

¿Qué cosa es el haiku?

Un vestigio poético en Taneda Santōka

Julia Jorge¹

Resumen

El presente artículo sostiene la hipótesis del haiku como *vestigio poético*, como posible respuesta a la pregunta ¿qué cosa es el haiku? Esta pregunta nos conduce a sistematizar brevemente la tradición poética japonesa con el fin de observar la evolución de las formas poéticas y de las pautas formales que las definen. Desde allí, se comprende que el haiku es producto de la tradición japonesa por *sustracción*, es decir, por ser un *resto* de aquellas complejas formas que conforman la tradición. A la vez, el haiku se define en relación con la influencia occidental. Para ello nos hemos detenido brevemente en la restauración del haiku propuesta por Masaoka Shiki para determinar allí el lugar del haiku en la coyuntura entre tradición e intercambio cultural. Seguidamente, determinada la definición del haiku como propia de principios de siglo XX, observaremos el papel que juega el Budismo Zen en cruza con la modernidad para el desarrollo del haiku. Para ello, nos detenemos especialmente en Santōka, el último monje-poeta mendicante de una tradición que él mismo trasgrede a través de los juegos que entran la escritura de sus haiku al escapar a toda pauta formal. Al observar brevemente esta poética, repensamos nuestra hipótesis hacia el final de este trabajo.

Palabras clave: haiku - forma poética - tradición poética japonesa - Santōka - Zen

¹ Estudiante de Letras Modernas (FFyH, UNC). Integrante del Equipo de investigación “Figuras singulares: una cartografía para leer escrituras contemporáneas” dirigido por la Dra. Gabriela Milone (SECyT, UNC).

どうすることもできない矛盾を風ふく
Dō suru koto mo dekinai
mujun o kaze fuku
No hay remedio
El viento sopla
contra mis incoherencias
(Santōka, 2006: 86)

Introducción

¿Qué cosa es el haiku? ¿Qué son esos tres versos que se presentan ante el ojo occidental y qué es esa línea de ideogramas que vibran ante el ojo de quien conoce su origen pictográfico y sus múltiples dimensiones significantes. Para responder a esta pregunta, sostenemos que es conveniente trazar una breve genealogía del haiku. Nuestro recorrido surge de la necesidad de redefinir lo que entendemos por haiku cuando nos acercamos a las poéticas de los *haijin* de principios de siglo XX. Específicamente, aquellas producidas durante o posteriormente a la Restauración Meiji, como fueron las Shiki, Ogiwara Seisensui, Ozaki Hōsai, Taneda Santōka. Abordar estas poéticas y observar el lugar del haiku en dicho período, nos conduce a observar una problemática más general en relación con las inversiones y expropiaciones estéticas entre el Extremo Este y Occidente.

En este sentido, trazar una genealogía del haiku responde a discusiones propias de los estudios occidentales (principalmente, europeos) que se han ocupado menos de diferenciar las poéticas de cada *haijin* que de una nomenclatura de reglas que restringen el haiku como forma poética. Es decir, enunciar pautas formales como criterios de evaluación para determinar si un poema breve es o no un haiku. Tal es el caso de Fernando Rodríguez-Izquierdo quien propone un *decálogo orientativo de reglas* del haiku². Así también, de

² Rodríguez-Izquierdo para presentar el haiku formula un decálogo orientativo de reglas dividido en dos grupos. El primer grupo consta en reglas de expresión: la estructura silábica de 5-7-5; el *kigō* (palabra estacional), el *kireji* (palabra de corte); indistinción gráfica (ausencia de

Vicente Haya quien se ha propuesto la difícil tarea de sistematizar, a modo de instrucción, advertencias y sugerencias para la escritura del haiku³. Frente a estos antecedentes, creemos que es indispensable conducir una nueva visión sobre el haiku con el fin de determinar un objeto de estudio que no se reduce a su contenido formal.

En este sentido, el siguiente desarrollo tiene como hipótesis que el haiku es un *vestigio poético* en tanto *resto* de una tradición poética japonesa. Sostenemos que el haiku es producto de un desarrollo de formas poéticas que avanza por *sustracción*. Los desvíos y desplazamientos de las poéticas tradicionales conducen a pensarlo ya no como *forma* (entendida como el conjunto de reglas que lo definen) sino como una *escritura poética* que se vincula con la tradición de modo singular. Para demostrar esta hipótesis recurriremos a la poética de un *haijin* en particular: Taneda Santōka. Esta elección se debe a que su poética es clave para comprender la desarticulación con la tradición y un nuevo trabajo estético la materialidad de la escritura que da cuenta de cierta sensibilidad contemporánea a su época.

Devenir haiku

Deberíamos comenzar por mencionar el *waka* (和歌, literalmente, *poema japonés*) o *Yamato uta*. Original del período Heian (794-1184), considerado como la época clásica japonesa, el término *waka* era utilizado para referir a la

signos de puntuación), léxico usual. El segundo grupo contiene reglas de contenido: *shasei* (esbozo de lo natural); ausencia de pretensión literaria (parquedad ante la metáfora o alegoría); no protagonismo del sujeto o no mención al yo; el haiku debe estar en comunión con la naturaleza en cuanto lugar de lo sagrado, excluye lo vulgar y mundano; y el *aware* sentido de sorpresa ante lo singular de la vida natural que se cierne en el haiku como vivencia de descubrimiento de lo real (Rodríguez-Izquierdo, 2013: 3-4).

³ En su libro *Aware* (2013) sistematiza en 5 módulos 88 sugerencias para la escritura del haiku. Dos de estos cinco módulos refieren a instrucciones que derivan del conjunto de pautas formales que definieron al haiku, estos son: (1) condiciones elementales del haiku y (2) tono y temática del haiku. Los tres módulos restantes son sugerencias del autor para la escritura: (3) el haiku como expresión de lo sagrado; (4) secretos de un haiku bien construido; (4) el haiku como camino a la extinción del yo.

poesía japonesa diferenciándola de las producciones poéticas derivadas del *kanshi* (漢詩 literalmente, *poesía Han*)⁴. Aunque, el *waka* no define aún ninguna regla formal, en él se cristaliza la sensibilidad japonesa vinculada a manifestaciones religiosas como el Budismo y, principalmente, el Sintoísmo. Hiroaki Sato (1983) explica que, a causa de la influencia china, los textos agrupados bajo el nombre de *waka* ostentan su herencia al conformar un primer “sistema básico de versificación” (Sato, 1983: 7). Toman de la poesía *kanshi*, que utilizaba de 5 a 7 caracteres alineados, esta cifra como base para la composición de otras formas poéticas. Aunque encontramos el primer registro de composición, los *waka* no estaban escritos definitivamente en japonés.

