

Los haikus de Mario Benedetti: nuevas modalidades de una estructura ancestral

Vivian Nichet-Baux

En 2007, un día en que estaba hojeando libros en una librería madrileña, el título de una obra de Mario Benedetti me llamó la atención: se trataba de *Rincón de haikus* (2000). Para mí fue una especie de revelación, de flechazo intelectual: ya conocía los haikus de Yosa Buson y de Matsúo Basho, y tenía interés por la poesía japonesa, pero nunca me había imaginado que esa antigua forma poética nipona hubiera sido cultivada (con éxito) por autores hispanohablantes. ¿Cómo, por qué caminos, con qué resultados había sido posible adaptar una estructura típicamente japonesa a la lengua española? ¿Otros autores latinoamericanos, además de Benedetti, habían tratado de lanzarse a semejante desafío? Compré el poemario de Benedetti, volví a casa y me leí el libro de un tirón. De inmediato, surgió en mí el deseo de traducir esos poemas al francés, de dar a conocer a los lectores francófonos esos textos muy originales y llenos de humor rioplatense. Así empezó una investigación de varios meses sobre los haikus de Mario Benedetti y, de manera más amplia, sobre el japonismo literario en Latinoamérica.

Descubrí rápidamente que Mario Benedetti no había sido el primer escritor en haber adaptado esta forma poética japonesa a la lengua española. Ya en 1919, el poeta mexicano José Juan Tablada había publicado un libro de haikus titulado *Un día... Poemas sintéticos*, obra que dedicaba de manera explícita «a las sombras amadas de la poetisa Shiyo y del poeta Basho». En 1922, el mismo autor publicó en Nueva York un segundo libro de influencia nipona titulado *El jarro de flores (disociaciones líricas)*. Según los historiadores de la literatura, Tablada es, sin lugar a duda, el introductor del haiku en la poesía hispanoamericana. Sus poemas de gran concisión, su rechazo a lo que él denominaba «la zarrapastrosa retórica» lo convierten en un precursor. Como lo señalaba Octavio Paz, «su innovación es algo más que una simple importación literaria. [...] Dio libertad a la

imagen y la rescató del poema con argumento, en el que se ahogaba» (2001: 192).

Después de José Juan Tablada, otros poetas trataron de adaptar la forma del haiku a la sensibilidad latinoamericana. Escritores como Rafael Lozano, José Rubén Romero, Francisco Monterde, José Gorostiza o Jaime Torres Bodet descubrieron las sutilidades de la poesía japonesa, su fórmula concisa y su riguroso marco semántico. Entre ellos, cabe destacar a Francisco Monterde: el poemario titulado *Itinerario contemplativo*, publicado en 1923, constituye un verdadero logro estético.

En la segunda mitad del siglo xx, cuando se creía que el orientalismo literario ya había pasado de moda, varios escritores de primera importancia manifestaron un gran interés por el haiku y, de manera más general, por la literatura japonesa. Octavio Paz, en 1957, publicaba *Sendas de Oku*, traducción de un famoso diario de viaje de Basho, realizado en colaboración con su amigo Eikichi Hayashiya. Esta publicación desempeñó un papel fundamental en la difusión de la literatura japonesa en Latinoamérica. Jorge Luis Borges, por su parte, escribió diecisiete haikus —una manera sutil de referirse a las diecisiete sílabas de estos breves poemas— que figuran en el poemario *La cifra* (1981). Aún hoy, el haiku sigue fascinando a un gran número de autores, como al poeta cubano Orlando González Esteva y al uruguayo-mexicano Saúl Ibagoyen Islas.¹

La originalidad de Benedetti no consiste, como trataremos de demostrarlo, en escribir haikus en español, sino en haber conseguido distorsionar esta forma poética plurisecular con el fin de explorar nuevas sendas poéticas. Me propongo, en este trabajo, estudiar las características de los haikus de Benedetti con la finalidad de definir en qué consiste su especificidad. Para ello, intentaré contestar a algunas preguntas: ¿en qué medida Benedetti respeta las normas poéticas propias del haiku?, y, sobre todo, ¿en qué medida las transgrede para inventar una poética *sui generis*?

