

El haikú en semillas o semillas para un haikú: primicias de Octavio Paz

Estela Castillo Hernández

Este trabajo ofrece un análisis del haikú en la obra “Piedras sueltas” de Octavio Paz (colección de poemas que escribe en 1955 y que ha recibido poca atención por parte de la crítica). Asimismo, se hace referencia a algunos poemas de “Condición de nube”, escritos hacia 1944, por ser ahí donde ya se percibe la “concisión sintética” del haikú y porque es el antecedente inmediato de “Piedras sueltas”. El análisis de ambas colecciones muestra cómo fueron los primeros acercamientos de Paz a la forma del haikú, pues en este estudio se parte de las primeras versiones de los poemarios.

En la obra poética y ensayística de Octavio Paz, como ya ha señalado la crítica,¹ y el mismo escritor, confluyen diversos elementos estéticos y filosóficos orientales. Su interés por Oriente no sólo lo lleva a estudiar sus manifestaciones culturales, también lo guía a territorio oriental. En 1951 viaja a Nueva Delhi y, al año siguien-

¹ Entre estos críticos se encuentran Manuel Durán, Jorge Rodríguez Padrón, Kwon Tae Jung Kim, Roberto Santiago Miranda, Julia A. Kushigian y Víctor Sosa, cuya bibliografía se puede encontrar al final de este estudio.

te, a Japón. Posteriormente, en 1962 regresa a la India, en calidad de embajador de México; ahí reside hasta 1968. De ese encuentro entre lo occidental y lo oriental resultan influencias que le dan una “nueva dimensión” a su obra,² dimensión que ha abierto varios caminos para la interpretación. Dentro de este amplio mundo oriental, una de las manifestaciones que le interesa a Paz es la literatura japonesa.³ Al respecto, Paz indica:

Después de la segunda guerra mundial los hispanoamericanos vuelven a interesarse en la literatura japonesa. Citaré, entre muchos ejemplos, nuestra traducción de *Oku no Hosomichi* y el número consagrado por la revista *Sur* a las letras modernas del Japón. Ya señalé que la actitud contemporánea difiere de la de hace cincuenta años: no sólo es menos estética, sino que también es menos etnocéntrica. El Japón ha dejado de ser una curiosidad artística y cultural: es (¿fue?) otra visión del mundo distinta a la nuestra, pero no mejor ni peor; no un espejo, sino una ventana que nos muestra otra imagen del hombre, otra posibilidad de ser.⁴

Este otro estilo de vida y de visión del mundo ofrece a Paz una nueva forma para comprender al ser humano, pues para el escritor, a decir de Manuel Durán, lo oriental es un “esfuerzo encaminado a definir el hombre, al hombre del presente y de la historia, de una y otra cultura, para hallar a través de este difícil ejercicio intelectual –y emotivo– una crítica y una corrección, es decir una posible solución, a los urgentes problemas que nos asedian”.⁵ La traducción de *Oku no Hosomichi*, mencionada por Paz, es la que hizo del diario del poeta japonés Matsuo Bashō en 1955, en colaboración

2 Manuel Durán. “El impacto del Oriente en la obra de Octavio Paz: poesía y ensayo”, en *Octavio Paz*. Ed. Alfredo Roggiano. Madrid: Fundamentos, 1979, p. 173.

3 Por supuesto, también le interesan las manifestaciones culturales de China e India, sobre las cuales ha escrito numerosos ensayos y estas culturas han influido en la creación de algunas de sus obras: *Blanco* (1967), *Ladera este* (1969), *El mono gramático* (1972), entre otras.

4 Octavio Paz. “La tradición del haikú”, en *Obras completas. Excursiones / IncurSIONes. Dominio extranjero*. T. 2. México: FCE, 1994, p. 362.

5 Manuel Durán, art. cit, p. 189.

con Eikichi Hayashiya. La traducción, titulada *Sendas de Oku*, es un ejemplo claro de su interés por la literatura japonesa; a ésta se suman algunos ensayos en torno al mismo tema, entre los que se encuentran “Tres momentos en la literatura japonesa”, publicado en *Las peras del olmo* (1957), “La tradición del haikú” y “El sentimiento de las cosas: *Mono no Aware*”, estos últimos aparecen en *El signo y el garabato* (1973).

De la literatura japonesa, Paz destaca el teatro Nô y tres formas tradicionales de su poesía: tanka, renga y haikú. El tanka es el poema clásico japonés, compuesto por cinco versos: la primera parte tiene tres y la segunda dos; una serie de tankas forman un renga, generalmente escrito por dos o más poetas y, al dividirse el renga haikai,⁶ cada unidad poética recibió el nombre de haikú. El escritor, además de traducir, investigar y reflexionar sobre estas formas japonesas, las practica; así, introduce un tanka, titulado “El día en Udaipur”, en *Ladera este* (1969); el mismo año de publicación de *Ladera este*, se reúne en París con Jacques Roubaud, Edoardo Sanguinetti y Charles Tomlinson para escribir un renga, que se publicará hasta 1972; pero el género que más cultiva es el del haikú, que aparece tanto en sus obras tempranas —es el caso de “Condición de nube” (1944)—, como en las últimas —el caso de *Árbol adentro* (1987); asimismo, en *Días hábiles*, *Salamandra* y *Ladera este* se pueden encontrar varios haikús.