Pero, para la tradición poética, la importancia de estas producciones híbridas es que definen el espíritu japonés al emancipar la poesía de la estética china. Esto es clave para comprender el modo en que la institución de un canon literario poético en conjunción con nuevas estéticas codificaba la identidad nacional. Incluso durante el período Nara (710-794) e inicios del Heian fue compilado el *Man'yōshū* (759 d. C., *Colección de las diez mil hojas*). Este es uno de los textos más antiguos de Japón, donde el árbol de ciruelo tuvo un papel central ya que era el símbolo chino de la belleza por excelencia. Siglo y medio después, para principios de siglo X, la primera antología imperial *Kokin Wakashū* (920 d. C., *Colección de tiempos antiguos y modernos*), centrada especialmente en formas derivadas del *waka*, contiene frecuentes alusiones al cerezo y reemplaza así el símbolo chino (Asiain: 2013, 122).

Durante el siglo VII se establecen unidades de *onji* (音字, literalmente *sonido del carácter*): unidades fonéticas que conforman sistemas de

⁴ El *kanshi* era la poesía escrita en chino por poetas japoneses. La poesía Han en China fue aquella producida durante la Dinastía Han, considerada uno de los periodos de alto desarrollo estético de la civilización milenaria. La mayor producción de *kanshi* se reúne en una antología denominada *Kaifūsō* que data del año 751, etapa temprana de la era Heian.

composición para la poesía⁵. El uso de estas unidades puede verse ya en el *Kojiki* (712 d. C., *Crónicas de hechos antiguos*) y en el *Man'yōshū*. El uso de *onji* permite la codificación dos formas poéticas de uso recurrente en estas antologías⁶. Una fue el *chōka* (長歌, *poema largo*) que consistía en un patrón de versificación de una primera frase de 3 a 5 *onji*, que se repetía dos veces y una tercera de 5 a 7 *onji*. Otra fue el *tanka* (短歌, *poema corto*) que consistía en un patrón partido en dos partes: la primera de 5-7-5 y la segunda de 7-7 *onji*.

Particularmente, el *tanka* es pertinente a una genealogía del haiku, dado que se popularizó y se desplazó fuera de los textos que se definían como *waka*. Hiroaki Sato explica que, hacia el siglo XII, el *tanka* se convierte en una *técnica poética*:

Este patrón de 5-7-5 ruptura 7-7 aumentó en importancia en los siglos siguientes hasta que, hacia el año 1200, se convirtió en una técnica, cuando se combinó con un intento de presentar dos imágenes o ideas de considerable independencia en un solo *tanka*, claramente semejantes a la *renga* (Sato, 1983: 8).

“Semejantes a la *renga*”, escribe Sato. La *renga* es una forma poética derivada del *tanka*, a la cual el haiku está supeditado. Obtuvo popularidad desde el siglo X, pero adquirió su estatuto literario en el siglo XIV gracias al poeta de corte Nijō Yoshimoto (1320-1388), quien comenzó con la

⁵ En habla hispana, el término *onji* suele traducirse como *mora*. Esto es, unidades que miden el peso silábico (duración de los segmentos fonológicos) de rango menor que la sílaba. Sin embargo, el uso de este término no termina por referir estrictamente el *onji*. Esto se debe a que el japonés, además del uso de los caracteres chinos, utiliza dos grupos de caracteres más. Uno es el *hiragana*, un conjunto de caracteres utilizado para escribir fonológicamente el *kanji* o palabras que no poseen escritura ideográfica y que son de origen japonés. Cada carácter de este grupo se denomina *kana*, y poseen un *onji* por carácter (o bien, un *onji* cada dos caracteres que formen semi-diptongales, por ejemplo: きや *kya*; きよ *kyo*; きゆ *kyu*).

⁶ Otras formas poéticas, variables en su composición moraic pero presentes en dichos textos, son: *katauta*, que significa "media canción", cuyo patrón es 5-7-7 *onji*. Su nombre proviene de otra forma poética denominada *sedōka* que se compone por la repetición de dos *katauta* (Sato, 1983: 11).

compilación de *renga* en la antología titulada *Tsukubashū* (1356-1357, *Antología de Tsukuba*). La *renga* fue aceptada como un género serio en la corte, donde se absorbió la impronta religiosa y se instituyeron maestros de *renga*⁷. En principio, la *renga* consistió en una práctica poética colectiva. El contenido de la *renga* era un diálogo escrito a dos manos o más, producción a la que se denominaba *kyōdō seisaku* (literalmente, *producción conjunta*). Dicha producción consistía en el encadenamiento de *tanka* de modos sumamente pautados. Comenzaba con un verso 5-7-5 que debían responderse con los sucesivos *tanka* que, para la *renga*, se denominaban *ku*. Estos retomaban la forma quebrada de 5-7-5, y la otra de 7-7 o 5-7 *onji*. El *ku* que abría la *renga* se denominó *hokku* (el cual, explicaremos más adelante en este trabajo), este no tiene relación con los poemas ligados en la *renga*. La *renga* se centra en el encadenamiento de los *tsuteku* que es la estrofa que se enlaza con su predecesora, a la cual se denominaba *maeku*. Pero cuando el *tsuteku* pasa a preceder otra estrofa, toma el nombre de *maeku*, y así sucesivamente. Para ilustrar estas afirmaciones, fijémonos en la siguiente *renga* traducida por Donald Keene (1956), titulada *Espejo del presente* (1170):

Nara *no* Mis pensamientos se 5-7-5 [*hokku*]
miyako van
Wo a la capital del Nara.
Omoi koso yare Fujiwara no kinori

⁷ David Barnhill (s/f), en su artículo titulado “Renga: The Literary Embodiment of Impermanence and Nonsell”, se ocupa de abordar los tópicos de carácter religioso en la *renga*. Principalmente aquellos sobre la *impermanentia* desde el punto de vista budista. Barnhill observa que la fácil asimilación de la *renga* a una función religiosa tiene que ver con la técnica y la dinámica colectiva de esta forma poética, totalmente adecuada a los rituales budistas: “La importancia de la *renga* como literatura religiosa tiene una variedad de razones, desde sus orígenes históricos entre los monjes de *hana no moto* hasta su uso como ofrendas por los poetas de templos y santuarios” (Barnhill, s/f: 1).

Yaesakura Las flores de cerezo 5-7-5 [*maeku*]
Aki no momiyi Y las hojas rojas del
ya otoño
Ika naramu ¿a qué se parecen?
Minamoto no Arihito

Shiguru tabi ni Cada aguacero otoñal 5-7 [*tsuteku*]
Iro ya kasanaru Se multiplican los
colores
Echigo no Menoto

(Keene, 1956: 48)

A su vez, dos estrofas consecutivas en el intercambio debían conformar una unidad de sentido inteligible pero cada tres esta unidad debía romperse. El comentario de Keene a propósito de esta *renga* aclara esta cuestión:

Aquí la segunda estrofa está encadenada a la primera por el hecho de ser famosa la capital de Nara por sus flores de cerezo y sus brillantes hojas otoñales. La tercera estrofa se encadena con la segunda por su referencia al color de las hojas que cambia con los aguaceros otoñales. Pero entre las estrofas primera y segunda no se ve ninguna relación. En realidad, no se consideraba deseable continuar con el mismo asunto más allá de unas cuantas estrofas (Keene, 1956: 48-49).

