

JAVIER TAFUR GONZALEZ

EL CAMINO DEL HAIKU

Ediciones La Símba

Colección Ocarina

El Camino del Haikú
Cali, Colombia 2005

© Javier Tafur González
Ediciones "La Sílabá"
A.A. 1919 Cali-Colombia

Los poetas japoneses crean con unas cuantas palabras, por lo regular con unas cuantas imágenes muy precisas, el bosquejo de una obra cuyos detalles tiene que suplirlos el lector, de igual manera que en una pintura japonesa unas cuantas pinceladas tiene que sugerir todo un mundo.

Donald Keene

...Un punto de intersección de lo momentáneo con lo constante y eterno.

Donald Keene

I DESCUBRIMIENTO DEL HAIKU JAPONES

La primera referencia sobre la existencia de esta hermosa poesía japonesa la tuve de parte del doctor Arcadio Plazas Alcid, en 1980 y, desde entonces, mi interés por ella ha ido creciendo. Poco a poco he ido reuniendo un buen número de poemas. Me gusta su brevedad y la sugerencia; la forma sutil de apropiarse del mundo y su desprendimiento.

Esta poesía es otra visión del mundo y, por sobre todo, una sensibilidad. Pero este sentir, esta sensibilidad, no es solo la del sentimiento o de la sensación. De ello nos previene Octavio Paz (1981;10): “es algo que está entre el pensamiento y la idea”. Los japoneses usan la palabra “Kokoro”: corazón. Pero ya en su tiempo Juan José Tablada advertía que era una traducción engañosa: “Kokoro es más, es el corazón y la mente, la sensación y el pensamiento y las mimas entrañas, como si a los japoneses no les bastara sentir con sólo el corazón”.

Se señala esta indeterminación como una constante del arte japonés, y al lector le toca escoger entre las diversas posibilidades que la insinuación ofrece; porque, en definitiva, hay en esta poesía un involuntario inacabamiento.

En esta aproximación a la literatura japonesa vamos a referirnos al Haikú. Este nombre viene de “Hokku”, nombre que se le daba al primer poema en un texto de mayor extensión. Su evolución habría sido la siguiente. Veamos:

La “Tanka” es el poema clásico japonés y consta de cinco versos, divididos en dos estrofas, una de tres líneas y otra de dos. (Tanka: 3/2).

-Según Paz:

“La estructura dual del Tanka dio origen al “Renga”, sucesión de Tankas escritas generalmente no por un poeta sino por varios: 3/2 3/2 3/2 3/2 3/2 3/2. A su vez el Renga adoptó a partir del siglo XVI, una modalidad ingeniosa, satírica y coloquial. Este género se llamó Haikai no Renga. El primer poema de la secuencia se llamaba Hokku y cuando el Renga Haikai se dividió en unidades sueltas – siguiendo así la ley de separación, reunión, separación que parece girar a la poesía japonesa- la nueva unidad poética se llamó Haikú, compuesto de Haikai y Hokku”.

Las grandes diferencias de estilo que han tenido los cultores de este género literario pasan desapercibidas para nosotros; pero existen profundas rupturas a este respecto. El lenguaje convencionalmente poético, tradicional y severo, es dejado de lado por privilegiar una expresión popular y humorística.

Es maravilloso saber que en tres líneas cabe el mundo y la posibilidad infinita de nombrarlo, de sentirlo y expresarlo.

Al aproximarnos al haikú entramos en contacto con una experiencia espiritual tanto como con una experiencia estética. En Basho, por ejemplo, encontramos “...un sentimiento de universal simpatía con todo lo que existe, esa fraternidad en la impermanencia con hombres, animales y plantas, que es lo mejor que nos ha dado el budismo. Para Basho la poesía es un camino hacia una suerte de beatitud instantánea y que no excluye la ironía ni significa cerrar los ojos ante el mundo y sus horrores”.

El haikú es contenido, reticente, con una extraordinaria economía verbal. Por contraste: es la oposición al gusto occidental, a las confesiones, la explicación y las reiteraciones.

La denominación Haikú y Haikai suelen utilizarse indistintamente, por tratarse de poemas sueltos, pero algunos especialistas emplean este último para aquellos poemas que demuestran una

construcción más ingeniosa o reflejan el gusto por la ironía o la imagen brillante.

Un ejemplo de Haikai (o Haikú) de base humorística, podría ser este de Yaha (1663-1748):

Al pasar por el charco
el gatito se moja la pata y la sacude:
despedida de gato.

O este de Etsujin Ochi (1702):

Amor de gatos
que pasa pronto...
Cuánto te envidio.

Harold E. Henderson, en su Introducción al Haikú, nos dice:

“Quizá convendrá tratar de explicar qué es un haikú; pero no es tan fácil como parece, pues tal vez no habría dos japoneses que se pusieran de acuerdo en cuanto a qué constituye un haikú. Ante todo es un poema; y siéndolo, pretende expresar y evocar una emoción. Es necesario insistir en esto, pues antes había la costumbre de traducir “haikú” como “epigrama”, lo que es un gran error. En segundo lugar, el haikú es un poema muy corto, con una forma tradicional y clásica, de características propias.

Sir Arthur Quiller-Couch señala que la principal dificultad de la poesía consiste “en decir cosas faltas de emoción, en enlazar los intervalos entre los momentos culminantes”. Ahora bien, por su gran brevedad, el haikú evita este escollo de modo casi automático. Los haikú pueden ser graves, tristes, humorísticos o seductores; pero todo haikú digno de tal nombre es el registro de un momento cumbre, más alto que su llano entorno. Y en manos de un maestro, un haikú puede ser la esencia concentrada de la pura poesía.

Puesto que el haikú es más corto que otras formas poéticas, tiene naturalmente que depender, aún más que ellas, del poder de la sugerencia. Al estudiar el haikú, se verá que usualmente logra su efecto no sólo sugiriendo un modo, sino además dando una imagen nítida que sirve como punto de arranque para los caminos de la mente y de la emoción. Pero, también por la brevedad, el haikú rara vez da esa imagen detallada. Sólo se indica un esbozo o partes importantes, y el resto debe ser puesto por el lector. En verdad el haikú tiene estrechas semejanzas con los dibujos a tinta tan amados por los japoneses”.

Como este mismo autor señala, a propósito del haikú japonés, los versos evocan asociaciones por referencias a creencias budistas, a costumbres sociales y a episodios de la historia japonesa, que cualquier japonés conocería, referencias que por desgracia, son ininteligibles para el lector occidental. Este aspecto es igualmente analizado por Donald Keene, en su citado libro sobre la literatura japonesa, señalando las dificultades de traducción y comprensión de los textos al perderse el significado referencial de la alusión, cuyo valor contextual no recupera el lector.

Detengámonos brevemente en esta dificultad de comprensión que tenemos los occidentales ante el haikú japonés. La mayoría de los haikú de Basho son descripciones de escenas y eventos reales, con el grado de talle preciso –dice Henderson- para que el lector pueda ponerse en su lugar y compartir sus emociones; “por desgracia hay muchos poemas con referencias que si bien son claras para quienes escribían, carecen de sentido para los no japoneses, y en consecuencia se han omitido aquí. Sin embargo no puedo resistirme a transcribir uno, que es mi especial favorito:

Lluvias de mayo...
Todo lo ocultan, menos
el Puente Seta.

**(Semidare ni/ kakurenu/ mono/ ai/ Seta-no-jashi)
(Lluvias de mayo/ no oculto/ cosa/ hay/ Seta-de-puente)**

El “Puente Largo” en la Bahía Seta es una de las famosas “Ocho Vistas del Lago Omi” y lo deben conocer todos los japoneses: algunos extranjeros pueden conocerlo por los grabados de Hiroshigué. Construido sobre pilares, cruza la parte sur del Lago Omi, donde se estrecha y forma una bahía de poco calado, que drena a un riachuelo. Cuando Basho escribió este poema, quizá vio el puente desde un sitio muy próximo al punto de vista de Hiroshigué, y como yo mismo he tenido la suerte de verlo a través del agua, desde la orilla del río. El puente, empero, es tan largo que en un aguacero fuerte, míreselo desde donde sea, sólo se puede ver uno de sus extremos; y por supuesto, tras él, invisible, están las otras siete vistas.

Este haikú puede haber inspirado una anécdota tal vez apócrifa en la que a Basho se le pide, en broma, que componga un haikú sobre la Ocho Vistas. El caso es que hay una tanka muy conocida en la que a través de juegos de palabras, se nombran todas las Ocho Vistas. Pero lo que es posible en treinta y una sílabas es claramente imposible en diecisiete. La historia cuenta que Basho salió del paso diciendo:

Nubladas, siete
vistas; y la campana
de Mii, la oigo.

La campana del Templo de Mii, cuyo sonido se considera de belleza sin igual, es, naturalmente, una de las así llamadas ‘vistas’.

1

¹ Donal Keene. (La literatura japonesa 1956:54), afirma que “hablando estrictamente, Haikai era el nombre genérico dado al tipo irregular de poesía que representan Basho y su escuela; Hokku era el nombre de la estrofa inicial, y Haikú (un término más moderno), el nombre que se le dio a la estrofa independiente perteneciente a la escuela Haikai. Sin embargo las tres palabras se confunden a menudo.

Digamos algo más sobre sus reglas: ya hemos señalado que el haikú tiene un ordenamiento versal tripartito de 17 sílabas (5/7/5), que inicialmente estuvo ligado a la tanka de cinco líneas y 31 sílabas (5/7/5/7 y 7), y al encadenamiento de tankas, llamado Renga.

Siguiendo a Donald Keene, recordamos que de la estrofa inicial (el hokku) se dijo:

“El hokku no deberá estar en desacuerdo con la topografía del lugar, sean las montañas o el mar que lo domine, ni con las flores que vuelan o las hojas que caen de las hierbas y árboles propios de la estación, ni con el viento, las nubes, la bruma, la niebla, la lluvia, el rocío, la nieve, el calor, el frío o el cuarto de la luna. Los objetos que suscitan una reacción pronta son los más interesantes para que se les incluya en un hokku, así los pájaros primaverales y los insectos otoñales. Pero el hokku no tiene mérito si parece haber sido preparado de antemano”.

Veamos los comentarios de este profesor:

Los requisitos para la segunda estrofa eran un poco menos exigentes: tenía que estar en estrecha relación con la primera y terminar con un sustantivo. La tercer estrofa era más independiente y terminaba con un participio. La cuarta tenía que ser “suave”. La luna había de aparecer en una determinada estrofa; la flor del cerezo no se podía mencionar antes de determinado punto; el otoño y la primavera habían de repetirse en no menos de tres estrofas sucesivas, pero no en más de cinco, mientras que el verano y el invierno se podía abandonarlos después de una sola mención, etc. Las reglas se multiplicaron hasta un punto tal, que se hubiera podido predecir sin temor a equivocarse que nada de valía podría escribirse con semejantes limitaciones. Sin embargo, y aún cuando la estrofa encadenada se fue convirtiendo cada día más en el juguete de los diletantes cuya máxima habilidad consistía en el apego estricto a las

reglas, de vez en cuando se escribió una gran poesía, especialmente la del Sôgi (1421-1502), el maestro de la estrofa encadenada.

En 1488 Sôgi y dos de sus discípulos se reunieron en un lugar llamado Minase y allí compusieron juntos cien estrofas encadenadas que están consideradas como la maravilla de este arte. La serie comienza así:

**yuki nagara
yamamoto kasumu**

*Todavía hay nieve,
las laderas de la montaña
están brumosas,
es el atardecer.*

yûbe ka na

Sôgi.

**yuku mizu tôku
ume niou sato**

*El agua corre lejana
junto a la aldea olorosa de
ciruelos.*

Shôhaku.

**Kawakaze ni
hitomura yanagi
hare miete**

*En la brisa del río,
un grupo de sauces;
nace la primavera.*

Sôchô.

fune sasu oto mo

*El ruido de un bote de
pértiga*

shiruki akegata

*claro en la clara luz de la
montaña.*

Sôgi.

Es tal la facultad de esas estrofas, que podría inducirnos a pensar que no se había hecho caso a las reglas; pero, estrofa tras estrofa, encontramos que todas se conforman

perfectamente a ellas. La estrofa inicial nos dice que la época es la del comienzo de la primavera, cuando la bruma cuelga sobre las montañas todavía cubiertas de nieve invernal. El lugar queda indicado como el río Minase por una alusión al siguiente poema del emperador Gotoba (1180-1239):

**miwataseba
yamamoto kasumu**

*Cuando miro a lo lejos
las laderas de la montaña
están brumosas.*

**Minase-gawa
yúbe wa aki to**

*Río Minase...
¿Por qué creí que sólo en
el otoño*

nani omoikemu

*podían ser amenos los
atardeceres?*

Y Sôgi nos dice qué es el atardecer, dándonos así la estación, el lugar y el momento, tal como lo requieren aquellas reglas. La segunda estrofa ayuda a completar la primera al continuar el tema del comienzo de ésta con su mención de las flores del ciruelo, que son las primeras del año. Y ayuda además a identificar el marco de la escena como el río Minase al mencionar el agua que corre, alusión a otro poema sobre el mismo tema. La tercera estrofa, de acuerdo con las reglas, hace mención también a la primavera y prolonga la imagen del agua. La cuarta rompe la imagen de la primavera, pero prolonga la del agua para que ésta ocupe tres estrofas y además satisface el requisito de la suavidad. Hay otras muchas sutilezas difíciles de explicar aquí, pero lo importante es que, a pesar de las reglas estorbosas, surge un poema de gracia y belleza sobresalientes. Es un poema como nunca se escribió en Occidente, que yo sepa, en cuanto que su unidad se va estableciendo entre cada estrofa y las siguiente. Cada estrofa está encadenada a la anterior y a la que le sigue; pero mientras, por ejemplo, la primera nos dice que es el atardecer, la cuarta trata de la madrugada; por otra parte, en

la sexta estrofa se nos dice que el otoño está acabando, cuando las tres primeras indicaban que la estación era la de la primavera. Para poner un paralelo tomado de las artes plásticas, la estrofa encadenada podría compararse con el rollo horizontal japonés (emakimono). Al mismo tiempo que desenrollamos con la mano izquierda uno de esos rollos enrollamos con la derecha una parte de igual longitud. No importa qué segmento del rollo vemos cada vez: siempre será una bella composición, a pesar de que el rollo, si se le contempla en conjunto, no ofrece más unidad que la que pueda ofrecernos la ribera de un río cuando lo recorremos en lancha. La estrofa encadenada, cuando mejor, produce un efecto casi análogo”.

Pero los versificadores se estereotiparon hasta secarse. Algunos consideraron indispensable liberarse de aquel género y acudieron a una forma más sencilla, para ello soltaron al Hokku, y crearon el Haikú. Veamos el proceso.

Sobre el particular comenta Donald Keene:

“El hecho de que lo que originalmente era una especie de juego de salón hubiese alcanzado un nivel artístico tan alto trajo consigo la necesidad de encontrar alguna forma de versificación más nueva y sencilla para el feroz guerrero que buscaba solaz en los versos o para cualquier otro poeta de afición. La nueva forma, que se desarrolló en los siglos XVI y XVII, fue el haikai o estrofa encadenada tradicional, que había estado llena de flores de cerezo, sauces y pálida luz lunar, la estrofa encadenada “libre” se gozó en mencionar cosas tan humildes como los hierbajos, las narices que moquean y hasta los cagajones. Por supuesto que con el tiempo el nuevo estilo poético se volvió tan estereotipado como el viejo, pero el primer resultado de la falta de reglas formales en la estrofa encadenada “libre” fue que se soltase un torrente de estrofas encadenadas y haikú, una nueva forma que se derivó al convertir en unidad independiente la estrofa inicial de una serie de estrofas encadenadas”.

Basho (1644-94), es el maestro por excelencia del Haikú. Considero verdaderamente ilustrativa para nuestro propósito la siguiente aproximación que de él nos hace Keene:

“En conversaciones con sus discípulos, Basho declaró que los dos principios de su escuela poética eran el cambio y la permanencia. Esa declaración resulta más inteligible cuando se conocen los dos peligros que siempre amenazaron a la poesía japonesa. El primero y más grave de ellos eran la rancidez y la esterilidad como resultado del estudio excesivo y la imitación de las obras maestras anteriores. Basho insistió en que su estilo poético tenía que “cambiar con cada año y refrescarse con cada mes”, como él mismo decía. Y aún dijo más: “No pretendo seguir los pasos de los hombres de antaño; busco lo mismo que ellos buscaron”. Quiere decir que no quería copiar las soluciones que los poetas de otros tiempos habían dado a los problemas eternos, sino que, en vez de eso, trataba de resolverlos por sí mismo. Eso es lo que quiso decir con su segundo principio, el de la permanencia. Cuando –como sucedió bajo la influencia de los nuevos movimientos literarios del siglo XVII- se desecharon todas las tradiciones y los poetas japoneses se refocilaron con su libertad, los resultados fueron caso siempre caóticos. Para Basho, tanto el cambio como la permanencia tenían que estar presentes en su haikú. En algunos de sus mejores poemas encontramos presentes esos elementos, no sólo en el sentido que acabamos de exponer, sin también, para decirlo en términos geométricos, como expresión del punto de intersección de lo momentáneo con lo constante y eterno. Esa intersección la encontramos, por ejemplo, en el que fue quizá su haikú más famoso:

**furuike ya
kawazu tobikomu
mizu no oto**

*El estanque antiguo.
Salta una rana.
El ruido de lagua.*

En el primer verso nos da Basho el elemento eterno del poema, las aguas sin edad, quietas, del estanque. El siguiente nos da lo momentáneo , representado por el movimiento de la rana. La intersección de ambos elementos es el chapoteo del agua. Interpretado formalmente, el elemento eterno es la percepción de la verdad, tema de innumerables poemas japoneses; lo nuevo que trae Basho consiste en utilizar el movimiento de la rana en vez de su agradable canto, trillada idea poética de los poetas anteriores.

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 la intuición más bien que por el estudio de doctos libros de teología o la observación estricta de las austeridades monásticas. Cuando un acólito entra en el sacerdocio Zen, se le hace estar sentado durante muchas horas en una determinada postura, con los ojos entornados y la mente puesta en la Gran Nada. Así sentado, meciéndose suavemente, oyendo la cantilena monótona de un sacerdote que entona una sutra y aspirando la densa fragancia del incienso, se le golpeará repentinamente por detrás con un palito, y entonces en el momento en que puede sobrevenir el relámpago de la iluminación. Pero cualquier percepción súbita puede conducir a este estado: según los fieles del Zen, fue la salida del lucero matutino lo que le dio la iluminación al mismo Buda.

Las imágenes que empleaba Basho para captar el momento de la verdad eran casi siempre de índole visual, como en el haikú de la rana o en éste igualmente famoso:

kareeda ni
karasu no tomarikeri
aki no kure

Sobre la rama seca
Un cuervo se ha posado...
El final del otoño.

Esta estrofa ofrece una imagen tan precisa, que se ha utilizado a menudo como tema pictórico. Pero Basho no se apoyaba exclusivamente en imágenes visuales; el momento podía percibirse lo mismo con cualquiera de los demás sentidos:

**shizukasa ya
iwa ni shimiiru
semi no koe**

*Tanta calma...
El chirrido de las cigarras
penetra en las rocas.*

Y a veces los sentidos se confundían unos con otros de un modo sorprendentemente moderno:

**umi kurete
kamo no koe
honoka ni shiroshi**

*El mar se oscurece,
los gritos de las gaviotas
son ligeramente blancos.*

Como estos ejemplos lo indican, el haikú, a pesar de su extremada brevedad, debe contener dos elementos, separados comúnmente por un corte marcado 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. La naturaleza de los elementos varía, pero siempre tendrá que haber esos dos polos eléctricos entre los que salte la chispa, si es que el haikú ha de producir su debido efecto; de otro modo, no pasará de ser una concisa relación”.

Como lo precisa M. Bajtin (Estética de la creación verbal), al hablar de las formas estables del enunciado, una vez que uno ha elegido el género, la subjetividad que se expresa debe cumplir con él. Incluso el Hokku, libre² y desencadenado, debe satisfacer

² Esta búsqueda de libertad me recuerda el alegato que hacía en 1492. Antonio de Nebrija en su Gramática, según nos recuerda Fernando Lázaro Carrerter. (ABC, cultural, No. 41, 14 de agosto de 1992), contra la prepotencia de las rimas consonantes, las cuales limitan al creador obligándolo a decir lo que no quiere decir y al oyente que no atiende lo que se le dice pues está como en suspenso esperando la consonante. Dice Carrerter que Nebrija con esta actitud sensible a las influencias de

ciertas reglas de enunciación para ser tenido como tal, en su forma (tripartita y de 17 sílabas) y en su temática e isotopías (la naturaleza, el espíritu, la filosofía Zen).

Veamos algunos haikú:

De Ryokan:

Al ladrón
se le olvidó
la luna en la ventana.

Este anónimo:

Cerezo de mi huerto,
aunque yo no regresare,
florece tú.

De Basho:

Primer nevada.
Un copo es tan pesado
que inclina un gladiolo.

Un relámpago.
En la sombra
vibra el grito de la garza.

La luna llena
ha vagado toda la noche
en torno al estanque.

Separados por las nubes
los dos patos salvajes
dícense adiós.

Durmiendo a pierna suelta,
ruiditos me despiertan.
Gotas de lluvia bajo el follaje.

Nubes de flores.
¿La campana de Ueno?
¿La de Asakusa?

Torturas en mi alma.
Dejémoslas ir
al compás de los movimientos del sauce.

La cigarra
-nada revela en su canto
que pronto ha de morir.

Levántate, levántate.
Haré de ti mi amiga,
mariposa que duermes.

De Shiko Kagami:

¡Oh monte de yoshino!
Poético, sin duda,
pero tan doloroso en los libros de guerra.

El haikú tiene una estructura tripartita ajustada a una exigencia métrica de 17 sílabas. Por ello se dice que la práctica del haikú es una escuela de concentración. Y no obstante el sentimiento que conlleva, se le considera objetivo, por la correspondencia entre lo que dicen las palabras y lo que miran los ojos.

Se han hecho estudios de las construcciones breves occidentales y entre éstas las coplas, greguerías y seguidillas, pero son en realidad, manifestaciones culturales bien diferentes.

