

EL HAIKU JAPONÉS: ESENCIA Y TIPOLOGÍA

Vicente Haya

El haiku japonés es una estrofa que pretende captar los asombros del ser humano. Es un modo poético de hacerse con los instantes. Bashô, el padre del haiku, lo definió como «lo que ocurre aquí ahora». Cualquier suceso, cualquier realidad, grande o pequeña, hermosa o sin aparente belleza, tiene derecho a habitar el haiku. Por eso, Blyth explicaba que el haiku era «una nada inolvidablemente significativa» que había sucedido ante nosotros. La condición de notario de la Naturaleza que adquiere el poeta de haiku es fundamental. El haiku debe ocurrir ante el poeta. No puede ser imaginado ni elaborado en abstracto; el haiku no es elucubración, no es arquitectura de la mente humana. Sólo pretende plasmar la existencia tal como es para transmitir así su misterio sin tener que explicarlo.

1. La brevedad es esencial en el haiku

Se ha definido el haiku como una «poesía de brevedad límite»; sólo diecisiete sílabas japonesas (*ji-on*). Aunque no tienen por qué dividirse en tres versos de 5-7-5 (admitiéndose igual 7-5-5, 6-6-5, o cualquier otra fórmula...), el tópico y la tradición nos van a fijar el metro en ese 5-7-5. Actualmente, hay poetas de haiku que prescinden completamente del metro de diecisiete sílabas y escriben poemas sin metro alguno que pueden sin embargo ser considerados «haiku». Por ejemplo, Santôka (m. 1940), nos hace el regalo de este hermosísimo haiku:

ひっそり暮らせばみそさざい

[estrofa: 8-5]

Hissori kuraseba misosazai

Tres palabras. Tan sólo tres palabras, que suman en total 13 sílabas. Si analizamos el texto, comprenderemos la dificultad de este haiku en concreto —y, en general, de este tipo de poética japonesa— y cómo la brevedad no es en el haiku un adorno, sino parte de su esencia:

- Comienza con la palabra *hissori*, que es un término de gran riqueza semántica. Puede significar: «sin decir nada», «sin hacer ruido», «sin ser observado», «sin que nadie lo note». La lógica interna de la palabra es la siguiente: lo que no hace ruido pasa desapercibido.
- La segunda de las palabras que componen este haiku es *kuraseba*, condicional o temporal del verbo «vivir» («si se vive»/«cuando se vive»).
- Y, por último, el nombre de un pájaro: el *misosazai*, una de las aves más pequeñas de la fauna japonesa, que vive en los bosques oculta hasta que llega el invierno y baja de las montañas, y se deja ver. En plena estación invernal, este pequeño pájaro de actividad incansable con su canto claro y agudo nos hace sentir que la vida no se ha acabado y que la primavera llegará. El haiku de Santôka está ubicado cronológicamente en esos meses en los que es difícil verlo, pero no escuchar su canto.

El sentido del haiku propuesto es, en todo caso, evidente: sólo puede escucharse el canto de este pájaro si uno vive alejado del mundo, anónimo, armonizado con la Naturaleza, en silencio, en definitiva, si ha dejado de ser un ruido de la existencia. Son muchas las posibles traducciones:

Si vives
sin hacer ruido,
el canto del *misosazai*

Cuando se vive
sin ser observado,
el canto del *misosazai*

Sólo si tu vida
es algo no sabido,
el canto del *misosazai*

Este mismo haiku, de haber sido más extenso, habría traicionado la intención poética que lo animaba, habría dejado de representar la modestia, el anonimato. Si en vez de tres palabras hubiera tenido quince o veinte, y además hubieran sido literariamente elegantes y rebuscadas, ¿cómo nos habría convencido el poema de que lo ha escrito alguien que de verdad está a punto de desaparecer en el océano de la existencia?

2. Haiku y literatura

Un haiku no es una exhibición literaria. Por eso no debe contener metáforas ni figuras poéticas que disfracen lo que está ocurriendo con toda su desnudez ante los ojos del autor. Por ejemplo, escribe Mizuno Mayumi:

眠る樹 覚める樹 星を生み出す樹のありぬ

[estrofa: 4-4-12]

Nemuruki Un árbol dormido,
Sameruki un árbol despierto, y un árbol
Hoshi o umi d
asu ki no arinu pariendo a las estrellas

Como poema nos parece sugerente; como haiku no es bueno. Porque, ¿qué es «un árbol despierto»? Todos los árboles están despiertos o ninguno lo está. Y ¿qué es «un árbol dormido»? Los árboles no están dormidos. Están arraigados, desarraigados, soleados, mojados, talados, podridos..., pero no dormidos. «Árbol dormido» es una figura literaria que nos aleja del árbol mismo. Y, no digamos ya, «un árbol que está pariendo a las estrellas»... Ni siquiera el ideograma que usa para «árbol» es el habitual (木), sino ese otro más complejo (樹) que supone que el que lo ha escrito es una persona de gusto y conocimiento literario; todo este haiku es un

puro gustarse. La propia estrofa usada (entiéndase, la que lógicamente debe ser para comprenderse el haiku) es una extravagancia: 4-4-12. No es un purismo inútil la necesidad que nos guía de poner las cosas en su sitio. Si las palabras que se usan en el haiku no son sencillas, dejará de apuntar a la cosa misma que quiere mostrar y el propio autor se constituirá en el objeto disimulado de su poema. El mundo desaparece y sólo vemos la capacidad de producir belleza literaria de quien lo describió. El haiku no debe hablarnos de su autor, sino del mundo. El autor tiene que desaparecer. Por eso hemos dicho innumerables veces que —aunque no nos quede otra opción que tratarlo como parte de la Historia de la Literatura— el haiku no es «literatura»; que el haiku es parte de un adiestramiento espiritual. Se trata de desaparecer voluntariamente en un universo que es pura maravilla. Un universo que, hasta que nos armonizamos con él, tolera como puede nuestras pretensiones de ser y de tener.