Esta última forma poética es la que me interesa analizar en la poesía de Paz, específicamente en “Piedras sueltas”, colección de poemas que escribe en 1955 e incorpora en la edición de *Libertad bajo palabra* de 1960. Aunque mi análisis se centrará en los haikús de “Piedras sueltas”, también me referiré a algunos poemas de “Condición de nube”, escritos hacia 1944, por ser ahí donde ya se percibe la “concisión sintética” del haikú y porque es el antecedente inmediato de “Piedras sueltas”. Los poemas breves, que aparecen bajo el título de “Condición de nube [1944]” en la edición de 1960 de *Libertad bajo palabra*, ya estaban en la primera

⁶ El renga “adoptó, a partir del siglo XVI, una modalidad ingeniosa, satírica y coloquial. Este género se llamó *haikai no renga*” (Octavio Paz, “La tradición del haikú”, p. 351).

edición de este mismo libro (1949), dentro de “Asueto”, la tercera parte del poemario. Como me interesa destacar los primeros acercamientos de Paz a la forma del haikú, utilizaré la edición de 1949 de “Condición de nube”.⁷ En cuanto a “Piedras sueltas”, usaré la edición de 1960,⁸ pues, además de analizar los haikús de esta sección, quiero señalar cómo se modifica el acercamiento hacia el haikú desde “Condición de nube” hasta “Piedras sueltas”; de ahí que no utilice una versión posterior, ya que aunque algunos de los cambios son mínimos entre la versión de 1960 y las versiones posteriores –modificación de palabras, versos, títulos–, otros sí son significativos, el caso más evidente es la reformulación de dos poemas: “Templo de las tortugas”, que se transforma en “La piedra de los días”, y “Campanas en la noche”, que conserva el mismo título en la versión de la *Obra poética* de 1997, pero modifica el contenido. También, en la versión de 1997 aparece el haikú “Analfabeto” al final de la sección de “Piedras sueltas”.

El haikú es un poema de 17 sílabas, distribuidas en tres versos: 5/7/5. Se divide en dos partes; la primera comprende la ubicación temporal y espacial del poema; la segunda, como menciona Paz, “debe contener un elemento activo”, “relampagueante”.⁹ El haikú surge del encuentro de estos dos elementos: el descriptivo y el inesperado. Sergio Lira menciona que esta forma poética “pretende ser un instante de aprehensión de lo universal y esencial del mundo a través de la percepción concreta, acaso fortuita y accidental (o simulada así) del poeta. No se trata de una mera imagen o metáfora ni de un juego de palabras [...] se trata de una forma de expresión imbricada con la filosofía del budismo-zen”.¹⁰ Así, el haikú, siguiendo a Paz, es una “anotación rápida”, que recrea un “momento privilegiado” y une tanto la expresión poética como la caligrafía, la pintura y la meditación.¹¹

7 Octavio Paz. *Libertad bajo palabra*. México: Tezontle, 1949. En lo sucesivo, sólo se citará “*Libertad* (1949)”.

8 Octavio Paz. *Libertad bajo palabra. Obra poética (1935-1958)*. México: Letras mexicanas / FCE, 1960. En adelante, sólo se citará “*Libertad* (1960)”.

9 Octavio Paz, “La tradición del haikú”, p. 343.

10 Sergio René Lira Coronado. “Tablada y el haikai desde la perspectiva de Octavio Paz”, en *Escritos*, 7 (1991), p. 27.

11 Octavio Paz, “La tradición del haikú”, p. 342.

El haikú se caracteriza por su brevedad y concentración; lo que obliga al poeta a significar mucho en pocas palabras. El poema ofrece diversas posibilidades de significado y el lector puede elegir la que desee, siempre que su elección no sea arbitraria. Esta forma carece de rima, pero tiene otros elementos que le dan ritmo: onomatopeyas, aliteraciones y la medida silábica. Según Gloria Ceide-Echevarría, en la lengua española el haikú conservó la brevedad, concisión y economía de estilo, además de la construcción en tres versos y, en algunas ocasiones, mantuvo también la métrica.¹² En cuanto a recursos estilísticos, se agregó rima al haikú, así como título, elementos que no se encontraban en el haikú clásico.

Las características del haikú lo hacen terreno propicio para los intereses de Paz, quien también veía la poesía como instante e imagen. El acercamiento a Oriente permite al escritor, como indica Roberto Miranda, “fortalecer y ensanchar sus propias concepciones e inquietudes”,¹³ en otras palabras, el Oriente no sólo influye en la obra de Paz, también es “confluencia de intereses”.

En *Sólo a dos voces*, Octavio Paz confiesa que su “primera revelación de Oriente fue la lectura de un poeta mexicano, José Juan Tablada, que fue el introductor de «haikai» en lengua castellana”.¹⁴ Paz dedica algunos escritos a este poeta: “Estela de José Juan Tablada” (1945)¹⁵ y “Alcance: *Poesías* de José Juan Tablada” (1973),¹⁶ donde habla de la influencia de este escritor en la lengua española:

La influencia de Tablada fue instantánea y se extendió a toda la lengua. Se le imitó muchísimo [...] los poetas jóvenes descubrieron en el haikú de Tablada el humor y la imagen, dos elementos

¹² Véase Gloria Ceide-Echevarría. *El haikai en la lírica mexicana*. México: Andrea, 1967, pp. 7-22.

¹³ Roberto Santiago Miranda. *El pensamiento oriental en la obra de Octavio Paz*. Phd thesis. Harvard University, 1989, p. 1.

¹⁴ Cit. por Yong-Tae Min. “Haikú en la poesía de Octavio Paz” en *Cuadernos Hispanoamericanos*. 343-345 (1979), p. 699.

¹⁵ El 3 de septiembre de 1945, en un homenaje celebrado a Tablada, Octavio Paz lee este texto, que, posteriormente, se publicará en *Las peras del olmo* (1957).

¹⁶ Publicado en *El signo y el garabato* (1973).

centrales de la poesía moderna. Descubrieron asimismo algo que habían olvidado los poetas de nuestro idioma: la economía verbal y la objetividad, la correspondencia entre lo que dicen las palabras y lo que miran los ojos.¹⁷

El ejemplo de Tablada es visible en escritores como Pellicer, Villaurrutia y Gorostiza; Paz también sigue su ejemplo. En una entrevista con Anthony Stanton sobre *Libertad bajo palabra*, el poeta subraya la importancia de Tablada en algunos de sus poemas, precisamente en la creación de “Piedras sueltas”: “En *Piedras sueltas*, el ejemplo de Tablada fue decisivo. Yo había leído a Tablada sin atención pero en 1945, el año de su muerte en Nueva York, lo volví a leer y, literalmente, lo redescubrí. Me abrió un camino”.¹⁸ Aunque Paz indica que es en “Piedras sueltas” donde el ejemplo de Tablada fue decisivo y, también, que en “Condición de nube” sus “principales influencias fueron las de la poesía tradicional española y, probablemente, la lectura de Antonio Machado”,¹⁹ en “Asueto” de 1949, donde recoge diversos poemas que después serán parte de la sección “Condición de nube”, aparece un haikú que remite a otro de Tablada:

Roe el reloj
mi corazón,
buitre
con paciencia de ratón.²⁰

Tablada en *El jarro de flores* (1922) escribía:

Parece roer el reló
la medianoche y ser su eco
el minuterero del ratón.²¹

¹⁷ Octavio Paz, “La tradición del haikú”, p. 361.