La tanka tiene cinco líneas, el haikú tres y la seguidilla cuatro, pero, como sabemos, la copla y la seguidilla se alían con el canto y el baile; la greguería busca una sorpresa detonante, en tanto que en el haikú, la palabra se resuelve en silenciosa contemplación. De otra parte la poesía japonesa no usa la rima; procede por alusiones, no se detiene en las cosas mismas sino que se contenta con rozarlas, como bien nos lo recuerda el maestro mexicano.

Antonio Cabezas García, en su libro *Jaikus Inmortales* (El elige esta forma de traducirlo, empleando la jota) (Madrid, 1983) observaba, contestándose a la pregunta: ¿Qué es un Jaiku?

Decía:

“Basho, el padre del género, se apartó incontables veces del patrón métrico. Por otra parte, son muchos los poemas, exquisitos por cierto,

que contienen un hemistiquio en el verso central, convirtiéndose por ello en verdaderos pareados.

En cuanto al fondo, se trata de una descripción brevísima de alguna escena, vista o imaginada. No conozco mejor definición que la que dio el propio Basho: “Jaiku es simplemente lo que está sucediendo en este lugar, en este momento”.

Todo lo demás me parece mitología. Verdaderas toneladas de papel se han escrito sobre la necesidad de incluir alguna palabra que fije al estación del año. Y eso que Basho había zanjado la cuestión afirmando que en todo se precisa ser razonable. De hecho, existen muchos jaikus insuperables, de Basho y de otros, sin referencia a estación alguna”.

“Con todo es cierto que la mayoría de los poemas incorporan algún vocabulario que fija la temporada del año. Sobre estas palabras estacionales (kigo) hay que recordar tres cosas: 1) El calendario japonés antiguo, que actualmente sólo rige en poesía, llevaba un desfase con respecto al occidental, estando aproximadamente un mes retrasado. 2) La primavera comenzaba el 1º de enero, que equivalía más o menos a nuestro 2 de febrero (“Por San Blas, la cigüeña verás”). 3) Los meses eran lunares y el plenilunio caía el 15 de cada mes.

Con la primavera iban asociadas las siguientes ideas: la floración de ciruelos, cerezos, sauces; las golondrinas, el ruiseñor, el rebrote de las yerbas; la mariposa, la bruma (kasumi), las siete flores de la primavera (enante, pan y quesillo, viravira, estelaria, sitial de Buda, naba, arabeta)...

Fenómenos del verano eran: el canto del cuclillo y la alondra; la peonía; las chicharras, ranas y luciérnagas; las lluvias de mayo o estacionales (samidare), los aguaceros repentinos (yúdachi), la plantación del arroz...

Típicos del otoño eran: el plenilunio de agosto (meigetsu), los crisantemos, las siete flores del otoño (lespedeza, miscanto, chilca, pueraria, patrinia, ruiponce, clavellina), los

ánsares, garzas y gayas, las libélulas, las tormentas (nowaki), las noches largas, la cosecha del arroz...”.

Igualmente es de interés escuchar sus reflexiones acerca de los objetivos del género:

“El invierno se caracterizaba por: la nieve, la escarcha, la cellisca, la niebla (kiri), los chubascos (shigure), el viento glacial (kogarashi), los campos desolados o eriales (kareno)...”

No obstante esta categórica observación, más propia de la figura literaria de la reticencia, que negación de su existencia, el profesor Cabezas García, pasa a considerar y a enumerar una serie importante de aspectos de interés para el entendimiento y comprensión de la poesía japonesa; veamos.

“Sobre si el fin de jaiku es la belleza, o el sentimiento, o el zen, o un ascetismo, o el misterio del universo, o la significación y trascendencia búdica de cualquier fenómeno menudo, no hay nada definido ni dogmático.

Cada uno de los cuatro grandes poetas de jaiku adopta sobre el particular una posición distinta. Para Basho el jaiku era ciertamente una ascetismo a lo Zen. Para Buson, un arte cuyo fin era la belleza. Para Issa, una efusión emotiva de su humanidad y franciscana ternura hacia personas, animales y cosas. Para Shiki, admirador de Buson, una forma literaria y nada más”.

Los textos a los cuales tenemos acceso, son traducciones, algunas del francés, otras del inglés y aún así conservan el alto valor de la versión inicial. En algunos casos ha habido uniones afortunadas para realizar estas traducciones, como la del japonés Eikichi Hayashiya y el poeta mexicano Octavio Paz, quienes en 1956 tradujeron La Senda de Oku, de Basho, el gran maestro japonés.

Los nombres de los poetas japoneses no suelen ser muy conocidos para el público en general, sin embargo sabemos que sus versos han llegado a influir a los más reconocidos autores de occidente y para ellos nos bastaría citar a Pound, Yeats, Claudel, Eluard, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, y la poesía juvenil de Federico García Lorca. En América Latina Juan José Tablada quien a su vez influyó en sus compatriotas Pellicer, Villaurrutia y Gorotiza; el poeta ecuatoriano Jorge Carrera Andrade tuvo igualmente su momento japonés y escribió su libro *Microgramas*. Y el gran Jorge Luis Borges, en la Argentina, escribió delicadas obras maestras de este género.

II EL HAIKÚ OCCIDENTAL El Haikú en Centro y Sur América

Reservemos este breve espacio para el haikú en Occidente. Humberto Senegal³, cuyos trabajos han contribuido a difundir el bello genero, excelente poeta y ensayista, cultor del haikú, estar entre quienes con mayor interés y profundidad se ha dedicado a la recopilación de esta pequeña y delicada artesanía del espíritu. Humberto nos dice en Puerto Norte y Sur (Michigan, 1992), en la introducción a su Antología del Haikú Occidental, que publica la revista:

“Los poetas del haikú en Occidente desconocen, fuera de sus propias naciones, la incontenible fuerza que tan encantadora forma ha adquirido en nuestra cultura, renovando y aireando, a la vez, tanto los contenidos del haikú tradicional y moderno japonés, como los de la poesía occidental. Sin estridencias literarias, crece, se multiplica e influye en la poesía de la mayor parte de países europeos, norte, centro y suramericanos. Cruza incólume, incontaminado y colosal desde su pequeñez característica, por entre movimientos, modas y escuelas que se desvanecen en dos o tres décadas. Pluriforme en sus temas y su tratamiento, sin que la heterodoxia lo aleje del propósito esencial del haikú que escribieron Sokán, Soin, Onitsura, Buson, Issa, Taigi, Kyoshi o Santoka, pero aportando elementos propios y realizando la naturaleza y el sentido del hombre en el mundo a través de una visión Zen de lo existente, nuestros poetas han descubierto que el haikú es la respuesta a preguntas que no se formulan...”.

En otro trabajo suyo sobre el haikú en Latinoamérica (Japónica, 1990), recordaba que si bien el poemario Un Día... de Juan José

³ Luego la vida me permitió conocer, tratar y compartir la amistad de los poetas Rodrigo Escobar Holguín, y Juan Manuel Cuartas, igualmente conocedores y cultores de este bello genero

Tablada, publicado en Caracas, Venezuela, en 1919, fue el primer libro de haikú en castellano en nuestro continente, el Brasil entró en contacto directo con el haikú con la llegada de los primeros inmigrantes japoneses el 18 de junio de 1908, entre los cuales venía el poeta Shueli Uetsoka (1876-1935), quien utilizó el haimei de Hyokotsu y escribió el siguiente haikú, momentos antes de arribar al puerto de Santos: “La nave inmigrante/ llegando lejana se distingue/ la seca cascada”.

Humberto se detiene a considerar el arraigo de esta forma poética entre nosotros, y cómo, con o sin la influencia Zen, el espíritu y la sensibilidad están presentes. ¿Dónde habita este espíritu?, se pregunta Senegal y se contesta con una elocuente cita de D.T. Suzuki: “Buscando en vuestra experiencia cotidiana; ésta os brinda pruebas en abundancia para todas vuestras necesidades”. Y es esta experiencia latinoamericana la que se revelará en los versos.

Me identifico plenamente con sus conceptos. Y afortunadamente en este encuentro de culturas, como se dice por estos días, lo latino aporta su tensión al verso. A su breve forma los poetas llevan nuestro paisaje unido a nuestros conflictos sociales y pulsiones existenciales más determinantes, generalmente con acierto y belleza.

De la revista Neblina, tomaré algunos poemas dando una breve muestra del trabajo de nuestros autores:

De Helcías Martán (Col.):

El humo
epitafio del bosque
moribundo.

De Carlos Spinedi (Arg.):

En la noche ata
el verdugo sus manos
por miedo al sueño.

De Juan Cervera (Méx.):

Somos fantasmas.
Aquí nadie es real.
¡Nadie ni nada!

De Carlos Alberto Castrillón (Col.):

Entre dos nubes la luna.
La mujer lava
su sombra larga.

De Javier Sologuren (Perú):

La tinta en el papel.
El pensamiento
deja huella.

De Eduardo González (Arg.):

De grito en grito
no de piedra en piedra
cruzan las jovencitas por el vado.

De Berta Gutiérrez (Cuba):

Primer paso
¡Qué largo
se ve el camino!

De Javier Tafur (Col.):

El río sangra.
El pie descalzo
sobre la lata abandonada.

En su huella,
un peso de más: el fusil.
¡Triste verlos partir así!

Las caras iluminadas
por una luciérnaga.
Hoy no sale la luna.

Me gusta tu vestido;
el motivo que lo adorna
cuida bien tu luna que crece.

De blanco y de negro la joven viuda
mira en el cielo dos golondrinas.
En sus ojos húmedos se refleja el vuelo.

De Víctor Manuel Crespo (Ven.):

Reverentes
se inclinan los trigales
al paso del viento.

De Jorge Iván García (Col.):

Ante las rosas nuevas
el jardinero poda
sus últimos días.

De Víctor Montenegro (Col.):

Puerta de golpe:
único pentagrama
de los potreros.

De Juan José Tablada (Mex.):

Juntos en la tarde tranquila
vuelan notas de Angelus,
murciélagos y golondrinas.

De Roberto Saito (Bras.):

Después de la tempestad
entre los crisantemos
un pajarito muerto.

Para terminar:

De Humberto Senegal (Col.):

Una teja rota en el techo
y aparecen
cien estrellas.

De Gloria Inés Rodríguez (Col.):

Flor de cuatro
pétalos; se aman
dos mariposas.

De E. Benet y Castellón (Cuba):

Yo, a pie descalzo,
y a mi lado, mi amigo
sin pie, encantado.

De Julián Malatesta (Col.):

Inventó el camino
la costurera del campo
con su hebra de hilo.

Y Jorge Luis Borges (Arg.):

Hoy no me alegran
los almendros del huerto.
Son tus recuerdos.

III EL HAIKU EN NORTE AMERICA

Para complementar este breve muestreo del Haikú Occidental, detengámonos en el texto de Carlos A. Castrillón (Kanora, No. 32, 1992), sobre el cultivo del género en Norteamérica. Anota este autor:

“En 1965 Harold G. Henderson consideraba que el haikú en inglés, a pesar de la cantidad de libros y revistas publicadas, estaba “todavía en su infancia” (1). En razón de las diferencias evidentes entre Japón y Occidente en cuanto al lenguaje y concepción del mundo, se requería de una búsqueda de criterios y normas propias para el desarrollo de una expresión poética que, sin olvidar sus raíces orientales, anclara profundamente en la naturaleza del hombre occidental. Henderson proponía a los poetas norteamericanos un conocimiento pleno de lo japonés, no para la imitación sino para la construcción de una base común que permitiera hablar de un género, más allá de los esfuerzos esporádicos e individuales.

Todo deseo de innovar y revolucionar la forma tradicional de cualquier tipo de poesía, y del haikú en particular por sus profundas raíces culturales, debe basarse en una evaluación completa de la tradición. Sólo así, pensaba Henderson, sería posible el desarrollo de las convenciones y normas poéticas genuinas para el haikú norteamericano.

En los comienzos de la década del 60 no había un pleno acuerdo entre los poetas y los críticos norteamericanos acerca de lo que era o debía ser un haikú en inglés. El conteo silábico, la división en tres versos, el uso de palabras estacionales (kigo), la diferencia entre el haikú y el senryu (una especie de haikú lleno de ironía acerca de la naturaleza humana), etc., fueron puntos de discusión que se resolvieron –no siempre de modo unitario- a medida que

aparecían nuevos libros y revistas. El mismo Henderson, uno de los críticos y traductores de poesía japonesa de más influencia en Norteamérica, anotaba que, “estrictamente hablando, un haikú no es un poema sobre la naturaleza; sino, más bien, acerca de un momento de emoción humana” (2). Esta y otras precisiones sobre la forma y el contenido del haikú, junto con las discusiones acerca de su carácter estético o filosófico, impulsaron el estudio y la escritura del haikú en Norteamérica.

Según William J. Higginson, el primer haikú publicado en inglés fue el siguiente poema de Ezra Pound, aparecido en 1913.

In a Station of the Metro

The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough.

En un ensayo publicado en 1914, Pound reconoce la utilización de las técnicas del haikú para la escritura de este poema (3). Durante las tres primeras décadas del presente siglo el “descubrimiento” de la literatura japonesa tuvo una relativa influencia en muchos escritores occidentales, pero la Segunda Guerra Mundial retrasó el proceso. Después de la guerra, el inglés R.H. Blyth y el norteamericano Harold G. Henderson, ambos interesados en el budismo, el Zen y el arte oriental, publicaron sus obras fundamentales, con abundantes traducciones de poesía japonesa. Entre 1949 y 1952 aparecieron los cuatro volúmenes de “Haikú”, el libro más influyente de Blyth; y en 1958 Henderson publicó “An Introduction Haiku”, seguido de “Haiku in English” en 1965.

La rápida difusión de estos libros, junto con “The Japanese Haiku” de Kenneth Yasuda (1957), produjo resultados inmediatos. Entre los primeros en reaccionar estuvieron los poetas de la generación “Beat”. En 1952 Gary Snyder escribió varios haikús como éste:

Esta mañana:
flotando boca abajo en el cubo de agua
un ratón ahogado.

Por su parte, Allen Ginsberg anotó en su diario la lectura del libro de Blyth hacia 1955, y escribió sus primeros haikús. He aquí un ejemplo:

Mirando por encima de mi hombro
lo que dejé atrás está cubierto
de flores de cerezo.

Tal vez fue Jack Kerouac el poeta "Beat" que tuvo más proyección con sus haikús. En su novela "The Dharma Bums" (1958), que incluye varios segmentos de poesía, muchos poetas jóvenes de la época descubrieron el haikú y sus posibilidades expresivas.

El surgimiento de nuevos poetas interesados en el haikú llevó a Henderson a fundar en 1968 la "Haiku Society of America", en Nueva York, con el fin de crear un sentimiento de comunidad entre los poetas que trabajan aisladamente. En 1974 aparece la primera gran antología, realizado por Cor van den Heuvel, y ampliada en la edición de 1986 a 66 poetas.

El haikú en inglés no tiene una tradición tan larga como el haikú en español, pero sí una vida muchísimo más intensa y coherente. Desde la década del 50 ha crecido la preocupación por los temas modernos, por el hombre en su complejidad y por los experimentos técnicos y formales (como los de Alan Pizzarelli y Marlene Mountain). La subjetividad de un gran poeta como Alexis Rotella, convive con la poderosa fuerza expresiva de Nicholas Virgilio, el humor de Arizona Zipper, la trascendencia de las vivencias de Ty Hadman en la Guerra de Vietnam, y la capacidad de eternizar un instante, tan propia de Penny Harter y Elizabeth

Searle Lamb. En los años 70 el haikú norteamericano llega a su plena madurez; es ya una poderosa corriente literaria organizada alrededor de revistas tan importantes como “Modern Haiku” (1969), dirigida por Robert Spiess, “Frogpond” (1978), dirigida por Sylvia Forges-Ryan, “Haiku Magazine” (1967), de W.J. Higginson, etc. Se han encontrado la forma y el tono deseados. Las dudas desaparecen, y los experimentos formales dejan de ser simples escauceos para convertirse en la vanguardia de una tradición formada. Como afirma Marlene Mountain, es necesario profundizar en nosotros mismos para encontrar la voz precisa en el haikú (4); el mundo de nuestros miedos, de nuestra soledad, y las penas diarias que nos agobian, es mucho más vital y cercano que cualquier otra cosa.

Todos los poetas incluidos en esta selección son prueba de la fuerza con que ha arraigado el haikú en Norteamérica, y de lo mucho que podemos aprender de la forma como el haikú encontró expresión en inglés.

Para la selección se han tomado como referencia el ya citado “The Haiku Anthology” de Cor van den Heuvel, varios números de las revistas “Frogpond” y “Modern Haiku”, y los libros individuales de A. Kenny, R. Spiess, E.S. Lamb, L.A. Davidson, L. Gurga, P. Harter y W.J. Higginson”.

Y veamos los versos que selecciona:

Foster Jewell (1893-1894):

Acercándome a la montaña...
ayer, y todavía hoy
y mañana.

Encuentro esta cueva,
siguiendo la luz de la linterna...
seguido por el silencio.

Raymond Roseliep (1917-1983):

La lluvia
borra
la cara del payaso.

¡Llora el recién nacido!
Las estrellas
están en su lugar.

L.A. Davidson (1917):

Sobre la mesa,
junto al libro de Zen,
la cucaracha hace una pausa.

Compré un tazón
de crisantemos blancos
la mañana en que él se marchó

Elizabeth Searle Lamb (1917):

Una pausa
en mitad de la escalera...
Crisantemos blancos.

Paseando bajo
el vuelo de un cuervo
o sobre su sombra.

Virginia Brady Young (1918):

En el primer día de primavera
cae la nieve
de una rama a otra.

Toda mi vida;
el silencio
del sol.

Robert Spiess (1921):

El último calor del verano;
el jugo del melón
baja por la garganta.

Viento de invierno;
poco a poco el nido de la golondrina
se deshace en el establo.

John Wills (1921):

Un caballo blanco
en la pradera
olfateando nubes.

Atrapo
la hoja de arce y luego
la dejo ir.

Jack Kerouac (1922-1969):

En mi botiquín
la mosca de invierno
murió de vieja.

Los pájaros cantando
en la oscuridad
...madrugada lluviosa.

Nicholas Virgilio (1928):

En el templo vacío
por la noche, un cocuyo solitario
ahonda el silencio.

Tarde de invierno...
desviándome de las huellas de mi padre
me hundo en la nieve.

J.W. Hackett (1929):

La calma de la madrugada:
entre las ramas se rompe
una hoja solitaria.

En lo profundo del río
el gran pez permanece quieto
contra la corriente.

Cor Van Den Heuvel (1931):

Día lluvioso,
pluma, papel
y té;
llueve en todas las ventanas.

Una rama
ondea en la ventana
y desaparece.

Anita Virgil (1931):

Goteras
sobre el pantano...;
fin del verano.

Riendo a hurtadillas
bajo los árboles
del cementerio.

William J. Higginson (1938):

Lluvias de primavera...
Hasta el ladrón
reniega de su oficio.

Luna de verano:
lo único blanco
en el cielo de la tarde.

O. Mabson Southard:

El arcoiris de esta mañana
comparte su orilla violeta
con la luna brumosa.

Cae la nieve constante...
Bajo los pinos ensombrecidos,
¿dónde están las sombras?

Lorraine Ellis Harr:

Después de caer la nieve,
en lo profundo del pinar,
el sonido de un hacha.

La centella se apaga,
y con ella la cara
del niño.

Penny Harter (1940):

Un plato roto...
Los pedazos
aún se balancean.

Deshelándose
el ratón muerto
abre la boca.

Larry Gates (1942):

El Buda silencioso
sostiene en sus rodillas
un puñado de sombras.

Madrugada de invierno;
desde lo profundo del bosque
los cuervos llaman.

Alexis Rotella (1947):

Enfermedad de Parkinson.
Las lentejuelas traquetean
en su sombrero.

Los nenúfares...
En un momento me preguntará
en qué estoy pensando.

Adele Kenny (1948):

En la noche sin luna
las jóvenes se reúnen
bajo el letrero de neón.

Noche estrellada;
una mariposilla blanca cruza
la cara de la luna.

Arizona Zipper:

El arcoiris en primavera;
el cartero silba
de casa en casa.

Me detengo a escuchar;
el grillo
hace lo mismo.

Lee Gurga:

Un mago callejero...;
los turistas aparecen
y desaparecen.

El viejo estanque...;
en la boca de la serpiente
los ojos del sapo.

Ty Hadman:

La tranquila noche de verano;
el guardia armado
lee su horóscopo.

De repente un trueno;
el perro que ladra
al fin se calla.

Michael McClintok (1950):

Una ventana rota
refleja la mitad de la luna,
la mitad de mí.

El gato muerto
con la boca abierta
hacia la intensa lluvia.

Alan Pizzarelli (1950):

Esta noche
nada que escribir;
sólo esto.

Antes de la tormenta
un balón desinflado
cae sobre su sombra.

Bob Boldman (1950):

Leo
la pluma
caída en la página.

En el templo
el latido
de un corazón.

Gary Hotham (1950):

Mi esposa aún duerme;
la nieve se amontona
en la escalera.

Café
en un vaso de papel...
tan lejos de casa.

Notas:

- (1) Henderson, Harold G.: "Haiku in English", Charles E. Tuttle, Tokyo, 1992 (24ª. Edición); p. 28.
- (2) Ibid, p. 49.
- (3) Higginson, William J.: "The Haiku Handbook", McGraw-Hill, New York, 1985; pp. 135-36.
- (4) Cf. Van Den Heuvel, Cor: "The Haiku Anthology", Simon and Schuster, New York, 1986; pp. 346-47.

IV HABLEMOS DE HAIKÚ

“ Más fugaz que el brillo
de una hoja llevada por el
viento, esa cosa , la vida ”. *

Con posterioridad a la publicación de mi libro “El Haikú –o el arte de guardar el momento sublime- (1993), fui invitado por la Embajada del Japón a dictar una conferencia sobre el Haikú Japonés en la ciudad de Medellín, en la Universidad de Antioquia en el año de 1990. En dicha oportunidad leí el texto que a continuación les ofrezco, y aunque retoma y reitera algunos de los aspectos del libro anterior, contribuye a aproximarnos a este bello género; por eso deseo compartirlos con los lectores en esta nueva edición.

Este es un género literario que ciertamente me entusiasma. Y es que, para mi, el descubrimiento del Haikú fue una experiencia impactante y transformadora. Desde el primer verso que leí hasta el último que por estos días he conocido, mi entusiasmo por el Haikú se ha mantenido, y declaro que las emociones que me produce y sus influencias han ido en aumento.