3. Tener el corazón de un niño

Básicamente, un haiku es lo que un niño diga que es. Si comprendemos que sólo el niño vive dentro de un mundo-haiku, un universo constituido por asombros, nos importará menos la habilidad que tengamos para captar algo «bello» que mostrarnos diligentes y dispuestos para recoger los mil matices de un mundo que sucede incesantemente ante nosotros.

Escribe un niño japonés —Kubo Satoshi— con toda naturalidad:

すいせんをおってしかられた夜六時

[estrofa: 7-5-5]

Suisen o otte Cogí un narciso
shikarareta y me regañaron
yoru rokuji a las seis de la tarde

El poeta de oficio, el profesional de la literatura, no entenderá la importancia que le da el niño en este caso a la hora precisa en que aquello sucedió. En el fondo, porque eso que se cuenta no le parece *realmente* importante. No es la trascendencia que tienen «las cinco de la tarde» en la elegía a Ignacio Sánchez Mejías. Es sólo un niño que coge una flor y le riñen. «¿Sólo?», tendríamos que preguntarnos. ¿Es que coger una flor hermosa y ser reñido por ello no es en sí misma la infancia del ser humano, ese cúmulo de malos entendidos entre adultos y niños sobre cómo ven unos el mundo y cómo lo ven los

otros?... *Yoru rokuji* [las seis de la tarde] no es un elemento decorativo en este haiku. «Las seis de la tarde» no es un dato frío, vacío, sólo y exclusivamente porque está habitado por un suceso que para un niño fue importante. En esa hora exacta de ese día un algo palpita. Eso es lo que busca cada instante del tiempo: un algo que haya ocurrido para un alguien y que no podría haber sucedido sin un cuándo. Ese día, a las 6 de la tarde, a todo lo largo del planeta, ocurrieron cientos de millones de hechos, y seguramente fueron reseñados por los periódicos o por internet, pero tal vez nadie lo recogió en un poema. Y el corazón del mundo —que lo tiene— no dudará cuál de todos esos eventos merece ocupar su memoria. A partir de ahora, sabiendo lo que sabemos de la importancia de ocupar cada instante con su haiku, vamos a hacer un recuento del tiempo no con relojes ni con calendarios ni con fechas sino con travesuras, riñas y flores.

4. Bashô y Buson

El haiku es lo que inventa Bashô y cultiva Buson. Bashô logra en ocasiones haikus de una belleza cumbre, pero en él hay todavía mucho de experimento, de tanteo, de halago a los entusiastas del haiku, y, en resumen, de rotundos errores. Si queremos tener un patrón de haiku, no debemos fiarnos de cualquier texto salido de la mano de Bashô. Para saber qué es el haiku hay que estudiar a Buson. Es posible que Buson tenga menos de «místico» que Bashô, pero su propuesta estética es más sólida y coherente que la de su maestro. La mística de Bashô responde a «momentos estelares de la existencia», al tiempo que en Buson la mística es la vida cotidiana, el mundo tal como sucede: cualquier escena es la sacralidad misma del mundo. Bashô presenta lo sagrado de la existencia como sagrado de la existencia y no deja opción al hombre vulgar a negarse a ver esa sacralidad; esto es muy del zen. Buson hace lo contrario: ignora en sus haikus el aspecto evidente de lo numinoso y se dedica a reunir minucias en un gigantesco mural de impresiones, como el que construye un mandala con materiales vulgares. Buson responde más al ideal taoísta.

Dejando la cuestión espiritual al margen, parece haber consenso entre los estudiosos japoneses que Bashô no dejó más de un centenar de haikus excelentes, mientras que Buson tiene miles de haikus magníficos.

明やすき夜を磯による海月哉

[estrofa: 7-5-5]

Akeyasuki yo o Noche que quiere amanecer

iso ni yoru A la costa rocosa se acerca...
kurage kana ¡Una medusa!

Analícese, para comenzar, el aspecto «narrativo» de este haiku:

- En primer lugar, nos muestra la *claridad* (明) ideograma compuesto de sol y luna—, una claridad *fácil* (やすき) para la *noche* (夜), es decir, una noche que fácilmente amanece, una noche corta, noche de verano. Es decir, Buson ha iniciado su haiku presentándonos un cielo en el que despunta la aurora.
- En segundo lugar, «enfoca» a la tierra bajo sus pies: una *costa rocosa* (磯). (Les invito a que miren detenidamente este *kanji*. No representa simplemente una costa marina. Está lleno de aristas y tiene la dureza del tipo de lugar de que «habla»)... Seguimos leyendo: se nos dice —a continuación— que *iso ni yoru*, «a la costa rocosa se acerca», sin que nos pase desapercibido el hecho de que el verbo *yoru* (acercarse) es homónimo del sustantivo *yoru* (noche). La costa rocosa sigue oscura como la noche; sólo la línea del horizonte apunta cierta claridad.
- El poeta lleva nuestra mirada, en tercer lugar, al mar... Del firmamento hemos ido a la tierra rocosa y de ésta al agua... Y allí ¿qué encontramos? Encontramos una medusa. «Medusa» en japonés puede escribirse «luna de mar» (海月) o «agua madre» (水母). En este caso, el poeta ha preferido la opción menos corriente: «luna de mar»: Una «luna de mar» en el agua junto a una costa dura y oscura, bajo un firmamento a punto de amanecer... ¡Qué difícil es escribir un haiku perfecto!

