando Mejía Rivera. Así como en los oficios religiosos hay un culto de la palabra, asimismo en poesía se tiene la

¹ Salim Bellen (1953-2007), nació en el Líbano. Después de una infancia marcada por la muerte de su padre y la guerra del Líbano, se instaló en Francia, donde se entregó a la pasión por la literatura y la poesía. Cuando dejó Francia vino a vivir a Bogotá. Después de la muerte brutal de su hermano y de su cuñado en Bogotá, descubrió el zen y el haikú. Vivió en el templo La Tierra, en Cachipay, Cundinamarca, donde escribió su libro *Tierra de nadie*. Por su presencia y cercanía con el culto del haikú en Colombia y por la original escritura de su libro en español, a Salim Bellen se le puede considerar como un poeta colombiano.

creencia de que la palabra guarda en su esencia un vínculo con la verdad. ¿Hasta qué punto todo esto es, en efecto, un compromiso con la experiencia, con el tiempo, con la realidad? Si se indaga con atención el talante de la expresión poética del haikú en los escritores colombianos, se advierte una suerte de diálogo con las cosas que trae de vuelta a su poesía un propósito de verdad fundado en una dimensión humana. Mientras que en otros autores la celebración del amor y la lucha constituye un regocijo, en el caso del haikú son las “cosas mismas”. Que sus haikús dicen verdad, lo demuestra el hecho de que no hay en ellos mayor fantasía que la que brinda la intuición, y esta se sirve de la *conciencia poética* de los autores para establecer un acercamiento a la realidad “creando” y “sustentando” en tres versos una aproximación al ser mismo de las cosas.

En la expresión poética del haikú escrito en español resulta posible identificar una suerte de “credo”, es decir, valores y actitudes que elevan en la palabra el sentido de la experiencia. El credo es, para hilar delgado, una forma de convicción que todo ser humano está en posibilidad de declarar; hasta las mentes más escépticas cultivan un tipo de convicción, aunque esta consista en desestimar creencias. En el “credo” se reconoce, del escritor a la obra y a su lector, un orden de valores que queda ofrecido y en virtud del cual se asume una versión de la verdad. No han sido pocos los autores que han hecho exposición de su credo en uno o en otro sentido; uno de ellos, el escritor de origen alemán nacionalizado suizo, Hermann Hesse, plantea:

El credo al que me refiero no es fácil de expresar en palabras. Podría explicarlo así: creo que, a pesar de su aparente absurdo, la vida tiene sentido, y aunque reconozco que este sentido último de la vida no lo puedo captar con la razón, estoy dispuesto a seguirlo aun cuando signifique sacrificarme a mí mismo. Su voz la oigo en mi interior siempre que estoy realmente vivo y despierto. En tales momentos intentaré realizar todo cuanto la vida exija de mí, incluso cuando vaya contra las costumbres y leyes establecidas. Este credo no obedece órdenes ni se puede llegar a él por la fuerza. Sólo es posible sentirlo (Hesse, 1978, p. 198)

Al afirmar: “Este credo no obedece órdenes ni se puede llegar a él por la fuerza. Sólo es posible sentirlo”, Hesse hace referencia al mundo y a la vida que se dispone auscultar desde su vocación por la literatura. Pero nos interesa despejar las que podrían considerarse

como las claves del credo de los escritores de haikú en español, cuyo esfuerzo por unificar criterios sobre el sentimiento de las cosas y la objetividad de la palabra es manifiesto. Dicho “credo” no debe confundirse con otros emprendimientos de orden religioso, político o ideológico. Se tienen así las claves que definen un modo de ver y de vivir, una forma de relacionarse y conectar con el lector. En las siguientes piezas poéticas se encuentran reunidos algunos elementos que aproximan al lector a dicho “credo”:

Nacen y mueren del fondo del estanque tantas burbujas (Bellen, 2006, p. 70).	La mariposa ha salvado al lirio de las tijeras (Bellen, 2006, p. 69).
Esplendorosa madrugada. En la punta de la rama, una flor (Senegal, 2008, p. 38).	En la mohosa campana brilla la telaraña (Senegal, 2008, p. 22).
Entre eco y eco el silencio (Tafur, 2007, p. 44).	En la rama cortada alcanza a abrir el capullo (Tafur, 2007, p. 29).