Es por lo mismo que hoy vengo con placer a recordar algunos aspectos de tan hermosa expresión poética.

Principiemos por sus fuentes :

Todos sabemos que la Cultura Japonesa ha sido influida grandemente por la China, especialmente en sus comienzos. El libro de adivinación “ I. Ching ”, es un obligado punto de

* -----

* Citado por Jorge Luis Borges y Alicia Jurado en su libro “ ¿ Qué es el Budismo ? ”.

** Conferencia dictada en la Alianza Colombo Japonesa de Cali , el día 10. de Diciembre de

1994, dentro de la Semana Cultural programada por la Embajada Japonesa.

referencia; igualmente lo son el Taoísmo (con Lao Tse y Chuang Tse) , el Confucionismo (de Kun fu - Tzu), el Budismo (Bodhidharma) y la Poesía de la China (Li tai Po, Tu - fu).

Estas manifestaciones espirituales aparecen en los contenidos de numerosos Haikú.

No dejemos de leer estos poemas de los dos maestros chinos que venimos de citar, correspondientes a la Dinastía Tang (618 - 906):

De Li Po :

Una jarra de vino entre las flores.
No hay ningún camarada para beber conmigo,
pero invito a la luna,
y, contando a mi sombra, somos tres ...
Mas la luna no bebe,
mi sombra se contenta con seguirme.
Tardaré poco en separarme de ella;
! la primavera es tiempo de alegría !

Y este de Tu Fu, precisamente dedicado al Li Po :

Ya tres noches seguidas he soñado contigo.
Estabas a mi puerta,
pasándote la mano por el blanco cabello,
como si una gran pena te acibarase el alma...
Al cabo de diez mil, cien mil otoños,
no tendrás otro premio que el inútil
de la inmortalidad.

Desde el punto de vista formal, puede señalarse entre sus antecedentes al Katauta, poema breve o canción, cuya pauta silábica era 5-7-7 ó 5-7-5 sílabas.

Un ejemplo se encuentra, según Fernando Rodríguez - Izquierdo (el Haikú Japonés, 1994) en el dialogó esquemático que tiene

lugar entre los Izanagui e Izanami, en su primer encuentro, tal como se narra en Nihonshoki (720 d. C.) :

! Qué feliz soy ! He encontrado un hombre hermoso.
! Qué feliz soy ! He encontrado una dulce doncella.

Otras formas poéticas de la Literatura Japonesa que presentan similar juego de sílabas son :

1. **CHOOKA** (canción larga), la cual consiste en una serie indefinida de versos de 5 y 7 sílabas en constante alternancia;

2. **TANKA** (canción corta), que contiene dos estrofas . La primera consta de tres versos de 5,7 y 5, sílabas, respectivamente; la segunda de dos versos de 7 sílabas cada uno; y

3. **EL SEDOOKA.** Consta de dos estrofas de igual pauta silábica : 5,7,7. Su forma se corresponde con la de dos Katautas superpuestos.

Había tankas en el Manyoshuu (759. d. C.). Veamos esta, del segundo período :

¿ A cuál de los dioses he de alzar mis brazos
para lograr que la que yo quiero
la vea soñando ?

Su presencia aumentó en el KokinShuu (905 d. C.). Escuchemos esta alusiva a uno de los temas más queridos en Japón :

Koikoite
au yoi wa koyoi
ama no kawa
Kiri tachiwatari
akezu mo aranan

Por fin llega la noche
del esperado encuentro.
Que la niebla de otoño
cubra el río del cielo;
nunca llegue la aurora.

Entre las razones de esta aceptación los autores consideran la pausa que se introdujo después del primer verso 5/7/5.

Igarashi es de este parecer. Anota : “ cuando leemos dos versos de cinco y siete sílabas, queda todavía algún aliento que nos invita a leer el siguiente verso de cinco sílabas ”. Este autor señala cómo su lectura se hace hábito y “ empezamos a sentir al mismo tiempo, una clase de interés rítmico, que creo es una de las razones más fuertes (para el establecimiento del nuevo ritmo)”.

Es conveniente recordar el dato histórico referente a que mientras el Chooka y el Sedooka iban cayendo en desuso a fines del siglo VIII, el Tanka se reafirmaba.

Es conocido que el Tanka llega a su esplendor durante el período Heian (794 - 1192), aunque ya había sido dominante en el Manyoshuu.

Los autores señalan en los rasgos comunes que tienen el Tanka y el Haikú, a más de la estructura silábica ya anotada, la ambigüedad propia de la lengua Japonesa : “ .. rara vez se usan los pronombres personales, no hay distinción entre singular y plural, a menudo no existe distinción temporal en las reflexiones verbales y generalmente no se expresa el sujeto ” (Rodríguez, Op. C.).

El Tanka llegó a ser la forma de poesía típicamente Japonesa, afirma Rodríguez - Izquierdo, tanto que hoy día se le conoce con el nombre de Waka “ Canción Japonesa ”.

Sin embargo la forma que nos lleva al haikú es el Renga, o encadenamientos de Tankas, elaborados por varios poetas que se reúnen y componen conjuntamente.

El Katauta producido entre dos era conocido con el nombre de Mondoo.

Hay rengas ya en el Manyoshuu y es una forma muy popular, históricamente, en el Japón.

Los japoneses aman la competición, incluso en poesía, y las competiciones poéticas las denominaban “ **Uta Awase** ”.

En 1127, según Yasuda, ya se clasifica el renga en una sección propia; en las anteriores el renga había aparecido entre los tankas.

El estudio de las antologías permite concluir la tendencia a la independencia de las estrofas que constituyen el tanka, y en esta tendencia se destaca, gradualmente, la importancia del hokku (primer verso) que es en realidad el conjunto de los tres primeros versos en el tanka.

El hokku debía contener una referencia a la estación, aunque el sentido de estación podía ir cambiando en los sucesivos tankas o eslabones de la cadena poética. Al respecto nos comenta el profesor Fernando Rodríguez Izquierdo :

“ El renga es así como una colección de estampas encadenadas por una serie variada de nexos : paralelismo, asociación, de ideas afines, juegos de palabras, etc. El conjunto del renga, sucesivamente desplegado ante la concurrencia, constituía así una especie de “ emakimono” o largo dibujo enrollado, propio también del arte chino y japonés, cuyas escencias se van relacionando cada una con el tracto anterior de dibujo y van motivando progresivamente las escenas dibujadas más adelante ”.

De su contenido :

Blith señala que el término **haikai** ya había hecho su aparición en el Kokin - Shuu (905), para calificar los versos cómicos y que significa “ lo divertido ”.

Tantan comparándolo, decía: “La poesía china es una larga espada; el waka es una espada; el renga es una espada corta; el haikai es un puñal ”.

El renga fue asumido por la tendencia humorística y Sookan (1465 - 1553) y Moritake (1472 - 1549), fueron sobresalientes representantes. Esto contribuyó a diferenciarlo del waka.

Recordemos este verso de Sookan :

Tsuki ni e wo	Si la luna
sashitaraba yoki	se hincase un mango
uchiwa kana	! qué buen abanico !

Este de Moritake:

Rak - ka eda ni	¿ Estoy viendo flores caídas
Kaeru to mireba	que retornan a la rama ?
Kochoo kana	! Es una mariposa !

Y este otro de Teitoku :

Setsugekka	Nieve, luna, flores
ichidoo ni misuru	! a la vez nos las muestra
utsugi kana	el utsugi !

Blith, en su historia del haikú, sostiene que el haikai renga fue el origen inmediato del haikú.

El haikai era un arte popular y en la época Muromachi se cultivaba como un arte menor. Los estudiosos convienen en que fue Basho quien lo llevó a la altura literaria con la cual ha trascendido al mundo entero, y junto a él incluyen los nombres de Busson y de Issa. Por su parte el sentido popular preservó el haikai, que con frecuencia caía en tópicos y lugares comunes, e incluso,

comentan algunos, que se perdía en el ejercicio de su libertad. Según Rodríguez hasta la aparición de Teitoku (1570 - 1653) en la escena literaria el haikai estuvo bastante indefinido en sus características y objetivos, aunque Moritake, como sacerdote shintoista, postulaba una elevación de intento superior al mero hacer reír.

Teitoku revivió la tendencia a escribir solo el hokku y los juegos de palabras y, en su escuela Teimon, desarrolló esta concepción; señalaba que la naturaleza era práctica y no romántica.

Frente a esta tendencia se alzó -dice Rodríguez Izquierdo -, la escuela Danrin de Sooin (1604 - 1738) queriendo librarse de los manierismos de Teitoku, proponiendo regresar a Sookan y Moritake.

Entrelacemos aquí este verso de Sooin :

Nagamu tote	Aún por contemplar las flores
hana ni mo itashi	me duele
kubi no hone	el hueso del cuello.

Esta escuela da cabida a toda clase de palabras, aún a los vulgares y obscenas. Suiryuu, seguidor de Teitoku, le criticaba ese hacer reír y sus palabras ordinarias.

Se señala, sin embargo, importantes seguidores de la escuela Danrin, entre ellos Saikaku, y el mismo Basho valoró positivamente su contribución literaria.

Los estudiosos le reconocen su libertad expresiva.

Varias antologías en el siglo XVII, como por ejemplo Taka - Tsukuba (1642), Gyokukaishuu (1656), Imayoo - Otoko (1676), traen Haikai y Hokku, en grupos separados.

Basho (1644 - 94) es el maestro por excelencia del Haikú. El declaró que los dos principios de su escuela poética eran el cambio y la permanencia. Como dice Donald Keene : “ .. en algunos de sus mejores poemas encontramos presentes esos dos elementos (...), para decirlo en términos geométricos, como expresión de punto de intersección de lo momentáneo con lo constante y eterno ”.

Es tan didáctica la explicación de este autor que la retomo. Dice Keene : “.. Esa intersección la encontramos, por ejemplo, en el que fue quizá su haikú más famoso :

furuike ya	El estanque antiguo.
kawazu tobikomu	Salta una rana.
mizu no oto	El ruido del agua.

En el primer verso nos da Basho el elemento eterno del poema, las aguas sin edad, quietas, del estanque. El siguiente nos da lo momentáneo, representado por el movimiento de la rana. La intersección de ambos elementos es el chapoteo del agua ”.

Recordemos estos otros de Basho :

Shizukasa ya	Todo en calma.
iwa ni shimiiru	Penetra en las rocas
semi no koe	la voz de la cigarra.

Piojos y pulgas ;
mean los caballos
cerca de mi almohada.

Umi karete	Al oscurecerse el mar
kamo no koe	las voces de los patos salvajes
honoka ni shiroshi	son vagamente blancas.

Yuku haru ya
toru naki uo no
me wa namida

La primavera pasa :
lloran los pájaros
y son lágrimas los ojos de los
/peces./

Y este otro de Buson :

Koobai no
rakka moeramu
uma no fun

Estiércol de caballo
y la roja flor caída
del ciruelo, llameante.

Sostiene Ricardo de la Fuente al comentar los versos de Issa Kobayashi (Cincuenta Haikus) que puede ser con este autor “ con el que mejor se identifique su lector actual ”.

Su traductor se pregunta, ¿ qué es lo que aporta Issa a la historia del Haikú ? y se responde : “.. En contra del formulismo de su época, Issa trajo una gran espontaneidad y un original mundo poético, sobre todo en sus últimos diecisiete años de vida. También éstos están marcados por un mayor equilibrio interno y por una mayor profundización filosófica. Por otro lado, razones biográficas, como su complejo de inferioridad - era campesino y se había criado sin madre - y su vida desgraciada influyen en su producción. Utiliza personas que sufren, pertenecientes a las clases bajas, con las que se identifica. Una cualidad, generalmente reconocida, es su peculiar agudeza en la observación de la naturaleza. También su tendencia al feísmo; introduce cosas y animales tradicionalmente desagradables y emplea un lenguaje vulgar. Otras características, aunque coincidentes con la esencia del haiku o diversas escuelas, son las onomatopeyas y prosopopeyas, las aliteraciones y juegos de palabras, además de asociaciones alógicas.

Citemos algunas de sus composiciones :

Este es en que el poeta nos cuenta su soledad :

Yuuzakura
ire aru hito wa
toku kaeru

Crepúsculo de cerezos.
Las personas que tienen hogar
regresan aprisa.

En éste, en el que una mosca parece implorar por su vida :

Yareutsuna
haega tewo suri
ashiwo suru

No la aplastes.
La mosca se frota
manos y patas.

Por los días de este haikú (1823), la esposa del poeta ha fallecido :

Kogoto ifu
aitemo araba
kefuno tsuki

Si tuviera a alguien
regañaría con él
bajo la luna de hoy.

Y en este poema de invierno nos comunica su sentimiento :

Yoruno yuki
damatte tooru
hitomo ari

Noche nevada.
Hay personas que caminan
calladas.

El género, aparentemente intocable, ha sido lugar de complicadas y duras disputas. Realicemos una breve aproximación a algunos poetas más recientes :

Masaoka Shiki (1867 - 1902) es el que utiliza el nombre de “ **haikú** ” para designar el poema; para él el haikú era pintar con palabras, un parpadeo; era un flash ; no una composición cuidadosamente elaborada.

Estos son dos poemas de Shiki :

Sekkyoo ni
kegareta mimi wo
hototogisu

Para oídos
impuros por sermones,
el cuco.

Ikita me wo
tsutsuki ni kuru ka
hae no tobu

¿Venis a picotearme los ojos
aún vivo,
revuelo de moscas...?

Detengámonos en la breve nota que, sobre él, trae la Revista de la Universidad de Antioquia (1985 : 103), dedicada al haikú Japonés :

“Shiki admite que algunos de los haiku de Basho son magistrales, pero añade a renglón seguido que al menos cuatro quintas partes de la producción de Basho son abiertamente malas. Esta afirmación conmovió al mundo del haiku de su tiempo, pues Basho era considerado como el supremo maestro. Otros artículos sucedieron al anterior. Pronto se le adhirieron seguidores, jóvenes poetas como él, que ansiaban derribar el orden establecido y la veneración por las antiguas normas. El haiku no podía ceñirse al modelo que habían tipificado los antiguos autores, por esto Shiki simpatiza con Buson, incansable pintor y observador de la realidad, más que con Basho ”.

Kyoshi (1884 - 1959) participa en lo esencial de su manera de percibirlo. Llamó al Haikai “ el arte de cantar las flores y los pájaros ”. Kyoshi fue considerado al final de su vida como una especie de Santo del Haikú, afirma Vande Walle (La Literature Japonaise); defendió como opciones fundamentales el metro, el nombre de la estación - kigo -, y la gramática clásica. La Revista fundada por él llamada Hototogisu (cucu), llegó a ser una institución que mantenía la separación tradicional de los géneros y entorno a la cual surgieron importantes poetas.

Detengámonos en el siguiente haikú de Kyoshi, en el cual emplea un término tomado del chino, “soochun”, que equivale a “primavera rápida”, según lo comenta su traductor, Fernando Rodríguez - Izquierdo :

Soochun no	En la temprana primavera
niwa wo megurite	paseo alrededor del jardín
mon wo idezu	y sin salir del portón.

Fue criticado por conservador.

Hekigodo (1873 - 1937), defiende metros irregulares; en el contenido, temas considerados vulgares, la posibilidad de expresar el medio del poeta, y llama al verso breve “ tanshi ”.

En un cuadro propio del romanticismo, según observan los comentaristas, Hekigodo elige una pauta silábica, con un total de 26 sílabas, en el siguiente poema:

Konogoro tsuma	Muerta recientemente su esposa
naki yaova	
na wo tsumu	el verdulero y su hija cargan las
	/verduras,/
negi wo tsumu	cargan las cebollas.
aruji musume.	

Para Hekigodo en cada destello haikú debía contener la personalidad del poeta enteramente. Anota Willy Vande Walle, refiriéndose a este jaiyin (haikuista), que afirmaba : “ .. Un haikú debía ser dinamita, y nada obligaba a que su explosión durara precisamente el tiempo de 17 sílabas. Solo la experiencia poética imponía el ritmo interno del verso ”. No se respetó el número de las sílabas y tampoco la regla de tres versos.

Seisensui (1884- 1976) emplea versos libres, y suprime la estación. Veamos un haikú que presenta innovación en cuanto

que introduce un título con dos versos prácticamente iguales que difieren en cuanto a la última palabra (en japonés), en la versión de Rodríguez - Izquierdo:

Kodama	Eco
“ Ooi ” to sabishii hito	“ Eh... y ! ”, llama el hombre solo.
“ Ooi ” to sabishii yama	“ Eh... y ! ”, responde la sola /montaña./

Es pertinente traer aquí los comentarios de la citada revista de la Universidad de Antioquia referente a las 17 ji-on (sílabas) que debe tener el haiku :

“ ... se calcula que el Haikú de cada veinticinco no cumple esta norma estricta. Dicho cálculo vale para los Haikú que pretenden ser tradicionales. Los que se sitúan en la línea innovadora abierta por Shiki en sus momentos más vanguardistas, y continuada por Seisensui y Hekigodoo, no se someten en absoluto a número fijo de sílabas.

Shiki había dicho: “ Queremos dar el nombre de haikú a toda clase de ritmo. Más aún, versos que amplían el campo desde 14 ó 15, hasta incluso 30 sílabas, pueden llamarse haikú ”.

Otsuji hace notar irónicamente: “Cuando tratamos de expresar nuestra emoción directamente, no podemos saber de antemano cuántas sílabas vamos a necesitar”. Modernamente existe una tendencia a pensar que cada experiencia, al cristalizarse, crea su propia forma. La forma férrea de 5-7-5 se ha considerado muy ligada a una época feudalista en la historia del Japón. Los tiempos modernos, parecen pedir más libertad. La pérdida de la práctica de renga también ha debilitado la unidad formal del haikú.

Sin embargo, hemos de admitir que lo que ha mantenido al haiku como lo que es, ha sido su fidelidad a la pauta silábica 5 -7-5, mucho más que la fidelidad al tema de estación. La medida silábica no ha de tomarse como rigor, pero es indudable que la

aproximación respecto a la pauta indicada, ha sido una constante en el haiku de todos los tiempos. En el haikú no se tiene en cuenta la rima, ni el ritmo cuantitativo, ni la acentuación (que en japonés no es pertinente fonológicamente; sólo existe en la norma de uso). incluso en el número de sílabas hay cierta licencia; pero ha de ser condición que no se pierda de vista el modelo ideal 5-7-5, de lo contrario no existe ninguna caracterización formal del haiku. En dicha pauta están de algún modo, en síntesis, el ritmo y el acento del haiku.

Como nos dice Blyth, la forma del Haiku tiene un carácter ondulante, es simétrica en números impares; aunque no contiene elementos lógicos ni relaciones intelectuales entre sus partes, participa en cierto modo de la naturaleza silogística: la conclusión - tercer verso - está de algún modo en las premisas. En el último verso hay como una caída del significado poético. El haiku es una cosmovisión en un mínimo núcleo poético” (págs. 18 y 19).

Shuoshi, sostiene (1929) que la naturaleza no es idílica; que el hombre no se anula ante el objeto; que muchas veces procede por evocación... no obstante retoma el tema de las estaciones.

Kusatao sostiene que la humanidad entera cabe en el haikú.

Seishi defiende el tema único en el renga, y la validez de los motivos urbanos e industriales.

Veamos este ejemplo que nos ofrece Willy Vande Walle (Literature Japonaise Contemporaine, traducción del profesor Juan de la Cruz Rojas) :

Karikari to
toro hachi no
kao wo hamu

Chasquidos
La mantis muerde
la cabeza de la abeja

Sin embargo en 1936 se obstinó en conservar el tema de estación y se especializa en paisajes (fukei - ku).

Sanki (1900- 1962), fundador de la Sociedad del Haikú Moderno (1934), se presenta como existencialista, más preocupado por lo que es la vida, que por la manera de vivirla; así se alcanza a percibir si atendemos a este poema :

Uete mina shitashi ya nowaki toku yori	Hambriento, todo el mundo es amable !Borrasca de invierno de horizontes lejanos
--	---

Murio (1919) subraya la pertenencia del poeta a la sociedad. Veámoslo dejando este verso que otros no se habrían permitido :

Seibyoin ni mizumizushiki wa hato no fun	Hospital de enfermedades /venéreas./ Única nota de frescura: excrementos de las /palomas./
--	--

Defiende la fragmentación, la incoherencia, según se recogen las impresiones de la vida, pero no obstante escribió también poesía de viaje y confesional.

En la actualidad son muchos los poetas que escriben haikú y desde muy distintas concepciones, que van desde las tradicionales al experimentalismo.

Dejemos, de paso, en este sentido, uno de los poemas de Takayanagi:

Sammyaku no	Cada pliegue
hida ni	de la montaña
ki -	ellas los escuchan
ki -	so -
su -	se -
mi -	ga -
	das

Umo -	Los
re -	oídos
ru	se -
mimi	pul -
ra	ta -
	dos

Si, como lo sostenía Kusatao, la humanidad entera cabe en el haikú, en el mismo haikú encontraremos su diversidad, vigor y contradicciones; pero todo esto ocurre porque en su exigente brevedad relampaguea el corazón del hombre las impresiones de su travesía, sobre esta tierra amada y dolorida.

Para terminar quiero despedirme con los trazos de colores de Shimei :

Una florista
camina por la calle
bajo el arco iris.

V
 EL HAIKÚ, LOS GAZALES, LOS PAJAROS PERDIDOS DE
 TAGORE, LAS GREGUERIAS, LA POESÍA BREVE Y LOS
 PEQUEÑOS POEMAS EN PROSA

Dentro del conjunto de la poesía breve universal el haiku tiene parecido con el lien-chu, de la China y el gazal de la India; con el primero por su brevedad, casi siempre limitado a un diálogo; y, con el segundo, por su sensibilidad y ligereza, cuya etimología viene de gacela, por lo que tiene de su paso delicado y cervical. Este ha sido especialmente cultivado en la literatura urdú que ha encontrado en él, el medio propio para la elevada expresión de sus sentimientos humanitarios y preocupaciones metafísicas. En nuestro país ha sido conocido gracias a las traducciones de la obra del maestro Darshan Singh, por parte del doctor Carlos Lozano.

