



Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo
FACULTAD DE LETRAS



Filosofía zen y haikú:
elementos del budismo zen
en la obra poética de Noé Carranza Madrigal

Tesis

Que para obtener el grado de
MAESTRA EN ESTUDIOS DEL DISCURSO

Presenta

Natalia de la Luz Romero Castellanos

Director de tesis:
Dr. Raúl Eduardo González Hernández

Morelia, Michoacán, julio de 2017

ÍNDICE

Introducción	4
Capítulo 1. Sobre la filosofía del zen	14
1.1. Origen del budismo zen	18
1.2. Aproximación a cuestiones esenciales del zen	21
1.2.1. La comprensión sobre el ser humano. La disolución del yo: el ser humano como parte de la naturaleza y del universo	22
1.2.2. La práctica de concentrarse en el instante, aquí y ahora	28
1.2.2.1. La percepción del espacio y del tiempo en el aquí y ahora ...	28
1.2.2.2. La evocación y atención contemplativa hacia los elementos de la naturaleza y todos los elementos del universo, aunque parezcan ínfimos	34
1.2.3. La comprensión sobre el estado de las cosas	37
1.2.3.1. El vacío como base de la existencia de las cosas (vacío entendido como carente de características o sustancia)	37
1.2.3.2. El carácter perecedero de las cosas	41
Capítulo 2. El haikú	46
2.1. Origen del haikú	49
2.2. Aspectos formales y estilísticos	58
2.3. Aspectos temáticos	62
2.4. El sustrato filosófico: los haikús como “frases de zen”	68
Capítulo 3. Marco contextual del haikú en México	75
3.1. El haikú en la poesía mexicana	77
3.2. La influencia de la filosofía del budismo zen en <i>haijines</i> mexicanos: José Juan Tablada, Octavio Paz y José Emilio Pacheco	83
Capítulo 4. El zen en los haikús de Noé Carranza Madrigal	101
4.1. Aspectos formales y estilísticos	101
4.2. Análisis de los elementos de la filosofía del budismo zen	103
4.2.1. La comprensión sobre el ser humano. La disolución del yo: el ser humano como parte de la naturaleza y del universo	104
4.2.2. La práctica de concentrarse en el instante, aquí y ahora	116
4.2.2.1. La percepción del espacio y del tiempo en el aquí y ahora ...	116
4.2.2.2. La evocación y atención contemplativa hacia los elementos de la naturaleza y todos los elementos del universo, aunque parezcan ínfimos	120
4.2.3. La comprensión sobre el estado de las cosas	125
4.2.3.1. El vacío como base de la existencia de las cosas (vacío	

entendido como carente de características o sustancia)	125
4.2.3.2. El carácter perecedero de las cosas	134
Conclusiones	139
Apéndice. Corpus	144
Bibliografía	148
Resumen y abstract	152

INTRODUCCIÓN

El haikú es una forma de expresión lírica de origen japonés cuyas bases se encuentran profundamente arraigadas en la filosofía budista zen.¹ Sin embargo, a pesar de que su desarrollo en México implicó inicialmente un cambio tanto de lenguaje como de perspectiva cultural, este tipo de poesía ha logrado adaptarse y cultivarse plenamente en el ámbito literario mexicano, con aportaciones significativas manifestadas sobre todo en el desarrollo de la vanguardia y en el resto de la literatura mexicana contemporánea (Studzinka, 2011: 3).

Lo anterior se ha logrado sin importar que el haikú fuera trasplantado a un ámbito cultural distinto del estrato budista y japonés. La relevancia y la influencia que logró el género fue tal que impregnó en mayor o menor medida el desarrollo poético de escritores mexicanos de gran importancia, como José Juan Tablada, Carlos Gutiérrez Cruz, Francisco Monterde García-Icazbalceta, José Rubén Romero, José Emilio Pacheco, Octavio Paz, entre otros.

Estos autores no fueron practicantes de la meditación zen (considerada, según la tradición japonesa, como la base de su creación). Sin embargo, esto no impidió que intentaran expresarse usando en mayor o menor medida algunas características propias del haikú, y aunque en un inicio buscaron adaptar dicha forma poética imitando los haikús japoneses, al final desarrollaron el estilo original, de modo que lograron crear su propia tradición del haikú mexicano, que se distingue en varios aspectos de la japonesa.

En la actualidad, y en el ámbito mexicano y moreliano en particular, destaca el caso específico del autor Noé Carranza Madrigal,² cuyos haikús constituyen el corpus principal

¹ Ricardo de la Fuente Ballesteros comenta que: “Uno de los elementos fundamentales asociado a la forma japonesa y puesto de relieve por varios autores, particularmente Paz, es su conexión con el budismo Zen, a la vez que su actitud frente al tiempo. [...] Podemos resumir brevemente que la poesía, para la sensibilidad Zen, es una forma de vislumbrar el significado de las cosas, una forma de llegar a la iluminación (*satori*), de descubrir el sentido del ilógico mundo fenoménico y de la falsedad de nuestro yo, cómo somos un universo de universos y cómo formamos parte de una comunidad con la naturaleza, en el instante de los instantes que es la forma nirvánica de abolir el tiempo y trascender el ser” (2009: 64-65).

² Sobre Noé Carranza Madrigal, hay que mencionar que es *kaicho* (‘presidente’) para México y América Latina de la Seibukan Okinawa Goju Ryu (organización que bajo el amparo de la Casa Imperial Japonesa propicia el cultivo de las artes marciales japonesas tradicionales); es *fuku shidoín* (‘instructor en jefe’) de Nihon Karate para México y América Latina, nombramiento otorgado por la Dai Nippon Seibukan Dojo of Kyoto; es *shibu* (‘director’) de la Dai Nippon Toyama Ryu Iaido Kyokai (el arte marcial del sable japonés) para Morelia, México, y director de Daishima Soto Zen Dojo.

de este trabajo de investigación, cuyo objetivo fundamental es demostrar elementos de la filosofía zen en haikús. Hacerlo a partir de la obra de diversos autores constituiría un panorama muy extenso, cuya empresa rebasaría por mucho el tiempo de duración de la maestría; por lo tanto, este es uno de los motivos por los cuales elaboré un corpus de estudio a partir de los haikús de un solo autor. Otro aspecto que justifica esta elección reside en que Carranza Madrigal ha estudiado el budismo zen por más de treinta años, tanto en sus elementos teóricos y filosóficos, como en la práctica de la meditación zen.³ No se demerita

El Grupo Magisterial por la Ciencia y la Cultura, bajo su organización editorial (Ediciones Preparatoria Rector Hidalgo), le ha publicado tres libros de poesía: *El sauce en la ribera. 108 haikús* (2003), *En el jardín del otoño: 108 haikús y cuatro tankas* (2005) y *Un sendero entre pinos. 108 haikús* (2012).

El profesor Noé Carranza Madrigal se impregnó de la esencia de la cultura japonesa y del budismo Zen tradicional, gracias a la formación que tuvo desde niño con el sensei Susumo Umezawa. Este maestro, de antiguo y noble linaje japonés, le transmitió también la enseñanza de diversas artes marciales japonesas, como el Karate-Do y el Iaido ('el arte de envainar y desenvainar la katana'). Dicha formación continúa en la actualidad bajo el amparo de las dos instituciones más importantes que difunden las artes tradicionales japonesas: Seibukan Dojo of Kyoto y Dai Nippon Toyama Ryu Iaido Kyokai, avaladas, protegidas y establecidas por la Casa Imperial Japonesa.

³ Con el fin de acercar al lector a los aspectos más importantes del zen (puesto que estos se presentarán en el primer capítulo), explico brevemente lo siguiente: el budismo zen no es una religión; en todo caso, podría decirse que es una actitud hacia la vida. Esta rama del budismo se desarrolló en Japón y es considerada como la vertiente más antimetodológica de todas, así como la más práctica. En este sentido, aunque el estudio de los textos fundamentales del budismo zen es útil, lo más importante es llevar sus preceptos a la práctica de la vida cotidiana; o, dicho en otras palabras: la concentración y la actitud contemplativa que se practican durante la meditación zen deben llevarse a cabo no sólo durante esta, sino emplearlos y trasladarlos a cada uno de los actos que realizamos día con día, sin importar lo insignificantes que a primera vista pudieran parecer. Cualquier gesto, palabra o pensamiento son importantes, debido a que en el instante en que se llevan a cabo están formando a su vez lo que es nuestra vida. Como resultado, gracias a la práctica continua de esta visión del zen sobre la vida, algunas categorías mentales se disuelven o cambian; por ejemplo, la noción del tiempo, o la importancia que falsamente le damos a unas cosas demeritando otras. Si nos concentramos plenamente en este instante y contemplamos sin juzgar lo que sucede a nuestro alrededor, el pasado y el futuro se disuelven al darnos cuenta de que sólo este momento existe, y a su vez se comprende que ninguna cosa es más importante que otra: únicamente la que está sucediendo en el presente de un instante que dura eternamente, hasta el momento en que llegue nuestra muerte.

Ampliando la explicación anterior, Taisen Deshimaru (monje budista zen japonés que radicó en París desde 1967 con el fin de difundir las enseñanzas del zen tradicional) dijo que el zen consiste únicamente en una postura de "gran concentración" sin propósitos ni expectativas. Lo único importante es enfocar la concentración en la postura correcta, la respiración y la actitud del espíritu (1994: 22).

Otro elemento muy importante y que reiteran continuamente los maestros zen es el llamado *mushotoku* ('mente sin propósito'), es decir, que no debe existir ningún objetivo, búsqueda de finalidad ni de resultados benéficos cuando se adopta esta postura. De tal forma, la mente se vuelve libre, pues no se encuentra atada a expectativas de ningún tipo. Incluso, ni siquiera el *satori* ('la búsqueda del despertar') debe ser un anhelo durante la meditación zen. Así, el espíritu se encuentra en paz, tranquilo. En todo caso, lo único que debe prevalecer es el concentrarse *aquí y ahora*, en lugar de enfocarse en un pasado o en un futuro que no existen y que comúnmente provocan angustia o preocupación injustificadas. Dicho sentido de dirigir la atención hacia lo que sucede justo en el momento y lugar del presente se refuerza con la práctica de la meditación zen, también llamada *zazen*. El haikú japonés, al ser el resultado de esta actitud contemplativa, ha sido denominado por algunos autores como el poema zen por excelencia (Deshimaru, 1994: 78). En este sentido, el haikú prototípico es aquel que cumple con los requisitos de la estructura y la temática, y debe encontrarse impregnado por la experiencia del budismo zen, sin que sea necesario que provenga o no de un autor de origen japonés.

la labor poética de otros autores mexicanos como *haijines* (término usado para denominar a los creadores de haikús), ni tampoco se intenta demostrar que sólo los autores mexicanos que han estudiado y practicado el budismo zen sean los únicos capaces de componer *auténticos* haikús. Es importante aclarar que es posible que se puedan encontrar también elementos de la filosofía zen en otros *haijines* de México (y, por supuesto, de otros países); no obstante, basándome en lo que he investigado hasta el momento, no me atrevo a afirmar con completa seguridad que hayan compuesto sus haikús con el entero objetivo de constituirse como “expresiones poéticas del Zen” (Deshimaru, 1994: 118). En todo caso, lo que sí considero relevante es mencionar y explicar algunos ejemplos específicos donde se encuentra la sensibilidad intuitiva del zen, en algunos autores, como José Juan Tablada, Octavio Paz y José Emilio Pacheco, quienes elaboraron y/o tradujeron algunos haikús incluyendo la visión del budismo zen debido al conocimiento que adquirieron sobre los haikús, la cultura japonesa y su sensibilidad artística. Estas cuestiones serán explicadas en el tercer capítulo.

Efectuadas las aclaraciones que consideraba necesarias y pertinentes, regreso a los planteamientos de estudio de la tesis. En resumen, a partir del análisis de un corpus de haikús de Noé Carranza Madrigal, se intentarán encontrar aspectos de la perspectiva del Zen, tomando en cuenta que fueron haikús compuestos en un ámbito cultural y social distinto del japonés, y que fueron elaborados en un idioma diferente de este, enriqueciendo así la “tradicción del haikú mexicano” (Paz, 1970: 45).

A la luz del breve panorama planteado, surgen las siguientes preguntas de investigación, que corresponden a cada capítulo de la tesis:

1. ¿Cuáles son los elementos esenciales de la filosofía del budismo zen?
2. ¿Cuáles son las características generales del haikú clásico japonés (principalmente de los siglos XVII y XVIII),⁴ y cómo se encuentran en ellos los elementos de la filosofía zen?

⁴ Debo especificar que me refiero principalmente a los haikús de estos siglos por los siguientes motivos: para empezar, como menciona Wright, “Como género poético independiente, el *hokku* o haiku se perfiló en el siglo XVII gracias al magisterio sensible de Matsuo Basho” (2007: 8). Hernández Esquivel afirma por su lado: “en la época Tokugawa, el haiku 俳句 se consolidó como género literario a partir de los trabajos de Matsuo Bashō 松尾芭蕉 (1644-1694), Yosa Buson 与謝蕪村 (1716-1783), Ryōkan Taigu 良寛大愚 (1758-1831) y Kobayashi Issa 小林一茶 (1763-1827)” (Hernández Esquivel: 2012a: 75). Otro motivo reside en que, aunque los haikús comenzaban a componerse con anterioridad, no presentaban como contenido principal la base del

3. ¿Cuáles son los autores más importantes que han cultivado el haikú en México? ¿De qué manera autores como Tablada, Paz y Pacheco se vieron influenciados en su sensibilidad artística por el budismo zen?
4. ¿Cuáles son las características temáticas y formales de los haikús de Noé Carranza Madrigal, y cómo se encuentran presentes los elementos filosóficos del budismo zen en ellos?

La hipótesis de la tesis es la siguiente: los elementos de la filosofía del budismo zen, que es considerada como el sustrato de los haikús clásicos japoneses (principalmente de los siglos XVII y XVIII), pueden encontrarse también en haikús escritos en México, por ejemplo, en algunos del poeta contemporáneo Noé Carranza Madrigal.

Este proyecto de investigación es, por consiguiente, un intento de *poética del haikú*, en el sentido de que propone la intervención de la perspectiva de la filosofía zen para lograr un acercamiento y una comprensión particulares sobre este género poético. Considero que en esto reside el aspecto más novedoso e importante de mi trabajo, es decir, estudiar el proceso de creación del haikú mexicano a través del marco ideológico que el zen puede proporcionar. Los haikús de Noé Carranza Madrigal, al haber sido compuestos bajo el manto de esta práctica budista, se han elegido para demostrar cómo es posible encontrar dichos elementos en este tipo de poesía.

El zen, como uno de los sustratos principales del haikú, ya había sido reconocido por investigadores y amantes de esta forma lírica, como Octavio Paz, José Emilio Pacheco y el propio José Juan Tablada, entre otros; y varios de los poetas mexicanos que cultivaron el haikú tuvieron en mayor o menor medida la influencia japonesa. Sin embargo, como comenta el investigador del Colegio de México, Christian Emmanuel Hernández Esquivel, “Uno de los aspectos menos conocidos de la historia del haiku es su relación con la filosofía zen” (2012: 73). Este es un aspecto con el que concuerdan tanto escritores como críticos literarios mexicanos y extranjeros (Pacheco, 2003; Paz, 2005; Barthes, 1991; De la Fuente, 2009; Studzinska, 2011). José Emilio Pacheco resume esta relación inherente en palabras breves pero suficientes: “el suelo nutricio del origen del haikú está antecedido por la meditación profunda, la filosofía, el concepto sabio y la doctrina budista misma” (2003: 31).

budismo zen como los haikús de aquellos siglos, y muchos de los anteriores, por ejemplo, tenían más bien temas lúdicos o humorísticos (Wright, 2007: 8).

Otros estudios más o menos recientes sobre el haikú han intentado presentarlo como una forma poética surgida de la comprensión del instante del zen. Por ejemplo, Pérez Cañamares, al mencionar que “el haikú aspira a captar el momento, el ‘aquí y ahora’ de una forma tan radical, que los límites entre el observador y lo observado, el sujeto y el objeto se disuelven, para procurar, en sus mejores manifestaciones, una experiencia mística de no dualidad, de totalidad” (2001). Esta autora habla de la brevedad, la fluidez y el carácter de “instantaneidad” del haikú, características que valora en la medida en que permitieron a esta forma poética viajar hasta países tan lejanos del Japón como el nuestro, logrando así que el andar por caminos distintos de su lugar de origen continuara, para comenzar a trasplantar su semilla entre los poetas mexicanos.

En esta línea de creación y estudio, he considerado como importante el ejemplo de Noé Carranza Madrigal (sin demeritar, por supuesto, el trabajo de otros *haijines*), debido a que, como ya lo he mencionado líneas arriba, ha basado su ejercicio poético a partir de la experiencia del budismo zen, en conjunto con su conocimiento de la estética japonesa tradicional.

En lo que concierne a la metodología, retomo como punto de arranque las propuestas analíticas de Roland Barthes, planteadas en su ensayo titulado “El haikú: la ruptura del sentido” (1991). En dicho texto, Barthes propone que en el haikú se percibe o intuye “la carencia del sentido”; sin embargo, comenta que para la labor poética occidental resulta prácticamente imposible lo anterior: “El quehacer del haiku es que la exención del sentido se lleve a cabo a través de un discurso perfectamente legible (contradicción denegada al arte occidental, que no sabe oponerse al sentido más que volviendo su discurso incomprensible)” (1991: 111).

Con base en los planteamientos iniciales de dicho ensayo, he delineado el núcleo metodológico de esta investigación; más que seguir férreamente lo dicho por Barthes, he retomado sus ideas. Barthes comenzó la hipótesis del “sinsentido” o la “exención del sentido” en el haikú cuando intuyó su relación inseparable con la filosofía zen, pero a esta relación le faltó exponer y describir de manera más minuciosa cómo dichos elementos se encuentran en ejemplos de haikús, y justamente es esto lo que se pretende realizar en la tesis.

La propuesta analítica anterior se irá construyendo principalmente con los planteamientos de la filosofía zen explicados por Taisen Deshimaru y Daisetz Teitaro Suzuki,

monjes budistas cuya labor en Occidente fue primordial para la enseñanza del zen. En resumen, el valor de su trabajo fue condensar y establecer los preceptos del zen dirigidos exclusivamente hacia un público occidental. Para esta tesis, algunos de los conceptos básicos de dicha filosofía se retomarán en tanto sirvan para demostrar su conexión con el haikú; por ejemplo, Taisen Deshimaru habla de “frases de zen”, “poemas zen”:

Los *haikú* japoneses en realidad no son poemas, sino frases de zen, breves sentencias. [...] Estos poemas Zen alcanzan gran profundidad. Materia de lo no consciente, las frases, auténticas, surgen de antes de nuestra vida y nuestra muerte, vienen del ataúd, de antes de la materia y del espíritu, y comprenden el cosmos ilimitado, infinito, eterno. El silencio lo es todo, y viene automática, natural, inconscientemente (1994: 118).

En general, la mayoría de las investigaciones y los estudios que se han hecho del haikú en México se han enfocado en el análisis de su contenido y tema —como en la tesis de Arellano Aguirre (2010), quien analiza la esencia de los haikús mexicanos durante su primera década de existencia—; otros se centran en el principal exponente del haikú mexicano, José Juan Tablada (como el caso de Ota, 2014); mientras que otros son en general estudios de valoración del haikú en torno al desarrollo de la vanguardia mexicana (Pérez, 2001). Algunos comentan de paso su relación con el budismo zen, pero no van más allá, por lo menos en lo referente a los estudios del haikú creado en México. Sin embargo, la consulta de las investigaciones mencionadas ha sido muy importante para dar impulso a esta tesis, y demuestran a su vez la actualidad del estudio del haikú y la pertinencia de desarrollar nuevas líneas de investigación en torno a este tipo de poesía que ha sido compuesta por autores mexicanos.

Para la investigación de la tesis, se analizó un corpus de 44 haikús (seleccionados de los 324 publicados por Carranza Madrigal), en los cuales he detectado la presencia de aspectos que reflejan la filosofía del zen. Cabe decir que estos aspectos surgen de las nociones expuestas en diversos títulos por Taisen Deshimaru y Daisetz T. Suzuki sobre filosofía zen, y la perspectiva de estos autores fue la base principal para elaborar la definición y el análisis de dichas nociones.

Así, en el primer capítulo del trabajo se exponen los principales elementos de la filosofía del budismo zen. En el segundo, se explican las características formales y temáticas principales del haikú clásico japonés, y cuál es la relación que tiene con el zen. En el tercer

capítulo se desarrolla un breve esbozo del haikú en México, exponiendo los principales poetas mexicanos que lo cultivaron, y se explica cómo se encuentra el influjo del zen en autores como José Juan Tablada, Octavio Paz y José Emilio Pacheco. Por último, en el cuarto capítulo se explican los rasgos de tema y forma de los haikús de Carranza Madrigal, y se desarrolla el análisis, con el fin de determinar y demostrar cómo se encuentra presente la filosofía de budismo zen en ellos.

Esta relación entre la filosofía zen y el haikú es mencionada por Arellano Aguirre, expresar su definición del género:

Haiku es poesía que despliega una gama de sensaciones e imágenes, un momento de iluminación dentro de 17 sílabas distribuidas en tres versos. En las palabras de Atsuko Tanabe: “se trata de un instante captado y detenido por el poeta, por medio del cual uno se asoma y se percata de la infinitud del universo”.⁵

[...] Esta poesía silenciosa nos habla de un tipo de comunicación con las cosas del mundo; un estado mental y emocional de unión con lo otro, sin barrera alguna como la conciencia o un lenguaje que separe. Unión donde el otro no existe porque es uno mismo.

Llevada a la cumbre por Matsuo Basho, esta característica del haiku remite a la filosofía zen, como tantas otras actitudes y actos en la cultura nipona. Por ende se considera el haiku un momento *satori* o de iluminación, al cual, dice el Zen, se puede llegar instantáneamente sin estados previos (2010: 15-16).

Según la cita anterior, en el haikú se consigue una especie de conexión íntima con el universo y una comprensión sin mediación del lenguaje. Este último aspecto ya lo había observado el propio Roland Barthes, pues, aun sin haber sido un conocedor profundo, intuye y asevera la innegable relación de los haikús con el zen, refiriéndose a ellos como “la rama literaria del zen”. Para esto, el teórico francés menciona que tanto el zen como la composición de haikú son

una inmensa práctica destinada a *detener el lenguaje*, a quebrantar esa suerte de radiofonía interior que emite continuamente dentro de nosotros hasta en nuestro sueño [...], a vaciar, a pasmar, a desecar la palabrería incoercible del alma; y tal vez aquello que se llama en el Zen *satori* y que los occidentales no pueden traducir más que con palabras vagamente cristianas (iluminación, revelación, intuición) es sólo una suspensión pánica del lenguaje, del blanco que borra en nosotros el reino de los Códigos, el corte de esa recitación interna que constituye nuestra persona; y si este estado de *no-lenguaje* es una liberación, es porque para

⁵ Esta cita de Atsuko Tanabe, elegida por Arellano Aguirre, es muy similar a la *definición* del haikú que muchos años antes dio Matsuo Basho, el poeta más importante de Japón: “Un haikú –decía Bashō– es lo que ocurre aquí y ahora” (citado por Cabezas, 1993: 20).

la experiencia budista la proliferación de segundos pensamientos (el pensamiento del pensamiento), o si se prefiere el suplemento infinito de los significados sobrenumerarios (del cual el lenguaje es el depositario mismo y el modelo), aparece como un bloqueo: es, por el contrario, la abolición del segundo pensamiento lo que rompe el infinito vicioso del lenguaje. En todas estas experiencias pareciera que no se trata de aplastar el lenguaje bajo el silencio místico de lo inefable, sino de mesurarlo, de detener este trompo verbal que arrastra en su giro el juego obsesivo de las sustituciones simbólicas. En suma, es el símbolo como operación semántica lo que se ataca (1991: 100-101).

Según la cita anterior, los haikús que han sido compuestos por maestros del zen rompen con los límites conferidos por la búsqueda del sentido lingüístico y semántico, y aunque se utilice el propio lenguaje como medio de expresión, en el haikú ocurre lo que Barthes nombra como una “ruptura o pérdida del sentido” (1991: 111).

Por ejemplo, Barthes intenta explicar que, tanto en el budismo zen como en el haikú, al concentrarse en el aquí y ahora al que tanto aluden los maestros zen, puede surgir la comprensión del Universo, encontrar el *yo original* (aquel que se sabe como parte de todo), y liberarse al mismo tiempo del otro *yo*: el *Ego* que se concibe como una conciencia individual, concentrada sólo en su propias necesidades y deseos. Esta idea es expuesta también Hernández Esquivel, y es una visión que también se toma en cuenta para el análisis de los haikús:

debe subrayarse que la esencia del haikú no radica en su métrica o en sus temas, sino en su *poesis*: los artistas japoneses que escribieron haikú a lo largo de los siglos XVII, XVIII y XIX crearon imágenes con las cuales pudieron expresar lo inexpresable, mediante pequeños textos con los que se deleitaron o sorprendieron de las cosas cotidianas, pensamientos profundos que les permitieron mirarse y reconocerse a sí mismos, ideas que les permitieron tener momentos de despertar, iluminación o autoconocimiento [...], y sobre todo, espacios para la meditación que les permitieron acceder a la nada: el principio de la fuerza vital que emerge y lo llena todo. Ésa es la finalidad última del haikú: trascender la naturaleza humana (Hernández Esquivel, 2012: 78).

Otro aspecto que es propio de los poemas zen y que también es una base analítica importante, es el hecho de que carecen de la presencia de un *yo poético individual*, que según la filosofía zen correspondería al Ego (Barthes, 1991). Cuando aparece un *yo*, este se da en función del *yo universal* u *original* que se encuentra liberado del Ego. De esta forma, se intenta demostrar que en estos haikús no se encuentra “otro *yo* más que la totalidad del Universo” (Barthes, 1991: 109).

En este sentido, es importante mencionar que en la poesía zen no se desdeñan las referencias verbales al *yo* del autor. Si aparecen, tienen como función indicar que el poeta ha comprendido que es parte inherente de todo lo existente, y no de manera individual y egocéntrica. Al respecto, Studzinska comenta:

En efecto, el haikú debe ser universal, pero dentro de la estética Zen la universalidad no se logra generalizando, sino mostrando algo muy concreto. Es a través de un instante (real o imaginado) que se desvela la totalidad del tiempo. El *haijin* no es el protagonista de su poema, no en el sentido occidental de la asunción subjetivista (2011: 9).

Barthes afirma que para Occidente es difícil y casi imposible pensar en un tipo de poética en la cual no se encuentre el reflejo del *yo* del poeta. De esta forma, el “espejo occidental” (que Barthes maneja como el sinónimo del poema occidental) funciona como un espacio en el cual la función es “esencialmente narcisista: el hombre no piensa en el espejo más que para verse” (1991: 106). Sin embargo, este no es el único “espejo poético” que existe, pues también se encuentra, en contraposición a lo anterior, el “espejo poético oriental”, que funcionaría como “el símbolo del vacío mismo de los símbolos, [...] el espejo no capta más que otros espejos, y esta reflexión infinita es el vacío” (Barthes, 1991: 105, 108).

Tal como lo cita el autor, para el Tao “El Espíritu del hombre perfecto es como un espejo. No toma pero tampoco repela nada. Recibe pero no conserva” (citado por Barthes, 1991: 105). Por consiguiente, visualizados el espejo y el haikú de esta manera, en este proyecto de investigación se intenta demostrar que algunos poemas de Carranza Madrigal funcionan como si cumplieran la función del mencionado “espejo poético oriental”.

Estos planteamientos teóricos sobre el haikú que Barthes propone (pero que él no analiza en ejemplos específicos), si bien no son el eje teórico más importante, también fueron útiles para comenzar a armar el marco teórico de la investigación, que, como ya se mencionó, se centró principalmente en las investigaciones de los monjes budistas Taisen Deshimaru y Daisetz T. Susuki. De todas formas, la parte que se rescata de Barthes es que él entendió que la visión occidental se encuentra generalmente basada en la comprensión racional y consciente, restándole importancia a los ámbitos subjetivos. Para contraponerse a esto, él intenta elaborar una teoría poética sobre dichos aspectos subjetivos del haikú, con el fin de acercarse a la visión del universo que estos pueden ofrecer. Lo importante es tomar en cuenta

que, a pesar de la aparente facilidad con la que el haikú se le ofrece al lector a primera vista, su sentido va más allá y sugiere una comprensión más íntima y profunda de lo que el haikú mismo se encuentra evocando.

CAPÍTULO 1. SOBRE LA FILOSOFÍA DEL ZEN

¿Qué es el Zen? El secreto del Zen consiste en sentarse, simplemente, sin finalidad alguna ni espíritu de provecho, en una posición de gran concentración. Esta forma desinteresada de sentarse se llama *za-zen*; *za* significa sentarse y *zen* meditación, concentración. La enseñanza de la posición que es transmisión de la esencia Zen tiene lugar en un dojo (Deshimaru, 1994: 22).

La filosofía del budismo zen ha tenido una destacable presencia en el ámbito cultural de Occidente, sobre todo a partir de finales del siglo XIX y principios del XX. En la actualidad, es bien conocida su influencia en diversos aspectos, desde ideológicos hasta artísticos, literarios, psicológicos, sociales, entre otros. Sin ser de origen japonés, el zen es una filosofía de vida que puede practicarse día con día, siempre y cuando se cuente, por supuesto, con la enseñanza de un maestro que posea el conocimiento de la tradición del zen.

Es común que, debido a la lejanía, a pesar del avance de las comunicaciones y el contacto directo con personas de otros países, se tergiversen o malinterpreten diversos aspectos relacionados con las culturas del Lejano Oriente. El caso del budismo zen y su introducción a Occidente no se salvó de dichos errores de interpretación, que terminaron por desviarlo de las enseñanzas *auténticas*. Como menciona Philip Kapleau:

En su sentido más profundo, el Zen [...] trasciende sus propias enseñanzas y prácticas y al mismo tiempo no existe Zen fuera de estas prácticas. Los intentos de Occidente por aislar el Zen en el vacío del intelecto, separado de las disciplinas con su propia *raison d'être*, han producido en algunos lugares un pseudo-Zen, que no es más que una pequeña diversión para la mente (1964: 15).

A pesar de que es la rama del budismo considerada como la más anti-intelectual y la menos conceptual de todas, su práctica fue llevada de manera errónea por varios pseudo-maestros, debido a que no llegaron a la raíz de la comprensión del zen. Es por esto que el monje zen Taisen Deshimaru,⁶ radicado en París en la segunda mitad del siglo XX con el fin

⁶ A continuación, me permito citar una reseña sobre Taisen Deshimaru que se encuentra en la presentación realizada por Vincent Bardet del libro de Deshimaru titulado *La práctica del zen* (1994), y que me parece bastante acertada y justa en tanto contextualiza a los lectores que desconozcan la labor de esta importante figura del budismo zen en Occidente:

de dirigir y difundir la transmisión pura del linaje de los maestros del zen, insistió con voracidad en la importancia de contar con un maestro de tradición. Relacionado con esto, es importante comentar que, con el fin de corregir y eliminar la distorsión que se tuvo del zen en Occidente, algunos como Deshimaru, Suzuki y otros maestros japoneses –así como occidentales que se formaron en Japón y continuaron con la enseñanza, a su llegada a esta parte del mundo– se dedicaron a compilar y a producir libros que presentaran las “auténticas doctrinas y prácticas del Zen, tal y como han sido demostradas por los maestros mismos – ¿pues quiénes sino ellos conocen mejor estos métodos?” (Kapleau, 1964: 15).

Aunque el zen es de práctica sencilla y directa, no obstante, es mucho más difícil de lo que parece. A primera vista, es racionalmente incomprensible y no necesita de un análisis intelectual y minucioso para su entendimiento; pero cuando se alcanza la iluminación, el llamado *satori*, de manera imprevista e inesperada, el conocimiento racional e intuitivo sobre todas las cosas aparece de repente y brota desde “the Unconscious” (Suzuki, 1959: 220), hasta esparcirse por toda la conciencia. Como dice Suzuki: “La expresión filosófica no tiene nada que ver con un sistema de pensamiento apremiante y rígido; por el contrario, es la transmisión de conceptos que proceden de una experiencia milenaria y cambiante a la vez: la del despertar” (1994: 22).

Esta tesis trata de esta filosofía que ha impregnado muchos de los corazones en esta parte del mundo. Sin embargo, en vista de que no podemos dejar de lado el análisis académico y la contribución al campo de la investigación, he decidido dedicar estas palabras a una de las partes más importantes del zen, y que es fruto de una combinación maravillosa entre una rama de la expresión artística y el trasfondo filosófico del zen: el haikú.

“El maestro Taisen Deshimaru nació el 29 de noviembre de 1914 en Japón, en la provincia de Saga. Su abuelo paterno enseñaba judo a los samuráis bajo la era Meiji y su abuelo materno era doctor en medicina oriental. Su padre, hombre de negocios, fue alcalde de la ciudad; su madre, ferviente budista, lo educó religiosamente. Desde niño Taisen Deshimaru frecuentó al monje Rodo-Sawaki, purista reformador que vuelve a las enseñanzas de Dogen (s. XIII); es decir, a la fuente misma del Zen, la práctica del *za-zen*, que es el despertar

Taisen Deshimaru estudió en la Universidad de Yokohama, ocupó un cargo de gran responsabilidad en las actividades militares de la sociedad Mitsubishi y durante la guerra fue enviado a Indonesia, donde continuó los preceptos de Rodo-Sawaki y practicó el *za-zen*. A su regreso al Japón, fundó el Instituto de Cultura Asiático. Antes de morir, Rodo-Sawaki le nombró su sucesor y le confirió la transmisión (*shiho*).

El maestro Deshimaru llegó a París a finales de 1967, enviado a Europa por el Zen-soto y sufragado por el conjunto de escuelas Zen de Japón. En el número cuarenta y seis de la calle Pernety de París fundó un *dojo* que se elevó al rango de templo Zen en 1975; además estableció un monasterio Zen cerca de Avallon. El maestro Deshimaru se convirtió en superior general del Zen-Soto en Europa y África, dependiendo actualmente de él más de cuarenta *dojos*, tanto en Francia como en Suiza, Bélgica, Inglaterra, España, Italia, Portugal, Alemania occidental, Marruecos, Costa de Marfil y Venezuela” (Bardet, 1994: 16).

Esta forma de poesía clásica japonesa es ya ampliamente conocida en el campo de la poesía occidental. Debido a su estructura, es calificada como el poema más pequeño de todas las formas de lírica que existen, y a su vez, como uno de los que más logran expresar. En este tenor, a pesar de la brevedad del haikú, en su delicada forma y espacio se encuentra una intensificación única y enorme de manifestación del presente, intensidad del momento, percepción del poeta, sentimiento y emoción por la vivencia de lo que es el mundo, sin tapujos ni agregados intelectuales o conceptuales: el haikú plasma la maravilla del universo tal y como es.

La gran capacidad de alcance, así como la importancia de su papel en el desarrollo de diversas vanguardias poéticas en Europa y en algunos países de América, hicieron del haikú un género poético ampliamente difundido y practicado. No obstante, a pesar de que se contó de manera general con el conocimiento de las características de su forma (tan visibles y deducibles, aparentemente), puede decirse que en gran medida faltó el conocimiento de lo que su verdadero trasfondo filosófico revela, y que de hecho es la base del haikú clásico japonés: el budismo zen. Justificando y dándole peso a la aserción anterior, bien dijo Deshimaru que:

Los *haiku* japoneses en realidad no son poemas, sino frases de Zen, breves sentencias. [...] Estos poemas Zen alcanzan gran profundidad. Materia de lo no consciente, las frases, auténticas, surgen de antes de nuestra vida y nuestra muerte, vienen del ataúd, de antes de la materia y del espíritu, y comprenden el cosmos ilimitado, infinito, eterno (1994: 118).

Esta cita apenas esboza el fondo filosófico y casi religioso que puede encontrarse en los haikús, más allá de las cuestiones meramente estéticas y que atañen exclusivamente a sus características formales y estilísticas. Ya el hecho de conducirnos a la otra parte que compone al haikú clásico, es decir, al aspecto de su filosofía, compone una perspectiva distinta y valiosa que permite una comprensión diferente y profunda de esta forma poética. Por lo tanto, tomando en cuenta la idea de la cita anterior, una pregunta importante que surge de esta sería la siguiente: ¿en qué consiste el zen para que pueda relacionarse con una forma de expresión poética como el haikú? Con el fin de responder a esta y a otras cuestiones que irán surgiendo conforme se avance en el desarrollo de la investigación, en este primer capítulo se propone un acercamiento a las nociones principales del zen, con el fin de verificar que, en efecto,

estos puntos se pueden percibir en los haikús que se han elegido como objeto de análisis del presente trabajo.

Así como hay una expresión poética derivada del zen, esta rama del budismo también tiene diversos cauces en otros tipos de manifestaciones artísticas y culturales de origen japonés, de manera que podemos hablar del arte del tiro con arco, la pintura, la arquitectura, el arte de la caligrafía, la ceremonia del té, el cultivo de los bonsái, y de numerosas artes japonesas tradicionales, como el karatedo, el iaido, el judo, el aikido, entre otras (Deshimaru, 1994: 29-30).⁷ Como explica Deshimaru, “esta educación se manifiesta en el arte de los ramos de flores (*ike bana*), en la ceremonia del té, en la caligrafía. Es difícil concentrarse en lo que uno hace y más difícil todavía estar preparado para lo que uno puede llegar a hacer imprevisiblemente” (1994: 31). Posiblemente para la mente occidental la pregunta sería: ¿cómo puede ser el zen el sustrato para artes tan numerosas y variadas? De entrada, la respuesta sería sencilla: el budismo zen es la base no sólo para ellas sino también para toda la cultura japonesa, y se asienta sobre una práctica de la concentración plena en cada uno de los actos de la vida presente, aquí y ahora:

El Budismo Zen es la consumación de las experiencias espirituales de una serie de civilizaciones asiáticas. En el Japón de hoy, esta tradición se encuentra aún muy viva; en los templos Zen, en los monasterios, en los hogares, hombres y mujeres de todo estrato, practican el *zazen*, la disciplina principal del Zen (Kapleau, 1964: 13).

El cauce y el motivo del presente capítulo es la exposición de la manera más completa de los puntos primordiales de esta filosofía oriental, con el fin de valorar y comprender del mejor modo los aspectos que enfatizaré en el cuarto capítulo, dedicado al análisis del corpus elegido del trabajo poético de Noé Carranza Madrigal.

⁷ Como parte de una referencia y aserción bastante interesante, agrego la siguiente cita en la cual Deshimaru explica ciertas formas del manejo de energías en las artes marciales japonesas que están estrechamente ligadas con la respiración de *zazen*, y que, a su vez, tienen la misma base que la práctica del zen: el reencuentro de la unidad entre cuerpo, espíritu y universo, “el abandono del ‘ego’ y la comunión con el orden celeste”:

Kin-hin es, como *za-zen*, un método de profunda concentración; la energía, impelida por la espiración, se acumula en el bajo vientre, donde es verdaderamente activa. Adiestramiento para la estabilización de la energía: el arte marcial del Japón se funda en esta unión de piernas y en la concentración de la fuerza en el *hara*. Esta posición se enseña en judo, karate, aikido y en el tiro con arco. Hoy en día olvidamos con demasiada frecuencia la influencia de la actitud espiritual en la práctica del arte marcial. [...] El arte marcial no es una técnica de competición ni un deporte de combate, sino un método para alcanzar el propio dominio, el control de la energía en el abandono de ‘ego’ y la comunión con el orden celeste. Disciplina de la conciencia: no se lanza la flecha, la flecha parte en el instante preciso, cuando inconscientemente se está a punto, desnudo de uno mismo” (Deshimaru: 1994: 29-30).

1.1. Origen del budismo zen

La base del budismo zen, como menciona Daisetz Teitaro Susuki, es el budismo Mahayana.⁸ De hecho, el budismo zen se generó como una extensión y como subsecuente desarrollo de aquel (1975: 172). No obstante, hay varios puntos que se deben mencionar, con el fin de hacer notar la distinción entre el budismo hindú y el desarrollado en China, y que fue el que eventualmente llegó a Japón. Al respecto, me permito parafrasear y citar algunas de las ideas expuestas por Suzuki acerca de lo que constituye la raíz del zen.

Para empezar, vale la pena aclarar que esta forma de budismo no es estrictamente la que procede de la India, pues como lo mencioné líneas arriba, esta se originó en China (Suzuki, 1981: 31). De hecho, el desarrollo del budismo zen “tuvo lugar entre gentes cuya psicología o mentalidad varía mucho con respecto a la mentalidad india de la cual es producto el budismo” (1975: 172); de forma que a primera vista el zen puede considerarse como “una combinación de psicología china y filosofía hindú, y no sólo contiene las grandes profundidades de la filosofía hindú, sino también el sistema más práctico de mostrar las enseñanzas altamente abstractas de la India” (Suzuki, 1981: 31).

Fue aproximadamente a mediados de la dinastía T’ang cuando el budismo zen se originó en China (Suzuki, 1981: 13). La tradición asevera que llegó a esta parte de Oriente en el siglo VI, cuando Bodhidharma viajó de la India a China; más o menos seiscientos años luego de este acontecimiento, en el siglo XII, apareció finalmente en Japón (Smith, 1985: 11). El budismo zen “representa, en consecuencia, una combinación del pensamiento práctico chino con las profundidades metafísicas del pensamiento hindú, y es la culminación del desarrollo del budismo. Si no estudiamos zen, perdemos algo del budismo en su totalidad” (Suzuki, 1981: 31).

⁸ Juan Arnau resume el budismo mahayana de la siguiente manera: “A principios de nuestra era se inicia en el budismo indio un nuevo género literario dentro de la propia comunidad monástica. Esta nueva literatura, que se reivindica como buddhavacana («palabra de Buda»), se produce en minorías desperdigadas a lo largo de la geografía india y en un contexto monástico y se denomina a sí misma mahāyāna. En ella se resalta la figura del bodhisattva como ideal supremo. En el siglo II o III, Nāgārjuna equipara saṃsāra y nirvana, elevando esta literatura, mayoritariamente devocional, a rango filosófico. El nirvana deja de ser el lugar central para dar paso a una determinada actitud filosófica: el discernimiento de la vacuidad, y a una determinada actitud altruista: la identificación afectiva y solidaria con aquellos que sufren. Los dos ejes de la vida del bodhisattva” (2011: 33).

Este primer aspecto a tomar en cuenta es de suma importancia, en la medida en que es incluso común que se hable o se investiguen temas en torno al budismo, y no se vea como una de las consideraciones iniciales el hecho de que está conformado por distintas ramas surgidas después de la muerte de Buda,⁹ y en parte como consecuencia de su implante en otros lugares fuera de la India, como es el caso de China o Japón. Es innegable que dichas vertientes del budismo, como el caso del zen, se nutrieron de las culturas en las que echaron nuevos brotes, así como de la propia visión de aquellos que se encargaron de difundirla y transmitirla. En consecuencia, para comenzar a hablar sobre el budismo zen debe considerarse su origen, pero, más allá de esto, el suelo nutricio japonés del que se impregnó.

En continuación con la exposición que retomo de Suzuki, él afirma lo siguiente:

Me parece que el budismo, después de Nagarjuna y Vasubandhu y sus seguidores inmediatos, ya no podía seguir creciendo saludable en su suelo original; tenía que ser trasplantado a fin de desarrollar un aspecto sumamente importante que hasta entonces había sido totalmente descuidado –y porque, a causa de este descuido, perdía paulatinamente su vitalidad (1975: 172).