En este sentido, paradójicamente, se considera a la *renga* como una poesía colectiva pero su dinámica de conjunción producía una poesía de "vinculación disyuntiva" (Sato, 1983: 3). Debe notarse que la participación en una ronda de *renga* requería cierta destreza en la escritura y, por lo tanto, también servía como un entrenamiento para los discípulos de poetas notables.

Durante la era Tokugawa (1603-1868) la *renga* se populariza y, a la vez, se refuncionaliza. Se desprende de su ligazón a la producción poética tradicional y su vínculo con cuestiones del orden de lo espiritual. Es decir, la *renga* se apartó gradualmente de la tradición cortesana. Esto se debió a que, aunque sus temas eran aristocráticos, comenzaron a cobrar popularidad escritores de clase baja o nobles que no pertenecían a la sociedad cortesana. Además, la composición de la *renga* se vuelve no unitaria: comienzan a utilizarse otros patrones de versificación y, lo que se consideraba como una *técnica*, se transformó en *práctica de escritura*.

En esta época, monjes y poetas se reunían en monasterios Zen o cementerios para realizar una sesión de escritura (*sarao*) de breves poemas encadenados. Tales poemas recibían el nombre de *haikai no renga*, o bien *haikai renga* o simplemente *haikai*, y se diferenciaban de la *renga* por su carácter humorístico. Incluso, los ideogramas con lo que se escriben estos nombres también refieren a un divertimento burlesco que consistía en consagrar largas jornadas al ocio de la composición poética. Tales sesiones de *renga* las precedía un *haijin*, casi siempre el más reconocido o talentoso del grupo, o bien, el anfitrión del lugar de reunión. Este proponía un verso de 5-7-5 moras con alusiones a la estación o lugar en que se estaba celebrando la sesión. Como vimos, a esta introducción se le denominó *hokku*. Este pequeño poema introductorio tenía la función de inspirar o dar la pauta temática de los *ku* a ligar. En este punto, cuando la *renga* pasa a ocupar un lugar fuera de la corte y comienza a desestructurarse el patrón compositivo, las formas se vuelven flexibles al responder a los intereses de una sensibilidad coartada de las influencias extranjeras⁸.

⁸ Esto se debió al aislamiento japonés (denominado *sakoku*) que perduró durante los 264 años de mandato del clan Tokugawa. Además, durante esta época comienzan a desarrollarse de manera considerable nuevas expresiones culturales japonesas destinadas al entretenimiento de las clases samuráis y nobles, por ejemplo el teatro Nō, y para las clases populares, el Teatro Kabuki. Es decir, comienzan a centralizarse las expresiones culturales en

Aunque la *renga* perduró como práctica poética, comienzan a compilarse antologías como *Enokoshū* (1663) y *Sarumino* (1691), en las que se observa una fuerte presencia de *hokku* agrupados independientemente de la *renga* que introducían⁹. El *hokku*, ese poema introductorio de la *renga*, consistía en 5-7-5 moras con alusiones al clima o el paisaje en donde se estaba celebrando la sesión. Esta forma poética adquirió relativa importancia y debía cumplir con tres requisitos fundamentales: (1) ser un enunciado completo, es decir autónomo; (2) dicha autonomía debía estar acotada a su carácter introductorio, lo que hace de él un *poema de saludo o diálogo* para la concatenación de poemas incluidos que dependen de él y formarán la *renga*; (3), debía incorporar una *palabra estacional (kigō)*, es decir que refiera a la estación del año en que se realiza la escritura (Sato, 1983: 114).

Sin embargo, ya para mediados del siglo XIX, esta forma poética se ha desvinculado de la *renga*. En su camino a la emancipación, el *hokku* obtiene otros nombres que lo diferencian de otras formas poéticas que siguen su estructura moraica según cumplan o no la función introductoria. Este fenómeno se data una generación después de Bashō. Se denomina la forma dependiente del *hokku* con el nombre de *tateku* (*parte elevada*, que en el poema escrito en vertical denominaría la primera parte); y la forma independiente como *ji-hokku*, que significaría “*hokku* consistente” en el sentido de “en bruto” o “sólido” (Sato, 1983: 117).

En este sentido, cabe la observación de que Bashō (el maestro del haiku tan representativo del género tanto para la tradición occidental como para la

los centros urbanos y se desarrolla una industria del entretenimiento que se diferencia radicalmente de las reuniones como el *sarao* que se realizaban en templos o en espacios rurales alejados de la ciudad.

⁹ La cifra de *hokku* va en aumento en las sucesivas antologías. Según Hiroaki Sato, en el *Tsukubashū* (1356), los *hokku* ocuparon menos del seis por ciento de la antología; en el *Enokoshū* (1663), más del sesenta por ciento; ya en la antología perteneciente a la escuela Bashō, *Sarumino* (1691), cuatrocientos diecisiete *hokku* autónomos integraban esta antología. (Cfr. Sato, 1983: 113).

japonesa del haiku) escribió *hokku* o *haikai*, no haiku. Sin embargo, en la producción poética de Bashō, el *hokku* obtiene matices en relación con la estética de la era Heian, lo cual confirma la continuidad de su poética con la tradición clásica. Es decir, retoma los principios estéticos del *waka* al enfilarse con el canon literario nacional, que para la literatura japonesa era “la alta literatura”. Incluso Bashō se ocupó de definir su relación con la sensibilidad tradicional en el enunciado: *no sigo el camino de los antiguos, busco lo que ellos buscaron*. En este sentido, la tradición sigue operando por sustracción en Bashō: reduce al *hokku* a una estrecha relación con el entorno, con la naturaleza, y desaloja toda función introductoria, cabe a ello su definición de lo que la crítica adjudica al haiku: *sencillamente lo que sucede en un lugar y momento dado*¹⁰. Sin embargo, lo que se ha llamado “haiku” en Bashō es muy distinto a lo que (como veremos en el siguiente apartado) su nombre refiere en realidad. Entendemos que el haiku está directamente relacionado con las nuevas formas estéticas que se produjeron con el ingreso de Occidente al archipiélago. Así como también fue una forma que surgió con el fin de garantizar la supervivencia de la literatura japonesa durante la modernización. En este sentido es que podemos comprender el haiku como *vestigio poético*: por un lado, como lo que *resta* de una tradición que observa su proclividad a la extinción durante la Restauración; y por otro, el haiku como *resto*, en el sentido del excedente, en cuanto encuentra otras influencias en aquello que excede la tradición poética nipona, el arte occidental.

Esta singular relación del haiku con su tradición y con Occidente fue fortuita al cambio cultural que se experimentó durante la Restauración Meiji. Dos *haijin* serán claves para entender esta idea. Por un lado, Masaoka Shiki,

¹⁰ Los enunciados “no sigo el camino de los antiguos, busco lo que ellos buscaron” y “sencillamente lo que sucede en un lugar y momento dado” son complejos de referenciar. Si bien la mayoría de los autores y críticos del haiku coinciden y adjudican los enunciados a Bashō, aclaran que es sumamente difícil de consignar exactamente en qué compilación o manuscrito se encuentran. También existen algunas opiniones acerca de un discípulo que adjudicó estas frases a su maestro.

quien sostuvo un principio de restauración del lenguaje para la formulación de un haiku que se adecue a los nuevos paradigmas. Por otro lado, Taneda Santōka, quien revela en su producción poética una articulación del haiku con el Budismo Zen, el cual fue una de las vías de acceso de los estudios occidentales a un campo de la poesía japonesa moderna que parecía inaccesible.

