

UDELAR

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Lic. en Letras modernas

Literatura nórdica

Prof. Louise von Bergen

Largo viaje hacia el haiku.

Una aproximación a la obra poética

de Tomas Tranströmer

Francisco Tomsich

C.I. 3981622-2

2010

Introducción

Este trabajo se ocupará de estudiar la obra del poeta sueco contemporáneo Tomas Tranströmer (Estocolmo, 1931) desde un punto de vista temático y formal, o métrico, e intentará demostrar que ambos aspectos aparecen estrechamente vinculados desde su primer libro (*17 Dikter*, de 1954), y que los problemas que plantea esta vinculación pueden ser ilustrados con el estudio del modo en que la forma métrica del haiku, de origen japonés, aparece (tardíamente) en su obra y es desarrollada por el autor hasta alcanzar un lugar preeminente en la misma. Este concepto de “desarrollo” no es parangonable a los de “crecimiento” o “evolución” (estilística) unilateralmente, sino que remite a la idea de lo “orgánico” en la poética goetheana, que Lubomir Dolezel, en su *Historia breve de la poética*, identifica como el paradigma de “*modelo morfológico*” (Dolezel; 88): “*Una estructura orgánica es una entidad autónoma y completa formada por las interrelaciones de todas sus partes*”. Observaremos cómo la aparición de la forma métrica del haiku en la obra de Tomas Tranströmer resulta “natural” a las predisposiciones temáticas y formales visibles en su obra desde su inicio, y que hallan en el haiku un molde especialmente adecuado para su elaboración más depurada.

Me ocuparé en primer término de situar la obra de Tomas Tranströmer en el contexto en el que surge, la literatura sueca de los años cincuenta. Eso implica detenerse siquiera brevemente en la aplicación del confuso término “Modernismo” a la hora de calificar cierto movimiento de renovación artística y literaria sueco cuyas coordenadas temporales y características definitorias son a veces diferentes a las de otros movimientos que en otros países han sido bautizados del mismo modo. Esto, claro está, es un problema mayor, cuya solución no pretendo ni siquiera esbozar, pero será útil al lector de este trabajo para acercarse a la obra de Tomas Tranströmer, de cuya biografía

y bibliografía me ocuparé brevemente antes de detenerme en los dos elementos de su poética que me interesan especialmente para este trabajo: temas y formas métricas, y más específicamente, la relación que se establece, en la obra de Tranströmer, entre temas y formas. En lo que a la idea de “formas” respecta, me remito meramente a categorías nada novedosas para la disciplina de la métrica comparada, y trazaré una pequeña historia del haiku en la literatura japonesa, su importación por parte de las literaturas europeas a fines del siglo XIX y su uso ulterior. Para no rodear, sino enfrentar frontalmente el concepto de “tema” me ocuparé de ingresar un estudio de Walter Benjamín sobre el poeta alemán Friedrich Hölderlin que también me permitirá avanzar sobre el problema de las relaciones entre “forma” y “contenido”. Luego de dedicarme sin excesiva profundidad algunos tramos y momentos específicos de la obra de Tranströmer especialmente útiles a este estudio, me ocuparé del uso que el poeta sueco hace del haiku, para finalizar con un estudio más detallado de su último libro de poesía a la fecha de composición de este trabajo (*Den stora gatan*, 2004) y concretamente y a modo de conclusión, de la última serie de poemas incluida en dicho poemario.

I

La obra de Tranströmer en el contexto de la literatura sueca contemporánea

Pocos términos han adquirido en los debates estéticos contemporáneos una pluralidad de sentidos, a veces contradictorios, como “modernismo” y “modernidad”. El interés que ofrecen justifica esta situación, ya que, una vez que las discusiones en torno al concepto de “posmodernidad” (polarizadas en la lectura crítica del marxismo inglés y la interpretación lyotardiana) han decaído, hemos asistido a una avalancha de discusiones en torno al problema de la modernidad como antigüedad o desafío, como historia o presente, como legado o herencia maldita, desde todos los campos de la estética, la sociología y las disciplinas humanísticas en general y en todos los territorios nacionales desde Nigeria a Noruega. De este modo, el término “modernismo” en particular ofrece una plurivalencia notoria, ya que su sentido oscila entre la definición mas o menos vaga de un movimiento de renovación estética de perfil eurocentrista y de una serie de fenómenos que, como en el continente africano, pueden ser leídos como la manifestación de la continuidad del colonialismo en la obra de los pioneros de la literatura africana “moderna”, y también independiente¹.

El modernismo sueco no es una excepción a esta regla, y diversas disciplinas se acercan de modos diferentes a su definición e importancia. Así, por ejemplo, los investigadores Helena Mattsson y Sven-Olov Wallenstein, responsables del proyecto *Architecture and Consumption in Sweden 1920-1970*, sostienen que “*the first manifesto of Swedish modernism, acceptera!, was published in 1931, the year after the large 1930*

¹ Así, por ejemplo, teoriza Denis Ekpo, profesor de Literatura comparada en la Universidad de Nigeria, en un ensayo publicado en la revista *Third Text* 19, N° 4, Julio de 2005 (pp. 423-26).

Stockholm Exhibition” (Mattsson_Wallestein; 76). Dicho texto, co-escrito por Gunnar Asplund, Wolter Gahn, Sven Markelius, Gregor Paulsson, Eskil Sundahl y Uno Åhrén habría sido el momento en que el modernismo sueco en arquitectura define sus exigencias y propósitos, sus proyectos y utopías, y como es regla general en todo movimiento moderno, elabora una idea de progreso, inserción o competencia internacional, utilidad social y promete una renovación radical y un desarrollo sostenido y benéfico. Pero también tiene una característica particular: siguiendo al teórico Manfredo Tafuri y su libro *Progetto e utopia*, de 1973, para 1931, el año en que se publica *acceptera!*, el modernismo en arquitectura como movimiento internacional estaba atravesando una “*crisis decisiva*” (Mattsson-Wallenstein; 75), lo cual hace llamativo que el modernismo sueco en la disciplina se manifieste precisamente en ese momento, y aún más, que postule, dentro de las coordenadas del modernismo internacional, un plan de alcance específicamente local que, para estos autores, incluso es realizado con (relativo) éxito. ¿Mientras tanto, qué sucede en literatura?

En su *History of Swedish literature*, Ingemar Algulin afirma que “*the years around 1910 can thus be denoted as the port of entry to modern Swedish democracy. Society, at this time, in keeping with international developments, came to be characterized by industrialization and the numerous technical innovations that followed*” (Algulin; 175). La cita es pertinente, porque traslada los términos de la discusión al terreno de la política de estado y las políticas de modernización comunes a todas las sociedades europeas desde mediados del siglo XIX. Es de notar que la sociedad sueca no acompaña este proceso hasta principios del siglo XX, pero cuando lo hace, lo hace con una velocidad y un éxito llamativos. También es de destacar que la surgimiento del “estado moderno” de cosas está directamente relacionado con el contacto con desarrollos y desenvolvimientos internacionales; leemos más adelante

(Algulin; 183) que “*With Pär Lagerkvist (1891-1974) (...) Swedish literature got its first modernist, i.e. the first writer to link up more directly with the international movements.*” Esta lectura del modernismo como “aggiornamiento”, si bien discutible y peligrosa, evidencia un hecho indudable: así como para los autores del manifiesto arquitectónico *acceptera!* existen una “*Europa A*” y una “*Europa B*”, y sus objetivos y su utopía consisten en homogeneizar según el modelo “A” un país cuyas zonas rurales ostentan un subdesarrollo estimado en 150 años de distancia con respecto a las ciudades más desarrolladas, para cierta lectura del modernismo literario cuya piedra de toque pueda hallarse en Lagerkvist, la principal característica de este suceso de la historia de las ideas estéticas suecas será el acompasamiento de la producción simbólica local a los cánones de lo “nuevo” y lo “mejor” que se irradian desde los centros de acumulación del capital. Salvando problema terminológicos imposibles de enfocar en un trabajo de estas características, podemos parangonar esta lectura con la historia de una infinidad de “modernismos”, inclusive el uruguayo.