¹⁸ Octavio Paz. “Genealogía de un libro: *Libertad bajo palabra*” (entrevista), en *Vuelta*, 145 (1988), p. 19.

¹⁹ *Loc. cit.*

²⁰ Octavio Paz. *Libertad* (1949), p. 75.

²¹ José Juan Tablada. *Los mejores poemas de José Juan Tablada*. Sel. y pról. J. M. González de Mendoza. México: Surco, 1943, p. 86.

Paz, al igual que Tablada, reproduce el sonido del ratón royendo metafóricamente el tiempo, pero introduce otros elementos en su composición que le dan un nuevo sentido. Al respecto, Sergio Lira comenta:

Si en Tablada se presenta una imagen objetivada y alejada de un yo poético hasta cierto punto impersonal (“parece roer... y ser”), en la composición de Paz la situación adquiere carácter personal en el versillo central (“mi corazón”), mediante el posesivo y el sustantivo específicos que introduce Paz, y que estaban ausentes en el de Tablada. [...] En suma, de la mera estampa objetiva que tiene cierta gracia en el poema de Tablada, se llega a una imagen de lucha más bien agónica en el de Paz. Por lo que se ve, Paz extrema el uso del haikai para que, a pesar de su brevedad, exprese situaciones existenciales de angustia que no se encuentran en Tablada.²²

Este carácter personal se acentúa aún más por el título que engloba a este haikú y a otros poemas breves que le siguen: “Apuntes del insomnio”. El “yo poético” no puede conciliar el sueño y sólo ve pasar el tiempo, que corroe lentamente su cuerpo. Mientras en el poema de Tablada el correr del tiempo se presenta en su noción general –como el tiempo que consume los días–, en la composición de Paz se particulariza la situación, pues el correr del tiempo consume al poeta. Los cinco poemas de “Apuntes del insomnio” se relacionan con el tiempo; cada uno de éstos se encuentra numerado. En el segundo poema se plantea la imposibilidad de asir el tiempo, pues éste no deja de fluir; en el tercero predomina la idea del tiempo sin fin, donde “acabar es empezar”; el cuarto muestra la incertidumbre del poeta frente al porvenir; este poema es el único de “Apuntes del insomnio” con título y se puede considerar casi un haikú:

El muro
Me encontré frente a un muro
y en el muro un letrado:
“Aquí empieza tu futuro”.²³

22 Sergio R. Lira Coronado, art. cit., p. 53.

23 Octavio Paz. *Libertad* (1949), p. 75.

La imagen de un muro imponente se presenta desde el título. Aunque en el haikú clásico se evitaba la repetición de palabras, en este poema la repetición del término “muro”, en los dos primeros versos, subraya la incertidumbre del “yo poético” frente al muro y su porvenir. El poeta está solo, delante de una gran masa que le anuncia el comienzo de su futuro, pero esas palabras en el letrero no tienen la función de informarle algo que lo oriente, sino que el deíctico “Aquí” lo regresa al mismo punto de incertidumbre: un muro frío y silencioso. El futuro es un tiempo incierto, que jamás podrá escudriñar. En la composición que cierra “Apuntes del insomnio”, el poeta se cuestiona sobre la muerte. En “Apuntes del insomnio”, tanto la disposición de los poemas como la sucesión numérica aluden al correr del tiempo, pero es el tiempo del hombre, por eso en los primeros poemas hay vida y en el final sólo muerte.

En “Condición de nube” aparece otro poema breve que se acerca al haikú; se titula “Alba de la victoria”:

Con su vidrio frío
rasga al cielo el alba.
Por la herida exangüe
amanece el mundo,
sin gota de sangre.²⁴

Como el haikú clásico, este breve poema nos sitúa en un momento del día: el amanecer. En esta composición hay dos imágenes: de los dos primeros versos surge la imagen del alba, que rasga el cielo con su “vidrio frío”, y los siguientes versos presentan un amanecer que se abre paso entre la herida hecha por el alba. Se destaca la herida sin sangre con el término “exangüe” y el último verso, porque aunque el cielo no puede sangrar, cada amanecer es una lucha con la noche y con el tiempo; de ahí que el título se refiera a una “victoria”. No estoy de acuerdo con Ceide-Echevarría

²⁴ *Ibid.*, p. 76.

cuando dice que en el poema se crea un “mundo desangrado a tono con el constante perecer del hombre día a día”,²⁵ ya que en la composición no se destaca la presencia del “yo poético” o del hombre como en otros poemas.

“La rama”, otro poema de “Condición de nube”, tiene cuatro estrofas que, por su brevedad y por el uso de la imagen, pueden considerarse haikús. Las tres primeras estrofas comparten los mismos elementos: el pino y el pájaro; en la última, el pájaro ha desaparecido y sólo queda el silencio, que se acentúa con la aliteración en /s/ que hay en las palabras: “Alzo”, “ojos”, “silencio” y “sobre”. Cito la primera y la última estrofa:

Canta en la punta del pino
un pájaro, detenido,
trémulo, sobre su trino.
[...]
Alzo los ojos: no hay nada.
Silencio sobre la rama,
sobre la rama quebrada.²⁶

En la primera estrofa, el verso inicial contrasta con el segundo, pues el canto del pájaro alude al movimiento, mientras el término “detenido” a la inmovilidad del ave. Ese contraste desaparece en el último verso, donde todo se transforma en movimiento: el ave “trémula” entona su canto. La aliteración en /t/ y /tr/ alude al sonido del canto. En esta estrofa hay una perfecta correspondencia entre lo que se mira y lo que se escucha, característica del haikú que ya señalaba Paz.

En “Condición de nube” se encuentran dos poemas más que se componen de fragmentos y poemas breves, pero, por su contenido, no pueden considerarse haikús, es el caso de “Frente al mar” y “Retórica”. El primero tiene cinco fragmentos numerados y su tema central es el mar; aunque hay imágenes, el poema tiende a la narración y, en algunos fragmentos, a la sentencia. El segun-

²⁵ Gloria Ceide-Echevarría, *op. cit.*, p. 100.