Un lien-chu típico es este diálogo entre un tal Chia Ch'ung y su esposa, obra del siglo IV d.C.:

- Chía: ¿Quién está suspirando tan tristemente en el aposento?
- Esposa: Soy yo, que temo que nuestros vínculos puedan romperse.
- Chía: Nuestros vínculos conyugales son firmes; las rocas podrán desmenuzarse, pero mi corazón no cambiará jamás.
- Esposa: ¿Quién no sufre a la postre? Es el sino que los que se unen tengan que separarse.
- Chía: Mi corazón tu lo conoces; tu corazón yo lo comprendo.
- Esposa: Mientras seas fiel a tu palabra, es justo que esté contigo.

Veamos estos gazales:

He aprendido a querer como mía
la creación entera,
tu mensaje del amor es el sentido mismo
de mi vida.

La humanidad es como los miembros
del cuerpo,
cuando un miembro duele,
todo el cuerpo está sufriendo.

Hemos aprendido a comulgar
con la luna y las estrellas,
pero hemos fallado en alcanzar
el corazón de nuestro prójimo.

La música que viene del fondo de mi corazón
impresiona el corazón de quien la escucha;
puede que mi instrumento sea sutil,
pero más sutil es la música que por él pasa.

La vida no merece el nombre
si no enfrentamos el desafío de los tiempos.
Toca el instrumento del corazón
aún cuando esté roto.

Puede que cautiven la atención la belleza
de la palabra y de la frase,
pero, oh amigo mío, quien vivifica la poesía
es la sangre del corazón.

Cuando se reúnan las flores de la iglesia,
el templo y la mezquita,
florecerá la primavera en tu jardín, oh señor.

Sin duda, un antecedente de la poesía de Darshan Singh lo encontramos en la alada obra de su compatriota, el poeta Rabindranath Tagore; y particularmente en Pájaros perdidos. Al entregarnos la versión castellana en la traducción de Zenobia Camprubí de Jiménez, el poeta Juan Ramón Jiménez nos dice, con su acostumbrado tono poético:

“Fina red de los sentimientos del poeta; aquí, entre estas flores granas del corazón, puedes esperar, temblando de dicha y bien intencionada, como en los acechos felices del amor, la llegada de tus pájaros.

Pero, a ver cómo repites la dulzura del latido que tiende, que, al prender tú el pájaro en ti no sienta él que deja de su libertad ni la leve sombra tuya echada en el alma por la luna.

¡Aquí, pájaros perdidos, en el libro puro, como en una mano dulce os lleve, cansados vosotros de volar, por todos los aires de todas las tierras del mundo!”.

Veamos, como es nuestro propósito, algunos cuantos ejemplos de Tagore:

Pájaros perdidos de verano vienen a mi ventana, cantan y se van volando.

Y hojas amarillas de otoño, que no saben cantar, aletean y caen en ella, en un suspiro.

Vagabundillos del universo, tropel de seres pequeñitos, ¡dejad la huella de vuestros pies en mis palabras!

Para quien lo sabe amar, el mundo se quita su careta de infinito. Se hace tan pequeño como una canción, como un beso de lo eterno.

Si de noche lloras por el sol, no verás las estrellas.

-Mar, ¿qué estás hablando?
-Una pregunta eterna.
-Tú, cielo, ¿qué respondes?
-El eterno silencio.

El misterio de la vida es tan grande como la sombra de la noche. La ilusión de la sabiduría es como la niebla del amanecer.

Cual si fueran anhelos de la tierra, los árboles se ponen de puntillas para asomarse al cielo.

La flor niña, abriendo su capullo, exclama:
¡Mundo de mi corazón, no te marchites nunca!

La gota de rocío dijo al lago: tú eres la gota más grande bajo la hoja del loto; yo, la más pequeña, encima.

No porque arranques sus hojas a la flor, cogerás su hermosura.

Dios ama la luz de las lamparitas de los hombres más que sus grandes estrellas.

El silencio de la noche arde, como una lámpara inmensa, con la luz de su vía láctea.

¡Mírala en el polvo, la pobre flor que quiso ser mariposa!

Ellos encienden las lámparas tuyas, y cantan con sus palabras en sus templos; pero los pájaros pían tu nombre en tu luz de la mañana, porque tu nombre es alegría.

Un día hemos de saber que la muerte no podrá robarnos nada de lo que nuestra alma ganó, porque el tesoro del alma es también suyo.

Cuando estén afinadas, Maestro mío, todas las cuerdas de mi vida, cada vez que tú las toques, cantarán amor.

Una vez, soñamos los dos que no nos conocíamos. Y nos despertamos a ver si era verdad que nos amábamos.

Como el anochecer entre los árboles silenciosos, mi pena, callándose, callándose, se va haciendo paz en mi corazón.

La lectura de unas greguerías (su nombre, designa algarabía, gritería, confusión, escándalo; chillido de los cerdos...) del escritor Ramón Gómez de la Serna, contribuirá a hacernos sentir su diferencia. Varias veces, amigos, críticos y editores le solicitaron a su creador, que les cambiara el nombre, pero él, obstinado persistió y así han entrado en la literatura, designando un género propio.

Veamos unas cuantas:

Los haikais son telegramas poéticos.

El amor nace del deseo repentino de hacer eterno lo pasajero.

Unid todas las estrellas con líneas de lápiz luminoso y resultará la silueta de Dios.

Las gotas de rocío son unas lágrimas anticipadas por el efímero que es el día que nace.

El segundo es idéntico a los siglos: es un siglo en miniatura.

¡Qué amargo es ver el tiempo en el reloj de arena! Es como beberse una copa de desierto.

Las lágrimas son tan efímeras que ninguna llegó nunca a ser diamante.

El arco iris es la cinta que se pone la naturaleza después de haberse lavado la cabeza.

Los pájaros que saltan en la acera parecen estar jugando rayuela.

El agua se suelta el pelo en las cascadas.

Se siembra el mundo de botones de nácar y no brotan
camisas ni calzoncillos.

Trueno: caída de un baúl por las escaleras del cielo.

El rebuzno es la sirena silvestre de los campos.

Las gaviotas nacieron de los pañuelos que dicen ¡adiós! En
los puertos.

El día, en que se encuentre un beso fósil se sabrá si el amor
existió en la época cuaternaria.

¡Qué tragedia! Envejecían sus manos y no envejecían sus
sortijas.

Cuando en los alambres de púa salgan rosas, habrán
acabado las guerras.

Estamos mirando el abismo de la vejez y los niños vienen
por detrás y nos empujan.

Conferencia: la más larga despedida que se conoce.

Santiago Prieto Delgado, en su introducción a la obra de Ramón Gómez de la Serna (1980:22) se pregunta, ¿qué es una greguería? Y se responde con las palabras del autor: “Humorismo + metáfora = greguería”. Y recuerda otra ocasión en la cual dijo: “Es el atrevimiento a definir lo indefinible, a capturar lo pasajero, a acertar a no acertar lo que puede estar en nadie o puede estar en todos”. Aclara Prieto Delgado, que esto es poco decir, que su creador se extiende como los demás en grandes rodeos y largas explicaciones.

Nos recuerda este crítico cómo a la greguería se la ha relacionado con el haikai, con el aforismo, con la máxima, con el refrán y anota: “...en cualquier caso nos encontramos pura y llanamente antes que nada con poesía. Ante poemas muy breves que poseen en sí mismos la categoría de pensamientos poéticos sobre cosas. A veces son incluso como versos en los que se condensa una verdad y una realidad poéticas, sobre cualquier motivo, sobre cualquier tema; brevísimas prosas que abren y cierran un circuito de alta tensión poética, y que su gran unidad las independiza de otros géneros literarios”.

Esta tensión característica, acerca la greguería al breve poema en prosa, de Baudelaire; a las epifanías de Joyce; a los sketches de Hemingway; y, recientemente entre nosotros, a los epífanos, de Juan Carlos Botero; pero estas comparaciones nos llevan a otros análisis. Retengamos sí, la apreciación de Pedro Salinas, de la greguería; es la expresión de una actitud poética, intuitiva, “que tiende a captar lo indefinible, a retener lo fugitivo, a acertar o que acaso nadie haya visto”.

Como se ha señalado, la greguería significó una nueva manera de entender la poetización de la realidad. En la composición se apartó de los cánones métricos y las valoraciones impuestas a la

ubicación de las palabras dentro del contexto sintáctico. “Ello – dice Prieto Delgado- se debe, principalmente, a la no utilización del verso por la greguería, lo que no impide ni niega que la poesía siga existiendo en la prosa”.

Lo cierto es que el poeta español se detuvo en la poesía japonesa; se nota su influencia. El mismo cuenta la anécdota de Basho y Kikakon, cuando modificó un día, con ingenio, un haikai cruel compuesto por su humorístico discípulo. Este decía:

Una libélula roja,
arrancadle las alas,
una guindilla.

Basho substituyó:

Una guindilla,
ponedle alas,
una libélula roja.

Una breve referencia a los poemas en prosa de Charles Baudelaire, parece pertinente.

Al enviar Baudelaire los poemas en prosa a Arsene Houssaye, le decía: “¿Quién de nosotros, en sus días de ambición, no hubo de soñar el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo y sin rima, flexible y sacudida lo bastante para ceñirse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos de la conciencia?”. Baudelaire acudió a la prosa lírica para la expresión de su creación poética, siguiendo la confesada influencia que tuvo en él Gaspar de la noche, de Aloysius Bertrand. Consignamos aquí, uno de ellos, el Yo pecador del artista:

“¡Cuán penetrante es el final del día en otoño! ¡Ay!
¡Penetrante hasta el dolor! Pues hay en él ciertas

sensaciones deliciosas, no por vagas menos intensas; y no hay punta más acerada que la de lo infinito.

¡Delicia grande ha de ahogar la mirada en lo inmenso del cielo y del mar! ¡Soledad, silencio, castidad incomparable de lo cerúleo! Una vela china, temblorosa en el horizonte, imitadora, en su pequeñez y aislamiento, de mi existencia irremediable, melodía monótona de la marejada, todo eso que piensa por mí, o yo por ello –ya que en la grandeza de la divagación el yo presto se pierde-; piensa, digo, pero musical y pintorescamente, sin argucias, sin silogismos, sin deducciones.

Tales pensamientos, no obstante, ya salgan de mí, ya surjan de las cosas, presto cobran demasiada ansiedad. La energía en el placer crea malestar y sufrimiento positivo. Mis nervios, harto tirantes, no dan más que vibraciones chillonas, dolorosas.

Y ahora la profundidad del cielo me consterna; me exaspera su limpidez. La insensibilidad del mar, lo inmutable del espectáculo me subleva... ¡Ay! ¿Es fuerza eternamente sufrir, o huir de lo bello eternamente? ¡Naturaleza encantadora, despiadada, rival siempre, victoriosa, déjame! ¡No tientes más a mis deseos y a mi orgullo! El estudio de la belleza es un duelo en que el artista da gritos de terror antes de caer vencido”.

Y ya que hemos sucumbido a la comparación de los géneros de la brevedad, veamos una epifanía de Joyce, en un pasaje de Stephen Hero, según la presenta Juan Carlos Botero (1992:284) al comentar sus epifanos:

“Stephen, al pasar en su búsqueda, oyó el siguiente fragmento de coloquio, por el que recibió una impresión lo bastante aguda como para afectar muy gravemente a su sensibilidad:

La Señorita (modulando discretamente)- ...Ah, sí... estuve... en la... ca...pilla...

El Joven Caballero (casi inaudible) -... Yo... (otra vez casi inaudible)... yo...

La Señorita (suavemente) -... Ah... pero usted... es... muy... ma...lo...

Esta trivialidad le hizo pensar en coleccionar diversos momentos así en un libro de epifanías. Por epifanía entendía una súbita manifestación espiritual, bien sea en la vulgaridad de lenguaje y gesto o en una fase memorable de la propia mente. Creía que le tocaba al hombre de letras registrar esas epifanías con extremo cuidado, visto que ellas mismas son los momentos más delicados y evanescentes...”.

Es el mismo Juan Carlos Botero quien nos recuerda que Joyce escribía otro tipo de prosa corta, denominado por José María Valverde “Epiclesis”, registrada con idéntica objetividad, que le recuerdan los sketches de Hemingway.

Aproximándose a las consideraciones de este autor, escribe Botero:

“Durante una novillada en el caluroso verano de Madrid, el escritor presenció la violenta cornada del vasco Domingo Hernandorena. Asustado e incapaz de ocultar el nerviosismo de sus pies, el novillero citó al animal de rodillas, pero cuando el toro embistió se equivocó en el manejo de la muleta y no lo pudo desviar de su cuerno, entonces el toro le clavó el cuerpo en el muslo con la fuerza de una locomotora y lo levantó por los aires como si fuera un muñeco de trapo y lo arrojó al piso. En medio de los gritos de los peones y del confuso remolino del quite, Hernandorena se incorporó con el rostro pálido untado de arena, buscó su espada y su muleta, y en ese instante vio la herida: la carne abierta del muslo dejaba al descubierto el hueso desde la cintura hasta casi la rodilla. Hemingway quedó impresionado por lo que había visto, y durante un tiempo no se pudo quitar la imagen

de la cabeza, aunque no entendía por qué; llevaba años asistiendo a las corridas y había presenciado numerosas cogidas, algunas, por cierto, mucho más sangrientas que la de Hernandorena. Sin embargo, éste parecía obsesionarle. Interesado en averiguar la causa de la imborrable huella de la escena, Hemingway la repasó en su memoria una y otra vez, hasta dar con aquello que la singularizaba”.

Y traduce las palabras del escritor norteamericano, en *Death in the afternoon*:

“Para mí... el problema que se me planteaba era el de la descripción de lo sucedido y al despertar en la noche traté de recordar lo que parecía más allá del alcance de mi memoria pues aquello era la cosa que realmente había visto y, finalmente, recordando todo en torno suyo, acabé por encontrarlo. Cuando él se levantó, su rostro blanco y sucio y la seda de sus pantalones abierta desde la cintura hasta la rodilla, lo que yo había visto había sido la suciedad de sus pantalones arrendados, la suciedad de sus calzoncillos rasgados y blancura del fémur, limpio, insoportablemente limpio, y era eso lo que era importante”.

Por su parte, Botero, retoma la propuesta de Hemingway, rebautizándola como Epifano y considerándola una nueva forma alternativa en prosa, “cuya función primordial consiste en detener un instante o un suceso revelador de aspectos vitales de la condición humana”. El mismo Juan Carlos Botero, en su libro *Semillas del Tiempo*, nos sorprende y deleita con varios de ellos.

Reflexionando en torno a estos aspectos literarios, Botero hacía referencia al hecho de que la poesía japonesa sabía guardar “el instante singular”, mediante el arte del haikú. Citando a William J. Higginson, anota que el haikú busca presentar los momentos dramáticos que el autor encontró en sucesos comunes y cotidianos.

Botero cita las observaciones de Octavio Paz cuando nos dice que esta forma de poesía busca capturar el instante poético que el haikú "...se convierte en la anotación rápida, verdadera recreación de un momento privilegiado... Arte no intelectual, siempre concreto y antiliterario, el haikú es una pequeña cápsula cargada de poesía capaz de hacer saltar la realidad aparente".

Botero comenta que:

"...estos objetivos o inquietudes estéticas y sensoriales, los comparte por igual el haibún, inexactamente traducido por "haikú en prosa", y que es en realidad un texto corto, ciertamente en prosa, pero con un haikú, al final o con varios haikús entrelazados en su interior (Basho) escribió más de 60 haibún). En todo caso, para nuestro estudio lo relevante es que, desde siglos atrás la cultura japonesa se mostró sensible a la autosuficiencia de hechos y momentos irrepetibles, dotados de cualidades valiosas aunque efímeras, y que hacían de los mismos una silenciosa explosión de significados profundos".

El haibún es el diario, bitácora, o cuaderno de viaje. Juan Manuel Cuartas afirma que éste es el verdadero origen del haiku, y no hay mejor ejemplo que los diarios de Basho.

VI EL CAMINO DEL HAIKU

(Una aproximación al psicoanálisis y al budismo Zen).

No soy un experto en psicoanálisis ni tampoco un conocedor del budismo Zen: conozco el camino del haikú y es a través de esta experiencia poética que deseo relacionar el budismo Zen con el psicoanálisis en tanto que se preocupan por el destino de la vida humana.

Las referencias bibliográficas de las cuales parto son unos pocos textos que he releído con interés entre los cuales están, obviamente “ *Sicoanálisis y Budismo Zen*”, de Erich Fromm; las “ *Conferencias sobre Budismo Zen* ”, de D. T. Suzuki, “ *Budismo Zen: un examen psicológico*” de Edwar W. Maupin; “ *Qué es el Budismo* ”, escrito por Jorge Luis Borges con la colaboración de Alicia Jurado, “ *el Libro de los Cinco Círculos*” de Miyamoto Musashi.

Son estas las referencias más cercanas, a las cuales debo agregar algunos artículos de R. H. Blyth, Alan Watts, Huxley, Wilber, Krishnamurti,, Aurobindo, Bucke, Walsh, Octavio Paz, Tony de Mello, etc.

La parte que tiene que ver directamente con el Haikú la tomo de “ *Para el corazón que no duda*”, una antología de la Poesía Japonesa en la que venimos trabajando hace varios años el poeta Rodrigo Escobar Holguín y yo, que agrupa a más de 100 autores y unos 300 poemas. Los poemas de Basho, Buson, Issa y Ryokan ocupan un lugar destacado y a ellos acudiré en más de una ocasión.

Conviene principiar por precisar algunos de los conceptos utilizados por el psicoanálisis y que emplearé en esta charla.

* * *

EL SICOANÁLISIS HUMANISTA DE ERICH FROMM.

Contra la Falsa Conciencia

Al hablar de sicoanálisis entendemos el sicoanálisis humanista, dentro de la concepción de Erich Fromm.

Los términos “*consciente e inconsciente*” es igualmente necesario definirlos por cuanto tienen varias y distintas acepciones, ya sea que sean utilizados en sentido **funcional**, en tanto que situación subjetiva dentro del individuo; en sentido **sectorial**, como parte de una persona (Freud y Jung); y el inconsciente y lo consciente, **como estados de conocimiento**. Es en este sentido como aquí se emplean estos términos siguiendo la propuesta de Fromm.

Decimos que el suyo es un sicoanálisis humanista, porque así lo ha querido caracterizar este maestro, al buscar el bienestar del hombre de acuerdo a las condiciones de su propia existencia. Su propuesta trasciende el marco Freudiano, rebasando su teoría de lo líbido (como capacidad para el pleno funcionamiento genital) y ahondando en la discusión del concepto básico de la existencia humana.

El punto de partida de Fromm es su intento de dar una definición de **bienestar**; dice : “*Bienestar es estar de acuerdo con la naturaleza del hombre*”.

Atendamos al maestro cuando dice :

“ Si vamos más allá de esta declaración formal surge la pregunta : ¿Qué es estar de acuerdo con las condiciones de la existencia humana? ¿Cuáles son estas condiciones ?

La existencia humana plantea un problema. El hombre es lanzado a este mundo sin su voluntad y retirado de este mundo también sin contar con su voluntad. A diferencia del animal, que en sus

instintos tiene un mecanismo “innato” de adaptación a su medio y vive completamente dentro de la naturaleza, el hombre carece de este mecanismo instintivo. Tiene que vivir su vida, no es vivido por ella. Está en la naturaleza y, sin embargo, trasciende a la naturaleza; tiene conciencia de sí mismo y esta conciencia de sí como un ente separado lo hace sentirse insoportablemente solo, perdido, impotente. El hecho mismo de nacer plantea un problema. En el momento del nacimiento, la vida le plantea una pregunta al hombre, y él debe responder a esta pregunta. Debe responderla en todo momento; no su espíritu, ni su cuerpo, sino él, la persona que piensa y sueña, que duerme y come, que llora y ríe, el hombre total. ¿Cuál es la pregunta que plantea la vida? La pregunta es: ¿cómo podemos superar el sufrimiento, el aprisionamiento, la vergüenza que crea la experiencia de separación; cómo podemos encontrar la unión dentro de nosotros mismos, con nuestro semejante, con la naturaleza? El hombre tiene que responder a esta pregunta de alguna manera; y aun en la locura se da una respuesta, rechazando la realidad fuera de nosotros mismos, viviendo completamente dentro de la concha de nosotros y superando así el miedo a la separación.

*La pregunta es siempre la misma. No obstante, hay diversas respuestas o, básicamente, hay sólo dos respuestas. Una es superar la separación y encontrar la unidad en **la regresión** al estado de unidad que existía antes de que despertara la conciencia, es decir, antes del nacimiento del hombre. **La otra respuesta es nacer plenamente**, desarrollar la propia conciencia, la propia razón, la propia capacidad de amar, hasta tal punto que se trascienda la propia envoltura egocéntrica y se llegue a una nueva armonía, a una nueva unidad con el mundo” (1).*

Fromm le hace un seguimiento a las variables concernientes a estas dos respuestas. Para él “*el nacimiento no es un acto, es un proceso*”; y “*el fin de la vida es nacer plenamente*” (2).

La muerte, nos dice, se produce cuando el nacimiento se detiene. Y señala no obstante, cómo muchos no pueden romper el cordón

umbilical del todo “..Permanecen simbióticamente, ligados a la madre, al padre, a la familia, la raza, el Estado, la posición social, el dinero, los dioses, etc; nunca surgen plenamente como ellos mismos y, en consecuencia nunca nacen plenamente” (3).

El regresivo no acepta la realidad como es sino tal como quiere que sea; la actitud madura lleva a **tener conciencia** de la realidad y aceptar sus leyes. Los conceptos de **necesidad** y **libertad** están involucrados en la discusión.

Las formas como el ser humano se plantea ante esta realidad se relaciona con las distintas metas y caminos, y constituyen las diferentes respuestas del hombre total a la pregunta que le hace la vida.

Es aquí, cuando E. Fromm, hace su referencia a los sistemas religiosos que hacen la historia de la religión :

“ Del canibalismo primitivo al budismo zen, la raza humana ha dado sólo algunas respuestas a la cuestión de la existencia, y cada hombre da en su propia vida una de estas respuestas, aunque por lo general no tiene conciencia de su respuesta. En nuestra cultura occidental, casi todo el mundo piensa que da la respuesta de las religiones cristiana o judía, o la respuesta de un ateísmo ilustrado y, sin embargo, si pudiéramos tomar una radiografía mental de cada uno, encontraríamos muchos adeptos al canibalismo, muchos adoradores de totem, muchos que veneran ídolos de distintos tipos, y unos cuantos cristianos, judíos, budistas, taoístas. La religión es la respuesta formal y elaborada a la existencia del hombre y como puede ser compartida en la conciencia y a través del ritual con otros, hasta la religión más inferior crea una sensación de racionalidad y de seguridad por la misma comunión con otros. Cuando no es compartida, cuando los deseos regresivos están en contraposición con la conciencia y las exigencias de la cultura existente, entonces la “religión” secreta, individual, es una neurosis.