Sin embargo, es posible ahondar un poco más en lo que significó el modernismo en la literatura sueca:

A lyrical Modernism had gradually started to enter Swedish literature via Strindberg, Fröding, Ekelund and above all the young Pär Lagerkvist. The concept “Modernism” can accurately be seen as a collective name for a literature that put the new and the modern at the center –and this in conscious and polemical opposition to older literary trends. The many different modernist movements and authors have certain common denominators, such as experimentation, the breaking of

the norm and the deformation of earlier forms of expression, the challenge to established artistic taste and avant-gardism. The latter was a desire to appear as pioneers of literary development and answer the modern era's demands for an advanced form of writing, corresponding to modern world images and views, but sometimes also in intentional collision with technocratic civilization. In terms of ideas, though, it is difficult to give the concept "Modernism" a unified character. The term functions best perhaps as an umbrella term that includes the various modernist trends: Futurism, Expressionism, Imagism, Dadaism, Surrealism and more. (Algulin; 215)

¿Cuáles son las características específicas del Modernismo sueco en poesía? La siguiente cita me será de especial utilidad en este trabajo, dedicado a un poeta asociado a este movimiento pero cuyo modernismo, en el mejor de los casos, es tardío, y en última instancia, en tanto trayectoria poética, también ejemplifica tanto como problematiza hasta sus últimas consecuencias (y entonces continúa ejemplificando, *pero de otro modo, otra cosa*) estas categorías.

In the area of lyric poetry, the modernist efforts were expressed above all in an abundant use of the free verse form without rhyme and meter, and in a freer and more advanced use of imagery. Images became the poet's most important material; they took an independent position in the text and could therefore be given free and varying

interpretations. Other means exploited by the lyrical modernists were typographical effects and a structure that broke with logical and chronological principles. With the modernist poem a new triviality and objectivity also made its way into poetry. (Algulin; 215)

La autora finlandesa Edith Södergran es paradigmática en esta lectura: su obra es de fundamental importancia y su influencia literaria enorme. Pero, como continúa Algulin, “*while a modernist movement prospered in Swedish-speaking Finland around 1920, literature in Sweden, after the young Lagerkvist’s emergent, seemed to become immune to all influence from the latest continental trends.*” Esa lectura puede ser relativizada con la lectura de obras como la de Birger Sjöber (1885-1929), cuyas innovaciones lingüísticas en cierta medida prepararon el terreno a autores más jóvenes. Pero “*the real breakthrough for lyrical Modernism in Sweden*”, puntualiza Algulin (Algulin; 226) fue el surgimiento del grupo de autores conocido como *Los Cinco Jóvenes* (cuyas figuras tutelares resultaron ser dos autores de extracción proletaria y formación autodidacta: Harry Martinson y Artur Lundkvist), influenciados por las últimas corrientes de pensamiento y creación provenientes de Europa y los Estados Unidos y contemporáneos también a aquella *Stockholm Exhibition* de 1930 a la que me he referido comentando el artículo citado *ut supra*, dedicado al modernismo sueco en arquitectura². Así que tenemos, en arquitectura y literatura, un notable caso de “umbral de época”³, aunque aplicado el término, en este caso, a una cronología localista. El

² Rundberg, Eva, *The Stockholm Exhibition 1930: Modernism's Breakthrough in Swedish Architecture*, Stockholm, Stockolmia Forlag, 1998.

³ Cf. Jauss, H. R., *Las transformaciones de lo moderno*, Madrid, Visor, 1995.

modernismo irrumpe, pues, tardíamente en Suecia, y por eso mismo posee ciertas características peculiares.

Es común en la historiografía de la literatura sueca utilizar las divisiones por décadas para tratar los años posteriores a estos sucesos, tomando como eje de referencia las obras publicadas y, especialmente, el surgimiento de nuevas voces. La obra de Tranströmer, desde esta perspectiva, pertenecería a un modernismo de segunda, o incluso tercera, generación, ya que su primer libro es de 1954. Se considera que la poesía de la década del cuarenta fue angustiosa y exasperada; se dice que la del cincuenta busca una comunicación más directa con el lector y tiende a cierto idealismo; son los años en que Lars Forssell (nacido en 1928) traduce e introduce a Ezra Pound en la literatura sueca, por ejemplo. En la obra de Tranströmer se señalarán influencias confesadas como las de T. S. Eliot y Dylan Thomas⁴, y la herencia imaginista en general signa poderosamente su obra, así como el cine y la fotografía, técnicas de reproducción específicamente modernas.

En esta línea de interpretación, *17 Dikter (17 poemas)*, el primer libro de Tomas Tranströmer, puede ser leído como un ejercicio autorreflexión crítica del Modernismo sueco. En el contexto de esta investigación, resulta especialmente importante analizar especialmente cuatro aspectos de esta obra temprana de Tranströmer que volveremos a estudiar cuando nos detengamos, en el capítulo III, en su obra ulterior. Dichos aspectos son: la ordenación de una *serie* de textos mediante su sujeción a un recorrido (cronológico y geográfico) que no carece de referente inmediato y reconocible; la fijación de una serie de *temas* muy acotada; la aparición de *imágenes* y *series de imágenes* de diversa índole entre las que no media una discursividad ligante explícita,

⁴ Es en expreso homenaje al autor galés que Tranströmer titula *17 Dikter* su primer poemario.

sea ésta narrativa o descriptiva, o que refiera unívocamente al sujeto poético; y el tratamiento de estos elementos a través de una cuidada elaboración de las *formas*.

El primero de estos aspectos es central en *17 Dikter* y no es claramente visible en los siguientes libros de Tranströmer hasta *Östersjöar* (*Bálticos*, 1974), un poema largo. *17 Dikter* puede leerse, gracias a la cuidada ordenación de sus textos, como un periplo que comienza con el “despertar” (“*Uppvaknandet är ett fallskärmsbrott från drömmen*”⁵) y culmina en el regreso de la noche (“*Tystnad./ Lanternans svaga ljussken är signalen*”⁶). Las experiencias del paseo por el bosque, la contemplación del paisaje, la lectura y la reflexión conforman asimismo un “mapa” de las actividades del poeta en un lugar y un espacio determinados: “*December./ Sverige är ett uppdraget,/ avtacklat skepp.*”⁷

En *17 Dikter* se fundan todos los temas que Tranströmer revisa vez tras vez en su obra y que ha ocupado a sus estudiosos. Uno de ellos es el sueño, interés que seguramente se relaciona también con su profesión de psicólogo. El sueño origina, en el poema que abre el libro, “Preludium” (“Preludio”), una dialéctica particular entre los estados del que sueña y del mismo individuo que despierta: “*Fri från den kvävande virveln sjunker/ resenären mot morgonens gröna zon.*”⁸ Otro de esos temas centrales es el paisaje nórdico, que ha dado lugar, en los últimos años, a lecturas de su obra en clave ecológica⁹.

El lenguaje (y en especial el lenguaje poético) es otro de esos temas centrales, estudiado con rigor por Törsten Rönnerstrand, que afirma (Rönnerstrand, 5), citando el

⁵ “Despertar es un salto en paracaídas desde el sueño.” (Traducción de Roberto Mascaró).

⁶ “Silencio./ Las débiles luces de las linternas son la señal.” (Versión de Francisco Tomsich).

⁷ “Diciembre./ Suecia es el cometido,/ buque adelgazado.” (F.T.)

⁸ “Libre del agobiante torbellino, se hunde/ el viajero hacia la zona verde de la mañana.” (R.M.)