¿Cuál es entonces dicho aspecto que empapa al budismo y le devuelve vida, fuerza y energía renovadora? En palabras de Suzuki, fue el zen. No obstante, esta respuesta nos deja al mismo tiempo ante otra cuestión: ¿qué es el zen? Comenzamos haciendo énfasis en que para empezar a delinear un breve esbozo de su origen y para ahondar en qué consiste, no se deben olvidar sus raíces en el budismo hindú, y, asimismo, que se trata de una vertiente que

⁹ Cito las palabras de André Barau para presentar la siguiente semblanza de Buda brevemente: “Nació a mediados del siglo VI antes de nuestra era, en una humilde aldea del Terai nepalés, al pie de los primeros contrafuertes del Himalaya, en Kapilavastu [...]. Era hijo de un pequeño noble local, descendiente del clan brahmánico de los Gotama. Joven aún, abandonó a su familia para vivir como un asceta errante, vestido de harapos amarillentos, mendigando la comida y sin más cobijo del sol y de la lluvia que el follaje de los árboles. El objeto principal de sus meditaciones fue entonces la búsqueda del remedio a todos los padecimientos que hacen insostenible la existencia de los seres vivos, hombres, animales, condenados o divinidades. Mientras pasaba unos días cerca de la pequeña aldea de Uruvilva (a 100 kilómetros al sur de Patna), descubrió al fin, a fuerza de concentrarse, la solución a este problema. Tuvo en primer lugar una visión que le permitió recorrer sus innumerables vidas anteriores, vividas en condiciones sumamente variadas, pero siempre dolorosas, lo cual confirmó su creencia en la teoría de las transmigraciones. Comprendió después que los placeres y padecimientos que experimentan los seres no obedecen al azar o al cumplimiento mecánico de los ritos, sino únicamente al valor moral de los actos que hayan realizado estos seres anteriormente, por lo general en una existencia pasada. Finalmente, tras haber considerado la realidad del dolor inherente a la vida y a sus vicisitudes, la realidad del origen de este dolor, que reside en las pasiones, la realidad del cese de estas y la realidad de la vía que lleva a esta liberación, tomó conciencia de pronto del hecho de que se había liberado completa y definitivamente de toda pasión, es decir, de toda existencia, de todo dolor, y comprendió que ya no volvería a renacer. Había alcanzado al fin el despertar (*bodhi*), había despertado (*buddha*) a la realidad esencial, fundamental, y había adquirido por ende la inquebrantable paz de la extinción (*nirvana*) de las pasiones” (1981: 22-23).

lo hace distinto a este por otros aspectos. Ahora, en segundo término y continuando con la cuestión en torno a qué es el zen, hay que tomar en consideración otra pauta antes de continuar con el fin de tener un mejor acercamiento.

A pesar de que Japón se encargó de cultivar y dar una proporción de práctica y contenido realmente profundo, disciplinado y continuo a esta forma de budismo, el aporte que China le dio al zen fue verdaderamente significativo, de modo que sin su paso por ese país, seguramente no se hubiera producido. De hecho, el panorama mental y cultural de China propició que se desarrollara el zen como la parte más fundamental del budismo Mahayana (Suzuki, 1975: 172). Como menciona Suzuki:

Si bien China no llegó a comprender el Kegon (o Avatansaka) o el sistema Tendai del pensamiento Mahayana, en cambio produjo a Zen. Esta fue realmente una contribución única del genio chino a la historia de la cultura mental, y a los japoneses se debió que se mantuviera escrupulosamente vivo el verdadero espíritu de Zen y que se perfeccionara su técnica (1975: 172).

Para maestros del zen como Suzuki, lo que constituye el “verdadero espíritu de Zen” no son las enseñanzas de Buda, sino el propio Buda, su experiencia:

Actualmente se entiende, en general, que el budismo son las enseñanzas de Buda, pero en este punto se comete un gran error. El budismo no son sólo las enseñanzas de Buda, sino Buda mismo. Por ello, a fin de abarcar el budismo en su totalidad, no sólo tenemos que conocer las enseñanzas de Buda, sino también experimentar lo que experimentó el propio Buda (1981: 32).

Queda claro para los estudiosos y practicantes del zen que cuando intentan explicar lo que este es resulta complicado “dar una respuesta que satisfaga al interrogador común y corriente” (Suzuki, 1975: 172). Si el zen se intenta definir en términos de “religión”, “fe religiosa” o “filosofía”, se puede caer en un precipicio de entendimiento erróneo, puesto que tampoco entra en las categorías conceptuales que tradicionalmente se asocian a estos términos. Es más, como asevera Suzuki, debemos alejarnos de la comprensión habitual de estos términos para intentar acercarnos a una concepción de lo que constituye el zen (1975: 172):

Zen no tiene sistema propio de pensamiento; usa sin restricciones la terminología Mahayana; se niega a sujetarse a cualquier pauta específica de pensamiento. Tampoco es una fe, porque

no exige a nadie la aceptación de ningún dogma o credo u objeto de reverencia. Es verdad que tiene templos y monasterios donde se guardan como reliquias, en sitios especialmente santificados, imágenes de los Budas y Bodhisattvas (Budas en ciernes), pero nadie titubea en tratarlas sin ceremonia si lo considera necesario para la elucidación de un tema. Aquello en que más insisten los maestros Zen es en cierta clase de experiencia, y esta experiencia ha de expresarse en modalidades características de Zen. Esas modalidades, consideran ellos, constituyen los rasgos esenciales de Zen en lo que tiene de diferente frente a las otras escuelas del budismo, así como frente a cualquier sistema de pensamiento religioso o filosófico del mundo. Lo que tienen que hacer los estudiosos modernos de Zen es un examen concienzudo de la experiencia-Zen misma y de las maneras como esta experiencia se ha expresado a lo largo de la historia (1975: 173).

Suzuki hizo la maravillosa labor de expresar de manera increíblemente concisa y clara en qué consiste uno de los principales aspectos, o el que quizá constituya el lado más importante del zen y que lo conforma a su vez: la experiencia de la práctica. Mi labor no es emplear y explotar estas palabras como mías, sino exponerlas y retomarlas ante aquellos ojos que quizá no se habían enfrentado antes a lo que es el zen, o que no habían escuchado o dilucidado algunos aspectos de esta forma de budismo. En la voz de Suzuki, como ya lo había citado, la experiencia de la práctica y la experiencia de Buda es el zen, no en sí sus enseñanzas. La práctica es la raíz de esta forma fundamental del budismo, y este es el aspecto que las otras ramas habían comenzado a olvidar después de la muerte de Buda. Es por esto que, como dijo Suzuki: “Si no estudiamos zen, perdemos algo del budismo en su totalidad” (1981: 31). En qué consiste dicha experiencia del zen, y cuáles son las cuestiones sobre el conocimiento del ser humano y del mundo que parten de esta será el objetivo de desarrollo de los siguientes apartados.

1.2. Aproximación a cuestiones esenciales del zen

Si bien es importante mencionar que los monjes budistas evitan establecer conceptos y categorías de estudio (y más aún en lo relacionado con el conocimiento del zen), a continuación expongo los elementos que considero los esenciales para acercarse a su filosofía. Debo mencionar que no se encuentran establecidos en los textos de la manera como los presento en la tesis, sino que a partir de las lecturas que he realizado sobre budismo zen en diversas fuentes, he determinado que esta es una manera idónea y concisa de presentarlos.

1.2.1. La comprensión sobre el ser humano

La disolución del yo: el ser humano como parte de la naturaleza y del universo

Si bien, como menciona Suzuki, “el budismo puede enseñar las Cuatro Nobles Verdades, los Doce Nidanas y la Noble Sendas de los Ocho Repliegues” (1981: 32), en última instancia todos estos aspectos “son expresiones de la experiencia de Buda” (Suzuki, 1981: 32). Es por esto que los maestros se enfocan tanto en partir de lo que Buda experimentó.

Debemos comentar que el hecho de que el practicante tenga la capacidad de alcanzar esa experiencia puede sonar algo inusual por concebirse como irrealizable. Cuando se habla de otras religiones y de sus figuras principales, es difícil creer que uno pueda vivir la misma experiencia que ellos. Sin embargo, Buda no es visto como un dios, y es en este sentido que el budismo zen, como explica Suzuki, es completamente diferente del resto de las religiones:

Algunos maestros religiosos son considerados completamente distintos de nosotros, de modo que no podemos experimentar lo que ellos experimentan. Pero la enseñanza de Buda procede de su experiencia, y para comprenderla debemos ir hasta la fuente originaria de la misma: su experiencia. Para hacer nuestra su enseñanza debemos experimentar por nosotros mismos lo que él experimentó. En otras palabras, la enseñanza de Buda debe convertirse en una expresión de nuestra propia experiencia (1981: 31).

Cuando Buda se sentó bajo el árbol de la *bodhi*, su mente y su espíritu eran acosados por un problema que no pudo resolver intelectualmente, ni bajo el influjo de las disciplinas morales y ascéticas: la bifurcación entre el sujeto y el objeto, el constante estado dual de las cosas en un mundo en el que, al mismo tiempo, sujeto y objeto forman parte de un todo.

En un inicio, lo que atormentó a Buda y que de hecho lo obligó a abandonar su familia y la cuna repleta de riquezas en la que había nacido fue el problema del nacimiento y la muerte (Suzuki, 1981: 32). Esta preocupación, como explica Suzuki, “procede del sistema de pensamiento hindú, pues la mente hindú se preocupa por el ciclo de nacimiento y muerte, o como diríamos hoy, por la bifurcación entre sujeto y objeto” (1981: 32). Dice la leyenda que el encuentro con un enfermo moribundo le hizo ver a Buda la fragilidad de la vida humana. Asimismo, el encuentro con un mendigo y un anciano le hizo percatarse de que el mundo se encuentra repleto de sufrimientos: el ser humano tiene su alma consumida por los deseos permanentes de riqueza, poder e inmunidad frente a las enfermedades y la muerte. Los seres que amamos mueren un día, y esto nos causa sufrimiento. El ser humano padece de dolor y hambre y, al mismo tiempo, nuestra propia vejez y enfermedades nos causan dolor.

Nuestra vida no es eterna, y a pesar de que ansiamos riquezas, nos olvidamos de que es inútil desearlas, pues así como las cosas no duran para siempre, lo mismo sucede con la vida.

Cuando nos enfrentamos a esta bifurcación, cuando el sujeto y el objeto son contrarios entre sí, el resultado es la ansiedad y el miedo que nos trastornan en Occidente; y no sólo en Occidente, sino en todo el mundo. Este problema de la emancipación del nacimiento y la muerte turbó a Buda tan intensamente que no pudo continuar su vida ordinaria (Suzuki, 1981: 32).

Buda apeló, en un inicio, por resolver el problema de manera intelectual. Es natural, como menciona Suzuki, que él apelara primeramente a la resolución del problema mediante el uso de la razón y la lógica, pues “cuando los hombres y mujeres jóvenes tienen dificultades, quieren resolver sus problemas por medio de la razón, y esto es cierto no sólo históricamente sino también psicológicamente” (1981: 32). Para esto, Buda acudió con filósofos, y cuando se dio cuenta, después de varios años de estudio, de que la pregunta seguía latente y aún no encontraba su resolución, “dominado por el ciclo de nacimiento y muerte” (1981: 32), decidió concentrarse en las prácticas de carácter ascético y en la disciplina moral.

Redujo sus apetencias corporales a un mínimo y, según la tradición común, se decía que sólo se alimentaba con unas cuantas semillas de sésamo al día. Al cabo de algunos años se puso tan débil y demacrado que no podía sostenerse de pie y, al verse en esta condición, pensó: “Si muero antes de resolver el problema, no habré hecho lo que comencé a hacer. Debo resolverlo viviendo, y no sólo viviendo simplemente, sino con fuerza, buena salud y en plena posesión de mis facultades”. Por ello empezó a alimentarse (Suzuki, 1981: 32).

Me voy a detener un poco para hacer énfasis en un aspecto del budismo zen que se deduce de la cita anterior. Se ha creído erróneamente que el budismo debe practicarse a través de las privaciones, pero, como el propio Buda se dio cuenta, el cuidado del cuerpo no debe jamás olvidarse. Si bien los aspectos intelectuales y de disciplinas morales y físicas no le dieron la respuesta, estos tampoco se demeritan. Al fin y al cabo debe cultivarse tanto mente como cuerpo y, finalmente, espíritu. De aquí retomo la explicación de la experiencia de Buda:

Cuando Buda llegó a este *impasse*, las disciplinas intelectuales y morales no podían resolver el problema. No sabía qué hacer. Cuando se sentó bajo el árbol durante una semana (como se nos dice en los Suttas) en su mente había un gran torbellino. Antes, cuando estudió filosofía, la persecución intelectual del problema había sido el objeto visible de su búsqueda. Ahora no había objeto. Cuando emprendió la disciplina y el ascetismo, hubo un objeto; al abandonarlos perdió, de hecho, su objeto. Cuando descubrió que las disciplinas no logran resolver el

problema, ¿qué podía hacer? No quedaba nada más. Sin embargo, el problema aún estaba ahí, y no podía serle indiferente. Pendía sobre su cabeza y amenazaba con privarle de la vida. No podía encontrar el significado de la vida, y si el significado de la vida era desconocido, ¿cuál era la utilidad de vivir? Pero tampoco podía morir. Si morir resolvía el problema, no sería resuelto de la misma manera que lo sería viviendo. No podía vivir ni morir (Suzuki, 1981: 35).

Él se acercó al cultivo intelectual; continuó su camino con la parte corporal, y al no llegar a resultado alguno, se dio cuenta de que la parte espiritual no había sido alcanzada, y que tal vez esta le daría la respuesta. A pesar de que, como explica Suzuki, diversas religiones hacen énfasis en aspectos de la disciplina moral, en última instancia “el esfuerzo moral jamás puede llegar al reino de la espiritualidad” (1981: 33). En todo caso, “cuando hemos alcanzado el plano espiritual, la vida moral emana con naturalidad, pero la disciplina moral y el intelecto nunca nos llevarán a esa vida espiritual” (1981: 33).

Buda se percató de esto después de años de enfocarse en los dos ámbitos, y se dio cuenta de que lo importante es intentar “trascender el aspecto sujeto-objeto de la existencia” (Suzuki, 1981: 33). En Buda se encontraba intensamente latente la siguiente problemática: “Existe una comunión constante y, al mismo tiempo, una constante diferenciación. Existen dos cosas y, al mismo tiempo, una sola. Dios no son dos, dos son uno, uno es dos” (Suzuki, 1981: 34-35). Este es el problema que Buda experimentó: el de la constante dualidad, la percepción del sujeto y el objeto separados siempre entre sí y que, al mismo tiempo, son uno a la vez.

Sin embargo, a pesar de que Buda era consciente de esta problemática, y de que ya había exteriorizado la pregunta, aún continuaba sin dar con la solución que le diera paz y tranquilidad a su espíritu. Buda había realizado la pregunta pero aún no se daba cuenta que “la solución final siempre procede de dentro. Si la pregunta sale del yo, debe regresar al yo. El yo y el no-yo deben identificarse. Cuando la pregunta sale de quien la formula y se separa de él, él no puede resolverla” (Suzuki, 1981: 34).

Aunque suene algo metafórico, el propio Buda estaba siendo presa del mismo estado de dualidad que él intentaba explicar y resolver. Era necesario que la pregunta la hiciera parte de su ser, de sus propias entrañas, que él se identificara con el no-yo que intentaba comprender. Sentado, en posición de *zazen*, luchó contra sus demonios y enfrentó los prejuicios que todo ser humano va arrastrando en su vida. Buda se hizo consciente de la falta

de sabiduría del ser humano; se dio cuenta de que vivimos encerrados en un mundo de ignorancia personal que engeuece nuestra mirada, como las anteojeras que portan los caballos. Esta ignorancia es una trampa enorme, porque nos hace creer, al mismo tiempo, que conocemos las cosas tal y como son. Nos colocamos siempre en una posición del yo frente a los objetos que nos rodean, y a partir de esta posición evaluamos y damos nuestro punto de vista sobre lo que supuestamente percibimos. Sin embargo, Buda se dio cuenta de que esto no es así. Este mundo de fenómenos al que nos enfrentamos día a día está compuesto por una visión enteramente personal e ignorante, y hemos perdido el conocimiento de lo que era la verdadera esencia de las cosas y de nuestra propia naturaleza.

La conciencia humana está hecha de tal manera que, al principio, había una profunda falta de conocimiento. Entonces fue cuando se comió del fruto del árbol del conocimiento, conocimiento que consiste en hacer a quien conoce diferente de lo que se conoce. Este es el origen del mundo. El fruto nos separó del no conocer, en el sentido de no conocer sujeto ni objeto. Este despertar del conocimiento tuvo como consecuencia nuestra expulsión del jardín del Edén. Pero tenemos un deseo persistente de regresar al estado de conciencia anterior, hablando epistemológicamente, a la creación, al estado en el que no hay división sujeto-objeto (1981: 34).

Esta es la división sujeto-objeto, la dualidad a la que nos hemos referido en líneas anteriores, y la visión del zen nos permite sobrepasar esta concepción. Deshimaru, otro de los grandes maestros zen que se trasladaron a Occidente para la transmisión del verdadero budismo zen, explicó esta cuestión:

El Zen no puede enmarcarse en un concepto, ha de ser practicado; es, esencialmente, una experiencia. No se subestima la inteligencia, sólo se busca una dimensión más alta de la conciencia no ceñida a una visión unilateral de los seres y de las cosas. El sujeto está en el objeto y el objeto contiene al sujeto. Se trata de sobrepasar, con la práctica, todas las contradicciones, todas las formas de pensamiento (1994: 22).

La comparación de la ignorancia del ser humano con los caballos que portan anteojeras resulta, en este sentido, bastante acertada. Nosotros concebimos el mundo de una manera estrecha, limitada y conceptualmente dirigida en muchos casos. Tenemos la creencia de que aquello que percibimos es la realidad, y que no hay más. Sin embargo, apoyada principalmente por la presencia del pensamiento lógico y racional (al que nos encontramos fuertemente enlazados), esa visión es el resultado de una percepción que poseemos, limitada

por nuestras propias anteojeras, y somos incapaces de concebir otro mundo distinto, quizá completamente diferente de las cosas. Tenemos miedo de soltar por un momento nuestro lado lógico, conceptual y racional, propio de la naturaleza humana, para dejarnos conducir por nuestra parte instintiva, subjetiva, directa, intuitiva, y que también es natural en hombres y mujeres. Sin dudarlo, los maestros zen y de otras filosofías abogan por la utilización de ambos aspectos, y comentan que es importante el desarrollo de los dos ámbitos; no debe haber predominio de la razón sobre el instinto, ni viceversa.

Algunos mitos y religiones hablan de un estado de conciencia anterior en el cual el pensamiento lógico y racional no era más fuerte que el lado instintivo e intuitivo, como predomina hoy en día. En este estado de conciencia anterior, el propio ser frente a los otros no era percibido en el estado de dualidad: “yo y los demás”, pues aunque suene ilógico, todos éramos uno solo y, a su vez, uno éramos todos. De esta manera es como lo concibe el budismo zen:

El hecho de que Dios adquiriera conciencia de Sí mismo fue el movimiento por el que el mundo empezó a existir. Ver este movimiento como dos es intelecto. En el plano espiritual es un solo movimiento, hacia fuera y de regreso, no dos. [...] En consecuencia, jamás se produjo la creación en un momento particular del tiempo. El principio de la creación fue un principio sin principio, y existe una continua creación sin tiempo. Dios regresa a Sí mismo al mismo tiempo que sale, y este único movimiento es la iluminación. Buda lo experimentó, y entonces descubrió por fin la respuesta a su problema (Suzuki, 1981: 36).

Tal vez, en otras palabras, podría decirse que fue la experiencia de un ser humano que se concentró en vivir su propio ser en el momento presente, salir de sí mismo y volver a lo que él es. En este sentido es que incluso la percepción del tiempo y del espacio concebidos en términos de presente y futuro se destruye, pues la existencia de acontecimientos anteriores o futuros a lo que ahora mismo es, resulta ilusoria.

Sin embargo, en nuestra ignorancia eterna de este aspecto del mundo y de nosotros, como consecuencia de ello un maestro de la dinastía T'ang dijo: “la gente no come ni duerme” (Suzuki, 1981: 37). Como especie humana, poseemos una conciencia dual que nos tortura mucho más que el hambre y el dolor físico que viven los seres animales:

[...] antes de que la consciencia fuera despertada no había problema. Las plantas no piensan. Los árboles crecen, mudan sus hojas, les salen de nuevo y mueren, pero no tienen problema. Los perros comen y toman cuanto se les da. Nunca murmuran o se quejan de que el perro vecino está mejor alimentado. Esta es una característica humana, pero los seres humanos se

dividen en “estoy aquí y el mundo está ahí, y no simplemente ‘ahí’ sino ‘contra mí’ [...], nosotros sabemos algo más que la tortura física. No dormimos, tenemos sueño y nos atormentamos [...]. Pensamos en mañana, pensamos en el pasado, tenemos sueños y nos atormentamos. La imaginación, el recuerdo y la expectación componen nuestras vidas y nos causan sufrimiento” (1981: 37).

He aquí todos los aspectos a los que Buda llegó mientras estaba sentado en posición de meditación *zazen*. La vejez, la muerte y las enfermedades nos causan expectativas de un futuro que innegablemente va a llegar a nuestras vidas, y eso nos produce sufrimiento. Sin embargo, ¿por qué atormentarnos con algo que consecutivamente vamos a vivir: el fin de nuestra existencia? Para salvaguardarnos de esto, los budistas insisten en el aquí y ahora, pues si nos concentramos en el momento presente no importa el momento en que llegue el final, el último suspiro: nos hacemos conscientes de que vivimos en un instante eternamente presente, y ante esto la muerte se convierte en un aspecto que aceptamos sin desdén ni conflicto. Sobre esta idea, Deshimaru comenta que:

La idea clave es Aquí y Ahora; lo que importa es el presente. La mayoría de las personas tienden a pensar, angustiadamente, en el pasado o en el futuro, en vez de estar completamente atentas a los actos, palabras o pensamientos que se suceden en el momento. Estar presente en cada gesto, concentrarse Aquí y Ahora, esta es la lección Zen. A ella podemos añadir la fórmula sentarse (*shikantaza*) simplemente, gratuitamente, sin fin determinado ni espíritu de provecho (*mushotoku*) (1994: 22-23).

Este aspecto de situarse en el presente no es únicamente una imposición que resulte agradable a oídos de muchos seres humanos, sino que finalmente fue la verdad y la experiencia a la que Buda llegó: la disolución de la bifurcación entre el yo y el objeto se logra cuando finalmente nos damos cuenta de que no existe tal pasado y futuro, sino un mundo que existe ahora, en este instante, y que ese mundo es parte de nosotros mismos, así como nosotros somos parte de los demás. Sin embargo, como menciona Suzuki, existen situaciones pasadas y futuras y frente a ellas, él propone lo siguiente:

No sugiero que debamos vivir sin ellas, como un perro, pero debemos aprender a vivir con toda nuestra historia y nuestros recuerdos, con todas nuestras expectativas escatológicas, como si no hubiera nada en el pasado o el futuro. Esto es vivir en el reino espiritual, y esto se puede experimentar a través de la iluminación (1981: 37).

En esto consiste la experiencia a la que Buda llegó, y que, después de conseguirla, intentó transmitir a todos los seres humanos. Por este motivo Buda no es visto como un dios, en tanto el budismo propone que el resto de los hombres y las mujeres pueden experimentar lo que él vivió y comprendió después de la iluminación.

1.2.2. La práctica de concentrarse en el instante, aquí y ahora

La práctica del zen permite una percepción y comprensión más profunda de lo que nosotros somos en el universo, así como un adentramiento a las profundidades de nuestro ser, que para los budistas zen implica parte de la sabiduría del cosmos. De la misma manera, a partir de una meditación y una atención continua en el instante del presente, se abren las puertas a una percepción distinta de lo que son las nociones de temporalidad y espacialidad, así como la importancia de enfocarse en cualquier elemento del universo, aunque parezca a primera vista insignificante o sin importancia. Dichas implicaciones, derivadas de la práctica de concentrarse en el instante, aquí y ahora, se explican en los siguientes apartados.

1.2.2.1. La percepción del espacio y del tiempo en el aquí y ahora

Taisen Deshimaru dijo que para el budismo zen “la idea clave es Aquí y Ahora; lo que importa es el presente. [...] Estar presente en cada gesto, concentrarse Aquí y Ahora, esta es la lección Zen” (1994: 22-23). Este es uno de los pilares más importantes para la práctica de los budistas zen. El ejercitarse continuamente en postura de *zazen* (la forma de la meditación zen) es trascendental, pero de nada serviría que únicamente nos concentráramos durante el tiempo de meditación, si los actos de nuestra vida cotidiana no los realizamos con toda la plenitud y atención de nuestro ser en el momento presente. Hay que practicar, practicar, practicar...

La percepción de una temporalidad y espacialidad delimitada y dividida por las concepciones tradicionales del pasado, el presente y el futuro se destruyen, o, mejor dicho, se difuminan para aquellos que siguen los preceptos del zen. En este sentido, pasado y futuro ya no existen, pues lo único importante es el instante presente. Con el fin de alcanzar una entera comprensión acerca de esta nueva visión del tiempo y el espacio que el zen propone, resulta importante la práctica de la concentración en cada situación y acción presentes.

Deshimaru lo enfatiza continuamente en sus textos: “estar presente en cada gesto, concentrarse Aquí y Ahora. [...] A ella podemos añadir la fórmula sentarse (*shikantaza*) simplemente, gratuitamente, sin fin determinado ni espíritu de provecho (*mushotoku*)” (1994: 23).

Por este motivo se dice que el budismo zen es la vertiente menos intelectual y la más práctica. En otras palabras, su constituyente principal, como podemos darnos cuenta, no es el estudio y acercamiento al zen por medio de la vía intelectual, sino mediante la vía pragmática, de carácter más directo. Este es el significado que el zen da a nuestras vidas cotidianas, así como a la idea que tenemos acerca de las nociones temporales y espaciales.

En lugar de enfocarse en adiestrar al alumno por el camino del intelecto y explicando con rigurosidad el verdadero significado del aquí y ahora, el maestro Dogen, en su gran libro *Shobogenzo*¹⁰ dedicó páginas enteras a ilustrarnos acerca de cómo debemos “ser y estar siempre en lo que se hace” (Deshimaru, 1994: 46), en todos los ámbitos de nuestra vida cotidiana: en la manera de lavarse, de cocinar, de acomodar los zapatos, hasta en la acción de lavarnos los dientes... Deshimaru comenta de este texto que fue “escrito hace ochocientos años [y] no ha envejecido” (1994: 46), pues presenta aspectos que podemos incluir en la práctica y el discurrir de nuestras vidas cotidianas. Incluso “para cortar una zanahoria es preciso estar concentrados, lo mismo que para cocerla.” (Deshimaru, 1994: 46).

Ser y estar siempre en lo que se hace, tal es el espíritu del Zen. En los templos japoneses, cuando se va a tomar un baño, el monje Zen saluda a la estatua de Buda y después al agua del baño. Igualmente cuando va al aseo; hace *sampai* delante de Buda y se quita su *kesa* y su hábito negro. Tú no eres monje, no tienes por qué hacer tanto. Pero debes concentrarte en

¹⁰ Dokusho Villalba, en el Prefacio a la traducción del *Shobogenzo. La preciosa visión del Dharma verdadero*, de Eihei Dogen, traducida por el mismo Villalba, explica de este libro lo siguiente: “El *Shobogenzo. La preciosa visión del Dharma verdadero*, es la obra mayor del maestro zen japonés. Eihei Dogen (1200-1254), realizada a lo largo de 23 años y en siete lugares diferentes. Sin lugar a dudas, se trata de una de las grandes obras de la literatura religiosa y filosófica universal, no sólo del Japón medieval, sino de todos los tiempos. [...] El SBGZ no es un texto que pueda ser comprendido solamente con el intelecto. Si bien la comprensión intelectual y el dominio del lenguaje son herramientas prescindibles para acercarse a sus enseñanzas, la *preciosa visión* es, sobre todo, fruto de la práctica vital de la meditación zen, llamada *zazen*. *Zazen* es el corazón del *Buddhadharma*, el corazón del Zen, el corazón de Dogen y la planta viviente que florece en su *preciosa visión*. [...] Estudiado y comprendido con una mente intelectual penetrante, el *Shobogenzo* puede ofrecer, sin duda, una profundidad inaudita. Aun así, esta no sería más que una visión bidimensional. La verdadera dimensión tridimensional, o incluso pluridimensional, solo aparece cuando la actividad de la mente intelectual cesa, dando paso a la no mente o al no pensamiento, de la misma forma que la visión bidimensional da paso a la profundidad tridimensional cuando los ojos se relajan en la visión estereoscópica. La *preciosa visión* de Dogen no es un tratado filosófico, sino la expresión viva de una profunda experiencia espiritual que tiene su origen en la práctica de *zazen*” (2015: 5-6).

cada acción cotidiana. Escoger los alimentos y comerlos es tan importante como lavarse. Cuando comas no hables, no mires la televisión, no leas el periódico. Sobre todo, evita hacer preguntas. Es lo que hace todo el mundo hoy día. Las personas que hablan comiendo no están concentradas. Por otro lado, las que hablan mucho no son demasiado cuerdas (Deshimaru, 1994: 46).

A pesar de que en un ámbito de investigación académica como la presente tesis, el lector quizá busque encontrar conceptos desarrollados acerca de lo que significa el tiempo y el espacio para el budismo zen, he procurado sobre todo presentar un esbozo de lo que los grandes maestros han dicho al respecto. Por esto continúo mencionando los textos de maestros japoneses del zen en donde explican, en términos de un actuar pragmático y sencillo, el método de llevar las cosas a cabo en el tiempo y espacio presentes, en lugar de conceptos delimitados. Esto es el zen y para ellos no es necesaria una explicación a base de nociones o criterios específicos:

Zen es concentrarse en cada instante de la vida cotidiana. La vida moderna vuelve las cosas muy difíciles; aunque uno se resista a ello, nadie lo negará. Algunos de nuestros contemporáneos se dan cuenta de la situación, pero debido a su dispersión no se molestan en enseñar a los niños en concentrarse, ni tampoco a desarrollar su intuición y sabiduría (Deshimaru, 1994: 46).

¡Quién dijera que para el desarrollo de la sabiduría y la intuición basta con concentrarnos plenamente en el espacio actual y en el tiempo presente! Cada respiración, cada movimiento, cada pensamiento, por más nimio que parezca, es lo más importante que está ocurriendo, porque simplemente todo lo que suceda en el instante presente constituye nuestra vida; no lo que pasó ayer ni acontecerá mañana. Incluso, ni el segundo que viene a continuación es relevante.

La vivencia del presente es lo único que compone nuestra vida y en la cual podemos tener una influencia directa y real sobre los fenómenos y sobre nosotros mismos. Aunque la obtención de resultados no es propia del zen, los maestros dicen que con su práctica finalmente llegaremos a comprender el presente como un sinónimo de la eternidad. Algunas concepciones tradicionales y de influjo occidental no aceptarían esto: hay presente, pasado y futuro, y la eternidad es otro ámbito temporal que compone a los tres y al mismo tiempo es diferente de ellos. Para el zen, el instante del presente es eterno y nunca acaba (por lo menos hasta el fin de nuestra existencia biológica): “el aquí y ahora incluye la eternidad. La acción

de aquí y ahora es acción del cuerpo, acción de la palabra, acción de la conciencia. Si las acciones no son justas, el futuro sufrirá una influencia negativa. Incluso el no actuar es lanzar una mala huella hacia el futuro” (Deshimaru, 1994: 212).

Es sencillo comprender intelectualmente estas palabras y los aspectos que budistas zen como Deshimaru intentan recalcar. Pero la comprensión reside en la práctica: de ella nace el entendimiento justo. Como dice Dogen: “si no podéis comprender la Vía, no podréis obtenerla aunque caminéis por ella” (citado por Deshimaru, 1994: 212).

Aquí y ahora el tiempo es muy importante. Debemos comprender aquí y ahora. Si no podemos comprender, no podemos asegurar el logro futuro. Algunos dicen siempre: “¡Esperad, esperad!” pero no hay que descuidar el trabajo. [...] Ciertas personas me dicen: “Estoy muy ocupado, tengo el tiempo justo, no puedo ir a hacer za-zen. Si tuviera tiempo, desde luego que haría za-zen, pero debo ganar dinero... después lo haré”. ¡Es una locura! Al día siguiente puede llegar la muerte... En la vida moderna, la muerte llega de improviso. Lamentarse no sirve para nada. Aquí y ahora es lo importante (Deshimaru, 1994: 212).

Basados en la experiencia zen, algunos que han intentado explicar en términos del lenguaje la percepción del tiempo y el espacio dicen que nosotros mismos somos “existencia-tiempo” (Dogen, 2015: 155). La misma concepción de la que hablábamos líneas arriba acerca de la dualidad entre el sujeto y el objeto la aplicamos cotidianamente también en términos de tiempo y espacio. Nos colocamos en una posición de separación o distancia: mi yo es una cosa, y lo que vaya a acontecer en un pasado o futuro se encuentra lejos de nosotros. En nuestra ignorancia, nos olvidamos que toda la unificación de nuestro ser está en el instante presente. Divagamos en expectativas de lo que será y nos ahogamos en interminables sucesos remotos. Somos especies de fantasmas que no viven, a pesar de que respiramos y tenemos conciencia. En el *satori*, cuando alcanzamos la iluminación, nos volvemos conscientes de este error en el que hemos vivido atrapados. El tiempo, el espacio y lo que yo soy es uno mismo: en esto consiste la unificación del presente y la experiencia del instante.

No penséis que el tiempo es solo algo que se va. No consideréis tampoco que irse sea la única cualidad del tiempo. Si el tiempo fuera solo algo que se va, habría una fractura. La gente no presta atención a la existencia-tiempo porque cree que el tiempo es solo algo que pasa y se va. En una palabra, todas las existencias del universo entero son tiempos entrelazados. Yo y todas las existencias somos una única existencia-tiempo (Dogen, 2015: 155).

En este sentido el zen mantiene bastante coherencia en sus aspectos básicos. Es decir, cuando se habla de que hay una disolución del yo y que podemos comprendernos como parte de un todo, esto también se aplica en términos de la temporalidad y la espacialidad:

Los seres humanos estamos continuamente organizando nuestras experiencias parciales, tratando así de construir una modalidad de “universo coherente”. Hay que tener cuidado de que esta confusión no nos impida ver que los seres vivientes y los objetos físicos son instantes específicos de tiempo. Ningún objeto perturba a otro objeto, así como tampoco ningún momento perturba a otro momento. Cuando la mente que aspira al Despertar surge en este momento, el momento de la aspiración al Despertar surge en la mente. Lo mismo sucede con la práctica y la realización de la Vía. Tal es el principio de la Vía según el cual uno mismo es existencia-tiempo (Dogen, 2015: 160).

Como Dogen explica, en el espacio-tiempo nos encontramos fusionados a todas las existencias, por eso el tiempo no es una cuestión que pasa y se va, sino lo que pasa ahora, en este espacio: justo aquí. Este aspecto nos recuerda una capacidad o “virtud” del espacio-tiempo que Dogen explicó de la siguiente manera:

La existencia-tiempo tiene la virtud de ir de sí misma a sí misma. Es decir, que va de hoy a mañana, de hoy a ayer, de ayer a hoy, de hoy a hoy, de mañana a mañana. Esto es así porque el ir de sí mismo a sí mismo es la virtud del tiempo. Puesto que el tiempo de ayer y el tiempo de hoy no se estorban ni se yuxtaponen, Qingyuan también es tiempo, Huangbo también es tiempo; Jiangxi también es tiempo, Shitou también es tiempo. Puesto que tanto yo como los demás somos ya existencia-tiempo, la práctica y el Despertar son también existencia tiempo. Meterse en el barro y sumergirse en el agua son igualmente existencia-tiempo (2015: 158).

Aunque parezca reiterativa, debo comentar que por esto los maestros insisten con tanto énfasis en la práctica de concentrarse en todos y cada uno de nuestros actos. Algunas cuestiones pueden parecer vagas, ambiguas o abstractas, como explica Dogen en la cita anterior cuando menciona que todas las circunstancias, acciones, pensamientos y fenómenos son “existencia-tiempo”. Sin embargo, en efecto así es. Justo ahora, mi redacción es el espacio-tiempo porque no hay nada más que conforme mi presente. No obstante, se encuentra entrelazada con el espacio-tiempo del resto de los seres y cosas que están existiendo en este mismo presente. Es verdad que este espacio-tiempo puede trasladarse al acaecido hace una hora, o al que vendrá dentro de una semana, pero hasta que llegue ese momento, no hay otro espacio-tiempo sobre el que podamos actuar.

Esta última cuestión puede parecer un tanto complicada de comprender o visualizar. Como explicó Dogen: “La percepción del ahora de una persona común está condicionada por causas y circunstancias” (2015: 156), pero las concepciones personales o causas que la modifiquen o moldeen no significa que tenga una comprensión de lo que en realidad es el espacio-tiempo. Dogen, continuando con su explicación, señala lo siguiente:

Aunque esta percepción condicionada por causas y circunstancias es la forma en la que se manifiesta la existencia-tiempo en la persona común, la persona común no puede verlo. Puesto que no puede ver la realidad de su existencia-tiempo, no cree que el estado de Buddha sea su propio estado. Sin embargo, incluso esta percepción ilusoria no es otra cosa que existencia tiempo. Aquellos que no han realizado aún esto, deben reflexionar profundamente sobre ello. Podemos calcular el tiempo y dividirlo en hora del caballo, hora del cordero, hora de la rata, hora del tigre. Todos estos momentos son existencia-tiempo. Los seres comunes y los buddhas son existencia-tiempo (2015: 157).

Si logramos “actualizar plenamente el universo entero con el universo entero”, experimentaremos lo que Dogen llama “realización plena”; es decir, el volvernos conscientes de la esencia del universo (2015: 164). En una entrevista le preguntaron a Taisen Deshimaru lo siguiente: “¿Cuál es la importancia de la expresión ‘aquí y ahora’?”, a lo cual él respondió: “Es una profunda filosofía. Aquí y ahora significa estar enteramente en lo que se hace y no pensar en el pasado o en el futuro, olvidando el instante presente. Si no sois felices aquí y ahora, no lo seréis jamás” (1994: 47).

Ante dichas palabras, esto no significa que debemos negar la existencia del pasado y del futuro o demeritar las circunstancias transcurridas en estos dos ámbitos temporales. En la vida cotidiana hacemos planes y hablamos de acontecimientos anteriores o futuros, pero cuando esto sucede es aquí y ahora. Continuando con la entrevista a Deshimaru, la siguiente observación efectuada y que contiene una pregunta tácita fue esta: “Sin embargo, algunas veces es preciso pensar en los compromisos adquiridos o trazar planes para el futuro”. Así, Deshimaru respondió:

Cuando se tiene que pensar se piensa. Se piensa aquí y ahora, se trazan planes aquí y ahora, se recuerda aquí y ahora. Cuando escribo mi biografía pienso en el pasado. Cuando hago proyectos pienso en el futuro. La sucesión de aquí y ahora se hace cósmica y se extiende hasta el infinito (1994: 47).

Incluso: “La plena realización del estado de Buddha, la aspiración al despertar, la práctica, el despertar y el nirvana son existencia-tiempo” (Dogen, 2015: 157); es decir, suceden aquí y ahora. Por este motivo, la atención contemplativa y profunda hacia todos los elementos que suceden en el instante constituye una de las partes sustanciales de la práctica del zen. Esto nos permite acceder no sólo a una comprensión o percepción distinta (por llamarlo de alguna manera) de lo que es el espacio-tiempo, sino también sobre la esencia de las cosas y de nosotros mismos, siempre y cuando pongamos atención en ellas.

1.2.2.2. La evocación y atención contemplativa hacia los elementos de la naturaleza y todos los elementos del universo, aunque parezcan ínfimos

El tema de este apartado está estrechamente enlazado con el resto de los preceptos que hemos comentado acerca del budismo zen. Si la base principal de la práctica del zen es la atención intensa y dedicada tanto en el *zazen* como en todos los actos, cosas, fenómenos y circunstancias del aquí y el ahora, se entiende que debemos observar todo lo que exista en el universo sin importar cuán insignificante parezca. Esto es importante por varias razones.

En primer lugar, enfocar la totalidad de nuestro ser en cada componente del universo resulta verdaderamente significativo para el zen, pues esto permite olvidarnos de nosotros mismos, es decir, del ego y de todas las necesidades, miedos y ambiciones que lo constituyen.

El maestro Dogen decía:

Aprender Zen es revelarnos,
revelarnos es olvidarnos,
olvidarnos es desvelar la Naturaleza de Buda,
nuestra naturaleza original (citado por Deshimaru, 1994: 23).

Como escribió Deshimaru en alguna ocasión, debemos: “Volver al origen. Comprendernos a nosotros mismos. Conocernos profundamente. Encontrar nuestro verdadero yo” (1994: 23). Para el zen, este ego alterno ha suplantado el “ego original”, es decir, el yo que verdaderamente somos. En términos sencillos, existen dos egos: el ego alterno que se concibe separado de todas las existencias y cuya característica principal es la individualidad intensificada a un grado extremo, debido a que se concentra únicamente en lo que necesita y en aquello que lo hace diferente y superior a lo demás. El otro ego es el ser

verdadero; es aquel que instintivamente sabe que no hay carácter de individualidad porque en realidad somos parte del todo.

El zen busca con la práctica volver a acceder a este segundo ego que ha quedado hundido por el egoísmo e ignorancia del primero. En el *satori*, el ser humano se desprende del ego alterno y regresa a su naturaleza original: a la sabiduría del ego verdadero que se concibe total, pleno, unificado y fundido en todas las existencias del universo. Suzuki menciona que incluso la idea de un yo es completamente inexistente. Sin embargo, este yo del que él habla se refiere al ego de carácter usurpador que mantiene nuestra conciencia velada a lo que de verdad es el universo y nosotros mismos:

Quando la analizamos no existe [...] sustancia del ego, pero no podemos librarnos de la noción del yo. ¿De dónde procede? La experiencia no nos enseña la verdadera existencia del yo. Hasta donde alcanzan nuestros sentidos, no existe yo y hasta donde alcanza nuestra experiencia, nunca hemos experimentado el yo. Cuando tratamos de comprender el yo en el reino de los sentidos y el intelecto, siempre se queda atrás. Este hecho, que nunca experimentamos en nuestra experiencia intelectual lo que es lo yo y, no obstante, asumamos un yo, es de la mayor importancia (Suzuki, 1981: 87).

A pesar de que el *zazen* es la posición y el pilar en la práctica del zen, así de importante es trasladar la atención que se presta durante la meditación (concentrarse en la postura, la respiración, la actitud del espíritu) a cada elemento que nos rodea. En realidad, el hecho de que algo parezca nimio es sólo una de las trampas de la mente categórica que divide y evalúa las cosas con base en concepciones cultural y socialmente establecidas. Todo es importante porque forma parte del aquí y ahora, y el aquí y ahora es nuestra vida, así que ¿cómo algo va a ser más importante que ella?