Hemos analizado este poema desde el punto de vista «narrativo». Pero hay otros muchos niveles para acercarse a un mismo haiku:

- Podríamos acometer un acercamiento auditivo, casi musical, en el cual el haiku debe hacernos sentir lo que trata de expresar. Naturalmente, sin el conocimiento de la lengua original nos faltarán los mecanismos necesarios con que esta sensación auditiva entra en nuestro corazón.

En este caso, es de sonoridad dulce, con sonidos planos (*akeyasukiyo-o-iso*), que suenan como un mar calmado en la noche. Ese mar sólo tiene un cuerpo extraño, un sonido «gue» de *kurage*, medusa,

que va a «pesar» —se dice en japonés— más que el resto.

La cesura métrica que lógicamente hay que dar al poema también nos cuenta algo de su objeto: será un haiku que vaya de la extensión inusitada de su primer verso (el que habla del firmamento) a la concreción y brevedad enfática del último (en el que sólo hay una medusa con un signo de interjección).

- O podríamos plantear un acercamiento visual al haiku en cuestión. Veremos, entonces, los *kanjis* que lo han compuesto —uno tras otro— como si contempláramos un espectáculo: «Sol-luna», «noche», «roca», «mar-luna». La claridad y la oscuridad, lo duro y lo blando, concatenándose, entremetiéndose unos en otros ante la mirada atenta del poeta. Estos ideogramas esconden todo un juego de contrarios *yin-yang* que nos envuelven en su elegante alternancia: claridad-noche, firmamento-mar, mar-tierra, roca-medusa.
- O, por último, podríamos estudiar un acercamiento conceptual al mismo. Ahora no serán los sonidos los que nos hagan escuchar lo que ocurre, ni los ideogramas los que nos hagan ver la escena, sino los conceptos que se expresan. En este caso, «amanecer», «costa de roca», «acercarse», «medusa». Tal vez el poeta ha pasado la noche entera en contemplación junto al mar, en la intimidad de ambos (océano y oscuridad), sin poder distinguir nada, hasta que al alba es capaz de vislumbrar una primera forma bajo el agua, la de una medusa, quizá muerta o que viene a morir a la orilla. Una medusa que va en dirección a la costa a herir su cuerpo contra las rocas.

5. El haiku de «lo sagrado»

Habiendo terminado de leer y analizar el haiku de Buson de la medusa, no es difícil adivinar que el haiku más que tratar de «lo sagrado», lo contiene. Al menos, según los japoneses conciben lo numinoso: esa fuerza que sostiene desde dentro la realidad, que la anima, que la hace pujar en la existencia. Lo sagrado como *energeia*. La mayor y mejor parte de la producción del haiku se ocupa, sin decirlo expresamente, de recoger el asombro que esta naturaleza sagrada del mundo despierta en los japoneses. Ejemplos no habrán de faltarnos. La dificultad reside en lo contrario: la elección de uno en particular. En esta ocasión, elegiré un haiku de Johaku, un autor antiguo bastante desconocido, que describió el simple gesto de la cola de una libélula como si el universo entero

necesitara hacerse consciente del mismo para seguir funcionando:

夕影や流れにひたすとんぼの尾

[estrofa: 5-7-5]

Yû-kage ya	Una silueta al atardecer:
nagare ni hitasu	La libélula moja su cola
tonbo no o	en el agua que fluye

6. El haiku feísta

El haiku feísta fue la reacción, no simplemente estética sino espiritual, al culto amanerado a la belleza que se dio en Japón durante siglos. Un poema que hablara de cacas, mocos y orines pondría en su sitio —sin por ello eliminarlos— al cerezo, la luna y el ruiseñor. El haiku no debía de hablar sólo de lo que se consideraba bello, sino de todo, de todo tal como era y sucedía. Sin elegir qué parte de la realidad nos gusta y deseamos conservar, y qué parte nos parece repulsiva y queda exilada de ese «registro universal de la existencia» que es el haiku.

Si admite cierta discusión en si fue Onitsura o Bashô el que escribió el primer «haiku de lo sagrado», no hay duda que el haiku feísta obedece a la excepcional inventiva de Bashô. Desde entonces, todo buen *haijin* que se precie en algún momento de su vida escribe un haiku feísta:

なまぐさし小菜葱が上の鮓の腸

(BASHÔ) [estrofa: 5-7-5]

Namagusashi	¡Qué peste a pescado!
konagi ga ue no	Sobre una hoja de <i>konagi</i>
hae no wata	las tripas de una carpa

Unas tripas de pescado y el mal olor que pronto desprenden no habrían sido nunca admitidos como objetos poéticos antes de la revolución en la sensibilidad que propugnó Bashô (siglo XVII). Desde el final del *Man'yô-shû* (siglo VIII d.C.) hasta los inicios del haiku clásico, la estética japonesa no sólo no habría permitido la intromisión de algo grotesco en un poema, sino ni tan siquiera la aparición de una criatura cuya belleza no obedeciera al complicado canon establecido por los poetas de la corte imperial.