El llamado es a leer estas piezas como observaciones que, en su propósito de comprender profundamente el sentido de la existencia, tratan sobre “algo que solo es posible sentirlo”, mientras que queda por fuera todo lo contrario, que tiene que ver con las razones, las promesas y los discursos con los que se suele sustentar el poder o se hace imposición de un concepto de verdad, de bien y de justicia. Pero lo que resulta más interesante es indagar en el papel del lector, del que se puede inferir que

- es convocado para participar como testigo en una red de confesiones sobre actos sublimes que lo activan como ser perceptivo;
- es quien recibe la declaración, y antes que hundirse en

el vértigo de la incompreensión, recibe en el lenguaje poético una motivación de afecto por la expresión de las pequeñas cosas.

Una vez activada la comunicación con el lector, no solo a nivel intelectual, sino fundamentalmente expresivo, el haikú (en este caso, el haikú escrito en español) deriva en un acto solemne mediado por el oficio de la palabra. Quienes intervienen advierten cuanto se considera válido por sí mismo, independiente del juicio y el prejuicio que recaiga sobre las cosas. Si, como plantea el filósofo alemán Martin Heidegger, “la poesía lleva a cabo un desocultamiento” (2001, p. 137), puede decirse en consecuencia que en la brevedad de cada haikú se expone dicho “desocultamiento”, que trae emparejado un descubrimiento, es decir, la comprensión de un mensaje próximo y profundo.

En la labor con el haikú en español de otro escritor, no ya colombiano, se puede advertir cómo, cualquiera haya sido su motivación, el resultado ha sido disponerse ritualmente frente a una tradición poética que considera lejana. Se trata del volumen *Rincón de haikus* (1999), del escritor uruguayo Mario Benedetti. En las últimas décadas del siglo xx, la universalización del haikú vino acompañada de la idea de experimentación, debido a la ausencia en español de una forma poética minimalista, lo que constituía como tal un error, porque si de algo se cuida el haikú en su concepción original es de ser un tipo de divertimento experimental. Quien progresa en el conocimiento del haikú consigue advertir que su apropiación en las lenguas occidentales exige un tratamiento que vaya más allá de la traducción y la invitación a escribir poemas de tres versos; tintura de características inéditas de poesía breve, en la que sorprendentemente se pueden volcar todas las emociones. Benedetti, con todo su oficio como poeta y conocedor de la literatura, no ha hecho excepción; desde la “Nota previa” que consigna en su volumen de haikús reconoce que no llega a aquella expresión poética con la formación de un *haijin* (hombre de *haikú*), sino con la actitud de quien se dispone a participar en una celebración, aunque desconociendo los modos y condiciones; así lo señala:

Ahora, con el perdón de Basho, Buson, Issa y Shiki, ya considero al haiku como un envase propio, aunque mi contenido sea inocultablemente

latinoamericano. Y ya que en mi caso no se trata de traducciones, que a menudo exigen matices y variaciones formales que no figuran en la pauta tradicional, he querido que mis haikus no se desvíen en ningún caso del 5-7-5. Esta fidelidad estructural es, después de todo, lo único verdaderamente japonés de este modesto trabajo latinoamericano (Benedetti, 1999, p. 11).

De tal manera, los haikús de Benedetti no revelan ni pérdida ni ganancia, porque el resultado alcanzado constituye en sí mismo una lección. La búsqueda que emprende para conseguir transmitir un sentido por medio de la brevedad del haikú, redundante en el asombro y la fascinación de conseguir nombrar algo profundamente propio, cuyas repercusiones no van orientadas por un credo, o trasfondo cultural que el escritor sabe que no posee. El haikú n.º 59 es una buena muestra:

Cuando mis ojos
se cierran y se abren
todo ha cambiado (Benedetti, 1999, p. 60).

Si los versos del haikú se proponen suspender el pensamiento racional para disponer al lector ante el asombro de lo simple, es justo reconocer que, al igual que se aprecia este resultado en las composiciones de los poetas japoneses, asimismo puede esperarse en las escritas en español. Una vez los poetas colombianos vislumbran esta situación y la asumen, se puede considerar que antes que una herencia japonesa (que reclamaría altísimo compromiso), hay en sus composiciones un emprendimiento propio de orden poético-literario que busca, siguiendo el ejemplo japonés, entrever en brevísimos poemas de tres versos “el asombro de lo simple”.