Otra cuestión por la cual los budistas zen insisten tanto en la atención de cada detalle a todo lo existente reside en que implícitamente cuando hacemos esto, el sólo observar por observar, sin ningún objetivo o fin premeditado, estamos practicando la actitud del espíritu denominada *mushotoku*. En este sentido, se habla de una “filosofía del no-provecho”, una “filosofía de la gratuidad” (Deshimaru, 2001: 50):

Mushotoku significa: no-provecho, no deseo de adquirir (*mu* = negación, *shotoku* = provecho). *Shikan* significa lo mismo que *mushotoku*: sin meta ni provecho. Uno de los principios más importantes del maestro Dogen es que no hace falta ni desear ni adquirir, ni dar con la idea de recibir. *Mushotoku* es el principio esencial. Se concretiza en *shikantaza*: el

arte de sentarse sin meta (posición de Buda) es lo esencial. Cuando un hombre actúa o da algo, quiere recibir algo a cambio, pero el zen es la filosofía de la gratuidad (Deshimaru, 2001: 50).

En el zen, este término se refiere al hacer por hacer. Cuando nos sentamos en posición de *zazen* no debemos hacerlo con un propósito en mente, ni siquiera de alcanzar la iluminación o de eliminar el ego alterno. Sólo debemos concentrarnos en la posición y en la respiración sin ningún fin: el *zazen* es el fin en sí mismo, y si practicamos con algún objetivo en la mira iremos por el camino incorrecto. Trasladando esto al campo de prestar atención a las cosas, esto debe efectuarse de la misma manera: los maestros dicen que debemos observar todo lo que ocurre y existe a nuestro alrededor sin ningún propósito más que el de percibir y enfocarnos en ello. De esta forma, estaremos fortaleciendo nuestra parte instintiva, tan olvidada actualmente por el ejercicio de desarrollar únicamente la parte intelectual y lógica.

Finalmente, en el budismo zen se plantea que el momento de alcanzar el *satori* puede vivenciarse en postura de *zazen*, como también en cualquier otro momento de nuestra existencia, siempre y cuando poseamos un espíritu de total atención empapado de *mushotoku*. Dice Deshimaru que “un gran Maestro conoció el despertar al oír que un guijarro rozaba una caña de bambú, otro al ver un melocotonero en flor” (1994: 66).

La percepción de la realidad de las cosas puede llegar a nosotros a manera de un súbito e inesperado relámpago que ilumina nuestra conciencia, y esto puede acontecer en el momento en que nos encontremos observando con cuidado una flor. Tal es el caso de la poetisa Chiyo, una de las más famosas en Japón.

Chiyo, practicante del zen y compositora de haikús, una mañana se encaminó al campo para traer agua. En nuestra mente aparece la imagen de una mujer japonesa que, concentrada absolutamente en la instantaneidad de esa mañana, tal vez la última que viviría, diluye su ser en la luz matinal que ilumina delicadamente todas las plantas y flores que se encuentra a su paso. Mientras va caminando, podemos incluso atrevernos a imaginar a una “artista de la vida” (como llama Suzuki a los hombres y mujeres que expresan su experiencia del zen en forma de composiciones artísticas) que, portando su espíritu en plena calma, cierra sus ojos delicadamente y deja que todo su ser se envuelva en lo que va viendo a su paso: ella es una misma con el viento de la mañana, con la leve intensidad de la luz del alba que roza su piel, con las hierbas que la saludan en ese día. Cuando por fin llega al sitio donde se

encuentra el agua que va a recolectar, se da cuenta de que, tenue y bellamente enlazado al cubo que contiene el agua, se encuentra un dondiego de día. Como menciona Suzuki, siendo más audaces con nuestra imaginación, podemos visualizar una hermosa flor como un dondiego iluminado por la mañana, brillante por las gotas de rocío que lo cubren e iluminan, y adornan como si fueran cristales. El encuentro con el dondiego deja anodada y sin palabras a Chiyo. El asombro que la llena es inmenso, y por un momento, instantáneo y efímero como la vida misma, el encuentro con el dondiego la hace experimentar el *satori*. Su ser se funde en el dondiego y la flor es ella misma. Ya no hay dualidad ni separación, pues ella comprende y siente desde sus entrañas que nunca hubo tal separación: la flor siempre fue ella, y ella fue parte de la flor desde que ambas comenzaron a existir. En esto consiste la manera *prajna* de conocimiento de las objetos y los fenómenos, a diferencia de la forma *vijnana*. Si prestamos atención a las cosas, podemos acercarnos a todo a través de la manera *prajna* y conocerlas en su totalidad. En el siguiente apartado desarrollaré con más profundidad en qué consisten ambas, y de qué modo nos brindan una comprensión sobre el estado de las cosas.

1.2.3. La comprensión sobre el estado de las cosas

Finalmente, dos aspectos que se derivan de la práctica continua del budismo zen y que provocan un entendimiento acerca de las cosas que existen en el universo y coexisten con nosotros, son la noción de *ku* o ‘vacío’, entendido por los budistas como la carencia de rasgos o sustancia, y el carácter efímero y fugaz de todo lo que se encuentra en el universo, incluidos nosotros. Estos aspectos se explican en los apartados que expongo a continuación.

1.2.3.1. El vacío como base de la existencia de las cosas

(vacío entendido como carente de características o sustancia)

Después de ejercerla con asiduidad y disciplina, la práctica del zen permite una comprensión diferente de nosotros mismos, de los fenómenos y los seres que componen el universo en su totalidad. El ego alterno nos tiene habituados a mirar las cosas desde fuera, en una lejanía que justifica su posición desde el análisis intelectual y minucioso de las partes que componen el todo. Y a partir de este análisis nos evaluamos a nosotros mismos, creyendo que en esta comprensión alcanzada racionalmente encontramos la esencia de lo que somos. Sin embargo, el zen nos dice que esta no es la única manera que existe de acercarnos a las cosas, y que en

realidad existe un trasfondo, otra cara, un ir más allá de lo que a primera vista percibimos.

Como explica Deshimaru:

El Zen está más allá de las contradicciones. Las incluye y sobrepasa. Tesis, antítesis, síntesis, más allá. Cuando los maestros Zen responden a sus discípulos con un enigma que parece una bufonada, no se trata de una broma absurda. El maestro se esfuerza siempre en conducir al alumno y llevarlo más allá de la razón. Si le decís “blanco”, él contesta “negro” a fin de que se traspase al más allá. No sostiene una tesis, formula el polo opuesto de la proposición para que el interlocutor encuentre por sí mismo el justo medio (1991: 86).

Además de la transmisión, que en japonés se conoce como *ishin den shin* (‘de mi corazón a tu corazón’), que es más un trasfondo subjetivo y metafísico de relación entre el maestro y el alumno, gran parte de la importancia de que exista un maestro que dirija la enseñanza del zen reside en lo que se menciona en la cita anterior. En este sentido, esta figura principal hace ver al alumno que no existe únicamente una perspectiva para apreciar todos los elementos que conforman el universo. De esta forma, se obtiene un conocimiento del mundo que va más allá de lo que social y culturalmente se aprende. En todo caso, podemos hablar de un conocimiento más intuitivo y directo, y de dicho modo podemos referirnos a una comprensión bastante especial sobre el estado de las cosas, en tanto cuenta con la visión del zen:

Los maestros zen insisten en que debemos ver todos los aspectos o lados de las cosas, y no enraizarnos con concepciones establecidas: debemos desatarnos de ellas. Los maestros zen predicán con su propio ejemplo: “A menudo me digo: ‘Esta estatua de Buda delante de la que me inclino es de madera, no es nada. Puede quemarse, no tiene ninguna importancia. Sin embargo, me arrodillo tres veces consecutivas delante de ella, ya que simboliza la absoluta budeidad, la naturaleza divina’. Hemos de ver todas las imágenes de un fenómeno” (Deshimaru, 1994: 24).

En esto reside la distinción entre las formas de conocimiento *prajna* y *vijnana* que mencionábamos en el apartado anterior. Podemos acercarnos al mundo a través de estas dos vías. Suzuki explica que el conocimiento puede dividirse en estas dos categorías, resumidas de la siguiente manera: *vijnana* constituye el conocimiento de tipo discursivo, y *prajna* compone lo que es el conocimiento intuitivo. En otras palabras que quizá nos permitan diferenciarlos con mayor detalle, se puede decir que:

el *prajna* capta la realidad en su unidad, en su totalidad; el *vijnana* la analiza dividiéndola en sujeto y objeto. Si vemos una flor, podemos tomar esta flor como representación del universo mismo. Podemos hablar de los pétalos, el polen, los estambres, el tallo; esto es un análisis físico. O bien podemos analizarla químicamente y determinar que contiene tanto hidrógeno, tanto oxígeno, etcétera. Los químicos analizan una flor, enumeran todos sus elementos y dicen que el agregado de todos estos elementos constituye la flor. Pero no han agotado la flor; simplemente la han analizado. Esta es la manera *vijnana* de entender una flor. La manera *prajna* consiste en entenderla tal como es, sin analizarla ni cortarla en pedazos, captándola en su unidad, en su totalidad, en su condición de “ser tal como es” (*sono mane*, en japonés) (Suzuki, 1981: 39-40).

Continuando con la exposición de Suzuki, la forma *vijnana* de acercarnos o de captar la realidad es de manera primordialmente objetiva y clasificatoria. Se basa en la suma de los elementos que componen las cosas, concibiéndolas y tratándolas de manera objetiva. Sin embargo, a pesar de que este tipo de conocimiento es útil para ciertos aspectos, tiene una problemática: no debemos considerarlo como el único medio o vía de comprensión de la realidad, puesto que, al ser un método objetivo, “nunca puede alcanzar su fin porque las cosas son infinitas y nunca podemos agotarlas objetivamente” (1981: 41). Es por esto que debemos acceder al método *prajna* si es que de verdad deseamos ir más allá, al trasfondo de las cosas.

En este sentido, con el método *prajna* podemos acercarnos a las cosas de manera subjetiva, y si invertimos este orden de las cosas, podremos llegar a su interior. Así, en lugar de descomponer todas las partes que componen la flor y analizarlas desde mi punto de vista lejano, objetivo y separado de la flor, entro en ella y la comprendo de manera subjetiva. Entro en la flor y la comprendo cabalmente porque me convierto en la flor misma: “la flor me dice todos sus secretos”, como dice Suzuki. Si nos concentramos en “mirar esta flor objetivamente nunca podemos llegar a su esencia o vida”, y esta es la problemática de la mayoría de los campos de conocimientos actuales, debido a que sólo se concentran en el método *vijnana* de estudiar las cosas. Sin embargo, “cuando invertimos esa posición, entramos en la flor y nos convertimos en la flor misma, vivimos a través del proceso de crecimiento: soy el brote, soy el tallo, soy la yema, y finalmente soy la flor y la flor es yo. Este es el modo *prajna* de comprender la flor” (Suzuki, 1981: 41).

El caso de la poetisa Chiyo y del dondiego de día ilustra perfectamente la manera en que ella se acercó a la flor a través del método subjetivo *prajna*. Cuando la percibió y se convirtió en la flor, y cuando ella permitió que la flor se convirtiera en su propio ser, pudo

comprender y aprehender la totalidad de la flor. Como dice Suzuki: “Pasaron unos segundos antes de que pudiera exclamar: ‘¡Oh dondiego de día!’”. No obstante, a pesar de que

físicamente el intervalo fue de uno o dos segundos, o tal vez más; metafísicamente era la eternidad, como la belleza misma. Psicológicamente, la poetisa era el mismo inconsciente, en el que no había dicotomización de ninguna clase. La poetisa era el dondiego de día y la flor era la poetisa. Existía una misma identidad entre flor y poetisa. No fue sino hasta que recuperó la conciencia de sí misma al ver la flor que exclamó: “¡Oh dondiego de día!” Cuando dijo esto la conciencia revivió en ella (Suzuki, 1981: 41-42).

¡Oh dondiego de día
que has apresado el cubo!
Pido agua (citado por Suzuki, 1981: 41).

En otros términos, Chiyo se hizo consciente de que las cosas carecen de sustancia, porque no hay división entre ellas. El origen de todo es la *nada* y todo vuelve a su vez a la *nada*. La flor y ella misma no tienen *nada* de rasgos que las separen o hagan diferentes, pues ambas son la misma cosa y constituyen parte del espacio-tiempo del instante que sucedió alguna vez en el universo. Esto tiene relación con uno de los términos (por llamarlo de alguna manera) que más aparecen en textos budistas del zen. Nos referimos al término *vacío* o *vacuidad*, y que es comúnmente designado en el budismo zen con la palabra *ku*.

Como ya lo he mencionado, el zen no es estrictamente una filosofía en el término tradicional, debido a que no posee un sistema de conceptos y nociones establecidos. En el caso de *ku*, resulta complicado intentar presentar una definición de una palabra que no puede enmarcarse en el mundo de los conceptos, puesto que alude a una comprensión del mundo que se deriva de la práctica del zen, y, por tanto, se basa en una experiencia. Sin embargo, intentaré hacer lo posible por presentar algunos de los aspectos que destacan ciertos maestros del zen como Suzuki y Deshimaru en torno al *ku*.

Para empezar, cito lo que Suzuki menciona acerca del significado de *ku*, el ‘vacío’: la palabra *vacío*, en su más alto sentido, no indica la ‘nada’. Significa “vaciado de condiciones especiales, incondicionado, indeterminado” (Suzuki, 1975: 145). El vacío es un adjetivo que hace alusión a algo que no contiene nada. En el caso del zen, se refiere a la falta de cualidades o rasgos que puedan caracterizar a los seres, cosas y fenómenos; se trata de liberarlos de todo el trabajo típicamente humano de categorización y división de todo lo que existe. Debemos

estar *vacíos* de todo este conocimiento ilusorio; debemos *vaciar* la mente y el espíritu, acceder al estado de *ku*:

Si abrimos la mente podemos poseerlo todo. Si estamos vacíos podemos contener el Universo entero. Vacuidad es la condición del espíritu que a nada se anuda. El maestro Sekito, célebre maestro chino, ha escrito:

Aunque el lugar de meditación sea exiguo,
contiene el Universo.
aunque nuestro espíritu sea ínfimo
contiene lo ilimitado (citado por Deshimaru, 1994: 23).

Para que podamos acceder a la percepción real del estado de las cosas, debemos liberarnos de las ataduras conceptuales que nos mantienen engeguados. Un relato zen bastante famoso alude a esta cuestión: un maestro y su alumno se encontraban sentados conversando y bebiendo té. El alumno intentaba convencer al maestro de una concepción personal con una larga perorata explicativa sobre lo que él creía en torno a cierto aspecto. Mientras lo escuchaba, el maestro se dispuso a servirle té a su discípulo, y a pesar de que el líquido ya había alcanzado la parte superior del recipiente, el maestro continuó sirviéndolo provocando que se derramara. El alumno se sorprendió y le hizo ver a su maestro el error o descuido de su acción. Ante esto, el maestro le respondió: “Esta taza simboliza lo que tú eres. Si consideras que tú sabes tanto, ¿crees entonces que te pueda caber más té, más sabiduría en tu ser?”. Como dice la cita anterior, hay que permanecer vacíos para poder siempre tener la capacidad de llenarnos de la sabiduría del universo. Si llegamos a esta comprensión, entenderemos también que las cosas son vacías, el *ku* compone todo lo que existe; incluso, a nosotros mismos.

1.2.3.2. El carácter perecedero de las cosas

Este elemento del budismo zen está profundamente enlazado con los expuestos en los apartados anteriores. La comprensión del carácter perecedero de todas las cosas y los seres que componen el universo, según los practicantes y maestros, se deriva de un entendimiento profundo del zen y su práctica, cuando se desarrolla la concentración asidua y la atención completa en cada uno de nuestros actos, así como hacia todos los fenómenos y elementos que se encuentran a nuestro alrededor. De esta manera, nos damos cuenta de que nada de lo

que existe no tiene una existencia infinita ni eterna, sino efímera y transitoria. En el momento en que accedemos al conocimiento de la naturaleza real de los objetos y los fenómenos, nos acercamos también al conocimiento de nuestra verdadera esencia. Sin embargo, los maestros del zen hacen énfasis en que se trata de un entendimiento acerca del carácter de las cosas y de nosotros mismos que rebasa los límites de la lógica y la razón. Por este motivo, en lugar de arraigarnos únicamente a la parte conceptual, debemos apelar al “método intuitivo de comprender”:

No hay duda de que la filosofía del zen es la del budismo mahāyāna en general, pero el zen tiene una forma característica de entenderla. Esta consiste en ver directamente el misterio de nuestro propio ser, que, de acuerdo al zen, es en sí mismo la Realidad. El zen nos aconseja así no seguir la enseñanza verbal o escrita del Buda, no creer en otro ser supremo que uno mismo, no practicar métodos ascéticos de aprendizaje, sino llegar a una experiencia interior que debe surgir de lo más recóndito y profundo de nuestro ser. Esta es una apelación a un modo intuitivo de comprender, que consiste en experimentar lo que en japonés se conoce como *satori* (*wu* en chino). Sin *satori* no hay zen. Zen y *satori* son sinónimos. [...]

El principio del *satori* es no contar con los conceptos para alcanzar la verdad de las cosas, pues los conceptos son útiles para definir la verdad de las cosas mas no para conocerlas personalmente. El conocimiento conceptual puede hacernos conocedores en un sentido, pero ese será un conocimiento superficial. No es la verdad viva en sí misma, y por tanto no hay creatividad en él, es una mera acumulación de materia muerta (Suzuki, 2016: 148).

A pesar de que en ciertos momentos Suzuki hace extensas referencias al término “intuición” o al “modo intuitivo” de entender la verdad de las cosas, líneas más adelante establece una diferenciación muy importante, al proponer que, en lugar de hablar de “experiencia de la intuición”, la llamemos “experiencia del sentimiento”, por considerar este término como más adecuado:

El término “intuición” se puede entender de varias formas. Ontológicamente hablando, su cualidad fundamental es la de llegar directamente al contacto con la Realidad. La mente humana está generalmente atiborrada de ideas y conceptos. Cuando un hombre ve una flor y le asocia toda clase de pensamientos analíticos, ya no es la flor en su mismidad. *Prajñā*-intuición debe hacerse realidad y sólo entonces “la flor es roja y el sauca es verde”. [...]

Recientemente, sin embargo, he llegado a pensar que “sentimiento” es un término más adecuado que “intuición”, pues la experiencia zen exige el “sentimiento” en su más profundo, amplio y fundamental sentido; no me refiero al “sentimiento” que los psicólogos generalmente diferencian entre las actividades de la mente. La experiencia de la mente humana, cuando se identifica con todas las cosas o cuando lo finito se hace consciente de lo infinito morando en ello, es la experiencia del sentimiento fundamental sobre el que descansa

todo nuestro funcionamiento psíquico. Una intuición, en cualquier forma o sentido, nos remite todavía a algo intelectual (Suzuki, 2016: 148).

En este tenor, según el significado que Suzuki le da a esta noción de “sentimiento”, el zen nos abre las puertas a la sabiduría del cosmos y, así, nos convertimos en seres capaces de intuir o “sentir” la naturaleza fugaz y pasajera de todo lo existente en lo más profundo de nuestras entrañas, en cada célula de nuestro cuerpo, y eso provoca una verdadera revolución en nuestro ser.

Los hombres civilizados se fatigan y mueren viviendo una vida artificial; nunca tienen suficiente dinero, ni alimentos buenos, están insatisfechos de su trabajo y de su situación, no encuentran felicidad en el amor.

Tienen miedo, dudan de todo. Por eso debemos respirar profundamente el aire natural y crear un mundo nuevo. Hay que hacer la revolución del espíritu, el espíritu que es el “impulso vital” de Bergson. Debemos ir más allá de la dicha o de la desdicha, de lo agradable o de lo desagradable, de la vida o de la muerte. Es la última y suprema alegría, y el mejor medio para alcanzarla es *zazen*.

Zazen no es una imitación. Debemos sentarnos con la columna vertebral bien recta y el mentón metido hacia adentro. Con esta práctica encontraremos nuestro verdadero yo, natural, original; podremos hallar la verdadera espiritualidad, la verdadera luz y la salud. Esto sólo puede lograrse ejercitando nuestro cuerpo mediante *zazen* (Deshimaru, 2001: 110).

En los apartados anteriores, continuamente he citado las palabras de grandes sabios del zen cuando dicen que la experiencia de Buda es la práctica del zen, y que más allá del acercamiento conceptual lo más relevante es que nosotros mismos vivamos en carne propia la experiencia de Buda. A pesar de que las circunstancias del entorno del hombre contemporáneo se encuentran bastante alejadas y distintas del tiempo y del espacio en que Buda vivió, si analizamos con cuidado la cita anterior de Deshimaru, encontramos lo siguiente: en sus tiempos, Buda vio que el sufrimiento del ser humano tenía su origen en su repulsión hacia las enfermedades, en la búsqueda constante de amor y reconocimiento por los demás, y la llegada inevitable de la muerte. En la actualidad, como comenta Deshimaru, los hombres y las mujeres sentimos miedo, estamos asustados porque deseamos alcanzar la felicidad y la paz, y no sabemos cómo; sentimos anhelo por encontrar y conocer la esencia de nuestro verdadero ser, pero lo buscamos en las personas y las cosas materiales, y nos apegamos a ellos, olvidando que todo cambia constantemente y nada es eterno, ni siquiera nuestra vida. En esto reside parte de la experiencia de conocimiento de Buda: el hombre y la

mujer actuales pueden darse cuenta del origen de todos los sufrimientos, cuya base está en el apego incesante que sentimos por todo. Sin embargo, en la medida en que observemos y sintamos con la totalidad de nuestro ser la esencia cambiante de las cosas, seremos libres, fluiremos con el movimiento del cosmos en donde nada es eterno. En la comprensión del carácter perecedero de las cosas, podremos alcanzar el conocimiento de “la verdad última de la vida” (Suzuki, 2016: 148), y, por ende, la parte más profunda de nuestro propio ser, que se desenvuelve en una noción de tiempo y espacio donde no existe nada más que el aquí y el ahora. Así se explica la interrelación inseparable entre cada elemento del budismo zen; es decir, mediante la “captación intuitiva” de cada uno de estos aspectos (la comprensión sobre el ser humano, la percepción del tiempo y del espacio, la comprensión sobre la verdad de las cosas), podremos percatarnos de que uno son consecuencia del otro.

Por otra parte, al fortalecer nuestro espíritu a través del *zazen* y de la concentración en cada acto, algún día nos daremos cuenta de que, a pesar de lo rutinario o monótono que parezca la vida cotidiana, la idea de que todos los días efectuamos las mismas cosas es falsa, pues en verdad nada se repite. El presente es eterno, pero cada instante que lo va componiendo jamás podrá repetirse; el aquí y el ahora son únicos y efímeros, porque todo lo que sucede en ese momento no tiene un carácter perenne o inacabable. Cada cosa se encuentra modificándose a cada instante, en un continuo cambio, y, así, es posible que en el siguiente instante todo pueda desaparecer. Como lo menciona Suzuki:

La doctrina de Buda es la doctrina del devenir, es decir, el cambio constante [...]. Tal como vemos este mundo, todo cambia; todo es transitorio y Buda enseñó que esta transitoriedad procede de la composición de las cosas, pues todas las cosas están compuestas. Como todas las cosas están compuestas, se encuentran sometidas a la descomposición, y esto implica un cambio. Pero si todo cambia, si no existe nada que pueda ser llamado permanente, ¿por qué nos apegamos a ello? No vale la pena (1981: 86).

En el constante devenir de la vida cotidiana, nosotros mismos nos apegamos a un carácter de rutina, tedio y hastío que existe sólo en nuestras mentes. Esa es otra cara de nuestra ignorancia como seres humanos en un mundo de dualidades, porque en realidad nada se repite. En oposición a esto, para evitar esta falsa concepción del mundo, el zen es un regalo. Su doctrina, al ser tan directa y tangible en la práctica, alude a concentrarnos continuamente aquí y ahora, con el fin de salvaguardarnos del perfil de la ignorancia propia del ser humano.

En verdad, nada es eterno, y es posible que cuando por fin entendamos que todo era único y extraordinario, hayamos experimentado por fin el *satori*.

En una entrevista, efectuaron la siguiente pregunta a Taisen Deshimaru: “Vencer el miedo a la muerte, ¿es el *satori*?”, a lo cual él respondió:

Sí. Yo digo siempre que cuando haces za-zen entras en tu féretro. Parar la práctica del za-zen es parar el *satori*. Aquí y ahora es lo más importante. Hasta la muerte... el *satori* total está en nuestro ataúd. El cuerpo es una ilusión cuando se le entierra. No hay nada que lamentar. Si comprendemos esto, nuestra vida adquiere nueva fuerza y todo se hace apacible y libre alrededor nuestro. ¡He aquí el sentido del *satori*! (Deshimaru, 1994: 62).

El budismo zen, como otras concepciones culturales y filosóficas, hace énfasis en este aspecto: somos seres destinados a la muerte; todo está en continuo cambio y nada permanece para siempre. Por este motivo, no debemos tener ningún apego por las cosas, pues esto es causa de un tremendo sufrimiento, y el aferrarse a algo que no puede ser inalterable resulta un gasto inútil de energía. Nos resulta imposible disfrutar el presente cuando nos encontramos apegados a las cosas y a los seres, incluyendo nuestra vida. Para el zen, esta comprensión sobre la naturaleza transitoria e imperecedera de las cosas es uno de los pilares más fuertes e importantes de su filosofía.

CAPÍTULO 2. EL HAIKÚ

Debido a que uno de los ejes temáticos elementales de esta investigación es un género poético específico, el haikú, es muy relevante el que se presente un panorama de sus aspectos más importantes, desde sus orígenes hasta sus principales características temáticas y formales; y, asimismo, para exponer su relación con el budismo zen. No es trabajo de este capítulo el realizar una historia completa de este tipo de poesía japonesa; pero sí considero necesario establecer un marco de referencia del haikú como género, y de sus principales exponentes, con el fin de establecer posteriormente un punto de comparación con el tercer capítulo, que es el que se referirá al desarrollo del haikú en la poesía mexicana y a la influencia del budismo zen en algunos poetas de este país que fomentaron y cultivaron este género.

A pesar de que es una forma poética cuyo origen se dio en Japón, su influencia se ha extendido incluso hasta países de otros continentes, y su desarrollo ha continuado consolidándose en el campo del quehacer poético de los literatos de estos lugares. En esencia, podemos decir que posee varias características que lo definen como género; sin embargo, debido a que ha sido cultivado en otros ámbitos culturales y artísticos alejados del que le diera origen, esto ha conllevado un proceso de transformación en el cual se han creado otros tipos o variantes de haikús, con diferencias observables tanto en las características formales, como las relacionadas con la temática. A pesar de las diferencias en estos haikús, hasta el momento se han continuado clasificando como ejemplos de este género, debido a que mantienen los elementos que han sido valorados como esenciales. En este sentido, considero que es necesario establecer y definir los rasgos que diversos investigadores del haikú han visualizado como los más prototípicos, así como los que conforman el espectro formal y temático propio de este tipo de lírica. A su vez, un trabajo de este tipo podría ser útil para los estudios que en un futuro pudieran realizarse en torno a su evolución en distintos entornos culturales y temporales.

Con el fin de darle sustento teórico a este primer capítulo, para la definición de los rasgos del haikú como género he empleado la noción propuesta por Guiomar Elena Ciapuscio (2012), quien a su vez, retoma las investigaciones de otros teóricos, como Heinemann (2000), Heinemann y Heinemann (2000) y Adelstein y Ciapuscio (2006-2007), y que lo conciben como “realizaciones textuales con cualidades prototípicas en las distintas

dimensiones” (Ciapuscio, 2012: 92). Como ella menciona: “Los géneros pueden describirse y explicarse en términos de agrupaciones de textos a partir de rasgos, cualidades, atributos que se refieren a dimensiones constitutivas y distintivas” (2012: 91-92). En esta línea, en términos generales tres son los conjuntos de rasgos que contienen las cualidades prototípicas del haikú:

1. Aspectos formales y estilísticos.
2. Aspectos temáticos.
3. El sustrato filosófico: los haikús como “frases de zen”.

Las diferentes formas de haikú que se han desarrollado tanto en Japón como en otros países han cumplido en mayor o menor medida con estas cualidades, y aunque en ocasiones no se encuentre alguna de las tres, aunque estas se presenten en un grado menor que la manera prototípica, o incluso aunque se dé el caso de que se agreguen otros tipos de rasgos estilísticos, lingüísticos, formales o temáticos, muchos de estos haikús no han sido demeritados ni vistos como manifestaciones ajenas al género (De la Fuente, 2009; Hadman, 1985; Konz, 1974; Pacheco, 2003; Paz, 2005; Ota, 2014; Studzinka, 2011). Por lo tanto, aparte de que es relevante establecer y definir las características prototípicas del haikú (labor que ha sido acometida extensamente por diversos investigadores), también es importante estudiar las variaciones que de este género se han dado a lo largo del tiempo. Para esto, considero que los otros tipos de haikú que existen pueden verse como ejemplos de tradiciones discursivas (TD) —empleando la terminología de Kabatek (2005)—, lo que resulta útil para explicar cómo es posible la existencia de uno o varios tipos de variantes dentro de un mismo género. Por otra parte, esta noción ayudará también a resolver la discusión referente a si un poema corresponde o no al género del haikú, al tomar en cuenta que, entre las conclusiones de la mencionada teoría, se especifica que: “una TD no es siempre un texto repetido constantemente de la misma manera, puede ser también una forma textual o una combinación particular de elementos” (Kabatek, 2005: 161).

En sintonía con lo anterior, a pesar de que un género se puede describir a partir de un número de características prototípicas, las tradiciones discursivas toman en cuenta que estas se encuentran “también ligadas a finalidades más complejas exclusivas de determinadas culturas” (Kabatek, 2005: 155-156); tal sería el caso del haikú, cuyas variaciones dependen

en mayor o menor grado de las motivaciones artísticas y sociales del ámbito cultural y lingüístico en el que el género se ha circunscrito, muchas veces bastante alejado del entorno japonés. Es por esto que, por ejemplo, en países como México el haikú se ha cultivado y creado con algunas modificaciones, adecuándose en muchos casos a las necesidades específicas de los autores que lo han compuesto. Tal es el caso de José Rubén Romero, por mencionar un ejemplo entre varios poetas, quien compuso haikús con una temática que funcionó, entre otras cosas, para destacar aspectos regionales de Tacámbaro, un pueblo de Michoacán.¹¹

En torno a las variaciones y evoluciones de un género, Kabatek comenta lo siguiente: “Las TD se transforman a lo largo del tiempo, y pueden cambiar totalmente hasta convertirse en otra realidad totalmente diferente de la inicial” (2005: 162). Así, una de las numerosas aplicaciones que podría tener el estudio de las tradiciones discursivas sería el análisis de las transformaciones del haikú —que, aun sin ser el objetivo de esta tesis, podría ser punto de partida para futuras investigaciones. Al usar el concepto de TD para los tipos de haikús, pueden realizarse análisis que permitirían una mejor comprensión de su desarrollo. Asimismo, el concepto de TD ayudaría a determinar el grado en que se han mantenido las características establecidas como prototípicas, y cuáles otras han surgido aparte de estas.

A partir de las ideas anteriores, se entiende que sea posible la existencia de diversas TD del haikú. Como resultaría muy extenso describir todas las TD que se han desprendido de este género poético, únicamente me enfocaré en el tipo de haikú que es el objeto central de estudio de este proyecto de investigación. En este caso, me refiero al considerado como el más prototípico: el relacionado con el zen, cuyo contenido refleja el trasfondo filosófico de esta rama del budismo.

El zen, como uno de los sustratos principales del haikú, ha sido ya reconocido en México por escritores como Octavio Paz, José Emilio Pacheco y José Juan Tablada, entre otros. Asimismo, varios de los poetas que lo han cultivado en nuestro ámbito cultural (elegido como el campo de estudio de mi tesis) tuvieron su influencia, en mayor o menor medida. Un autor tan importante y reconocido en México como José Emilio Pacheco ha resumido esta relación inherente en palabras breves pero suficientes: “el suelo nutricio del origen del haikú

¹¹ El desarrollo del haikú en México con autores como Rubén Romero y otros es un punto que se desarrollará con mayor profundidad en el tercer capítulo.

está antecedido por la meditación profunda, la filosofía, el concepto sabio y la doctrina budista misma” (2003: 31). Sin embargo, como comenta el investigador del Colegio de México, Christian Emmanuel Hernández Esquivel, “uno de los aspectos menos conocidos de la historia del haiku es su relación con la filosofía zen” (2012: 73), y en esto concuerdan escritores y críticos literarios mexicanos y extranjeros, como el propio Pacheco (2003), Octavio Paz (1970), Roland Barthes (1991), Ricardo de la Fuente (2009) y Johanna Studzinska (2011), entre otros.

Como se ve, es importante también explicar su relación con el budismo zen, para que más adelante se pueda distinguir y apreciar la presencia de esta filosofía en el análisis de un corpus seleccionado de haikús —objetivo del último capítulo de la tesis. No obstante, como ya lo mencioné, antes de esto debe mostrarse un esbozo de los antecedentes del haikú, su desarrollo como forma poética y las principales características temáticas, estilísticas y estructurales con las que se ha cultivado; esto con el fin de observar cuáles de todos estos aspectos se han mantenido, se han modificado o se han perdido. A fin de cuentas, ya que el último capítulo se centra en el trabajo analítico de un corpus de haikús del poeta michoacano Noé Carranza Madrigal, debe existir una base sólida que establezca un punto de referencia. Los siguientes apartados serán, por ende, una guía útil para comenzar a comprender los aspectos esenciales del haikú, uno de los cuales, como ya se dijo, es el sustrato filosófico del budismo zen, y que es parte de la tesis principal en este proyecto de investigación.

2.1. Origen del haikú

El haikú no es el único tipo de forma lírica que se ha cultivado en Japón. Sin embargo, ha sido parte esencial de las diversas maneras de expresión poética que este país ha desarrollado en el ámbito de la lírica. Al ser constituyente de la poesía japonesa, antes que nada, en el estudio del haikú se debe tomar en cuenta que se trata de poesía realizada con muchos siglos de tradición y de composición continuas (Keene, 1953: 35). Además, como arte literario de un país que en un momento fue hermético y se alejó considerablemente de la influencia de la cultura occidental, se trata también de un tipo de poesía “que responde a una sensibilidad distinta a la nuestra” en diversos sentidos. En su prefacio a la *Colección de poesía antigua y moderna*, Ki no Tsurayuki comienza:

La poesía japonesa tiene por germen el corazón humano y se desarrolla en innumerables hojas de palabras. Muchas cosas conmueven en esta vida a los hombres: luego tratan de expresar sus sentimientos por medio de imágenes sacadas de lo que ven u oyen. ¿Quién es el hombre que no hace poesía al oír el canto del ruiseñor entre las flores o el de la rana que vive en el agua? Poesía es aquello que, sin esfuerzo, mueve cielo y tierra y suscita la piedad de los demonios y dioses invisibles; es aquello que endulza los vínculos entre hombres y mujeres y aquello que puede confortar el corazón de los feroces guerreros (Tsurayuki, citado por Keene, 1953: 35).

Según esta concepción, el objetivo principal de la poesía no es constituirse como un ejercicio intelectual, ni como una manifestación artística cuyo objetivo sea demostrar las capacidades lingüísticas de quien la escribe. Tampoco busca el reflejo del conocimiento que el poeta tenga de las figuras retóricas, y a partir de las cuales pueda plasmar una idea o exponer un sentimiento. De hecho, Keene menciona que “la poesía no se considera cosa exclusiva de los poetas, ni aun de la gente culta. Ello se debe en parte a la sencillez de la prosodia japonesa y en parte también a lo limitado que es el ámbito de la poesía” (1953: 39). A partir de esta cita, quien escriba un poema no debe tener como condición obligatoria una formación que se encuentre especializada en el ámbito de la creación poética. Lo importante, para quien desee componer poesía, es que empiece con la sensibilidad adecuada. Por este motivo, según la ideología de la estética japonesa, cualquier hombre o mujer que tenga el deseo cuenta con la posibilidad de crearla, una concepción de que el arte poético se encuentra al alcance de todos, desde aquel caminante que recorre un sendero coloreado por alguna flor, hasta el guerrero samurái que compone su último poema antes de la batalla (Keene, 1953: 39).

En su prefacio, Tsurayuki refuerza esta idea del papel de la poesía, al hablar de diversas circunstancias en las que el ser humano podía utilizarla como medio de consolación, y que son situaciones que, como se percibe en la cita, pueden sucederle a cualquier persona:

Cuando contemplaban las flores dispersas en una mañana de primavera; cuando escuchaban la caída de la hoja en un atardecer de otoño; cuando suspiraban ante la nieve y las olas reflejadas por sus espejos con cada año que pasaba; cuando al ver el rocío en la hierba o la espuma en el agua, les sobrecogían los pensamientos sobre la brevedad de la vida; o cuando, ayer todos soberbia y esplendor, habían pasado de la fortuna al abandono; o cuando, habiendo sido amados tiernamente, se encuentran abandonados (citado por Keene, 1953: 36).

Como asevera Keene: “Al arte, por mucho poder que se le haya atribuido, no se le consideró que estuviese fuera del humano talento” (1953: 36). En este sentido, la poesía para la cultura japonesa (así como para otras culturas) sirve para llenar corazones, para hacer más sensible y “humano” al propio ser humano, y este es un aspecto que el haikú mantendrá en su esencia.

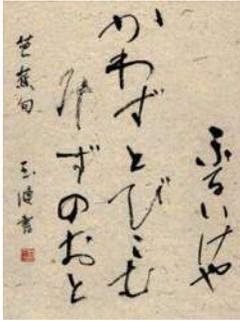
No obstante, es importante mencionar que el estrato social donde el cultivo de la poesía se estableció como un propósito de formación esencial estuvo entre los miembros de la nobleza cortesana. Así lo explica Carlos Rubio:

Pocas culturas han acunado con tanto mimo a la poesía como lo ha hecho la japonesa. Las razones pueden ser diversas: el valor sagrado (*kotodama*) que se atribuía a la palabra poética desde los albores de la civilización japonesa, la estrecha asociación de la corte imperial con el ejercicio poético, la amplia función social que desempeñaba la poesía entre las clases cortesanas durante los siglos de la llamada época Heian (siglos IX-XII). La capacidad para componer y apreciar poemas era, en esos siglos, requisito indispensable para progresar en el mundo (2011: 11).

Esta es una pequeña muestra de la importancia que tenía el ejercicio poético para los altos estratos sociales de la cultura japonesa; en general, podría decirse que fue “un ejercicio propio de una clase social elevada que no necesitaba subvenir a sus necesidades materiales y para cuyos miembros al entrenarse en la creación poética formaba parte de su educación, tanto de los hombres, como de las mujeres” (Siguan, 2010: 28). De este modo, el ejercicio de construcción poética fue una manera de perfilar el carácter de los miembros de la corte, así como de amplificar su percepción y sensibilidad estética.

Otro aspecto importante reside en que el arte de la creación lírica, si bien era valorado en lo concerniente a su contenido, también lo era en la forma como era plasmado, y así, “el poema era una obra artística no solo por su contenido verbal, las letras pintadas más que no escritas con tinta negra brillante y con rasgos originales y el papel y la tela cuidadosamente preparada contribuyen a la belleza del conjunto” (Siguan, 2010: 28). Por ende, la poesía constituía una forma de arte global que incluía tanto habilidades literarias y artísticas por parte de quien lo componía y plasmaba con tinta, como la sensibilidad necesaria de aquellos que pudieran apreciarlo de una manera crítica y estética.

Ejemplo de caligrafía de haikú realizado por Matsuo Basho:¹²



古池や
かわず飛び込む
水の音

*Furu ike ya
kawazu tobikomu
mizu no oto.*

Un viejo estanque:
salta una rana, ¡zas!
Chapaleteo.¹³

Al rastrear los antecedentes a partir de los cuales se germinó este género poético, Braulio Rodríguez menciona que debemos comenzar por el *waka* y el *renga*; aparte, por supuesto, de la influencia de las formas poéticas que provinieron de China y que se implantaron en Japón (2007: 7).¹⁴ Para aquellos que se encuentren poco familiarizados con estas formas de lírica japonesa —el *waka* y el *renga*—, mencionaré algunas referencias generales:

El término *waka* era empleado inicialmente para denominar a toda la poesía japonesa; sin embargo, a partir del siglo XVII también se comenzó a utilizar el término *tanka*, como sinónimo de *waka*¹⁵ (Rodríguez, 2008: 7). De hecho, fue con este vocablo que este tipo de poesía se comenzó a difundir y a imitar por Europa, alrededor del siglo XIX (Siguan, 2010: 29). El *tanka*, también considerado como *el poema clásico japonés por excelencia*, es una forma lírica conformada por 31 sílabas distribuidas en cinco versos de 5, 7, 5, 7 y 7 sílabas, respectivamente, y tiene gran importancia para la poesía japonesa porque a partir de este se desarrolló la poesía o estrofa encadenada, además del haikú.

La forma del *tanka* permitió que eventualmente se desarrollara un tipo de estrofa encadenada sencilla: “La estructura dual del *tanka* dio origen al *renga*, sucesión de *tankas*

¹² Imagen tomada de: <https://es.pinterest.com/pin/252975704039222201/> (2016).

¹³ Texto original y traducción tomados de: www.sotozen.cl/la-rana-de-basho/

¹⁴ Resulta incuestionable la influencia de la cultura china sobre la producción poética de Japón, así como en el desarrollo del campo lingüístico y artístico, pero no es por ahora el momento de describirla con detalle. Sin embargo, para quien tenga mayor interés en este tema y desee conocer de manera general pero perfectamente esbozada el influjo de la cultura china sobre la japonesa, se puede consultar el prólogo de Moisés Ladrón de Guevara, realizado en colaboración con Sachiko Yasahi, al libro *Poesía Zen* de Shinkichi Takahashi (1994).

¹⁵ Un estudio a profundidad sobre el desarrollo del *waka* se puede encontrar en la excelente introducción de Carlos Rubio a la antología recopilada por él mismo: *El pájaro y la flor. Mil quinientos años de poesía clásica japonesa* (2011). Ahí, además de hablar con mayor soltura y detalle del *waka*, el autor presenta referencias y explicaciones muy precisas sobre aspectos generales de toda la poesía japonesa.

escrita generalmente no por un poeta sino por varios: 3/2/3/2/3/2/3/2...” (Paz, 1970: 13). Como explica Siguan, eran habituales las reuniones de poetas donde se componía este tipo de poemas encadenados sencillos,¹⁶ pero, en este caso, se trataba de una estrofa encadenada elaborada entre dos o más personas, de modo que “una describe los tres primeros versos y la otra los dos últimos, con lo cual queda hecho un poema normal” (Keene, 1953: 46). Ejemplos de esta forma de poesía creada por varios poetas pueden encontrarse desde el año 712, en el *Kojiki* o *Relación de cuestiones antiguas* (Keene, 1953: 46-47). A continuación muestro un ejemplo de este tipo de estrofas encadenadas sencillas que puede hallarse en el *Kojiki*:

<i>Nihibari Tsukuba o sugite</i>	¿Cuántas noches dormí
<i>Iku yo ka netsuru</i>	desde que pasé por Nibari y Tsukuba?

Había por allí un anciano, encargado de mantener la hoguera de la noche, que completó la canción diciendo:

<i>Ka ga nabete</i>	Juntando noches,
<i>Yo ni ha kokono o</i>	nueve salen; son diez
<i>Hi ni ha too ka o</i>	si días juntamos.

El príncipe Yamato Takeru elogió al anciano y le concedió la fundación del clan de Azuma (tomado del *Kojiki*; citado por Rubio, 2011: 45).

Como explica Rubio, los dos primeros versos son pronunciados por Yamato Takeru, quien es considerado por los japoneses como el primer gran héroe. Debido a que los otros tres versos son completados por otra voz poética, este ejemplo es importante porque constituye “el precedente del género poético del renga o poesía encadenada en el cual dos o más poetas se reúnen para hilvanar estrofas” (2011: 46).