⁹ Como ejemplifica el artículo de Olavi Hemmilä “Natur och litteratur”, incluido en Buell, Laurence, *The future of Environmental Criticism*, Blackwell Manifestos, 2005.

verso final (“*Dagar/ som aztekernas skrivtecken*¹⁰”) de un poema de **17 Dikter**, “Morgon och infart” (“Mañana y entrada”): “*Genom valet av denna metafor lyfter han fram ett viktigt men hitrills ganska förbisett inslag i hans poetiska universum – diskussionen av språket.*¹¹” También es “Morgon och infart” un ejemplo destacado de la tendencia, cada vez más acusada en su obra, de utilizar imágenes y conceptos extraídos de la música, o de remitir directamente a una pieza musical que sobrevuela el poema, le ofrece un título o bien oficia como una suerte de diseminación del sentido del texto (como sucederá en el tardío poemario *Sorgengondolen (Góndola Fúnebre)*, en el poema homónimo): “*Musiken. Och jag står fångad/ i des gabeläng, med/ höjda armar – lik en figur/ ur allmogekonsten.*¹²” La tendencia de Tranströmer a utilizar términos y referencias musicales no sólo es visible en ese poema, sino también en la extensa “Sång” (“Canción”) y en el sutil desarrollo contrapuntístico de “Strof och motstrof” (“Estrofa y antistrofa”), y lo veremos cada vez con mayor frecuencia en su obra. Como contrapartida, algunos de sus textos han sido musicalizados por compositores suecos de diversas tendencias.

Como también ilustran los versos de “Morgon och infart” citados *ut supra*, este método le ofrece a Tranströmer la posibilidad de ensayar muy diversas variables de recursos sinestésicos: en este caso, la aparición de la música es un suceso cuya exterioridad o interioridad al estado poético del yo es difusa, pero que oficia como un salto hacia fuera desde el cual se vuelve hacia el yo corporal, que se presenta en una posición que se compara con una imagen extraída del campo de las artes visuales que a su vez remite a otra extraída de la imaginaria popular.

¹⁰ “*Días/ como la escritura azteca.*” (R.M.)

¹¹ “*Gracias a la elección de sus metáforas, propone un importante pero también muchas veces dejado de lado asunto de su universo poético: la discusión sobre el lenguaje.*” (F.T.)

¹² “*La música. Y yo estoy atrapado/ en su gobelino, los brazos/ al aire, como una figura/ del arte rural.*” (R.M.)

Es en casos como éste cuando observamos ese tipo de tratamiento de las imágenes y series de imágenes concatenadas de diversa índole entre las que no media un discursividad ligante explícita, sea ésta narrativa o descriptiva, o que refiera unívocamente al sujeto poético. Dice Algulin que *“his unique talent for imagery represents a culmination, a perfection in the Swedish tradition of lyrical Modernism.”* (Algulin; 244) La imagen no sólo es un recurso privilegiado para evocar estados poéticos, lugares y ambientes, o producir audaces metáforas, o construir un retrato hecha de yuxtaposiciones (“Gogol”), sino que se convierte a veces en sentido del texto, en un tipo de conclusión abierta a múltiples posibilidades de interpretación (este uso de la imagen es común en otros autores de literaturas relativamente excéntricas – “modernidades periféricas - poderosamente influenciadas por el imaginismo). A veces, como en “Morgon och infart”, por ejemplo, el uso de este tipo de imagen conclusiva del poema es privilegio de una primera persona, que de ese modo ordena y hace girar en torno a sí misma la serie de a veces inconexas imágenes que conforman el resto del poema. A veces no, como en “Storm” (“Tormenta”), “Ostinato” -en el que la repetición de la imagen *“skum över stranden”* (“espuma sobre la orilla”) le otorga al poema ese carácter obstinado que el título presenta a modo de pieza musical-, o en “I den forsan de stäven är vila” (“Hay quietud en la proa chorreante”):

Omflutet av rörelse: stillhetens tält.

Och det hemliga rodret i flyttfågelsflocken.

Ur vinterdunklet

stiger ett tremulo

från dolda instrument. Det är som att så

under sommarens höga linda, med tiotusen

insektsvingars
dån över sitt huvud.¹³

Este método de yuxtaposición (que ha sido comparado con el montaje eisensteiniano) podría desembocar en un tipo de poema típico en el marco del impulso moderno, ejemplificado en algunos hallazgos de la Vanguardia y, en especial, de Guillaume Apollinaire. También recuerda algunos de los procedimientos propugnados por los poetas imaginistas, como Ezra Pound, Amy Lowell o R. Aldington. El grupo imaginista, surgido entre 1908 y 1912, es central para la comprensión de la Modernidad literaria, y puede ser útil recordar en este contexto el “Prefacio” de R. Aldington a la antología de 1915 *Some imagist poets*¹⁴, en donde, a modo de manifiesto, se propugna por el uso del lenguaje coloquial, la creación de nuevos ritmos, la libertad temática, la concentración poética y la importancia de la imagen. Es con relación a este último aspecto que *17 Dikter* fue visto como una lograda autorreflexión de madurez del Modernismo sueco, un movimiento dilatado en tiempo y cuerpo textual que, en el campo de la poesía lírica, tendió a liberarse de las estructuras métricas clásicas y optó en general por el verso libre y el uso frecuente de imágenes. El modernismo de Tranströmer, no incipiente, es moderado y se sirve de estructuras rítmicas como el pie quebrado para potenciar la fuerza expresiva de poemas como “Ostinato”. En el próximo capítulo me concentraré en esta lectura del Modernismo en general y de la obra de Tranströmer en particular mediante el tratamiento del problema de la forma en su poesía.

¹³ “Rodeada de movimiento: carpa de quietud./ Y el secreto timón en la bandada de pájaros migratorios./ De la penumbra invernal/ sube un trémolo// de ocultos instrumentos. Es como estar/ bajo el alto tilo del verano, con el fragor/ de diez mil alas/ de insectos sobre la cabeza.” (R.M.)

¹⁴ *Some imagist poets. An Anthology*. Boston/New York, Houghton Mifflin Co., The Riverside Press, Cambridge, 1915.

II

La poetizado y su forma en la poesía de Tomas Tranströmer

El término “forma” en poesía es equívoco, ya que diferentes épocas y escuelas, creadores y teóricos, lo tratan de maneras diversas a veces contradictorias, y “*suele distinguirse en estética entre la forma y el contenido*”¹⁵, lo cual aumenta la confusión, dado que tanto aquellos que niegan como los que afirman tal distinción utilizan las mismas nociones para describir los fenómenos estudiados. “Forma” puede ser usado en un sentido muy amplio, como hace Amado Alonso¹⁶ cuando escribe: “*el ideal clásico de la forma consiste en anular todo conflicto entre las leyes heterogéneas que concurren en el poema*” y trata como elementos concurrentes en su análisis “*sentimiento*”, “*realidad objetiva*” e “*intuición poética de sentido*”. Aunque sus conclusiones sobre “*el ideal de forma clásico*” sean atendibles, su método ejemplifica un uso ambiguo y extensivo de la palabra “forma” que está muy lejos de este análisis.

En este trabajo intentaré mantenerme, al menos en este esbozo de definición del término y del campo de estudio en que será aplicado, en los límites de una disciplina, la métrica comparada, para la cual la forma como concepto no presenta tantos problemas. Entiendo por “forma” **la organización de los elementos rítmicos, estróficos y rítmicos del poema de acuerdo a reglas cuyo origen puede encontrarse en la natural predisposición prosódica del idioma, en la tradición idiomática o nacional, o en la asimilación o el intento de asimilación de tradiciones foráneas a ese idioma o nación.** El soneto es una forma; también el romance, y el haiku, y también el poema en verso libre, “*el tipo de verso en el cual el número de elementos que producen el impulso*

¹⁵ Ferrater Mora, José, “Forma”, en *Diccionario de filosofía de bolsillo*, Alianza Editorial, 1983.

¹⁶ Alonso, Amado, *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1960.

métrico y obedecen a norma está reducido al minimum.” (Belic, 553) No existe ausencia de forma en poesía.