Planos de exposición del haikú entre los poetas colombianos

El primero, y acaso el principal reclamo que se hace desde las fuentes del haikú a quienes se detienen a valorarlo como una expresión sustantiva de la realidad, es su observación de distintas formas y fenómenos de la naturaleza. Este es, por supuesto, un lugar común, pero de ninguna manera se puede considerar como un simple de suyo para cuyo tratamiento bastaría advertir, en el registro

de tres momentos, algo que ocurre en la naturaleza. Contrario a esto, la exigencia es mayor. Mientras que en la tradición japonesa se entiende que cada pieza de haikú está llamada a reflejar la estación del año en la que se registra el acontecimiento que aborda, lo que da a entender que subyace a la escritura una versión de calendario o lectura concreta de los ciclos de la naturaleza, que incluye cambios atmosféricos, floraciones de las plantas, ciclos de celo y reproducción de los animales, presencia o ausencia de insectos, etcétera, no es de presumir que en el registro de los poetas colombianos se dé algo similar. Si ya el trópico es, digamos, sustancialmente diferente a las zonas del planeta en las que predominan las estaciones, ello reclama una lectura de la naturaleza menos ceñida a las variaciones climáticas y más afín a las características de cada ser vivo. Se identifica así que lo que en la tradición japonesa del haikú se reconoce como “palabra-estación” (*kigo*); una condición formal que funciona como “marca referencial del momento de la escritura y de su actualización en la lectura” (Cuartas Restrepo, 1998, p. 35), en el haikú en español viene a depender de situaciones si se quiere aleatorias, sin marcos estrictos de reconocimiento del momento particular del año. Si se miran por un momento las previsiones de la escuela del maestro Bashô sobre el papel de la “palabra-estación” en el interior del haikú, se advierte que el reclamo no es menor: “Desde el momento en que una palabra puede evocar una estación, es perfectamente legítimo que se elija como tal. Según el Maestro, si descubres aunque sea una única palabra de estación, es un don precioso que legas a la posteridad” (Bashô, citado por Sieffert, 1989, p. 67).

Entre el grupo de haikuistas colombianos es Javier Tafur quien de modo particular toma conciencia de esta singular característica del haikú, y se impone la tarea de registrar en sus piezas poéticas lo que lee de la naturaleza conforme a una observación más justa, que pueda dar razón simultáneamente del suceso de la naturaleza y de su pertenencia a un momento particular del año. En efecto, Tafur carga con la responsabilidad de llevar a sus haikús la “palabra-estación”, pero lo que en Japón se expresa como una labor colectiva a la que se da el nombre de *kasen*, en la que participa un grupo de compositores de haikú con el propósito de declarar en una sucesión de poemas lo que

revela la naturaleza momento a momento en determinada estación del año, en el caso de Tafur (1999) se da de manera individual, sin el concurso de otros poetas, tal como se observa en los siguientes poemas:

Hoy volvió a cantar
el titiribí desde su sitio
acostumbrado (p. 97).

8:45, el gato salta
del tejado con un palomo
entre sus dientes (p. 244).

Si la flor malva,
si la tarde...
—alegría indefinida (p. 303).

¡Crick! ¡crick!
Al llegar la luz de la mañana
—el halcón en la azotea (p. 231).

En el catálogo de libros y antologías individuales y colectivas de haikús de los escritores colombianos se advierte una divergencia de conceptos sobre la importancia o la irrelevancia de reproducir en los poemas las características formales del haikú japonés. El asunto en cuestión gira en torno a la observación en la escritura de los versos reproduciendo el patrón original de 5-7-5 sílabas. En el “Prólogo” al cuaderno de poesía de Fernando López Rodríguez *Vecino del viento y las chicharras* (2006), Umberto Senegal plantea:

Fernando López es heterodoxo en su tratamiento silábico del haiku. Rodríguez-Izquierdo enfatiza: “La medida silábica de 5-7-5, tomada con ciertas licencias que la hacen aproximativa, es básica y necesaria para que exista cierta unidad en el mundo del haiku”. Soy partidario de cualquier ruptura que no desfigure la tradición del haiku. Considero básicos los tres versos porque, en lo referente a las 17 sílabas de la forma nipona, recordemos que dicho esquema no funciona en español (Senegal, 2006, pp. 6-7).