Sin embargo, fue hasta los siglos XI y XII que esta forma de estrofa encadenada de carácter sencillo se hizo popular, convirtiéndose en un pasatiempo favorito entre los miembros de la corte (Keene, 1953: 46-47). Un ejemplo del siglo XII en el que se vislumbra la participación de tres poetas es el siguiente:

¹⁶ En este apartado incluyo referencias generales acerca de los poemas encadenados japoneses; acerca del desarrollo de este género, puede consultarse el capítulo de Donald Keene dedicado a la poesía nipona, contenido en su libro *La literatura japonesa* (1953).

*Nara no miyako wo
omoi koso yare*

Mis pensamientos se van
a la capital de Nara.

Fujiwara No Kinnori

*Yaesakura
aki no momiji ya
ika naramu*

Las flores del cerezo
y las hojas rojas del otoño
¿a qué se parecen?

Minamoto no Arihito

*Shigururu tabi ni
iro ya kasanaru*

Con cada aguacero otoñal
se multiplican los colores.

Echigo no Menoto

(citado por Keene, 1953: 48; tomado del
Espejo del presente, de 1170).

Con el fin de comprender de una forma más acertada el carácter de encadenamiento de este tipo de poesía, Keene explica que la segunda estrofa se encuentra enlazada o, mejor dicho, encadenada a la primera, cuando el poeta de esta estrofa recuerda que la fama de Nara se debe en gran medida a sus flores de cerezo y a la brillantez de las hojas de la estación otoñal, lo que las hace parecer “tan rojas”. La segunda estrofa se encadena con la tercera, en el sentido de que el color de las hojas se transforma con la llegada de las lluvias de otoño (1953: 49).

La práctica del *renga* dentro de la nobleza cortesana era tan valorada y cultivada que se tiene registro de poemas conformados por más de cincuenta, cien e incluso, hasta mil estrofas (Rodríguez, 2007: 7). La primera parte, llamada *hokku*, constituida por las tres estrofas iniciales, comúnmente era apartada para el poeta principal y más respetado; así, este la improvisaba y posteriormente pedía a alguno de los otros poetas que continuara con los dos versos restantes (Siguan, 2010: 29). Sōgi (1421-1502), “el maestro de la estrofa encadenada”, junto con otros dos poetas discípulos suyos, compusieron un conjunto de estrofas encadenadas que, como menciona Keene, “están considerados como la maravilla de este arte” (1953: 51). Su inicio es el siguiente:

*Yuki nagara
yamamoto kasumu
yube ka na*

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

Sōgi

Yuku mizu tōku

El agua corre lejana

<i>ume niou sato</i>	junto a la aldea olorosa de ciruelos. Shōkaku
<i>Kawakaze ni hitomura yanagi haru miete</i>	En la brisa del río, un grupo de sauces; nace la primavera. Sōchō
<i>Fune sasu oto mo shiruki akegata</i>	El ruido de un bote de pértiga claro en la clara luz de la mañana. Sōgi (citado por Keene, 1953: 51).

Debido a que, como ya se mencionó, esta forma de poesía se cultivaba con primacía dentro de las esferas de la nobleza cortesana japonesa, poesía un lenguaje esencialmente refinado para hablar sobre temas que excluyeran “expresiones que pudieran resultar desagradables o carentes de elegancia” (Rodríguez, 2007: 8). Para reforzar esta idea, Keene menciona que “la estrofa encadenada se desarrolló con firmeza en el Japón hasta alcanzar una forma poética complicada y regida por códigos muy minuciosos” (1953: 50).¹⁷

Por oposición a este tipo de composiciones, como explica Paz: “el *renga* adoptó, a partir del siglo XVI, una modalidad ingeniosa, satírica y coloquial. Este género se llamó *haikai no renga*” (1970: 14), y a su vez se presentó como “una alternativa más relajada de creación, con un ingrediente lúdico que permitía a los mismos poetas de la corte referirse a temas y utilizar giros del lenguaje que estaban inicialmente vedados en los concursos y antologías oficiales” (Rodríguez, 2007: 8). La necesidad, por así llamarlo, de una transformación en la poesía que permitiera posar los ojos en aspectos mundanos, cotidianos y sencillos, y que esta visión pudiese trasladarse a tinta y papel, fue un logro y un respiro que provocó una nueva forma de acercarse al mundo por medio de la creación poética. Keene explica esta especie de “necesidad” y las implicaciones que tuvo este cambio de perspectiva lírica:

¹⁷ De hecho, fue a inicios del período Kamakura (1186-1339) que la práctica de esta forma poética se hizo popular, y así surgieron dos escuelas: la *Ushinha*, la escuela "seria" que continuaba con las estipulaciones de la creación poética desarrolladas por la parte cortesana; y la *Mushinha*, la escuela "cómica" que presentaba en sus composiciones características más relajadas, lúdicas, humorísticas, y que aludían a temas más comunes u ordinarios, así como a cuestiones de la vida cotidiana que estuvieran alejadas de la esfera de la corte (Ota, 2014: 15; Rodríguez, 2007: 8). Este nuevo grupo denominó *haikai no renga* a sus poemas y el término *haikai* funcionó para referirse de manera más abreviada a dichas composiciones (Paz, 2005: 14; Rodríguez, 2007: 8).

El hecho de que lo que originariamente 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 “libre”. En contraste con la 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 *haiku*, una nueva forma que se derivó al convertir en unidad independiente la estrofa inicial de una serie de estrofas encadenadas (Keene, 1953: 53).

Como explica Octavio Paz, “el cambio del *renga* tradicional, regido por una estética severa y aristocrática, al *renga haikai*, popular y humorístico” (1970: 14), es una transformación que debemos agradecer principalmente a poetas como Arakida Moritake (1473-1549) y a Yamasaki Sokán (1465-1553). El trabajo de composición de *haikai* de ambos poetas “opuso a la tradición cortesana y exquisita del *renga* un saludable horror a lo sublime y una peligrosa inclinación por la imagen ingeniosa y el retruécano” (1970: 15). A continuación, cito los mismos haikús que Paz menciona en su introducción a *Sendas de Oku*, como ejemplo de haikús que contienen estas características, a saber: “el estilo rápido y hecho de contrastes de Moritake”, y el ejemplo de “la vivacidad ingeniosa pero no exenta de afectación” de Sokán:

Noche de estío:
el sol alto despierto,
cierro los párpados.
Arakida Moritake

Luna de estío;
si le pones un mango,
¡un abanico!
Sokán
(citados por Paz, 2005: 14).

Cuando aún no se separaba por completo del *tanka*, la primera estrofa de diecisiete moras llamada *hokku* —que significa ‘poema inicial’ o ‘poema enviado’ (Vicente Anaya, 1992: 10)— tenía como característica principal el referirse a un elemento de alguna estación del año, con una palabra que la evocaba y que se conocía como *kigo*. Poco a poco, esta primera estrofa fue separándose del resto del poema hasta convertirse en un nuevo género poético. Como explica José Vicente Anaya: “Fue a partir del poeta Sogi que los *hokku* se

empiezan a tomar como una unidad aparte, ya fuera que se les desprendiera de su serie encadenada o porque se escribieran *ex profeso* de tres líneas” (1992: 10).

A pesar de la grande aportación de poetas como los mencionados líneas arriba, el *haikai* eventualmente tomó verdadera fuerza e independencia con Matsuo Basho (1644-1694) durante el siglo XVII (Wright, 2007: 8), y posteriormente con el trabajo de Yosa Buson (1716-1783), Ryōkan Taigu (1758-1831) y Kobayashi Issa (1763-1827) (Hernández Esquivel, 2012: 75). Como lo hace notar Octavio Paz: “A Basho le tocó convertir estos ejercicios de estética ingeniosa en experiencias espirituales” (2005: 16).

Sin embargo, el término *haikú* (que se desarrolló como combinación de *hokku* y *haikai*) comenzó a ser utilizado y difundido como tal gracias al poeta Masaoka Shiki (1867-1902) y a su revista literaria *Hototogisu*, fundada por él mismo (Rubio, 2011: 23). Este autor, quien se dedicó al estudio del trabajo poético de Matsuo Basho y Yosa Buson, fue de hecho quien consideró que el haikú debía verse como “un género serio de la literatura” (Beichman, 2002, citado por Hernández Esquivel, 2012: 75). Empero, el caso de Shiki es diferente, en el sentido de que a partir de él, este género poético evolucionó en un tono distinto del que hemos llamado “haikú clásico” —y cuyas características explicaremos en los siguientes subapartados—, dando pie a un “renacimiento del haikú”:

El inicio de este renacimiento tiene lugar con Masaoka Shiki (1867-1902), cuya contribución alienta a los poetas jóvenes en la composición del haikú. Su propuesta fue preservar la naturalidad y la preferencia por imágenes reales, y el tratamiento de los temas en un estilo directo y objetivo, en contraste con la escuela de *Tanka* (*Araragi*), fundada en 1908 por Ito Sachio y Saito Mokichi (Ladrón de Guevara, 1994: 7).

La nueva visión de Shiki dio lugar a un “objetivismo del haikú” y se encargó de difundirla en su revista *Hototogisu*, cuyo significado es ‘cucú’, y que en su momento se convirtió en la publicación con mayor reputación e influencia de Japón. Gracias a esto, otros poetas, como Hekigoto, crearon un nuevo y diferente tipo de haikú. Este autor se convirtió en la cabeza de un grupo con una postura anticlásica, y así creó el “haikú libre”, con lo cual descartó la forma tradicional de tres versos con 5, 7 y 5 sílabas (Ladrón de Guevara, 1994: 8).

Aunque estos últimos estilos de haikú no poseen la forma y temática que nos interesan para esta investigación, las menciono con el fin de que nos permitan darnos cuenta de todas

las implicaciones por las que han pasado el desarrollo y el florecimiento de esta forma de poesía, incluso en el propio país donde este género fue originado y donde posteriormente fuera cultivado por diversos autores. Tal como explica Vicente Anaya, el haikú clásico y el resto de la poesía japonesa en general sufrieron cambios considerablemente importantes, pero fueron momentos de nuevas propuestas poéticas y literarias que nunca terminaron por eliminar y suprimir por completo el haikú clásico (1992: 11). En todo caso, se trató de momentos de renovación y experimentación artística, por los que todos los países y sus expresiones culturales han pasado:

Hubo más de 700 años de haikú tradicional en Japón, hasta que el país comenzó su modernización con el período llamado Renovación Meiyi (1868), en el que se abre al mundo (sobre todo a Europa), y la poesía cambia mucho cuando empiezan a escribirse largos poemas de versos irregulares, sobre todo con la influencia de la moderna poesía francesa. Por otro lado, parece que al resto del mundo le correspondía cultivar el haikú, y así es como entre finales del siglo XIX y principios del XX, los poetas de Occidente se fascinan por este género (Vicente Anaya, 1992: 11).

Como podemos percatarnos con este breve esbozo de sus antecedentes generales, el haikú como tal fue germinando muy poco a poco y al cabo de muchos años, hasta sus conformaciones actuales. Del *tanka*, como es perceptible, se desprendió su forma; en cambio, lo que atañe a las principales cuestiones de temática, vienen de otros aspectos que fueron implantándose con lentitud pero con seguridad. Estos aspectos relativos a las cuestiones formales, estilísticas y temáticas se explicarán a continuación.

2.2. Aspectos formales y estilísticos

Kabatek menciona que “el conocimiento sobre géneros [...] comprende cualidades prototípicas referidas a las distintas dimensiones de los textos, que pueden adquirir, además, distinta relevancia según el género” (2005: 92). En el estudio del haikú la estructura es una de las cualidades prototípicas más fundamentales, por ser la que primordialmente lo define y distingue respecto de otros géneros poéticos. En este apartado se presenta un esbozo de las principales cuestiones que atañen a los aspectos formales y estilísticos del haikú clásico.

Como ya se explicó líneas arriba, esta forma de lírica japonesa provino de la primera estrofa del *tanka* (conocida a su vez como *hokku*), y del cual se desprendió posteriormente. Aunque actualmente lo conocemos con el término moderno de *haiku*, en sus inicios el

término que era empleado para designarlo era *haikai*. La estructura prototípica del *haikai* estaba conformada por tres versos que contenían en total diecisiete moras o sílabas, distribuidas de la siguiente manera: 5/7/5, y esta forma breve es la que se considera como prototípica para este género poético.

Aunque es usual que los términos *hokku* y *haikai* sean empleados como sinónimo de haikú, me parece de relevancia dar a conocer los aspectos que distinguen a cada uno de estos términos. Como Rubio especifica, lo que grandes autores del haikú como Matsuo Bashoo componía en su momento era en un sentido estricto *haikai* y no *haiku*. La evolución de *haikai* y *hokku* se dio de tal manera que al final:

El término moderno de *haiku* (fue) el híbrido resultante del cruce de dos palabras, *haikai* y *hokku* (la primera parte del *tanka*), que, desde los años del poeta Masaoka Shiki (1867-1902) y la revista literaria *Hototogisu*, por él fundada, se fue popularizando dentro y fuera de Japón (Rubio, 2011: 23).

Otra cuestión que es importante en torno a la estructura de haikú clásico, tiene que ver con las moras. A diferencia de las sílabas que sirven para el español, las moras son un tipo de unidad que mide la cantidad silábica para el japonés. Si bien diversos autores mencionan que el haikú japonés está compuesto de sílabas, sobre esto Hernández Esquivel asegura que es erróneo decir que el haikú posee sílabas en lugar de moras, ya que “la métrica de la poesía japonesa se basa en un sistema moraico más que en un sistema silábico” (2012: 76). En este caso, la diferencia reside en que la mora, en lugar emplearse para cuantificar la sílaba, sirve como unidad para medir el peso silábico, y este tipo de medición de sílabas es necesario en el japonés con motivo de la estructura silábica que presenta, distinta de la que le corresponde al español (Hernández Esquivel, 2012: 76). Así, como explica Hernández Esquivel,

Los silabarios del japonés (*hiragana*, *katakana* y *kanji*) no presentan consonantes individuales como el abecedario latino (con excepción del sonido /n/). Así, palabras japonesas como Nihon 日本 ('Japón') se constituyen de tres moras (Ni-ho-n にほん); pero sólo de dos sílabas (Ni-hon) (2012: 76).

Ciapuscio, al hablar sobre la noción de *género*, retoma la idea de Heinemann y comenta que es importante tomar en cuenta el conocimiento que los hablantes poseen sobre los géneros, ya que este determina en parte sus variaciones:

Los géneros cristalizan un *sistema de conocimientos* que se adquiere a lo largo de la socialización y las experiencias comunicativas (Heinemann, 2000). Como puede verse, en esta línea, se destaca la preocupación esencial por la realidad cognitiva de los géneros, por su adquisición y por la vinculación esencial entre competencia genérica y experiencia cultural y social (2012: 92).

Como ejemplo de lo anterior, en el ámbito de la poesía mexicana y del conocimiento que en este país se tiene sobre el haikú como género, este ha sido definido con base en sílabas y no en moras, sin considerar esta definición como equívoca. Sin embargo, la noción de mora para referirse a la estructura del haikú debe ser empleada sólo cuando se hable de poesía japonesa o del haikú escrito en ese idioma. Debido a la variedad de lenguas en que se ha compuesto el haikú, tenemos por consiguiente un ejemplo de una de las tradiciones discursivas del haikú que, si bien mantiene una de sus cualidades prototípicas (tres versos de 5, 7 y 5 sílabas, respectivamente), presenta una variación por tener que adaptarse a la cuestión funcional del lenguaje en el que se desarrolla. El haikú en español, creado a partir de sílabas y no de moras, puede seguir siendo considerado como tal aunque no cumpla con el rasgo del sistema moraico. Como menciona Kabatek: “La existencia de diferentes tradiciones dentro de un género no niega el hecho de que el género sea también tradicional: los géneros son tradiciones de hablar, tradiciones discursivas, pero no todas las tradiciones de hablar son géneros” (2005: 156).

Además de la estructura, otro aspecto prototípico del haikú es la carencia de rima. Como explica Donald Keene, este rasgo, no sólo propio del haikú sino del resto de la poesía japonesa, se debe a las características de su lengua de origen: “La prosodia del japonés ha sido determinada por la índole de la lengua. El acento tónico y la cantidad, los dos rasgos más comunes de la poesía europea, brillan por su ausencia en el japonés” (1987: 39). Debido a la facilidad con la que se conseguía la rima en la poesía, la tradición japonesa no la valoró como pertinente o interesante, y “los críticos del pasado criticaban por malsonante el uso accidental de la rima en final de verso” (Rubio, 2011: 25). Al respecto, dicha facilidad se explica por la gran cantidad de palabras homófonas del japonés; no existen grupos consonantes, y muchas de las sílabas terminan en una sola vocal; además, el japonés posee un número de combinaciones silábicas bastante pobre, comparado con el español —en total, sólo 112 combinaciones— (Rubio, 2011: 25).

Al mismo tiempo que la rima, el ritmo es otro recurso que es usualmente empleado para la producción poética en Europa, y también se encuentra ausente en ejemplos de poesía japonesa como el haikú. Si nos encontramos un poco más familiarizados con las características de la poesía de origen e influencia occidental, pensamos en la rima y en el ritmo como recursos estilísticos que obligatoriamente deben estar en la poesía para conformarla como tal; y en países de influencia occidental el haikú se ha compuesto por diversos poetas utilizando ambos o alguno de estos dos recursos estilísticos. No obstante, hay que darnos cuenta de que formas de expresión poética como la japonesa no necesariamente deben incluir estos recursos para constituirse como ejemplos de lírica.

Por consiguiente, ya que el ritmo y la rima no son las bases para la creación poética japonesa, esto implica que tengamos que ver y entender el haikú con otros ojos, en la medida en que podamos comprender de mejor manera este género, y que podamos ver que las características del haikú clásico poseen otro tipo de implicaciones estilísticas, a veces muy distintas de las que habitualmente conocemos para la poesía occidental. Justificando esta idea, Rubio explica que

el ritmo, basado en el acento de intensidad ejercido sobre ciertas sílabas, igual que ocurre en español, o basado en el acento melódico, como en el griego antiguo, tampoco se usaba en el japonés por ser una lengua carente de acentuación intensiva, y con muy tenue acentuación tónica o melódica, a diferencia del chino. El acento como elemento primordial en la creación del ritmo poético no existe, por tanto, en la poesía japonesa (2011: 25).

Como consecuencia, se entiende que la versificación japonesa se desarrolló teniendo como base principal el cómputo silábico de los versos, hasta el grado de que las distinciones entre los tipos de géneros poéticos en Japón se definen más que nada por la cantidad de sílabas que los conforman (Keene, 1987: 39; Paz, 1954: 40; Rubio, 2011: 25), tal como sucedió con el haikú y su cantidad estricta de 17 sílabas.

Como conclusión de este apartado, podemos decir que, aunque estos rasgos son expuestos como prototípicos del haikú clásico, no debemos olvidar que el haikú no siempre se desarrolló con base en estas características, un fenómeno de modificación que se dio principalmente fuera de tierras niponas. Pudieran ser varios los motivos que originaron que diversos poetas no siempre compusieran sus haikús con base en los rasgos prototípicos. Por ejemplo, cuando el haikú se compone en otros idiomas, debe ajustarse en parte a las

propiedades lingüísticas, artísticas y estilísticas de estos; además, es posible que varios poetas que crearon haikús fuera de Japón no conocieran con estricto detalle sus cualidades prototípicas —recordemos por ejemplo que Tablada tuvo su encuentro con los haikús a través de traducciones que se habían realizado del japonés al francés, y que estaba un poco distante de conocer de manera exacta y minuciosa todas las implicaciones estructurales y temáticas del haikú clásico japonés (Hadman, 1987: 13-14). Pero en la medida en que estos conserven un grado importante de las cualidades esenciales del haikú, pueden seguir siendo considerados como ejemplos de este género. De hecho, esta cuestión contribuye a justificar la idea que se ha tomado de Kabatek, según la cual las variaciones entre tradiciones discursivas se dan en parte motivadas por el conocimiento y la forma en que los individuos visualizan y definen los géneros, tal como ha pasado con el caso del haikú, y dada la manera en que se ha desarrollado y comprendido como forma poética en países alejados de Japón y de su influjo cultural.

2.3. Aspectos temáticos

Diversas cuestiones temáticas del haikú se encuentran íntimamente enlazadas con aspectos propios de la sensibilidad y de la estética japonesa. Uno de estos es el realce de la percepción y el gozo del mundo a través de los sentidos. Como explica Rubio, además de la forma breve, la experiencia y vivencia sensorial del mundo es uno de los rasgos temáticos más importantes del haikú clásico:

A diferencia tal vez de la occidental, la mentalidad japonesa suele concentrarse en la parte más que en el todo, en términos de espacio; y, en términos temporales, más en la vivencia del presente que en una visión racional y estructural en donde se integran pasado y presente. Estas dos tendencias pueden explicar, entre otras razones, dos de los aspectos que, a simple vista, más llaman la atención del occidental ante un poema japonés: la brevedad de la forma y el fuerte énfasis en la percepción sensorial, frecuentemente visual, que destaca en casi todos los versos (2011: 10-11).

El trabajo poético de Matsuo Basho, considerado como uno de los *haijines* japoneses más importantes, contribuyó a enfatizar el carácter temático proporcionado por la percepción sensorial. Recordemos que conforme el *haikai* se fue independizando del *tanka* como forma poética, los aspectos temáticos que solían ser empleados se fueron modificando poco a poco, gracias a la nueva escuela de construcción poética diferente de la clásica, cuya perspectiva

se fue enfocando en temas de tono más mundano y que eran demeritados por la escuela clásica. Como lo explica Rubio, “se empleaban en él términos proscritos por las reglas del poema clásico, coloquialismos, onomatopeyas y se incorporaban temas libres” (2011: 23). El carácter de este tipo de composiciones diferentes de la escuela clásica era de tono más lúdico y mundano, de manera que el contenido de los haikús fue adquiriendo un carácter banal y meramente humorístico. Así, en esta escena contextual apareció Matsuo Basho, con el fin de salvaguardar al haikú e impedir que se convirtiera en una forma poética de contenido exclusivamente superficial: “quien eleva el *haikai* a verdadera forma artística dotándola de prestancia estética es Matsuo Bashoo (1644-1694)” (Rubio, 2011: 23).

Fue Basho quien se encargó de devolverle sobriedad y profundidad al carácter del haikú japonés. Basho no dejó de lado el dirigir la vista hacia aspectos más terrenales y quizá *banales* de nuestro alrededor; pero la diferencia con la escuela Mushinsha (‘la escuela cómica’) fue que él los impregnó del sustrato filosófico del zen. En este sentido, si no hizo caso omiso de los elementos de la naturaleza y de la vida humana, fue para darse cuenta de que cosas tan cotidianas como las gotas de rocío, los hierbajos, las flores silvestres, la playa, las estaciones, y un sinnúmero de elementos terrenales son parte de nosotros mismos. En un proceso de comprensión otorgado por la visión del zen —del cual Basho era un monje adepto—,¹⁸ el cultivo de la poesía y en especial del haikú fue la manera como Basho entendió que nuestra existencia no es individual, que somos parte del universo, de manera que la naturaleza puede ser el reflejo perfecto de lo que somos, y viceversa: el mundo influye directamente en nuestras emociones y percepciones, y, así, nuestro sentir se vuelve el reflejo de lo que acontece en el universo.

En este sentido, emplear los elementos de la naturaleza como aspectos temáticos en el haikú le sirvió a Basho para expresar la experiencia emocional del momento presente. ¿Y cómo podemos concentrarnos en la percepción del mundo? De manera práctica y directa: a través de los sentidos, enfocándonos en lo que sucede en el instante, en el aquí y ahora. He aquí cómo la percepción sensorial de la que hablamos líneas arriba conforma un aspecto temático de gran importancia para la creación del haikú. Un ejemplo perfecto de esto, en el

¹⁸ Como explica Vicente Anaya: “Bashoo estudió literatura japonesa con el poeta Kigin (1624-1705), y budismo Zen con el sacerdote Buccho (1643-1715), terminando su vida como un monje peregrino, y de sus andanzas es que escribió su libro ahora clásico *Senderos de los confines*” (1992: 11) —título que Octavio Paz tradujo como *Sendas de Oku*.

que Basho intenta demostrar que nuestras emociones y sentimientos se encuentran íntimamente influenciados y conectados con lo que acontece en la naturaleza y que es producto de la apreciación del instante a través de los sentidos, es el siguiente fragmento de *Sendas de Oku*:

El día dieciséis se aclaró el cielo. Quise recoger conchitas rojas en la ribera y fui en barco hasta la playa de Iro. Hay siete ri por mar. Un señor llamado Tenya preparó la comida y botellas de sake, e hizo que nos acompañase mucha servidumbre. El barco llegó en un instante a la playa, gracias al viento favorable. Ahí no había más que unas cuantas chozas de pescadores; tomamos el té y calentamos el sake en un pobre monasterio de Hokke. El triste atardecer penetró en nuestros corazones:

Melancolía
más punzante que en Suma,
playa de otoño.

—
La ola se retira:
tréboles en pedazos,
conchas rojas, despojos.
(Basho, traducción de Paz, 2005: 195).

El realce de las percepciones sensoriales es uno de los temas frecuentes en los haikús japoneses. Sin importar que sea un espacio poético tan breve, el haikú se ha encargado de decir todo el universo, de evocar la magia del presente y realzarla con toda la intensidad posible que nuestros sentidos puedan permitir: “En todo *haiku* hay una comparación interna, una comparación entre lo finito y lo infinito conjuntados en la experiencia que es el poema. Su extrema brevedad no admite artificios, retóricas, ni siquiera la presencia de sentimientos” (Rubio, 2011: 23).

El papel de los sentidos es inmanente y de gran relevancia en el haikú, tanto para su proceso de composición, como para el lector que recibe la experiencia y se apropia de ella como si fuera suya. En su momento, “Bashoo y sus discípulos concibieron un número de principios estructurales para el *haiku*, entre los que destacan los de fragancia, resonancia y reflejo” (Rubio, 2011: 24). Es curioso que, aunque se referían a ciertos principios de carácter “estructural”, en realidad estos principios atañen más bien a cuestiones de contenido en los que los sentidos entran en juego. Estas cualidades propuestas por Bashoo y sus discípulos, más que normativas, lógicas o estructuralmente necesarias, se referían a la participación de

la percepción sensorial para la creación del haikú. Estas cualidades, en gran medida impresionistas, en su momento de difusión en el viejo continente se convirtieron en “las delicias de los poetas simbolistas de Europa en la primera oleada del japonismo a finales del siglo XIX” (Rubio, 2011: 24).

Otro aspecto importante es el número tan escaso de temas que presenta el haikú. Según explica Keene, los haikús de carácter intelectual, no emocional o políticos son realmente escasos (1953: 40). En este sentido, es la tradición del haikú clásico la que limita la cantidad de temas en que se pueden escribir y, por ende, son pocos los haikús que expresan exaltación religiosa, tonos de indignación o protesta, cuestiones de ética u otros temas, pues, como dice Keene: “esta lista podría prolongarse casi indefinidamente y nos encontraríamos con una colección muy reducida de temas considerados aptos para la poesía, y dentro de esa colección reducida, un reducido número de modos de tratarlos” (1953: 41). Así, el haikú y el resto de la poesía japonesa clásica puede clasificarse como “poesía amatoria” o como “poesía de la naturaleza” (Keene, 1953: 41). En el caso del haikú, lo que predominó fue la creación empleando los elementos del mundo natural y cotidiano.¹⁹

El último aspecto que vamos a mencionar como prototípico del haikú clásico es su carácter de evocación, su capacidad de expresar las cosas con un velo de tenue ambigüedad. Como Rubio afirma: “Este carácter evocador de la expresión artística japonesa es el alma de su poesía. [...] La ambigüedad, que a veces posee un valor negativo en nuestra tradición literaria, es en la japonesa una valiosa categoría estética” (2011: 28-29). Keene es otro de los grandes investigadores de literatura japonesa que está de acuerdo en que un rasgo del haikú que es síntoma de gran apreciación y halago por parte de los críticos es su capacidad de sugestión: “Un poema realmente bueno —y esto es especialmente cierto por lo que toca al haikú— tiene que completarlo el lector” (1953: 42). Es por este motivo que en el proceso de lectura de muchos haikús clásicos nos percatamos con frecuencia de que el poeta “no especifica la verdad aprendida por una experiencia, ni siquiera de qué manera fue afectado por ella” (Keene, 1953: 42-43); y es en ese momento cuando debe entrar la capacidad de

¹⁹ Aunque los haikús con temática política, también llamados *senryu*, son muy raros, es importante mencionar que también existen. Tanto en japonés como en español o en inglés, no es común encontrar haikús con este contenido, pero se ha dado el caso de poetas de lengua inglesa, como Peter Kastmiller, Louis Cuneo, Bill Garret, Pete Beckwith y Jim Normington, entre otros, que “han escrito haikús sobre problemas sociales como la pobreza, la pornografía, el alcoholismo, la cuestión ambiental, etcétera, con fuertes matices y fondos políticos” (Hadman, 1987: 12).

creación y sensibilidad artística del lector para completar la idea, imagen o sentimiento expresados. Keene explica de manera muy bella y precisa este poder de sugestión del haikú, comparándolo con el trabajo artístico del pintor:

Lo que con más frecuencia buscaron los poetas japoneses fue crear 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 tienen que sugerir todo un mundo (1953: 43).

A diferencia del realismo que se ha desarrollado en las expresiones literarias de los países de Occidente, el realismo de la poesía japonesa es de una tonalidad y contenido diferentes. Las percepciones de la verdad o de la realidad que se expresan en la poesía clásica japonesa, como en los haikús, buscan aludir a aquello que el ojo humano no puede ver a primera vista. Como explica Rubio: “Tradicionalmente ‘el realismo japonés’ no ha consistido en sujetarse a la forma, sino en evocar o sugerir el espíritu escondido en ella, en proyectar un juego de sombras sobre lo oculto” (2011: 27). En este sentido, la cualidad de evocación del haikú consiste en demostrar la capacidad tan profunda de concentración del poeta, que es capaz de percibir aspectos o detalles de la realidad que parecen estar ocultos, invisibles. Así, no se trata de “descubrir, ni apartar velos, sino [de] aludir a lo invisible”.

Para valorar la poesía y otras formas literarias y culturales japonesas es fundamental tener en cuenta la tendencia en éstas a fundir en la obra artística —poema, drama, pintura— sujeto y objeto, artista y realidad plasmada, y de implicar al lector a través de una suerte de juego de “escondite estético” (Rubio, 2011: 27).

Sin embargo, la índole de la verdad que el poeta pueda percibir no implica que la percepción del lector deba ir en el mismo sentido. De hecho, el poema podría considerarse como defectuoso “si éste sugiriera solamente una percepción de la verdad” (Rubio, 2011: 27). En esto radica el poder de evocación del haikú y su valor como recurso estético: en la medida en que el lector se deje llevar por la sensibilidad y la apreciación del instante, su capacidad de descubrir cosas del mundo que parecían estar ocultas es aún más grande.

Finalmente, dos últimos rasgos que han sido considerados como prototípicos del haikú clásico son los elementos de *kigo* y *kireji*. Al respecto, Rubio afirma que:

En rigor, un *haikú*, si es tal y no “jaiku”, debe tener, aparte de sus 17 sílabas, otros dos requisitos formales: “la palabra estacional” (*kigo*), evocadora de la estación del año en que se escribe, y la “cesura” (*kireji*), que corta la estructura estrófica en dos partes y que obra a modo de puntuación que no existía en el japonés. El primero proporcionaba el marco, “el aquí y el ahora”; el segundo creaba cierta ambigüedad, cierto indefinible espacio en blanco (2011: 23).

Así, dentro del haikú debía encontrarse evocada una de las estaciones del año, y la palabra o frase que funcionaba como símbolo de esta era conocida como *kigo*, 季語 (‘palabra estacional’). Debido a que fue ampliamente utilizada en el haikú, como consecuencia se creyó erróneamente que este sólo puede hablar de temas relacionados con la naturaleza (Hernández Esquivel, 2012: 76). Si bien es una parte importante de este, “El *kigo* es una construcción cultural anterior al haiku, y representa el aprecio que los japoneses tienen por celebrar el paso de cada una de las estaciones del año” (Hernández Esquivel, 2012: 76). De cualquier modo, nuevamente nos enfrentamos a la discusión en torno a si los haikús que no presentan *kigo* pertenecen o no a este género. Sin embargo, para esta discusión podemos tener una base mejor fundamentada si entendemos en cambio que existe una TD donde predomina este rasgo prototípico; es decir, donde la presencia de *kigo* evoca este tipo de TD. Como comenta Kabatek:

las repeticiones [...] tanto de fenómenos naturales como de tradiciones culturales, pueden evocar TD: los anocheceres evocan la poesía de los anocheceres, que pueden corresponder a una tradición discursiva [...]. La relación de tradición de una TD tiene entonces dos fases, la TD propiamente dicha y la constelación discursiva que la evoca (2005: 158).

En lo referente a la palabra *kireji*, Donald Keene menciona que, sin importar su brevedad, en el haikú debía percibirse la presencia de dos elementos; uno de ellos podía aludir a circunstancias generales, como: “el final del otoño, la quietud de los jardines de los templos, el mar que se oscurece”, y el otro podía evocar la “percepción momentánea” (Keene, 1987: 57). Estos elementos debían encontrarse separados por un tipo de corte que los japoneses denominaban *kireji*: “cesura” o “palabra cortante” (Keene, 1987: 54), y, entre otros motivos, esto resultó importante para que el haikú no funcionara como una simple relación entre dos aspectos, sino para que más bien estos se manifestaran como “dos polos eléctricos entre los que salte la chispa” (Keene, 1987: 57).

Las características temáticas expuestas en los párrafos anteriores constituyen un panorama sucinto de las cualidades que se proponen como prototípicas del haikú clásico. No

obstante, antes de concluir con este apartado, deseo mencionar un último aspecto temático; se trata de las alusiones al budismo zen, tema que considero como parte de un número considerable de haikús clásicos, sobre todo a partir de Matsuo Basho, quien impregnó los suyos con un tono de zen. Los haikús se convierten en el reflejo poético de la sabiduría de la filosofía del zen, y al mismo tiempo su composición se convierte en la propia vía de la meditación zen. En este sentido, cuando al haikú se le concibe de esta manera, se puede visualizar entonces como

un breve destello intenso, es la grandeza en lo pequeño, igual que nos muestra lo pequeño de la grandeza. Por esto, al haikú no le es ajeno mostrarnos la ilusión del mundo y lo efímero de lo consistente, ni lo sorprendente de la sencillez, y así nos lo hacen ver los haikuístas clásicos (Vicente Anaya: 1992: 8).

No obstante, aunque esta sea una cuestión conectada con la temática, será un asunto que se tratará con mayor profundidad en el siguiente apartado, por su honda vinculación filosófica con el budismo zen.

2.4. El sustrato filosófico: los haikús como “frases de zen”

El trasfondo filosófico del budismo zen, un tercer aspecto temático importante del haikú, ha sido considerado como otra de sus características prototípicas, y que a su vez puede conformar otro tipo de TD del haikú. Kabatek menciona que “una TD es *más* que un simple enunciado; es un acto lingüístico que relaciona un texto con una realidad, una situación, etc.” (2005: 160); y en el caso de esta TD del haikú, la realidad o el ámbito que nos puede evocar es el de la filosofía del budismo zen, así como esto hace referencia a un tipo de percepción muy particular sobre el papel y la función de la poesía:

La poesía ha asumido en Japón, país poco aficionado a la especulación y a los valores trascendentales de las culturas monoteístas, el papel que la filosofía y la teología han desempeñado en nuestra cultura. [...] Igualmente, conceptos éticos como la verdad (*makoto*) o religiosos como la inanidad de la vida (*mujo*), lejos de merecer tratados especulativos, han asumido derroteros estéticos y como tal se han plasmado en verso a lo largo de los siglos (Rubio, 2011: 10).

El haikú, sin importar la brevedad de su forma, ha sido el medio idóneo para expresar estas cuestiones que tienen tanto parangón con el zen y el interés de esta forma de budismo

por la apreciación y comprensión del instante. Dice un proverbio zen: *Si te das cuenta de que todas las cosas cambian, te darás cuenta también de que no hay nada a lo que debas aferrarte*. La comprensión por el momento instantáneo implica esto y mucho más; y en Japón a lo largo de muchos siglos, ha sido la forma poética idónea para expresar y acercarnos a esta experiencia, a la percepción de la verdad o de la realidad de la que hablábamos líneas arriba. Como menciona Rubio, “El *haiku* es poesía de sensación, y también de algo más. De algo a lo que la filosofía del ‘aquí y el ahora’ del budismo zen no es ajeno” (2011: 23). Antes que Rubio, el monje zen instalado en París a mediados del siglo XX, Taisen Deshimaru, definió el haikú relacionándolo estrechamente con el ámbito del zen: “Los *haiku* japoneses en realidad no son poemas, sino frases de Zen, breves sentencias” (1994: 118). Y mucho tiempo antes que Rubio y Deshimaru, en el siglo XVII Matsuo Bashō, uno de los poetas más importantes de Japón, impregnó también el haikú con el aquí y el ahora del zen, enmarcándolo en esta definición: “Un haikú —decía Bashō— es lo que ocurre aquí y ahora” (citado por Cabezas, 1993: 20). Fue de hecho con poetas como Basho que el haikú se impregnó aún más de la esencia del budismo zen, lo cual podemos percibirlo cuando nos acercamos a la poesía de este *haijin*:

Al leer a Basho, nuestra sonrisa es de comprensión y, no hay que tenerle miedo a la palabra, piedad. No la piedad cristiana sino ese 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 (Paz, 2005: 16).

El zen enseña que debemos aceptar el mundo tal cual es, con bellezas o con horrores, como dice Paz. Para el budismo los hombres sufren porque tienen un apego profundo por las cosas de este mundo y por su propia vida. Pero si comprendemos el carácter de impermanencia de las cosas —incluidos nosotros mismos—, es posible que el hombre se libere de su sufrimiento. Tomando en cuenta que la influencia del budismo zen alcanzó prácticamente todos los estratos culturales, sociales y artísticos de Japón, se entiende como consecuencia que “el antiintelectual budismo Zen haya sido lo que proporcionó la única influencia religiosa significativa en la poesía japonesa”. A esto se debe la recurrencia de los haikús a elementos de la naturaleza donde este aspecto de impermanencia resulta notorio: “La caída de la flor del cerezo y la dispersión de las hojas en el otoño son temas favoritos,

porque ambos sugieren el paso del tiempo y la brevedad de la existencia humana”, y, como continúa explicando Keene: “Semejante poesía tiene un fondo religioso: aquel tipo de budismo que enseñó que las cosas de este mundo carecen de sentido y pronto se marchitan y que confiar en ellas es depositar nuestra fe en el polvo y la ceniza” (1953: 42).

Los siguientes haikús de *haijines* japoneses presentan esta visión del budismo zen que incita a observar con detalle, a apreciar con minuciosidad todo lo que se presenta en el momento del instante, por más minúsculo o insignificante que algo pudiera parecer:²⁰

<i>Kono michi ya Yuko hito nashi ni Aki no kure</i>	Este camino que ni un solo hombre anda. Tarde de otoño. (Basho, 2011: 115).	<i>Kono aki wa Nan de toshi yoru Kumo no tori</i>	En este otoño ¿cómo es que estoy tan viejo? En nubes, pájaros.
<i>Haru no hiya Niwa ni suzume no Suna abite</i>	Día de primavera. En el jardín un gorrión se baña en arena. (Onitsura, 2011: 119).	<i>Ochi kochi ni Taki no oto kiku Wakaba kana</i>	Aquí y allá, estruendo de cascadas... ¡Primeras hojas!
<i>Samidare ya Taiga wo mae ni Ie ni ken</i>	Tiempo de lluvias. Frente al río crecido, dos casitas. (Buson, 2011: 120).	<i>Tada oreba Ore tote yuki no Furi ni keru</i>	Estando aquí, simplemente aquí. Fuera cae, cae la nieve.
<i>Sabishisa ni Meshi wo kuu nari Aki no kaze</i>	En soledad mi comida me como. Viento de otoño. (Issa, 2011: 125).	<i>Oshi no hani Usu yuki tsumoru Shizukasa yo</i>	Cae blandamente la nieve en alas del pato. ¡Ah, qué quietud!

Estamos hablando de una poesía que se encuentra encadenada a la vertiente cultural del país del Lejano Oriente en el que nació. El haikú no es únicamente el resultado de una visión estética japonesa que fue modelando la forma de este tipo de poesía durante el transcurso de muchos años. Tanto la parte formal como temática del haikú, en gran medida fueron el resultado de la comunión de una noción cultural japonesa enlazada íntimamente con el zen. Si quisiéramos en pocas palabras describir la parte más esencial de la poesía japonesa, podría decirse que es una cultura de la poesía que tiende “a identificar el instante con la eternidad, la ignorancia con el sumo conocimiento y el vacío con la plenitud” (Siguan,

²⁰ Las versiones consultadas proceden de la traducción de Carlos Rubio en su libro *El pájaro y la flor: Mil quinientos años de poesía japonesa* (2011).

2010: 29). Es posible que esta breve descripción de la concepción poética parezca mucho más abstracta que lo que pudiera decirnos sobre ella. Pero esto no es así. Haré uso de las palabras de Daisetz Suzuki para explicar el porqué, estos aspectos, constituyen parte del contenido del haikú y que es, al mismo tiempo, un reflejo de la filosofía del zen.

La distancia que se encuentra entre el budismo zen y la cultura japonesa, en todas sus expresiones, es tan breve como el haikú, o quizá ni siquiera exista, al estar tan interrelacionado el uno con la otra:

It is impossible to speak of Japanese culture apart from Buddhism, for in every phase of its development we recognize the presence of Buddhist feeling in one way or another. There are, in fact, no departments of Japanese culture which have not undergone the baptism of Buddhist influence [...] Since its introduction into our country officially in the sixth century, Buddhism has ever been a most stimulating formative agent in the cultural history of Japan (Suzuki, 1959: 217).

Como afirma Suzuki, no hay duda de que la filosofía del zen posee los mismos aspectos generales que el Budismo Mahāyāna. Sin embargo, tiene otros elementos esenciales que le son únicos a lo que podríamos llamar *el método zen*. En este punto, dicho método consiste en ver directamente dentro del misterio de lo que nosotros somos. El zen nos advierte y nos aconseja que no debemos seguir estrictamente las enseñanzas verbales o escritas de Buddha; además, tampoco recomienda seguir fórmulas o prácticas ascéticas rigurosas. En lugar de dirigirnos hacia el exterior para conseguir la sabiduría —el *satori*—, lo importante para el zen es tratar de conseguir una experiencia interior personal, y que debe tener lugar en la búsqueda más profunda de uno mismo (Suzuki, 1959: 218).

Esta perspectiva tan propia del zen es una llamada para que el ser humano se acerque al conocimiento mediante una manera intuitiva y subjetiva, no sólo a través del conocimiento conceptual. Dicha experiencia es llamada por los japoneses *satori*: “Without *satori* there is no zen. Zen and *satori* are synonymous” (Suzuki, 1959: 218). El principio básico del *satori*, según Suzuki, es no depender de los conceptos en función de alcanzar la esencia verdadera de las cosas, porque los conceptos son útiles para definir la verdad pero no para que experimentemos su verdadera comprensión. En este sentido, la comprensión debe ir más allá de los alcances intelectuales: “Conceptual knowledge may make us wise in a way, but this is only superficial” (Suzuki, 1959: 218). En palabras de Suzuki, la perspectiva del zen sobre

este aspecto puede considerarse perfectamente como el eco o el reflejo del espíritu del pensamiento oriental, a diferencia del occidental (1959: 218).