Para entender al paciente individual - o a cualquier ser humano - hay que saber cuál es su respuesta a la cuestión de la existencia o, para decirlo de otra manera, cuál es su religión secreta, individual, a la que se dedican todos sus esfuerzos y pasiones. La mayoría de lo que uno considera como “problemas psicológicos” son sólo consecuencias secundarias de esta “respuesta” básica, y de ahí que resulte bastante inútil tratar de “curarlos” antes de haber entendido esta respuesta básica, es decir, su religión secreta, privada” (4).

Recordemos que el eje de Fromm es el bienestar. Nos dice :

*“ El bienestar es el estado de haber llegado al pleno desarrollo de la razón: la razón no en el sentido de un juicio puramente intelectual, sino en el sentido de captar la verdad “dejando que las cosas sean” (para usar el término de Heidegger) tal como son. El bienestar es posible sólo en la medida en que uno está abierto, en que responde, en que es sensible y está despierto, vacío (en el sentido zen). El bienestar significa alcanzar una relación plena con el hombre y la naturaleza afectivamente, superar la separación y la enajenación - llegar a la experiencia de unidad con todo lo que existe - y, sin embargo, experimentarse al mismo tiempo como el ente separado que Yo soy, como el in-dividuo. **El bienestar significa nacer plenamente, convertirse en lo que se es potencialmente;** significa tener la plena capacidad de la alegría y la tristeza o, para expresarlo de otra manera, despertar del sueño a medias en que vive el hombre medio y estar plenamente despierto. Si es todo eso, significa también ser creador; es decir, reaccionar y responder a sí mismo, a los otros - a todo lo que existe - reaccionar y responder como el hombre real, total, que soy a la realidad de todos y de todo tal como es. En este acto de verdadera respuesta está el área de capacidad creadora, de ver al mundo creado y transformado por mi comprensión creadora, de modo que el mundo deje de ser un mundo extraño “allí” y se convierta en mi mundo. El bienestar significa, por último, desprenderse del propio Ego, renunciar a la avaricia, dejar de perseguir la preservación y el engrandecimiento del Ego, ser y*

experimentarse en el acto de ser, no en el de tener, conservar, codiciar, usar.” (5).

Pero las religiones no tienen el mismo contenido. Algunas buscan la regresión a formas prehumanas, al totem, etc. Fromm se detiene en las religiones surgidas aproximadamente hacia el año 2000 A. de C. *“ El Taoísmo y el budismo, en el Lejano Oriente, Las revoluciones religiosas de Ekhnaton en Egipto, la religión de Zoroastro en Persia, la religión de Moises en Palestina, la religión de Quetzalcoatl en México” (6).*

Señala Fromm :

“ La unidad se busca en todas estas religiones, no la unidad regresiva que se encuentra volviendo a lo pre-individual, a la armonía preconsciente del paraíso, sino la unidad en un nuevo nivel: esa unidad que sólo puede lograrse después de que el hombre ha experimentado su separación, después de que ha atravesado la etapa de la enajenación de sí mismo y del mundo y ha nacido plenamente. Esta nueva unidad tiene como premisa el pleno desarrollo de la razón del hombre, que conduce a una etapa en que la razón ya no separa al hombre de su captación inmediata, intuitiva de la realidad. Hay muchos símbolos de la nueva meta que está en el futuro, no en el pasado: Tao, Nirvana, Iluminación, el Bien, Dios.” (7).

No es este el momento de entrar a polemizar con Fromm sobre algunas de estas afirmaciones; las transcribo como premisas que son de su pensamiento y de su aproximación al Zen.

Veámoslo más cercano a la relación que debemos establecer :

*“ Lo común al pensamiento judeo-cristiano y al budista zen es la conciencia de que debo renunciar a mi “voluntad” (en el sentido de mi deseo de forzar, dirigir, estrangular al mundo fuera de mí y dentro de mí) para estar completamente abierto, capaz de responder, despierto, vivo. En la terminología zen esto se llama con frecuencia **“vaciar a uno mismo”**, lo que no tiene un*

*sentido negativo, sino que significa la apertura para recibir. La terminología cristiana llama a esto por lo común “matarse a uno mismo y **aceptar la voluntad de Dios**”. Parece haber pocas diferencias entre la experiencia cristiana y la experiencia budista que están detrás de las dos formulaciones diferentes. Sin embargo, por lo que se refiere a la interpretación y la experiencia populares, esta formulación significa que en vez de tomar las decisiones por sí mismo, el hombre deja sus decisiones a un padre omnisciente, que vela por él y sabe lo que es bueno para él. Es evidente que en esta experiencia el hombre no se abre ni se vuelve capaz de responder, sino que se hace obediente y sumiso. Seguir la voluntad de Dios en el sentido de la verdadera renuncia al egoísmo puede lograrse mejor si no hay concepto de Dios. Paradójicamente, sigo efectivamente la voluntad de Dios si me olvido de El. El concepto de vacío del zen implica el verdadero significado de renunciar a la propia voluntad, sin peligro, sin embargo, de regresar al concepto idolátrico de un padre que ayuda.” (8).*

Sobre el método propuesto por el psicoanálisis humanista, debemos señalar que su elemento más característico es “*volver consciente lo inconsciente*” (9). Y como aclaramos al principio, aquí se emplean estos términos “*como estados de conocimiento*”, y sin privilegiar la consciencia sobre la inconsciencia, sobre todo teniendo en cuenta “*que la mayor parte de lo que hay en nuestra conciencia es “**conciencia falsa**”, y que es la sociedad la que nos llena de estas nociones ficticias e irreales*” (10).

Y como subraya Fromm : “*el efecto de la sociedad no es solo infundir ficciones a nuestra conciencia sino además, impedir la conciencia de la realidad*”(11).

Es claro que toda sociedad, por su propia práctica de vida y su modo de relacionarse, sentir y percibir, desarrolla un sistema de categorías que determina las formas de conciencia. “*Este sistema funciona como si dijéramos, como un **filtro socialmente condicionado**; la experiencia no puede entrar a la conciencia sino pasa por ese filtro*” (12).

Veamos la siguiente observación de Fromm:

“ ... debemos considerar que muchas experiencias no se prestan fácilmente a ser percibidas por la conciencia. El dolor es quizás la experiencia física que se presta mejor a ser conscientemente percibida; el deseo sexual, el hambre, etc., son también fácilmente percibidos, obviamente, todas las sensaciones importantes para la supervivencia del individuo o del grupo tienen fácil acceso a la conciencia. Pero cuando se llega a una experiencia más sutil o compleja, como contemplar el capullo de una rosa al amanecer, una gota de rocío en él, cuando el aire es todavía frío, el sol sale y un pájaro canta, ésta es una experiencia que en algunas culturas se presta fácilmente a la conciencia (por ejemplo, en Japón), mientras que en la cultura occidental moderna esta misma experiencia no entrará por lo común a la conciencia por no ser suficientemente “importante” o “significativa” para ser advertida. El hecho de que las experiencias afectivas sutiles puedan entrar en la conciencia depende del grado en que tales experiencias efectivas para las que no tiene palabras determinado lenguaje, mientras que otro lenguaje puede ser rico en palabras que expresan estos sentimientos.” (13).

Como subraya este autor los distintos lenguajes difieren no solo por el hecho que varían en diversidad de palabras que usan para denotar ciertas experiencias afectivas, sino por su sintaxis, su gramática y el significado original de las palabras.

El lenguaje determina cómo experimentamos y qué experiencia penetra a nuestra conciencia.

La sociedad impone el lenguaje, su lógica y los contenidos aceptables y reprochables.

La conciencia y la inconciencia están socialmente condicionadas. *“ las experiencias que no pueden filtrarse permanecen fuera de la conciencia; es decir, permanecen inconscientes” (14).*

Cuanto mayor es el conflicto entre los fines sociales y los fines humanos, más se desgarrará el individuo. Cuánto más se aproxime la sociedad a la norma de vida humana menos conflicto habrá.

El individuo no puede permitirse tener conciencia de pensamientos o sentimientos incompatibles con los patrones de su cultura, y, por ello, se ve obligado a reprimirlos.

Veamos la generalización que hace :

*“ ... el hombre, en cualquier cultura, tiene todas las posibilidades; es el hombre arcaico, la bestia de presa, el caníbal, el idólatra y es el ser con la capacidad para la razón, el amor, la justicia. El contenido del inconsciente, entonces, no es ni el bien ni el mal, lo racional ni lo irracional; es ambos; es todo lo humano. El inconsciente es el hombre total - menos esa parte del hombre que corresponde a su sociedad. La conciencia representa al hombre social, las limitaciones accidentales establecidas por la situación histórica en la que cae un individuo. **El inconsciente representa al hombre universal, al hombre total, arraigado en el Cosmos; representa la planta que hay en él, el animal que hay en él, el espíritu que hay en él; representa su pasado hasta el día en que el hombre llegue a ser plenamente humano y la naturaleza se humanice lo mismo que el hombre se “naturalice”.**” (15).*

Recordemos que según el concepto Freudiano, hacer consciente el inconsciente tenía una función limitada, ya que el inconsciente se suponía, consistía “ *de los deseos reprimidos, instintivos, en tanto que son incompatibles con la vida civilizada*” (*ibidem*). Se refería a los impulsos incestuosos, el miedo a la castración, etc.

Fromm va más allá, busca la realización de la experiencia del humanismo. Hacer consciente el inconsciente es propender por la experiencia viva de la universalidad del hombre.

Todo esto se relaciona con las observaciones Freudianas sobre la interferencia y distorsión que ejerce la represión, y cómo la

supresión de la represión conduce a una nueva apreciación de la realidad.

“Lo que Freud descubrió es que vemos la realidad deformada”(16).

Cuando el paciente entra en contacto con el inconsciente puede superar las distorsiones producidas por el mismo y ver la persona del analista, así como la de su padre o su madre, tal como son (17).

Aquí es donde Erich Fromm, tomando como él dice, la influencia entorpecedora de la sociedad, llega a la conclusión que la persona media, aunque piensa que esta despierta, está, en realidad, medio dormida, y que lo que considera realidad (fuera o dentro de sí misma) es una serie de ficciones.

Propone este autor diferenciar entre aquello de lo que es consciente una persona y aquello de lo que se vuelve consciente “ *Es consciente principalmente de ficciones; puede volverse consciente de las realidades que están por debajo de esas ficciones” (18).*

Fromm no vacila en señalar y en eso esta más cercano a Jung que a Freud, que el inconsciente representa la riqueza y la profundidad del hombre universal.

Dice :

“ Ampliar la conciencia significa despertarse, quitar un velo, abandonar la caverna, hacer luz en la oscuridad” (19).

El proceso de descubrir el inconsciente lo describe como una serie de experiencias que son sentidas profundamente y que trascienden el conocimiento teórico, intelectual.

Aquí es decisiva su observación sobre la relación paciente analista, para anotar que ésta debe ser realista y libre de todo

sentimiento, *“puede actuar como guía - o como partera -, puede mostrar el camino, quitar obstáculos y algunas veces prestar alguna ayuda directa, pero nunca puede hacer por el paciente, lo que el paciente puede hacer por sí mismo”* (20).

* * *

El Zen : la captación de la relación de mí mismo con el universo.

La relación con el Budismo Zen es la adquisición de la iluminación. Definido este fin, en las palabras de Suzuki, explicativas del Zen : *“...El Zen es en esencia, el arte de ver dentro de la naturaleza del propio ser y señala el camino de la servidumbre a la libertad... podemos decir que el Zen libera todas las energías acumuladas propia y naturalmente en cada uno de nosotros, que en circunstancias ordinarias son constreñidas y deformadas de modo que no encuentran un canal adecuado para su actividad... El objeto del Zen es, por tanto, salvarnos de la locura o la parálisis.*

A esto me refiero cuando hablo de libertad, de dar libre juego a todos los impulsos creadores y benevolentes, que yacen en nuestro corazón. Por lo general estamos ciegos ante este hecho : que estamos en posesión de todas las facultades necesarias para ser felices y que nos harán amarnos unos a otros.”(21).

El fin último del Zen es la experiencia de la iluminación llamada Satori. Es un estado de ánimo apacible, que interpretado psicológicamente por Fromm, lo describe como *“ .. un estado en que la persona está completamente sintonizada con la realidad fuera y dentro de ella misma, un estado en que esta plenamente consciente de ella y la percibe con plenitud. La persona está consciente de esa realidad - es decir, no su cerebro, ni ninguna otra parte de su organismo, sino él, el hombre total. Tiene conciencia de ella; no como un objeto allí afuera que capta con su pensamiento, sino como de eso, de la flor, el perro, el hombre en su plena realidad ”* (22).

Dice Fromm : “ *El que despierta se abre y responde al mundo y puede estar abierto y responder porque ha renunciado a aferrarse a sí mismo como una cosa y así se ha quedado vacío y, dispuesto a recibir. Estar iluminado significa “ el pleno despertar de la personalidad total a la realidad” (23).*

El conocimiento del yo, en el **Zen**, es un conocimiento no intelectual. El Zen parte de la premisa que la respuesta última a la vida no puede darse en el pensamiento; en el Zen no se niega a Dios ni se insiste en él.

En el Zen el maestro no es un maestro en el sentido occidental, se limita a comunicar su existencia y el discípulo debe captar la realidad por sí mismo. La actitud del maestro Zen es desorientadora para el observador occidental.

Veamos 2 ejemplos de los que se sirve E. Fromm :

“ *Uno es la historia de la conversación de un maestro con un monje :*

“*¿Haces alguna vez un esfuerzo por disciplinarte en la verdad?*”

“*Sí.*”

“*¿Cómo te ejercitas?*”

“*Cuando tengo hambre como; cuando estoy cansado duermo.*”

“*Es lo que todo el mundo hace; ¿puede decirse que ellos se ejercitan de la misma manera que tú?*”

“*No.*”

“*¿por qué?*”

“*Porque cuando comen no comen, sino que piensan en otras muchas cosas, distrayéndose; cuando duermen no duermen, sino que sueñan mil cosas. Por eso no se parecen a mí.*” (24).

La otra declaración igualmente reveladora, es la de un maestro Zen que decía :

“Antes de la iluminación, los ríos eran ríos y las montañas eran montañas. Cuando empecé a experimentar la iluminación, los ríos dejaron de ser ríos y las montañas dejaron de ser montañas. Ahora desde que estoy iluminado, los ríos vuelven a ser ríos y las montañas son montañas”. (25).

Por eso Fromm presenta al maestro Zen como caracterizado, al mismo tiempo, por la absoluta falta de autoridad racional y por la afirmación, igualmente vigorosa de esa autoridad que nada demanda y cuya fuente es la experiencia auténtica.

Siendo el psicoanálisis Humanista de Fromm y el Budismo Zen, expresiones de origen tan diferente, tienen, sin embargo, algunos aspectos comunes. Fromm señala la aspiración de la visión de la propia naturaleza, realización de la libertad, la felicidad, el amor, liberación de la energía, salvación de la locura o la parálisis.

La psiquiatría se pregunta porqué algunas personas se vuelven locas, pero Fromm, plantea el problema real ¿ por qué la mayoría de las personas no se vuelve loca ?

En sus observaciones este autor señala que la mayoría evita ese resultado mediante mecanismo compensatorio como la rutina dominante de la vida, conformidad con el rebaño, búsqueda de poder, prestigio, dinero, dependencia de los ídolos, masoquismo, etc.

La solución fundamental “ .. *que realmente supera la locura potencial es la respuesta plena, productiva al mundo que, en su forma más elevada es la iluminación* ”.

El Psicoanálisis Humanista de Fromm, y el Budismo Zen, igualmente comparten la superación de la codicia, la independencia frente a cualquier tipo de autoridad, aunque la transferencia y la dependencia del paciente respecto del analista, crean una dificultad adicional “ ..*pero la finalidad del psicoanálisis es entender y eventualmente disolver este lazo y, en vez de ello, llevar al paciente a un punto en que adquiera plena libertad frente*

al analista, porque ha experimentado en sí mismo lo que era inconsciente y lo reintegra a su conciencia” (26). Lo cierto es que hay claridad tanto en el analista como en el maestro Zen en que nadie salva el alma de nadie y que dependemos finalmente de nosotros mismos. **Herrigel** ilustra esta situación recordándonos las enseñanzas del maestro Zen sobre el Arte de la Arquería; le enseña al discípulo pero no adquiere autoridad sobre él.

Freud propuso distancia con el paciente, una actitud impersonal, que denominó de espejo; otros psicoanalistas como Ferenczi, Sullivan y el propio E. Fromm, privilegian la relación entre el paciente y el analista para la comprensión, aunque libre de sentimentalismo e interferencias en la vida del paciente.

A este respecto al proceder el maestro Zen a través de las aporías y encrucijadas propias del **“Koan”**, hace imposible que el discípulo busque refugio en el pensamiento intelectual.

Fromm considera que la mayor afinidad está en el punto principal del Zen, **en la iluminación.**

El psicoanálisis igualmente tiene su punto principal que es *“ la superación de la represión, **la transformación del inconsciente en consciente” (27).***

Cobrar conciencia, nos dice Fromm, significa superar la represión y la enajenación de sí mismo; significa despertar, descartar las ilusiones, las ficciones, las mentiras, ver la realidad tal como es; es la revolución interior del hombre.

La finalidad del Zen es la iluminación: la percepción inmediata, la captación de la relación de mí mismo con el universo. Más allá de las formulaciones de Freud, Fromm, supera la limitante instintiva tendiente a curar los síntomas, para darle al psicoanálisis la tarea de la búsqueda de la experiencia del hombre total, la superación de la contaminación afectiva y la celebración *“significa la des-represión, la abolición de la separación dentro de mí mismo entre el hombre universal y el hombre social; significa la desaparición*

*de la polaridad de conciencia frente al inconsciente; significa llegar al estado de percepción inmediata de la realidad, sin distorsión, su inteligencia de la reflexión intelectual; significa superar el deseo de aferrarse al ego, de adorarlo, significa renunciar a la ilusión de un ego, separado indestructible, que debe ampliarse, preservarse, como los faraones egipcios esperaban conservarse como momias para toda la eternidad. **Ser conscientes del inconsciente significa estar abiertos, responder, no tener nada y ser** ” (28).*

Por todo esto Fromm señala que la recuperación del inconsciente es obviamente más radical que el fin sicoanalítico. Es la búsqueda de un “ **arte de vivir** ”, como igualmente lo propone la ética budista, y como ella, el humanismo.

“El hombre mientras no ha alcanzado la relación creadora, cuya realización más plena es el satori, compensa en el mejor de los casos la depresión potencial inherente con la rutina, la destructividad, la codicia de la propiedad o la fama, etc. Cuando cualquiera de estas compensaciones se rompen, se amenaza su salud mental. La cura de la locura potencial está solo en el cambio de actitud de la separación y la enajenación a la percepción creadora, inmediata, del mundo y la respuesta a él.” (29).

En cuanto al método el Sicoanálisis y el Zen presentan sus diferencias. El Budismo procede mediante el Koan, y el sicoanálisis adiestra a la conciencia para percibir el inconsciente. En cuanto que métodos, ninguno garantiza la llegada a la meta. Lo cierto es que el sicoanálisis se ve beneficiado del acento del zen para percibir la realidad; y por su parte el estudioso del zen podría encontrar elementos clarificadores, en el sicoanálisis, pues como concluye Fromm “ .. *El hombre y la existencia son categorías universales y que la captación inmediata de la realidad, el despertar y la iluminación son experiencias universales*” (30).

EL BUDISMO ZEN

La nazuna florece junto al seto.

Para el Budismo Zen, el término **inconsciente** tiene otra significación.

Veamos la siguiente descripción que hace D. T. Suzuki ;

“ Las ciencias se refieren a abstracciones y no hay actividad en ellas. El zen se sumerge en la fuente de la creatividad y bebe toda la vida que hay en ella. Esta fuente es el Inconsciente del zen. La flor, sin embargo, es inconsciente de sí misma. Soy yo quien la despierto del inconsciente. Tennyson no la capta cuando la arranca de la pared agrietada. Basho la percibe cuando mira la nazuna que florece tímidamente junto al seto silvestre. No puedo determinar dónde está precisamente el inconsciente. ¿Está en mí? ¿O está en la flor? Quizá cuando pregunto “¿Dónde?” no está en ninguna parte. Si es así, déjenme estar en él y no decir nada.*

*Mientras que el científico mata, el artista trata de recrear. Sabe que la realidad no puede ser alcanzada mediante la disección. Por eso utiliza una tela y un pincel y trata de crear a partir de su inconsciente. **Cuando este inconsciente se identifica sincera y auténticamente con el Inconsciente Cósmico, las creaciones del artista son auténticas.** Ha creado realmente algo; su obra no es copia de nada; existe por derecho propio. Pinta una flor que, si florece de su inconsciente, es una nueva flor no una imitación de la naturaleza.” (31).*

En este aparte de Suzuki, que a continuación transcribo, el maestro nos aclara el sentimiento que surge de ese campo de la naturaleza que escapa a las categorías lógico-científicas :

“El inconsciente es algo que debe sentirse, no en el sentido ordinario, sino en lo que yo llamaría el sentido más primario o fundamental. Esto puede requerir una explicación. Cuando

* Recordemos que Suzuki alude al siguiente verso de **Basho** :

*Cuando miro con cuidado
veo florecer la nazuna
junto al seto.*

decimos: “Siento la mesa dura”, o “Siento frío”, este tipo de sensación pertenece al dominio de los sentidos, y puede distinguirse de sentidos tales como el del oído o la vista. Cuando decimos: “Me siento solo” o “Me siento exaltado”, esto es más general, más totalizador, más interior, pero pertenece aún al campo de la conciencia relativa. Pero el sentimiento del inconsciente es mucho más básico, más primario, y señala la edad de la “Inocencia”, cuando todavía no se ha producido el despertar de la conciencia de la llamada Naturaleza caótica. La naturaleza, sin embargo, no es caótica porque nada caótico puede existir por sí mismo. Es simplemente un concepto dado al campo que se niega a ser medido por las reglas ordinarias del raciocinio. La naturaleza es caótica en el sentido de que es una reserva de posibilidades infinitas. La conciencia que surge de este caos es algo superficial, que sólo toca el margen de la realidad. **Nuestra conciencia no es sino una insignificante isla que flota en el Océano que rodea a la Tierra.** Pero, a través de este pequeño fragmento de tierra podemos contemplar la inmensa extensión del inconsciente mismo; la sensación de esto es todo lo que podemos tener, pero este sentimiento no es algo pequeño, pues por él podemos lograr que nuestra existencia fragmentaria adquiera su pleno significado y así podemos tener la seguridad de que no vivimos en vano. La ciencia, por definición, nunca puede darnos la sensación de plena seguridad y falta de miedo que es el resultado de nuestra sensación del inconsciente.”(32).