Este criterio, que en el fondo refleja un juicio sobre la intraducibilidad del japonés al español, tiene sentido por cuanto dos sistemas lingüísticos tan distantes y diferentes difícilmente se

corresponden para cumplir una exigencia de las características del 5-7-5. Sin embargo, esta posición abre la posibilidad para que la escritura del haikú se simplifique a la conservación de los tres versos, lo que no deja de ser, hasta cierto punto, controversial, porque aquellos parámetros en los que se fundamentara la marginalidad y autonomía de la escritura del haikú en español se reducirían a la observación de la forma minimalista, sin importar que sean escritos versos, por ejemplo y para exagerar, de 50-70-50 sílabas. Así visto, es muy probable que la composición del haikú sea igualmente problemática en otras lenguas. Una situación similar se presenta en relación con el soneto escrito en español cada que un escritor se desentiende de las exigencias formales y juega a sustentar su ejercicio como sonetista observando únicamente la escritura de 14 versos, sin prestar mayor atención a la rima y a la medida de los mismos. El ejemplo más paradigmático señala al poeta chileno Pablo Neruda, autor de un volumen titulado *Cien sonetos de amor* (1959), que en las palabras liminares expone:

Gran padecimiento tuve al escribirte estos mal llamados sonetos [...] Al proponérmelo bien sabía que al costado de cada uno, por afición electiva y elegancia, los poetas de todo tiempo dispusieron rimas que sonaron como platería, cristal o cañonazo. Yo, con mucha humildad, hice estos sonetos de madera, les di el sonido de esta opaca y pura substancia y así deben llegar a tus oídos (Neruda, 1983, p. 1).

De vuelta al haikú, es de advertir que la posición de Senegal ha sido enfrentada en la práctica misma por escritores que han conseguido desplegar no solo el sentir y el denotar del haikú japonés, sino también el ritmo que este pueda albergar en la observación estricta del silabeo de sus versos en 5-7-5. Este ejercicio es, sin duda, arduo, por cuanto aparta al escritor del margen de espontaneidad que le permite reducir su compromiso con la escritura del haikú a la intuición y al simple trazado de tres versos, cualquiera sea su medida. Entre los escritores colombianos, quien mejor ilustra este desafío es Orlando Mejía Rivera en el volumen *Reflejos de luna* (2019), donde se impone el compromiso de dar con la medida y la expresión justas en cada verso y en cada haikú. Así lo declara:

He tratado de sosegar y obligarme a respetar unas delimitaciones externas: conservar la estricta estructura clásica (17 sílabas en tres versos

de 5, 7 y 5), proscribir mi “yo” de los poemas, atreverme a dialogar con los maestros de antaño porque la luna o el sauce son atemporales y para el espíritu de la naturaleza no existen las naciones, ni las lenguas, ni la historia, ni el nombre de los hombres (Rivera Mejía, 2019, p. 19).

Los siguientes son algunos de sus poemas (Rivera Mejía, 2019):

La ensenada
habitada de ecos.
Viento invernal (p. 55).

En el estiércol
el ágil saltamontes
frota sus patas (p. 56).

Tiemblan las hojas
al paso de las nubes.
Brisa otoñal (p. 22).

La misma luna
que Basho contempló
nos ilumina (2019, p. 65).

Como se puede inferir, no resulta sencillo alcanzar estos objetivos. El primer rasgo que advierte el lector guarda relación con una relativa ubicuidad de la voz que se expresa en los poemas; sus referentes contextuales son, a un tiempo, propios del trópico en el que se ha forjado la escritura, pero también lejanos, o si se quiere orientales, traídos de la literatura japonesa, como “brisa otoñal” - “luna invernal” - “copos de nieve” - “luz primaveral” - “el monte Fuji”. Esto refleja, antes que un defecto, un resultado que se puede apreciar también en los poemas de otros escritores. Es la preocupación consciente y permanente por hacer del cultivo del haikú una expresión poética que refleje de manera ambigua lo propio y lo foráneo, en función de dos aprendizajes: de un lado, la observación de la naturaleza tal como se presenta en las montañas y los valles de Colombia, y del otro, la evocación erudita de referentes de la naturaleza característicos de Oriente. Lo anterior da pie para señalar que se trata de una poesía en tránsito hacia la autonomía, que lucha contra la misma expresión poética a la que se ve aferrada (el culto del haikú japonés).