There is truth in saying that the Oriental mind is intuitive while the Western mind is logical and discursive. An intuitive mind has its weakness, it is true, but its strongest point is demonstrated when it deals with things most fundamental in life, things related to religion art, and metaphysics (Suzuki, 1959: 219).

El pensamiento zen, que cree que las últimas verdades referentes a la vida y a las cosas deben ser intuitiva y no conceptualmente adquiridas, es la manera en que esta forma de budismo ha contribuido al cultivo y desarrollo de las formas de apreciación artísticas en la cultura japonesa (Suzuki, 1959: 219). Así, hemos llegado por fin al punto de intersección entre los aspectos formales, estilísticos y temáticos del haikú clásico, con el budismo zen. Si el haikú tiene como parte de su temática prototípica los elementos de la naturaleza, es para encontrar la “percepción de la verdad”:

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 observancia estricta de las austeridades monásticas. [...] Pero cualquier percepción súbita puede conducir a ese estado: según los fieles del zen, fue la salida del lucero matutino lo que le dio la iluminación al mismo Buda (Keene: 1953: 56).

El zen, la rama del budismo más práctica de todas, incita a que alcancemos la percepción de la verdad o el alcance del conocimiento no mediante el pensamiento lógico ni el estudio de textos, sino a través de la percepción sensorial y la concentración plena de cada instante del presente. Como habremos de recordar, la concentración, experiencia y apreciación del presente a través de los sentidos, sin intromisión del pensamiento intelectual, es parte de la práctica del zen. Y en el caso del haikú, la percepción a través de los sentidos es una de las bases principales de su temática. Esta es una de las líneas de conexión que podemos encontrar entre el haikú y el zen. En el caso de Basho, el monje zen cuyo trabajo poético manifiesta a la perfección este aspecto, muchos de sus haikús reflejan esta *percepción de la verdad* a través de los sentidos:

Las imágenes que empleaba Basho para captar el momento de la verdad eran casi siempre de índole visual [...] Pero Basho no se apoyaba exclusivamente en imágenes visuales; el

momento podía percibirse lo mismo con cualquiera de los demás sentidos [...] Y a veces los sentidos se confundían unos con otros de un modo sorprendentemente moderno (Keene: 1953: 56).

Retomando la ideología del zen de que las verdades de la vida deben ser aprehendidas de manera intuitiva y no bajo el dominio de la comprensión conceptual y lógica, según Suzuki, este es el punto en el cual se establece la relación espiritual entre el zen y la concepción del arte. El artista, atendiendo y haciendo uso de su capacidad intuitiva, debe ser capaz de captar los aspectos misteriosos de la vida, esa parte invisible del mundo y de nuestra propia esencia que está ahí, pero que muchas veces se encuentra bajo velos y no se presenta a los ojos de todos. Con esta visión casi metafísica de acercamiento y apreciación del mundo, por consiguiente el misterio de la vida entra de manera profunda en las composiciones del artista. Así, cuando el arte presenta esos aspectos insondables y misteriosos de una forma creativa y honda, esto puede conducir a las profundidades de lo que es el propio ser: el arte se convierte, entonces, en una labor casi divina (Suzuki, 1959: 219).

Las grandes producciones artísticas, ya sean de pintura, escultura, música o poesía, entre otras, poseen invariablemente esta cualidad. Por su parte, en el momento en que la creatividad del artista alcanza su punto más álgido y es capaz de transportarnos a la esencia íntima de lo que somos, este se convierte en un “agente de la creación”; y ese supremo momento de su vida, en términos de zen, es la experiencia del *satori*. Como explica Suzuki, vivir la experiencia del *satori* es volverse consciente de lo que Suzuki llama “lo Inconsciente” —“the Unconscious (*mushin*, no mente)” (1959: 220)—, y según la concepción japonesa, el arte siempre tiene de “lo Inconsciente” dentro de él (Suzuki, 1959: 219-220).

Por otra parte, la experiencia del *satori* no puede ser adquirida mediante el significado ordinario de la enseñanza o el aprendizaje. Como explica Suzuki:

It has its own technique in pointing to the presence in us of a mystery that is beyond intellectual analysis. Life is indeed full of mysteries, and wherever there is a feeling of the mysterious, we can say there is zen in one sense or another. This is known among the artists as *shin-in* (*shên-yün*) or *ki-in* (*ch'i-yün*), spiritual rhythm, the taking hold of which constitutes *satori* (1959: 220).

Aunque no estemos familiarizados con la noción de *satori*, lo que debemos saber en primera instancia es que se rehúsa a ser subsumido dentro de cualquier tipo de categoría

lógica, y en este sentido el zen nos provee de una especie de método para su realización. El conocimiento conceptual tiene su propia técnica, un tipo de método progresivo y en el cual se inicia y se avanza paso por paso. Pero esto no permite que entremos en contacto con el misterio del ser, del significado de la vida, de la belleza de las cosas alrededor de nosotros (Suzuki, 1959: 220). En última instancia, “without an insight into these values it is impossible for one to be master or artist of anything” (Suzuki, 1959: 220). Como dice Suzuki, todo arte tiene su propio misterio, su “ritmo espiritual”, su *myō* (*miao*), como lo llaman los japoneses (1959: 220). De esta forma, aquí es donde se puede percibir aún más cómo el zen se encuentra íntimamente relacionado con todas las ramas del arte: “the true artist, like a zen master, is one who knows how to appreciate the *myō* of things” (Suzuki, 1959: 220).

Como se percibe en esta última cita, el gran monje zen, Daisetz Teitaro Suzuki, al poseer un conocimiento profundo sobre esta rama del budismo, se atreve a comparar al artista con un maestro zen, poniéndolos en el mismo nivel. Así, si el artista adquiere la visión del zen para apreciar el misterio de las cosas y expresarlo en sus obras, ya sea a través de la literatura, la pintura, la música o cualquier otro tipo de expresión artística, puede ponerse a la par de un maestro del budismo zen.

En este apartado apenas se ha realizado un esbozo de la relación entre el zen y el haikú. Aún faltan muchas cosas más que decir y explicar en términos de lo que acabamos de presentar. No obstante, en el cuarto capítulo, al realizar el análisis de los elementos del budismo zen en los haikús del poeta Noé Carranza Madrigal, tendremos más espacio para continuar desarrollando los aspectos más importantes sobre el zen y el haikú, y ejemplificarlos con el análisis del corpus elegido.

CAPÍTULO 3. MARCO CONTEXTUAL DEL HAIKÚ EN MÉXICO

Mientras la tradición poética en México venía gestándose a través de la pluma de románticos y modernistas, a inicios del siglo XX el haikú irrumpe en el panorama de la poesía de nuestro país, como una especie de suspiro agradable y renovador, un descanso de las formas y temáticas de la lírica anterior. El haikú, haciendo un parangón con la brevedad y sutileza de su estructura, no fue la puerta de entrada sino la llave para muchos autores, tanto mexicanos como del resto de Hispanoamérica, que les permitió abrir infinidad de puertas y darse paso por un nuevo camino de experimentación y creación poéticas.

No es objetivo de esta tesis exponer a todos o por lo menos a la mayoría de los poetas que cultivaron el haikú en México. Aunque sería un trabajo de gran valor, por el momento no es la base de estudio primordial de esta investigación. Sin embargo, me he propuesto dedicar unas líneas a algunos de los principales autores que lo han difundido y desarrollado en México. Este capítulo es, por ende, una especie de esbozo de sus principales representantes en nuestro país, que presenta una descripción general de las características de sus haikús y, por último, un acercamiento a la influencia que la filosofía del budismo zen tuvo en determinados poetas, tocando en mayor o menor medida la pluma y la sensibilidad con la que crearon sus haikús y el resto de su poesía.

Sin embargo, antes de empezar el desarrollo de este capítulo, debo hacer énfasis en un aspecto que considero pertinente mencionar. Ha habido una discusión en torno a si los haikús que han compuesto los poetas mexicanos cumplen con las especificaciones necesarias para poder ser vistos como propios de este género poético; algunos de ellos, por ejemplo, no cumplen estrictamente con las características consideradas como prototípicas. Este es un aspecto que percibiremos con mayor claridad cuando estudiemos brevemente algunos haikús de los poetas que he seleccionado. Sin embargo, siguiendo la línea de los principales investigadores de este tipo de poesía y de sus exponentes en el país, doy por hecho que las obras de los poetas mexicanos que han desarrollado el género pueden constituirse como tales.

En realidad, es por este motivo que he continuado con la noción de las tradiciones discursivas de los géneros propuesta por Kabatek, y que ya he venido explicando en el capítulo anterior. En el segundo capítulo me enfoqué en exponer los principales elementos del haikú clásico, no para hacer notar que lo que han escrito en México diversos poetas no es meramente haikú, sino para darnos cuenta de que, si bien algunos no constituyen ejemplos

prototípicos, son TD de este género que siguen manteniendo algunas de sus características, sea en mayor o menor grado.

Veremos, así, que aspectos como la brevedad, la apreciación del instante, la forma prototípica de los tres versos, la temática relacionada con aspectos de la naturaleza, la melancolía de la vida o la reflexión en torno al carácter impermanente de las cosas, entre otros, son algunos de los elementos que podemos encontrar con notoriedad en los haikús de muchos poetas mexicanos. E incluso, como veremos en este capítulo, algunos llegaron a una comprensión más o menos cercana de lo que implica la visión del budismo zen, con lo cual intentaron desarrollar no sólo sus haikús, sino gran parte de su poesía. Cuando Octavio Paz escribió en su introducción al libro *Sendas de Oku* de Matsuo Basho, que: “acaso no sea impertinente detenerse en la significación del budismo zen en su obra y en su vida” (2005: 43), fue porque entendió perfectamente que el haikú no puede comprenderse por completo sin el trasfondo filosófico del budismo zen, y que el zen no sería lo mismo sin la comprensión del mundo que permiten la lectura y la composición del haikú.

Por último, aunque ya algunos investigadores han mencionado lo que yo referiré a continuación en torno al desarrollo del haikú en México, me parece importante hacer notar que me enfoco en la influencia del zen en la creación poética de ciertos autores mexicanos, lo que considero un aporte importante de este trabajo de investigación; no porque este aspecto no hubiera sido mencionado antes, sino porque lo convierto en el enlace principal con el cual puedo decir, con seguridad, que esta forma de poesía ha encontrado un terreno fértil y de amplio cultivo en un país que no es Japón.

A casi cien años de su aparición en la poesía mexicana, el haikú fue llamando poco a poco la atención de poetas de gran peso para el desarrollo de la literatura mexicana, de manera que fue imponiéndose como un género poético de gran relevancia en este ámbito artístico. De este modo, sin importar que el haikú proviniera de un país tan alejado del nuestro como Japón, los poetas mexicanos terminaron acunándolo y apropiándose de él casi como si fuera un género propio. Como lo he señalado, las características de la obra de algunos de los principales exponentes del haikú en nuestro país serán esbozadas a continuación.

3.1. El haikú en la poesía mexicana

La irrupción de un nuevo tipo de género poético como el haikú tuvo en nuestro país mucho más alcance e influencia que lo que su pequeña forma habría podido suponer. Aunque no es motivo de este capítulo, es bien sabido que su importancia rebasó los límites de México, llegando a tocar incluso la pluma y sensibilidad de poetas del resto de los países de habla hispana, tanto de América como de Europa.

En el ámbito de nuestro país, el haikú fue un género poético cuyo advenimiento fue necesario para un momento de renovación benéfico para la poesía mexicana. Su estructura breve dio pie a la propuesta de nuevas formas de poesía, más enfocadas en el contenido y en la exposición de imágenes y percepciones, que en el desarrollo de la extensión poética. Por otra parte, sus características temáticas permitieron que los poetas jugaran con nuevos contenidos, de tipo más sensorial y perceptivo, y que los plasmaran en su poesía. Así, el haikú hizo válido muchos aspectos en estructura y temática que antes parecían impensables para el campo de la lírica mexicana. Comencemos a ver algunos ejemplos compuestos por poetas mexicanos, para darnos una idea del cambio de paradigma que el género provocó en la poesía del país:²¹

Cigarra nocturna
Cascabel de plata
en un trémulo hilo
de luna...

José Juan Tablada

Alacrán
Sale de su rincón
en medio de un paréntesis
y una interrogación...

Carlos Gutiérrez Cruz

El ratón
Enigmático despertador:
de día provocas risa,
de noche infundes terror...

José Rubén Romero

Luciérnaga en la noche,
rocío en el alba:
¡cuán poco basta!

Samuel Ruiz Cabañas

Haikís de Lupe
¿De qué laguna
surgió el tallo ondulante
de tu cintura?

José D. Frías

Túnel
Sol.
Un paréntesis de sombra...
Y otra vez el sol.

Francisco Monterde

²¹ Los haikús de este apartado provienen de las siguientes versiones: *Breve historia y antología del haikú en la lírica mexicana*, de Ty Hadman (1987), y *José Juan Tablada: su haikú y su japonismo*, de Seiko Ota (2014).

José Juan Tablada es considerado como el introductor del haikú al ámbito de la literatura hispanoamericana. Hubo un tiempo en el cual los investigadores de este poeta aseveraban que él había conocido el haikú gracias a sus viajes a Japón. Sin embargo, autores recientes como Seiko Ota ponen en tela de juicio este hecho, debido a algunos aspectos de la historia personal del poeta que se han encontrado. Aunque el objetivo no es determinar si Tablada realizó o no sus viajes a Japón, es relevante mencionarlo, debido a la actualidad de diversos estudios en torno a él y que recientemente lo cuestionan (De la Fuente, 2009). Lo que hasta el momento se ha podido determinar es que él conoció los haikús mediante traducciones realizadas al francés —Tablada hablaba perfectamente ese idioma. Como asevera Hadman: “fue una serie de poetas franceses la que hizo contribuciones significativas durante los primeros dieciocho años del siglo XX a nivel nacional y la que influyó en Tablada, Lozano y otros poetas” (1987: 13-14).

Sin embargo, aunque en el ámbito occidental la difusión del haikú implicó que se realizaran las primeras traducciones —en este caso al inglés y al francés—, para autores como Hadman el gran valor y aporte de Tablada para la poesía no se dio sólo en México, sino para todo el ámbito occidental: “José Juan Tablada fue el primer poeta occidental que escribió haikú y el primero que de manera individual publicó una colección original de haikú” (1987: 13). Así, la primera obra publicada de Tablada donde se concentró en este tipo de forma poética, se titula *Un día... Poemas sintéticos*, y fue publicada en 1919, en Caracas, Venezuela. Autores como Hadman mencionan que esta obra fue el primer libro de haikús publicado en otra lengua que no fuera el japonés.

En el aspecto temático, lo que resulta interesante es que, a diferencia de la usanza poética y literaria que se estaba llevando a cabo en México, esta obra presenta un contenido con visiones de otro tipo, más personales y al mismo tiempo más enfocadas en el mundo y en la naturaleza. Como explica Hadman, “Tablada conduce al lector a través de un día completo de visiones, sonidos y sensaciones hasta el amanecer del día siguiente”; y lo que produce en el lector es “una experiencia poética que persiste [...] largo tiempo después” (1987: 11). Esto resulta interesante en la medida en que el haikú le dio un respiro y un cambio de perspectiva poética a la literatura en México. Como consecuencia, no es de extrañar que tuviera una honda influencia sobre muchos poetas jóvenes mexicanos que intentaron cultivar

este género poético y comenzaran a jugar con el nuevo tipo de visiones y elementos estructurales y temáticos que proponía (Hadman, 1987: 11).

Otra cuestión que salta a la vista de esta primera obra es que Tablada no se atrevió a denominar sus poemas como “haikús” sino que los llamó “poemas sintéticos”, quizá en parte porque existen diferencias notorias entre los rasgos prototípicos del haikú clásico japonés y los que él publicó en *Un día...* y en su segundo libro de haikús, titulado *El jarro de flores*, que publicara en Nueva York, en 1922. En general, hay cuatro diferencias que llaman la atención entre los “poemas sintéticos” de Tablada y el clásico: *a.* Tablada los antecede de título, lo que es un rasgo no prototípico; *b.* No continúa con la forma tradicional de versos compuestos por 5, 7 y 5 sílabas; *c.* Algunos de sus poemas no cumplen con la estructura de tres versos, pues los compone únicamente con dos, y *d.* Emplea la rima, lo que es un recurso no utilizado para el haikú ni para otros tipos de poesía japonesa. A continuación, presento algunos ejemplos donde se observan estos cuatro rasgos:

Ejemplos de haikús de *Un día... poemas sintéticos*:

El chirimoyo

La rama del chirimoyo
se retuerce y habla:
pareja de loros.

El insecto

Breve insecto, vas de camino
plegadas las alas a cuestras,
como alforja de peregrino...

Los ruiseñores

Plata y perlas de luna hechas canciones
oíd... en la caja de música
Del kiosko de los ruiseñores.

Luciérnagas

Luciérnagas en un árbol...
¿Navidad en verano...?

La araña

Recorriendo su tela
esta luna clarísima
tiene a la araña en vela.

La luna

Es mar la noche negra;
la nube es una concha;
la luna es una perla...

Ejemplos de *El jarro de flores*:

Remanso

Las espumas del río se arremansan
y entre las piedras fingen
grandes esponjas blancas...

Hongo

Parece la sombrilla
este hongo policromo
de un sapo japonista.

6. p. m.

La golondrina con su breve grito
traza en el cielo signos de infinito.

6.30. p. m.

Nocturnas mariposas
se desprenden de las paredes
grises como la hora...

Más que realizar un análisis detallado de toda la obra poética de José Juan Tablada, lo que más me interesa es destacar aquí el papel trascendental que él tuvo para que el haikú comenzara a germinar, tanto en México como en otros países.²² Con la entrada del haikú al ámbito de la poesía mexicana, se dieron un sinnúmero de implicaciones para la creación lírica en nuestro país. Como menciona Hadman:

Tablada devolvió el regocijo a la poesía castellana, que sufría sobreabundancia de sentimentalismo y de melancolía. El mundo estaba en guerra y México en la agitación política de la Revolución. Tablada, trascendental, pero no inconsciente, era uno de los poetas que, en los inicios del movimiento vanguardista, indicaba la vía alegre y serena (1987: 11-12).

Al inducir una imagen tan concisa de lo que se plasma en sus versos, el haikú provocó una conciencia y enfoque sobre los aspectos del medio ambiente y natural que rodeaban al ser humano. No es gratuito entonces que aparecieran haikús como los de José Rubén Romero, quien se encargó de forjar una visión muy personal y meticulosa sobre los detalles percibidos en Tacámbaro —el pueblo de Michoacán donde viviera algunos años—, nombre con el cual de hecho tituló su libro de poesía. Los poemas breves presentados en esta edición son una especie de pequeños cuadros de momentos, y que no demeritan ningún motivo que pudiera aparecer ante los sentidos del poeta. Desde visiones sobre aspectos y sentimientos entre las relaciones de las personas, hasta pensamientos fugaces sobre cuestiones relacionadas con motivos de carácter más nacional, además del realce infaltable de elementos de la naturaleza, tema tan prototípico del haikú, pero en este caso enlazado con el entorno propio de la región. Como se notará en la lectura de los siguientes ejemplos de sus haikús, hay muchos rasgos prototípicos que Rubén Romero deja de lado, para incorporar otros:

El granero

Buscando huevos de gallina
por los rincones del granero,
hallé los senos de mi prima.

Junio. La procesión

Gusano “de nogal”
cegado por el brillo
de una capa pluvial.

El hospital

Catres cubiertos de esteras,
sollozos de prostituta,
estertor de limosneras...

Noviembre. Los muertos

Bajo el mosquitero,
sobre la mesa limpia del dulcero,
las calaveras de azúcar pulida
ríen calladamente de la vida.

²² Un estudio minucioso y detallado de la obra poética de José Juan Tablada lo constituye el libro *José Juan Tablada: su haikú y su japonismo* (2014), de la investigadora japonesa Seiko Ota.

El médico

Barba canosa, lustrosa levita.
Narrando sus viejas memorias
olvida cobrar la visita.

Otros autores que son parte importante en el desarrollo del haikú en México, por lo menos para la primera mitad del siglo XX, son Carlos Gutiérrez Cruz (1897-1930), Rafael Lozano (1899-1974) y Francisco Monterde García-Icazbalceta (1894-1985) (Hadman, 1987; Ota, 2014).

El caso de Carlos Gutiérrez Cruz es interesante, puesto que comenzó publicando varios haikús en el periódico *El Informador* de Guadalajara, durante el año de 1919 (Hadman, 1987: 12). Posteriormente, compuso 56 poemas con una temática que estaba enfocada principalmente en animales, y en 1920 los empleó para que conformaran su primer libro de haikú (Hadman, 1987: 12). Sin embargo, debido a que la mayoría de su poesía era de tono político, concluyó por impregnar sus creaciones con esta temática, lo que lo alejó considerablemente del haikú japonés (Ota, 2014: 173).

En Madrid, cuando corría el año de 1921, Rafael Lozano presentó y publicó su libro *La alondra encandilada*, el cual contiene un apartado titulado *Libro de estampas*, conformado por 48 haikús. Como menciona Hadman, los principales temas de sus haikús son: “Amor, filosofía, música y danza” (1987: 13), y aunque tiene algunos haikús que hablan de elementos de la naturaleza, no se concentra tanto en esta temática como lo hizo García-Icazbalceta.

El estudioso Ty Hadman considera que García-Icazbalceta, junto con Tablada y Lozano, constituyen los mejores ejemplos del haikú en México (1987: 16). La investigadora Seiko Ota reafirma esta idea, cuando comenta que una de las circunstancias valiosas de García-Icazbalceta, y que lo acerca al haikú japonés, es el enfoque temático dirigido hacia la naturaleza; asevera: “Monterde compuso muchos haikús de plantas y de paisajes, enfocando como en un fotograma cada descubrimiento que hacía de la naturaleza; por lo tanto, se acercó bastante al haikú auténtico” (Ota, 1987: 180). Algunos haikús de estos autores son los siguientes:

Carlos Gutiérrez Cruz:

Alacrán

Sale de su rincón
en medio de un paréntesis
y una interrogación...

Pelícano

Cafetera de porcelana
que va flotando por el agua.

Como tú no tienes nada,
tienes que matar a los ricos
con sus propias armas.

Pero la luciérnaga,
no es el escupitajo de una estrella.

Rafael Lozano:

Llena de lilas,
traía flores en las manos
y en las pupilas.

Canción
de negros y guitarras.
Dolor, dolor, dolor.

El barco

deja sólo una estela.
Nosotros, ¿qué dejamos?

Francisco Monterde:

Magueyes

El alcohol de la tierra enciende
la verde llama
de los magueyes.

Ido el invierno
el júbilo en tus flores
brotó, cerezo.

Lejanía

En la suave curva
De las colinas
carne morena ondula.

Túnel

Sol.
Un paréntesis de sombra...
Y otra vez el sol.

En la montaña

Tren subiendo la montaña:
oruga sobre una manzana.

En última instancia, no debemos olvidar que poetas mexicanos que cultivaron el haikú, como los citados líneas arriba, son trascendentales en la medida en que comenzaron el cultivo y la difusión de este género en el país. Existen algunos trabajos excelentes en los cuales se realizan análisis de los poemas de estos autores, y la forma en que estos se acercan al haikú japonés —el caso de Seiko Ota es uno de ellos (2014). Más que aspirar a un análisis de todos los *haijines* mexicanos, busco hacer notar aquí que sus obras han contribuido a que el haikú se haya constituido en el último siglo como un género poético trascendental en nuestro país y en nuestra lengua. De cualquier modo, existen tres poetas a quienes, por su renombre en torno a este género poético, considero pertinente referirme más ampliamente, a saber: José Juan Tablada, Octavio Paz y José Emilio Pacheco. En los siguientes apartados procuraré detallar el papel trascendental que ellos tuvieron para el cultivo y fomento del haikú en el país, así como la manera en que algunos elementos del budismo zen se presentan en su poesía, debido a su acercamiento a la cultura y la poesía japonesas.

3.2. La influencia de la filosofía del budismo zen en *haijines* mexicanos: José Juan Tablada, Octavio Paz y José Emilio Pacheco

En este apartado no se busca presentar un análisis extenso y meticuloso de toda la obra poética de estos tres autores que sin duda han sido importantes, en mayor o menor medida, para la difusión y evolución del haikú en México. Más bien, se procura establecer una referencia de la forma como tres de los poetas más importantes de nuestro país intuyeron la visión poética del zen, y la expresaron o manifestaron en algunos de sus poemas, ensayos, comentarios y/o análisis en torno a otras obras poéticas (será el caso de Paz cuando habla de Tablada o Basho, o de Pacheco con las traducciones que elabora de este último *haijin*, aspectos que más adelante mencionaré).

a. José Juan Tablada

Para empezar, como es bastante conocido, Tablada tiene varias aportaciones en el campo de la lírica mexicana de inicios del siglo XX. Al respecto, José Homero comenta:

Tablada detenta doble primicia: ser el introductor del decadentismo en la poesía mexicana y ser el primer vanguardista. “Introductor del modernismo” lo llamó Amado Nervo; “introductor de la vanguardia”, Octavio Paz; “introductor del haikú” entorna el coro (2015: 406).

Por la forma en que elabora su poesía, y sobre todo sus haikús o “poemas sintéticos”, como él los llama, y que publica por primera vez en su libro *Un día...*, en 1919, en Caracas, Venezuela (Ota, 2014: 91), se perciben en él tanto influencias del haikú tradicional como de la estética japonesa y budista zen, para las cuales la belleza de la vida se encuentra en aquello que es completamente natural y sin artificios. En este sentido, a pesar de que sus haikús no cumplen con la forma clásica (5, 7 y 5 sílabas distribuidas en tres versos), y que además implementa en ellos un título (que no es necesario en el haikú japonés tradicional), lo que sí permanece en sintonía con el haikú japonés (y que lo conllevó a hacer algunos poemas con dicha postura) es la contemplación de la naturaleza y de todo aquello que lo circundaba. En su manera de crearlos, como explica Seiko Ota, Tablada “se enfrenta directamente con la naturaleza” (2014: 103).

Los haikús tabladianos nacieron captando en vivo la naturaleza, contemplándola y escuchándola bien, pero a la vez crearon un mundo tan bello que tal vez a los japoneses nos parezca ficticio, aunque en realidad no lo sea. [...]

Los haikús tabladianos nacen al par, contemplando montañas, ríos, árboles, hierbas, pequeños animales e insectos y conversando con ellos [...] (2015: 104, 106).

En continuación de las palabras de Ota, un verdadero haikú, aunque sea pequeño en extensión, nos ofrece la apreciación de un mundo en el cual surge la intensidad de cada instante, repleto de sensaciones e imágenes naturales, y cuya pureza y elegancia puede percibirse en elementos tan delicados y sutiles como la lluvia, la brisa, el paisaje, las gotas de rocío, los amaneceres, las aves, los insectos, las plantas, los árboles, e infinidad de otros aspectos... Sin importar lo insignificante que pudieran parecer algunas cosas, Tablada es capaz de concentrarse en todo lo que lo rodea, y a partir de ellos escribir varios haikús:²³

Los zopilotes

Llovió toda la noche
y no acaban de peinar sus plumas
al sol, los zopilotes.

El cámbulo

El cámbulo
con las mil llamas de sus flores
es un gigante lampadario.

El chirimoyo

La rama del chirimoyo
se retuerce y habla:
pareja de loros.

El murciélago

¿Los vuelos de la golondrina
ensaya en la sombra el murciélago
para luego volar de día...?

El caballo del diablo

Caballo del diablo:
clavo de vidrio
con alas de talco.

Los ruseñores

Plata y perlas de luna hechas canciones
oíd... en la caja de música
del kiosko de los ruseñores.

Las hormigas

Breve cortejo nupcial
las hormigas se arrastran
pétalos de azahar...

Hojas secas

El jardín está lleno de hojas secas;
nunca vi tantas hojas en sus árboles
verdes, en primavera.

Las cigarras

Las cigarras agitan
sus menudas sonajas
llenas de piedrecitas...

Mariposa nocturna

Devuelve a la desnuda rama
nocturna mariposa,
las hojas secas de tus alas.

²³ Los haikús citados y que no tienen la referencia, provienen del link consultado en internet: <https://terebess.hu/english/haiku/undia.html>

Como puede percibirse en estos poemas, Tablada se muestra ante nosotros como un autor de infinita y gran capacidad de apreciación artística, centrada en el sentimiento de armonía y sincera *simpatía* que sentía por el medio natural. Paz alude entre líneas a que esto lo presenta como un poeta diferente a los demás en su momento, no sólo por la novedad de la forma breve que comienza a desarrollar (y que establece las pautas para la entrada del vanguardismo en nuestra literatura), sino en la manera de crear poesía, lo que Paz llama “verdadera poesía”. Como él explica:

Su infinita simpatía por los animales, los árboles, las yerbas o la luna, lo llevan a descubrir la vieja puerta condenada durante siglos; la puerta que nos abre la comunicación con el instante. En sus mejores momentos la poesía de Tablada es un milagroso acuerdo con el mundo. ¿Seremos tan insensibles a la verdadera poesía que ignoremos al poeta que ha tendido los ojos más vivos y puros de su época y que nos ha mostrado que la palabra es capaz de reconciliar al hombre con los astros, los animales y las raíces? (Paz, citado por Ota, 2014: 126).

Paz nos lleva de la mano a un aspecto importante que se encuentra en la poesía de Tablada, y que a su vez es afín a la experiencia espiritual del budista zen: la íntima comunión con los elementos del entorno natural. En varios de sus haikús, Tablada nos demuestra el fuerte vínculo que sentía por todas las cosas de la naturaleza, plasmándolas poéticamente con una gran capacidad de sensibilidad y apreciación:

El ruiseñor
Bajo el celeste pavor
delira por la única estrella
el cántico del ruiseñor.

La luna
Es mar la noche negra;
la nube es una concha;
la luna es una perla...

La araña
Recorriendo su tela
esta luna clarísima
tiene a la araña en vela.

Las avispas
Como en el blanco las flechas
se clavan en el avispero
las avispas que regresan...

Otro de los aspectos más importantes que Octavio Paz enfatiza acerca del trabajo poético de Tablada es “la comunicación con el instante”. A través de la comunicación con la naturaleza, en el acto de concentrarse y conectarse con ella, uno puede trasladarse al tiempo y espacio del instante, la actitud contemplativa del aquí y ahora propia del zen. De hecho, este es otro aspecto en el cual el haikú proporciona una ventaja a quienes lo cultivan. Según

Bonnefoy, la estructura breve del haikú permite al poeta y al lector “unirse con el momento vivido y experimentarlo”. A saber:

Lo característico de un texto breve es su capacidad para abrirse a una experiencia propiamente poética. [...] el poema breve libra de la tentación de querer aprehender la distancia por relación a la impresión inmediata. Y así es esta, más naturalmente que otra, la medida para coincidir con un instante vivido. [...] nos sentimos devueltos a un sentimiento de unidad que los largos discursos nos hacen perder. Ahora bien, esa experiencia de unidad, y de unidad vivida, no únicamente pensada, eso evidentemente es la poesía (citado por Ota, 2014: 127).

Una japonesa como Seiko Ota, íntimamente conocedora de las raíces de la poesía japonesa, la mexicana, y del sustrato del budismo zen del cual forma parte culturalmente, concluyó que, en sintonía con “la experiencia de unidad vivida” y “no únicamente pensada” de la que habla Bonnefoy, Tablada llamó a sus haikús “poemas vividos”, porque “debió considerar que su conversación con el sauce²⁴ era propiamente un “poema vivido”. En mi opinión, Tablada componía sus haikús siguiendo el modelo del japonés, porque “sentía que su estilo corto le permitía unirse con el momento vivido y experimentarlo” (Ota, 2014: 127).

José Homero hace notar que otro de los aspectos más “sorprendentes” de Tablada, es su transición entre la luz matinal y la nocturna, difuminándose de tal modo que es imposible diferenciar entre una y otra, así como los elementos que se encuentran bajo este juego de luz y sombras. Huelga decir que en sus haikús,

lo sorprendente es que incluso la transición de la luz a la sombra en el crepúsculo nocturno se asuma como una posesión. [...]

El gran episodio narrativo en la poesía de Tablada es el tránsito crepuscular: la transformación de la luz en sombras o de las sombras en luz (2015: 411, 415).

Dos de los haikús en donde más podemos apreciar esta percepción, este cambio de movimiento de una visión a otra de las cosas bajo el espectro de luces indefinidas, son los siguientes:

²⁴ Este comentario aunque hace alusión al carácter de la poesía de Tablada, de manera más específica se refiere al siguiente haikú:

El saúz
Tierno saúz
casi oro, casi ámbar,
casi luz...
(citado por Ota, 2014: 124).

Luciérnagas

Luciérnagas en un árbol...
¿Navidad en verano?

Los sapos

Trozos de barro,
por la senda en penumbra
saltan los sapos.

En ellos, parece como si Tablada hubiera plasmado estos seres con pinceladas tan tenues, misteriosas y delicadas, que terminaron por difuminarse hasta el punto en que no sabemos si de verdad las luciérnagas eran luces, o viceversa, si las luces parecían luciérnagas; y si se trata de sapos o de curiosos pedazos de barro. Seiko Ota menciona un comentario importante que Paz realiza acerca del segundo poema:

Volviendo a “El sapo” de Tablada, Octavio Paz comenta que este haikú muestra “una objetividad casi fotográfica que, por su precisión misma, libera ese sentimiento indefinible que nos produce el recordar una caminata al atardecer por un sendero mojado”. Una especie de “senda en penumbra” sugiere la hora en que se compuso el haikú tabladiano; esa hora es precisamente la del atardecer en que no se ven bien las cosas y en que cobra vida la descripción: “los trozos de barro saltan como vivientes” (2014: 117).

La manera en que esto se relaciona con el zen reside en que los maestros continuamente promueven la liberación de la mente categórica, que se encuentra ensimismada en una sola faceta de las cosas. La libertad que Tablada nos ofrece en poemas como estos es un atisbo de la libertad que se encuentra en el *satori*, en la práctica del zen. Debemos desligarnos de las ataduras del pensamiento conceptual y argumentativo, y así, entenderemos que en el mundo no existe nada más que *ku* (“vacuidad”), y que no hay feo o bello en el universo. El ser humano es el que se encarga de etiquetar las cosas de esa manera, y en el haikú lo que se intenta presentar es la visión del mundo bajo los ojos del zen, es decir, la percepción de las cosas liberadas de las categorías definitivas y de las concepciones cultural y socialmente establecidas. Es por eso que Tablada, al intuir este estado de la verdad de las cosas, pudo desprenderse también de las temáticas poéticas que culturalmente eran preferidas en Occidente. En su espíritu que discurrió libre y sensible hacia la naturaleza, pudo hacer un haikú de seres que en Occidente eran más despreciados que preferidos, como es el caso de los sapos, y con esos elementos compuso su poesía. Ota elabora una comparación en la que idóneamente asemeja el objetivo poético de Tablada con el de Matsuo Basho, que se encuentran en esta línea de acercamiento al mundo:

De acuerdo con Susumu Toyama (1921-), lo que Basho buscó durante su vida fue encontrar y crear lo poético quebrando nociones estéticas estereotipadas y limitadas, anulando así las palabras y expresiones estériles; incluyó el poema en la realidad del mundo vulgar y ahí encontró temas frescos que acaso tuvieran no menor valor que la belleza en el mundo elegante y tradicional.

Tablada buscó lo mismo que Basho y lo realizó usando el estilo del haikú. [...] Si el anhelo de Basho no fue alcanzar la perfección de la belleza estilística y tradicional sino desarrollar y crear una nueva belleza inexplorada, por casualidad Tablada también intentó lo mismo: entró en la época de vanguardia con su obra de haikús *Un día...* sin sentirse satisfecho con la corriente del modernismo y, deseando el cambio incesante, como Basho, quien se hizo pagano, en cierto sentido, rehusando el arte técnico que era la esencia del haikú tradicional (2014: 121-122).

Al fin y al cabo, como componentes que somos de todo lo que existe en el universo, según los budistas zen, no hay nada que se deba demeritar. Vuelvo a repetir: no hay noción de belleza o fealdad, y ninguna cosa debe ensalzarse en lugar de otra. Todo es importante, y a la vez nada. Esto es, como dice Paz, acercarse a la naturaleza de manera limpia, pura, sin pretensiones ni objetivos, bajo el influjo del sentimiento *mushotoku*: “[Tablada] fue el único entre nosotros —menciona Octavio Paz— hasta la aparición de Carlos Pellicer, que se atreve a ver con ojos limpios a la naturaleza, sin convertirla en símbolo o en decoración” (Ota, 2014: 122). En este sentido, se entiende que lo que Paz comenta es otro aspecto de gran relevancia en la poesía de Tablada, es decir, consigue “la liberación de la naturaleza del símbolo” (citado por Ota, 2014: 126). El fin de la poesía de Tablada no se fundamenta en la búsqueda de nuevos usos del lenguaje, sino en desprender la palabra de todo aquello que no pertenezca a lo que la naturaleza presenta ante nuestros ojos. Su objetivo de sensibilidad hacia el mundo es que por medio del haikú pueda expresarse con completa intensidad la fugacidad de un instante vivido. Así, continuando con Bonnefoy, la ventaja de expresar este tipo de sucesos en una forma poética tan breve como el haikú es que

nos sentimos devueltos a un sentimiento de unidad que los largos discursos nos hacen perder. Ahora bien, esa experiencia de unidad, y de unidad vivida, no únicamente pensada, es evidentemente es la poesía. La forma breve puede ser así, más que ninguna otra, el alma de una experiencia específicamente poética. Cuando un poema adopta una forma breve se vuelve ya, por este simple hecho, una entidad poética conforme la relacionamos con el mundo (citado por Ota, 2014: 127-128).

Continuando con esta idea, Tablada logra demostrar en sus haikús la apreciación de cada segundo, la pura expresión de un instante único, irrepetible y efímero, como la vida misma. Se trata de un espíritu en movimiento, libre de nociones estéticamente preconcebidas, y por eso se permite a sí mismo y a su pluma poética hablar de todos los seres que se crucen en su camino y que puedan causarle admiración.

¿No es curioso que a los antiguos *haijines*, monjes zen vagabundos, los caracterizara el movimiento y que al introductor del *haikai* y de la sensibilidad poética japonesa en nuestra lengua, José Juan Tablada (1871-1945), lo defina el movimiento? [...] Tablada muestra el universo [...] y la vida como un peregrinar, como una travesía marítima donde el navegante enfrenta la intemperie. No sorprende entonces que esta metáfora “natural”, la concepción de la vida como un mar y del hombre como un navegante, lo que implica una alegoría, encuentre eco en otra metáfora cara al pensamiento zen: la idea del camino. El monje, el estudiante, al igual que el vagabundo, se internan por los caminos. De idéntico modo el poeta de Tablada es como un navegante aventurándose por el proceloso océano (Homero, 2015: 405, 413).

En estos aspectos se encuentran el budismo zen en Tablada, y como lo menciona José Homero, “ya fuera por influjo búdico, del conocimiento de la física einsteniana — consustancial, no lo olvidemos, a la teoría cubista que Tablada conocía tan bien— o de la asociación con la teosofía —doctrina a la que se convierte en la década de 1920—”, el caso es que al final, lo relacionado con el zen es que “Tablada consideró a la existencia, y con ello al arte, como transformación y cambio” (2015: 406).

Todo depende del concepto que se tenga del arte. Hay quien lo cree estático y definitivo; yo lo creo en perpetuo movimiento y en continua renovación con los astros y como las células de nuestro cuerpo mismo. La vida universal puede sintetizarse en una sola palabra: movimiento. El *arte moderno* está en marcha, y dentro de él la obra personal lo está también sobre sí misma, como el planeta, alrededor del sol (Tablada, citado por Homero, 2015: 405).

Este aspecto es parte de una ideología muy personal que Tablada poesía en torno a la vida, y, en consecuencia, a la forma como se crea y se entiende el arte. Para Tablada, este último implica movimiento, y es una manifestación de lo que nosotros somos ante el mundo. Recordemos que, para el zen, el universo se encuentra en continuo cambio y nosotros somos parte de este devenir. Al fin y al cabo, como dicen los maestros zen, en el sentido de “unidad” nos encontramos todos; no hay individualidad, aunque no seamos capaces de darnos cuenta de ello. Como dice el poema fundador del zen, “Hsin Hsin Ming”:

Sólo mira calmamente:
Diversidad toda es Uno

Si intentas condicionarle
Brotarás disturbación

Seguirás individuando
La Unidad: no la sabrás [...].
(citado por Homero, 2015: 407).

b. Octavio Paz

A pesar de que no puede asegurarse que Octavio Paz haya sido un experto en el budismo zen, su gran capacidad y sensibilidad artística le permitieron intuir de manera bastante aproximada los puntos esenciales del zen:

Buda no expuso su enseñanza como proveniente de una revelación, como suele ocurrir en las religiones. Para él la verdad es búsqueda y, sobre todo, búsqueda de sí mismo. Buda sólo indica el sendero. Es cada uno quien tiene que realizar el camino de su propia liberación (Paz, 2007: 18).

Sin querer, antes de adentrarse en el mundo del budismo y conocerlo en la India durante los años sesenta mientras fungía como embajador de México, ya había emprendido su propio camino de conocimiento interior. Dicen los budistas que la sabiduría de la verdad de las cosas se encuentra en nosotros mismos, y que el camino debe partir y regresar hacia las profundidades de nuestro ser; eso era lo que Octavio Paz ya había empezado a hacer algunos años antes. Sin embargo, en esa búsqueda de conocimiento, se topó con una figura que le haría cambiar la perspectiva sobre diversos aspectos del mundo: Buda. Elena Poniatowska comenta que sobre este ser trascendental para el desarrollo del pensamiento de todo Oriente, Paz dijo lo siguiente:

El Buda me parece que es realmente el hombre más importante de la historia por dos razones: primero, porque es el hombre que renunció a ser Dios. Dijo: “Yo no soy Dios”, y al mismo tiempo, por ese mismo acto, renunció a ser hombre. Dijo que el ideal de hombre debería ser aniquilar la conciencia, la idea de hombre (Poniatowska, 1998: 35).

Asimismo, este gran intelectual mexicano conoció de manera directa los rasgos de la cultura japonesa y se enamoró de su poesía y del manto del budismo zen, a tal punto que, sin hablar japonés, se atrevió a realizar la primera traducción de *Oku no Hosomichi* de Matsuo Basho, con la ayuda de su amigo, el poeta nipón Eikichi Hayashiya. Así, a principios de 1956 entregaron la que sería, como dice el propio Paz, una obra de enorme “curiosidad” para los críticos, por el hecho de que su “traducción del famoso diario era la primera que se hacía a una lengua de Occidente” (2005: 9). A partir de su publicación, llovieron un sinnúmero de traducciones de esta obra que, como asevera este importante poeta y pensador, “es un ejemplo más de la afición de los occidentales por el Oriente” (2005: 11), una afición y gusto que Paz desarrolló por esta cultura.

Después de estar seis meses en la India, Octavio Paz recibió la orden de trasladarse a Tokio, Japón. Su estancia en ese país ocurrió desde el 5 de junio al 29 de octubre de 1952. Como explica Aurelio Asiain, aquella

fue, para emplear sus propios términos, su primera comisión de responsabilidad: la de instalar una embajada en Tokio que relevaba, elevándola, la legación cerrada casi exactamente diez años antes, el 28 de mayo de 1942, cuando México, al declararle la guerra a las potencias del Eje, rompió relaciones con Japón (2014: 56).