7. ¿Haikus de amor?

El amor no cabe en el haiku, al menos tal como se ha estado dando hasta ahora. Sólo en las últimas décadas Suzuki Masajo intentó una pequeña revolución en este sentido, que a nuestro juicio fracasó. El haiku quiere ser una excusa para que hablemos de nuestros sentimientos amorosos. Si amamos o no, si somos amados o despreciados, no se dice en Japón usando el metro del haiku.

Para ejemplificarlo de un modo crítico escogemos al azar uno de esos haiku que se llaman en japonés 素人の俳句 [*shirôto no haiku*], es decir, un haiku casual, escrito por alguien que no se dedica al haiku:

とらつぐみ恋文ひとつひとつ燃す

[estrofa: 5-4-8]

Toratsugumi	Canta un <i>toratsugumi</i> ,
koibumi	mientras yo quemó una a una
hitotsu hitotsu mosu	las cartas de amor

El autor ha ido al bosque, alejándose de la ciudad, para quemar allí las cartas de un falso amor. Intuyo que es una mujer, porque en Japón los varones no suelen comportarse así, y, si lo hicieran, nunca lo confesarían por escrito. Sabemos que estamos en verano porque el *toratsugumi*, es «palabra estacional» [*kigo*] que hace referencia a dicho momento del año. Hoy día, los lugares donde canta el *toratsugumi* están lejos de las ciudades. Este haiku nos evoca un largo viaje en tren de una mujer con el corazón roto y una sola intención: limpiarse de un desamor en el seno de la naturaleza, mediante un acto ritual de quemar una a una esas palabras que antes la llenaron de vida. Justo en el momento de estarse desembarazando de todo ese peso que lleva dentro, canta un *toratsugumi*. Estos son los elementos que han entrado en el haiku: el verano húmedo de Japón, un bosque no demasiado espeso, un pequeño fuego a cielo descubier-to, un pájaro de colores veteados negros y blancos, y una mujer que ha hecho un largo viaje sólo para hacer con plena conciencia lo que está haciendo.

A pesar de que hemos podido imaginar la escena del haiku (lo cual sólo ocurre cuando están «completos», cuando poseen todos sus elementos internos), no es un buen haiku a nuestro juicio. La razón es que el peso del sentimiento de la autora es mayor que el de ningún asombro de nada que ocurriera en la Naturaleza, en este caso, el canto del *toratsugumi*. Ni siquiera porque el haiku comience con el nombre de ese pájaro (evocando su canto), dejamos de ver como protagonista del mismo el

corazón destrozado de la autora. Esto no es haiku. Podría haber sido un *waka* y tendríamos ocasión, además, de añadirle 14 sílabas más. El haiku no fue concebido para hablar de amor y desamor. En Japón hay muchas estrofas y cada una tiene su esencia y su cometido.

Añadimos un poco más de crítica a la crítica, con fines exclusivamente pedagógicos: No es sólo que hable de amor y que no presente ningún asombro natural, sino que la autora instrumentaliza la Naturaleza misma como escenografía de unos sentimientos suyos que ocupan el centro del universo. El bosque es un lugar donde quemar cartas de amor y un pájaro de los alrededores está ahí para llorar con ella. La cultura popular nos dice que el *toratsugumi* tiene un canto triste como el *uguisu* lo tiene alegre, pero es pura convención social. El *toratsugumi* simplemente canta, y no desde luego para servir de «banda sonora» de una mujer que llora por amor.

8. El haiku intimista

El haiku no habla de amor, pero sí puede confesar otra serie de sentimientos, siempre que se haga excepcionalmente, con motivo suficiente y con cierto pudor. En el haiku «intimista» el poeta hace alguna clase de confesión al lector: me siento viejo/a, solo/a, cansado/a de vivir, se me ha muerto alguien... Es infrecuente en una cultura confuciana de disimulo de los sentimientos este tipo de alarde de lo que uno está padeciendo, pero a veces se da:

生残り生残りたる寒さかな

(ISSA) [estrofa: 5-7-5]

Ikinokori	Sobreviviendo a mis seres queridos,
Ikinokoritaru	obstinado en sobrevivir...
samusa kana	¡Y muerto de frío!

Escrito por Issa al fallecer su mujer, poco después de la muerte de su cuarto hijo. La vida de Issa fue muy dura. Y bien podía resumirse en este haiku: la obstinación por la supervivencia. Es significativo que en nuestra lengua *ikinokoru* se traduzca «sobre-vivir», literalmente: seguir añadiendo nuestro «yo» a la vida. En japonés *ikinokoru* podría entenderse de dos formas, atendiendo a su etimología: una modesta y otra aún más modesta. *Ikinokoru* es, literalmente, «queda (残) vida (生)»: no se ha gastado aún la vida que me había sido asignada. El «yo» no ha hecho nada para obtener y conservar el don de la vida. La actitud de quien *ikinokoru* es el agradecimiento. Pero incluso hay otra forma de interpretar etimológica-

mente la palabra con más humildad todavía: *Ikinokoru* es, también, «me han dejado (残) en la vida (生)». «Sobrevivir» en japonés no es ser más fuerte que los demás, sino que todos te abandonen. En japonés, se pierde el matiz heroico de la palabra «sobrevivir» y alguien que *ikinokoru* —llegado a determinado extremo— pasa a ser objeto de la compasión de los demás. El japonés tiene un sentido gregario ante la existencia. Uno puede titubear o equivocarse respecto a si es un «yo» *boku, waga, ware, atashi, watashi, oré*, dependiendo de ante quién esté, pero siempre, siempre, un japonés es parte de un *ware-ware* (nosotros). Primero se es parte de un «nosotros» y luego —en el mejor de los casos— se llega a ser un «yo». Incluso cuando se suicida tirándose de un rascacielo, el japonés piensa en su sociedad, y hace el gesto de dejar el carnet de identidad en los zapatos para que nadie tenga la penosa tarea de tener que reconocerle en sus restos.