²⁶ Octavio Paz, *Libertad* (1949), p. 79.

do recoge tres poemas breves con su propio título: “Poetas en la rama”, que es una crítica sobre la escritura frívola de algunos poetas; “Forma”, el cual plantea la dicotomía forma/contenido y la relaciona con el pensamiento; y “Claridad”, donde el poeta busca, como el título indica, la claridad y no la sencillez o lo ordinario.

“Frente al mar” y “Retórica”, por su disposición y estructura, así como por sus temas, se asemejan a algunos poemas de Antonio Machado. “Frente al mar” recuerda los “Proverbios y cantares” de *Nuevas canciones* (1917 y 1930); mientras que “Retórica” remite al poema “De mi cartera”, incluido en ese mismo libro; en este poema hay siete fragmentos numerados, de tres o cuatro versos, que presentan varias reflexiones sobre la poesía. Cabe señalar que en “Condición de nube”, la brevedad del haikú también pudo provenir, indirectamente, de Antonio Machado, quien, a decir de Octavio Paz, logró una alianza entre el haikú y la copla popular, debido al gran parecido que hay entre la métrica de la forma japonesa y la seguidilla, aunque las técnicas y temas son muy distintos, pues “en la seguidilla la poesía se alía a la danza, es canto y baile, en tanto que en el haikú la palabra se resuelve en silenciosa contemplación, sea pictórica como en Buson o espiritual como en Basho”.²⁷ Esta hipótesis no resulta insensata, si se recuerda que Paz reconoció, abiertamente, la influencia de Machado en “Condición de nube” y, sobre todo, que Enrique Díez-Canedo ya había indicado la influencia del haikú en *Nuevas Canciones*, a cuyas composiciones se acercan “Frente al mar” y “Retórica”.²⁸

Kwon Tae Jung Kim percibe en los poemas de Paz tres formas de acercamiento al haikú: el primero es el acercamiento a la técnica; en este caso, el poeta recurre a la brevedad y concisión del haikú, y crea pequeños poemas de tres o cuatro versos con una métrica diversa, que va desde pentasílabos hasta endecasílabos.²⁹ El segundo es el acercamiento al “fondo”, aquí el escritor logra

27 Octavio Paz. “La tradición del haikú”, p. 362.

28 *Loc. cit.*

29 Kwon Tae Jung Kim. *El elemento oriental en la poesía de Octavio Paz*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1989, p. 97.

“expresar pensamientos cercanos a la filosofía oriental”;³⁰ y el tercer acercamiento es el uso de una “técnica similar a la del haikú” en poemas largos o breves;³¹ aunque es más difícil reconocer este uso, un ejemplo esclarecedor es “La rama” de “Condición de nube”, un poema de cuatro estrofas, donde cada una de éstas, por sus características, puede considerarse un haikú. También algunas estrofas de “Cosante” y “Lámpara”, dos poemas de *Salamandra* (1962) hechos a base de tercetos, se pueden considerar haikús. En “Condición de nube” se presentan la primera y la tercera forma de acercamiento, y la segunda forma aparece hasta “Piedras sueltas”; después de esta colección, los haikús con un fondo cercano al pensamiento oriental aparecerán con más frecuencia, debido al conocimiento que Paz, a lo largo de varios años, ha ido adquiriendo sobre Oriente, como se verá más adelante. Si bien en “Piedras sueltas” se encuentra también la primera forma de acercamiento, con ciertas particularidades, es la segunda forma la que marca la diferencia entre los haikús de “Condición de nube” y los de esta colección.

Ahora bien, a pesar de la relación que se estableció entre un haikú de Paz y otro de Tablada, la figura de este último poeta, como señala Manuel Durán, al igual que Sergio Lira y Yong-Tae Min, sólo “ha sido para Paz un ejemplo, una inspiración de lo que puede lograr el impacto de la cultura oriental, pero no una guía poética: sus estilos son demasiado diferentes”.³² Después de comparar algunos haikús de ambos poetas, estos críticos concluyen que Paz asimila y reformula de distinta manera el haikú, por lo cual sus composiciones son diferentes a las de Tablada. Como señala Julia A. Kushigian, su visión del haikú, al igual que de Oriente, es el resultado de “a mixture of exhaustive study, of philosophy and literature read in translation in Europe, and of personal experience resulting from a prolonged stay in India”³³ y, por su-

30 *Ibid.*, p. 99.

31 *Ibid.*, p. 100.

32 Manuel Durán, art. cit., p. 180.

33 Julia A. Kushigian. *Orientalism in the Hispanic Literary Tradition. In Dialogue with Borges, Paz and Sarduy*. Albuquerque, New Mexico: University of New Mexico, 1991, p. 68.

puesto, en Japón. Paz señala, en la entrevista ya mencionada con Stanton, que, cuando estuvo en Japón, leyó “muchas poesías china y japonesa, gracias sobre todo a las traducciones al inglés”,³⁴ entre éstas menciona las de Arthur Waley –*Chinese poems, The Book of Songs, The life and times of Po-Chü-I* y *The poetry and career of Li-Po*– y las de Ezra Pound. Además, destaca su estimulante amistad con Donald Keene, “un gran orientalista” que le abrió “las puertas de la poesía japonesa”.³⁵ Otro trabajo de utilidad para Paz fue el de Reginald Horace Blyth, con sus cuatro tomos de *Haiku*. Parte de ese amplio conocimiento, que fue adquiriendo desde los años cincuenta, ya se observa en “Piedras sueltas”.