El Modernismo literario establece con las formas, en este sentido, una relación ambigua. Por un lado, se desarrolla siguiendo el impulso whitmaniano hacia el verso libre, pero no deja de prestar atención a las tradiciones nacionales, especialmente en lo que concierne a la recuperación de formas caídas en desuso, ni tampoco a la asimilación de exotismos. Ejemplar en este último caso es la obra de Ezra Pound, central para la comprensión de la asimilación por parte de la poesía occidental de tradiciones poéticas orientales (de China y Japón) en la primera mitad del siglo XX. Para volver a Suecia, cito a Algulin de nuevo:

In the area of lyric poetry, the modernist efforts were expressed above all in an abundant use of the free verse form without rhyme and meter, and in a freer and more advanced use of imagery. Images became the poet's most important material.... (Algulin; 215)

Ya hemos dicho que el modernismo ”moderado” de Tranströmer en lo formal suele apropiarse de tradiciones formales clásicas del verso sueco, lo que es visible en la disposición estrófica y la regularidad rítmica de algunos de sus textos, especialmente los que conforman su primer poemario. Más tarde se ocupará de tradiciones formales específicamente modernas como el poema en prosa; “Namnet” (“El nombre”), que abre el poemario de 1970 *Mörkerseende* (*Ver en la oscuridad*) parece ser el primer ejemplo, aunque los párrafos se parecen a versículos, pero en ese libro también están “Upprätt” (“Erguidos”) y “Bokskåpet” (“Biblioteca”), que son inequívocamente poemas en prosa, como el tercero de los “Preludier” (“Preludios”).

Es posible pensar que la obra de Tranströmer se desarrolla con una tendencia general al verso libre, una lectura propiciada por la cada vez menor cantidad de textos que se atienen a estructuras clásicas y por la aparición, en 1974, del poema largo *Östersjöar (Bálticos)*, “*Tranströmers mest genomförda försök att arbeta med ett bredare föredrag, kännetecknat inte bara av ett större omfång utan också av en mer fritt rytmiserande vers och en mindre strängt förtätad diktion.*”¹⁷ (Espmark 225).

Sin embargo, creo que esa tendencia está acompañada por otra, igualmente poderosa, que es el progresivo surgimiento de estructuras formales *sui generis* que preludian la importante aparición, en su obra tardía, del haiku como forma predominante.

Pero la importancia de este desarrollo, que analizaré con más detalle en el siguiente capítulo, trasciende lo meramente formal, porque también creo que existe una coherencia y una reciprocidad entre las elecciones formales de Tranströmer y los “temas” a los cuales se aboca y el tratamiento de los mismos en su obra. Pero “tema”, como “contenido”, no es la palabra adecuada: distinguir entre “forma” y “tema”, o “contenido” con demasiada facilidad nos llevaría fácilmente a error, porque de lo que se trata, precisamente, es de la unidad irreconciliable de ambos, y en el hallazgo de una “forma” que “performa” esa unidad es que está el valor ejemplar de ese “desarrollo” de la poesía de Tranströmer. Para decirlo de un modo aún tentativo, algunos “temas” de la poesía de Tranströmer están, desde el principio, predispuestos a tomar determinada forma, y el uso privilegiado del haiku en su obra de madurez responde a una suerte de necesidad formal: se escribe en ausencia de esa forma (no en ausencia de forma) para llegar a ella, por caminos secretos que en el hallazgo se hacen evidentes.

¹⁷ “El intento más logrado de Tranströmer de trabajar con un discurso más amplio, caracterizado no solamente por un verso más extenso, sino también libremente ritmado, y una dicción densa, menos severa.” (F.T.)

Lo importante, en todo caso, será evitar la dicotomía que el párrafo anterior ha mantenido a manera de introducción al problema. Para ello, me serviré de un concepto o constelación conceptual que Walter Benjamin introdujo en un ensayo dedicado a la poesía de Friedrich Hölderlin: “*lo poetizado*”.

En ese texto, Benjamin comienza distinguiendo entre dos concepciones de “contenido”, que son dos términos alemanes: *Gehalt* es el “*contenido o bagaje significativo que desborda la forma de su recipiente*” e *Inhalt* es el “*contenido material o argumental*” (Benjamin, 91). El término que más comúnmente se asocia con “contenido” o “tema” es éste último, mientras que *Gehalt* es la “*forma interior*”. Estas observaciones preliminares están dirigidas a hacer una distinción entre la “experiencia” (vital del poeta) a la que podría subordinarse el poema (como si se tratara de la anécdota que el poema convierte en poesía) y ese “contenido” (más difícilmente asible) que no necesariamente está explícito en el poema, sino que lo trasciende (“*desborda*”) y hace universal la experiencia del poeta: su significación.

Es preciso analizar la tarea poética como prerequisite de la evaluación del poema. Tal evaluación no podrá regirse por la manera en que el creador realizó su tarea, sino que estará mas bien determinada por su rigor y alcance. Tal es así que la tarea se deriva del poema mismo, y debe, asimismo, entenderse como prerequisite de la creación, como estructura espiritual y concreta del mundo al que la poesía sirve de testimonio. Y aquí habrá que comprender dicha tarea, dicho prerequisite, como razón última accesible al análisis. Se prescindirá de los antecedentes de la creación lírica, de la persona o de la concepción del

mundo del creador. Sólo se tratará la esfera especial y singular que alberga a la tarea y es prerequisite del poema. Y dicha esfera es, a la vez, producto y objeto de la investigación. De por sí deja de ser comparable al poema mismo. Es, en realidad, lo único constatable de la investigación. Esta esfera, que adopta una figura particular para cada composición poética, debe señalarse como lo poetizado. En ella puede circunscribirse el ámbito específico que contiene la verdad de la composición. Esta “verdad”, tan insistentemente reivindicada en sus obras por los artistas más rigurosos, debe entenderse como la objetividad de su creación, como la culminación de la antedicha tarea artística. “Toda obra de arte tiene un ideal a priori, una intrínseca necesidad de estar presente” (Novalis) Lo poetizado es, en su forma general, la unidad sintética del orden espiritual y concreto. Esta unidad cobra su figura particular en tanto forma interior de la creación particular. (Benjamin, 91s)

A pesar de su relativa y acostumbrada oscuridad, Benjamin está en este texto muy cerca de un método: su análisis apunta directamente a qué es efectivamente lo que el poeta convierte en poema, no en tanto experiencia de la vida, ni en tanto materialidad-poema, sino en tanto bagaje de significaciones (y “tema” y “forma” se incluyen entre ellas) que oficia de “puente” entre ambos: *lo poetizado*.

“Lo poetizado se muestra, entonces, como transición que va de la unidad funcional de la vida a la del poema. En ella la vida se determina mediante el poema, así como la tarea por su solución. El fundamento no radica en la disposición vital del artista, sino en un contexto vital determinado por el arte. Las categorías que hacen a esta esfera (...) no están prefabricadas. Quizá la mejor aproximación a ellas esté en los conceptos de mito. Los logros más pobres del arte se refieren precisamente al sentimiento inmediato de la vida, en tanto los más espectaculares, desde el punto de vista de su veracidad, tienen que ver con una esfera emparentada con el mito: lo poetizado (...) [que] posibilita la apreciación de la poesía, en términos de asociatividad y grandeza de sus elementos.” (...) La vida es el más remoto fundamento de lo poetizado. (...) La poetización pura dejaría de ser un concepto límite: sería vida o poema.” (Benjamin, 93)

Lo “poetizado”, pues, sería un “*concepto límite*”, “*en contraposición al concepto de poesía*”: una “*categoría de investigación estética del esquema material-forma, que garantiza la unidad fundamental de forma y material en sí mismo*” (Benjamin, 92)¹⁸. Es a lo “poetizado” en la obra de Tranströmer a lo que me refiero

¹⁸ Podría ejemplificar el uso de estas categorías en un análisis, no del todo ajeno al desarrollo de este trabajo, de un poema de Dante Gabriele Rossetti (“The Woodspurge”) que dice: “*The wind flapped loose, the wind was still,/ Shaken out dead from tree and hill;/ I had walked on the wind’s will –/ I sat now, for the wind was still./ Between my knees my forehead was –/ My lips, drawn in, said not Alas!/ My hair was over in the grass,/ My naked ears heard the day pass./ My eyes, wide open, had the run/ Of some ten weeds to fix upon;/ Among those few, out of the sun,/ The woodspurge flowered, three cups in one./ From perfect grief there need not be/ Wisdom or even memory:/ One thing then learned remains to me,/ The woodspurge has a cup of three.*”

cuando digo que su búsqueda formal desemboca naturalmente en el haiku, y que en el haiku de Tranströmer se “performa” esa unidad fundamental de forma y material, esa “*estructura espiritual y concreta del mundo al que la poesía sirve de testimonio*”.