Sólo desde este punto de vista se puede interpretar este haiku compuesto por tres palabras y una partícula (*kana*). La repetición *ikinokori ikinokoritaru* gramaticalmente, expresa una insistencia en algo a pesar de todo lo que nos está sucediendo entretanto. *Ikinokori ikinokoritaru* es el esqueleto de este haiku; pero no puede minusvalorarse el valor poético que tiene el frío (*samusa*), que alude directamente a la muerte. La muerte es la causa de la frialdad que va adquiriendo lo que antes vivía. Cuando la muerte pasa cerca de nosotros tenemos un «escalofrío». En castellano decimos «hace un frío de muerte». Pues eso es lo que sintió Issa: ese frío, que es presencia de la muerte, como lo es el invierno para la Naturaleza.

En el poema original, debido a que el haiku no tiene cesuras métricas, *ikinokoritaru samusa* podría traducirse como lo hemos hecho, considerando que son dos versos diferentes: «¡Y muerto de frío!», o bien pensar que es un solo verso y traducir: «¡(Soy) el frío que sobrevive!». En efecto, es una traducción gramaticalmente correcta:

Todos me abandonan
en la vida...
¡Soy el frío que sobrevive!

9. El haiku de Compasión Universal

Tiene sentido que en una cultura confuciana como es la nipona el haiku intimista sea una excepción. Sin embargo, no deja de llamarnos la atención que en una cultura budista, como teóricamente se dice que es la japonesa, también sea excepcional el haiku de Compasión Universal. Es decir, un haiku en el que el poeta manifiesta públicamente estar sintiendo compasión por el sufrimiento de alguna otra criatura. Siendo la Compasión Universal justamente la esencia del mensaje

budista, habría que llegar a la conclusión de que tal vez Japón no sea tan budista como muchos piensan. Efectivamente, el haiku de Compasión Universal es una rareza en la sociedad nipona, que se guía más por las leyes de un colectivismo utilitarista, que trata a los jubilados de *sodaigomi* (basura aparatosa) y que de hecho practicaba desde época inmemorial la eutanasia de los ancianos.

Lo cierto es que estos «anarquistas del espíritu» que son los poetas de haiku, no sólo confesaron alguna tristeza en sus haikus (haiku intimista) sino también que les hacía sufrir la situación de alguna de las criaturas del mundo (haiku de Compasión Universal). Este tipo de haiku puede llegar a ser —si así le place al autor— una velada crítica de un malfuncionamiento de la vida social. En pocas palabras, el poeta de haiku manifiesta en el haiku de Compasión Universal, o bien que hay sucesos del mundo que le hacen sufrir (por. ej. Un gorrión extenuado perseguido por niños), o bien que hay cosas que funcionan mal en la sociedad (p. ej. Una mujer a punto de parir y que sigue plantando arroz):

産月の腹を抱えて田植かな

(KYOROKU) [estrofa: 5-7-5]

Umizuki no	Este mes saldrá de cuentas,
hara o kakaete	le pesa la barriga
taue kana	¡y está plantando arroz!

10. El haiku cruel

Aunque pueda parecer paradójico, el mismo género literario que incorpora la Compasión entre sus motivos, en los últimos siglos ha comenzado a cultivar un subgénero de signo justamente contrario. Como si fuera una especie de feísmo abstracto, los poetas desde Shiki comienzan a hablar de perros muertos inflados que flotan río abajo y todo tipo de escenas desagradables con las que el poeta hace ostentación de su insensibilidad.

A pesar del aparente sincretismo de las religiosidades en Japón, todas las componentes de esta espiritualidad colectiva japonesa luchan entre sí como si fueran corrientes interiores de un gran océano que se nos muestra desde fuera unificado. El haiku cruel es la respuesta taoísta al haiku de Compasión cultivado por los budistas. El budista proyecta su corazón sobre el mundo que le rodea, y sufre con lo que sufre. Para el taoísta el mundo es como es y somos nosotros los que tenemos que armonizarnos con él. Parte de esta «armonización con el mundo» es que no nos afecten las cosas que no pueden ser de otro modo.

ふみつけた蟹の死骸や今朝の秋

(SHIKI) [estrofa: 5-7-5 ó 8-4-5]

Fumitsuketa Pisoteado
kani no shigai ya el cadáver de un cangrejo muerto
kesa no aki Esta mañana de otoño

11. El haiku filosófico

Una de las tentaciones mayores del haiku, en realidad del alma humana, es dejar en el mundo nuestro pensamiento, nuestras reflexiones. Hemos dicho que el haiku de «lo sagrado», subgénero del haiku por antonomasia, es, en esencia, una fotografía de algo que sucede fuera de nosotros. Fotografía, instantánea, fiel captación; no pensamiento, no reflexión, no *satori*. Nosotros, como poetas de haiku, no tenemos nada que comprender o explicar del mundo; sólo tenemos que acallar toda esa subjetividad nuestra que nos impide percibir el mundo tal como es.