Antes de entrar en el análisis de los haikús que se encuentran en “Piedras sueltas”, conviene señalar que “Semillas para un himno”, la cuarta sección de “Condición de nube” en la edición de 1960 de *Libertad bajo palabra*, abre con un “cuasi haikú”. Y digo “cuasi haikú” porque métricamente no concuerda con el haikú clásico; sin embargo, como insiste Ceide Echevarría, los poetas mexicanos, con frecuencia, sólo respetan la división tripartita y, muy pocas veces, la métrica (5/7/5):

El día abre la mano
tres nubes
y estas pocas palabras.³⁶

Este “cuasi haikú” conserva del haikú clásico la brevedad y la concentración. Incluso, conserva la ubicación temporal: un momento en especial del día, el amanecer. Resulta significativo que la sección anterior a “Piedras sueltas” abra con una especie de haikú; Stanton indica que esta composición “inaugura un mundo en tres versos que cristalizan un gesto de apertura que yuxtapone

Traducción mía: “es una mezcla del estudio exhaustivo de la filosofía y la literatura, leída en traducciones en Europa, y de la experiencia personal, resultado de su prolongada estancia en la India”.

³⁴ Octavio Paz, “Genealogía de un libro”, p. 19.

³⁵ Ricardo de la Fuente Ballesteros. “Octavio Paz y la poesía japonesa”, en *Ínsula*, 532-533 (1991), p. 33.

³⁶ Octavio Paz, *Libertad* (1960), p. 89.

analógicamente el mundo natural personificado [‘tres nubes’] y la expresión poética [‘y estas pocas palabras’]”;³⁷ el poema se relaciona, directamente, con el título “Semillas para un himno”, pues “el título postula un tiempo de germinación (semillas) que desembocará en un futuro canto religioso, un himno cuyo principal referente interno en la recopilación es «Himno entre ruinas», posterior en el orden poético del libro pero escrito con anterioridad”.³⁸ Es decir, el haikú muestra el despunte del día, el amanecer, el momento de germinación y, también, alude al “tiempo de gestación poética”. De ahí la conveniencia de usar un haikú para abrir la sección, pues en sólo tres versos –cuyo número reducido puede aludir a la pequeña dimensión de una semilla– se concentra la capacidad de detonar un “mundo de abundancia”, un mundo de posibilidades, de “potencialidades”, como señala Paz. Finalmente, el tiempo que caracteriza al haikú es el del instante, tiempo que también se maneja a lo largo de “Semillas para un himno”.

En la edición de 1960 de *Libertad bajo palabra*, “Piedras sueltas” es la quinta sección de “Condición de nube”, título que recibe la segunda parte del libro. El título “Piedras sueltas” alude tanto al contenido de la sección como al lugar de ubicación de la colección en el poemario. La frase “piedras sueltas” se usa en distintos ámbitos: para designar un tipo de terreno, en la construcción de edificios u otros inmuebles, en joyería, en arqueología, entre otros. En el poemario, la frase se usa como en el ámbito arqueológico, para designar aquellos restos de culturas antiguas y, en este caso, los restos de las culturas prehispánicas, de las cuales se tiene conocimiento por medio de sus ruinas, montículos, monumentos, esculturas, grabados, etc. Los restos de estas culturas son piedras sueltas. Esto también explica la ubicación de la colección, pues, como son piedras sueltas, se localizan al final del segundo apartado. En “Piedras sueltas” hay distintas imágenes de piezas de arte

37 Anthony Stanton. “Huellas precolombinas en *Semillas para un himno* de Octavio Paz”, en *Encuentros y desencuentros, siglos XIX y XX. Actas del XI Congreso Internacional de Hispanistas*. T. 4. Ed. Juan Villegas. Irvine: Universidad de California, 1994, p. 12.

38 *Loc. cit.*

prehispánico, que se presentan en forma de haikús. Sobre su acercamiento al arte prehispanico, Paz menciona:

La comprensión de la poesía y el arte prehispanicos se dio a través del arte moderno. En Nueva York, en 1945, vi mucha pintura y escultura modernas y eso hizo que lo que era admiración puramente arqueológica, patriótica o histórica, frente al arte precolombino, se convirtiera en comprensión estética. Percibí la lógica plástica de esas obras, más allá de la ideología azteca, olmeca o maya. Mi relación con el surrealismo fue decisiva para la comprensión del arte prehispanico.³⁹

El surrealismo buscó sus modelos en las sociedades primitivas, de ahí que Paz señale la importancia de esta vanguardia en su descubrimiento de la dimensión estética del mundo prehispanico. Este descubrimiento lo lleva a escribir diversos ensayos en torno al tema: “Escultura antigua de México” (1947), “Risa y penitencia” (1962), “Dos apostillas” (1965), “La semilla” (1965), “El arte de México: materia y sentido” (1977), “Reflexiones de un intruso” (1986), etc., en los que describe y analiza el arte de las culturas precolombinas. Ese interés por el arte prehispanico lo manifiesta también en su poesía, como es el caso de “Piedras sueltas”.

“Piedras sueltas” tiene 23 composiciones breves, la mayoría haikús, agrupados en tres secciones: “Lección de cosas” –con 10 poemas numerados de manera sucesiva, como ocurre en las otras secciones–, “En Uxmal” (6) y “Piedras sueltas” (7). Cada poema tiene su título y se forma de dos o más versos, aunque predominan los tercetos. En las primeras dos secciones hay imágenes, muy plásticas, del arte prehispanico. La última se diferencia de las anteriores, porque se centra en los conflictos del hombre, vistos desde una mirada cercana a la oriental. En “Piedras sueltas”, Paz fusiona elementos orientales con occidentales y esta unión se manifiesta tanto en la forma como en el contenido del poemario. Respecto a la forma no sólo recurre a la tríada, característica del haikú, también crea poemas de seis y diez versos; en la métrica,

39 Octavio Paz, “Genealogía de un libro”, p. 19.

sucede lo mismo, pues usa, indistintamente, pentasílabos y heptasílabos, métrica propia del haikú, así como enesílabos, endecasílabos, alejandrinos, metros muy usados en la tradición occidental. En cuanto al contenido, desde el primer poema de “Piedras sueltas”, titulado “Animación”, se asocia a Oriente con Occidente.

Sobre el librero,
entre un músico Tang y un jarro de Oaxaca,
incandescente y vivaz,
con chispeantes ojos de papel de plata,
nos mira ir y venir
la pequeña calavera de azúcar.⁴⁰

En el segundo verso es donde se relaciona la cultura china con la mexicana, por medio de la mención de dos artes: una auditiva, la música china proveniente de la dinastía Tang, y una táctil y visual, la alfarería, un “jarro de Oaxaca”. En este poema, la muerte, situada en medio del mundo, entre Oriente y Occidente, “mira ir y venir” a los hombres, como si fuera un árbitro, decidiendo quién vive o muere. La muerte está representada por una calavera de azúcar, golosina endémica de México, lo cual le da un carácter festivo al poema y reduce la aflicción que causa la idea de muerte en el hombre. La descripción colorida y dinámica de la calavera acentúa el carácter festivo. Esta visión festiva de la muerte aparece en *El laberinto de la soledad*, en el que se presenta al mexicano riéndose de ella.