En la obra de Tranströmer, un tipo de sumisión de la experiencia a la naturaleza, el paisaje nórdico como fijación, el movimiento, el sueño y el despertar, los momentos de libertad, el viaje, son en su obra excusas, o mejor, exclusas, de epifanías y revelaciones; lo “poetizado” en su obra es la unidad de esos materiales (temas) que rebasan la anécdota y la circunstancia con las formas que los acogen. Eso es visible ya en su primer libro, en un poema como “Ostinato”:

Under vråkens kretsande punkt av stillhet
rullar havet dånande fram i ljust,
tuggar blint sitt betsel av tång och frustrar
skum över stranden.

Jorden höljs av mörker som flädermössen
pejlar. Vråken stannar och blir en stjärna.
Havet rullar dånande fram och frustar

Este poema, escrito en una época en que la asimilación de la poesía oriental aún era algo lejano, al menos en Inglaterra, tiene sin embargo con la estética propia del haiku y otras tradiciones poéticas del Japón, algunas similitudes instructivas. Esencialmente, la relación que se establece entre la aparición de la flor y el estado poético que se intenta describir: podemos imaginarnos fácilmente un brevísimo poema japonés que materializa, como es rigor con una imagen que da a entender la época del año que el poema menta (“*the woodspurge*”), una unidad fugaz, repentina (una “revelación”) entre un estado anímico y una sucesión de fenómenos naturales. Desde un pensamiento más racionalista, un grupo de antólogos (R.B.Inglis, C.E.Larsen y D.A.Stauffer, en *Adventures in English Literature*, NY/Chicago, Harcourt, Brace & Co, 1952) ha escrito sobre el poema de Rossetti: “*Is a strange psychological fact that in a moment of intense despair some trivial impression may be made on the memory that becomes forever bound up with that experience*”. Lo “poetizado” que en este poema garantiza la unidad de forma y material y su veracidad está extraordinariamente debilitado por el anecdotismo (el “*sentimiento inmediato de la vida*”) y la necesidad del poeta de explicitar, en la estrofa final, el sentido unívoco de la revelación, que mina la posibilidad de apreciar su poesía “*en términos de asociatividad y grandeza de sus elementos*”. La escasa significación del poema, por decirlo de otro modo, no está en su tema ni en su forma, sino en su énfasis en la anécdota, no contrapesado por una universalidad del símbolo que podría producir esa “*unidad sintética del orden espiritual y concreto*”: la forma, tanto como el tema, son excedentes de una experiencia vital, y su verdad no es convincente. El poema es trivial. Algo similar ocurre en el poema de Tranströmer “Övergångstället”, de *Sanningsbarriären* (1978).

En este texto, la figura del poeta desaparece bajo una capa de constataciones de un fenómeno natural, observaciones, que se acumulan y lo reconvierten mediante la aparición de imágenes ajenas al suceso inicial (“la tierra se cubre de oscuridad”, “los murciélagos indagan”). De ese modo, el poema adquiere un carácter cósmico y su significación ocurre muy cerca de “la esfera del mito”, gracias a la circularidad que el poema enseña de los fenómenos y de la naturaleza, y su fuerza alegórica. *“No podemos preguntar cuáles son los medios con los que “trabaja” la significación, con los que se opera en esta labor de hacer de alguna cosa algo significativo. Si los enumero, no lo hago con ánimo de ser exhaustivo. Pero hay algunos que se pueden aducir en nombre de todos, incluso de los menos difundidos y exitosos: la simultaneidad, la identidad latente, la argumentación circular, el retorno de lo mismo, la reciprocidad entre la resistencia y la elevación existencial, el aislamiento de ese grado de realidad hasta la exclusión de cualquier otra realidad que compita con ella.”* (Blumenberg; 80). La repetición, el obstinado “*espuma en las orillas*” es un formulario de esta lectura: un lugar donde forma y contenido performan su unidad fundamental.

En el desarrollo de su poetizar, Tranströmer alcanzará la más alta unidad fundamental de forma y material en algunos de sus últimos haikus, en los que todos los temas de su obra comparecen y se hacen, a la vez, intercambiables (como elementos materiales, no en tanto significados), por su subordinación absoluta a lo “poetizado” y su significación. La experiencia de la revelación de una significación trascendental de un paisaje, un suceso ínfimo, una detención del movimiento, es lo poetizado en Tranströmer; como veremos, es precisamente esa experiencia la que preconiza la

¹⁹ “Bajo el punto circular de calma del busardo/ surge el mar retumbando hacia la luz,/ muerde ciego su freno de algas y resopla/ espuma en las orillas.// La tierra se cubre de oscuridad, en la cual los murciélagos/ indagan. El busardo se detiene y se vuelve estrella./ El mar surge retumbando y resopla/ espuma en las orillas.” (R.M.)

centenaria tradición del haiku japonés, y el esfuerzo de Tranströmer en elaborar esta forma ha de contarse entre las más felices asimilaciones de esa tradición por parte de un poeta occidental.

III

El viaje hacia el haiku

La palabra japonesa haiku “denomina un breve poema formado por diecisiete sílabas, distribuidas en tres versos (5-7-5 sílabas) que constituye una forma de expresión popular y característica de la literatura japonesa” (Estébanez Calderón; 490). Es un término relativamente moderno, que se fija en el siglo XIX (en la época del poeta Shiki Masoaka, 1867-1902) y es producto del cruce de otros dos términos, *hokku* y *haikai*. “Hablando estrictamente, haikai era el nombre genérico dado al tipo irregular de poesía que representan Basho (1644-1694) y su escuela; hokku era el nombre de la estrofa inicial de una serie de estrofas encadenadas, y haiku (...) el nombre que se le dio a la estrofa independiente perteneciente a la escuela haikai. Sin embargo, los tres términos se confunden a menudo” (Keene; 54).

Aunque no éste el lugar de hacer una historia de la conformación del haiku como forma independiente, es importante notar que en lo que respecta a su estructura métrica, el tratamiento de los temas y sus rasgos expresivos, el haiku está íntimamente ligado a varias otras formas poéticas tradicionales en el Japón, como el *katauta*, el *tanka* y el *renga*. Y que comparte con éstas una serie de características, entre las cuales ha de notarse especialmente su “dimensión silábica” (Estébanez Calderón; 490). El idioma japonés se escribe con caracteres que representan sílabas, y el hecho de que la pauta de versificación 5-7-5 sílabas en sucesión haya tenido una historia tan larga y se mantenga hasta la actualidad ha hecho pensar a algunos estudiosos occidentales que se trata de una forma “profundamente arraigada en el sentido rítmico de la lengua japonesa.” (Rodríguez-Izquierdo, 34).