Así, mientras estuvo viviendo un tiempo en Japón como parte de su labor diplomática, se dio cuenta de que la manera como se aprecia y se experimenta la vida en ese país es completamente diferente a como se vive mayoritariamente en Occidente. Y lo que fundamenta dicha perspectiva distinta, como Paz pudo intuir completamente, está sustentado, en buena medida, en el budismo zen.

[...] no sólo nos apasionan las formas artísticas japonesas sino las corrientes religiosas, filosóficas o intelectuales de que son expresión, en especial el budismo. La estética japonesa —mejor dicho: el abanico de visiones y estilos que nos ofrece esa tradición artística y poética— no ha cesado de intrigarnos y seducirnos pero nuestra perspectiva es distinta a la de las generaciones anteriores. Aunque todas las artes, de la poesía a la música y de la pintura a la arquitectura, se han beneficiado con esta nueva manera de acercarse a la cultura japonesa, creo que lo que todos buscamos en ellas es otro estilo de vida, otra visión del mundo y, también, del trasmundo (2005: 11).

La gran sensibilidad poética de Paz le permitiría darse cuenta de que el influjo del budismo zen se encuentra presente en todas las manifestaciones artísticas de Japón, de

manera constante y arraigada. Como él menciona: “La actitud zen ha influido en todas las artes, desde la pintura y la poesía hasta el teatro y la música. Zen es alusivo y elusivo” (2005: 47). Por ejemplo, las cuestiones inherentes a los seres humanos, como la vida y la muerte, base para la experiencia del zen, son aspectos que Paz pudo entender a la perfección en cuanto al modo como las conciben y como se llevan a la práctica en la cultura japonesa, así como en múltiples manifestaciones artísticas. Como él menciona: “El arte japonés, en sus momentos más tensos y transparentes, nos revela esos instantes —porque son sólo un instante— de equilibrio entre la vida y la muerte. Vivacidad: mortalidad” (2007: 13).

Uno de los mejores ejemplos mostrados por Paz de cómo “la significación del budismo Zen” actúa en el arte poético japonés, es el caso de Matsuo Basho y sus haikús:

Basho recoge este nuevo lenguaje coloquial, libre y desenfadado, y con él busca lo mismo que los antiguos: el instante poético. El haikú se transforma y se convierte en la anotación rápida —verdadera recreación— de un momento privilegiado: exclamación poética, caligrafía, pintura y meditación, todo junto. El haikú de Basho es ejercicio espiritual. Discípulo del monje Buccho —y él mismo medio ermitaño que alterna la poesía con la meditación—, acaso no sea impertinente detenerse en la significación del budismo Zen en su obra y en su vida (2007: 43).

Como se percibe en esta cita, Paz atiende a la faceta espiritual y budista de Basho para ofrecerle al lector una mejor comprensión de sus poemas, así como un acercamiento más acertado de lo que el *haijin* japonés intentó expresar en ellos. Recordemos que para el momento en que fue publicado *Sendas de Oku*, el conocimiento sobre la poesía y filosofía orientales apenas se iba abriendo paso en nuestro país. Lo verdaderamente interesante reside en que cuando Paz comenta la poesía de Matsuo Basho establece referencias a varios aspectos que son propios del budismo zen (y que fueron esbozados en el primer capítulo de mi trabajo; por ejemplo: la disolución del yo, la apreciación de todas las cosas del universo, la noción de vacuidad, etc.). Estos hechos, que haya sido capaz de realizar una traducción de Basho, de descubrir en sus poemas los elementos del zen que al poeta japonés le eran tan naturales e inherentes, y explicarlos a los lectores occidentales, demuestran la influencia del budismo zen sobre su apreciación artística de los poemas japoneses. Por ejemplo, Paz menciona lo siguiente respecto a la forma como Basho toca todos los elementos de la naturaleza, sin ignorar o demeritar alguno:

al leer a Basho, nuestra sonrisa es de comprensión y, no hay que tenerle miedo a la palabra, piedad. No la piedad cristiana sino ese 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. En su manera indirecta y casi oblicua, Basho nos enfrenta a visiones terribles; muchas veces la existencia, la humana y la animal, se revela simultáneamente como una pena y una terca voluntad de perseverar en esa pena (2005: 16).

En un análisis que hace de Basho, es incluso bastante notorio el modo en que usa el término de “vacuidad” para explicar cómo el sentido de “iluminación” se encuentra en el poema. Para Basho, no hay noción de dualidad entre las cosas ni nada que las pueda situar como contrarias; por eso todo es *ku*, “vacío de características”. Las cosas están unificadas entre sí y esto puede percibirse en una “contemplación estética” donde se resuelva “la unidad de los contrarios”. Así, Paz explica que poetas como Basho logran expresar “una experiencia que es percepción simultánea de la identidad de la pluralidad y de su final vacuidad” (2005: 17). Este es el haikú del que habla:

Narciso y biombo:
uno al otro ilumina,
blanco en lo blanco.
(Basho, citado por Paz, 2005: 17)

Lo que menciona Paz al respecto, y que demuestra la noción de que todo se encuentra en comunión y que no hay un carácter específico de rasgos particulares e inseparables en las cosas, es que Basho “traza en tres líneas la figura de la iluminación y, como si fuese un copo de algodón, sopla sobre ella y la disipa. La verdadera iluminación, parece decirnos, es la no-iluminación” (2007: 17). Es aquí donde podemos encontrar parte del influjo del zen en Paz: no estrictamente en toda su poesía (un análisis o investigación podría demostrarlo, pero de momento no es ese el objetivo analítico de este apartado), pero sí se visualiza en la manera en que Paz habla de los haikús de Basho y otros poetas japoneses. Por ejemplo, un aspecto que comúnmente descubre en varios *haijines* es lo que él llama “comunión con la naturaleza”, y que tiene que ver con la disolución del yo en el *satori*, cuando se obtiene la conciencia de nuestra unión indisoluble con el universo. Paz habla entonces de Kikaku (discípulo de Basho) y de Kobayashi Issa (sucesor de Basho):

En el poema de Kikaku hay una valiente y casi gozosa afirmación de la pobreza como una forma de comunión con el mundo natural:

¡Ah, el mendigo!
El verano lo viste
de tierra y cielo.

[...] Kobayashi Issa (1763-1827) [...] rompe la reticencia japonesa pero no para caer en la confesión a la occidental sino para descubrir y subrayar una relación punzante, dolorosa, entre la existencia humana y la suerte de animales y plantas. Hermandad cósmica en la pena, comunidad en la condena universal, seamos hombres o insectos:

Para el mosquito
también la noche es larga,
larga y sola (2005: 17-18).

Seiko Ota menciona que Octavio Paz intuyó a la perfección la sensibilidad que es necesaria para la creación de un haikú, y que por eso fue capaz de llegar a comentarios tan acertados sobre estos poetas: “Siendo el gran poeta que es, Paz pudo captar el haikú como “una pequeña cápsula cargada de poesía capaz de hacer saltar la realidad aparente” (2014: 161). Por si fuera poco, Ota afirma que Paz pudo ver el haikú como “poesía vivida”, mediante la cual se puede vislumbrar “lo invisible en lo visible”, lo oculto y misterioso de la realidad gracias a una nueva percepción de esta. Dice Paz: “El lenguaje tiende a dar sentido a todo lo que vemos y una de las misiones del poeta es hacer la crítica del sentido” (citado por Ota, 2014: 162). Frente a esta aserción, la estudiosa japonesa comenta lo siguiente:

Ciertamente tratamos de buscar una nueva realidad a través de la composición de un haikú. Esta captación de la misión del haikú de la que habla Paz se parece a una idea de Lao-Tse: “Si nombramos algo y lo llamamos con ese nombre distinguiéndolo de los demás, se pierde la naturaleza de ese algo por restricción de su nombre”. Según Lao-Tse y Zhuang-zi, se debe estimar sin nombrar, porque si se nombra sólo por nombrar, el nombre mismo pierde su esencia. Paz llega a esta idea a través del haikú. Para él, “el haikú no sólo es poesía escrita — o más exactamente, dibujada— sino poesía vivida, experiencia poética recreada”; es decir, es también *satori* (2014: 162).

Por otra parte, después de que Paz publicara su traducción de *Oku no Hosomichi*, compuso 24 poemas cortos al estilo del haikú. De este modo, como dice Seiko Ota:

es seguro que Paz recibió mucha influencia de los haikús japoneses que estudió al traducirlos; a pesar de esto, es obvio que llegó a crear haikús a su estilo, sobrepasando el sentido de las estaciones e introduciendo esencias del haikú japonés en el fondo cultural propio de sus poemas (2014: 185).

Algunos ejemplos de haikús que Paz compuso son los siguientes:

Aparición

Si el hombre es polvo
esos que andan por el llano
son hombres.

Pleno sol

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

Proverbio

Lodo del charco quieto:
mañana polvo
bailando en el camino.

Prójimo lejano

Anoche un fresno
a punto de decirme
algo —callóse.

Calma

Luna, reloj de arena:
la noche se vacía,
la hora se ilumina.

Roe el reloj

mi corazón,
buitre no, sino ratón.
(citados por Ota, 2014: 181)

En resumen, Paz poesía una “alta comprensión sobre haikú” debido a que tenía también una muy clara noción sobre lo que es el budismo zen, el sustrato filosófico principal de los haikús. La siguiente cita de él mismo resume aspectos esenciales del zen, que explica de forma clara y atinada:

La doctrina Zen —y esto la opone a las demás tendencias budistas— afirma que las fórmulas, los libros canónicos, las enseñanzas de los grandes teólogos y aun la palabra misma de Buda son innecesarios. Zen predica la iluminación súbita. Los demás budistas creen que el nirvana sólo puede alcanzarse después de pasar por muchas reencarnaciones; Gautama mismo logró la iluminación cuando ya era un hombre maduro y después de haber pasado por miles de existencias previas que la leyenda budista ha recogido con gran poesía (*jatakas*). Zen afirma que el estado *satori* es aquí y ahora mismo, un instante que es todos los instantes, momento de revelación en que el universo entero —y con él la corriente de temporalidad que lo sostiene— se derrumba. Ese instante niega al tiempo y nos enfrenta a la verdad (2005: 44).

Esta cita es extraída de la introducción que Paz elaboró sobre Matsuo Basho, cuando tradujo *Oku no Hosomichi*. A partir del acercamiento que tuvo con el budismo durante su estancia en la India y su posterior encuentro con los poetas japoneses, fue que pudo percibir el contenido zen que envuelve a muchos de los haikús clásicos, tanto de Basho como de otros haijines que tradujo y conoció. La profunda sensibilidad poética que poseía le permitió intuir

este aspecto, tanto en estos poetas como en el propio Tablada, y este es un aspecto que influyó sobremanera su concepción sobre el quehacer poético, y la que tenía sobre este. Como Paz comenta:

El arte es una forma del conocimiento. Y este conocer, con todas nuestras potencias y sentidos, sí, pero también sin ellos, suspendidos en arbo inmóvil y vertiginoso, culmina en un instante de comunión: ya no hay nada que contemplar porque nosotros mismos nos hemos fundido con aquello que contemplamos. Sólo que la contemplación que nos propone Zeami [autor del teatro Nô] posee un carácter distinto de éxtasis occidental; la diferencia es capital porque para la estética del Nô, el arte no convoca a una presencia sino, más bien, a una ausencia. La cima del instante contemplativo es un estado paradójico: es un no ser en el que, de alguna manera, se da el pleno ser. Plenitud del vacío (2005: 47-48).

c. **José Emilio Pacheco**

El gusto de José Emilio Pacheco por los haikús es bastante notable. Este reconocido escritor y poeta mexicano no se quedó atrás en el gusto de adquirir amor y admiración por ellos, como Octavio Paz y José Juan Tablada, y elaboró una traducción del gran autor japonés Matsuo Basho, ya bastante citado en esta tesis. Marco Antonio Campos, al respecto, comenta que:

Una de las muchas maravillas que José Emilio Pacheco, *The Great Translator*, ha traído de otras lenguas al español, es la versión de veintiocho haikús de Matsuo Basho (*Como el viento que pasa*) que publicó la Editorial Era. Lo más admirablemente asombroso es cómo, en brevísimas piezas, hallamos de continuo alta poesía, y cómo esto es mucho más plausible si tomamos en cuenta que las leemos en una lengua ajena a la que se escribió. [...]

Dentro de la poesía de Basho encontramos temas queribles a Pacheco: lo fugaz y lo fugitivo, lo que no pudo ser ni nunca será, lo terrible detrás de aquello que es en apariencia inocente y puro, la conciencia de que venimos del polvo y en la muerte continuaremos siéndolo, instantes paisajísticos que quedan fijos en la hoja (2013: 57).

Estos temas que, como menciona Campos, son tan caros a Pacheco, constituyen también parte de la sabiduría filosófica del zen acerca de la vida, la muerte, lo insignificante que los seres humanos somos en el universo, y que las cosas no son lo que aparentan a primera vista. Después de la liberación de la mente categórica y explícita, cargada de conceptos y visiones fijos acerca de lo que se encuentra a nuestro alrededor, luego de haber alcanzado el *satori*, y de entregarnos al conocimiento intuitivo y sensible de las cosas, es que podemos percatarnos de todos estos aspectos que Basho plasmó en poesía, y que autores tan sensiblemente perceptivos como Pacheco pudieron captar y, mejor aún, traducir. Algunos de

los haikús que constituyen parte de esta hermosa antología y que se encuentran bellamente comentados por Marco Antonio Campos son los siguientes:

No hay prácticamente uno solo de los haikús que no tenga al menos una doble lectura. Algunos me son inolvidables, como este que da la conciencia de la vejez mientras los elementos permanecen:

En mi vida es ya invierno.
La luna
sigue intacta.

O este, que terriblemente notifica la muerte próxima:

En el campo los huesos
ya sin rostro.
Hierde el viento mi cara.

O este, que nos da el sentimiento tanto de la soledad del poeta como de la naturaleza:

La soledad:
le queda al árbol
sólo una hoja.

O aún este, que no menciona la muerte, pero nos da aquello en lo que Basho se convertirá —nos convertiremos— después de la muerte:

Ante una tumba pienso:
mi gritó será un día
como el viento que pasa.
(Basho; versiones de Pacheco citadas por Campos, 2013).

Como se puede apreciar, después de haber leído en los capítulos anteriores los elementos referentes al budismo zen y las características del haikú clásico, si bien estos, traducidos por José Emilio Pacheco, no cumplen con la forma estricta y prototípica, sí mantienen el sentimiento de la brevedad de la existencia, la admiración por todo lo que se encuentra a nuestro paso aunque sea insignificante, y que cuando nos liberamos de las percepciones y concepciones fijas, podemos ser capaces de vislumbrar parte del misterio del universo. No importa si no comprendemos lo que aparece a nuestro alrededor: se trata de ver, de percibir, de maravillarse con todos los instantes que vivimos y con todo lo que podemos percibir con nuestros sentidos en esos momentos, despojándonos del afán de encontrar

explicaciones. José Emilio Pacheco lo comprendió a la perfección, y expresó este mismo sentimiento del budismo zen, con la estética necesaria para mantener la belleza de los haikús de Matsuo Basho.

Considero indispensable hacer notar la grandeza de la labor que como traductores cumplieron tanto Octavio Paz como José Emilio Pacheco. A pesar de que es innegable que en el proceso de traducción se pierde parte de la brillantez de la obra original, el que autores como Paz y Pacheco hayan conservado en un espacio tan reducido como el haikú el asombro por el instante, y más aún, el insondable sentimiento búdico, se debe a la conexión y apropiación que tuvieron de los poetas japoneses que tradujeron al español. Como dice Carrillo Juárez:

para lograr una traducción que produzca, con medios distintos, efectos parecidos al original, como Paul Valéry decía, se requiere de un diálogo real del traductor con la obra. El diálogo es propiciado por el interés del traductor en una obra determinada. El poeta traductor busca incorporar a su experiencia y a su propia lengua aspectos de la obra ajena en autoría y lengua. [...] El poeta traductor es el destinatario superior del que habla Bajtín, aquel que analiza, comprende e interpreta; es decir, dialoga con el texto. Busca una compenetración tal con el original que le acerca lo que requiere de la lengua de llegada para convertirlo en un poema en el nuevo idioma. Tal es la finalidad de Pacheco y otros traductores (2006: 46).

En este sentido, si José Emilio Pacheco logró una traducción de haikús digna de la valoración que hace otro reconocido poeta como Marco Antonio Campos, es porque logra compenetrarse profundamente con el sentimiento del autor; Matsuo Basho y José Emilio Pacheco se convierten en uno; Pacheco se vuelve un poeta que traduce con la misma visión de un monje zen, poesía que ya no siente ajena a su cultura, a su mente, a su vida. Los límites conferidos por las diferencias lingüísticas, culturales y artísticas se disuelven.

De su propia pluma, José Emilio Pacheco, después de haberse adentrado a la intensa sensibilidad perceptiva de los poetas de haikús, siente en carne propia el marco filosófico de esta poesía, que es el budismo, y compone el siguiente poema:

Las palabras de Buda

Todo el mundo está en llamas.

Lo visible

arde y el ojo en llamas lo interroga.

Arde el fuego del odio.

Arde la usura.
Arde el dolor.
La pesadumbre es llama.
Y una hoguera es la angustia
en donde arden
todas las cosas:

Llama,
arden las llamas,
fuego es el mundo.
Mundo y fuego
Mira
la hoja al viento,
tan triste,
de la hoguera (2005: 32).

No cabe duda de que José Emilio Pacheco ha vuelto poesía las palabras de Buda, y ha resumido en un canto el sufrimiento al que estamos expuestos todos los seres humanos. Como dicen los budistas y Pacheco, “todo el mundo está en llamas”. Una de las enseñanzas de Buda es lo que sus seguidores llaman “La Verdad del Sufrimiento”, y resulta notable la similitud del contenido entre este y el poema de Pacheco cuando dice que sus causantes son los “fuegos del mundo”, que dominan a todos los seres humanos:

El mundo está lleno de sufrimientos. El nacer es sufrimiento, la decrepitud, la enfermedad y la muerte son también sufrimientos. El encuentro con alguien por el que se siente rencor, la separación del ser amado, la búsqueda de algo inalcanzable, todo es sufrimiento. En otras palabras, la vida que no es libre de los apegos y deseos es siempre sufrimiento. A esto se le llama la Verdad del Sufrimiento. [...]

Este mundo arde bajo varios fuegos. El fuego de la codicia, el fuego de la ira, el fuego de la necesidad, el fuego de la vida, de la muerte, de la enfermedad, de la vejez, y el fuego de la tristeza, la melancolía, el sufrimiento, el padecimiento y la desesperación. Estos fuegos de los deseos no sólo queman a uno mismo, sino también a los demás y los conducen a cometer pecados de cuerpo, palabra y pensamiento. Además el pus que sale de las heridas producidas por esta quemadura envenena a los que se acercan y los conduce por malos cambios (Bukkyō Dendō Kyōkai, 2008: 75, 165).

José Emilio Pacheco tuvo el don de acercarse de manera profunda y acertada a las verdaderas enseñanzas de Buda. Es tal la influencia del budismo zen en él, que gran parte de su poesía y su labor como traductor se vio favorablemente afectada por aquella. Digo “favorablemente”, pues de verdad considero muy positivo que escritores de la talla de él, de

Octavio Paz y José Juan Tablada se hayan dejado envolver por la magia, el misterio, la intensidad y la sabiduría insondable contenida en los haikús, y que hayan comprendido que si son así es gracias a su fuente filosófica oriental. Puede decirse que el zen, bajo la mirada de estos autores, no sufrió tergiversación de interpretaciones. Todo lo contrario.

CAPÍTULO 4. EL ZEN EN LOS HAIKÚS DE NOÉ CARRANZA MADRIGAL

Los hombres del haiku se muestran ante todo poetas: gente común con alguna “videncia” de lo que subyace bajo la “evidencia”. Quieren perforar la apariencia de las cosas mediante cierto tipo de experiencia inusual. Eso es, según ellos, la poesía.

(Silva, 2005, citado en Hernández Esquivel, 2012: 76).

El desarrollo de los capítulos anteriores encuentra su motivo en el presente y último capítulo, dedicado al corpus de haikús del poeta michoacano Noé Carranza Madrigal, considerando sus aspectos formales y estilísticos, así como el análisis de los elementos del budismo zen que se encuentran en ellos.

En el primer capítulo se desarrollaron las principales características del zen que son básicas para esta filosofía, y que son los puntos que encontraremos en los poemas seleccionados. El segundo capítulo, debido a que contiene los rasgos del haikú clásico en las cuestiones de estructura, estilo y contenido, ha sido de utilidad para compararlos con los rasgos de los pertenecientes a Carranza Madrigal y entender en qué medida se acercan o se alejan de la tradición discursiva (TD) del haikú clásico. El tercer capítulo es sustancial en tanto permite colocar a un autor no canónico como Noé Carranza Madrigal en el panorama del quehacer poético en México, en la línea de creación del haikú. Finalmente, en este último capítulo se presenta la conjunción de todos los elementos y aspectos expuestos en los capítulos anteriores.

4.1. Aspectos formales y estilísticos

Los textos compuestos y publicados por Noé Carranza Madrigal presentan la forma del haikú clásico prototípico: tres versos de 5, 7 y 5 sílabas, respectivamente. Por otra parte, a pesar de que, como ya se mencionaba en el segundo capítulo, la presencia de la rima es uno de los recursos más empleados en la creación lírica de nuestro idioma, el autor, basándose en su conocimiento de la poesía japonesa y adecuándose por consiguiente a la estructura clásica, no la emplea como base de creación de sus haikús.

Cabe agregar que, luego de haber realizado numerosas lecturas del corpus, me atrevo a decir que el ritmo es otro recurso que tampoco se encuentra en ellos. Es posible que esta última aseveración pudiera refutarse en el caso de que algún lector encontrara cierto acento

de intensidad o acentuación melódica en ellos. No obstante, me parece que es importante recalcar que el enfoque del poeta sobre esta cuestión no es el interés primordial en su labor como artista que plasma una visión personal por medio de la poesía.

En el ámbito concerniente a las características estructurales del haikú, Carranza Madrigal mantiene de la forma prototípica el número de sílabas distribuidas tradicionalmente. A pesar de que es necesaria una esmerada elección estética y musical de las palabras para alcanzar esta cantidad silábica por verso, así como para lograr una impresión más profunda en el lector, puede decirse que lo más importante para un poeta de haikú y practicante del zen como Noé Carranza, reside primordialmente en plasmar de la mejor manera posible la experiencia de su percepción, sensibilidad e intuición conferidas por el zen. Por este motivo, a pesar de que debe conservar cierta visión sobre la forma más artística en que su experiencia pueda expresarse, el mantener un interés únicamente sobre los aspectos estéticos podría provocar que se perdiera la esencia de la expresión instantánea del momento presente que el poeta vive, el aquí y el ahora que busca transmitirnos. En otras palabras, la base del haikú cuya perspectiva parte de la visión del zen debe enfocarse en el contenido de la experiencia, no exclusivamente en la construcción artística. En todo caso, y según la noción que el zen tiene sobre el arte de hacer poesía, cuando el artista se concentra únicamente en los recursos poéticos y en el manejo del lenguaje esto es un reflejo de lo que su Ego desea manifestar; no es la expresión pura del universo que emplea al poeta como el instrumento de mediación:

there (is) no “ego” on the part of the author aiming at its own glorification. *Haiku*, like *Zen*, abhors egoism in any form of assertion. The product of art must be entirely devoid of artifice or ulterior motive of any kind. There ought not to be any presence of a mediatory agent between the artistic inspiration and the mind into which has come. The author is to be an altogether passive instrument for giving an expression to the inspiration. The inspiration is like Chuang-tzu’s “heavenly music” (t’ien-lai). The artists are to listen to the heavenly music and not to the human. And when it comes upon one, let him be a sort of automaton with no human interference (Suzuki: 1959: 225).

Como puede apreciarse en esta cita, la concepción sobre la figura del artista (ya sea poeta, escritor, escultor, músico, pintor, etc.) que expone el budista japonés Daisetz T. Suzuki está esbozada con rasgos muy particulares. En este aspecto, no se demerita el desarrollo técnico del artista y la delicada y esmerada formación que tenga al emplear sus propios

recursos o herramientas. De hecho, la disciplina y práctica asidua de lo que conlleva la técnica son parte sustancial de lo considerado como arte, según el zen y ciertos aspectos de la ideología japonesa sobre la creación artística. Sin embargo, su trasfondo debe de ser espiritual en tanto pueda permitir el conocimiento de nosotros mismos y del universo que se encuentra a nuestro alrededor y que también es parte de lo que somos, de nuestra propia esencia.

Tomando fuertemente como base el tipo de creación poética de los artistas que se basan, primero en su experiencia del zen, y después en plasmar de manera artística y estética su experiencia, puedo decir que si Carranza Madrigal se hubiera enfocado y detenido en los aspectos de acentuación rítmica o melódica de sus haikús, posiblemente se hubiera perdido cierta parte de la apreciación del instante que buscó plasmar en sus haikús. La fuerte presencia de artificios y el enfoque exclusivamente desarrollado con base en estos, no habría permitido que el haikú hubiera “truly communicated the author’s genuine inner feeling”. Por este motivo, y en continuación con esta idea, de hecho no debe existir ningún tipo de “artificial or intellectually calculated scheme for any kind of effect” (Suzuki, 1959: 225).

4.2. Análisis de los elementos de la filosofía del budismo zen

Para el budismo zen, la poesía tiene la capacidad de engrandecer la intuición y la sensibilidad del ser humano, y cumple un papel fundamental en el desarrollo de la comprensión que él adquiere hacia los elementos de la naturaleza, de manera que alcance a percibir y a darse cuenta de que en realidad es uno con la naturaleza. Como menciona Favela Bustillo, “la poesía es naturaleza y el lenguaje una herramienta que permite al poeta acercarse a, o alejarse de esa naturaleza” (2014: 40). Asimismo, De la Fuente se refiere a varios aspectos de la poesía que son importantes para el zen, y que se mantienen todos en un mismo nivel de relevancia:

Podemos resumir brevemente que la poesía, para la sensibilidad Zen, es una forma de vislumbrar el significado de las cosas, una forma de llegar a la iluminación (*satori*), de descubrir el sentido del ilógico mundo fenoménico y de la falsedad de nuestro yo, cómo somos un universo de universos y cómo formamos parte de una comunidad con la naturaleza, en el instante de los instantes que es la forma nirvánica de abolir el tiempo y trascender el ser (2009: 64-65).

El análisis del presente capítulo se instaura como una forma de demostrar los aspectos que De la Fuente menciona en la cita anterior. La hipótesis que ha construido el camino de

mi investigación ha ido en la ruta de comprobar que, en efecto, el haikú funciona como una manera plasmar, por medio del lenguaje poético, la experiencia del zen: el hecho de vislumbrar y percibir la verdadera esencia de las cosas, de los fenómenos y de nosotros mismos. El corpus de haikús elegidos del poeta michoacano Noé Carranza Madrigal fue dividido con base en los elementos del budismo zen que se desarrollaron en el primer capítulo. Por consiguiente, el análisis se efectuará tomando como base el mismo camino de dichos elementos, y procurando mostrar cómo estos se encuentran en los haikús. Aunque es posible que parezca repetitivo volver a mencionar estos aspectos del budismo zen planteados en la primera parte de la tesis, es importante seguir este orden con el fin de hacer el análisis más coherente y organizado.

4.2.1. La comprensión sobre el ser humano. La disolución del yo: el ser humano como parte de la naturaleza y del universo

Dice el zen que, para comprenderse a uno mismo, es necesario olvidarse de uno mismo:

Aprender Zen es revelarnos,
revelarnos es olvidarnos,
olvidarnos es desvelar la Naturaleza de Buda,
nuestra naturaleza original (Dogen, citado por Deshimaru, 1994: 23).

Un rasgo que se puede encontrar tanto en el haikú como en el budismo zen es el sentimiento provocado por la comunión del poeta con la naturaleza (Rubio, 2011: 109), y para algunos seguidores del zen en eso consiste la verdadera comprensión y percepción de uno mismo; ese es el *satori*, que, según “dicen los maestros zen, es volver a nuestra naturaleza; a nuestra naturaleza de flor, de luna, de nube, etc.” (Favela Bustillo, 2014: 46). Es gracias al reencuentro con ella que podemos recuperar la armonía; y en este proceso de renuncia a uno mismo y de “compenetración con lo otro, [...] compenetración con el mundo” (Favela Bustillo, 2014: 46) se da una especie de “comprensión intuitiva” que, sin embargo, no puede surgir “cuando un mundo de vacuidad es asumido fuera de nuestro cotidiano mundo de los sentidos; pues estos dos mundos, sensible y suprasensible, no están separados, sino que son uno” (Suzuki, 1996: 163, citado por Favela Bustillo, 2014: 46-47). Esto se refiere a la ya tan mencionada visión dual de las cosas, la percepción del sujeto y el objeto, del yo y el otro.

La actitud contemplativa del poeta —autor de un haikú o de cualquier otro tipo de poesía con este tinte— es una de las actividades favoritas del budismo zen para lograr dicha comprensión o sabiduría intuitiva acerca del mundo y de sí mismo. Cuando el bonzo Myoe (1173-1232) escribió en este poema:

Mi corazón resplandece, pura
expansión de la luz y
sin duda la luna piensa
que la luz es suya,

el ganador del premio Nobel en 1968, Yasunari Kawabata, explicó la contemplación del bonzo ejemplificándola correctamente con el tipo de percepción del mundo y del ser humano que se puede experimentar mediante la práctica de la actitud contemplativa del zen: “viendo la luna, se convierte en la luna, la luna vista por él llega a ser él” (citado por Favela Bustillo, 2014: 46-47). Esta misma explicación es continuada atinadamente por Favela Bustillo de la siguiente manera: “él se sume en la naturaleza, se hace uno con ella. La luz del claro corazón del bonzo, sentado en la sala de Meditación antes del alba, llega a ser para la luna del alba su propia luz” (2014: 46-47). En este sentido, la poesía de muchos haikús nace como consecuencia de este tipo de contemplación, similar a la del bonzo Myoe, pero es importante enfatizar que no es cualquier tipo de contemplación, sino la que se practica en el zen, y que se concibe como una forma de “atención total a todo lo que sucede” (Favela Bustillo, 2014: 47). Así, puede darse que por este tipo de atención el poeta se vuelva más sensible a la percepción de “los movimientos cotidianos, el nacimiento de las flores, el temblor de las yerbas, el susurro del viento en los ramajes, los hondos reflejos” (Favela Bustillo, 2014: 46-47), y que después dicha percepción se convierta en una experiencia meditativa y contemplativa que se exprese en formas poéticas como el haikú.

Esta tradición acerca del poeta que desarrolla en sus escritos una conjunción entre él mismo y los elementos de la naturaleza, expresándola de la manera más artísticamente posible, aunque ya tenía algunos siglos desarrollándose fue llevada a su máxima expresión por Basho, en el campo específico del haikú (Rubio, 2011: 109). Antes de Basho, el *hokku* o *haikai* se había empobrecido como expresión artística, y había terminado por ser considerado como un mero juego de palabras cuyo objetivo principal era el divertimento o la práctica de la ingeniosidad verbal, sin preocuparse por el descubrimiento y el desarrollo de valores

poéticos y estéticos (Wright, 2007: 8). A pesar de esto, de manera sutil pero definitiva, Basho intervino en el mundo del *hokku* para recordar lo que él consideraba como la verdadera esencia no sólo del quehacer poético, sino del arte en general: el retorno a la naturaleza. Wright cita el fragmento de uno de los diarios de Basho, en donde expone esta concepción sobre el camino que el artista de cualquier tipo debe seguir:

Saigyō en tanka, Sōgi en renga, Sesshū en pintura, Rikyū en la ceremonia del té: lo que los atraviesa es una misma cosa. Tal es el espíritu del artista que sigue a la naturaleza y se compenetra con las cuatro estaciones. Todo lo que contempla se vuelve flor; luna se torna todo lo que imagina. Quien no ve la flor es semejante a un bárbaro, quien no imagina la luna no es distinto de una bestia. Queden atrás los bárbaros, las bestias. Sigue a la naturaleza, retorna a ella (Makoto Ueda, 1982; citado por Wright, 2007: 9).

Como menciona Wright, esta cita resulta fundamental, pues revela la intención de Basho de elevar el trabajo poético, de hacerlo más que un mero ejercicio de palabras; y además, sigue reforzando la característica del haikū que tiene que ver con el zen: el conocimiento de uno mismo a través del reencuentro con la naturaleza, y que Daisetz Susuki denominó como “método zen”, que

consiste en penetrar directamente en el objeto mismo y verlo, como si dijéramos, desde dentro. Conocer la flor es convertirse en la flor, ser la flor, florecer como la flor, y gozar de la luz del sol y de la lluvia. Cuando se hace esto, la flor me habla y conozco todos sus secretos, todas sus alegrías, todos sus sufrimientos; es decir, toda su vida vibrando dentro de sí misma. No sólo eso: al lado de mi “conocimiento” de la flor conozco todos los secretos del universo, lo que incluye todos los secretos de mi propio Yo, que ha venido eludiendo hasta ahora mi persecución de toda la vida, porque me he dividido en una dualidad, el perseguido, el objeto y la sombra. [...] Ahora, sin embargo, al conocer la flor me conozco a mí mismo. Es decir, al perderme en la flor conozco mi Yo lo mismo que a la flor (1987: 20).

Para demostrar las ideas anteriores, resulta bastante útil un análisis de los haikūs donde se pueda visualizar cómo los elementos lingüísticos o los aspectos formales cumplen el papel de mostrar el contenido del zen dentro de esta TD. Uno de los primeros elementos que proporciona este marco filosófico es el papel que cumple el *kigo*, rasgo que, en el marco descrito, no funciona únicamente como una simple palabra decorativa que haga alusión a la naturaleza o a una de las estaciones del año; en realidad, su función dentro de esta TD va más allá. Como explica Donald Keene:

La caída de la flor del cerezo y la dispersión de las hojas en el otoño son temas favoritos, porque ambos sugieren el paso del tiempo y la brevedad de la existencia humana. Semejante poesía tiene un fondo religioso: aquel tipo de budismo que enseñó que las cosas de este mundo carecen de sentido y pronto se marchitan y que confiar en ellas es depositar nuestra fe en el polvo y la ceniza. [...] Es bastante típico que el antiintelectual budismo Zen haya sido lo que proporcionó la única influencia religiosa significativa en la poesía japonesa (1987: 39-42).

En una serie de ensayos que Barthes elaboró acerca del “sinsentido” particular que existe en diversas expresiones culturales, sociales y artísticas de la cultura japonesa, habla del haikú y establece una diferencia entre la forma occidental y la japonesa de lograr esta “ruptura del sentido”:

Occidente impregna cualquier cosa de sentido, al modo de una religión autoritaria que impusiera el bautismo por poblaciones; los objetos de lenguaje (hechos con la palabra) son evidentemente conversos de pleno derecho: el sentido primero de la lengua apela, metonímicamente, al sentido segundo del discurso, y esta apelación tiene valor de obligación universal. Tenemos dos medios de evitar en el discurso la infamia del sin-sentido y sometemos sistemáticamente la enunciación (en una contención enajenada de toda nulidad que pudiera dejar ver el vacío del lenguaje) a una u otra de estas *significaciones* (o fabricaciones activas de signos): el símbolo y el razonamiento, la metáfora y el silogismo. El haikú, cuyas proposiciones siempre son simples, corrientes, en una palabra, *acceptables* (como se dice en lingüística), es atraído por uno u otro de estos dos imperios del sentido (1991: 95).

Dentro de esta capacidad del haikú de alojar ciertas palabras clave, la *kigo* tiene la función de la que Barthes habla en el párrafo citado. Esto recuerda a su vez otra de las características atinadamente descritas por Stephen Reckert acerca del haikú:

La equivalencia simbólica, especialmente cuando acompañada de la simple sustitución, es un recurso predilecto del haiku. El ámbito estrecho de tres versos y diecisiete sílabas no deja espacio para el símil: para que una imagen justifique su derecho de entrada, tiene que conservar su sentido literal al mismo tiempo que expresa otro figurativo (2001: 70).

Otro elemento lingüístico que sirve para este propósito se da por medio del uso de los deícticos en algunos haikús.²⁵ Como lo he señalado, una cuestión importante dentro del

²⁵ De entrada, la definición que se toma de deixis es la siguiente: “Se trata de un recurso lingüístico básico para el desarrollo de la comunicación, por medio del cual los interlocutores se ubican en el espacio y el tiempo estableciendo relaciones entre ellos y con los objetos, al mismo tiempo que se identifican roles conversacionales [...] Los deícticos verbales son términos lingüísticos que se utilizan especialmente en la comunicación interpersonal; esto significa que la deixis sólo puede realizarse en el contexto interactivo” (Shum, *et al*, 1989: 45). La definición anterior se complementa con la noción que propone Román Román, al comentar que los

concepto de tradiciones discursivas es que se toma en cuenta que estas pueden modificarse a lo largo del tiempo (Kabatek, 2005); en el caso de algunos haikús que he elegido para este análisis, la presencia de la deixis tiene un valor fundamental para explicar la presencia de la filosofía zen en ellos, y me he atrevido a incluirlos dentro de esta tradición discursiva del haikú, es decir, el que he propuesto como *haikú zen*, justificándome en la noción de Kabatek sobre las tradiciones discursivas.

Así, aunque en términos de los haikús elegidos no se presenta un caso de transformación completamente radical o alejada del haikú prototípico, se da lo que explica Kabatek como una transformación de una forma textual en donde se conserva el mismo contenido o esencia, en este caso, propia del haikú (2005: 162). Hay que decir que esta explicación se ajusta muy bien para explicar algunos haikús donde la deixis cumple con un papel de significación específica: “Lo interesante es que en los casos de transformación, estando implícitamente presente el modelo textual original, a menudo puede observarse la presencia de elementos particulares de la forma textual inicial” (2005: 162). En este sentido, la gran ventaja de estos haikús es que ciertamente tienen la estructura prototípica del haikú y poseen aspectos de contenido temático ampliamente relacionados con el haikú prototípico, como la referencia a determinados elementos de la naturaleza, por mencionar un ejemplo.

En los haikús que se citan a continuación, los elementos deícticos funcionan como ejes que no sólo señalan aspectos del contexto, sino que permiten la conjunción entre el poeta y el objeto del que se habla, y hacen partícipe al lector de esta concepción del mundo. Así, el poeta concibe su vida sin soledad porque el granizo y la lluvia lo acompañan, o como un árbol de hojas caídas, cuya vejez se va notando con el paso de las estaciones:

¡Cuánto granizo!
En este blanco estruendo,
¿cómo estar solo?
(*El sauce*.... p. 45)

Año con año,
cuando el otoño llega
yo me deshojo.
(*Un sendero*..., p. 34)

elementos básicos de la deixis como la presencia de un enunciador o emisor, un destinatario u oyente y el entorno contextual (interrelacionados en un proceso de interacción comunicativa), en poesía son elementos que también aparecen, pero de otra forma. En este caso, como menciona Román, el poeta sería el emisor, y el lector funcionaría como el oyente: “La aparición abrumadora del mundo de la deixis y de otros indicadores semánticos de la espacialidad [...] implica que la circunstancia puede convertirse en la esencia de unos textos en los que el poeta-emisor se convierte en el centro, y crea una situación comunicativa retórica que hace partícipe al lector del contexto y de la situación extralingüística que enmarca al acto de enunciación” (2002: 434-435).

Para el budismo zen (y seguramente para otras concepciones filosóficas y religiosas, aunque aquí lo que nos atañe es la visión del zen), el ser humano no se encuentra solo en el universo. Aunque parezcan elementos insignificantes por el hecho de que no tienen la capacidad de establecer una comunicación discursiva o directa con nosotros, o porque carecen del sentido del juicio y la razón, las pequeñas piedritas de hielo que componen el granizo pueden perfectamente acompañarnos toda una tarde. Nosotros, en realidad, nunca estamos solos. En parte, en esto consiste romper con la visión del mundo de dualidades, del sujeto y el objeto que se pierde cuando experimentamos el *satori*. Frente a una tarde de lluvia o tormenta, en una habitación en la que a primera vista no hay otro ser más que uno mismo, podemos tener en principio dos opciones de sobrellevar esa tarde: dejarnos conducir por la visión de soledad y de cierto desaliento al vernos a “solos”, o regocijarnos con cierto carácter de dulce melancolía y goce, al vernos repletos de pequeñas y ruidosas compañías.

En el caso del segundo haikú, la unificación del sujeto y el objeto es muy clara: si somos capaces de ver nuestro paso por este mundo tal y como lo viven los árboles, podemos concebir nuestro acercamiento a la muerte como un camino por el que nos vamos deshojando. En este acercarse a la muerte, los árboles y el resto de los elementos de la naturaleza también ejercen como compañeros del mismo camino; y así como ellos no sufren ante el inminente e irremediable final de la existencia, nosotros, quizá, también podamos vivirlo de esta forma. Esto nos enseña el budismo zen y el haikú, en su pequeño espacio, es capaz de expresar esta nueva manera de concebir el mundo. Esto recuerda la capacidad de la “palabra pivote” o *kake kótoba* del haikú que, como lo explica Stephen Reckert,

es una palabra o frase con dos significados diferentes pero simultáneamente válidos, dependiendo de la manera como se analice gramaticalmente la cláusula en que aparece. [...] La ambivalencia de la *kake kótoba* es una manera de acumular significados en una forma verbal y metafóricamente despojada, tan eficaz como el simbolismo; pero tiene la ventaja adicional de aplicar no sólo al léxico sino más aún a la sintaxis. Esta puede ser todavía más radicalmente comprimida si el poeta elimina los nexos lógicos, contando con la capacidad del lector para seguir no tanto el hilo del pensamiento como el del sentimiento. En japonés, este proceso habría de hacer del haiku el vehículo ideal para el budismo Zen, con sus ráfagas de iluminación transracional o *satori* (2001: 72).

Un ejemplo de cómo el haikú es el “vehículo ideal” y perfecto para expresar una *ráfaga* de comprensión del zen y de atisbar en pequeños versos su experiencia, se encuentra

con Ryokan (良寛, Ryōkan), quien también fuera conocido como Taigu Ryōkan; poeta, notable calígrafo y monje budista, que vivió del 1758 al 1831. A pesar de que descendía de una familia acomodada, decidió pasar su vida en una pequeña y sencilla ermita, viviendo de lo poco que ganaba con sus caligrafías y de lo que las personas le daban cuando mendigaba. Tenía una afición profunda por los niños, y se divertía jugando con ellos; decía que el alma de los niños era pura, sincera y transparente, como las gotas de rocío o el sonido del viento al atardecer. Una de las historias y anécdotas sobre su vida se basa en lo siguiente: una noche, cuando llegó a su pobre refugio a descansar, se percató de que lo poco que él poesía había sido robado por un ladrón. Contaba con pocas ropas, que de por sí ya portaba encima, y el ladrón, al no encontrar más que un puñado de mantos para dormir, se los llevó para no retirarse con las manos vacías. En lugar de que Ryokan se compadeciera de su situación y se pusiera a lamentarse por verse sin ninguna pertenencia y porque se encontraba aparentemente solo, se asomó por la ventana, y al ver el maravilloso resplandor de la luna de esa noche, escribió el siguiente haikú:

ぬす人に取り残されし窓の月
nusubito ni / tori nokosareshi / mado no tsuki

El ladrón
se llevó todo.
Salvo la luna de mi ventana.
(trad. de Alfredo Lavergne)

La maravilla de Ryokan fue entender que, a pesar de que, para la visión ordinaria y comúnmente materialista, el ladrón lo había despojado de sus posesiones, en realidad no fue así. Podemos imaginarnos a un dulce y melancólico poeta japonés sentado frente a una ventana, conmovido y profundamente admirado por la luz lunar que sutilmente iluminaba su ser, su espíritu. No hay soledad en este hombre, porque él mismo es la luna que admira; dos son uno, y ante la experiencia de este acontecimiento, en el haikú no se presenta ningún afán de explicación o de entendimiento racional. Para empaparse de toda esta experiencia, la búsqueda de un sentido no es necesaria.