La Restauración del haiku: Shiki

La determinación histórica de cuándo el haiku suplementó al *hokku* es imprecisa. Aunque el término “haiku” data de 1221, recién alrededor del siglo XIX la palabra *haiku* refiere a la poesía breve escrita en la estructura moraca de 5-7-5 (Sato, 1983: 113). Además, fueron clave para esta definición otros matices que vienen de la mano con la reformulación de los límites y condiciones de la poesía tras la restauración Meiji (1868-1912). La Restauración dio lugar a la separación y renovación de las producciones poéticas de la tradición vigente hasta el período Tokugawa, prolongándose aproximadamente hasta la Guerra del Pacífico (1937). Las transformaciones de las prácticas estéticas niponas constituyen una de las manifestaciones más icónicas del lema de la restauración: “civilización e Ilustración” (*Bunmei kaika*). Dos fenómenos son clave para pensar el campo literario japonés en esta época: uno, la profunda influencia de las artes y teorías europeas; y dos, la circulación y divulgación de la literatura y la crítica por un nuevo circuito de producción y de consumo, principalmente las revistas culturales y de vanguardia.

Uno de los primeros en dar un salto en la transformación del haiku fue Masaoka Shiki (1867-1902). Tras haber estudiado en profundidad la obra de Yosa Buson y de Matsuo Bashō, comenzó a utilizar el término “haiku” para referirse al *hokku* ya independiente de la *renga*. Shiki, influenciado por la pintura y la literatura realista occidental, inscribe el haiku como “género serio”

comparable con la novela y el drama. En el primer número de la revista *Hototogisu* (Cocú, 1897), declaró tres principios fundamentales para la *restauración del haiku*: “(1) el haiku es literatura; (2) el haiku debe ingresar en la realidad; (3) los maestros del viejo estilo del haiku deben ser reemplazados si se quiere que el haiku sobreviva” (Cuartas Restrepo, 2005: 173).

Al perseguir la intuición literaria del haiku, Shiki se encamina en dos tareas fundamentales que respondían a la inminente extinción de las formas poéticas tradicionales, y garantiza así la supervivencia de las formas en *convivencia* con los nuevos modelos literarios occidentales (especialmente el canon realista). Una de estas tareas fue la destitución de los Maestros del Haiku anteriores al período Edo, especialmente Matsuo Bashō, sobre quien se había producido cierto *endiosamiento*¹¹. Aunque reconoce en Bashō su *sublimidad* (*yūkon*) y *grandeza* (*gōzō*), Shiki señala que sus haiku: “están evidentemente escritos en registros ajenos a la condición humana, lo que podría denominarse un ‘arte por el arte’, celebración de la perfección estética, apegada al canon” (Cuartas Restrepo, 2005: 174).

Frente al lenguaje y temas vinculados a Bashō, Shiki propone una actualización del lenguaje para la poesía. Esta es la segunda tarea para instituir al haiku como literatura al desvincularlo de las formas poéticas tradicionales. Una batalla difícil, ya que “dar actualidad a una forma que se extingue implica dotarla de un lenguaje que proceda necesariamente de afuera, del contacto con el mundo” (Cuartas Restrepo, 2005: 176). La actualización del lenguaje del haiku se concentró en la teoría del *shasei*. A partir de sus lecturas de

¹¹ Cuartas Restrepo (2005) expone muy bien cómo Shiki diagnostica el *endiosamiento* de Bashō en el imaginario poético de su época: “En *Bashō no Ikkyō* (*La sorpresa de Bashō*, 1893), Shiki afirma que el *haikū* de Bashō ha adquirido un poder virtualmente idéntico al de una religión; en este sentido Shiki realiza un ataque satírico contra Bashō y sus discípulos: en una confrontación imaginaria, varios poetas del *haiku* discuten qué es mejor, si un lugar santo o un monumento en piedra para conmemorar los doscientos años de la muerte del maestro; Shiki muestra así la ingenua preocupación por honrar el nombre de Bashō, a quien llaman ‘Venerable’, ‘Señor’, etc., como si se tratara, no de un escritor, sino del fundador de una religión” (Cuartas Restrepo, 2005: 173-174).

Spencer¹², específicamente, del enunciado *la sentencia corta es la mejor*, las diecisiete *onji* del haiku concentran el sentido al poner en valor la “economía mental” del *haijin* en el *shasei* (*esbozo de vida*): esto es, “descripción visual a partir de lo vivido, idea que lleva a un estilo simple” (Cuartas Restrepo, 2005: 117). Simpleza que da lugar a lo íntimo, lo ínfimo y lo sutil como rasgos fundamentales que ligan al haiku con una experiencia personal del mundo y lo desliga de la pura descripción impersonal de *lo que sucede aquí y ahora*. Para Shiki, el realismo de la descripción está sesgado por la subjetividad del poeta. El haiku implica poner en ejercicio la economía mental (que se correspondía con la brevedad del haiku) para que pueda expresarse no solo el mundo sino también el modo en que el poeta lo vivencia. La condensación del sentido en el haiku venía a multiplicar sus temas y materiales a través de la escritura japonesa. Detengámonos en un haiku de este *haijin*:

かへり見れば行きあひし人霞みけり

Kaeri mireba yukiaishi hito kasumi keri [6-7-5]

Al volver la vista

Aquel con quien me crucé

Envuelto en niebla

(Haya, 2007: 42)

La traducción de este haiku le pertenece a Vicente Haya (2007) quien, a propósito de este indica una composición moraica adjudicada al haiku de 5-7-5. Además, comenta a propósito de la dudosa determinación de una palabra estacional:

Propiamente, no hay *kigō* (palabra estacional) porque *kasumikeri* es una forma verbal (*kasumu*: “volverse brumoso, enturbiarse la vista mirando algo”). Pero visualmente,

¹² Las teorías del filósofo y sociólogo inglés Herbert Spencer (1820-1903) ingresaron a Japón con las traducciones de Ozaki Yukio de *A System of Synthetic Philosophy* (1877) y de Noritake Kōtarō de *Philosophy of Style* (1882).

encontramos el ideograma *kasumi* (霞), “niebla, bruma” que es *kigō* del mes de marzo (Haya, 2007: 41).

Fijémonos en las dos lecturas que nos señala el traductor: una es una acción y la otra (concentrada en el mismo *kanji*) otorga un componente visual. Como si el *haijin* quisiera que toda la acción estuviera enturbiada por la bruma. Ahora bien, observemos eso que ocurre en este haiku. Hay dos momentos: uno, *kaeri mireba*, que es la forma condicional de *volver la mirada*. Por otro lado, *yukiaishi*, que es una forma verbal compuesta por la suma del verbo de *ir* (con un matiz particular, es un *ir con un destino dado*, o bien, *tomar el camino de ida o de vuelta*) sumado a *aishi*, que escrito en *kana* (y no restringido en su sentido por un *kanji*) nos abre un campo de sentidos múltiples: *sentimiento de tristeza, conocer a otro, amarse unos a otros*, o bien, *encontrar o reunirse con otro* (con el matiz de que dicho encuentro ocurre de manera espontánea) en forma pasada.