“En cuanto a su sentido y sus temas”, escribe Estébanez Calderón, esta composición está relacionada “con la tradición cultural y religiosa representada por el Taoísmo, Budismo y Confucionismo Zen”: El haiku

recibe del Taoísmo la exigencia de espontaneidad, el tono de ingenuidad y la búsqueda de conocimiento de la realidad no por vías de raciocinio abstracto o erudición, sino por connaturalidad: la mente debe funcionar libremente y sin la mediación de la autoconciencia del yo. Del Confucionismo le viene al haiku una consolidación de ese principio de la conaturalidad: con espontaneidad y con la mente vacía e incondicionada, el corazón ha de compenetrarse con la naturaleza (en el haiku el poeta trata de identificarse con el universo y muestra una profunda simpatía por todos los seres: animados e inanimados); sólo de esta forma es posible adentrarse en el sentido profundo de las cosas y desvelar el misterio de la naturaleza. Es en la vida ordinaria donde está el camino de encuentro con las cosas. La poesía (Confucio amaba la música y la poesía, que, a su juicio, debería ser breve, sobria, contenida y sin extravagancias) ha de utilizar un lenguaje sencillo para describir lo bello y lo sublime, que se encuentra, precisamente, en lo

ordinario de la vida. Desde el punto de vista ético, el hombre debe buscar la perfección y la serenidad de espíritu, valores resaltados por el haiku. Finalmente del Zen (una corriente espiritual del Budismo) recoge esta modalidad poética la concepción del mundo como un universo pleno de misterio y la idea de que en todas las cosas hay un principio divino, cuya trascendencia puede intuir el poeta en una cató de iluminación inmediata. Otros aspectos heredados del Zen son la predilección por el símbolo, la fusión o confusión de sujeto y objeto y, en la forma de vida, la valoración de la pobreza conscientemente aceptada. (Estébanez Calderón; 490s)

Los aspectos que este autor enumera distinguiéndolos de acuerdo a la influencia ejercida por diferentes escuelas religiosas y de pensamiento son los aspectos que más han dado que decir a diferentes autores no japoneses, puesto que conforman el sentido profundo de la práctica del haiku, su definición no formal, sino espiritual, cuya traducción en Occidente tiene a su vez una larga historia paralela de búsquedas de contacto entre algunas de esas escuelas de pensamiento niponas y filosofías y autores occidentales. Así, por ejemplo, encontramos elementos de relación entre la filosofía del último Heidegger y la filosofía implícita en el haiku: *“El haiku es una poesía que se vuelca claramente hacia las cosas en busca de su esencia intemporal y en última instancia se pretende buscar tras ellas lo sagrado que esconde. Como vemos remite a*

dos instancias: a lo que está ahí y se puede ver (lo palpable) y lo que está ahí pero escapa a nuestros sentidos (lo invisible).” (Monje; 38)

El mismo Estébanez Calderón hace un breve registro de algunos acercamientos a este tema, que tomaremos en cuenta antes de adentrarnos en algunos aspectos formales y lingüísticos que también tienen un gran interés para nuestro estudio:

Se ha definido el haiku como una *“especie de satori o iluminación por la que penetramos en la vida de las cosas. Captamos el significado enexpresable de alguna cosa o hecho totalmente ordinario y que hasta ahora nos había pasado por completo desapercibido. El haiku es la aprensión de alguna cosa por una “realización” de nuestra propia unidad original y esencial con la cosa misma.”*

(R.H. Blyth, 1968). En el haiku se produce una visión instantánea e intuitiva de la realidad: sobreviene una imagen profundamente sentida en un momento de iluminación, en la que se refleja, como en un espejo, la íntima realidad de las cosas. En definitiva, lo que el haiku trata de hacer es *“eternizar sensaciones concretas convirtiéndolas en símbolos vivientes de otras tantas visiones del mundo”* (Rodríguez-Izquierdo). El haiku es, en opinión de un gran conocedor de esta forma poética, un *“vehículo para dar una imagen claramente*

percibida tal como aparece en el momento de la captación estética, con su intuición y significado, con su poder de apoderarse de nuestra propia autoconciencia y anularla” (K. Yasuda, 1963). Se trataría de una especie de éxtasis estético, similar al Nirvana del Budismo, donde surge la iluminación. Cuando esa experiencia logra fundirse en una forma expresiva adecuada es cuando se realiza el haiku capaz de provocar en la mente del lector la verdadera imagen de la naturaleza. (Estébanez Calderón; 491)

Un concepto similar expresa Keene cuando afirma. *“Si la “percepción de la verdad” es realmente el tema del poema, en él podemos reconocer la filosofía del budismo Zen, que enseñó entre otras cosas que la iluminación ha de alcanzarse por medio de un relámpago súbito de intuición.”* (Keene; 56)

En lo que respecta a la lengua poética del haiku, ésta *“está condicionada por esa concepción animista y panteísta de la naturaleza que mantiene el poeta, así como por la no intromisión discursiva de su conciencia en la expresión de la desnuda sensación o percepción intuitiva de la realidad. Ello explica el predominio del sintagma nominal en los tres escuetos versos del haiku y la escasez de verbos, generalmente en forma impersonal y sin flexiones temporales, y la ausencia de nexos”*. (Estébanez Calderón; 491s). Estas características pueden observarse en los dos ejemplos siguientes, provistos por el estudioso del haiku F: Rodríguez Izquierdo. El primero es un poema de Onitsura (1660-1738) que en transliteración se lee:

KARE KIKU YA

MUKASHI JUUSCHICHI

TAMUKE GUSA

y cuya traducción literal reza:

SECO CRINSATEMO

ANTIGUAMENTE DIECISIETE

OFRECIMIENTO PLANTEA

La versión que ofrece Rodríguez Izquierdo (ESTÉBANEZ CALDERÓN; 492) es la siguiente:

Secos crisantemos

Diecisiete antaño

Mi entrega floral

El segundo ejemplo pertenece a uno de los más famosos autores de haikus, Matsuo Bashoo (1644-1694):

FURIKE YA

KAWAZU TOBIKOMU

MIZU NO OTO

VIEJO ESTANQUE

RANA ZAMBULLIRSE

AGUA (=poseedor) RUIDO

Un viejo estanque

El zambullirse una rana

Ruido del agua

Este haiku de Bashoo, uno de los más famosos, es utilizado por Keene para agregar que *“el haiku, a pesar de su extremada brevedad, debe contener dos elementos separados comúnmente por lo que los japoneses denominan una “palabra cortante” (kireji). Uno de esos elementos pueden ser las circunstancias generales – el final del otoño, la quietud de los jardines de los templos, el mar que se oscurece- y el otro, la percepción momentánea”* (KEENE; 57). En el caso del poema de Bashoo, el viejo estanque es el elemento intemporal, y el sonido del zambullirse de la rana esa “percepción momentánea” que el poeta recibe y expresa en el haiku. Bastaría agregar que la extremadamente codificada tradición de esta forma poética preconiza la presencia obligatoria en el poema de una palabra que remita a la estación del año en que ocurre la iluminación cuyo “monumento” es el haiku. Esa palabra puede remitir a un fenómeno natural como la caída de las hojas o la migración de los pájaros, a un color predominante en la estación, a una especie animal o vegetal que florece en ese momento, etc.

La primera recepción del haiku en Occidente ocurre a finales del siglo XIX y comienzos del XX, cuando se realizan las primeras traducciones al inglés (E. Santow, M. M. Mitford, B. H. Chamberlain) y al francés (P.L. Chouchould). Estos traductores

relacionaron esta forma poética oriental con el epigrama occidental. Pero es con el Imaginismo (y especialmente en la obra del poeta inglés F. S. Flint) cuando el haiku comienza a demostrar una influencia propia y específica que redundará en la asimilación de todas las características cosustanciales a la tradición de esta forma poética que hemos reseñado hasta ahora.

Ya hemos notado la importancia del Imaginismo a la hora de evaluar el modernismo sueco del que Tranströmer es conspicuo representante. Ahora nos toca acercarnos a la progresiva asimilación de la forma poética del haiku por parte de Tranströmer. Para eso, tendremos en cuenta cuatro aspectos: las referencias explícitas a la literatura japonesa en su obra, el epigramatismo o brevedad en la obra de Tranströmer y sus formas en diferentes etapas de su poética, las similitudes entre lo poetizado por Tranströmer y lo que propugna poetizar la centenaria traducción del haiku, y la aparición y elaboración de haikus propiamente dichos en su obra.