Sin embargo, existe —infrecuente, pero se da a veces— un tipo de haiku en el que el poeta aprovecha el metro 5-7-5 para comunicarnos alguna clase de idea sobre el mundo, al estilo de la filosofía poética taoísta. Como ejemplo, pondremos nada menos que un «haiku de muerte» (*jisei*), el haiku que escribe al morir un poeta japonés. Su «yo» debiera entonces estar más desvanecido que nunca, porque está a punto de la gran desaparición en el Todo, pero, ya se sabe, el ser humano no tiene compostura. Aquí tenemos a Seiju agonizando y filosofando al mismo tiempo:

しばらくも残る物なし木々の色

(SEIJU) [estrofa: 5-7-5]

Shibaraku mo Ni siquiera un momento
nokoru mono nashi las cosas permanecen en su estado
kigi no iro El color de los árboles

No es ahora cuestión de valorar si este haiku nos está comunicando una idea interesante [en este caso, la mutabilidad de todo, lo efímero de la existencia]. Lo importante es hacer saber que el poeta de haiku debe optar radicalmente entre ser un fiel receptor de lo que sucede fuera de su «yo» (haiku de lo sagrado), o utilizar la estrofa del haiku para expresar su modo de comprender el mundo (haiku filosófico). El haiku debe elegir

drásticamente entre ser fotografía de la realidad o ser pensamiento.

12. El haiku proselitista

Todavía más inusual —y más lamentable— que el haiku filosófico, es el haiku proselitista. Responde a la intención de introducir alguno de los elementos rituales de una práctica espiritual —normalmente budista— en una escena natural. Pongamos un caso paradigmático:

かぜのなかこえはりあげて南無観世音

(SANTŌKA) [estrofa: 5-7-7]

Kaze no naka Dentro del viento
koe hariagete se alza una voz clara:
namukanzeon Alabanza al Buda de la Compasión

El poeta ha desperdiciado un momento privilegiado de viento para comunicarnos que es budista, lo cual nos interesa tanto como saber si es alto o bajo, gordo o delgado, si aprobaba los exámenes de niño o su madre fue geisha. La vida personal del poeta de haiku no nos interesa un comino. Al colocar dentro del viento las palabras «Alabanza al Buda de la Compasión» y desaprovechar un haiku para decírnoslo, esta sobredimensionando la importancia que en el mundo de lo real tienen sus prácticas religiosas. Ningún rezo de ninguna de las religiones puede ponerse a competir, no ya con el viento, sino ni siquiera con un excremento de gusano de seda. Ése es el punto de vista japonés, que sólo muy excepcionalmente incumplen los budistas. Desde la sensibilidad taoísta —que origina espiritualmente el haiku— las prácticas religiosas, los rezos, son la misma clase de material de deshecho que todo el resto de la cultura humana: la Naturaleza es —o contiene— lo divino; el ser humano y todo lo que él genera carece completamente de valor y de trascendencia.

13. El haiku descriptivo

La naturaleza «fotográfica» del haiku no sólo se expresa en el haiku de lo sagrado, del que ya hablamos. También se da en el simple «haiku descriptivo». La diferencia entre un haiku de lo sagrado que nos habla —por ejemplo— de una libélula que se posa en una hierba y cómo ésta se comba, y un haiku descriptivo, es el asombro que sólo se encuentra en el primero de ellos. Nada más difícil que explicar qué es el asombro. Pero el japonés

tiene una palabra para ello que entienden todos los japoneses: *aware*. El haiku descriptivo no tiene *aware*. El haiku descriptivo no ha sido motivado por un asombro sino por una curiosidad:

その門にあたま用心ころもがえ

(ISSA) [estrofa: 5-7-5]

Sono mon ni En esa puerta,
atama-yôjin cuidado con la cabeza.
koromogae Cambio anual de ropas

A veces, por la dificultad de comprender cuándo el poeta ha recibido una fuerza conmoción y cuándo sólo ha sido objeto de sorpresa, es difícil distinguir entre un haiku de lo sagrado y un haiku meramente descriptivo. Requiere un proceso de años de introducirse en el corazón japonés (*kokoro*). Reiji Nagakawa decía que un extranjero nunca lo lograba por completo. Probablemente sea verdad. Así que nos buscaremos un truco. Un método sencillo (y, como todos los métodos sencillos, susceptible de más errores que aciertos) será distinguir entre los haikus que hablan de cosas materiales (que serían haikus descriptivos) y haikus que se refieren a seres naturales (que serían haikus de lo sagrado). Otro ejemplo:

旅のかきおき書きかへておく

(SANTÔKA) [estrofa: 7-7]

Tabi no kakioki Los apuntes de un viaje,
kakikaete oku con sus tachones, donde los dejé

14. El haiku cómico y el erótico

En el haiku cómico también debe darse algún tipo de asombro por lo que sucede; pero eso que le ha sucedido al poeta, más que causarle un profundo impacto, le ha hecho sonreír. El poeta lo comunica y, cuando su sentido del humor coincide con el del lector, éste a su vez sonríe. Aquí es donde toca ahora certificar el desfase brutal que hay entre lo que es gracioso en Japón y en España. En cualquier caso, se entiende que lo que el poeta nos cuenta ha sucedido de verdad. No es fruto de su imaginación ni de su simple intención de hacernos reír. En el ejemplo que hemos elegido, el *haijin* está ante una escena que le hace sonreír, y que consiste en una serie de gentes que —ante el calor insoportable de la noche de verano— se han quedado dormidos cada uno en una diferente postura, todas diferentes. El calor saca a la luz la última fibra que tenemos de individualidad:

十人が十色に寝たる暑さかな

(JAKÛ) [estrofa: 5-7-5]

Jûnin ga Dormían cada uno a su aire,
toiro ni netaru «diez hombres, diez colores»
atsusa kana ¡El calor que hace!