No puede comprenderse el sentido de este haiku si no consideramos que con quien el poeta se ha cruzado es con quien camina en una dirección y con un sentido determinado. Esta persona que va con un rumbo determinado es inasible para quien tarda en darse cuenta de que se ha cruzado a otra persona en la niebla. De allí que la niebla sea el componente pertinente para condensar esa espalda que se ve apenas. Esa silueta envuelta por la bruma es el *esbozo de vida*: no hay rostro, ni tampoco un verdadero encuentro en este haiku, simplemente una mirada (que se enturbia al mirar algo) y una silueta (que se vuelve bruma). Como hemos podido observar, el esbozo de vida (*shasei*) es un rasgo que trasciende la cualidad formal del haiku (en el haiku anterior, observamos la ausencia de la estructura moraic y la dudosa palabra estacional). El haiku de Shiki nos permite conducir esta hipótesis del haiku como *resto*. Es decir, la sobra de una tradición poética irrecuperable frente a la restauración Meiji y el ingreso de Occidente al país del sol naciente.

Enfilado en la línea de Shiki, Ogiwara Seisensui (1884-1976) fue uno de los precursores de una nueva tendencia en el haiku. En 1909 fundó *Jiyuritsu* (Escuela de Estilo libre) escuela que se caracterizó por la exploración de la estructura silábica y la experimentación con la forma libre (*shinkeikō*). Se definía como una escuela influenciada por el idealismo alemán y el Zen. Encontraban en ambos pensamientos puntos de contacto con respecto a la naturaleza y la liberación del yo que intentaron aplicar al haiku (Sato, 2002). Además, dicha escuela promovió la renuncia a los tres principales recursos del haiku: composición moráica, palabra estacional (*kigō*) y palabra cortante (*kireji*). Tres años después de la fundación de la Escuela, Seisensui funda junto a Kawahigashi Hekigodo (1873-1937) la revista *Sōun*, en la cual se publicó a dos principales poetas que cuentan con una fama póstuma a partir de la década de 1960: Ozaki Hōsai (1885-1936) y Taneda Santōka (1823-1940).

Sin embargo, lo que nos interesa de aquellos que se formaron en la Escuela de Estilo Libre es observar cómo el Zen comienza a tener cabida dentro del desarrollo del haiku. La relación entre el Zen y el proceso de aceleración de la modernidad da lugar al haiku en un entramado de relaciones que fueron, por un lado, fortuitas para su desarrollo y, por otro, que desataron profundas discusiones en torno a lo que (para esta época) ya había dejado de ser estrictamente una *forma* poética. El Zen es la expresión radical de la doctrina Budista. En él sólo permanece la dimensión práctica del Budismo Clásico, al perderse su objetivo iluminativo. Es decir, se configura una práctica que no tiene un fin, tampoco es un método: sólo el *zazen*, la meditación en la posición sentada es suficiente para la práctica del Zen. Pero, el budismo asimiló los preceptos sintoístas y taoístas de tal forma que, el Zen involucra aspectos de ambas religiones¹³.

¹³ Hitoshi Oshima (1987) sostiene la hipótesis de que el pensamiento japonés primitivo se basa en una mentalidad mítica que no conoce contradicción ni negación. Con ello sostiene que, lejano a una dialéctica, el pensamiento mítico nipón (de naturaleza sintoísta) ha arado

El Zen se configuró como una matriz cultural que permitía el fortalecimiento de algunas artes tradicionales frente a la influencia occidental. Por esta cuestión, los primeros estudios sobre las diversas artes niponas, pero específicamente sobre el haiku, se vincularon estrechamente con el Zen. La exportación a Occidente de una comprensión Zen de las artes permitía fácilmente identificar lo estrictamente japonés sin indagar en la complejidad de estas¹⁴. Tal vez esto explica la confusión de la poética del *hokku* en Bashō con la del haiku: la descripción de lo que sucede aquí y ahora era adecuada al precepto Zen de la “Iluminación” o *Satori*, que en términos generales propone una conciencia de las cosas donde la separación entre un sujeto (que experimenta el mundo) y un objeto (experimentable) se borra y produce una conciencia vacía que hace ver las cosas de otro modo. Dicha conciencia determina una relación de reciprocidad entre sujeto y objeto que hace ver una realidad donde las cosas se muestran en su *forma de ser tal*¹⁵.

Este es el caso de estudios como los de Reginald Blyth (1898-1964), cuyas obras más significativas son *Haiku* (1949-1952), que consta de cuatro

tierra fértil para la recepción de la importación religiosa y filosófica extranjera (Oshima, 1987: 15). Sostiene que la ausencia de un absoluto en el Zen a través del concepto de vacío entendido como la vacuidad de las cosas es cercano a la relatividad de todo absoluto que propone el sintoísmo con su multiplicidad de dioses sin órdenes jerárquicos (Oshima, 1987: 21).

¹⁴ Nos referimos especialmente a aquellas artes que comparten China y Japón, es decir, la caligrafía (*Shōdō* 書道) y la pintura (*Sumi-e* 墨繪). Pero también a aquellas que se apropian del Zen para su desarrollo en Japón. Estas pueden dividirse en *artes no marciales*, donde se incluyen la caligrafía y la pintura, ceremonia del té (*Chadō* 茶道), arreglo floral (*Kadō*, 華道), creación de jardines (*Teien* 庭園); y en *artes marciales*, que incluyen camino de la espada (*Kendō*, 剣道), camino del arco (*Kyūdō* 弓道), camino de la unidad (*Iaidō* 居合道), camino de la flexibilidad (*Judō*, 柔道), camino de la mano vacía (*Karate-dō* 空手道) y camino de la armonía (*Aikidō* 合気道).

¹⁵ D.T. Suzuki ilustra magníficamente lo que exponemos: “Si queremos llegar a la verdad misma de las cosas, debemos verlas desde el punto de vista de que este mundo no fue creado todavía, de que la conciencia de esto y aquello no despertó todavía y de que la mente está absorta en su propia identidad, vale decir, en su serenidad y vacío. Este es un mundo de negación que lleva una información superior o absoluta –una afirmación en medio de negaciones” (Suzuki, 2011: 64). Esa *información superior* o *absoluta* que señala Suzuki es aquello que se explica en términos de iluminación, que específicamente refiere a un estado de conciencia idóneo. Es decir, *un punto de vista de que este mundo no ha sido creado todavía*.

volúmenes, e *Historia del haiku* (1963-1964), de dos volúmenes. La hipótesis que recorre estos dos grandes trabajos es que el haiku es un *reflejo religioso*, producto de las tres religiones pilares de Japón: Budismo Indio, Taoísmo (procedente de China e influencia del Zen) y Confucianismo. Al definir doctrinalmente estas tres religiones, encuentra en el haiku temas, formas, prácticas y poetas que legitiman su hipótesis. Con ello, accede a una interpretación del haiku como manifestación religiosa: “El haiku es la expresión de una iluminación temporal en la cual vemos la vida de las cosas” y seguidamente resalta la confluencia entre sujeto y objeto que el vacío permite y que dicha forma poética pone en escena: “la expresión de un momento en que se visualiza la naturaleza del mundo y el mundo de la naturaleza” (Blyth: 1949, 3).