Esto último es justamente a lo que se refiere Barthes cuando habla acerca de la admirable exención del sentido del haikú, así como de otras expresiones cotidianas de la cultura japonesa, como ya lo habíamos mencionado:

El trabajo del haikú consiste en hacer que se cumpla la exención de sentido a través de un discurso completamente legible (contradicción velada al arte occidental, que no sabe negar el sentido si no es convirtiendo su discurso en incomprensible), de modo que el haikú no parece a nuestros ojos ni excéntrico ni familiar: no contiene nada y lo contiene todo; legible, lo creemos sencillo, conocido, próximo, sabroso, delicado, “poético”, ofrece en una palabra todo un juego de predicados afirmativos; insignificante, no obstante, se nos resiste, pierde finalmente los adjetivos que un momento antes se le atribuía y entra en esa suspensión del sentido, algo muy extraño para nosotros en cuanto que imposibilita el ejercicio más corriente de nuestra palabra, que es el comentario (1991: 111).

Barthes se encontró ante algunos haikús como los siguientes:

Brisa primaveral:
el barquero mordisquea
su pipa.

En la casa del pescador,
el olor del pescado seco
y el calor.

Luna llena
y sobre las esteras
la sombra de un pino.

Sopla el viento del invierno.
Los ojos de los gatos
parpadean.

(citados por Barthes, 1991: 111-112)

Él mismo escribió (y personalmente me gustaría imaginármelo asombrado) acerca de estos haikús:

Qué decir de esto [...]. Tales *trazos* (esta palabra conviene al haikú, especie de corte ligero trazado en el tiempo) sitúan lo que ha podido llamarse “la visión sin comentario”. Esta visión (el término es todavía demasiado occidental) en el fondo es enteramente privativa; lo que se ha abolido no es el sentido, es toda idea de finalidad: el haikú no sirve para ninguno de los usos (a su vez también gratuitos) concedidos a la literatura: insignificante (por una técnica de detención del sentido) ¿cómo podría instruir, expresar, distraer? (1991: 111).

Como el propio Barthes percibió, los comentarios tan afines y acostumbradamente necesarios en nuestra cultura occidental, al compararlos con el silencio y la discreción de la cultura japonesa simplemente no tienen cabida en estos haikús. Alguien tan acostumbrado al pensamiento analítico y a la intelectualización de las expresiones artísticas como Barthes, se maravilló ante esta *nueva* capacidad de manifestación poética: existe, en alguna parte del mundo como Japón, un ejemplo de poesía que no dice nada y al mismo tiempo dice todo. Su lectura no necesita comentarios de ningún tipo, sólo experimentarlos, tal como predica el budismo zen: hay que vivir la experiencia, no intelectualizarla. En este sentido, Barthes supo

intuir y explicar correctamente este rasgo del “sinsentido” o falta de finalidad que se encuentra profundamente basada en el budismo zen:

Asimismo, mientras ciertas escuelas Zen conciben la meditación sentada como una práctica *destinada* a la obtención del ideal budista, otras niegan hasta esta finalidad (sin embargo, aparentemente esencial): es necesario estar sentado “justamente para estar sentado”. ¿El haikú (como los innumerables gestos gráficos que marcan la más moderna vida japonesa, la más social) no ha sido acaso escrito “justamente para escribir”? (1991: 113).

Noé Carranza Madrigal, en virtud de su formación e intensa influencia de la cultura japonesa, retoma en sus haikús este sentido de transparencia e intuición:

Afuera llueve,
siempre la misma lluvia
...nos conocemos.
(*El sauce...*, p. 60)

Todos los pinos
que bordean el camino
me han visto pasar.
(*El sauce...*, p. 70).

Ya no está el cielo,
apartado del valle,
tres somos uno.
(*En el jardín...*, núm. 94).

Existe una apreciación, una comprensión de lo que el poeta es frente al universo que surge de manera intuitiva, casi en el linde de la “iluminación”, o incluso rebasándolo. Cuando un poeta como Carranza Madrigal, asiduo practicante de zen durante más de veinte años, expande su capacidad de comprensión y se entrega a una visión engrandecida de lo que está viviendo en un momento interminablemente presente (aunque ya estemos hablando de un pasado), comprende que la lluvia es parte de él, y viceversa: mientras caen las gotas, deja envolver su espíritu, o, mejor dicho, deja fundir su espíritu y todo su ser en el fluir de las gotas de lluvia. El momento se detiene, así como la constante nube de pensamientos que usualmente envuelven a los seres humanos. Esto es el *satori*, y Barthes intuyó, con bastante precisión, cómo el momento de la *iluminación* se presenta y expresa en un haikú. Esto lo explica haciendo referencia al famoso haikú de Basho del estanque cuya calma es diluida por el sonido del salto de una rana:

Cuando se nos dice que fue el ruido de la rana lo que despertó a Basho a la verdad del Zen, se puede entender (aunque esto sea todavía una manera de hablar demasiado occidental) que Basho descubrió en ese ruido, no ciertamente el motivo de una “iluminación”, de una hiperestesia simbólica, sino más bien un final del lenguaje: hay un momento en el que el lenguaje cesa (momento obtenido a base de un refuerzo de ejercicios), y es este corte sin eco lo que instituye a la vez la verdad del Zen y la forma, breve y vacía, del haikú (1991: 99).

El lenguaje cesa, y cuando esto sucede, nos fusionamos con todos los elementos y los fenómenos del universo. Deshimaru, el monje zen que ha sido continuamente citado, dijo lo siguiente:

La educación moderna se funda en la palabra; la educación zen, en el silencio. A la larga, en la discusión la palabra llega a ser estéril. Si queremos poner fin a los discursos, detengamos los movimientos, buenos o malos, de nuestra conciencia. No agitemos nuestro cuerpo. Ahorremos nuestros pensamientos. El hombre verdadero, el que comprende su propia naturaleza, no duda de los demás, comprende también su espíritu y no discute (1994: 72).

En este tenor, cuando el ser humano se acerca a la comprensión de su esencia y como dice Deshimaru, pone su atención en los elementos que lo rodean en cualquier instante que esté viviendo y, más aún, pone su espíritu en calma y los pensamientos se detienen, le abre las puertas a una visión diferente de sí mismo, libre de las estipulaciones, expectativas o conceptos derivados de la sociedad. Esto se encuentra delicadamente esbozado en los siguientes haikús de Carranza Madrigal:

Todas iguales,
como yo, anónimas:
gotas de lluvia.
(*El sauce...*, p. 45)²⁶

Yo soy la brisa,
soy el mar y la arena
desde el principio.
(*En el jardín...*, núm. 32)

Cuando esto sucede como en el ejemplo de estos haikús, el poeta accede al método *prajna* de comprender la realidad, que he explicado en el primer capítulo. Concibe su propio ser como un todo, un ser unificado con las gotas de lluvia, la brisa, el mar y la arena. En lugar de desgajar la realidad por partes e intentar estudiarla por medio del método *vijnana*, separándose del resto de los elementos y diseccionando no sólo lo que ellos son, sino todas las partes que a él mismo lo constituyen, se comprende a sí mismo y abandona su ego con el fin de entender que:

²⁶ La referencia del libro de haikús *El sauce en la ribera: 108 haikús*, se hace tomando en cuenta el número de página, al no encontrarse estos enumerados. En cambio, en los otros dos libros: *En el jardín de otoño: 108 haikús* y *cuatro tankas* y *Un sendero entre pinos: 108 haikús*, se especifica el número de haikú adjudicado en el libro.

Todas las existencias del cosmos no son más que un solo y mismo cuerpo. Comprender, darse cuenta de que el cuerpo es el todo, que la fuente del espíritu es una, es el verdadero satori, el más alto despertar. El universo mismo se hace “Rey del Samadhi”, *nirvana*, espíritu de Buda. Así es: en el Zen, nuestro espíritu, nuestro cuerpo, todos los elementos, todas las existencias, todas las ilusiones, tienden a *ku*. [...] todo es naturaleza de Buda, todo es conciencia cósmica. Una vez negado el ego, abandonado, el verdadero ego aparece. Este ego verdadero se realiza en el individuo. La verdadera individualización sólo puede llevarse a cabo mediante el abandono del ego (Deshimaru, 1994: 202).

En esta línea se ubican algunos haikús de Carranza Madrigal en los que puede percibirse este aspecto. En algunos de ellos, la presencia de ciertos deícticos personales permite que “la sensibilidad del poeta” le confiera “alma y mente” (Rubio, 2011: 109) a elementos de la naturaleza, como si ellos mismos pudieran comunicarse y entenderse directamente con él. De esta manera, el haikú tiene la capacidad de evocar diferentes realidades y concepciones del mundo en las cuales los elementos de la naturaleza adquieren una existencia distinta, con otro tipo de conciencia. Es interesante cómo la deixis personal de los siguientes haikús le confiere un tipo de conciencia casi humana a elementos como senderos, islas, montes e insectos:

¿Quién **te** persigue
pequeña libélula?...
no veo a nadie.
(*Un sendero...*, núm. 35)

Viejo sendero,
me pregunto si un día
volveré a **verte**.
(*Un sendero...*, núm. 60)

Sólo por **verte**,
anduve y remé tanto,
isla de pinos.
(*En el jardín...*, núm. 88)

Viejo sendero,
en octubre la luna
te baña de azul.
(*El sauce...*, p. 42)

¿Cuántos viajeros
antes que yo **te** vieron?
Monte lejano.
(*Un sendero...*, núm. 37)

La forma como el poeta usa los deícticos personales para referirse a estos elementos permite entender que se encuentra estableciendo una comunicación con ellos. Así, en estos haikús la función de la deixis personal no es crear una diferencia entre el *yo poético* y la naturaleza, como si cada uno existiese en un mundo y en una conciencia diferentes, sino enfatizar que, en efecto, hay un *yo* humano que puede circunscribirse y considerarse como parte inherente de la naturaleza.

Como se observa en estos poemas, el ámbito de la naturaleza y la función de la contemplación son parte del contexto en el que se inscriben los deícticos contenidos en ellos. Esto nos recuerda un aspecto importante de la filosofía zen que Octavio Paz describió de la siguiente forma:

Filosofía antes que religión, el budismo postula como primera condición de una vida recta la desaparición de la ignorancia acerca de nuestra verdadera naturaleza. [...] El yo se revela ilusorio: es una entidad sin realidad propia, compuesta por agregados o factores mentales. El conocimiento consiste ante todo en percibir la irrealidad del yo, causa principal del deseo y de nuestro apego al mundo. Así, la meditación no es otra cosa que la gradual destrucción del yo y de las ilusiones que engendra; ella nos despierta del sueño o mentira que somos y vivimos. Este despertar es la iluminación (*sambodhi* en sánscrito y *satori* en japonés) (1954: 43).

Algunos de los deícticos de estos haikús, aunque revelan la presencia de un yo, aluden a ese ser que intenta liberarse del aspecto ilusorio de su propia realidad, a la que Paz refiere. La forma como los deícticos presentan el yo poético y los elementos de la naturaleza con pronombres personales que los sitúan a todos en un mismo plano de valor, ayuda a intuir esta realidad, no sólo del poeta, sino del ser humano, de la que habla el zen. En este tipo de TD del haikú, como menciona Paz, el budismo zen permite otro tipo de conciencia acerca de uno mismo, gracias a la cual “se acentúa el lado interior de las cosas: el refinamiento es simplicidad; la simplicidad comunión con la naturaleza” (2005: 46). Esta misma idea es presentada por Deshimaru en los términos siguientes:

Zen es experiencia no limitada a una visión dualista de los fenómenos. Si contemplamos una montaña, por ejemplo, podemos considerarla desde un ángulo objetivo, analizarla científicamente, hacerla entrar en las categorías del discurso. Pero en Zen nos convertimos en montaña o nos identificamos con la flor que se corta para colocarla en un recipiente lleno de agua y mantenerla viva. Ser montaña, flor, agua, nube... (1994: 32).

En el espacio breve pero significativo de estos haikús, ocurre entonces la identificación del poeta con la flor, la montaña, los senderos, etc.; y en varios de los haikús los deícticos señalan esta conjunción del poeta con el elemento u objeto del que habla. Respecto a este apartado, a final de cuentas la percepción que el zen tiene acerca de la labor poética del *haijin* reside en que, más allá de que produce manifestaciones artísticas, es gracias a estas que logra una especie de descubrimiento interior y comprensión de su esencia como ser humano, que se constituye como parte del todo de la naturaleza y del universo, lo cual en resumen es otra de las partes más esenciales de esta TD.

4.2.2. La práctica de concentrarse en el instante, aquí y ahora

De manera análoga a como lo realicé en el primer capítulo, donde subdividí este apartado en dos partes, procedo aquí: de modo que atiendo a la división de los haikús y a su análisis, dependiendo de cómo se encuentran estos aspectos del zen en ellos.

4.2.2.1. La percepción del espacio y del tiempo en el aquí y ahora

Otro aspecto característico de la TD del *haikú zen* reside en la especial percepción del tiempo y del espacio, motivada por la contemplación del instante, el “eterno presente” (Deshimaru, 1994). Dogen habló acerca de lo que significa la comprensión del instante presente, la “existencia-tiempo”, término que se refiere al aquí y ahora por conjuntar la percepción del tiempo y del espacio:

Un *asura* de tres cabezas y ocho brazos es el tiempo de ayer; una estatua de Buddha es el tiempo de hoy. Sin embargo, la verdadera naturaleza del tiempo de ayer y del tiempo de hoy solo se revela cuando se dan las condiciones adecuadas, gracias a las cuales puedo penetrar directamente en el corazón de la montaña y desde allí tener una visión panorámica sobre las diez mil cimas: ¡el tiempo no se ha ido! Un *asura* de tres cabezas y ocho brazos no es otra cosa que existencia-tiempo, el cual va de sí mismo a sí mismo. Aunque parezca encontrarse en el otro lado, es Presente Eterno. Una estatua de Buddha no es otra cosa que existencia-tiempo, el cual va de sí mismo a sí mismo. Aunque parezca encontrarse en el otro lado, es Presente Eterno. Siendo así, el pino también es pino, el bambú también es tiempo (2015: 154).

Octavio Paz comenta que uno de los aspectos esenciales del haikú es la búsqueda del “instante poético” (2005: 43) por parte de la sensibilidad del poeta que se concentra plenamente en el “aquí y ahora”, tal cual se percibe en los siguientes haikús de Carranza Madrigal:

En **este** lugar,
simplemente sentado,
todo sucede.
(*En el jardín...*, núm. 66)

... Interesante;
todo empieza y acaba,
aquí y ahora.
(*En el jardín...*, núm. 86)

En estos haikús, la deixis cobra un papel especial y de gran importancia al hacer notar plenamente la concentración del poeta en el aquí y ahora. En el primero de los poemas citados, el deíctico de lugar “este” se refiere a un espacio en el que el poeta se ubica en el presente, y esto también se debe al tiempo de la enunciación de los verbos. Sin embargo, aunque habla del sitio en el que el poeta “ahora” se encuentra “sentado”, el valor deíctico de tipo metafórico “en este lugar” hace que también pueda referirse a otros espacios del presente,

es decir, a cualquiera y a todos los lugares en los que transcurre el presente del poeta y del lector. Así, en el citado haikú, el deíctico “este” tiene la posibilidad de señalar varios ámbitos espaciales: lo importante es que sea el lugar en el que sucede el “aquí y ahora”. Por su parte, como *oyente*, el lector recibe del poeta-emisor este factor comunicativo al sentir “este lugar” como si fuera el suyo.

En el segundo haikú, el deíctico de lugar “aquí” se conjunta con el deíctico de tiempo “ahora”, para intensificar la sensibilidad del poeta y del lector por el instante del presente. Sucede algo similar que en el haikú anterior: el deíctico “aquí” puede indicar un espacio específico y a su vez, señalar todos los espacios en que uno pueda llevar a cabo la existencia de su propio presente. En este sentido, el deíctico “aquí” no indica un elemento concreto del contexto en el que se desarrolla el haikú, sino que posee un significado simbólico, al poder aludir a distintos espacios.

Esta cualidad de significado metafórico también se presenta en el deíctico temporal “ahora”, al ser capaz de referirse a todos los momentos presentes, a todos los “ahora” en que discurrirá tanto la vida del poeta como la del lector. Por otro lado, la forma en que estos deícticos son presentados por los verbos ayuda a romper con la noción tradicional de temporalidad; es decir, la creencia de que el tiempo es lineal y de que nosotros desarrollamos nuestros actos y pensamientos a lo largo de una secuencia temporal en la que coexisten pasado, presente y futuro. Para la filosofía zen, esta idea del tiempo es falsa: lo único que existe es *este instante*, fugaz y al mismo tiempo, eternamente presente. Esta noción del zen la intuyó y la explicó Octavio Paz:

Zen afirma que el estado *satori* es aquí y ahora mismo, un instante que es todos los instantes, momento de revelación en que el universo entero –y con él la corriente de temporalidad que lo sostiene– se derrumba. Este instante niega al tiempo y nos enfrenta a la verdad (Paz, 2005: 44).

Este momento de revelación puede referirse como un *despertar*, un *abrir los ojos*, como en el siguiente haikú:

Abro los ojos,
ahora nada falta,
cierro los ojos.
(*El sauce...*, p. 33)

El *satori* significa esencialmente ‘despertar’, abrir los ojos de la ilusión del mundo fenoménico. Para el haikú anterior, este aspecto del pensamiento zen funciona como el ámbito contextual y cultural en el que se desarrolla, y, por tanto, a partir de dicho contexto debe comprenderse y explicarse. Un antiguo poema zen titulado “El ojo de la sabiduría” puede proponerse como parte del contexto filosófico que poseen estos haikús:

Despertar es conocer	Despertar.
lo que no es la realidad.	Iluminación, satori inconsciente.
Ilusión.	Descubrimiento de la unidad de todas las cosas.
Relámpago de conciencia intuitiva,	Za-zen/satori: unidad.
nirvana.	Espíritu de libertad y verdad del satori.
[...]	El espíritu es cada vez más claro.
Nuestra vida es toda profundidad.	(Citado por Deshimaru, 1994: 36-37).

Entonces, al tomar en cuenta estos aspectos contextuales, en el último haikú citado el deíctico “ahora” simboliza el “instante que es todos los instantes” del que habló Paz. Y, aunque en otras circunstancias de comunicación e interacción este deíctico tiene un límite, su alcance temporal también puede ser variable, como lo explican Shum, Conde Rodríguez y Díaz Batanero: “(el ‘ahora’) puede hacer referencia a un momento determinado o a un periodo de tiempo más amplio dentro de la denominación del presente (este día, esta semana, este mes, etc.)” (1989: 47). En el caso de este haikú, el deíctico “ahora” puede indicar un lapso que señale tanto el presente inmediato, como un tiempo que abarque todos los presentes inmediatos que posean el poeta-emisor y el lector-oyente.

Como se ve, estos casos expuestos de deixis de lugar y de tiempo en los haikús ayudan a intensificar la apreciación del instante. Por este motivo, y después de tomar en cuenta lo que dijo Deshimaru sobre el Zen —“concentrarse en cada instante de la vida cotidiana” (1994: 46)—, quizá podamos comprender lo que a su vez comentó acerca del haikú, al insistir en que no son extractos de poesía, sino “frases de Zen” repletas de sabiduría, que nos permiten “alcanza[r] gran profundidad” (1994: 118). En la siguiente cita, Paz demuestra que intuyó este alcance del haikú y la forma de comprensión del mundo que expresa en su breve espacio: “El haikú se transforma y se convierte en la anotación rápida –verdadera recreación– de un momento privilegiado: exclamación poética, caligrafía, pintura y meditación, todo junto” (2005: 43). El siguiente haikú ejemplifica esta visión de Paz:

Llego a la esquina,

me detengo un momento,
¡allí está la luna!
(*En el jardín...*, p. 61)

El adverbio “allí”, al funcionar como un deíctico de lugar, expresa una “relación de proximidad-lejanía del hablante con respecto al otro y al entorno” (Shum *et al.*, 1989: 49). Este recurso es muy importante, pues señala el espacio en el que se encuentra el elemento que el poeta visualiza y descubre de su entorno (el lugar en donde está la luna), e indica también el escenario en que transcurre esta acción. Además, es gracias a este deíctico que se refuerza el sentimiento de “exclamación poética” que refiere Paz; por último, y no menos importante, al ubicar espacialmente el elemento natural que se observa, el haikú le muestra la luna al lector como si estuviera dentro de una caligrafía creada por el poeta, donde el deíctico “allí” es el marco tanto contextual como el “marco de madera” que encuadra la “pintura meditativa” esbozada en este haikú.

Otra cuestión importante acerca de la percepción y comprensión de lo que realmente es el tiempo, lo encontramos intensamente sugerido en el siguiente haikú:

Abrir los ojos.
Es el tiempo la ilusión
que más subyuga.
(*En el jardín...*, núm. 21)

En este tenor, lo que el poeta intenta hacernos ver es el engaño que vivimos acerca de nuestra propia percepción del espacio-tiempo, según el término propuesto por Dogen, y que entrelazo con la explicación de Suzuki: “no existe ni tiempo ni espacio, aunque hablemos en términos de tiempo o espacio. Cuando hablamos de tiempo, el espacio está ahí (por ejemplo, implicado), y cuando hay espacio hay tiempo. Pero en el reino espiritual no hay espacio ni tiempo, pues todo es uno” (1981: 36).

Esto es, en pocas palabras, lo que el haikú quiere expresar en su pequeña pero intensa dimensión: todo es uno. Como lo expuse en el apartado del primer capítulo dedicado a la percepción del tiempo y del espacio según el budismo zen, existe una interrelación o entrelazamiento entre todos los espacio-tiempos de todos los seres que existen en el presente. Por eso no hay nada que nos condicione ni nada a lo que estemos atados. Las ataduras de lo que puede suceder en el futuro, o de errores que hayamos realizado en el pasado, nos detienen sólo en nuestra mente, debido a que ya no tienen existencia, por lo menos no tangible, real o

directa. La enseñanza del budismo zen en torno a este aspecto, en términos más concretos, se resume en lo siguiente: “Experimentar el ir y el venir, así como experimentar la presencia y la ausencia, es la existencia-tiempo de este instante presente” (Dogen, 2015: 170).

4.2.2.2. La evocación y atención contemplativa hacia los elementos de la naturaleza y todos los elementos del universo, aunque parezcan ínfimos

Dado que la práctica del zen alude principalmente a la atención profunda de cada uno de nuestros actos, así como del mundo que se encuentra a nuestro alrededor en la medida en que nos concentremos plenamente, ya sea en los árboles, en el viento, las nubes, las aves, o incluso en los insectos; es en esos momentos cuando *nos olvidamos* de nosotros mismos. Esto demuestra que todos los aspectos del budismo zen se encuentran interrelacionados, en tanto uno depende del otro. En este caso, la atención de todas las cosas aquí y ahora, en el instante presente, nos conduce a la vez a un conocimiento de lo que nosotros somos, que ya se esbozó en los párrafos anteriores.

Es ineludible la práctica común y continua del ser humano por conocerse a sí mismo. En esta línea, para el zen el conocimiento de lo que uno es implica el reconocimiento total de un ego alterno a nosotros mismos, plagado de inseguridades y necesidades internas e inacabables. Es posible, según el zen, que este otro *yo* no desaparezca por completo. No obstante, lo importante es saber que existe, y en esto reside la apreciación de lo que uno es.

A partir de estas ideas levemente esbozadas, una pregunta que podría surgir de esto sería: ¿cómo podemos desarrollarnos de manera profunda y cercana al conocimiento de lo que nosotros somos? En respuesta a esto, el zen fomenta la práctica de la atención en todos los elementos de la naturaleza, por nimios que estos puedan parecer a primera vista. Es posible, según el zen, obtener la totalidad de nosotros mismos al acercarnos a una flor, a un hierbajo silvestre, cuando escuchamos el sonido del viento, entre otras cosas, ya que este tipo de derivación de la atención produce que el practicante olvide su ego alterno y las necesidades que lo acompañan. Así lo demuestran los siguientes haikús:

Suspira el viento.
El sauce en la ribera
llora en silencio.
(*El sauce...*, p. 69)

Sopla la brisa,
en el jardín de otoño
danzan las hojas.
(*En el jardín...*, núm. 54)

Sacude el viento
el agua de las ramas:
breve tormenta.
(*El sauce...*, p. 80)

Tras la tormenta,
qué quieto se ha quedado
el verde lago.
(*En el jardín...*, núm. 58)

En estos haikús, como podemos observar, el poeta pone todo su ser y plena atención en los elementos, no sólo se olvida de sí mismo (lingüísticamente, observemos cómo ni siquiera hay alusiones a un “yo” o a un “nosotros”; los verbos únicamente expresan la acción de los fenómenos naturales), sino que ocurre lo que Barthes llama “un detenimiento del lenguaje”. Sin embargo, como él menciona, “no se trata de detener el lenguaje sobre un silencio pesado, lleno, profundo, místico, ni siquiera sobre un vacío del alma que se abriera a la comunicación divina (el Zen no tiene Dios)” (1991: 100). En estos haikús se trata de ofrecer una lectura que no necesite comentario alguno, es decir, el poeta intenta trasladarnos a la especificidad e instantaneidad de un momento; una visión fugaz que él percibió de un mundo que se presentó ante sus ojos y lo absorbió completamente. Se trata de poner la mente tan en calma como un lago que se queda quieto luego de una tormenta; de fundirse en los fenómenos de la naturaleza expresados en los haikús. Al respecto, debo mencionar que aplaudo y reconozco la forma tan atinada en que Barthes explicó esta característica del haikú y cómo esto se deriva de la filosofía del zen:

Todo el Zen, del cual el haikai no es más que la rama literaria, aparece así como una inmensa práctica destinada a *detener el lenguaje*, a romper esa especie de radiofonía interior que emana continuamente en nosotros, hasta en nuestro sueño [...], a vaciar, a pasmar, a secar la cháchara incontenible del alma; y quizás eso que se llama, en el Zen, *satori*, y que los occidentales no pueden traducir más que por palabras vagamente cristianas (*iluminación, revelación, intuición*) sólo sea una suspensión pánica del lenguaje, lo blanco que eclipsa en nosotros el reino de los Códigos, la fractura de esa letanía interior que constituye nuestra persona; y si este estado de *no-lenguaje* es una liberación, lo es porque para la experiencia budista, la proliferación de pensamientos segundos (el pensamiento del pensamiento) [...], aparece como un bloqueo: por el contrario, la abolición del segundo pensamiento es lo que rompe el infinito vicioso del lenguaje (1991: 100-101).

El lenguaje se detiene cuando, en la práctica de observar el mundo, entendemos lo que nosotros somos. Por este motivo no es fortuito el hecho de que en numerosos haikús japoneses aparezcan continuamente como base de expresión insectos, como las mariposas, las luciérnagas y las libélulas. Como explica atinadamente Vicente Haya: “estas tres familias

de insectos –que plasman el asombro por lo que vuela con levedad– logran tener en vilo a un hombre como el japonés que quiso saber de sí mismo a través de lo que observaba en el mundo” (2004: 711). En el caso de los haikús de Carranza Madrigal, los insectos no se emplean como elementos para este fin. No obstante, aparecen otros elementos, como las flores, el rocío, las gotitas de agua:

Son efímeros
los brillantes que cuelgan
en cada hoja.
(*El sauce...*, p. 72)

Rayos de luna
se quedaron pegados
en el rocío.
(*Un sendero...*, núm. 32)

Flores silvestres
de las hondas barrancas,
¿quién viene a verlas?
(*Un sendero...*, núm. 29)

Cual cascabeles,
repican las gotitas
en el estanque.
(*Un sendero...*, núm. 107)

Cuando observamos con detenimiento el mundo que nos rodea, y ponemos atención hasta en los aspectos más pequeños o insignificantes, nos damos cuenta de que todas las cosas tienen más de una manera de percibir la realidad. Lo mismo ocurre con nosotros, y eso nos permite acceder a una mejor comprensión de lo que somos. En el primer haikú citado líneas arriba, los brillantes que reposan y van cayendo de las hojas pueden ser hojas de rocío. Sin embargo, puede tratarse también de restos de lluvia que, después de un atardecer o a la luz del alba, destacan tanto que parecieran brillantes. Pero esta no es la única visión que el poeta ofrece de este haikú. Incluso, yendo más allá de estas perspectivas de interpretación, podría decirse que el poeta nos ofrece la imagen de hojas iluminadas tan intensamente por la luna, que pareciera que los rayos van discurriendo y colgando por ellas.

En el caso de otro de los haikús citados, en lugar de concebir una única visión en la cual las gotas de rocío brillan porque, al estar constituidas por agua, reflejan la luz de la luna, el poeta expresa este fenómeno de la naturaleza creando un haikú en el cual es posible concebir que los rayos del satélite, aunque se encuentra tan distante, se hallan pegados en hojas de cualquier planta, tan al alcance de nosotros, en esta tierra... Aunque estemos lejos, podríamos incluso tocar los rayos lunares.

En los otros dos haikús, el sonido de gotitas de agua en un estanque o la belleza pura de las flores pueden acercarnos a un entendimiento de nosotros mismos. El ego alterno continuamente hace las cosas con objetivos en la mira. Las flores y los sonidos de la

naturaleza son puros, no nacen ni suenan hermosos con el fin de que alguien los escuche o los vea. Si en la naturaleza sucede de este modo, ¿por qué nosotros no hemos de seguir con este ejemplo del cauce natural de las plantas, las flores, la lluvia...?

El asunto de estos haikús es que nos permiten ver cómo las cosas no tienen una única cara, sino muchas, dependiendo de las diversas posibilidades contextuales en las que se encuentre el poeta; esta es una de las grandes posibilidades de significación que se pueden encontrar en un haikú. Como explica Reckert:

Un vocabulario poético en que la mayor parte de los sustantivos se refiere a fenómenos perceptibles por los sentidos, y por lo tanto fácilmente convertibles en símbolos, da al sustantivo un potencial connotativo especial. [...] De esta manera las palabras individuales del poema, independientemente de su función sintáctica, adquieren una funcionalidad semántica adicional extraordinariamente eficaz y económica, al mismo tiempo denotativa y connotativa, y el poema mismo gana una mayor densidad y profundidad (2001: 71).

En este sentido, mediante la observación de la naturaleza con la visión del zen, podemos reencontrar nuestra esencia, y el papel del haikú adquiere un peso fundamental en la medida en que el arte de composición y comprensión de esta forma de poesía implica mirar, observar, empaparnos de la visión de lo que acontece a cada instante en el universo. Así, el haikú, más allá de las definiciones estéticas y literarias que puedan conceptualizarlo, cuando se ve bajo el lente del zen y su estrecha relación con esta forma de budismo, adquiere un nuevo significado: “El haikú es el *Arte de mirar*, de mirar el universo que nos rodea con la implicación emocional del que le va la vida en ello; porque, ciertamente, nos va la vida en ello” (Haya, 2004: 711). Esta experiencia es bastante clara en lo que Carranza Madrigal expresa en los siguientes haikús:

Tiembla una rama,
y tal como ella quedo
...estremecido.
(*El sauce...*, p. 17)

Me ha deslumbrado;
el universo entero
en una gota.
(*En el jardín...*, núm. 6)

Flores de julio,
en agosto se quedan
a ver la luna.
(*En el jardín...*, núm. 11)

Trocitos de sol
para siempre cautivos:
gotitas de ámbar.
(*El sauce...*, p. 53)

Sin embargo, para que pueda darse ese acto de reconocimiento personal como parte de un todo, dicen los maestros del zen que es necesaria una humildad para que el poeta actúe como “lo contrario del egoísmo, que es lo que le permite al hombre sentir con los demás y comprender con su corazón” (Favela Bustillo, 2014: 45). De hecho, esta es una idea que comparten tanto el budismo zen como el taoísmo; en este sentido, la poesía y todas las demás manifestaciones artísticas entran en una concepción bastante singular, al configurar “el arte de la vida” que para el zen y el taoísmo reside en “en la continua adaptación al entorno: ceder y seguir el propio cauce” (Favela Bustillo, 2014: 45). En resumen, para el budismo zen “conocer en esta dimensión significa volverse el otro, fundirse en el otro, suspender el propio juicio para sentir lo que el otro siente” (Favela Bustillo, 2014: 45-46). Esta misma idea la define Suzuki (1987: 20) como el “método zen” —que hemos explicado líneas arriba.

En los siguientes haikús de Noé Carranza, el poeta se absorbe en los elementos que observa de la naturaleza, para conocerlos y convertirse en ellos mismos; parte de su propia visión, va hacia ellos, se funde en lo que observa, y regresa a lo que él mismo es, eliminando por fin la percepción sujeto y objeto. Cuando el poeta se convierte en el propio viento, puede ser capaz de percibirlo de todas las formas que él quiera y que el propio viento lo conduzca: el sonido puede trocarse en mantras, en bailes donde danzan las pequeñas semillas de los sauces, o simplemente mantenerse dulcemente en sus oídos:

En las orejas,
se me queda el viento,
oigo su canto.
(*El sauce...*, p. 30)

Voces de sauces,
son monótonos mantras
que lleva el viento.
(*El sauce...*, p. 17)

Danzando al viento
las semillas del sauce:
pequeñas hadas.
(*El sauce...*, p. 63)

En términos del método descrito, quien adquiere el *satori* será capaz de alcanzar a la vez la comprensión de todos los aspectos de la naturaleza que se presentan en los haikús anteriores: se da un acercamiento tanto de la esencia humana como del universo, la naturaleza, el tiempo, entre otros, y el haikú puede ser un camino idóneo para provocar la reflexión sobre lo inmanente y lo eterno, lo ilusorio y lo real, y sobre lo que somos nosotros mismos.

Para el zen, el descubrimiento del yo interior puede buscarse por medio de la atención contemplativa hacia todos los elementos del universo, sin importar que estos parezcan ínfimos. A su vez, este descubrimiento de lo que somos implica a su vez una comprensión o concepción diferente del tiempo y el espacio, así como del carácter de las cosas. Esto último

se refiere al vacío como la base de todas las cosas; a continuación se explicará cómo se encuentra esta característica en algunos de los haikús de Noé Carranza Madrigal.

4.2.3. La comprensión sobre el estado de las cosas

La división y el análisis de los haikús a continuación corresponde también a los apartados desarrollados en el primer capítulo, de modo que el análisis del corpus atiende a estos aspectos, con el fin de explicar y demostrar los aspectos del zen que aparecen en los poemas.

4.2.3.1. El vacío como base de la existencia de las cosas

(vacío entendido como carente de características o sustancia)

La mente humana, dominada actualmente por el pensamiento de carácter racional, lógico y analítico, tiende a categorizar y clasificar las cosas del universo, así como los elementos que las componen. Este tipo de pensamiento, de carácter objetivo y con tendencia clasificatoria, atiende al método *vijnana* de captar la realidad, al analizar los elementos y descomponerlos en una serie de características que los conforman (recordando las maneras *prajna* y *vijnana* de acercarse al conocimiento de la naturaleza de las cosas, expuestas en el primer capítulo); sin embargo, recordando las palabras de Suzuki, esta no debe ser la única manera en la que debemos intentar acceder al conocimiento de la realidad (1981: 41). En un nivel más profundo, las cosas carecen de sustancia o de características específicas, y, por tanto, deben ser comprendidas y aprehendidas en su totalidad. El método *prajna* es la manera como, según los budistas zen, podemos ver la esencia de las cosas y entender que en realidad *ku* ('vacío') es la base de la existencia de las cosas:

Ver la verdadera naturaleza o verdadero estado de las cosas no significa encontrar una en muchas o una anterior a muchas, ni significa distinguir unidad o diversidad o lo estático de lo dinámico. El verdadero estado o verdadera realidad es el estado sin ninguna característica específica. Es muy difícil para la mente humana comprender esta idea de una realidad en la que no haya absolutamente ninguna "sub-stancia". La idea de una sustancia permanente con cualidades cambiantes está muy hondamente arraigada en nuestros hábitos de pensamiento. Las escuelas budistas, sin importar cuál sea, Hinayana o Mahayana, realistas o idealistas, están totalmente libres de tales hábitos de pensamiento, y todas mantienen la teoría del puro cambio sin *substratum*. Así, cuando *cualquier* budista habla del verdadero estado de la realidad, quiere decir el estado sin naturaleza específica. El estado sin ninguna característica o condición específica es Nirvana [...] porque Nirvana es el estado de libertad perfecta de toda servidumbre. [...] la *ayoidad*, la *impermanencia* y la *afogosidad* son el verdadero estado

de todas las cosas. [...] porque se niega del todo cualquier estado especial de las cosas. [...] La palabra “vacío”, en su más alto sentido, no indica la “nada”. Significa “vaciado de condiciones especiales”, “incondicionado”, “indeterminado” (Suzuki, 1975: 142-145).

Como Suzuki explica de manera bastante clara en la cita anterior, la idea de que las cosas no poseen ningún tipo de características específicas es algo difícil de concebir para nuestra mente, debido a que estamos acostumbrados a dividir y estudiar cotidianamente el mundo con base en tales o cuales categorías. Sin embargo, cuando ocurre la percepción de la realidad después del *satori* es cuando nos volvemos conscientes de que, en efecto, el mundo carece de características. Por este motivo Deshimaru dice que “el verdadero *satori* es vacuidad (*ku*)” (1994: 35), porque nos quitamos el velo de los ojos y percibimos la esencia de las cosas, de todos los fenómenos, del “sistema cósmico”:

[*Ku*] lo incluye todo, incluso las ilusiones. En el *sutaru hannya shingo* se dice: “La forma no se diferencia del vacío y el vacío no es más que la forma”. *Ku*, el vacío, encierra todos los fenómenos. El ejercicio del *za-zen* es en esencia *satori*: no vivimos por nosotros mismos, somos vividos por el sistema cósmico (1994: 35).

Acostumbrados a entender las cosas a partir de los rasgos que posean o no, en parte resulta complicado creer en una existencia del cosmos en la que los componentes no presenten diferencia entre cada cual. Gracias a los ámbitos de las divisiones categóricas que el ser humano ha creado, los mundos de seres y objetos se conciben separados y diferentes entre sí, pues cada uno tiene características distintas según los rasgos y categorías que se hayan establecido. Pero esto refuerza la visión dualista que el zen ataca e intenta sobrepasar. Puedo imaginar que mientras practico *zazen*, hay una voz casi secreta y diminuta que, a pesar de que parece inexistente, continuamente me está diciendo: “No hay división entre sujeto y objeto. El sujeto contiene al objeto y el objeto se encuentra contenido en el sujeto. Ambos son uno”. Por consiguiente, en la medida en que siga y refuerce mi concepción del mundo continuamente dividida con base en categorías y características que compongan la sustancia de los elementos, me veré imposibilitada a acceder a la otra visión que esa pequeña voz me invita a conocer.

Algunos seguidores del *zazen*, después de mucho trabajo de disciplina y arduo esfuerzo en esta práctica, con suerte alcanzan a distinguir la falta de elementos

caracterizadores y diferenciadores entre las cosas. Y con mucha más fortuna, es posible que puedan expresar esta experiencia con haikús, como el caso de los siguientes:

De la tórtola;
no es canto su tonada,
tampoco llanto.
(*El sauce...*, p. 15)

Roland Barthes dijo que en el haikú ocurre la “exención del sentido”, porque después de su lectura, no hay pie para comentarlo. El caso del primero explica perfectamente esta cualidad (cayendo en la práctica de conferirle cualidades a las cosas, incluso a la poesía). En uno de tantos instantes presentes en los que el poeta se concentraba, el sonido de una tórtola entra de repente a sus oídos. Poniendo mucha atención y liberándose de preconcepciones que alguna vez pudo aprender y aprehender acerca del sonido que emiten las tórtolas y todas las significaciones que se puedan deducir de este,²⁷ el poeta compone un haikú donde busca plasmar su experiencia del mundo. Así, un acontecimiento que pudiera pasar inadvertido para algunos, como el canto de una tórtola, le hace a él comprender la carencia de rasgos en el universo. En el caso del haikú, la tórtola no canta ni llora, pero al poeta tampoco le interesa solucionarnos el enigma. Porque, en efecto, no se trata de volver a caer en la trampa de las categorizaciones, sino de expresar el vacío en el mundo, el *ku* en un ave. Ahora mismo, mientras escribo esto, cierro mis ojos y me concentro en el canto de los pájaros en esta tarde ligeramente iluminada. Mi ser se concentra en la música que emite cada ave, y no intento descifrar el objetivo de sus sonidos, sino llenarme de ellos, de unificar la totalidad de mi ser en los cantos que se van diluyendo poco a poco, conforme va cayendo la tarde. No hay nada más perfecto que este momento en el cual se encuentra todo y a la vez nada, el *ku* en el que se sumerge cada cosa del cosmos, infinito y, a la vez, constante y cambiante. Esto me recuerda el comentario que hace Taisen Deshimaru acerca de uno de los haikús más famosos de Matsuo Basho:

Expresar la naturaleza, la estación, al ritmo 5-7-5 en otro idioma se revela como prácticamente imposible. He aquí un *haiku*:

²⁷ Atendiendo al método categórico *vijnana*, biológica y científicamente se pueden establecer diversas explicaciones; se me ocurre por ejemplo que se trata de un canto de apareamiento, una llamada de comunicación, entre otros rasgos caracterizadores de su canto.

Un viejo estanque.
Una rana se sumerge,
el ruido del agua.

Este pequeñísimo poema, muy profundo, no comprende más que tres frases.

El maestro Basho, visitando un viejo templo, quedó muy impresionado por una escena de profunda calma: “Un viejo estanque, el bosque, el za-zen del monje en el dojo y, bruscamente, en este apacible atardecer de primavera, una rana salta al agua. ¡Plof!”.

El son del agua quebró la inmovilidad de la atmósfera. Y, tras el chapuzón de la rana, todo regresó en silencio. El sentido profundo de este *haiku* es el silencio perfecto. Acaparados por la vida cotidiana, no podemos sentir verdaderamente ni los ruidos ni el auténtico silencio. Pero con la práctica del zen, podremos experimentar este silencio verdadero (1994: 116).

En la experiencia de ese “silencio verdadero”, de la perfección de una tarde cuya luz dorada quizá iba iluminando poco a poco la entrada de una noche que estaba a punto de llegar, en el siguiente haikú nos encontramos a un poeta que dirige sus ojos hacia el cielo y al mirarlo con detenimiento y concentración se da cuenta de que “todo es perfecto”.