Así responde D. T. Suzuki, a la pregunta que se hace sobre el sentido de la vida, y a los datos estadísticos sobre neurosis provenientes de esta ansiedad existencial. “Pero el hombre dedicado al zen puede decirles que todos han olvidado que nacieron artistas, artistas creadores de vida y que tan pronto como comprenden este hecho y esta verdad se curarán de neurosis o sicosis o como quiera que le llamen a ese trastorno” (33).

La alternativa esta en ser una artista de la vida. ¿Y qué significa ser un artista de la vida?

Veámos lo que nos dice Suzuki :

*“ Los artistas de cualquier tipo, hasta donde sabemos, tienen que usar uno u otro instrumento para expresarse, para mostrar su capacidad creadora en una u otra forma. El escultor tiene que tener piedra, madera o yeso y un cincel o algún otro instrumento para imprimir sus ideas sobre el material. **Pero un artista de la vida no necesita salirse de sí mismo. Todo el material, todos los implementos, toda la capacidad técnica que se requieren ordinariamente están dentro de él desde que nace, quizá aun antes de que sus padres le dieran la vida.** Esto es extraño, extraordinario, exclamarán quizá ustedes. Pero si piensan por un tiempo en ello comprenderán, sin duda, lo que quiero decir. Si no, seré más explícito y les diré: el cuerpo, el cuerpo físico que todos tenemos, es el material, que corresponde a la tela del pintor, la madera, la piedra o el yeso del escultor, el violín o la flauta del músico, las cuerdas vocales del cantante. Y todo lo que se relaciona con el cuerpo, como las manos, los pies, el tronco del cuerpo, la cabeza, las vísceras, los nervios, las células, los pensamientos, los sentimientos, los sentidos - de hecho, todo lo que constituye la personalidad - es a la vez el material y los instrumentos con que la persona moldea su genio creador en la conducta, la actitud y todas las formas de acción, en la vida misma en una palabra. Para una persona así, su vida refleja cada una de las imágenes que crea a partir de su fuente inextinguible del inconsciente.” (34).*

* * *

Del Inconsciente a la Iluminación.

Suzuki propone llamar al inconsciente **cósmico**, ya que el campo relativo de la conciencia se desvanece en lo desconocido y este desconocido, una vez conocido, entra en la conciencia ordinaria y pone en orden todas las complejidades que nos han venido atormentando en mayor o en menor grado.

“ Podemos afirmar, así, que nuestra limitada conciencia, en tanto que conocemos su limitación, nos conduce a todo tipo de preocupaciones, miedo, inestabilidad. Pero tan pronto como se descubre que nuestra conciencia surge de algo que, aunque no conocido de la manera que lo son las cosas relativas, está íntimamente relacionado con nosotros, se alivia todo tipo de tensión y quedamos en paz con nosotros mismos y con el mundo en general. ¿No podemos llamar a este desconocido el Inconsciente Cósmico o la fuente de infinita capacidad creadora por la que no sólo los artistas de todo tipo nutren sus inspiraciones, sino aun nosotros, los seres ordinarios, podemos cada uno de acuerdo con sus dotes naturales, convertir la vida en algo de auténtico arte?” (35).

Este término “inconsciente” tiene un valor semántico referido al Budismo y otro tratándose del psicoanálisis, sin embargo los autores se han esforzado por emplearlos en los dos campos buscando valores conmutables; lo mismo sucede con “hacer claridad”, “tomar consciencia”, “iluminación” y “satori”.

En la introducción que hace Jhon White, a su libro “¿Qué es la Iluminación?” en el que compendia artículos de Watts, Huxley, Bucke y otros, nos dice: “sabios de todas las religiones más importantes y de las tradiciones sagradas, todas las filosofías herméticas, todas las instituciones que estudian el misterio y el ocultismo más elevado están de acuerdo sobre el particular. **Para todos ellos la iluminación es la esencia de la verdad. Aún más, es la esencia de la vida, la meta de toda plenitud, del desarrollo, de la evolución.** Se trata de descubrir lo que realmente somos, la respuesta a las preguntas: ¿Quién soy? ¿Por qué estoy aquí? ¿A dónde voy? ¿Qué es la vida?”.

Anota White: “ Paradójicamente la respuesta que buscamos no es otra que lo que ya somos en esencia, ser, la última totalidad, que es la fuente y el fundamento de llegar a ser. **La iluminación significa darse cuenta de la verdad de ser.** Nuestra condición original, nuestro verdadero si mismo, es ser, llamado tradicionalmente Dios, la Persona Cósmica, el Ser Supremo, el

Uno en todo. (Por cierto algunos maestros iluminados - Buda era uno de ellos - prefirieron evitar los términos teístas a fin de poder comunicarse mejor. Trataron de evitar el condicionamiento cultural que conlleva el lenguaje y bloquea el entendimiento.

Somos manifestaciones del Ser, pero al igual que el Cosmos, también estamos sujetos al proceso de llegar a ser, estamos en constante transformación, crecimiento y evolución (...) por lo tanto, no solo somos seres humanos, sino que estamos en el camino de serlo..” (36).

Como el mismo White lo señala, se han dado muchos nombres a la iluminación. Buda significa “*El Iluminado*”; Cristo y el Mesías tienen el mismo significado. San Pablo lo llamó “*La Paz de Dios que trasciende el conocimiento*”; Richard Maurice Bucke la denominó, también “*Conciencia Cósmica*”. El Budismo Zen le dió el nombre de “*Satori*”, el yoga se le llama “*Samadhi*”, los sufíes hablan de “*Fana*” y en el Taoísmo de “*Wu*” o el Tao fundamental; Sri Aurobindo habló de “*La Supermente*”, las instituciones del misterio y del ocultismo la llaman “*Iluminación, liberación y experiencia mística*”.

En cuanto a los símbolos de la iluminación, son muchos y variados: está la Flor de Loto de mil pétalos del Hinduismo, el Santo Grial del Cristianismo, el Espejo Transparente del Budismo, la Estrella de David del Judaísmo, el Yin - Yang del Taoísmo, la Cima de la Montaña, el Cisne, el Lago Tranquilo, la Rosa Mística, la Llama Eterna (37).

Lo inconsciente en el sentido zen es lo misterioso, lo desconocido; pero la conciencia esta en constante comunión con el inconsciente y da cabida a la intuición, a la telepatía y a una serie de manifestaciones que se denominan generalmente parapsicológicas. Por eso para entender el zen no se puede permanecer exclusivamente **científico...**

Veamos el concepto del yo, en el Budismo Zen; para ello volvamos a un par de anécdotas de Joshu Jushin (778-897).

Un día le preguntó un monje : “¿Qué es mi Yo?” Dijo Joshu: “¿Has terminado la colación así, lava tu taza.” El comer es un acto, el lavar es un acto, pero lo que se quiere en el zen es el actor mismo, es el que come y lava el que ejecuta los actos de comer y lavar; y a no ser que la persona sea captada existencial o experimentalmente, no puede hablarse del actuar. ¿Quién tiene conciencia del actuar? ¿y quién te comunica este hecho de la conciencia? ¿y quién eres tú que dices todo esto no sólo a ti mismo sino a todos los demás? “Yo”, “tú”, “ella” o “ello”, son pronombres que representan algo que está detrás. ¿Quién es este algo?

Otro monje le pregunto a Joshu : “¿Qué es mi Yo?” Dijo Joshu: “¿Ves el ciprés en el patio?” No es el acto de ver, sino el que ve, a quien quiere captar el maestro Joshu. Si el Yo es el eje de la espiral y nunca se objetiva ni actualiza sigue allí y el zen nos dice que debemos captarlo con las manos desnudas y mostrar al maestro lo que es inapresable, inobjetivable o inalcanzable (en japonés, fukatoku; en chino, pu-ko-te; en sánscrito, anupalabdha). Aquí está, como podemos advertir, la discrepancia entre la ciencia y el zen. El zen, sin embargo, debemos recordarlo, no tiene ninguna objeción al enfoque científico de la realidad; el zen sólo pretende decir a los científicos que el suyo no es el único método sino que existe otro que, según el zen, es más directo, más interior y más real y personal, método que los científicos pueden llamar subjetivo pero que no lo es de la manera en que ellos lo designarían o definirían.” (38).

Suzuki utiliza los términos persona, individuo, yo, y ego, como sinónimos. La experiencia del yo, desde el punto de vista zen, conlleva sentimiento de autonomía, libertad, autodeterminación y capacidad creadora. Y afirma : “ La ciencia o lógica es objetiva y centrífuga mientras que el zen es subjetivo y centripeto” (39).

Aunque el término **Koan**, viene del chino kung-an, que significa documento, se ha generalizado como una especie de problema que el maestro formula a los alumnos para que lo resuelvan. Es la

forma de propiciar el despertar, y podría considerarse que es generalmente dialéctica, pero con frecuencia asume una forma aparentemente absurda.

Escuchemos estos dos ejemplos :

“Al preguntar un discípulo: ¿Quién es el que está solo, sin un compañero entre las diez mil cosas?” El maestro respondió: “Cuando te tragues de una sola vez el Río del Oeste te lo diré.” “Imposible” será nuestra reacción inmediata. Pero la historia nos dice que esta observación del maestro abrió lo que podríamos llamar la cámara oscura de la conciencia del interrogador.

Fue el mismo maestro que pateó en el pecho a un monje cuyo delito fue preguntar : “¿Cuál es el sentido del Bodhidharma que viene a China del Oeste?”. Se levantó y una vez recuperado, declaró audazmente, aunque riéndose de todo corazón: “¿Qué extraño que toda forma posible de samadhi que exista en el mundo esté en la punta de un pelo y que yo haya dominado su significado secreto hasta su más profunda raíz!” ¿Qué posible relación podría existir entre la patada del maestro y la atrevida declaración del monje? Esto jamás podría entenderse en el plano de la intelección. Por absurdo que pueda ser todo esto, es sólo nuestro hábito de conceptualización el que nos impide enfrentarnos a la realidad última tal como se muestra desnuda en sí misma. Lo “absurdo” tiene en realidad mucho significado y nos hace levantar el velo que existe mientras permanecemos de este lado de la relatividad.” (40).

Esta iluminación da equilibrio y tranquilidad. Es una estación en el camino Zen. El entendimiento puede formular todo tipo de preguntas, pero la respuesta definitiva no está en la naturaleza de la intelección y esto es lo que quiebra el aparente absurdo de la respuesta del maestro zen, golpeando la facilidad de la esperanza cognoscitiva en detrimento de una realidad que solo se capta renunciando a ella.

Dice Suzuki : *“..lo que rechazo es considerar al entendimiento como la realidad última” (41).*

Nos aclara que los siguientes ejemplos ilustran lo que nos quiere decir :

*“ Se dice que Yeno, el Sexto Patriarca, pidió a su interrogador: “Enséñame la cara original que tuviste antes de nacer.” Nangaku Yejo, uno de los discípulos de Yeno, le preguntó a uno que deseaba ser iluminado: “¿Quién es el que así se acerca a mí?” Uno de los maestros de la época Sung quería saber: “¿Dónde nos encontramos después de muertos, después de ser cremados y de que todas las cenizas se dispersan?” Hakuin, un gran maestro zen del japon moderno, levantaba una de sus manos ante sus seguidores, diciendo: “Déjenme oír el sonido de una mano palmoteando,” Hay en el zen muchas exigencias imposibles como ésta: “Utiliza tu espada que tienes en las manos vacías.” “Camina mientras cabalgas sobre un burro.” “Habla sin usar la lengua.” “Toca el laúd sin cuerdas.” “Detén este diluvio.” Estas paradójicas proposiciones llevarán sin duda a nuestro entendimiento al más alto grado de tensión, haciendo que por último las caracterice a todas como absolutamente absurdas y no merecedoras de gastar en ellas las energías mentales. Pero nadie negará la racionalidad de la siguiente pregunta que ha confundido a filósofos, poetas y pensadores de todas las tendencias desde el despertar de la conciencia humana. “¿De dónde venimos y hacia dónde vamos?” **Todas estas preguntas o formulaciones “imposibles” planteadas por los maestros zen no son más que variedades “ilógicas” de la más “racional” de las preguntas que acabamos de citar.**” (42).*

La intelección, la moralización o la conceptualización son necesarias, solo para comprender sus propias limitaciones. El ejercicio del Koan nos lo descubre. La experiencia de Buda tiene que ver con esta renuncia cognoscitiva, y la aceptación del fluir de las cosas.

Cuando el maestro zen dice que uno debe proseguir el kafú sobre el Koan con las partes abdominales, no se refiere a otro acto que no sea el intento de establecer esta relación con éxito.

Como lo expone este maestro el procedimiento consiste en no hacer del Koan un objeto de intelección, que mantiene siempre alejado al objeto, sino que agarremos al Koan con las manos, con el abdomen, que nos identifiquemos con él, de la manera más completa “.. de modo que cuando como o bebo no soy yo sino el Koan el que come o bebe. Al llegar a esto el Koan se resuelve sin que yo haga ninguna otra cosa.” (43).

Así el conocimiento (intuitivo) puede llevarnos a sentir el mundo en una experiencia totalizadora identificándose con el infinito. El maestro por eso no acepta la dependencia del discípulo, y éste debe buscar la realidad por sí mismo y no en la respuesta del maestro, la que surgirá del inconsciente del discípulo.

El Taoísmo (Lao Tze) enseña, como el Budismo, la irrealidad del universo.

* * *

La versión de Borges.

A riesgo de parecer repetitivo deseo citar a Borges a propósito del Budismo Zen, pues es interesante su aproximación tanto al Koan, como al Satori...

“ Según se sabe, la fe del Buddha tuvo su raíz en el Nepal y emigró después a la Indochina y a la China por obra de diversos misioneros, de los cuales el más famoso fue Bodhidharma, el Primer Patriarca, a principios del siglo VI de nuestra era. Se cuenta que Shen-Kuan, discípulo y sucesor del Patriarca, no comprendió al principio su doctrina, cuya revelación le era negada por éste. Para probar la sinceridad de su fe, Shen-Kuan se cortó el brazo izquierdo; Bodhidharma, interrumpiendo su silencio de muchos años, le preguntó qué deseaba. Shen-Kuan le respondió:

“No hay tranquilidad en mi mente; hazme la merced de pacificarla”. Bodhidharma le dijo: “Muestrame tu mente y te daré paz”, a lo que contestó el discípulo: “Cuando busco mi mente no doy con ella”. “Bien, dijo Bodhidharma, “Ya estás en paz”. Shen-kuan, entonces, recibió una brusca iluminación: comprendió la Verdad.

*Esta anécdota, acaso la menos oscura de las que citaremos, sería el primer ejemplo de intuición instantánea que en el Japón se llama **satori**; equivale a lo que sentimos al percibir de golpe la respuesta a una adivinanza, la gracia de un chiste o la solución de un problema.*

*Una de las sectas chinas fue la de Ch’an (meditación), que pasó en el siglo VI al Japón, donde tomó el nombre de **Zen**.*

*Nuestros hábitos mentales obedecen a los conceptos de sujeto y de objeto, de causa y efecto, de lo probable y de lo improbable y a otros esquemas de orden lógico que nos parecen evidentes; la meditación, que puede exigir muchos años, nos libra de ellos y nos prepara para ese súbito relámpago: el **satori**.*

Desconfiar del lenguaje, de los sentidos, de la realidad del pasado propio o ajeno y aun de la existencia de Buddha, son algunas de las disciplinas que debe imponerse el adepto. En ciertos monasterios, las imágenes del Maestro se usan para alimentar el fuego; las escrituras sagradas se destinan a fines innobles. Todo esto puede recordarnos la sentencia bíblica: “La letra mata, pero el espíritu vivifica” (Cor 3-8).

*Para provocar el **satori**, el método más común es el empleo del **koan**, que consiste en una pregunta cuya respuesta no corresponde a las leyes lógicas.*

El ejemplo clásico se atribuye a varios maestros. A uno de ellos le preguntaron: “¿Qué es el Buddha?”; respondió: “Tres libras de lino”. Los comentaristas advierten que la contestación no es

simbólica. A otro le preguntaron: “¿Por qué vino del oeste el Primer Patriarca?”; la respuesta fue: “El ciprés en el huerto”.

El número de discípulos de Po-Chang fue tan considerable que tuvo que fundar otro monasterio. Para hallar quien lo dirigiera, los reunió a todos, les mostró un cántaro y les dijo: “Sin usar la palabra cántaro, díganme qué es”. El prior contestó: “No es un pedazo de madera”. El cocinero, que iba a la cocina, le dio un puntapié al cántaro y prosiguió. Po-Chang lo puso al frente del monasterio.

Acaso de mayor interés es la historia de Toyo, que al cumplir los doce años quiso recibir instrucción del maestro Mokurai. Este empieza por rechazarlo dada su corta edad; el niño insiste y Mokurai dice: “Puedes oír el sonido de dos manos que aplauden. Muéstrame ahora cómo aplaude una sola”. Toyo se retira a su cuarto y al meditar oye la vecina música de las geishas: “¡Ya entendí!”, proclamó. Al día siguiente, cuando el maestro lo interroga, Toyo entona la música de las geishas.

“No”, le dice el maestro. “ése no es el sonido de una mano”. Toyo busca un lugar más tranquilo y oye agua que gotea. “¡Ya entendí!”, piensa. Al día siguiente, imita ante Mokurai el sonido del agua; Mokurai le dice: “Eso se parece al sonido del agua, pero no al aplauso de una mano. Prueba otra vez”.

Mokurai oye y rechaza el silbado del viento, el grito de la lechuza, el canto de los grillos y muchas otras cosas. Durante un año. Toyo medita sobre el sonido de una sola mano que aplaude. Al fin vuelve al maestro y le dice: “Me he cansado de escuchar y de repetir y he llegado al sonido sin sonido”. El maestro le responde: “Has acertado”.

*...Para inducir el **satori** algunos maestros sustituyen el **koan** por medios más violentos. Ante una pregunta del discípulo sobre el viaje de Bodhidharma, Ma-Tsu lo derriba de un puntapié. El neófito se ríe y exclama: “Innumerables son las verdades enseñadas por los Buddhas; ahora no hay una sola que no*

comprenda de un modo simultáneo”. Otros maestros recurrían al grito, la bofetada o a diversas formas de violencia física. Hay ejemplos más moderados. Te-Shan, antes de su revelación, había elegido como maestro a Ch’ung-Hsin. Se alojó en el monasterio; al anochecer, estaba sentado meditando cuando Ch’ung-Hsin le preguntó: “¿Por qué no entras?” Te-Shan respondió: “Está oscuro”. El maestro volvió con una vela encendida y cuando el discípulo iba a tomarla la apagó; Te-Shan intuyó inmediatamente la Verdad.” (44).

* * *

La práctica del zen.

Volviendo a Suzuki, este nos habla de los 5 pasos en el adiestramiento del Zen :

Sho Chu Hen, 1:Lo uno es lo múltiple; Dios en el mundo; lo infinito en lo finito.

Hen Chu Sho, 2:Lo múltiple en lo uno.

Sho Chu Rai,3:Desde el medio del **sho** como **hen** y hen como sho.

El que sale precisamente del medio de **sho** y **hen** en su identidad contradictoria.

Se ilustra con el símbolo chino de **Yin** y el **Yang**.

Ken Chu Shi, 4:**Rai** es porvenir y **shi** significa el proceso de llegar al destino; o moverse hacia la meta.

La abstracción lógica, logos, sale ahora de su encierro y se encarna y se personaliza y entra en un mundo de complejidades; es el yo que es a la vez finito e infinito, transitorio y permanente, limitado y libre, absoluto y relativo.

Ken significa, **ambos**, y se refiere al dualismo de lo negro y lo blanco, lo oscuro y lo claro, el amor y el odio, el bien y el mal, que es la realidad del mundo en que el hombre dedicado al zen conduce ahora su vida.

El espíritu de trabajo esta hondamente arraigado en la mentalidad china y japonesa. Esto no esta de acuerdo con la idea occidental y su tecnificación capaz de ahorrar mucho tiempo al trabajo, ganado para perderlo o en diversiones y a quejarse de lo insatisfecha que esta de la vida o a aumentar su capacidad de autodestrucción.

Las **paramitas** o virtudes cardinales del bodhisattva son 6: Dana (caridad), Sila (preceptos, vida pacífica y armoniosa), Ksanti (humildad, paciencia, ecuanimidad), Virya (energía), Dhyana (meditación), Prajña (meditación, intuición totalizadora).

Ken Cho To, 5: Establecimiento en el Ken.

La diferencia entre este y el cuarto es el uso de **to** en vez de **shi**.

Shi y **to**, significan en realidad la misma acción, “llegar”, “alcanzar” pero de acuerdo con la interpretación tradicional. **shi** no ha completado todavía el acto de alcanzar, el viajero está todavía en el camino hacia la meta, mientras que **to** indica el acto pleno.

El hombre dedicado al Zen alcanza aquí su objeto, porque ha llegado a su destino. Trabaja tan esforzadamente como siempre; permanece en este mundo entre sus semejantes. Sus actividades diarias no varían; lo que se modifica es su subjetividad.

El zen propone buscar la iluminación por uno mismo y ayudar a otros a alcanzarla.

* * *

Finalmente Suzuki nos recuerda las oraciones Zen :

1. Por innumerables que sean todos los seres, ruego que todos se salven;
2. Por inexhaustibles que sean las pasiones, ruego que todas puedan ser suprimidas;
3. Por inconmensurablemente diferenciado que sea el Dharma, ruego que pueda ser estudiado por completo.
4. Por alto que pueda ser el camino de Buda, ruego que pueda ser absolutamente alcanzado.

Bien lo dice Suzuki, al terminar su conferencia: “ *El zen puede aparecer ocasionalmente demasiado enigmático, críptico y lleno de contradicciones, pero es después de todo una disciplina y enseñanza simples :*

Hacer el bien,
evitar el mal.
purificar el propio corazón :
este es el Camino de Buda ” (45).