Es decir, en el Zen se encuentran principios que reducen al haiku: el vaciamiento de la función de sujeto se articulaba con el realismo del haiku que prohíbe mencionar al yo. A su vez, la brevedad del haiku era vinculada con la idea de impermanencia de las cosas que el Zen sostiene (ya desde su origen budista). También, la disciplina que requería la práctica meditativa del Zen se articulaba con la destreza necesaria para contar sílabas como si dicha composición fuese lo fundamental al haiku.

Entonces, el paquete haiku-Zen fue rápidamente asimilado por los estudios occidentales, pero de esta combinatoria definitivamente se escapa la profunda importancia que tenía la escritura japonesa para la producción del haiku y que, a fin de cuentas, eran otros los principios estéticos que preocupaban a la nueva generación de *haijin* que produjeron durante la Restauración. Para observar la complejidad de este tema, debemos abordar la producción poética de un *haijin* que supo cruzar la experiencia de la modernidad, la práctica Zen y la escritura del haiku de un modo singular: Taneda Santōka, el último monje-poeta mendicante y peregrino de la generación de principios de siglo XX.

La estupidez originaria: Santōka

Santōka (山頭火 literalmente, *Montaña de fuego*) fue el seudónimo de Taneda Shōichi (Hofu, 1882 - Matsuyama, 1940), uno de los poetas con más repercusión en el Japón de la posguerra. Su contacto con la literatura occidental se produce tempranamente como traductor: en 1911 publica en la revista *Seinen (Juventud)* una serie de traducciones de Iván Turguénev y Guy de Maupassant. En 1913, se integra a *Jiyuritsu* y, meses más tarde, se hace editor y colaborador de la revista *Sōun*. Publica en vida tres colecciones de haiku: *El niño del cuenco (Hachi no ko, 1932)*, *Torre de vegetación (Somokuto, 1933)* y *Senderismo por la línea del agua (Sankōsuikō, 1935)*. En 1924, a los cuarenta y dos años, intenta suicidarse arrojándose a las vías del tren pero es rescatado por el prior Gian Mochizuki Osho¹⁶. Éste lo ordena como monje zen y lo envía a un templo en las afueras de Kumamoto. Luego de un año de haber residido en Kumamoto, Santōka emprenderá su primera peregrinación hacia el sur del archipiélago, en la cual caminó por Honshu, Shikoku y Kyūshu durante cuatro años.

Hasta 1938, Santōka emprende viajes reiteradamente, lo que tradicionalmente forma parte de un entrenamiento budista que consistía en la emulación de los recorridos realizados por los *hijiri* (santos o monjes) o *haijin*, como Bashō, a quien Santōka corresponderá en su último viaje de ocho meses hacia Honshu (norte de Japón), camino que inspiró *Sendas del Oku (Oku no homochi)*. Además, como bien explica James Abrams (1977) en *Nieve en el cuenco de mendigar: la odisea poética de Santōka*, la excursión espiritual a la naturaleza (especialmente al río y la montaña) era una práctica común llevada a cabo por emperadores y nobles con fines religiosos y estéticos, que a su vez

¹⁶ Gian Mochizuki Osho fue un abad perteneciente a la escuela Zen de estilo Soto. En 1924, Osho rescata a Santōka de un intento de suicidio y lo acoge en el templo de *Hoon-ji* como monje zen. Finalmente, un año después, ordena al poeta como monje zen (Maillard, 2006: 13).

tiene una larga tradición desde el período Heian. Así también, para los poetas-monjes como Saigyō Hōshi (1118-1190) y Kamo no Chōmei (1115-1216) comprendían que el retiro a la naturaleza aliviaba las cargas del mundo ordinario.

Estas confluencias ya perfilan una relación singular en la poética santokiana entre la exploración y la ruptura de la forma, el budismo Zen y la experiencia de la modernidad. Estos cruces son una constante en el diario poético de viajes a pie (*gyōkotsu*, literalmente *ir a pedir limosna por comida*). Con este término tituló sus diarios como *diarios mendicantes* (*gyōkotsu nikki*), en los que los relatos sobre la experiencia de la naturaleza muestran cómo esta ha sido intervenida por el proceso modernizador. En la entrada de su diario “Contando sobre mí” del 2 de febrero de 1931, Santōka escribe:

Un mundo conquistado, un período de lucha. Los humanos conquistan la naturaleza. Las personas derraman sangre luchando. Enemigos o aliados, ganar o perder, matar o ser matado (...) Posiblemente, no está permitido que me sienta dentro de mi choza en profunda paz. Además, yo, mi incompetencia e impotencia, soy responsable de esta Era del Error. Podría pararme en la vía pública a tocar la trompeta, pero no tengo fuerza de voluntad. Debo recluirme. En estos tiempos me sumerjo en un profundo pensamiento. El “vacío” del mundo y la “peregrinación religiosa” del yermo no pueden experimentarse en el exterior. Hay que regresar a la estupidez originaria y proteger esa estupidez (Santōka, 2008)¹⁷.

El emprendimiento de estos recorridos tendrá en Santōka efectos innegables. La *conquista de la naturaleza* hace que los paisajes de quien peregrina sean otros. Para Santōka ya no será el retiro estanco para la práctica Zen, sino la meditación en movimiento constante. Explica al respecto Chantall Maillard en “Orinar en la nieve” al citar un fragmento del diario del *haijin*:

¹⁷ La traducción es nuestra.

Santōka era incapaz de establecerse en ningún sitio por mucho tiempo y se explicaba diciendo: “Demasiado contacto con la gente trae conflictos, odios y apegos. Para librarme a mí mismo de la violencia íntima y el aborrecimiento de los demás debo caminar” (Maillard, 2006: 11).

Además, antes de encontrar la liberación espiritual a través de cierta contemplación, la excursión a la naturaleza termina por ser una experiencia de resistencia corporal: “una agotadora experiencia física, la exposición positiva y agresiva de uno mismo ante el ardiente sol, la lluvia y caminos interminables de polvo y barro” (Abrams, 1977)¹⁸. Hay en Santōka un caminar sin dirección o destino final. Sostenemos que este caminar instala la incertidumbre que conduce a retornar a la *estupidez originaria*. El objetivo de la escritura se pliega con ese caminar sin fin. Es decir, el haiku tampoco tiene fin y si lo tuviese, este sería el de proteger esa estupidez, la misma que reside en ese caminar sin destino. Cita Abrams un fragmento de su diario:

Sin palabras cruzar montaña tras montaña. A un grado casi abrumador siento la tranquilidad de la soledad y el aislamiento. Así continúo caminando, con preguntas de lo que vendrá después, qué voy a hacer, qué debo hacer, y no dejo de caminar. No hay nada pueda hacer más que caminar. A pie, esa soledad es ir lo suficientemente lejos (Abrams, 1977)¹⁹.