Características del haikú en composiciones de escritores colombianos

Como expresión literaria, el haikú, sea escrito en japonés, en español o en cualquier otra lengua, no escapa al principio de orientación de la escritura que técnicamente recibe el nombre de “intertextualidad”. De la misma manera como en el campo narrativo se presenta una suerte de interpelación entre unas obras y otras, sin importar a qué época pertenezcan ni en qué lenguas hayan sido escritas, o bajo cuáles puntos de vista, así mismo en el ejercicio literario de los escritores colombianos que componen haikús se consigue apreciar conatos de diálogos con los escritores japoneses; paráfrasis de algunos de los haikús más conocidos; versiones de reescritura de tópicos que se consideran característicos del haikú, en fin, transgresiones e irreverencias que toman como referente los poemas de algunos de los poetas japoneses, como Bashô, Issa Kobayasi, Ryokan, Shiki Masaoka, Taniguchi Buson, Onitsura, Kikaku, y algunos más (Cuartas Restrepo, 2005). Desde esta perspectiva se advierte con mayor claridad que la literatura habla a la literatura sin que medie necesariamente la observación de un credo. Se aprecia igualmente que es este un parámetro claro que ilustraría de manera comparativa el nivel de acercamiento y conocimiento al universo literario del haikú por parte de los escritores colombianos, en relación con lo que tendrían para mostrar al respecto escritores de otros países, como Brasil, España, Argentina, México, etcétera.

Si bien cada texto es libre de relacionarse con otros textos (con otros mundos), es justamente esta “relación intertextual” la que da lugar a la literatura. El haikú en su veta original y el escrito en español no escapan a esta condición particular. Ilustrados con algunos ejemplos, los siguientes son cuatro rasgos que se pueden tomar como conectores de la producción del haiku de escritores colombianos con el sentir general de esta expresión poética:

1. Los sentimientos y las situaciones contradictorias en los que se reflejan, como en un espejo deformante, asuntos que llaman la atención, han decidido siempre en el haikú uno de sus focos temáticos

principales. Como se evidencia, por ejemplo, en estos tres poemas de Umberto Senegal (2008):

Por el sangrante lomo
del humilde caballo,
refrescante lluvia (p. 48).

Girasoles marchitos
dejan escapar
el sol (p. 7).

Del pico del ave
leves caen las alas
de la mariposa (p. 46).

Las imágenes de Japón, tanto de la naturaleza como del diario vivir, constituyen un marco privilegiado y genuino para los desempeños del haikú en las composiciones de los escritores japoneses. Por su parte, la meditación sobre la simplicidad ha sido motivo suficiente para que los poetas colombianos expresen en sus composiciones su sensibilidad ante la singularidad de los eventos de la vida cotidiana; algunos de ellos sin mediar formación y acercamiento al budismo zen, mientras que otros, como Salim Bellen (2006), viviendo y compartiendo jornada tras jornada en el *dojo* que dirigió Reitai Lemort en Cachipay:

Sobre el altar
Buda vio
el pelo del gato (p. 173).

Puesta de sol
silenciosos tres monjes
sobre la banca (p. 48).

¿Será el trueno
o el pedo del monje?
Noche de insomnio (p. 148).

2. Aunque el humor sea recurrente y originalmente activo en las composiciones de los poetas japoneses, y que se advierta en ellas un juego constante de contrastes que ilustra cómo las situaciones ordinarias de los seres, los eventos y las cosas comparten con asuntos decididamente protocolarios y formales, es evidente que el haikú no solo está hecho para hacer reír a la gente. Muestra de ello son estos tres poemas de Fernando López Rodríguez (2006):

Mientras escriba poemas,
el zancudo
picará tranquilo (p. 31).

Gato espantapájaros,
perro espantagatos.
Poesía espantasoledad (p. 22).

¿Desvelada?
¡Y usted tan vieja,
luna de madrugada! (p. 35).

3. Un tópico que ha hecho universal al haikú y que en gran medida ilustra la condición de fascinación del ser humano como un espectador privilegiado de la majestuosidad, el esplendor y el misterio, es la luna. A este respecto se recuerdan siempre piezas poéticas de autores japoneses como las siguientes:

Luna de estío
si le pones un mango,
¡un abanico!
Sokán

Van cuatro horas...
ya me he levantado nueve veces
para admirar la luna
Bashô

Al ladrón
Se le olvidó
La luna en la ventana
Ryokan

Así mismo, en las composiciones de los escritores colombianos es este un referente que ocupa un lugar de privilegio, como se advierte en Tafur (1996) y en Henao (2014), respectivamente:

Le digo que lleve
linterna, y sonrío...
Sabe que sale la luna (p. 54).

Tener algo
—¡Ah!, alcanzar
la luna (p. 160).


La luna es la alberca
O ¿es una alberca
en la luna? (2014).

Juega el gato
con el carrete de hilo
de la luna (2014).