El Budismo, como observa Kóppen, citado por Borges, no es dogmático ni especulativo; su doctrina es moral y práctica.

El Satori como regresión estructural del ego.

Los sicoterapeutas se han interesado en el zen desde hace varias décadas. A este respecto baste recordar no solo los trabajos de Jung, y los de Fromm, sino también los de Herrigel, Edwar W. Maupin, de Martino Schachtel, Fingarette y tantos otros.

Los estudiosos del zen han considerado que la experiencia del satori es la médula central.

Es posible que la concepción de este término tenga diferentes sentidos según la cultura a que se pertenezca. Lo cierto es que, con frecuencia, hay curiosas interpretaciones occidentales que incluso desvirtúan opiniones de autorizados maestros japoneses.

Como lo afirma Maupin, el Zen no hace distinciones entre los diferentes tipos de psicopatologías. *“En tanto que terapia parece destinado a gente madura que ha alcanzado algún grado de autocontrol. Se considera que los problemas existenciales son provocados por la manera en que el adulto normal se experimenta a sí mismo y el mundo y por los términos en que se plantea el problema”*.(46).

Dentro de esta concepción, el *satori* sería la respuesta. El individuo intuye la totalidad. Tratando de explicar el *satori* los occidentales forzan distinciones como la de señalar el *satori instantáneo*, y el entrenamiento para mantener una experiencia **constante**, considerando que el relajamiento de la conciencia conceptual y el abandono a la intuición irreflexiva tiene importantes efectos a los que uno puede responder.

El *satori* es considerado *“un despertar de algo que ya se encontraba ahí, no el producto de una técnica particular”* (47).

No obstante, respecto del entrenamiento para conseguirlo, Maupin señala una adecuada posición corporal, relajada y cómoda, no supina ni que pueda provocar sueño. *“Por lo general los japoneses utilizan las posiciones de medio loto y loto completo con las piernas cruzadas. Los ojos se mantienen medioabiertos para evitar, una vez más, el sueño o el estupor”*.

Sobre puntos de concentración, Maupin se refiere a la respiración, la *hua t'ou* y el koan. Dice: **“La concentración en la**

respiración parece ser la más simple y se utiliza frecuentemente para desarrollar la habilidad de la concentración. **Hua t'ou** es una palabra china que significa “**antepensamiento**”; esta palabra describe el estado mental de una persona que se pregunta a sí misma: ¿quién es aquel que invoca el nombre de Buda?”. Parece definir una actitud particular de observación despegada del contenido mental propio, cuyo origen subjetivo no se pierde de vista. También constituye un intento de ver como produce la mente estos conceptos. El **hua t'ou** se superpone con el **koan** que es una declaración que resulta imposible de comprender racionalmente pero que es comprensible para una persona que ha experimentado el satori” (48)

De Martino es de la opinión que el koan sirve para enfocar la desesperada necesidad personal de llegar a una respuesta. Según lo sostiene, el intento de resolverlo “se convierte en un sustituto de resolver la propia vida”.

La curiosidad occidental se recrea en el análisis clínico de estas búsquedas. Aquí sentimos a nuestros psicoanalistas y terapeutas complacidos en estos estudios pero desquiciando la disposición original que los produce; llevan al budismo zen al laboratorio, lo descomponen como un material cualquiera.

No se trata de negar el interés que pueda presentar el budismo para ser convertido en objeto de conocimiento, sino que señala esta óptica que de alguna manera desvirtúa aquella forma de abordar la vida.

En estos fríos estudios se destaca como aspectos inherentes a la búsqueda del budismo zen, la aceptación, la atenuación de conflictos interiores, apertura de la rigidez de las formas lógicas. Así Fingerette lo relaciona con la psicoterapia cuando ésta consigue la reorganización de la personalidad al enfrentarse con sus problemas subyacentes y al ganar una mayor introspección de ellos.

Podemos compartir algunas de sus conclusiones, pero lo vemos exagerando el método sicoanalítico cuando con otros autores occidentales extreman su reducción metodológica, a presentar **el sentimiento de unidad**, como asociada al pecho materno y las fantasías orales(siguiendo a Freud en su interpretación del sentimiento oceánico). En este mismo sentido Bertram Lewin.

Lewin, según Maupin *“El niño bien alimentado y predurmiente aparentemente se siente fundido con y devorado por el pecho, y el sueño posterior tiene este significado. Esta es la matriz de la experiencia subjetiva de la que surgen ideas de sueño, muerte, nirvana inmortalidad, cielo y, sentimiento oceánico”* (49).

Fingaretti concede que el sentimiento de unidad puede considerarse una fantasía de la unidad primaria pero que tiene lugar en el contexto de un ego altamente integrado y flexible. Agrega Maupin comentando a este autor que *“ ...Se pueden mantener residuos aceptables de fantasía infantil, y gratificación instintiva parcial sin que la experiencia sea antirrealista “* (50).

Todas estas sensaciones del sentimiento de unidad son objeto de análisis tratándose de la experiencia mística.

James señala varios casos de personas laicas.

El Dr. Bucke, médico canadiense (1923) reunió importante documentación al respecto. Su artículo *“Del sí mismo a la conciencia cósmica”*, es constantemente reeditado y comentado.

Se podrían identificar, como señala Maupin, dos líneas principales de explicación: **La sicoanalítica clásica**, en términos de una fantasía de la unión primaria del niño con el pecho materno; **y otra, la regresión estructural del ego.**

Maupin afirma que éste último concuerda más con el pensamiento Zen, *“el cual define al satori como una ruptura de un estado de conciencia (conceptualizante) hacia otro”* (51).

Y agrega : *“Desde un punto de vista estructural, la unidad y la indiferenciación pueden considerarse un modo característico de organización de un estado particular del ego. Sumamente consistentes en esto, los escritores Zen atribuyen la unidad, a un estado mental que ya no es conceptual : una conciencia de la realidad que ya no se encuentra entorpecida por los conceptos o las fantasías”.*

Más allá del reduccionismo metodológico se debe admitir la validez de las comparaciones. Evidentemente que la práctica del Budismo Zen y la búsqueda de la iluminación, disminuyen los conflictos que comprometen o inhiben la auto-conciencia y la angustia, y sugieren que el satori promueve la adaptación.

No obstante conviene recordar la observación de Alan Watts : *“..una sorpresa planeada es algo tan contradictorio como un satori intencional. Quien apunta al satori se parece a aquella persona que se envía a si misma un regalo de navidad por temor que los demás lo olviden...”* (52). Y nos recuerda que el Zen se ha llamado a sí mismo, *“El Camino del despertar instantáneo”*; que el pasado y el futuro son ilusiones, y el presente lo eternamente real.

EL CAMBIO DEL PARADIGMA

- La orientación hacia la simplicidad voluntaria -.

Los occidentales siempre han admirado estas actitudes de desapego y búsqueda de la serenidad de los orientales, no solo en el Zen, sino en el **abhidhama**, la psicología budista clásica.

El modelo abhidhama, según lo expone Daniel Goleman, señala toda una gama de actitudes negativas y malsanas que se interponen en el camino de la evolución psicológica y propone el **Arahat** un hombre que encarna la esencia de la salud mental. *“..una enumeración parcial tomada de una lista tradicional incluye:*
1) Ausencia de *avidez de deseos sensoriales, ansiedad, resentimientos o temores de toda especie, de dogmatismos como la creencia que esto o lo otro es “la verdad”;* *aversión a situaciones de pérdida, desgracia, dolor o culpa; sentimientos de*

lejanía o cólera; vivencias de sufrimiento; necesidad de aprobación, placer o elogio; deseo de nada para sí mismo, a no ser los artículos esenciales y necesarios; 2) Predominio de: imparcialidad hacia los otros, ecuanimidad en todas las circunstancias; constante alerta y calma deleite en lo que se vive, por vulgar o aburrido que pueda ser; intensos sentimientos de compasión y bondad; percepción rápida y precisa; compostura y destreza al emprender la acción”.(53).

Estas características representan una aspiración, y para el occidental constituyen un ser idealizado; sin embargo, para muchas de las religiones orientales, su realización es una búsqueda permanente.

Esto esta relacionado con la propuesta de un cambio de paradigma en occidente dominado por el consumismo y la dependencia de necesidades secundarias o artificiales.

En este sentido las palabras de Elgin Duane, nos muestran la validez de las búsquedas orientales de la simplicidad :

“A medida que el ritmo y la confianza del industrialismo decrecen y que su dirección se ve modificada por la nueva escasez, la cara de hereje de la necesidad nos impone el establecimiento de una nueva relación con los aspectos materiales de la existencia.

*A continuación nos ocupamos de un fluir social que poco a poco va apareciendo y que puede contribuir a equilibrar y dar mayor coherencia a las acciones sociales; **nos referimos al movimiento en pro de la simplicidad voluntaria.***

Históricamente, en Occidente en general y en Norteamérica en particular el consumo ha sido considerado como un objeto principal de la actividad humana. Este punto de vista se refleja en la medida habitual de la felicidad del hombre - su “estándar de vida” -, que se calcula casi exclusivamente en términos materiales. Hemos intentado dar el máximo de importancia al consumo, suponiendo implícitamente que el nivel de consumo se relaciona directamente con el nivel del bienestar y de la felicidad

humanos. Pero este supuesto parece tener muy escasa base y ser demasiado limitador cuando se trata de afrontar la totalidad de las satisfacciones humanas. Son muchas las pruebas de que, más allá del nivel de la “suficiencia” material, con el dinero no se compra la felicidad.

Como respuesta visceral a este conocimiento, es cada vez mayor el número de personas que parecen estar adoptando un estilo de vida alternativo que, aun siendo materialmente más modesto, es en términos generales más satisfactorio y enriquecedor. Es posible que la simplificación voluntaria de los aspectos externos y materiales de la vida contribuya significativamente al enriquecimiento de los aspectos interiores y no materiales. El difunto Richard Gregg, en un artículo premonitorio escrito en 1936, expresa con toda elocuencia los fundamentos racionales de la simplicidad voluntaria.

La simplicidad voluntaria pone en juego tanto la situación interior como la exterior. Significa tanto unidad de propósito, sinceridad y honestidad en lo interior, como necesidad de evitar, en lo exterior, la acumulación, el exceso de posesiones que nada tienen que ver con el propósito principal de la vida. Significa ordenamiento y una orientación de nuestra energía y de nuestros deseos, una restricción parcial en cierta dirección con el fin de asegurar mayor abundancia de vida en otras direcciones. Implica una organización deliberada de la vida en función de un propósito.(...)

Aunque la simplicidad voluntaria puede ser una respuesta práctica a la nueva escasez a que nos enfrentamos, pocas razones hay para pensar que tal “frugalidad” sería voluntariamente adoptada sin un propósito compulsivo que motivara a aceptar. ¿Cuál es, pues, ese impulso hacia la frugalidad/simplicidad? Primero, sea cual fuere el propósito o atracción magnética, necesita tener la fuerza suficiente para suscitar en la gente la disposición hacia la frugalidad. En segundo lugar, es necesario que sea congruente con los valores tradicionales que respetan las libertades individuales. Tercero, debe ser a la vez idealista (que ofrezca a

modo de orientación una imagen atractiva de la posibilidad futura) y pragmático (que muestre respeto por los problemas materiales reales con que nos enfrentamos). Un propósito que satisface las necesidades mencionadas es el de explorar, en comunidad con otros, la frontera interna y no material del hombre mismo, unida esta exploración a una simplificación voluntaria de los aspectos externos y materiales de la vida. La necesidad material coincide, aparentemente, con la posibilidad evolutiva, de modo que podríamos restringir el aspecto material de la vida para explorar más a fondo las dimensiones no materiales de la existencia humana. Más que una moda pasajera o una actitud escapista frente al mundo real, este planteamiento parece una respuesta racional ante una situación de urgencia.” (54).

Para mi, este camino lo ofrece el haikú...

EL CAMINO DEL HAIKU

Las anotaciones de Senegal

Como lo dice R. H. Blyth - según Humberto Senegal, cuya conferencia “*Anotaciones sobre el Haikú* -, tomó de base para estos comentarios, uno de los estudiosos europeos del zen y del arte japonés, que con sus traducciones y estudios sobre el haikú más ha logrado aproximar la mentalidad occidental al género, dice del haikú que este es “*una especie de satori o iluminación, por la que penetramos en la vida de las cosas. Captamos el significado inexpresable de alguna cosa o hecho totalmente ordinario y que hasta ahora nos había pasado por completo desapercibido. El haikú es la aprehensión de una cosa por una realización de nuestra unidad original y esencial con la cosa misma* ” (55).

El haikú es una de las manifestaciones de la poesía japonesa, compuesta de tres líneas: la primera de 5 sílabas, la segunda de 7 y la tercera de 5.

Este género ha atraído la atención de muy importantes investigadores quienes, tratando de dar cuenta de él, han subrayado algunas de sus características más sobresalientes :

Michel Walberg señala que en su visión “.. *el hombre ya no está dividido, sino que ahora se haya unido a la tierra, al cielo y a la divinidad*”; **Kuni matsou**, dice que su belleza y su valor residen “.. *en la simplicidad de su estrecho marco y en las ideas condensadas, simbólicas e intuitivas*”; **Otsuji**, descubre el camino para penetrar el haikú, válido tanto para su lectura como para su escritura. Dice: “ . *No es necesario poseer alguna ideología o filosofía personal para poder componer haikú. Podemos entrar en el mundo de la creación cuando somos completamente sinceros y humildes ante la naturaleza; cuando no introducimos perezosa fantasía o nos ponemos a pensar. Cuando uno alcanza el estado de desprendimiento y canta con naturalidad, entonces puede producir verdadero haikú*”; **Christmas Humphreys**, escritor inglés, erudito en budismo, se refiere al haikú, como un medio, no un fin... El haikú nos ayuda a aprehender la sensación directamente: “...*El yo tiene que batirse por la simplicidad, la pobreza, la soledad y lo diáfano. No tengo que escribir las cosas sino ofrecer las ventanas a las que pueda asomarse el lector para mirar cosas que nunca antes había visto*”; **Alan Watts**, opina que el haikú es similar a “...*un guijarro arrojado al estanque de la mente del oyente, que evoca asociaciones de su memoria. Invita al oyente a participar, en lugar de dejarlo mudo de admiración mientras el poeta se luce*”; **Alberto Manzano y Tsutome Takagi**, opinan que esta poesía esta lejos de la maniobra intelectual y que “*su esencia está basada en la intención y la simplicidad*”; de ese mismo criterio son **Mariano Antolin y Alfredo Embid. Suzuki**, precisa : “.. *Es la visión intuitiva interior, en contraposición con la aprehensión intelectual y lógica. Representa el descubrimiento de un nuevo mundo que permanece desconocido en medio de la confusión del espíritu atado por el dualismo*”; **Takayana**, señala que el haikú “*debe imponerse, sobre todo, en los cambios físicos y en los matices sentimentales que el ciclo de las estaciones imprime sobre el universo*”, añadiendo que para crear un haikú hay que contemplar en una quietud de alma completa “la

inestabilidad de las cosas y de la vida humana". La relación íntima del mundo con el individuo. Cada estación, cada período de tiempo, la noche y el día, el sol y la luna, permiten al hombre descubrirse así mismo en los cambios de cada uno de ellos. Su propia nada es la afirmación de cuánto lo rodea, en el vacío de la totalidad descubre su propio ser trascendiendo la angustia de la dualidad.

En las **"Anotaciones sobre el haikú"**, texto del cual tomamos estas citas, Humberto Senegal comenta que el inglés **Aston**, citado por el cronista **Enrique Gómez Carrillo**, en su obra *"El Japón Heróico y Galante"*, elabora un catálogo de temas poéticos nipones propios del haikú y del tanka: el amor, la nostalgia del hogar, la tristeza de las ausencias de los seres queridos, la pena por la muerte, la alegría de beber sake y las quejas por lo incierto de la existencia. De la naturaleza importan los aspectos variados de las estaciones, el murmullo de los arroyos, las flores, los árboles, las piedras musgosas, las nieves del monte Fuji, las olas que revientan en la playa, las algas en la arena, el trino de las aves, los insectos, el bramido de los ciervos en otoño, los tonos rojizos de las hojas de los arces, la luna, la lluvia, el viento. Agregan que si se toman en cuenta algunas efusiones galantes o patriótica, una enorme cantidad de juegos de palabras y algunas imágenes religiosas, la enumeración queda completa.

Senegal comenta que Aston y Carrillo a pesar de esta larga lista son bastante limitados en sus apreciaciones, pues dejan de lado *"Las infinitas posibilidades intuitivas que palpitan en el haikú, tras de esa realidad que catalogan con ligereza"*.

Senegal acude al poeta **Tsurayuki** quien al prolongar el Kokinsho (colección de poesías antiguas y modernas), considerada como la principal obra poética del período Heian (794-1192), enumeró con insuperable magistralidad y con conocimientos profundos del alma del pueblo japonés y de su expresión poética, las circunstancias y los temas propios de ésta última. Para **Tsurayuki** poesía es *"Aquello que endulza los vínculos entre hombres y mujeres y aquello que puede confortar el corazón de los feroces guerreros"*.

Donald Keene nos revela uno de los secretos de forma y fondo del haikú, al presentarlo como *“..la expresión del punto de intersección de lo momentáneo con lo constante y eterno”*; **W. Higginson**, dice que éste *“sucede a todo instante y en cualquier lugar donde se hallen personas en contacto con el mundo de sus sentidos y con sus íntimas respuestas a los mismos”*. Y en este mismo sentido **Basho** nos aclaró : *“...Haikú es simplemente lo que esta sucediendo en este lugar, en este momento”*.

Señalando las características del Haikú, Senegal muestra una serie de aspectos que comparte con los caracteres generales del arte Zen, anota :

1.) **Olvido del Yo**, se produce cuando la impersonalidad del poeta permite que el haikú se exprese por sí mismo; 2) **Soledad**, dichosa y aceptada; 3) **Aceptación de la realidad**, la aceptación de nosotros mismos; 4) **Rechazo al verbalismo**; 5) **Rechazo al intelectualismo** y al moralismo; 6) **Sentido de la contradicción**; 7) **Sentido de lo concreto**; amor, compenetración de la persona con cuanto lo rodea.

Senegal nos dice, que *“ el haikú tiene naturaleza de koan, por cuanto parece decirnos mucho aunque en realidad no nos esta diciendo nada; nada explica de aquello que la persona desearía conocer con más detalles. ¿El detalle para qué? Es, precisamente, el detalle solo el que nos muestra la totalidad del objeto y los demás objetos que lo rodean. Pero no hay que pensar, no hay que detenerse razonando sobre lo que nos pinta el haikú koan porque entonces perdemos el sabor original, profundo del verdadero haikú. Y perder el sabor del haikú es enceguecernos a la vida con toda su magnitud íntima y externa”*.

La mente simplemente Humana **-Alan Watts y el haikú-**

Volviendo a Alan Watts y deteniéndonos en su estudio sobre *“El Zen y las Artes”*, veamos algunas de sus apreciaciones sobre el

haikú. Consideraciones importantes viene haciendo este autor referidas al arte, particularmente atinentes a la pintura, al zenga y al sumi-e. Es gratamente interesante cuando nos cuenta que :

*“Mu-ch’i y Liang-k’ai hicieron muchos cuadros de los patriarcas y maestros zen, a quienes representaron en su mayor parte como lunáticos abandonados, con el ceño fruncido, o gritando, vagando o riendo a carcajadas ante un montón de hojas al viento. Como temas favoritos adoptaron las figuras de los dos ermitaños locos Han-shan y Shih-te y al dios popular Pu-tai, de enorme rotundidad, completando así un maravilloso conjunto de felices vagabundos que ejemplifican el espléndido absurdo y la vaciedad de la vida zen. El Zen, y hasta cierto punto, el Taoísmo, parecen ser las únicas tradiciones espirituales suficientemente seguras de sí como para satirizarse a sí mismas, o que se sienten suficientemente libres de inhibiciones sociales como para reírse no sólo de su religión sino aun en medio de ella. En estas figuras lunáticas los artistas zen representan algo más que una parodia de su propio **wu-shin** o forma de vida “**despreocupada**”, pues así como “el genio es pariente de la locura” hay un sugestivo paralelo entre la cháchara sin sentido del loco feliz y la vida sin finalidad del sabio zen. Como dice un poema zenrin:*

***Los gansos salvajes no se proponen reflejarse en el agua;
el agua no piensa recibir su imagen.***

Así, la vida sin propósito es el tema constante del arte zen de toda clase, que expresa el estado íntimo del artista de no ir a ninguna parte en un momento intemporal. Ocasionalmente todos los hombres pasan por estos momentos, y entonces justamente cuando consiguen ver el mundo con tanta vivacidad que su resplandor colma los intervalos de la memoria: la fragancia de las hojas que se queman en la niebla de una mañana de otoño, una bandada de palomas iluminadas por el sol contra un nubarrón, el sonido de una cascada invisible al anochecer, o el grito solitario de un pájaro desconocido en la espesura de un bosque. En el arte zen todo paisaje, todo bosquejo de bambúes al viento o de rocas solitarias es un eco de tales momentos.