A modo de preámbulo, me parece necesario tratar de dar una definición precisa del haiku para entender mejor cuáles son las nor-

¹ Actualmente, en Lyon, Francia, el equipo de traductores formado por Philippe Dessommes está trabajando en la versión francesa de una selección de poemas de Saúl Ibagoyen Islas y, en ese marco, me he ocupado de dar a conocer la traducción de algunos de sus haikus.

mas que rigen esta forma poética. Eso me permitirá analizar a continuación algunos poemas de Benedetti y mostrar por qué se tratan de haikus heterodoxos.

Para empezar, cabe recordar que el haiku es una forma poética nacida en Japón en el siglo xvii: tiene como antecedente el *tanka*, una forma que ya existía en el siglo viii. El término *haiku* viene de la contracción de dos palabras: *haikai*, que significa literalmente «poemas libres», y *hokku*, que designa los tres primeros versos de un *tanka*. Dicho término fue acuñado en el siglo xix por el poeta Masaoka Shiki (1867-1902). Sin embargo, la existencia de los haikus precedió su denominación ya que algunos de los mayores representantes de esta forma vivieron en los siglos xvii y xviii, en particular Matsúo Basho (1644-1694) y Yosa Buson (1716-1784).

A nivel formal, el haiku es un poema de diecisiete sílabas y de tres versos. La repartición silábica, en teoría, es siempre la misma: el primer verso de un haiku consta de cinco sílabas, el segundo verso de siete sílabas, y el último verso de cinco sílabas. Se trata de una estructura fija, sumamente concisa, registrada como la forma poética más breve dentro del repertorio clásico y moderno que citan los manuales de poesía.² Además de esta norma métrica, el haiku se ve regido por otras normas: en teoría, cada haiku tiene que aludir a una estación del año mediante una «palabra-estación» (recibe el nombre de *kigo* en japonés). Sin embargo, numerosos poetas japoneses del siglo xx transgreden esta norma y escriben haikus sin *kigo* (que reciben el nombre de *muki-haiku*). Por este motivo, no daré mucha importancia a esta norma a la hora de analizar los poemas de Benedetti. Desde un punto de vista temático, el haiku moderno ofrece una gran diversidad, a diferencia del haiku clásico, que privilegiaba temas tradicionales como la contemplación de la naturaleza o el paso del tiempo, por ejemplo.

En realidad, el rasgo esencial del haiku no es el tema sino el tratamiento del tema: dicho de otro modo, el haiku se distingue de las otras formas breves por una poética específica. Los escritos que

² Los lectores deseosos de conocer mejor la historia del haiku podrán referirse a la excelente introducción de la siguiente obra: Atlan, Corinne y Bianu, Zéno. *Haiku du xx^e siècle. Le poème court japonais d'aujourd'hui*. Collection Poésie n.º 438. París: Gallimard, 2007.

Roland Barthes dedicó a la poesía japonesa permiten distinguir cuatro características principales que componen la poética del haiku:

1. El haiku es, ante todo, un *poema contemplativo*. En el haiku, solo se designa la realidad; no se trata de analizarla, ni de conceptualizarla. Eso explica la presencia importante de elementos muy concretos en el haiku (lo que Barthes llama los *tangibilidad*: lo que es palpable). Al contrario, hay muy pocos elementos abstractos en el haiku.
2. El haiku tiene una temporalidad particular: está anclado en el *instante presente*. Barthes habla de una «escritura absoluta del instante» (2003: 85). El haiku intenta capturar un instante, fijar lo efímero a través del lenguaje.
3. El haiku pone énfasis en lo *individual*: nunca hay generalizaciones en el haiku. El haiku solo habla de una cosa o de una persona en un momento dado.
4. El haiku no tiene ningún tipo de contenido ideológico: la política o la protesta social están ausentes en los haikus. ¿Por qué? Porque el pensamiento zen —que impregna toda la cultura japonesa— consiste en la aceptación de la realidad tal como es, no en su rechazo. Para Barthes, el haiku es un poema del «asentimiento a lo que existe» (2003: 110), un arte que consiste en «quitarle a la realidad su vibración ideológica» (2003: 110).³