Por su parte, el haiku erótico es tan inusual, que la mayor parte de los pocos que logramos encontrar acaban siendo haikus de otro tipo. Por ejemplo, el que sigue de Kikaku tiene cierta intención erótica y antes de que haya conseguido finalizar ya se ha vuelto cómico:

はるの夜の女とは我むすめ哉

(KIKAKU) [estrofa: 5-7-5]

Haru no yo no Una noche de primavera...
onna to wa waga Una mujer...
musume kana ¡Que resultó ser mi propia hija!

La razón de la exclusión del erotismo del haiku es idéntica a porqué fue excluida del haiku la temática del amor. Porque ya había otro género literario que se ocupaba de eso. En el caso del amor, queda excluido del haiku porque el *tanka* llevaba siglos con esa exclusiva temática. El haiku emerge como algo nuevo precisamente poniendo a raya el tema del amor. Del mismo modo, un haiku no puede tratar de sexo porque se convierte en *senryû*.

15. El senryû

El *senryû* tiene el mismo metro que el haiku clásico (5-7-5) y ciertos elementos que pueden coincidir con el haiku erótico y con el cómico, pues su temática es precisamente lo sarcástico, lo ingenioso, lo obsceno. Pero el *senryû* no es haiku porque carece de elegancia, de profundidad, de finura, de naturalidad, de falta de intencionalidad, de objetividad..., en definitiva, de todo lo que constituye el «sabor de haiku» (*haimi*). No es sólo que no tenga «palabra estacional» (*kigo*), referencia a la estación del año, porque a veces tiene *kigo* y sigue sin ser haiku. Por ejemplo:

父酔えば海老のかたちにしきとほる

(MATSUMOTO KYOKO) [estrofa: 5-7-5]

Chichi yoeba Cuando papá se emborracha,
ebi no katachi ni toma la forma de una gamba
sukitôru y se vuelve transparente

Podría establecerse una discusión literaria sobre si éste que acabamos de citar es un haiku cómico porque tiene *ebi* (gamba) como «palabra estacional». Pero, si se diera una discusión así, nosotros no nos dejaríamos engañar: este haiku no nos dice nada de la naturaleza de las gambas. Nos habla de un viejo borrachín que a los ojos de su hija cuando está bebido se transforma en «gamba». Es evidente la intención frívola que alienta este *senryû* de Kyoko.

Menos aún esconde su intención el siguiente poema de Masajo, a la que nunca le importó si lo que escribía eran haikus o no. Masajo quiere hablar de sí misma, una anciana que ha tenido muchos amantes y que en la vejez siente su cuerpo frío incapaz ya de despertar a la vida del sexo y el amor:

女体冷ゆ仕入れし魚のそれよりも

(SUZUKI MASAJO) [estrofa: 5-7-5]

Nyotai hiyu El cuerpo de una mujer se enfría
 como...
shireshi uo no Había comprado un pescado...
 ¿No?
sore yori mo Pues más todavía

16. Ensayo de clasificación de haikus difíciles

Conscientes, como somos, de la enorme dificultad de clasificar haikus, vamos a proponer dos casos cuya resolución pueda contribuir a saber más de este tipo de poética, y de sus diferentes expresiones. Clasificar haikus no responde a un prurito de profesionalidad; es un modo legítimo de internarnos en sus entresijos y hacernos confidentes de sus secretos:

Ejercicio 1.

唇に墨つく兒のすゝみかな

(SENNA) [estrofa: 5-7-5]

Kuchibiru ni Tomando el fresco,
sumi tsuku chigo no un estudiante con los labios...
suzumi kana ¡manchados de tinta!

No es un haiku descriptivo porque se nos está transmitiendo algo de la naturaleza real de los seres: un asombro por la inocencia de la infancia. Podríamos pensar legítimamente que es cómico. Efectivamente, no deja de tener algo de divertido la escena. La comicidad del haiku reside en que el niño en cuestión no se ha dado cuenta de que ha chupado el pincel cuando ya tenía tinta. Los pinceles se «afinan» antes, no después, de escribir con ellos. Pero a veces un haiku no es como lo concibió su autor, sino como realmente llega a ser. Pasa un poco como con la fotografía. En ocasiones, un fotógrafo quiere captar algo en su cámara y, sin darse cuenta, capta algo más, algo que da un carácter completamente distinto a esa instantánea.