Julia A. Kushigian señala que una de las causas del interés de Paz por Oriente es la teoría de que “the Native American is of Asiatic origin, and that this Asiatic origin perhaps explains the numerous similarities between Chinese and American civilizations”.⁴¹ Aunque al poeta le parece que esta teoría se fundamenta en hipó-

40 Octavio Paz, *Libertad* (1960), p. 107.

41 Julia A. Kushigian, *op. cit.*, p. 43.

Traducción mía: “el americano nativo es de origen asiático y este origen asiático quizá explica las numerosas similitudes entre las civilizaciones de China y América”.

tesis “frágiles” y “pruebas insuficientes”,⁴² no la puede negar por completo, pues, por medio de ésta, se pueden explicar algunas semejanzas entre China y México, como

la decoración abstracta que oculta casi enteramente el tema, verdadera máscara conceptual, tanto entre los mexicanos como entre los antiguos chinos; los vasos de la zona del Golfo y los de los periodos Shan y Chou; la crianza de perritos comestibles [...] el dualismo (yin y yang entre los chinos, la divinidad dual en México), el monstruo de la tierra, la serpiente o el dragón emplumados, el calendario astrológico [...] división del espacio en cuatro regiones, cada una dotada de una significación y dueña de un color emblemático...⁴³

Las semejanzas entre ambas culturas facilitan a Octavio Paz establecer relaciones entre Oriente y Occidente y, sobre todo, le permiten fusionar la brevedad y concisión del haikú con la visión de ciertos objetos y monumentos prehispánicos. Ambos polos culturales son de interés para el escritor y gracias a esta forma poética, capaz de contener un mundo de posibilidades, de conciliar aquellos temas y asuntos que parecían irreconciliables, se entremezclan. La técnica del haikú coincide con su premisa de comunión y reconciliación de contrarios.

En “Lección de cosas”, aparecen tres piezas arqueológicas de dioses de la mitología mexicana. Los haikús “Máscara de Tláloc grabada en cuarzo transparente” y “Lo mismo” muestran dos perspectivas de una máscara del dios de la lluvia. En “Máscara...”, se presenta esta pieza de cuarzo como “aguas petrificadas”, donde se encuentra Tláloc dormido, “soñando temporales”.⁴⁴ Paz menciona, sobre lo pétreo de las esculturas aztecas, que en la piedra se funde la materia con el sentido: “la piedra [...] es idea; y la idea se vuelve piedra”.⁴⁵ En este poema se plantea la misma vi-

42 Octavio Paz. *Los privilegios de la vista. Arte antiguo y moderno*. T. 3. México en la obra de Octavio Paz. México: FCE, 1989, p. 89.

43 *Ibid.*, pp. 83-84.

44 Octavio Paz, *Libertad* (1960), p. 107.

45 Octavio Paz, *Los privilegios*, p. 51.

sión: la máscara es una vasija que contiene el mundo mitológico de Tláloc, sus poderes y dominios. “Lo mismo” retoma algunos elementos de la imagen descrita en el poema “Máscara...”, pero ahora esas “aguas petrificadas”, al contacto con la luz, fuente de todo poder, adquieren movimiento; se convierte entonces el cuarzo en “cascada”, donde flota el dios del agua, en forma de niño. Hay un contraste entre ambos poemas: en el primero la imagen es estática y en el segundo, dinámica. Tláloc ya no duerme en las “aguas petrificadas”, sino, como un niño, renace y vuelve a ejercer su poder en el agua, pues le da vida y movimiento. Los haikús cuarto y séptimo de la sección se dedican a Xochipilli, príncipe de las flores y dios de la danza y el canto; en “Dios que surge de una orquídea de barro” se presenta una escultura del dios donde él emerge, “sonriente”, de “los pétalos de arcilla” de una flor,⁴⁶ y en “Xochipilli” se muestra una pieza, adornada con los atributos de este dios, flores y vegetales hechos de jade.⁴⁷

El quinto haikú de esta serie representa la escultura de “Coatlicue”. Aunque el título de la composición es “Diosa olmeca”, las características de esta deidad coinciden con las de la diosa azteca, ya que en su “vientre golpea el día, armado”,⁴⁸ es decir, Huitzilopochtli, dios del sol y la guerra, quien cada mañana renace del vientre de su madre para crear un nuevo día; además, cabe señalar que en la versión de 1997, el poema aparece con el título de “Diosa azteca”, lo cual confirma el origen mexicana de la deidad. Quizá el primer título responda a la visión de comunión que se maneja a lo largo de “Piedras sueltas”, pues tanto en la cultura olmeca, al ser la madre de todas las civilizaciones mesoamericanas, como en Coatlicue, al simbolizar el nacimiento y muerte de los hombres, se manifiesta el concepto de lo materno: ambas son creadoras, una de civilización, otra de vida. También, la asociación de lo olmeca con lo azteca alude al espíritu sincrético de esta última cultura, que acogió diversas costumbres y deidades de otros pueblos. La reconciliación de culturas también se observa en el octavo haikú,

46 Octavio Paz, *Libertad* (1960), p. 107.

47 *Ibid.*, p. 108.

48 *Loc. cit.*

“Cruz con sol y luna pintados”, en el que se fusiona el cristianismo con elementos aztecas. El sexto poema, el cual se compone de sólo dos versos, es una visión del calendario azteca. El poema se construye a partir de oposiciones: “Contra el agua, días de fuego. / Contra el fuego, días de agua”.⁴⁹ En este haikú se destaca el perfecto equilibrio de la naturaleza.