Después de esta breve síntesis sobre la estructura clásica de los haikus, paso a analizar algunos rasgos característicos de los poemas de Mario Benedetti. Desde la primera lectura, surgen algunas preguntas: ¿qué hay de japonés en los haikus de Benedetti?, ¿qué conserva este autor de la herencia poética nipona?

Si los poemas de Benedetti merecen el nombre de haiku es por su «fidelidad estructural» (2001: 12) —la expresión es de Benedetti y se refiere a la forma de estos poemas— a esta pauta lírica. Comprobamos que todos los haikus de Benedetti constan de diecisiete sílabas y de tres versos. El propio Benedetti lo dice claramente en la nota previa de *Rincón de haikus*: «he querido que mis haikus no se

³ La expresión exacta de Roland Barthes es: «*écramer* la réalité de sa vibration idéologique».

desvíen en ningún caso del 5-7-5» (2001: 12). Por lo tanto, Benedetti respeta la primera norma (la más visible) del haiku: la norma métrica. No obstante, si los examinamos detenidamente, los poemas de Benedetti se parecen menos a haikus que a otras formas breves procedentes de Occidente: me refiero a las máximas, a los aforismos y a las greguerías. Tomaré algunos ejemplos concretos para ilustrar esta hipótesis de lectura:

a nuestra muerte
no conviene olvidarla
ni recordarla (2001: 27).

Este poema tiene la estructura externa de un haiku tradicional (consta de tres versos y de diecisiete sílabas). Pero, si nos fijamos en su contenido, no es un haiku sino una máxima, porque estos versos contienen una afirmación de carácter general: el poeta parece enunciar una regla que se debe seguir y esta regla concierne la actitud que hay que tener ante la muerte. Este poema toma la forma de una aparente contradicción: sin perder de vista el carácter inevitable de nuestra muerte (encontramos el tema clásico del *memento mori*), no conviene fijarnos demasiado en ella y convertir este hecho ineludible en una obsesión. Tenemos aquí un concepto abstracto, el de la muerte. Hablo de concepto ya que no se habla de un muerto en particular, sino de la muerte en general, como lo señala el adjetivo posesivo *nuestra*, que remite a la especie humana en su totalidad. El tiempo empleado en el poema es el presente del indicativo, que tiene aquí un valor de verdad general. Concepto abstracto, generalización, presente gnómico: todos estos elementos indican que este breve poema se plantea como fórmula que sintetiza una reflexión sobre la muerte, lo que nos lleva a decir que se asemeja más a una máxima por su sentido que a un haiku japonés. En definitiva, se podría decir que este texto se sitúa en un entredós poético: *es y no es* un haiku ya que tiene la apariencia de un haiku y la esencia de una máxima.

Otro ejemplo de máxima (o de haiku-máxima) que citaremos forma parte también del poemario *Rincón de haikus*:

en todo idilio
una boca hay que besa
y otra es besada (2001: 80).

Aparece aquí una reflexión sobre el amor y las relaciones entre los amantes. Se trata de una frase que enuncia una verdad general. Este poema puede evocar algunas de las máximas de La Rochefoucauld.⁴ Así es la realidad del amor según Benedetti: un amante ama al otro y otro se deja amar. El componente «boca» alude, metonímicamente, a la representación del amante. Y, otra vez más, desde el punto de vista del contenido, este poema de Benedetti abriga, con la forma de un haiku, una formulación característica de una máxima.