A modo de conclusión

En el artículo “Presencia del haikú en la poesía colombiana”, Raúl Henao sostiene:

El evento culminante que acaba de alguna manera por concederle carta de ciudadanía colombiana al haiku, lo constituye la presencia, carismática a la par que discreta -en el marco del XXI Festival Internacional de Poesía en Medellín y en el III Festival de Cultura Japonesa Hana Matsuri, 2011- del poeta Ban`ya Natsuiishi, director de la World Haiku Associations, con sede en Saitama, Japón, cuya propia obra poética y la de los poetas agrupados en torno a la revista *International Haiku Magazine* refrenda de manera inequívoca la vigencia universal del haiku como medio poético idóneo por su versatilidad y poder de síntesis, para reconciliar, iluminándolos desde luego, los más disímiles aspectos del mundo oriental y occidental moderno, independientemente de que su contexto religioso continúe siendo shintoísta, taoísta o budista Zen... lo que por el contrario, tiene la virtud de preservar el halo de misterio y espiritualidad faltante en la realidad contemporánea (Henao, 2011, p. 4).

Cuando se busca penetrar la verdad sucede que se alimenta la intuición y sucede también que se la mata. Con observaciones como esta se orientaba el ejercicio de la escritura del haikú en la escuela de Bashô, en el siglo xvii. Si se mata la intuición, el verso pierde toda espontaneidad, de lo que se desprende que el haikú debe ser compuesto en un movimiento espontáneo, o para decirlo con las palabras del propio Bashô: “¡Cuando el segundo martillazo es malo, el ritmo se destruye!” (citado por Sieffert, 1989, p. 121). Ante una expresión poética tan aparentemente simple, la sola reflexión no asegura un buen resultado, es necesario por tanto trabajar incansablemente hasta que el poema alcance la tenuidad suficiente que lo involucre con la realidad (natural o urbana) que pretende mostrar. Para conseguir rehuir a las descripciones y explicaciones, es necesario advertir que hay en el haikú un rigor fenomenológico que lo decide todo: el momento, la situación, los seres, su aura y hasta el contraste. En alguna proporción, todo lo anterior puede apreciarse en la expresión marginal de la poesía minimalista del haikú en español de escritores colombianos 

Referencias

- Bellen, S. (2006). *Tierra de nadie: Moscas, monjes y mariposas*. Trilce - Altazor.
- Benedetti, M. (1999). *Rincón de haikus*. Suramericana.
- Cuartas Restrepo, J. M. (1998). *Blanco Rojo Negro: El libro del haikú*. Editorial Universidad del Valle.
- Cuartas Restrepo, J. M. (2005). *Los 7 poetas del haikú*. Editorial Universidad del Valle.
- Heidegger, M. (2001). *Arte y poesía*. Fondo de Cultura Económica.
- Henao, R. (2011). Presencia del haikú en la poesía colombiana. <https://es.scribd.com/document/524615601/Haiku-en-Colombia-Raul-Henao>
- Henao, R. (2014). *Una alberca en la luna*. El Oso Hormiguero.
- Hesse, H. (1978). *Mi credo* (4.a ed., P. Giralt, Trad.). Bruguera.

- Jaramillo Sanriki, J. (2006). Presentación. En S. Bellen, *Tierra de nadie: Moscas, monjes y mariposas*. Trilce - Altazor.
- Kato, S. (1986). *Histoire de la littérature japonaise* (E. Dale Saunders, Trad.). Intertextes.
- López Rodríguez, F. (2006). *Vecino del viento y las chicharras*. Haiku Cuadernos de poesía, Volumen 1.
- Neruda, P. (1983). *Cien sonetos de amor*. Seix Barral - Oveja Negra.
- Ricœur, P. (1983). *Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique*. Éditions du Seuil.
- Rivera Mejía, O. (2019). *Reflejos de Luna*. Letra a Letra.
- Senegal, U. (2006). Prólogo. En F. López Rodríguez, *Vecino del viento y las chicharras*. Haiku Cuadernos de poesía, Volumen 1.
- Senegal, U. (2017). Reflejos del *haijin*. En O. Mejía Rivera, *Reflejos de luna*. Letra a Letra.
- Senegal, U. (2008). *Blanco sobre blanco*. Cuadernos Negros.
- Sieffert, R. (1989). Introduction. En *Le haïkai selon Bashô propos recueillis par ses disciples (Traité de Poétique)*. Publications Orientalistes de France.
- Tafur, J. (1996). *Almadía: Poemas de 1990 a 1995*. La Sílabas.
- Tafur, J. (1999). *Apachetas*. La Sílabas.
- Tafur, J. y Ratz, W. (2007). *Hoja rota*. Cuadernos Negros.