En la sección “En Uxmal”, el primer poema, “Templo de las tortugas”, nos sitúa en una zona arqueológica maya. Esta composición, que, a pesar de su brevedad, no puede considerarse como un haikú, pues es demasiado narrativa y repetitiva, muestra el movimiento del sol reflejado sobre una explanada cercana al templo; las sombras que produce el astro al moverse simulan la danza del “sol de piedra”.⁵⁰ El poema establece el tiempo como el hilo conductor de los tres haikús que siguen. Paz señala, en “Obras maestras de México en París”, que una de las obsesiones de los mayas era el tiempo, pues “querían saber *de dónde venía* cada fecha, para utilizar su “carga” benéfica o, si era adversa, para neutralizarla por medio de ritos y sacrificios”.⁵¹ El poeta imprime esa obsesión, que es también la suya, en “Mediodía”, “Más tarde” y “Pleno sol”:

La luz no parpadea,
el tiempo se vacía de minutos,
se ha detenido un pájaro en el aire.

....

Se despeña la luz,
despiertan las columnas
y, sin moverse, bailan.

....

La hora es transparente:
vemos, si es invisible el pájaro,
el color de su canto.⁵²

49 *Loc. cit.*

50 Octavio Paz, *Libertad* (1960), p. 109.

51 Octavio Paz. *Los privilegios*, p. 64.

52 Octavio Paz, *Libertad* (1960), p. 109.

En estos haikús se presentan tres momentos del día consecutivos en las ruinas de Uxmal, entre la Casa de las palomas y los templos de las columnas. Según la imagen del primer poema, al mediodía, cuando el sol se localiza en el cenit, el mundo se detiene, la luz no parpadea y hasta el pájaro, que representa la fraternidad de la naturaleza con el universo, se queda suspendido en el aire. En ese momento, “el tiempo se vacía de minutos”, pues a partir del mediodía se anula el tiempo del día anterior y comienza la cuenta del nuevo día. En “Más tarde”, la luz recobra su movimiento y se precipita sobre el mundo, sobre las columnas de Uxmal, que, al ser tocadas por la luz, despiertan y bailan de alegría. En “Pleno sol”, cuando el calor más intenso abraza la tierra, la hora se vuelve transparente y lo único que se alcanza a percibir es el color del canto del pájaro; con esta sinestesia se acentúa la transparencia del momento, lo diáfano de ese instante. Los poemas que cierran el apartado “En Uxmal” se dedican a unos relieves de Chac, dios maya de la lluvia, y Quetzálcoatl, la serpiente emplumada. Aunque estos poemas recurren a algunas imágenes, se apoyan más en la acción; esto se observa en los numerosos verbos que utilizan, recurso que hace el poema narrativo y fluido, pero lo aleja del haikú. En “Relieves” se utilizan varios verbos para destacar los atributos de Chac, los cuales implican movimiento: lluvia, relámpago, trueno y su poder de fecundidad. En el caso de “Serpiente labrada sobre un muro”, los verbos animan el relieve de Quetzálcoatl, para destacar sus ansias de beber sangre y comer hombres, mientras éstos “bebe[n] sol” y se alimentan de “agua” y “tierra”.⁵³ En este poema se manifiesta “la doble naturaleza del sacrificio: los dioses, para crear el mundo, derramaron su sangre; los hombres, para mantener al mundo, deben derramar su sangre, que es el alimento de los dioses”.⁵⁴

En “Piedras sueltas”, el tercer grupo de la colección, aparecen los haikús que más se acercan a la filosofía oriental; en este grupo de poemas se finaliza un camino que se inicia en Occidente (culturas prehispánicas) y termina en Oriente (filosofía zen). Esta

53 *Ibid.*, p. 110.

54 Octavio Paz, *Los privilegios*, p. 133.

sección se separa de un contexto particular, las culturas precolumbinas, para situarse en un contexto general, los conflictos del hombre moderno. Los poemas de “Piedras sueltas” proponen que, ante un mundo sin dioses, sin asideros seguros, donde el hombre se cuestiona y reflexiona sobre el camino que seguirá, un camino viable para comprender y solucionar los problemas que nos afligen es la filosofía del budismo zen. Jung Kim, investigador coreano, subraya “la influencia de la doctrina zen” en “Piedras sueltas” e indica que los pensamientos ahí encontrados no tienen un espíritu “superficial en absoluto”; por el contrario, por medio de “un lenguaje sencillo y directo”, alcanzan “una perfección moral” admirable.⁵⁵ En el haikú que abre la sección, el poeta descubre las virtudes de la naturaleza en una sencilla flor, frente a la cual se disipan sus conflictos:

Flor

El grito, el pico, el diente, los aullidos,
la nada carnicera y su barullo,
ante esta simple flor se desvanecen.⁵⁶

En el segundo haikú, titulado “Dama”, se observan claramente las dos partes que forman un haikú clásico: una imagen cotidiana y un elemento extraño, que sorprende e inquieta al lector. En “Dama” aparece una mujer que cada noche baja a un pozo por agua y cuando regresa trae un reptil entre los brazos. La presencia del reptil incomoda y sorprende al lector, motivando una leve sonrisa, pues uno supone que cada reptil representa un nuevo amor de la dama.

Todas las noches baja al pozo
y a la mañana reaparece
con un nuevo reptil entre los brazos.⁵⁷

⁵⁵ Kwon Tae Jung Kim, *op. cit.*, p. 33.

⁵⁶ Octavio Paz, *Libertad* (1960), p. 110.

⁵⁷ *Loc. cit.*

En “Campanas en la noche” se muestra una lucha entre el poeta y su pensamiento, el cual no deja de fluir. La intensidad de la actividad mental se asocia con un gran fuego que consume al poeta; de ahí que él pida, con ahínco, que olas de sombra y ceguera lo apaguen.