Sin embargo, no todos los haikus de Benedetti se parecen a máximas: hay otros que se parecen más bien a aforismos, es decir, a una forma breve llena de ingenio. El aforismo suele ser humorístico (o irónico) y toma a menudo la forma de una paradoja. Voy a dar un ejemplo de haiku aforístico sacado del poemario *Rincón de haikus*:

la mujer pública
me inspira más respeto
que el hombre público (2001: 104).

Este poema se parece a una agudeza, una frase llena de ingenio, basado en una visión de la sociedad que corresponde con el pensamiento y la ideología que Mario Benedetti defiende a lo largo de su vida y en sus escritos. El poema se construye en base a una oposición de dos actores típicos de nuestra sociedad que, a menudo, se ubican en sus extremos, según una idea de rango o de poder: la «mujer pública» (abajo) y el «hombre público» (arriba). La expresión de «mujer pública» remite a la mujer de poca virtud mientras que la de «hombre público» sirve para designar al político. Esas expresiones, próximas desde un punto de vista sonoro, distan mucho desde un punto de vista semántico. Este haiku nos presenta una paradoja que juega con la inversión de los valores —puesto que, generalmente, la sociedad valora más la función de político que la de prostituta—, de ahí surge el sentido humorístico de este breve texto que acentúa, sobre todo, el semitono de ironía, sencillo pero impactante, con que Mario Benedetti se refiere a menudo a la sociedad en la que vivimos, construida en base a convenciones y estereotipos. Defino aquí este poema como casi haiku, por situarse a medio camino entre el haiku y el aforismo.

⁴ Se puede pensar en la famosa máxima 136 de La Rochefoucauld: «Il y a des gens qui n'auraient jamais été amoureux s'ils n'avaient jamais entendu parler de l'amour». *Maximes et réflexions diverses*. París: Gallimard, 1976.

Un poema de *Adioses y bienvenidas* (2006) ofrece otro ejemplo de haiku aforístico:

es raro pero
casi todos los calvos
son calvinistas (2006: 129).

El humor de este texto radica en la confrontación inesperada entre el sustantivo *calvos* y el adjetivo *calvinistas*. Otra vez, el poeta sorprende al lector por el acercamiento de dos palabras próximas a nivel fonético pero distantes a nivel semántico. La voz poética finge creer que existe una relación —¿misteriosa, inexplicable?— entre una característica física (el hecho de ser calvo) y el catolicismo reformado (el calvinismo). La dimensión cómica de este poema nace del planteamiento de esta hipótesis absurda. Aquí nos encontramos con una especie de agudeza: no obstante, Roland Barthes señalaba con razón que el *conchetto* (o sea: la agudeza) se opone al espíritu del haiku, constituye uno de sus límites. Este es, por lo tanto, un texto que reúne dos universos poéticos diferentes: a nivel métrico, asume la herencia poética japonesa; en cambio, a nivel del sentido se inscribe dentro de la tradición poética y aforística occidental por la presencia de una agudeza.

Terminaré este análisis dando un ejemplo más de haiku heterodoxo con el que nos sorprende Mario Benedetti:

las hojas secas
son como el testamento
de los castaños (2008: 10).

Aquí, de nuevo, tenemos la estructura de un haiku: un poema de tres versos y de diecisiete sílabas. Además, el autor parece haber introducido un *kigo* (una «palabra-estación») en el poema: en efecto, las «hojas secas» evocan simbólicamente el otoño. Todos estos elementos provienen del haiku tradicional. Sin embargo, este poema —más que a un haiku— me hace pensar en una greguería, tal como las escribía Ramón Gómez de la Serna. Las greguerías proponen a menudo definiciones poéticas de una cosa o de un elemento natural, por ejemplo: «Los lagos son los charcos que quedaron del Diluvio» o «El trueno es un tambor mayor sin oído» (1997: 63). En las greguerías se juntan dos realidades distintas de un modo sorprendente. Es exactamente lo que encontramos aquí: una definición poética de