Referencias explícitas a la literatura japonesa en la obra de Tranströmer sólo hay una, pero es significativa. Aparece en el poemario de 1966 *Klanger och spår (Tañidos y huellas)*, en un poema titulado “Hommages” que, tal como indica su título, rinde homenaje a algunos de los autores que influenciaron decisivamente en Tranströmer. La penúltima estrofa dice:

Shiki, Björling och Ungaretti

med livets kriter på dödens tavla.

Dikten som är fullkomligt möjlig.²⁰

²⁰ “Shiki, Björling y Ungaretti/ la con la tiza de la vida en la pizarra de la muerte./ El poema que es totalmente posible.” (R.M.)

El poema es relativamente temprano, y demuestra que Tranströmer conoce y ha asimilado la poesía japonesa. Es curioso también que Shiki aparezca aquí junto con Ungaretti y Björling, europeos y mas o menos contemporáneos del autor. Pero la estructura del poema agrega aún otra pista, ya que la aparición de los nombres de los autores homenajeados (Eluard, Dickens, Arquíloco, Simenon) sucede luego de una serie de versos que refieren una situación, cuentan una historia: Eluard, por ejemplo, aparece tocando “*algún botón*” que abre “*el muro antipoético*”; Dickens es leído en verano y es invocado en el peligro, Arquíloco es un grito “*sin respuesta*” que sucede luego de una estrofa en la que se escarba entre las ruinas; Simenon es un compañero de habitación. Pero antes de la aparición de Shiki, lo que sucede es que “*det öppna fönstret har stannat/ framför trädtopparna här/ och aftonhimlens avskedsbrev*”²¹. Una inversión de lo cotidiano (es la ventana la que se detiene ante el paisaje, no al contrario) que sucede en el lenguaje (el lenguaje poético que transfigura el coloquial o común) pero que también es una revelación, *satori* del cual (como no ocurre tantas veces en sus poemas tempranos) Tranströmer no extrae ninguna conclusión. Sólo el recuerdo de un mentor, Shiki (y los otros dos, Björling y Ungaretti). En el momento de recordar a estos tres autores, uno de ellos un famoso autor clásico de haikus, el poema refiere a un tipo de experiencia cercana a la que poetizan el mismo Shiki y tantos otros autores japoneses de la escuela del haiku.

Los poemas largos de Tranströmer son infrecuentes, pero no se trata aquí de andar contando el número de versos de cada texto para entresacar alguna clasificación, sino de prestar atención a aquellos textos cuya autosuficiencia se determina por una evidente y manifiesta brevedad, que además (esto es importante) también determina el título de la pieza. Algunos títulos de estos poemas que analizaremos son genéricos y se

²¹ “*La ventana abierta se ha detenido/ aquí, delante de las copas de los árboles/ y la carta de despedida de cielo de atardecer.*” (F.T.)

repiten a lo largo de la trayectoria de Tranströmer: han sido tomados de la tradición de la poesía breve occidental (“epigrama”) o de otros campos del conocimiento, la cultura y la escritura (“fórmulas”, “postales”²²).

Característicos de esta tendencia son los poemas que en los primeros libros de Tranströmer tienen como tema el viaje, tópico privilegiado de un tipo de texto que desarrolla una narración fragmentada, poblada de imágenes fugaces y revelaciones. Ya en un texto del temprano *Hemligheter på vägen* (*Secretos en el Camino*) aparece un poema titulado “Resans formler” (“Fórmulas del viaje”) que es un excelente ejemplo de esta línea de trabajo, y puede ser considerado una sucesión de proto-haikus (pero son “fórmulas”). Las cinco secciones del texto son bien diversas en estructura estrófica, aunque ostentan una métrica similar: la primera consta de una sola estrofa de cinco versos, la quinta de tres estrofas de dos, la tercera de dos estrofas de dos versos, igual que la segunda:

Det kommer fyra oxar under himlen.

Ingenting stolt hos dem. Och dammet tätt

som ylle. Insekternas pennor raspar.

Ett vimlande av hästar, magra som

på grå allegorier över pesten.

Ingenting milt hos dem. Och solen yr.²³

²² “Postales negras” (“Svarta vykort”) es un poema del poemario de 1983 *Det vilda torget* (*La plaza salvaje*), y se compone de dos secciones, cada una de ellas una estrofa de cuatro versos, el último de los cuales, de pie quebrado, remite a la composición “Ostinato”, estudiada *ut supra*.

²³ “Vienen cuatro bueyes bajo el cielo./ Nada está orgulloso de ellos. Y el polvo apretado / como lana. Los lápices de los insectos raspan.” // Un tumulto de caballos, flacos como / en grises alegorías de la peste / Nada es indulgente con ellos. Y el sol se arremolina.” (F.T.)

Las dos estrofas de esta sección ostentan una elevada autonomía, y lo poetizado (especialmente en la primera estrofa) puede parangonarse fácilmente con las búsquedas poéticas de los maestros del haiku: la observación del detalle, el realismo exacerbado, la sucesión de imágenes que se ordenan a modo de resumen de un fugaz estado poético que adquiere, por su capacidad de síntesis y la convencionalidad de los símbolos utilizados, espesor alegórico.

La cuarta sección del poema consiste en una sola estrofa de tres versos, y su parecido con un haiku típico es, por tanto, aún más evidente:

Ett gammalt hus har skjutit sig för pannan.

Två pojkar sparkar boll i skymningen.

En svärm av snabba ekon. – Plötsligt stjärnklart.²⁴

Las “fórmulas” vuelven con bríos en un poema incluido en el poemario de 1989 *För levande och döda (Para vivos y muertos)*. El poema, titulado “Six vintrar” (“Seis inviernos”) se compone de seis estrofas de tres versos cada una:

1

I det svarta hotellet sover ett barn.

Och utanför: vinternatten

där de storögda tärninarna rullar.

2

En elit av döda förstenades

²⁴ “Una vieja casa se ha disparado en la frente. / Dos niños patean una pelota en el crepúsculo / Una bandada de ecos ráidos. De repente, se estrella.” (F.T.)

på Katarina kyrkogård
där vinden skakar i sin rustning från Svalbard.

3

En krigsvinter då jag låg sjuk
växte en ofantlig istapp utanför fönstret.
Grane och harpum, minne utan förklaring.

4

Is hänger ned från takets kant.
Istappar: den upp och nervända gotiken.
Abstrakt boskap, juver av glas.

5

På ett sidospår en ton järnvägsvagn.
Stilla. Heraldisk.
Med resorna i sin klor.

6

Ikväll snödis, månsken. Månskensmaneten skälv
svävar framfrör oss. Våra leenden
på väg hemåt. Förhäxad allé.²⁵

²⁵ I

“En el negro hotel duerme un niño./ Y afuera: la noche invernal/ donde ruedan los dados de ojos desorbitados.” (R.M.)

II

“Una élite de muertos se petrificó/ en el cementerio de Katarina/ donde el viento vibra en su armadura de Svalbård.” (R.M.)

Es notable que este texto, breve e intenso, da cuenta de todas las grandes obsesiones de Tranströmer, desde la percepción un tanto alucinada del paisaje nórdico en la sexta sección hasta la visión desoladora de los trenes y las estaciones, elaborada en tantos poemas tempranos, de la sección 5. Los recurrentes cementerios y los hoteles aparecen, y las ventanas al exterior que observan los enfermos (frecuentes en textos anteriores). El árbol a cuyo crecimiento el poeta asiste (como en “Vädertavla”, un poema de 1958), y la conjunción de dos recuerdos que parecen dar sentido a la vida o a una parte de ella (sección 3). Y también la historia sueca en la sección 2 y una referencia a la historia del arte en la 4 y otra a un sistema codificado de representación como la heráldica en la 5. Todos estos tópicos, decantadísimos en la obra de madurez de Trasnrömer, son elaborados mediante el trabajo sobre una forma que ostenta evidentes parecidos con el haiku, y también de una manera que, a la vez que depurada reelaboración de sus propios métodos de composición, evidencia similitudes con lo poetizado que preconiza la práctica de los maestros del haiku.