Olas de sombra, olas de ceguera
sobre un frente en llamas:
mojad mi pensamiento, “¡y apagadlo!”⁵⁸

La lectura que hace Jung Kim de este haikú es reveladora, pues indica que el paisaje que evoca el poeta, al enunciar estas palabras, es el de un templo ubicado en una montaña envuelta en la oscuridad, pues en

el Oriente, el templo budista está en el seno de la montaña —por el contrario, en Occidente, los templos se sitúan en el centro del pueblo—. Ahí, en el techo del templo hay unas campanas cuyo canto arranca el viento. El sonido de las campanas rompe la quietud del valle. Los monjes budistas se olvidan de las cosas para trazar sus propios caminos: nirvana.⁵⁹

Para Jung Kim, las palabras de este haikú parecen provenir de un monje budista y por eso considera que el poema expresa “un instante del paisaje oriental”.⁶⁰ El quinto haikú de esta serie, “Ante la puerta”, sitúa al poeta en el umbral de una puerta, dudando si sale al mundo bullicioso y banal, lleno de ilusiones y fantasías, que, a su vez, resultan tentadoras, o permanece en el recinto de la meditación y comunión con la naturaleza. El poema plantea una situación conflictiva y deja que el lector decida cuál fue la resolución del poeta.

Gentes, palabras, gentes,
dudé un instante:
la luna arriba, sola.⁶¹

58 *Ibid.*, p. 111.

59 Kwon Tae Jung Kim, *op. cit.*, p. 101.

60 *Loc. cit.*

61 Octavio Paz, *Libertad* (1960), p. 111.

El penúltimo haikú, “Visión”, sirve de eslabón para el último poema, “Paisaje”. En “Visión”, el poeta, como si fuera un meditador oriental, ha traspasado “los velos de *maya* para ver la verdadera naturaleza de las cosas”.⁶² Su espíritu se desprende de su cuerpo y, cuando se separa, éste logra verlo. Al cerrar los ojos para descubrir su verdadera naturaleza, se peca que se encuentra en un espacio donde está y no está, un espacio que fusiona los contrarios e invalida “toda categoría absoluta”.⁶³

Me vi al cerrar los ojos
 espacio, espacio
 donde estoy y no estoy.⁶⁴

Si bien en “Visión” ya había un vaivén entre el estar y no estar, en “Paisaje”, la composición más larga de “Piedras sueltas”, la balanza se inclina hacia el no estar. Los seres que conforman la naturaleza, desde los diminutos, como los “insectos”, hasta los grandes, como “árboles” y “montes”, “todos están ahí, dichosos en su estar”,⁶⁵ pero los hombres “no estamos”, pues fuimos “comidos por la rabia, por el odio, / por el amor comidos, por la muerte”.⁶⁶ En este mundo no hay posibilidad de trascendencia y la misma naturaleza nos ignora; nuestras pasiones nos han aniquilado y la muerte se ha encargado de eliminar cada rastro que dejamos. Ante este “Paisaje” desalentador, el hombre moderno, como ya he señalado, debe buscar nuevos caminos para resolver sus conflictos y Octavio Paz encontró ese camino en Oriente. Al cruzar ese puente, el poeta también nos hizo una invitación para acompañarlo a redescubrir esos mundos por medio de la literatura. Tal invitación sigue abierta.

62 Víctor Gosa. *El oriente en la poética de Octavio Paz*. Puebla: Secretaría de Cultura / Gobierno del Estado, 2000, p. 64.

63 *Loc. cit.*

64 Octavio Paz, *Libertad* (1960), p. 111.

65 *Loc. cit.*

66 *Loc. cit.*

BIBLIOGRAFÍA

- Ceide-Echevarría, Gloria (1967). *El haikai en la lírica mexicana*. México: Andrea, pp. 7-22.
- Durán, Manuel. (1979) “El impacto del Oriente en la obra de Octavio Paz: poesía y ensayo”. En *Octavio Paz*. Ed. Alfredo Roggiano. Madrid: Fundamentos, pp. 173-203.
- Fuente Ballesteros, Ricardo de la (1991). “Octavio Paz y la poesía japonesa”. En *Ínsula*, 532-533, pp. 33-34.
- Jung Kim, Kwon Tae (1989). *El elemento oriental en la poesía de Octavio Paz*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Kushigian, Julia A. (1991) *Orientalism in the Hispanic Literary Tradition*. In *Dialogue with Borges, Paz and Sarduy*. Albuquerque, New Mexico: University of New Mexico.
- Lira Coronado, Sergio René (1991). “Tablada y el haikai desde la perspectiva de Octavio Paz”. En *Escritos*, 7, pp. 27-59.
- Min, Yong-Tae (1979). “Haikú en la poesía de Octavio Paz”. En *Cuadernos Hispanoamericanos*. 343-345, pp. 698-707.
- Miranda, Roberto Santiago (1989). *El pensamiento oriental en la obra de Octavio Paz*. Phd thesis. Harvard University.
- Paz, Octavio (1994). “La tradición del haikú”. En *Obras completas. Excursiones / IncurSIONes. Dominio extranjero*. T. 2. México: FCE, pp. 348-364.
- (1989). *Los privilegios de la vista. Arte antiguo y moderno*. T. 3. *México en la obra de Octavio Paz*. México: FCE.
- (1988). “Genealogía de un libro: *Libertad bajo palabra*” (entrevista). En *Vuelta*, 145, pp. 15-21.
- (1960). *Libertad bajo palabra. Obra poética (1935-1958)*. México: Letras mexicanas / FCE.
- (1949). *Libertad bajo palabra*. México: Tezontle.
- Rodríguez Padrón, Jorge (1975). “La incorporación de Oriente”. En *Octavio Paz*. Madrid: Jucar, pp. 134-151.
- Sosa, Víctor (2000). *El oriente en la poética de Octavio Paz*. Puebla: Secretaría de Cultura / Gobierno del Estado.
- Stanton, Anthony (1994). “Huellas precolombinas en *Semillas para un himno* de Octavio Paz”. En *Encuentros y desencuentros, siglos XIX y XX. Actas del XI Congreso Inter-*

nacional de Hispanistas. T. 4. Ed. Juan Villegas. Irvine: Universidad de California, pp. 11-20.

Tablada, José Juan (1943). *Los mejores poemas de José Juan Tablada*. Sel. y pról. J. M. González de Mendoza. México: Surco.

PALABRAS CLAVE DEL ARTÍCULO Y DATOS DE LA AUTORA

Octavio Paz, haikú, prehispánico, Oriente, piedra

Estela Castillo Hernández
Universidad Veracruzana
Niños Héroe Núm. 80, Colonia Dolores Hidalgo
Xalapa, Veracruz, CP 91018
Teléfono: 01 228 2002394
e-mail: hoshi_shiro@hotmail.com / estelcastillo@uv.mx