*Cuando el momento expresa soledad y quietud se llama **sabi**. Cuando el artista se siente triste o deprimido y en esta peculiar vaciedad divisa algo corriente y modesto en su increíble “ser tal”, este temple se llama **wabi**. Cuando el momento evoca una tristeza más intensa y nostálgica, relacionada con el otoño y con la gradual desaparición del mundo, se llama **aware**. Y cuando se ve súbitamente algo extraño y misterioso, que sugiere algo desconocido y que nunca será descubierto, el estado de ánimo se llama **yugen**. Estas palabras japonesas, prácticamente intraducibles, denotan los cuatro estados de ánimo fundamentales de **furyu**, es decir, la atmósfera general del “gusto” zen al percibir los momentos sin propósito que surgen en nuestra vida”.(56)*

Alan Watts asocia el surgimiento del haikú a partir del zenga. Veamos, con largueza... la presentación que nos hace :

*“ Hacia comienzos del siglo XVII los artistas japoneses desarrollaron un estilo aun más sugestivo e “improvisado” de **sumi-e**, llamado **hauga**, que se utilizaba para acompañar los poemas **haiku**. Estos poemas provenían de los **zenga**, es decir, las pinturas sencillas que hacían los monjes zen para acompañar versos extraídos del **Zenrin Kushu** y frases de los diferentes **mondos y sutras**. **Zenga** y **haiga** representan la forma “extrema” de la pintura **sumi**: la más espontánea, directa y cruda, repleta de los “accidentes controlados” del pincel con los que expresan la maravillosa carencia de sentido de la naturaleza misma.*

*Desde los tiempos más remotos los maestros zen han demostrado ser partidarios de escribir breves poemas gnómicos: lacónicos y directos como sus respuestas a las preguntas acerca del Budismo. Muchos de ellos, como los que hemos citado del **Zenrin Kushu**, contenían claras referencias al **Zen** y a sus principios. Pero así como la frase de **T’ung-shan**: “!Tres libras de lino!”, fue una respuesta llena de Zen pero no acerca del Zen, así también la poesía zen más expresiva es aquello que “no dice nada”, es decir, que no es una filosofía o comentario acerca de la vida. Por ejemplo, una vez un monje preguntó a Feng-hsueh:*

“Cuando tanto la palabra como el silencio resultan inadmisibles, ¿cómo podemos hacer para no errar?” El maestro replicó :

**Siempre recuerdo a Kiangsu en marzo:
!El canto de la perdiz, el macizo de flores fragantes!**

También aquí, como en la pintura, hallamos la expresión de un momento vivaz en su puro “ser tal” - aunque nuestra manera de calificarlo es harto inadecuada - y los maestros con frecuencia citaban la poesía clásica china de esta manera, utilizando dísticos o cuartetos que señalaban y no decían más.

*Los círculos literarios también favorecían la práctica de tomar pareados de los antiguos poemas chinos para utilizarlos como canciones. A comienzos del siglo IX. Fujiwara Kinto compiló una antología con tales extractos, junto con breves poemas japoneses **waka**, a los que dio el título de Roeishu, o Colección de cantos claros. Semejante empleo de la poesía evidentemente expresa el mismo tipo de visión artística que encontramos en las pinturas de Ma-yuan y Much’i, el mismo uso del espacio vacío que cobra vida con unas pocas pinceladas. En la poesía el espacio vacío es el silencio que rodea un poema de dos líneas: el silencio requerido por la mente, en el que no pensamos “acerca” del poema sino que realmente sentimos la sensación que el poema evoca, y con mucha fuerza precisamente porque dice tan poco.*

Ya en el siglo XVII los japoneses alcanzaron la perfección con esta poesía “sin palabras” en el haiku, poema de diecisiete sílabas que deja el tema casi en el momento de tomarlo. Para quienes no están acostumbrados a estos poemas japoneses, el haiku no parece otra cosa que el comienzo o el título de un poema, y al traducirlos es imposible comunicar el efecto de su sonido e imagen, que es justamente lo importante. Desde luego hay muchos haiku que parecen tan presuntuosos como las pinturas japonesas en bandejas de laca barata destinadas a la exportación. Pero el oyente no japonés debe recordar que un buen haiku es un guijarro arrojado al estanque de la mente del oyente, que evoca asociaciones de su memoria. Invita al oyente a

participar, en lugar de dejarlo mudo de admiración mientras el poeta se luce.

*Los poemas haiku deben su desarrollo sobre todo a la obra de Basho (1643-1694), cuya manera de sentir el zen tendía a expresarse en un tip de poesía totalmente afín al espíritu del **wu-shih**: “nada especial”. “Para escribir haiku - decía-, búsqese un niño de un metro de alto”, con lo cual aludía al hecho de que sus poemas tienen la misma inspirada objetividad de la expresión de asombro que encontramos en los niños, y nos devuelven aquella manera de sentir el mundo como lo vimos la primera vez con nuestros ojos azorados.*

**Kimo hu take
Yoki mono miseru
!Yukimaroge!**

Tu enciendes el fuego;
te mostraré algo lindo:
!Una gran bola de nieve!

*Basho escribía sus haiku en el tipo más sencillo de lenguaje japonés evitando naturalmente el lenguaje literario e “intelectual”, con lo cual creó un estilo que hizo posible que la gente del pueblo fuera poeta. Su contemporáneo Bankei hizo lo mismo con el Zen, porque como dice uno de sus poemas **Ikkyu** :*

Todo lo que se opone
a la mente y voluntad de la gente del pueblo
contradice la Ley de los Hombres
y la Ley de Buddha.

Lo cual responde al espíritu del dicho de Nan-ch’uan: “La mente normal es el Tao”, es decir, la mente “simplemente humana” y no “meramente vulgar”. Por ello en el siglo XVII se popularizó extraordinariamente la atmósfera del Zen en el Japón, desde los monjes y samurai hasta los granjeros y artesanos.

Uno de los poemas de Basho “delata” la verdadera sensación del haiku, aunque en realidad dice demasiado para ser auténtico haiku:

!Qué admirable,
el que no piensa “La vida es fugaz”
al ver el relámpago!

En efecto, el haiku percibe las cosas en su “ser tal”y sin comentario, concepción del mundo que los japoneses llaman sono-mama: “Tal como es”, o “Simplemente así”.

Yuyos en el campo de arroz,
cortados y abandonados...
!Fertilizantes!

En el Zen, el hombre no tiene otra mente que lo que sabe y ve, lo cual está casi expresado en el siguiente haiku de Gochiku :

La larga noche;
el sonido del agua
dice lo que pienso.

Y aun más directamente :

Las estrellas en el charco;
de nuevo el aguacero invernal
enriza el agua.

*Los poemas **haiku** y **waka** expresan acaso más fácilmente que la pintura las sutiles diferencias que existen entre los cuatro templos de ánimo: *sabi*, *wabi*, *aware* y *yugen*. La quieta y conmovedora soledad de *sabi* es evidente en*

En una rama seca
un cuervo se ha posado
en la tarde de invierno.

Pero es menos patente y por ende más profunda en

Con la brisa de la tarde
el agua murmura contra
las patas de la garza.

En el bosque oscuro
cae una bellota:
sonido del agua.

Sabi significa soledad en el sentido del desapego budista que ve todas las cosas como si ocurrieran “por sí mismas” en milagrosa espontaneidad. Esto acompaña la sensación de profunda, ilimitada quietud que trae una prolongada nevada, que amortigua todos los sentidos en sucesivas capas de blandura.

Cae la cellisca;
infinita, insondable
soledad.

Wabi, el inesperado reconocimiento del fiel “ser tal” de las cosas muy corrientes, especialmente cuando la melancolía del futuro momentáneamente ha frenado nuestras ambiciones, es acaso el temple de estas líneas :

Un portón de zarza
y por candado
este caracol.

* * *

El pájaro carpintero
sigue en el mismo lugar;
acaba el día.

* * *

Desolación de invierno;
 en el agua llovida de la tina
 caminan gorriones.

***Aware** no es exactamente tristeza y tampoco nostalgia en el sentido corriente de desear que retorne un pasado querido. Aware es el eco de lo que ha pasado y ha sido amado, con una resonancia como la que una gran catedral presta a su coro, de modo que sin ella el canto se empobrecería.*

Nadie vive en el Fuerte de Fuha;
 el cobertizo de madera está derruido;
 todo lo que queda
 es el viento otoñal.

* * *

La bruma vespertina;
 recuerdos del pasado,
 !cuán lejos están!

Aware en el momento crítico que ocurre entre el acto de percibir la fugacidad del mundo con pena y dolor, y el acto de verlo como la forma misma del Gran Vacío :

El arroyo se esconde
 entre los pastos
 del otoño que se aleja.

* * *

Hojas que caen,
 quedan unas sobre otras;
 la lluvia golpea la lluvia.

Ese momento de transición está justamente por “pasar” en el haiku escrito por Issa a la muerte de su niño:

Este mundo de rocío,
podrá ser de rocío,
y sin embargo, y sin embargo...

Como yugen significa una especie de misterio, es lo más difícil de describir, y los poemas deben hablar por sí mismos :

El mar se oscurece;
las voces de los patos salvajes
son débilmente blancas.

* * *

La alondra:
sólo su voz cayó,
sin dejar eco.

* * *

En la densa niebla,
¿qué es lo que gritan
entre el cerro y el barco?

* * *

Salta una trucha:
se mueven las nubes
en el lecho del río.

O bien este ejemplo de yugen proveniente de los poemas Zenrin :

Amaina el viento, las flores aún caen;
gritan los pájaros, se ahonda el silencio en la montaña.

Como la enseñanza del Zen desde por lo menos finales del siglo XV utilizaba constantemente estos dísticos chinos, la aparición del haiku no es nada sorprendente. La influencia es patente en este haiku “yugen al revés” de Moritake.

El Zenrin dice :

Este espejo roto no reflejará más;
la flor caída no volverá a la rama.

Y Moritake:

¿Una flor caída
volviendo a la rama?
Era una mariposa.

Al hablar de las relaciones del Zen con la poesía es inevitable traer a colación el nombre del monje y ermitaño zen soto Ryokan (1758-1831). A menudo se piensa que un santo es alguien cuya sinceridad le acarrea la enemistad de la gente, pero Ryokan tiene la distinción de haber sido alguien a quien todo el mundo amaba, quizá porque era natural como un niño, más bien que bueno. Es fácil tener la impresión de que el amor a la naturaleza japonés es predominantemente sentimental, y que hace hincapié sobre todo en los aspectos “lindos” y “bonitos” de la naturaleza: mariposas, flores de cerezo, la luna otoñal, crisantemos y viejos pinos. Pero Ryokan es también el poeta de los piojos, las pulgas y está completamente empapado de lluvia fría :

En días de lluvia
el monje Ryokan
se apiada de sí.

* * *

Y su concepción de la “naturaleza” forma un solo conjunto :

El sonido del fregado
de la cacerola se mezcla
con la voz de las ramas en los árboles.

En cierto sentido Ryokan es un San Francisco japonés, aunque muchos menos evidentemente religioso. Fue un tonto errante, que jugaba con los niños sin avergonzarse, vivía en una choza solitaria del bosque bajo un techo con goteras y con una pared llena de poemas escritos en su letra maravillosamente ilegible, como patas de araña, tan apreciada por los calígrafos japoneses. Compara los piojos de su pecho con bichos en el pasto, y expresa los sentimientos humanos más naturales - tristeza, soledad, azoramiento, o compasión- sin el menor rastro de vergüenza u orgullo. Aun cuando le roban sigue siendo rico, porque

Al ladrón
se le olvidó
la luna en la ventana.

Y cuando no hay dinero

El viento trae
suficientes hojas caídas
para hacer el fuego. ” (57)

Alegría del Haikú

Para mi la poesía es un modo de vida, la manera de asumir mi existencia, el universo. Y aunque este es un campo amplio y diverso debo confesarles que solo a través de ella encuentro posibilidad de expresión y apaciguamiento.

Me levanté en un ambiente humanista por lo que tempranamente supe de la existencia de este campo de la geografía espiritual. Ya

había transcurrido buena parte de mi vida cuando el maestro Alvaro Pío Valencia, me descubrió los Upanishads, y así recorrí en esta compañía otra parte del trayecto.

Un día inesperado, alguien me habló del haikú. A partir del conocimiento del libro de Tello, que me enviara Arcadio Plazas Alcid, conocí a Basho y sus discípulos. Este libro fue mi iluminación : vi claramente lo que había en mí y entendí que esa vivencia poética había sido mi fé y mi religión. Ya lo había sentido con los Upanishads, con Aurobindo y Tagore.

Anotaba este gran poeta hindú: “ *Mi religión es una religión de poeta; no sabría dar una explicación cabal del dolor, del mal, ni lo que podría ser la realidad posterior a la vida*”.

Encuentro en el haikú una coincidencia de fondo y forma; por eso un amigo me decía “ *que no había sido para mi un descubrimiento sino un desentrañamiento*”.

Tomé el camino de Senda de Oku y por el he venido vivenciando lo que el Zen le ofrece a la poesía: esa confraternidad con la vida, esa unión con el universo, la aceptación de nuestro ser con todas sus contradicciones y la certeza que lo aparentemente intrascendente pertenece a la totalidad y es único.

Para terminar quiero ofrecerles esta brevísima muestra :

*El estanque antiguo
salta una rana
- el sonido del agua.
Basho*

*Las blancas flores del ciruelo
para el corazón
que no duda.
Mokuin*

*Simplemente confía:
¿ no revolotean así
también los pétalos?
Issa*

*Mu, mu, mu...
sele la vaca mugiendo
de entre la niebla.
Issa*

*!Que felicidad !
cruzar este río en verano,
las sandalias en la mano.*

Buson

*Una teja rota en el techo
y aparecen
cien estrellas.
H. Senegal.*

*¿Es un imperio
esa luz que se apaga
o una luciérnaga.
Borges*

Viéndote gorrión

*no pregunto por el destino
de la vida.*

Javier Tafur G.

CITAS

1. “**Budismo Zen y Sicoanálisis**”. D. T. Suzuki y Erich Fromm; Fondo de Cultura Económica. Traducción de Julieta Campos. Bogotá Colombia 1994, pág. 95.
2. Op. cit. pág. 96.
3. Ibidem.
4. Op. cit. pág. 100
5. Op. cit. pág.103
6. Ibidem.
7. Op. cit. pág. 104.
8. Ibidem.
9. Ibidem.
10. Op. cit. pág. 107.
11. Op. cit. pág. 108.
12. Op. cit. pág. 109.
13. Ibidem.
14. Op. cit. pág. 114.
15. Op. cit. pág. 116.
16. Op. cit. pág. 117.
17. Ibidem.
18. Op. cit. pág. 118.
19. Op. cit. pág. 119.
20. Op. cit. pág. 123.
21. Op. cit. pág. 125.
22. Op. cit. pág. 126
23. Ibidem.
24. Op. cit. pág. 128.
25. Ibidem.
26. Op. cit. pág. 135.
27. Op. cit. pág. 137.
28. Op. cit. pág. 147.
29. Op. cit. pág. 148.
30. Op. cit. pág. 152.
31. Op. cit. pág. 21.
32. Op. cit. pág. 22.
33. Op. cit. pág. 24.

34. Ibidem.
35. Op. cit. pág. 25.
36. White, Jhon.
 “**¿Qué es la Iluminación?**”. Compilación de artículos de Watts, Huxley y otros, pág. 21.
37. Ibidem.
38. “**¿Qué es el Budismo?**” Op. cit. pág. 38.
39. Op. cit. pág. 40.
40. Op. cit. pág. 52
41. Op. cit. pág. 57.
42. Op. cit. pág. 58.
43. Op. cit. pág. 62
44. **¿Qué es el Budismo?**
 Por Jorge Luis Borges y Alicia Jurado.
 Emecé Editores, Buenos Aires, Argentina, 1991. pág. 136 y ss.
45. Budismo Zen y Sicoanálisis, Op. cit. pág. 84.
46. “**Budismo Zen : un examen sicológico**” compilado dentro del libro “**La Experiencia Mística**”, por Jhon White, pág. 172.
47. Op. cit. pág. 177.
48. Op. cit. pág. 180.
49. Op. cit. pág. 186.
50. Op. cit. pág. 188.
51. Op. cit. pág. 192.
52. Watts, Alan.
 “**El Camino del Zen**”. Ediciones Arneo, San José, Costa Rica, 1981, pág. 233.
53. Goleman, Daniel.
 “**La Salud Mental en la Sicoología Budista Clásica**”. Dentro de la compilación “**Más allá del Ego**”, de Roger Walsh y Frances Vaughan, pág. 201.
54. Duane Elgin “**El Tao de la Transformación personal y social**”. Dentro de la compilación “**Más allá del Ego**”, de Roger Walsh y F. Vaughan; págs. 392/393.
55. Senegal Humberto. Anotaciones sobre el Haikú.
56. Watts, Alan “**El Camino del Zen**”, cap. “**El Zen en las Artes**”. Op. cit. pág. 207.
57. Ibidem.

BIBLIOGRAFIA

AMAYA, José Vicente. Breve Destello Intenso (EL haikú clásico del Japón), 1990.

ATWOOD, Ann. Haikú – Visión. Charles Scribner's Sons. U.S.A., 1977.

BASHO, Matsuo. La Senda de Oku. Traducción de Octavio Paz y Elkichi Hayashiya. España; Seix Barral, 1981.

BAUDELAIRE, Carlos. Pequeños poemas en prosa. Madrid: Espasa-Calpe, 1968.

BLYTH, R. H. **“The genius of Haiku”** Readings From R. H. Blith the Hokuseido Press, Tokio, Japón, 1995.

BORGES, Jorge Luis. Alicia Jurado. ¿Qué es el Budismo? Emece - Editores S. A. 1991. B. Aires, Argentina.

BOTERO ZEA, Juan Carlos. Las Semillas del Tiempo. Santafé de Bogotá: Planeta, 1992.

_____. Haikai. Poesía japonesa de Matsuo Basho y sus discípulos. Bogotá; Embajada del Japón, 1976.

CABEZAS GARCIA, Antonio. Jaikus Inmortales. Madrid, 1983.

CABEZAS, Antonio. La Literatura Japonesa. Ediciones Hiperion, 1990. Madrid, España.

CASTRILLON Carlos A. El Haikú en Norteamérica, Rev. Kanora, No. 32, Calarcá, Colombia, 1992.

DE VOS, Patrick. Literature Japonaise Contemporaine. Editions Labor. Bruxelles, 1989.

DE JUAN, Marcela. Segunda Antología de la Poesía China, Revista de Occidente, 1992, Madrid, España.

DUANE, Elgin. **“El Tao de la transformación personal y social”**. Dentro de la compilación **“Mas allá del Ego”**, de Roger Walsh y Frances Vaughan. Traducción de Marta Guastavino, Editorial Kairos, Cuarta edición, Barcelona, España, 1989.

ESCOBAR HOLGUIN, Rodrigo. Literatura Japonesa de la Epoca Heian. (conferencia inédita, Nov. 1992). Cali, Colombia.

ESCOBAR HOLGUIN, Rodrigo. Introducción al Haikú. Traducción Inédita de Harold Henderson.

GOLEMAN, Daniel. **“La Salud Mental en la Psicología Budista Clásica”**. Dentro de la compilación **“Más Allá del Ego”**, de Roger Walsh y Frances Vaughan. Traducción de Marta Guastavino, Editorial Kairos, Cuarta edición, Barcelona, España, 1989.

GOMEZ DE LA SERNA, Ramón. Greguerías. Selección 1910-1960. Introducción de Santiago Prieto Delgado. Madrid: Espasa-Calpe, 1980.

HENDERSON G. Harold. Introduction to Haiku An Anthology of poems and poets from Basho to shiki. Doubleday and company inc. Garden city, New York, 1958.

Herrigel, Eugen. **“El Zen en el Arte del Tiro con Arco”**. Traducido del Alemán por Juan Jorge Thomas. Introducción de Daisetz T. Suzuki; supervisado por Hector V. Morel. Editorial Kier S. A., Buenos Aires, Argentina, 1979.

HILL. Jeff. Cherry – Blossoms Japanese Hikus. Series III Translations of poems by Basho, Buson, Issa, shiki and others.

KEENE, Donald. La literatura japonesa. México; Fondo de Cultura Económica, 1956.

KOBAYASHI, Issa. Cincuenta Haikus. - Traducción de Ricardo de la fuente y Shinjero Hirosaki. Pequeña Biblioteca Hiperion, 1986. Madrid, España.

MANIOSHU. Colección para Diez Mil Generaciones (Antología Poética). Traducción de Antonio Cabezas, Poesía Hiperión, 1980. Madrid, España.

MAUPIN, Edwar W. “**Budismo Zen : un examen psicológico**”. Compilado dentro del libro “*La Experiencia Mística*”. Selección y prólogo de Jhon White. Editorial Kairos, S.A. Traducción de David Rosenbaun Argentina, 1990.

MUSASHI, Miyamoto. “**El Libro de los Cinco Círculos**”. Manual de Estrategia para el Samurai. Electra Editores. Colombia, 1994.

PAZ, Octavio. El signo y el garabato. Acercamiento al Este. La tradición del Haikú. México; 1973.

PIGEOT, Jacqueline. Jean Jacques Tschudin. El Japón y sus Epocas Literarias. Fondo de Cultura económica, 1986.

RODRIGUEZ - IZQUIERDO, Fernando. El Haikú Japonés. Ediciones Hiperion, 1994. Madrid, España.

SENEGAL, Humberto. Anotaciones sobre el Haikú. El Haikú en Occidente. Rev. Japónica, México, 1990.

SINGH, Darshan. Amor a cada paso. (Mi concepto de la poesía). Traducción de Carlos Lozano Angel). Col., 1970.

SUZUKI, D. T. y Erich Fromm. **Budismo Zen y Sicoanálisis**. Fondo de Cultura Económica. Traducción de Julieta Campos. Bogotá. Colombia, 1994.

_____. Puerto Norte y Sur. Rev. de poesía (Breve Antología del Haikú Occidental). Albion, Michigan, U.S.A. 1992.

TAFUR GONZALEZ, Javier. El Haikú. Boletín Asociación Vallecaucana de Bonsai, Cali, 1987.

TAFUR GONZALEZ, Javier. Haikú. Ediciones La Sílabla, 1993.

TAFUR Javier y Rodrigo Escobar. “ **Para el Corazón que no Duda**” - Antología del Haikú Japanes - Inédito.

TAGORE, Rabindranath. Chitra (Poema Dramático). Pájaros Perdidos (Sentimientos). Buenos Aires: Lozada, S.A.

TAKAGI, Isuiomu. Haikú de las estaciones. Antología de la poesía Zen Basho, Buson, Issa, Shiki y otros poetas Zen. Barcelona: Teorema, 1985.

TELLO, Jaime. Jaikais de Basho y sus discípulos. Bogotá; Voluntad S.A.

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA. La Senda de Basho. El Haiku Japonés; 1985, Medellín, Colombia.

VAN DEN HEUVEL, Cor. The haiku anthology English language Haiku by contemporary american and canadian poets. Garden city New York; Anchor Books, 1974.

VAN DEN HEUVEL, Cor. The haiku anthology –Haiku and senryu in English New York-Tokio, 1986.

VANDE WALLE, Willy. Vitalidad de un arte “secundario”: el haiku. Traducción del Prof. Juan de la Cruz Rojas.

WATTS Alan. “**El Camino del Zen**” Ediciones Arneo. San José - Costa Rica, 1981.

WHITE, Jhon. “**¿Qué es la Iluminación?**” Compilación. Traducción de María Rosa Buixaderas Echarri. Editorial Kairos. Barcelona, España. 1992.