Tranströmer no llama “haikus” a estos poemas. La primera vez que utiliza este término ocurre en su siguiente obra publicada, *Sorgengondolen (Góndola fúnebre)*, de 1996. Este título, inspirado en una obra de Liszt, está compuesta por un poema relativamente largo y una sucesión de breves textos. Las cuatro series de “Haikudikter”

III

“Un invierno bélico en que yo estaba enfermo/ un enorme carámbano creció fuera de la ventana./ Vecino y arpón, recuerdo sin explicación.” (R. M.)

IV

“Pende hielo del borde del techo./ Carámbanos: el gótico vuelto del revés./ Ganado abstracto, ubres de vidrio.” (R.M.)

V

“Un vagón vacío en una vía secundaria./ Quieto. Heráldico./ Con los viajes en sus garras.” (R.M.)

VI

“Esta noche: nevada, claro de luna. La misma medusa de la luna/ levita ante nosotros. Nuestras sonrisas/ camino de casa. Alameda hechizada:” (R.M.)

publicados allí siguen rigurosamente la métrica tradicional de esta forma poética²⁶, y también esa tendencia de Tranströmer de componer series de haikus unidos por un paisaje o un recorrido está fuertemente anclada en la tradición clásica del haiku, así como ancladas en su propia tradición, la de su obra, están las palabras, los paisajes, los objetos que comparecen en estos breves poemas. Si los “*cables de alta tensión al norte de toda música*” y el “*sol blanco*” que aparecen en estas epifanías remiten al paisaje nórdico, si hay cercanía de “*Dios*” con mayúsculas y “*castillos medievales*”, también comparecen la luna y las libélulas, las campanas y las montañas tan frecuentes en la poesía japonesa. Estos textos le permite a Tranströmer insertarse en la tradición clásica del haiku sin caer en el exotismo: lo poetizado no es anulado por la forma, sino que se asimila y es asimilada por ella con éxito.

El último libro de Tranströmer, el breve y sumamente elaborado *Den stora gatan* (*La calle grande*, 2004) está casi exclusivamente compuesto por once series de haikus. Es una obra testamentaria, un legado y un resumen de toda una trayectoria poética a las puertas de la muerte. Transcribiré a continuación la última de esas series (XI), que se desarrolla a modo de estaciones sensoriales en un viaje hacia la costa:

Uppenbarelse.

Det gamla äppelträdet.

Havet är nära.

²⁶ “Seine Texte sind geprägt von einer faszinierenden Bilderwelt, Paradoxien, überraschenden Wendungen und komplexen Metaphern. Motive wie Tod, Gott, Meer und Schatten sind häufig anzutreffen. Alle Haiku von Tomas Tranströmer sind im 5-7-5 Muster in einer klaren Sprache ohne Füllwörter oder umständliche Formulierungen geschrieben. Im obigen Haiku entsteht in der Sommerhitze aus dem surrenden Geräusch der Fliegen ein eindringliches Bild, in dem Realität und Vorstellung auf ungewöhnliche Weise verschmelzen”. (Hanser, en http://www.haiku-heute.de/Archiv/Tellerrand/body_tellerrand.html)

Havet är en mur.

Jag hör måsarna skrikar.

Det vinkar åt oss.

Guds vind I ryggen.

Skottet som kommer ljudlöst

en alltför lång dröm.

Askfärgad tystnad.

Den blå jätten går forbid.

Kall bris från havet.

Stor och långsam vind

Från havets bibliotek.

Här får jag vila.

Människofåglar.

Äppelträden blommade.

Den stora gåtan.

A continuación, una versión castellana realizada para este trabajo:

Revelación.

El añoso manzano.

El mar está cerca.

El mar es un muro.

Oigo las gaviotas chillar.

Nos hacen señas.

El viento de Dios en la espalda.

Disparo que viene en silencio.

Un sueño demasiado largo.

Silencio fresnado.

El gigante azul se atraviesa.

Brisa fría del mar.

Un fuerte y lento viento

de la biblioteca del mar.

Aquí tengo descanso.

Hombres-pájaro.

Floreció el manzano.

El gran enigma.

En estos textos, el tópico de la muerte como mar, clásico en la poesía occidental, es reelaborado utilizando métodos, desvíos y estrategias característicos de la escritura de haikus y símbolos altamente convencionales y significativos. El manzano, tal como

preconiza la tradición oriental, hace referencia a la época del año en que ocurre la experiencia que poetiza el poeta. El muro y la biblioteca, las gaviotas y el viento, la presencia de Dios cercana, el mar y sus infinitas variantes que son infinitas descripciones e infinitos símbolos, el lugar de descanso, el sueño como un tiempo otro, el recurso a la sinestesia (el silencio del color del fresno) son todos ellos recursos y temas caros a Tranströmer desde sus comienzos. A su vez, es notable que abandona Tranströmer en este texto definitivo aquellos engarces, como los castillos, los toponímicos o los objetos industriales excesivamente epocales (que son tratados en textos anteriores como *objet trouvés* o como receptáculos de memoria personal y colectiva) que son demasiado característicos: todos los símbolos son universales, todas las imágenes son posibles en una infinidad de contextos, tantos como los que de la literatura de todas las épocas y naciones extrajo a su vez el poeta su alimento literario.

Bibliografía

- ALGULIN, Ingemar, *The history of swedish literature*, s.l., The Swedish Institute, 1989.
- BELIC, Oldrich, *Verso español y verso europeo*, Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 2000.
- BENJAMIN, Walter, “Dos poemas de Hölderlin”, en *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Madrid, Taurus, 1991.
- BLUMENBERG, HANS, *Trabajo sobre el mito*, Barcelona, Paidós, 2003.
- DOLEZEL, Dubomir, *Historia breve de la poética*, Madrid, Síntesis, 1991 (1990).
- ESPMARK, Kjell, *Resans formler. En studie i Tomas Tranströmers poesi*, Estocolmo, P. A. Norstedt & Söners Förlag, 1983.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 2001.
- HANSER, CARL, *Tomas Tranströmer: Das große Rätsel. Zweisprachige Ausgabe. Deutsch von Hanns Grössel*. München - Wien, 2005. En http://www.haiku-heute.de/Archiv/Tellerrand/body_tellerrand.html
- JAUSS, Hans Robert, *Las transformaciones de lo moderno*, Madrid, Visor, 1995.
- KEENE, Donald, *La literatura japonesa*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1953.
- MATTSSON, Helena, y WALLESTEIN, Sven-Olov, “acceptera! Swedish Modernism at the Crossroads”, en *Documenta Magazines N° 1-3, 2007, Reader*, Köln, 2007

Documenta und Museum Friedericianum Veranstaltungs de Kassel-Taschen, 2007, pgs. 72-89.

MONJE, Adolfo, “El haiku japonés y Heidegger: dos formas de penetrar en lo originario”, en *A Parte Rei. Revista de filosofía*, No 38.

RODRÍGUEZ IZQUIERDO, F, *El haiku japonés*, Madrid, Guadarrama, 1972.

RÖNNERSTRAND, Torsten, “Dagar –som aztekernas skrivtecken!. Om språkuppfattningen i Tomas Tranströmer poesi”, en *Horisont*, No. 1, 1988.

TRANSTRÖMER, Tomas, *Góndola Fúnebre*, Concepción, Ediciones América Reunida, s.f.

TRANSTRÖMER, Tomas, *Minnena ser mig*, Estocolmo, Bonniers Forlag, 1993.

TRANSTRÖMER, Tomas, *Samlade Dikter*, Estocolmo, Bonniers Förlag, 2001.

TRANSTRÖMER, Tomas, *Den stora gatan*, Estocolmo, Bonniers Förlag, 2004.

YAMAGUCHI, Seishi, *The essence of modern haiku, 300 poems by Seishi Yamaguchi*, Georgia, Mangajin, 1993.