Ahora bien, si hubiera que clasificar dentro de una tradición del haiku a Santōka podría decirse que es uno de los poetas que más se ha desviado de la pauta formal. Su producción se ha caracterizado por desatender las reglas formales tales como la estructura silábica (5-7-5), el *kigō* (palabra estacional), el *kireji* (palabra cortante). Como ya mencionamos, su escritura es producto de una experiencia que cruza la experiencia del peregrinaje con la experiencia

¹⁸ La traducción es nuestra.

¹⁹ La traducción es nuestra.

de los tiempos modernos. Sumado a ello, sus haiku tienen una fuerte influencia de la escuela a la que se unió, así como una fuerte impronta realista y subjetiva. Esta tendencia a la subjetividad y los desvíos de la pauta formal abre una discusión en torno a nombrar a Santōka con el título de *haijin*. Como explica Vicente Haya en la “Introducción” a la antología de haiku *Saborear el agua* (2004), de Santōka:

Lo primero que nos llamó la atención cuando comenzamos nuestro estudio sobre Santōka fue que, incluso entre los académicos japoneses (no especialistas en el poeta), había cierta confusión si a este poeta cabía darle el nombre de *haijin* (es decir, ‘Poeta del Haiku’). Naturalmente toda discusión sería sobre el tema, llegaba a la conclusión de que Santōka es, en la forma, el más atípico exponente de la sensibilidad japonesa y uno de sus más fieles representantes a fondo. Podría decirse que el de Santōka es un haiku que a duras penas sabe lo que es; es un haiku indiferente por serlo. Pero, por eso mismo, es un haiku atrevido. Un haiku que se ha olvidado de la estrofa y que se desembaraza una vez más de las férreas estructuras con las que pretendemos atenazar ‘lo sagrado’ dentro de la cultural (Santōka, 2004: 14-15)²⁰.

Ahora bien, hay que considerar que Santōka muestra un recorrido literario de traducción y trabajo en torno a revistas literarias, afiliaciones a escuelas, no desconoce el uso y desuso de la escritura. Por lo cual, sostenemos que es necesario hacer una lectura que prescindiera de lo formal y que atiende a esa *cosa* que hace a sus haiku meritorios de dicho nombre. Para ello, debemos situarnos en un lugar que preste atención a las complejidades que la escritura japonesa entrama. Porque en esos lugares donde Santōka encuentra un modo de abrir el sentido del haiku, de llevarlo más allá de su *aquí y ahora* (de la rana

²⁰ Si es dudoso otorgarle dicho título, entonces es factible otorgarle los homófonos de dicho título: *haijin* según su escritura ideográfica puede significar *escoria de hombre* o *polvo y cenizas*. Efectivamente, para la tradición poética que ostenta el cumplimiento de la forma como único modo de subsistencia de lo estrictamente japonés, aquel nombre o dicha atribución definen el lugar de Santōka.

que salta y el sonido del agua), sin perder de vista que el haiku tiene que abrir un paisaje mucho más amplio que sus diecisiete sílabas. Escribe Santōka:

この道しかないひとりであるく [8-7]

Kono michi shika nai

hitori de aruku

No hay más que esta senda

Camino en soledad

(Santōka, 2006: 36)

Fijémonos: no hay composición en *onji* de 5-7-5. Si quisiera contarse el peso silábico de este haiku, tenemos una primera frase de 8 y una segunda de 7 *onji*. Pero incluso esta versificación es dudosa porque no hay palabra cortante (*kireji*, aquella que determina la separación de los versos) en este haiku. Más bien, la expresión negativa *no hay más que* (*shika nai*) es la que determina el fin de una imagen (la senda) y la interrupción de otra imagen que es simplemente verbal (*camino en soledad*). Este pasaje determina el corte del haiku y no una palabra que restringe su función a cortar el verso. Ahora bien, la palabra estacional (*kigō*, palabra que determina el momento o estación en el que ocurre el haiku) brilla por su ausencia lo que da al haiku cierta indeterminación temporal. En este sentido, resulta difícil leer en Santōka una *forma poética*, más bien deberíamos hablar de una *escritura poética* que devela nuevos sentidos en cuanto la abordamos. Veamos. En el orden formal, el haiku ha superado toda norma. Ahora bien, el haiku nos dice que no hay elección para quien camina. Sólo resta un camino para enfatizar la soledad de quien lo recorre. El *haijin* escribe primero el *kono* (que es un deíctico que señala en presente el lugar donde se encuentra quien escribe) *michi*, que significa *calle* o *senda*, según cómo se traduzca el haiku. Pero el *kanji* de *michi*, también puede leerse como *dō* que designa *camino* (de quien aprende una

práctica)²¹. El *kanji* de camino, se compone de los ideogramas de piernas y cabeza, lo cual nos conduce a una lectura como: *caminar con la cabeza o ir a través de la mente*, que se ha traducido en la palabra *método*. El *haijin* señala el camino como el espacio físico y el presente temporal en el que enuncia: *este camino y ahora mientras se está caminando*. Además, agrega la expresión *shika nai*, que refiere a: *sólo hay este camino* y ningún otro. Al entrar en el juego del *kanji*, podemos abrir el sentido de la segunda parte de este haiku: *hitori de aruku*, literalmente, *en soledad caminar*. Hay un único sendero y un único método, lo que recuerda al poeta la soledad de no tener más opciones. Lo único que *resta* es el caminar: sin dirección, sin salidas ni llegadas, sin itinerario. Es decir, haciendo *presente el camino al caminar*, no hay un tiempo de llegada ni tampoco un destino, eso es lo único que el haiku posee, ese es su vestigio. El pliegue entre la *senda* y el *caminar* es la *cosa* que define al haiku (ese haiku por el cual preguntamos en nuestro título). Esa *cosa* hace resonar apenas una tradición poética como la de Bashō, pero aún sostiene esa fugacidad de las cosas tan interior a la sensibilidad japonesa.

Otro de los principios fundamentales del haiku es *no mencionar al yo*. Esto se debe a que, en la definición tradicional del haiku, el yo debe retirarse para que el mundo suceda. Como sintetiza Rodríguez Izquierdo (2013):

No protagonismo del sujeto: el haiku no es un cauce para desahogar la subjetividad de su autor. Por el contrario, este debe ser lo más objetivo posible, para llegar a convertirse en una especie de notario que da fe de los hechos naturales tal como ocurren. Todo ello no impide que haya buenos haiku expresados -directa o veladamente- en primera persona. Digamos que el haiku es poesía, pero no lírica (Rodríguez Izquierdo, 2013: 4).

²¹ Leído en este sentido, el *kanji* (como *dō*) es utilizado para referir al ejercicio infinito que se necesita para aprender un arte tradicional. Su sentido proviene del término taoísta *dào*, pero en Japón dicho sentido fue asimilado por el Zen que condensa en esa palabra la ética y la estética que compromete todo arte tradicional.