Recapitulemos: estamos ante un haiku que habla de un niño en una terraza de madera tomando el fresco, descansando del afanoso arte de aprender a escribir, con una mancha de tinta en los labios. Esa mancha es la prueba de que estaba tan concentrado tratando de hacer lo mejor posible lo que se le encomendó, que llegó a ausentarse de sí mismo, y no se dio cuenta de que el pincel que estaba chupando ya tenía tinta. Y ahí sigue el niño, sin limpiarse los labios, sin darse cuenta, porque la tinta no le supo a nada, y porque nadie acaba de decirle que tiene los labios manchados. Ni siquiera el poeta que lo ve. Un niño ausente tomando el fresco con los labios manchados de tinta desborda las estrechas dimensiones de un haiku cómico. Cuando Blyth lo tradujo al inglés añadió el siguiente comentario: «En esa mancha puede verse toda la niñez (*childishness*) de la infancia (*childhood*)». Así es. Este haiku nos trae en 17 sílabas una imagen de la inocencia, de la naturalidad, de la indefensión.

Efectivamente, aunque fuera concebido como un haiku cómico, es *de facto* un haiku de lo sagrado. Muy difícil, además, porque normalmente el haiku de lo sagrado excluye «el mundo humano» [lo que en la clasificación tradicional se llaman *jinji*]; sólo excepcionalmente el haiku de lo sagrado no habla de la Naturaleza, o, dicho de otra forma, únicamente como excepción el haiku de lo sagrado acepta al ser humano dentro de la Naturaleza.

Ejercicio 2.

人あれば蠅あり仏ありにけり

(ISSA) [estrofa: 5-4-8]

Hito areba En donde hubo gente
 hae ari siempre quedan moscas...
 hotoke ari ni keru y Budas

Lo primero, tratamos de imaginar la escena: probablemente, Issa ha llegado a un lugar que en otro tiempo estuvo habitado. Comprueba que ya nadie vive. Sólo han quedado las moscas... Y también los budas. La asociación moscas y budas es algo más que cómica; es iconoclasta. Las moscas nos parecen sucias, insignificantes y vulgares; por el contrario, los budas son considerados excelsos, inmaculados y dignos de respeto. En el corazón del místico no hay jerarquías: toda existencia es maravillosa. Así, un haiku con una primera intención cómica, adquiere un carácter distinto. Filosófico. Con humor, Issa trata de explicarnos cómo él ve las cosas, cómo —según su modo de pensar— nada es bello, nada es indigno. Cómo la vida pasa, y cómo los logros del ser humano son efímeros. No es haiku de lo sagrado porque no hay asombro por la naturaleza de las cosas; tampoco es proselitista porque no intenta entremeter su espiritualidad en la escena: los budas (hotoke) son realidades materiales que uno se encuentra por los caminos en Japón. Es un haiku fabricado con una primera intención de que nos riamos que deviene en un haiku que quiere hacernos pensar.

17. Niveles de «saboreo» de un haiku

Hemos visto que en ocasiones un mismo haiku va revistiéndose de una u otra naturaleza conforme va siendo asimilado por el lector. En principio, defendemos que alguno de esos «sabores» acabará predominando en nuestro corazón sobre los demás, y así lo definimos haiku de lo sagrado, cómico, proselitista, etc. El hecho que ahora queremos destacar no es tanto que todo haiku deba ajustarse a una —y sólo una— categoría de las propuestas, como la constatación de que de hecho son muchos los que mezclan dentro de sí varios subgéneros. Por ejemplo, básicamente, el que sigue es un haiku de Compasión Universal, pero... algo sucede dentro de él:

夏の月遺跡の中に人の住み

(TAKAHA SHUGYO) [estrofa: 5-7-5]

Natsu no tsuki Luna de verano
 iseki no naka ni En medio de las ruinas,
 hito no sumi vive un hombre

Nos inclinamos a considerarlo un haiku de Compasión porque ha pasado de focalizar la luna en el primer verso a ocultarla en el segundo tras el sentimiento que despierta en el poeta un mendigo que vive entre ruinas. La fuerza de este haiku —su corazón, como si dijéramos— está en el *naka*: «en medio de» (月). *Iseki no naka ni* nos comunica la sensación de alguien protegido por nada, y eso nos llena de conmiseración. Sin embargo, un haiku cuyos sabores creíamos agotados por ese primer paladeo de la luna, que fue apagado por un segundo paladeo de compasión, se abre a un tercer sabor, un último nivel de paladar —esta vez de carácter místico— cuando nos damos cuenta de que esa desprotección en la que vive ese mendigo es precisamente lo que le expone sin intermediarios a la luna de verano (中). Un hombre bañándose en luna, precisamente por la desnudez material en la que vive, logra que el poeta que lo ve integre al ser humano y sus quehaceres en el universo del haiku de «lo sagrado». Estamos, por tanto, ante un haiku de Compasión con una clara línea de fuga hacia el «haiku de lo sagrado».

Conclusión

Hemos visto que, a pesar de su sencillez, el haiku nos desafía. Nos reta en el fondo de nuestros corazones, a veces cansados, sobreestimados, distraídos, llenos de nada. «Resuelve mi belleza», parece querer decirnos cada haiku. Y tantas veces como lo olvidemos, vuelve a subir a la superficie de nuestra conciencia, con un mismo desafío: «resuelve mi belleza». Carecemos de recursos con los que descifrar la perfección de un haiku. Sólo nos queda hacer un acto de vaciamiento y exponernos ante él como ante un espejo. Somos lo que debe descifrar el enigma de la belleza del haiku para hacer que seamos un poco menos enigma. Así expliquemos un haiku, eso somos. Éste ha sido el ejercicio que hemos querido hacer ante los lectores de estas páginas para que entre todos sigamos profundizando en esa esquivada y maravillosa naturaleza del haiku japonés. Ojalá lo hayamos logrado.