las «hojas secas» por lo que se trata, otra vez, de una generalización. Pero no se habla de unas hojas secas precisas, determinadas (como se haría en un haiku), sino de las «hojas secas» en general, para luego remitirlas al caso de los castaños que se personifican, se antropomorfizan, hasta representar con la imagen de árboles centenarios, la preocupación de los hombres de dejar sus huellas escritas en forma testamentaria. Podría decirse, quizás de manera abusiva, que el yo del poeta y su trabajo están representados metafóricamente en la concisión de estos brillantes versos. Pero, queda claro, este texto no se parece a un haiku sino a una greguería... o sea, tiene el contenido de una frase que combina la emoción con la imagen.

Mario Benedetti, con sus reconocidos dones de poeta, ha conseguido asumir, en la experiencia de la escritura de haikus, una doble herencia literaria: por un lado, una parte de la herencia poética japonesa —como lo muestra el uso de la palabra *haiku* por el autor así como su «fidelidad estructural» a esta forma— y, por otro lado, complementándolo con componentes de una herencia literaria occidental, al traducir en sus haikus contenidos que se acercan a máximas, aforismos e, incluso, greguerías. Por lo tanto, Benedetti nos sorprende una vez más con su arte poética de una simplicidad resplandeciente —haciendo uso de un registro poco extendido de palabras y de formas para representar realidades y sentimientos con visión humanística— que da cuenta de una sorprendente hibridación literaria, un inesperado sincretismo poético. Al mezclar el haiku con otras formas poéticas procedentes de Occidente, consigue explorar nuevas sendas poéticas. Situándose en la frontera del haiku, Benedetti consigue dar un giro sorprendente a la poética para mostrar a sus lectores «las nuevas posibilidades de la vieja estructura» (2001: 12) poética nipona.

Anexo

A modo de complemento, propongo a los lectores francófilos mi modesto intento de traducción de los haikus de Benedetti evocados en este artículo:

notre mort
il ne faut ni l'oublier
ni nous en souvenir

dans tout idylle
une bouche embrasse
et une autre est embrassée

la femme publique
m'inspire plus de respect
que l'homme public

c'est étrange
mais presque tous les chauves
sont chauvins

les feuilles mortes
sont comme le testament
des marronniers

Bibliografía

- ATLAN, Corinne y Zéno Bianu. *Haiku du xx^e siècle. Le poème court japonais d'aujourd'hui*. Collection Poésie n.º 438. Paris: Gallimard, 2007.
- BARTHES, Roland. *La préparation du roman I et II: cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*. Paris: Seuil, 2003.
- BENEDETTI, Mario. *Rincón de haikus*. Madrid: Visor, 2001 [primera edición: Buenos Aires: Sudamericana, 2000].
- . *Adioses y bienvenidas*. Madrid: Visor, 2006.
- . *Nuevo rincón de Haikus*. Madrid: Visor, 2008.
- BORGES, Jorge Luis. *La cifra*. Buenos Aires: Sudamericana, 2020.
- DE LA ROCHEFOUCAULD, Françoise. *Maximes et Réflexions diverses*. Paris: Gallimard, 1976.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. *Greguerías*. Edición de Rodolfo Cardona. Madrid: Cátedra, 1997.
- MONTERDE GARCÍA ICAZBALCETA, FRANCISCO. *Itinerario contemplativo*. México: Cultura, 1923.
- PAZ, Octavio. «Estela de José Juan Tablada», en *Obras completas III*. Madrid: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2001.
- TABLADA, José Juan. *Un día... Poemas sintéticos*. Caracas: Imprenta Bolívar, 1919.
- . *El jarro de flores (disociaciones líricas)*. Nueva York: Editores Sindicados, 1922.