Lo que Rodríguez Izquierdo ve como una excepción, en Santōka es una constante. Muchas veces nombra el yo. También lo hace indirectamente a través del propio cuerpo o mediante expresiones existenciales que implican al yo. En japonés, el modo de nombrarse a uno mismo o a otras personas varían según su uso deíctico, jerarquía, género y rango etario. Incluso, la lengua escrita diferencia entre muchos tipos de yoes. En Santōka, cuando el yo está nombrado encontraremos frecuentemente el uso del arcaísmo *ware*. Por ejemplo, en el siguiente haiku:

蠅を打ち蚊を打ち我を打つ [4-4-5]

Hae o uchi

ka o uchi

ware o utsu

Un manotazo a una mosca

otro a un mosquito

y otro a mí mismo

(Santōka, 2006: 141).

Hay dos *kanji* que pueden utilizarse para escribir esta palabra. Uno, (吾) de uso poco frecuente, compuesto por *boca* y *lengua* (en el sentido de idioma) que pictográficamente refiere a un yo que habla una lengua. Otro, el utilizado por Santōka en este haiku (我), está compuesto por *mano* y *arma* (específicamente, *alabarda de doble filo*), que refiere a un yo en función de lo bélico (lo cual, no está muy lejos del sentido que Santōka pretende darle a la mano que golpea a ese yo). Sumado a ello, el uso de este *kanji* en el haiku no es ingenuo para un *haijin* afín al Zen. Este ideograma refiere al *yo* o *ego* (*ātman*) del Budismo que se define como la *naturaleza profunda de la persona* o el *controlador de sus acciones* en contraposición al ideal budista de *sin-yo* (*anatman*) (Harvey, 1998: 75).

En función de lo anterior, fijémonos en el haiku. Tres momentos comparten una misma acción: para los insectos, *uchi*, que literalmente es golpe, porrazo; y *utsu*, escrito con el mismo ideograma, que es golpe pero con un matiz afectivo (algo o alguien que ha sido golpeado en un orden no carnal, sino emocional). Este un matiz en el verbo conduce a ver la aparición gradual del cuerpo. Primero, la mano espantando los insectos, movimiento que puede notarse en la cadencia del haiku. Imaginemos que la pronunciación del verbo es la representación sonora del golpe. Esta pronunciación cambia según se trate de insectos o de cuerpos, la terminación *chi* para los primeros y *tsu* para el segundo. Con esta terminación se da lugar a un cuerpo concreto, no sólo por la diferencia sonora del golpe sino también porque es afectado del mismo modo que los insectos. Esto puede observarse en la construcción sintáctica de este haiku, que repite la construcción sujeto-partícula-verbo. El golpe nos hace pasar de la mano a la totalidad de un yo que ante el dolor del manotazo se espanta.

El nombramiento del yo y la ausencia de otros recursos formales nos llevan a preguntarnos qué hay en este haiku que le permita sostenerse como tal. Pensamos que el uso de la escritura que nos hace pasar no por tres imágenes sino por tres sonidos es lo que constituye este haiku. Esos tres sonidos (que hacen aparecer primero al cuerpo y luego al yo) son la materia poética del haiku. Es decir, esos sonidos son la *cosa* del haiku: son la música del cuerpo, que ya no puede modularse en la forma. Esa música sin forma hace devenir el mundo sonoro en el haiku: son sutiles sonidos los que configuran la poética de Santōka y señalan esa *cosa* que define al haiku.

Conclusión

Entonces, ¿qué *cosa* es el haiku? Es aquello que pese al abandono de lo formal sigue permaneciendo para dar lugar a la revelación del mundo. El haiku está hecho de sutiles percepciones que hacen devenir el mundo. En Santōka, lo

que define el movimiento de una mano al espantar las moscas es la secuencia sonora dada por la escritura. Este tipo de operaciones son los vestigios que anulan lo formal y se aprovechan de la cualidad visual y sonora de la escritura japonesa. A su vez, cuestiona a la tradición poética sin dejar de relacionarse con ella y garantiza la supervivencia del breve poema.

Entonces, hay en el haiku cierta *cosa*. Algo que no puede traducirse más que como *cosa*. Esta conforma aquello intraducible pero que se revela a medida que nos demoramos en los resquicios de la escritura del breve poema japonés. Como dijimos, esa *cosa* que el haiku posee es el único *vestigio* que, en Santōka, revela un retorno a la *estupidez originaria* donde solo se escucha el sonido de la mano, donde penetra la soledad del camino. Esa *cosa* es la incoherencia contra la que el viento sopla.

Bibliografía consultada

Abrams, J. (1977). "Hail in the in the begging bowl: the odyssey poetry of Santōka". *Monumenta Nipponica*, 31, pp. 269-302.

Asiain, A. (2013). "Posibilidad de haiku". *Actas del congreso internacional sobre el español y la cultura hispánica*, 1, 88-93. 2018, abril 19, De Instituto Cervantes de Tokio Base de datos.

Barnhil, D. (s.f.). *The Literary Embodiment of Impermanence and Nonself*. abril 18, 2018, de University of Wiscosin Oshkosh Sitio web: <https://www.uwosh.edu/facstaff/barnhill/244-japan/Renga.pdf>.

Blyth, R. (1949) *Haiku: Eastern Culture I*. The Hokuseido Press: Tokio.

Blyth, R. (1964) "Santōka". En: *History of Haiku: from Issa to the present II*. The Hokuseido Press: Tokio.

Cuartas Restrepo, J. M. (2005). *Los 7 poetas del haiku*. Cali: Programa Editorial de la Universidad del Valle.

Harvey, P. (1998). *El budismo*. España: Cambridge University Press

Haya, V. (2007) *Haiku-dō: el haiku como camino espiritual*. Kairós, Barcelona.

Haya, V. (2013) *Aware: iniciación en el haiku japonés*. Kairós, Barcelona.

Keene, D. (1956). *La literatura japonesa*. México: Fondo de Cultura Económica.

Maillard, Ch. (2006). “Orinar en la nieve”. En *El monje desnudo*. Miraguano: Madrid.

Oshima, H. (1987). *El pensamiento japonés*. Buenos Aires: Eudeba.

Prieto, J. M. (2007). *Haiku a la hora en punto*. Vitruvio, Madrid.

Rodríguez Izquierdo, F. (2013, junio). “Un haiku japonés modélico”. *Cuaderno*, 46, pp. 3-4.

Santōka, T. (2004) *Saborear el agua*. Hiperión: Madrid.

Santōka, T. (2008). 私を語る. Abril 19, 2018, de Aozora Bunko. Sitio web: https://www.aozora.gr.jp/cards/000146/files/48267_31582.html.

Santōka, T. (2009) *El monje desnudo*. Miraguano: Madrid.

Sato, H. (1983) *One hundred frogs: from renga to haiku to English*. Weatherhill: Boston.

Sato, H. (2002). *Santōka: Grass and Tree Cairn*. abril 16, 2018, de The Haiku Foundation. Sitio web: <http://www.thehaikufoundation.org/omeka/files/original/e329a1f18efa6d99f4742f75c263348e.pdf>.