Mirando al cielo
como todas las noches,
todo es perfecto.
(*Un sendero...*, núm. 97)

En esta visión de un momento presente, en el aquí y ahora del instante en el que fue compuesto el haikú, el poeta comprendió que no hay sustancia, fenómeno o característica que hiciera falta: en el vacío o *ku* del universo, las cosas se completan a sí mismas porque una son todas, y todas son parte de una. En el haikú no sabemos si el cielo que el poeta observó en un instante determinado (y que funcionó como inspiración para el haikú) estaba despejado, cargado de brillantes estrellas, con la luna menguante en medio de la visión, o si se encontraba repleto de nubes cargadas de lluvia. Es posible incluso que, en una de esas noches, apareciera una luna llena, gigante, amarilla e inconfundiblemente brillante, que surgiera tímida entre las nubes y, un momento después, se escondiera otra vez entre ellas. En el instante plasmado de ese nuevo haikú, todo continuaría siendo perfecto:

Entre las nubes
la gran luna amarilla
surge y se esconde.
(*En el jardín...*, núm. 81)

El aspecto interesante de estos dos haikús citados reside en que no intentan resolver nada, en el sentido de enumerar las características que hacen perfecta la visión de una noche, o de intentar descifrar y explicar los motivos que provocaron que la luna llena apareciera y luego se ocultara. Se trata simplemente de la expresión de un momento en el que la entrega completa del poeta a ese instante es lo más importante. Es una vivencia intensificada y liberada del pensamiento analítico y establecedor de categorías, lo que permite que cada vez que el poeta vuelva a mirar al cielo se dé cuenta de que su percepción reflejará a su vez la comprensión profunda de ese instante y de todos los presentes que viva. De esta manera, cuando el poeta se adentra en todo el panorama de una noche, se vuelve capaz de obtener el *satori* y se deja envolver en el vacío, en la “nada”: su fuente y destino inminente. Así, en el momento en que el poeta experimenta la visión de un cielo nocturno y de la luna llena que continuamente surge y se oculta, comprende también la esencia de su propio espíritu.

Sin objeto y sin fin, nuestro espíritu no es tan complicado. Un objeto, un fin, y se producirán numerosos fenómenos. Una sola raíz produce muchas hojas. De una misma fuente brotan incontables fenómenos. Pero el origen y el fin son, en último término, *ku*. Existen numerosas concepciones: rico o pobre, Dios o Buda, hombre o demonio, y cada una tiene su utilidad; mas, en definitiva, la fuente original y el destino postrero regresan a la nada (Suzuki, 1994: 201).

Esta es la maravilla del zen, que alude por una práctica de tipo concreta y nos conduce hacia este tipo de comprensión. A través de una percepción de los elementos de la naturaleza, sin objetivo por alcanzar el *satori*, podremos algún día entender, como en los siguientes tres haikús, que las flores no buscan la belleza, en el caso del primero; en el segundo, que el retoño de plantitas acuáticas, como los lirios no dedican su existencia a demostrar seguridad y soporte en este mundo, y, en el caso del tercero, que el cauce del río discurre por el monte y no tiene otro propósito más que ese:

Todo es tan claro.
Bellas brotan las flores,
brotando sin más.
(*El sauce...*, p. 84)

Flotando inertes,
estos lirios no dudan,
simplemente son.
(*En el jardín...*, núm. 31)

Sin propósito,
baja el río del monte;
sendero puro.
(*En el jardín...*, núm. 80)

Estos haikús demuestran y expresan un aspecto completamente importante para el zen: para esta rama del budismo, la falta de búsqueda de objetivos o metas no existe. Cuando

se practica la meditación *zazen*, no se debe olvidar que incluso la búsqueda del *satori* es completamente innecesaria e, incluso, nociva, pues enfoca el espíritu humano a la consecución de alguna meta, y, si esta no se obtiene, tiene como consecuencia el sufrimiento, el origen de todos los males de hombres y mujeres. En el caso del primer haikú, la maravilla del poeta surge cuando percibe, mediante el nacimiento de flores, que él se encuentra observando, que ellas no lo hacen con un fin determinado: las flores brotan y lo hacen discreta y delicadamente, pues no buscan que nadie las aprecie, admire, reconozca o ame. Es un “sentimiento por la naturaleza” que surge cuando Carranza Madrigal descubre en cada una de ellas una flor que quizá fuese

nada llamativa, casi despreciable, que florecía [...] tan inocentemente, tan sin pretensiones, sin desear ser advertida por nadie. Y sin embargo, cuando se la mira, ¡qué tierna, qué llena de gloria y de esplendor divinos aparece, más gloriosa que Salomón! Su humildad misma, su belleza sin ostentación, provoca la admiración sincera. El poeta puede leer en cada pétalo el más profundo misterio de la vida o del ser (Suzuki, 1998, 6).

La inmensidad del mundo se revela ante el autor cuando en su visión se presenta el nacer inocente de estos seres, y en la vacuidad de su crecimiento no es posible determinar si van brotando de manera hermosa, insulsa, admirable u horrible; o si lo hacen para extenderse por todo el espacio, para alimentar a otros seres, etc. En esto consiste la percepción del *ku*, del vacío: el acto de brotar de las flores es carente de características o rasgos; aquellas simplemente crecen, sin objetivo alguno, y el poeta del haikú permite que su ser se empape de esta sabiduría del haikú que obtiene a través de concentrarse en estos elementos de la naturaleza y que fácilmente se encuentran a su alcance. La claridad del poeta reside en darse cuenta mediante su intuición, de la forma como suceden las cosas en el universo. Como menciona Deshimaru, “La visión espiritual es intuitiva y directa. Todos los antecedentes, incluso los más alejados, son actualizados y comprendidos instantáneamente” (1999: 234).

En el caso del segundo haikú, el que expresa un instante en que el poeta observa los lirios, el espíritu de no meta y no provecho del budismo zen (el espíritu *mushotoku*) se encuentra completamente contenido en este poema. Por un lado, el autor se acerca a estas plantas acuáticas sin ningún objetivo: no tiene deseos de conseguir una explicación por la cual plantas acuáticas como los lirios se mantienen inertes. El poeta simplemente las observa, ni siquiera las toca. Usando las palabras de Suzuki, se trata de “un hecho simple que el poema

describe, sin que se exprese en ningún momento un sentimiento específicamente poético” (1998: 4). Carranza Madrigal, al ser practicante del zen y observar la naturaleza mediante los preceptos de esta filosofía, no reflexiona ni intenta intelectualizar el estado de las flores, ni siquiera su propia experiencia. No busca realizar una “serie de análisis para satisfacer el espíritu occidental de investigación” (Suzuki, 1998: 7). De manera contraria, su experiencia se basa simplemente en observar, sin ningún perfil intelectual que juzgue a esos seres. En esta visión, son seres de cuyo estado de quietud no hay nada que decir. Por eso los “lirios no dudan, simplemente son”. Esto recuerda un ejemplo citado por Suzuki en el cual establece una comparación en la manera en que el poeta oriental y el occidental (Basho y Tennyson) se acercan a una flor y hablan de ella. Estos son los dos poemas citados:

When I look carefully
I see the nazuna blooming
by the edge!
(Matsuo Basho)

Flower in the crannied wall,
I pluck you out of the crannies; –
Hold you here, root and all, in my hand.
Little flower – but if I could understand
What you are, root and all, and all in all,
I should know what God and man is.
(Tennyson)

Cuando personas como Basho y Carranza Madrigal, que antes que poetas fueron seres humanos, permiten que su espíritu, imbuido por la intuición del budismo zen, se sienta uno con los elementos de la naturaleza, su “propia mente se abre poética, mística o religiosamente” y esto les provoca a sentir que “en cualquier tallo de hierba silvestre hay algo que trasciende de hecho todos los sentimientos humanos venales y bajos, que nos eleva a un nivel semejante en esplendor al de la Tierra Pura. La magnitud no tiene nada que ver en estos casos” (Suzuki, 1998: 6). Sin embargo, cuando el poeta atiende primordialmente a la búsqueda de explicación de las cosas del universo de manera analítica, conceptual y categórica (como en el método *vijnana*), desgaja los elementos que las componen para encontrar un significado inherente a ellas. De este modo, como comenta Suzuki, es posible que Tennyson experimentara una sensación muy similar a la que inundó a Basho. Sin embargo, después de que Tennyson arranca de raíz la flor y la sostuviera entre sus manos, analizándola:

la diferencia entre los dos poetas es que Basho no arranca la flor. La mira simplemente. Está absorto en sus pensamientos. Siente algo en su espíritu, pero no lo expresa. Deja que un signo

de admiración diga todo lo que quiere decir. Porque no tiene palabras para expresarlo; su sentimiento es demasiado pleno, demasiado profundo y no quiere conceptuarlo.

Tennyson, en cambio, es activo y analítico. Primero arranca la flor del lugar donde crece. La separa de la tierra a la que pertenece. A diferencia del poeta oriental, no deja quieta a la flor. Tiene que arrancarla de la pared agrietada, “con todo y raíces”, lo que significa que la planta debe morir. No le importa, al parecer, su destino; su propia curiosidad debe quedar satisfecha. Como algunos científicos, quiere hacer la disección de la planta. Basho ni siquiera toca la *nazuna*, simplemente la mira, la mira con “cuidado”. Eso es todo. Se mantiene inactivo, en contraste con el dinamismo de Tennyson (1998: 6).

En el caso del tercer haikú citado arriba (“Sin propósito, / baja el río del monte; / sendero puro”), la expresión del poeta se puede desglosar en dos momentos (si es que podemos llamarlo de este modo), y que continúan en la misma línea de la manera *mushotoku* con que poetas como Basho, se acercaron a la naturaleza.

Por un lado, lo único que hace el poeta es manifestar la experiencia de ver un río cuyo cauce va bajando por el monte. En ella, no elabora ningún tipo de reflexión en torno a ese momento. Se trata de la visión de un hombre que simplemente acepta las cosas y los fenómenos como se presentan en ese instante, y que se encuentra completamente identificado con la naturaleza. Continuando con el ejemplo de Basho en el momento en que vio y se sintió unificado con la *nazuna*, se puede decir que en este haikú ocurre lo mismo: si bien no se trata de un ser humano que contemplaba una planta, el sendero del río cumple la misma función para el poeta; es decir, ambos se convierten en uno, el poeta es el sendero y el sendero es el poeta mismo; los dos experimentan un instante en el que el universo los encontró y los volvió a unificar. Se elimina el estado de dualidad constante entre el cosmos y el hombre, y ante este acontecimiento el poeta intuye, o mejor dicho, *siente* (haciendo alusión al término *sentimiento* que Suzuki propone en lugar de *intuición*) su conexión infinita y eterna con todo lo que lo rodea. Es un momento de sabiduría que se alcanza sin haberlo buscado antes, con lo cual se fortalece el espíritu *mushotoku*, aquel que no busca propósito alguno:

Algunos me preguntan: “¿Por qué practicar *zazen*? ¿Cuál es el objetivo de *zazen*?”. Y yo les respondo: “*Zazen* no tiene objetivo, no tiene meta, nos hace volver a nosotros mismos”. Normalmente todo tiene un fin. Aquel que actúa, come, bebe, escucha música o lleva a cabo cualquier acción tiene un objetivo del cual es sujeto. *Zazen* no tiene ni objeto ni sujeto, es únicamente unión con el ser absoluto (Deshimaru, 2001: 42).

Cuando el poeta del zen se deja impregnar por el estado de *vacuidad*, por la noción de *ku* en la cual las cosas están *vacías* de características, no existe ni siquiera fin o comienzo. Las ideas de *inicio* o *conclusión* que pudieran explicar el transcurso de un día se suspenden; incluso, el panorama de una luz matinal y el suave reflejo solar que se va perdiendo cuando cae el atardecer se vuelven inseparables e indisolubles. En este sentido, el alba y el atardecer se difuminan, brindando al autor una especie de alucinación o fantasía, de modo que es imposible discernir cuál es el principio y cuál es el final:

¿Fin o comienzo?
Tenue luz del ocaso,
el alba espero...
(*Un sendero...*, núm. 108)

A pesar de que el zen evita usar conceptos referentes a *métodos* o *lineamientos*, se puede decir que existe una *manera zen* de acercarse a las cosas. Con asiduidad se ha dicho que la “mente intuitiva” es preferida debido a que puede aprehender ciertos aspectos de las cosas que parecen de cierta manera ambiguas o inexplicables, como el aspecto de *ku* o *vacuidad* en el siguiente haikú:

Moja el rocío
los campos en invierno y...
no pasa nada.
(*Un sendero...*, núm. 105)

En mi opinión, la noción de *vacuidad* se percibe claramente aquí. Nuevamente, como en los ejemplos de los haikús anteriores, el elemento de la naturaleza al que alude el poeta, el rocío, en este caso, no cumple con ninguna finalidad o consecuencia sobre las hierbas, plantas, flores y árboles de los campos invernales. Y si existiera alguna, el poeta también carece de interés por averiguar o descubrir qué es lo que motiva y cuál es el resultado del efecto de gotas de lluvia matinales en una mañana de invierno. La experiencia que se plasma en el poema es mucho más fácil de esclarecer que lo que más de uno posiblemente desearía: la voz poética dice que “no pasa nada”, porque el espíritu zen que escribió este haikú en la fugacidad de un momento entendió que para comprender “la verdad de las cosas” no es necesario encontrar un significado a todo lo existente. El universo está lleno de misterios; por eso, el artista del haikú y seguidor del zen lo aceptan tal y como es, se manifiestan

impasibles ante las maravillas que se encuentran en todas, todas las cosas, y por eso tampoco pueden categorizar en grande o pequeño, importante o insignificante. De esta manera, incluso la mirada de un paisaje matinal donde se contempla el estado de las gotas de rocío sobre un prado cualquiera puede abrirnos las puertas a la sabiduría del zen, siempre y cuando nos dejemos envolver por la “mente intuitiva” reforzada por la meditación *zazen*, libre de conceptos estrechos y categorías intelectuales.

Hay algo de verdad en la afirmación de que la mente oriental es intuitiva mientras que la mente occidental es lógica y discursiva. Una mente intuitiva tiene sus debilidades, es cierto, pero su fuerza se hace patente cuando trata con las cosas realmente fundamentales de la vida, es decir, con las cosas relacionadas con la religión, el arte, la metafísica. Y es el zen el que ha establecido particularmente este hecho, al plantear el *satori*. La idea de que la verdad última de la vida y las cosas se debe captar intuitivamente y no conceptualmente, y que esta captación intuitiva es el fundamento no sólo de la filosofía sino de otras actividades culturales, es lo que la forma zen de budismo ha aportado para el cultivo de la sensibilidad artística (Suzuki, 2016: 148).

Barthes se quedó maravillado cuando en su viaje a Japón, se dio cuenta de que todas las expresiones culturales de Japón, desde las más simples como los saludos y gestos, hasta las más refinadas como la creación poética, están delineadas bajo este aspecto de la “vacuidad”, la falta de propósito, el hacer por hacer sin ningún otro objetivo. De hecho, Barthes fue más allá que el sólo observar este aspecto propio de la cultura japonesa: entendió que a pesar de que el zen se puede encontrar a primera vista enmarcado por ciertos términos ambiguos y lingüísticamente inexplicables como las nociones de *ku*, *satori*, etc., llevado a la práctica, en su más pura expresión, el resultado es una civilización como esta en la cual el zen siempre está presente, demostrando que lo más importante es la práctica real y directa, no el manejo ni el estudio de los conceptos.

4.2.3.2. El carácter perecedero de las cosas

En este apartado del análisis, con el fin de esclarecer cómo se encuentra en los haikús la comprensión sobre el estado efímero de las cosas, retomo las palabras de Keene (que ya había mencionado en el primer capítulo) cuando explica que algunos aspectos y fenómenos que encontramos en la naturaleza, como la temporada de otoño en que caen las hojas, o las flores de cerezo que surgen en primavera e inevitablemente mueren, pueden compararse

perfectamente con la existencia de los seres humanos y lo fugaz que resulta nuestro paso por el mundo:

La caída de la flor del cerezo y la dispersión de las hojas en el otoño son temas favoritos, porque ambos sugieren el paso del tiempo y la brevedad de la existencia humana. Semejante poesía tiene un fondo religioso: aquel tipo de budismo que enseñó que las cosas de este mundo carecen de sentido y pronto se marchitan y que confiar en ellas es depositar nuestra fe en el polvo y la ceniza. [...] Es bastante típico que el antiintelectual budismo Zen haya sido lo que proporcionó la única influencia religiosa significativa en la poesía japonesa (1987: 39-42).

Uno de los pilares más importantes de la filosofía zen es la comprensión sobre lo momentáneas que son todas las existencias. Una de las enseñanzas de Buda y que circunda en torno a este aspecto, dice así:

Ya que florecen y se marchitan por una serie de condiciones, todo lo que existe está sujeto a cambios. No existe nada que exista por sí solo ni que permanezca eternamente. Es un principio eterno e inmutable el que todo nazca y perezca debido a una serie de condiciones y causas. Por ello, la ley de la mutabilidad es un principio absoluto que nunca jamás cambiará (2008: 83).

Esta suerte de comprensión, intuición y sentimiento sobre el carácter perecedero de todo lo que existe en el universo surge, como dice Richard Wright, de la unificación con las cosas de la naturaleza, y en este devenir de sensibilidad artística y apreciación de la vida, el poeta se convierte en la herramienta para que después de concebida la “disolución del yo” y alcanzado este tipo de comprensión, por medio de su propia poesía el universo pueda expresarse a sí mismo:

Esta comunión con el mundo natural presupone la disolución del yo en lo contemplado, la certidumbre de que la verdad de las cosas sólo aflora cuando, en un acto de humildad sin límites, prestamos nuestros sentidos para que la vida, que alienta en ellas, se manifieste. En el haiku tiene poca cabida el simbolismo porque no hay separación entre el sujeto y el objeto, entre las cosas y su significado. Y si lo humano emerge en él es porque somos también naturaleza, no para regodearnos con elaboraciones mentales construidas a partir de nuestras emociones y prejuicios. En resumen, el poeta del haiku descarta las valoraciones, no reflexiona sobre el vicio o la virtud, la belleza o la fealdad, lo correcto o lo vituperable, él sólo ofrece al mundo su piel, sus oídos, su nariz, sus ojos y su lengua para que el mundo se reconozca a sí mismo (Wright, 2007: 9-10).

El poeta del haikú se percibe unificado y completo cuando disuelve su yo en la infinitud del universo, cuando en todo su ser se siente como componente de cada cosa que existe en el cosmos. Las estrellas, el paso de las estaciones, el desprender fluido y libre de las hojas o el discreto marchitar de las flores no son acontecimientos ajenos a él. En realidad, cuando el practicante del zen accede a esta comprensión o, mejor dicho, a esta sabiduría del estado de las cosas donde ya no existe dualidad entre sujeto y objeto, su ser se compenetra con todos estos elementos del mundo natural y entra en completa sintonía con ellos y con lo que les acaece. De esta manera, poetas y asiduos practicantes del zen como Carranza Madrigal permiten apaciblemente que el paso del tiempo llegue sobre ellos, y así como el verano no se muestra renuente a que la llegada del septiembre otoñal anuncie no sólo su envejecimiento sino también su fenecer, del mismo modo el poeta permite que este mes sea el aviso de un año más de vida. Juntos, verano y artista envejecen casi al mismo tiempo; ambos se vuelven uno frente a la naturaleza perecedera de todo cuanto existe, incluidos ellos:

Cada septiembre
envejece el verano,
yo lo acompaño.
(*El sauce...*, p. 28)

Este mismo sentimiento de íntima comunión con la naturaleza se percibe en el siguiente haikú, cuando el poeta permite que todo su ser se funda y se embriague en la percepción de la levedad de la vida. El poeta se concibe igual de frágil y perenne que una hoja, un pétalo o una flor, y los segundos de su vitalidad van despegándose poco a poco de su cuerpo, como las hojas al caer durante el otoño:

Hoja por hoja,
como constante otoño,
se va la vida.
(*El sauce...*, p. 29)

Este aspecto, el de la íntima conexión del poeta con los elementos de la naturaleza y con el resto de las cosas y seres que le circundan, contribuye asimismo a demostrar el trasfondo filosófico del zen en la poesía de Carranza Madrigal. Cuando el poeta habla del carácter perecedero y efímero de las cosas, lo hace como si se tratara de su propio estado pasajero en el universo, que además es finito, momentáneo y breve, tal como el propio haikú:

Dos higos cuelgan
de una delgada rama,
tal es la vida.
(*El sauce...*, p. 62)

Todo florece,
para morirse luego,
así debe ser.
(*El sauce...*, p. 40)

La vida tiene una naturaleza que es inseparable de la muerte. Desde el momento que nacemos, lo único que acaecerá con plena seguridad será la llegada de esta, el fin de nuestro paso por el mundo. Sin embargo, el poeta no presenta esta circunstancia como un evento funesto, sino que le confiere belleza a sus haikús cuando discurre en la total aceptación del acontecimiento, único e inseparable de nosotros mismos, y lo expresa a través de cómo se manifiesta también en el mundo natural. Así, la visión de los higos que frágilmente cuelgan de una rama endeble es una metáfora de lo delicada y poco segura que es la vida. Asimismo, el marchitar de las flores, ya sea pétalo por pétalo, o de un instante a otro sin previo aviso, simbólicamente expresa la corta temporalidad de lo que nosotros somos. La apreciación y aceptación del carácter efímero del entorno natural, y el hecho de expresarlo con la sensibilidad artística en un haikú, permite que trasplantemos con más facilidad y fluidez el mismo evento en nuestro propio espíritu y podamos aceptarlo. El poeta se percibe como un ser mortal, y en eso se encuentra la belleza de la vida, de la valoración de cada instante.

El reconocimiento de esta naturaleza perenne que nos dibuja a todos es una de las maneras como podemos liberarnos del sufrimiento, según las enseñanzas del budismo zen. Antes de morir, Buda predicó incluso en sus últimos momentos, expresando las siguientes palabras de aliento y sabiduría a sus alumnos:

Discípulos míos, ya se acerca mi fin; la hora de nuestra separación ya se aproxima, pero no lo lamentéis. La vida es transitoria; todo lo que nace muere. Ahora mi cuerpo se derrumba como un carro de madera podrida; con mi propia muerte os demuestro lo transitorio de la vida.

No os entristezcáis en vano, maravillaos de esta ley de la mutabilidad y abrid bien los ojos a la realidad del mundo humano. Es imposible pretender eternizar algo que está sujeto a los cambios (2008: 25).

Parte de la sabiduría a la que el zen convoca reside en que como seres humanos aceptemos nuestra finitud, nuestro carácter de mortalidad. En la medida en que dejemos de buscar la inmortalidad y la duración eterna de los acontecimientos, seres y cosas, seremos libres al fin. El desapego es necesario en tanto corta de nuestro camino las raíces a las que

estamos fútilmente enlazados. Si nada es eterno en este mundo, no existe nada a lo que debamos amarrarnos. Esa es la verdadera libertad.

La hoja muerta
al fin se ha desprendido,
¡cuán libre vuela!
(*El sauce...*, p. 61)

Sin embargo, a pesar de que no existe verdaderamente la inmortalidad, como menciona Suzuki:

Los cristianos y los budistas hablan de la inmortalidad, pero nadie posee esta inmortalidad. Todo muere, nada es permanente. Hablar sobre la inmortalidad en cierta manera carece de sentido. Tratamos de encontrar algo inmortal, pero sabemos que todas las partes de nuestra existencia no son permanentes, son transitorias, siempre devenir, pues no hay nada eterno en nosotros, pero lo buscamos. Esto se debe a que hay algo inmortal en cada uno de nosotros, pero no somos conscientes de ese hecho y el mismo hecho de ser inconscientes de ello nos hace preguntar sobre esta realidad oculta, inconsciente, o inmortalidad (1981: 111-112).

La eternidad de la que habla Suzuki, esa parte misteriosa que sentimos pero no tenemos una idea de cómo alcanzar y comprender esa especie de noción e intuición, es la parte del universo que tenemos en nosotros mismos. Cuando nos liberamos de nuestro Ego individual, y nos reconectamos con el Yo que es consciente de su unificación con la totalidad del universo, comprendemos que aunque somos seres mortales al mismo tiempo somos lo contrario: inmortales. El universo es eterno y al estar constituido por nosotros, somos también una parte insondable de su inmensidad.

CONCLUSIONES

El monje budista Taisen Deshimaru aseveró que los haikús, más allá de considerarlos como simplemente poemas, deben ser necesariamente vistos como “frases de zen, breves sentencias” (1994: 118). En este tenor, el motivo que impulsó todo el trabajo de investigación fue probar esta aseveración, demostrando cómo la filosofía del zen puede encontrarse contenida en este tipo de poesía, no sólo en lengua japonesa, sino también en español, en México, donde la forma poética tiene prácticamente un siglo de ser cultivada, con lo que ha desarrollado una tradición propia.

A partir de la innegable influencia que esta vertiente del budismo ha tenido sobre el sustrato cultural y social de Japón, puede decirse con total certeza que un gran número de haikús poseen su sabiduría. Sin embargo, mi falta de conocimiento del japonés me impedía llevar a cabo el desarrollo de una investigación de esa talla, mediante la consulta y el análisis de poesía escrita en ese idioma. Por fortuna, en mi camino me topé con la figura de un maestro mexicano de artes marciales japonesas tradicionales, así como practicante asiduo y profundo conocedor del zen: Noé Carranza Madrigal. El origen de sus conocimientos sobre esta cultura y filosofía se debió al sensei Susumo Umezawa, un notable caballero japonés que tenía el objetivo de difundir las enseñanzas tradicionales de su país en el nuestro. Después de años de fungir como su alumno y luego de la muerte del sensei Umezawa, el amor por todas las implicaciones sociales, artísticas, culturales y lingüísticas del País del Sol Naciente lo llevó a consagrar su vida a las artes japonesas como la práctica del *karatedo*, el *iaido*, el arte de la caligrafía japonesa, la ceremonia del té, la pintura japonesa, la meditación zen y la composición de haikús en español. Mi oportunidad de estudiar el saber del budismo zen plasmado en la poesía había llegado por fin.

Sin embargo, inicialmente me topé con uno de los aspectos que más me causarían dificultades de credibilidad durante la maestría: ¿de qué manera podría demostrar el zen en los haikús, si para empezar se trata de una filosofía de carácter subjetiva, práctica, anticonceptual y de cierta manera ambigua y poco definitoria en sus términos? Conforme fui adentrándome en la lectura de los textos de maestros y monjes zen, siempre concluían lo siguiente: el zen es una de las ramas budistas que más desdeñan la elaboración de conceptos, costumbre tan típicamente occidental. Lo más importante para ellos es la vía de la práctica;

a través de ella el cuerpo de quien la lleve a cabo obtendrá en sus entrañas su sabiduría; y, por consiguiente, el recurrir a los textos búdicos o a la búsqueda de nociones es innecesario. Ciertamente, existen textos de los fundadores que son de gran importancia y es útil dirigirse a ellos en tanto mantienen vivo el fuego del interés por el camino del zen; empero, la verdadera comprensión, según los maestros, no se da a través del pensamiento racional (método *vijnana*), sino mediante la intuición (método *prajna*), y la manera más efectiva de fortalecerla es a través de la práctica de la meditación zen (*zazen*) y la aplicación de la concentración propia de esta última, a cada uno de los actos de la vida cotidiana.

Así, pues, a pesar de que una metodología concisa, directa y específica no existe como tal en el budismo zen, y de que tampoco existe una especie de tratado que contenga la explicación de todas las nociones que pudieran considerarse como básicas, fue completamente imprescindible intentar elaborar un esbozo de los fundamentos del zen, con dos fines principales: que el lector ajeno a este tuviera la oportunidad de acercarse, a la vez de ubicar y explicar cómo estos elementos se encuentran o no en los haikús de Noé Carranza Madrigal. Para la consecución de este objetivo realicé la mayor cantidad de lecturas que se encontraban a mi alcance, y me basé principalmente en los textos de dos autores de considerable importancia para la difusión de la esencia del zen en el ámbito de Occidente: Taisen Deshimaru (enfocado principalmente en Europa) y Daisetz Teitaro Suzuki (cuya labor se encauzó sobre todo hacia América). Suzuki mencionó algo muy importante acerca de la manera occidental de acercarse a las cosas: parafraseando sus palabras, continuamente refirió que el individuo de Occidente es notablemente afín a las explicaciones terminológicas y a las elucidaciones rigurosas y deductivas. Siguiendo su propósito inamovible de difundir la sabiduría del zen, Suzuki y Deshimaru se dieron a la tarea de presentar al lector de esta parte del mundo una idea conceptual de las bases filosóficas del zen, enfatizando siempre que aunque las nociones generan un acercamiento, no provocan el verdadero entendimiento encontrado más allá de las palabras.

Si bien las cuestiones esenciales del zen que yo propongo y desarrollo en el primer capítulo no son conceptos que haya obtenido y expresado de la misma manera en que los autores lo hicieron, debo mencionar que las conformé a partir de los aspectos que más mencionaban los monjes budistas y de las diversas lecturas a las que me acerqué. Así, establezco varios puntos fundamentales que continuamente encontré en las palabras de los

filósofos japoneses; por ejemplo: la noción de un yo individual que se disuelve cuando el ser se reconecta con el todo; la conciencia del carácter de “Unidad” con todos los elementos del universo; la re-significación de todos los elementos que se encuentran a nuestro alrededor, debido a que forman parte de nuestro presente; la disolución de las nociones de espacio y tiempo cuando son sustituidas por la noción y la comprensión de que el instante es lo único verdadero, real y tangible (a diferencia del pasado y el futuro, que no existen ni son relevantes para los budistas); el aspecto de “vacío” (*ku*, vacío de características o rasgos) que se encuentra propio e inherente en todas las existencias del cosmos, y el carácter de lo efímero, fugaz, pasajero y finito de las cosas, incluidos nosotros mismos. Estos fueron los aspectos que consideré idóneo exponer como elementos esenciales de la filosofía del zen, y fueron de gran utilidad en la medida en que me permitieron dos cosas: *a*) seleccionar, a partir de los 324 haikús de Carranza Madrigal, un total de 44 para conformar el corpus del análisis, basándome en categorizarlos y dividirlos a partir de estos elementos, y, *b*) explicar de una forma más puntual y clara cómo es que estos se encuentran contenidos en los poemas del corpus.

Debo comentar que la elaboración de este primer capítulo me resultó inicialmente algo complicada, pues, aunque filósofos y monjes como Deshimaru y Suzuki intentan acercarnos a los lectores occidentales con nociones más teóricas y conceptuales, no existe una especie de listado de términos que sea definitoria y única. De manera general, ellos hablan de su experiencia como practicantes del *zazen*, y de las implicaciones prácticas y concretas que esta trae a su vida, lo cual no discurre estrictamente en un panorama de carácter teórico y metodológico. No obstante, logré conseguir un esbozo tanto del origen del budismo zen como de los principales aspectos que pueden concebirse como sus principios, y los expuse uno por uno, con citas y explicaciones de diversos maestros y sus textos, principalmente de estos dos autores que han sido fundamentales en mi investigación.

Posteriormente, con el análisis de la tesis centrado en el haikú, he expuesto en el segundo capítulo el fundamento y la procedencia de esta forma de poesía, así como sus principales características formales, estilísticas y temáticas. Si bien siempre mencioné que el trabajo no consistía en elaborar una historia de este género poético, no podía dejar de lado un acercamiento a sus aspectos más relevantes. Finalmente, en la última parte del segundo capítulo, he expuesto la relación directa del haikú con el budismo zen, y cómo uno depende

del otro. Este capítulo me permitió darme cuenta de que, en efecto, existe un vínculo muy fuerte entre estos dos, y el haber conocido de manera más profunda todas sus características me hizo ver que, desde su origen, su desarrollo nunca fue gratuito. Es decir, aspectos tan tangibles como la brevedad de la forma poética, los temas prototípicos y diversos rasgos lingüísticos propios del haikú no son fortuitos, sino que históricamente han atendido a la posibilidad de conformarse como expresiones artísticas de la sabiduría del zen.

Ya que en el segundo capítulo me enfoqué en explicar las características prototípicas del haikú japonés, debido a que mi corpus de análisis surge de un poeta mexicano, que escribe en español, en el tercer capítulo fue indispensable y obligatorio presentar un breve esquema sobre su desarrollo en nuestro país, los autores más representativos, y cómo tres de las figuras más importantes para su difusión (Octavio Paz, José Juan Tablada y José Emilio Pacheco) se vieron influenciados por la filosofía del zen. Debo comentar que, si bien la parte del esbozo histórico del haikú en México no resultó tan complicada (obviamente, se tuvieron que hacer consultas extensas, incluyendo ciertas antologías del haikú que en la actualidad ya no se encuentran en circulación), lo referente al influjo del zen en poetas mexicanos me pareció una labor un tanto complicada y difícil de demostrar. Esto se debe a que la obra y el pensamiento de estos tres autores han sido extensamente estudiados, pero la parte que atañe a su acercamiento al budismo zen, no tanto, por lo menos en un ámbito profundo y ejemplificado. Por consiguiente, tuve que demostrar que ellos tenían una intuición cercana de los principales fundamentos del zen a partir del análisis de sus propias traducciones —en el caso de Paz y Pacheco—, y de la forma en que compusieron sus haikús y otros poemas. Aunque de manera breve —lo que no me exenta de desarrollar este punto de una forma más extensa en un futuro—, he podido demostrar esta última cuestión, lo cual a su vez me ha permitido obtener más herramientas para la realización del último capítulo de la tesis.

Con todas las bases obtenidas gracias a los tres primeros capítulos, pude desarrollar el cuarto y último, el más importante, porque ahí se demuestra la hipótesis principal del trabajo de investigación: que los elementos de la filosofía zen se encuentran en los haikús del poeta Noé Carranza Madrigal, y cómo puede evidenciarse este aspecto en ellos. Uno de los rasgos que han sido de utilidad en este sentido son los deícticos presentes en ciertos haikús: estos elementos lingüísticos han resultado herramientas tangibles y formales que me permitieron comprobar que el propio lenguaje del haikú revela ciertos aspectos del zen. Por

otra parte, algunas ideas que Roland Barthes ya comenzaba a esbozar acerca de las manifestaciones culturales y artísticas niponas y su indudable correlación con el estrato filosófico del zen, me dieron nociones para explicarlo durante el análisis. Asimismo, comentarios bastante acertados de Stephen Reckert, Octavio Paz y otros investigadores, y posteriormente de Suzuki y Deshimaru, me ayudaron a afianzar y justificar las interpretaciones analíticas en las cuales demostré cómo los haikús expresan plenamente la filosofía del budismo zen.

Considero, así, que los resultados de esta investigación revisten importancia para el estudio de la poesía mexicana contemporánea, pues abren una puerta a otra manera de comprender el haikú escrito en español, más cercana a su espíritu budista, a la percepción del instante, que se manifiesta apenas en tres versos. En esa breve expresión lírica suele estar presente el sustrato de pensamiento y acción que el zen implica, y que otorga a los poemas una singular capacidad de evocación. Con las realizaciones de los poetas contemporáneos, como Noé Carranza Madrigal, esta facultad expresiva de la forma poética revela la presencia fundamental del haikú en México, y su trascendencia, en la forma de una tradición vital y multiforme.

APÉNDICE. CORPUS²⁸

1.2.1. La comprensión sobre el ser humano

1.2.1.1. La disolución del yo: el ser humano como parte de la naturaleza y del universo

Todas iguales,
como yo, anónimas:
gotas de lluvia.
(*El sauce...*, p. 45)²⁹

Viejo sendero,
me pregunto si un día
volveré a verte.
(*Un sendero...*, núm. 60)

Yo soy la brisa,
soy el mar y la arena
desde el principio.
(*En el jardín...*, núm. 32)

¡Cuánto granizo!
en este blanco estruendo
¿cómo estar solo?
(*El sauce...*, p. 45)

Viejo sendero,
en octubre la luna
te baña de azul.
(*El sauce...*, p. 42)

Afuera llueve,
siempre la misma lluvia
...nos conocemos.
(*El sauce...*, p. 60)

Sólo por verte,
anduve y remé tanto,
isla de pinos.
(*En el jardín...*, núm. 88)

Todos los pinos
que bordean el camino
me han visto pasar.
(*El sauce...*, p. 70)

¿Quién te persigue
pequeña libélula?...
no veo a nadie.
(*Un sendero...*, núm. 35)

Ya no está el cielo,
apartado del valle,
tres somos uno.
(*En el jardín...*, núm. 94)

¿Cuántos viajeros
antes que yo te vieron?
Monte lejano.
(*Un sendero...*, núm. 37)

Año con año,
cuando el otoño llega
yo me deshojo.
(*Un sendero...*, núm. 30)

²⁸ Los haikús se encuentran divididos de acuerdo con los elementos del budismo zen que representan.

²⁹ La referencia del libro de haikús *El sauce en la ribera: 108 haikús* se hace tomando en cuenta el número de página, al no encontrarse estos enumerados. En cambio, en los otros dos libros: *En el jardín de otoño: 108 haikús* y *cuatro tankas*, y *Un sendero entre pinos: 108 haikús*, se especifica el número de haikú adjudicado en el libro.

1.2.2. La práctica de concentrarse en el instante, aquí y ahora

1.2.2.1. La percepción del espacio y del tiempo en el aquí y ahora

Abro los ojos,
ahora nada falta,
cierro los ojos.
(*El sauce...*, p. 33)

Llego a la esquina,
me detengo un momento,
¡allí está la luna!
(*En el jardín...*, núm. 71)

Abrir los ojos.
Es el tiempo la ilusión
que más subyuga.
(*En el jardín...*, núm. 21)

... Interesante;
todo empieza y acaba,
aquí y ahora.
(*En el jardín...*, núm. 86)

En este lugar,
simplemente sentado,
todo sucede.
(*En el jardín...*, núm. 66)

1.2.2.2. La evocación y atención contemplativa hacia los elementos de la naturaleza y todos los elementos del universo, aunque parezcan ínfimos

Tiembla una rama,
y tal como ella quedo
...estremecido.
(*El sauce...*, p. 17)

Trocitos de sol
para siempre cautivos:
gotitas de ámbar.
(*El sauce...*, p. 53)

Voces de sauces,
son monótonos mantras
que lleva el viento.
(*El sauce...*, p. 17)

Danzando al viento
las semillas del sauce:
pequeñas hadas.
(*El sauce...*, p. 63)

En las orejas,
se me queda el viento,
oigo su canto.
(*El sauce...*, p. 30)

Suspira el viento.
El sauce en la ribera
llora en silencio.
(*El sauce...*, p. 69)

Son efímeros
los brillantes que cuelgan
en cada hoja.
(*El sauce...*, p. 72)

Sacude el viento
el agua de las ramas:
breve tormenta.
(*El sauce...*, p. 80)

Me ha deslumbrado;
el universo entero
en una gota.
(*En el jardín...*, núm. 6)

Flores de julio,
en agosto se quedan
a ver la luna.
(*En el jardín...*, núm. 11)

Sopla la brisa,
en el jardín de otoño
danzan las hojas.
(*En el jardín...*, núm. 54)

Tras la tormenta,
qué quieto se ha quedado
el verde lago.
(*En el jardín...*, núm. 58)

Flores silvestres
de las hondas barrancas
¿quién viene a verlas?
(*Un sendero...*, núm. 29)

Rayos de luna
se quedaron pegados
en el rocío.
(*Un sendero...*, núm. 32)

Cual cascabeles
repican las gotitas
en el estanque.
(*Un sendero...*, núm. 107)

1.2.3. La comprensión sobre el estado de las cosas

1.2.3.1. El vacío como base de la existencia de las cosas (vacío entendido como carente de características o sustancia)

De la tórtola;
no es canto su tonada,
tampoco llanto.
(*El sauce...*, p. 15)

Todo es tan claro.
Bellas brotan las flores,
brotando sin más.
(*El sauce...*, p. 84)

Flotando inertes,
estos lirios no dudan,
simplemente son.
(*En el jardín...*, núm. 31)

Sin propósito,
baja el río del monte;
sendero puro.
(*En el jardín...*, núm. 80)

Entre las nubes
la gran luna amarilla
surge y se esconde.
(*En el jardín...*, núm. 81)

Mirando el cielo
como todas las noches,
todo es perfecto.
(*Un sendero...*, núm. 105).

1.2.3.2. El carácter perecedero de las cosas

Cada septiembre
envejece el verano,
yo lo acompaño.
(*El sauce...*, p. 28)

Hoja por hoja,
como constante otoño,
se va la vida.
(*El sauce...*, p. 29)

Todo florece,
para morir luego,
así debe ser.
(*El sauce...*, p. 40)

Moja el rocío
los campos en invierno y...
no pasa nada.
(*Un sendero...*, núm. 97)

La hoja muerta
al fin se ha desprendido
¡cuán libre vuela!
(*El sauce...*, p. 61)

Dos higos cuelgan
de una delgada rama,
tal es la vida.
(*El sauce...*, p. 62)

BIBLIOGRAFÍA

- ANAYA, José Vicente, 1992. *Breve destello intenso (el haikú clásico del Japón)*, trad. de José Vicente Anaya. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- ARELLANO AGUIRRE, Diana Cristina, 2010. *Aproximación a la naturaleza del haiku mexicano en su primera década de existencia (1919-1926)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- ARNAU PITARCH, Juan, 2011. “¿Qué fue el budismo mahayana?”. *Revista de Ciencias de las Religiones* 16 (Universidad Complutense de Madrid): 33-46.
- ASIAIN, Aurelio, 2014. “Octavio Paz, diplomático en Japón”. *Revista Mexicana de Política Exterior* (número especial, México): 53-74.
- BAHK, Juan W., 2001. *Poesía Zen. Antología crítica de poesía Zen de China, Corea y Japón*. Madrid: Verbum.
- BAREAU, André, 1981. *Buda: vida y pensamiento*. Madrid: Edaf.
- BARTHES, Roland, 1991. *El imperio de los signos*. Madrid: Óscar Mondadori.
- BASHO, Matsuo, 2011. *Como el viento que pasa*, traducción de José Emilio Pacheco. México: Era.
- _____, 2005. *Sendas de Oku*, traducción de Octavio Paz y Eikichi Hayashiya. México: FCE.
- BRUNEL, Henri, 2004. *La grulla cenicienta. Los más bellos cuentos Zen*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta (col. El Barquero, 19).
- BUKKYŌ DENDŌ KYŌKAI, 2008. *La enseñanza de Buda*. Tokyo: Bukkyō Dendō Kyōkai.
- CAMPOS, Marco Antonio, 2013. “Basho en las versiones de José Emilio Pacheco”. *La Jornada Semanal* 973. Consultado en línea:
<http://www.jornada.unam.mx/2013/10/27/sem-marco.html>
- CARRANZA MADRIGAL, Noé, 2003. *El sauce en la ribera: 108 haikús*. Morelia: Ediciones Preparatoria Rector Hidalgo.
- _____, 2005. *En el jardín del otoño: 108 haikús y cuatro tankas*. Morelia: Ediciones Preparatoria Rector Hidalgo.
- _____, 2012. *Un sendero entre pinos: 108 haikús*, pról. de Gustavo Colín Soto y pres. de Natalia de la Luz Romero Castellanos. Morelia: Ediciones Preparatoria Rector Hidalgo.
- CARRILLO JUÁREZ, Carmen Dolores, 2006. “La traducción como apropiación: Bajo la luz del haikú antología de José Emilio Pacheco”. *La Colmena* 51-52: 45-60. Consultado en línea: <http://www.redalyc.org/pdf/4463/446344562006.pdf>
- CIAPUSCIO GUIOMAR, Elena, 2012. “La lingüística de los géneros y su relevancia para la traducción”. En Martha Shiro, Patrick Charadeau y Luisa Granato (ed.), *Los géneros discursivos desde múltiples perspectivas: teorías y análisis*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert.
- CANTELLA KONZ, Barbara Dianne, 1974. “Del modernismo a la vanguardia: la estética del haikú”. *Revista Iberoamericana* XL-89 (octubre-diciembre, Pittsburgh, University of Pittsburgh): 639-649.

- CID LUCAS, Fernando e Irene CRIADO LÓPEZ, 2010. “Los haikus de José Juan Tablada de ‘Un día... (poemas sintéticos)’ como recurso didáctico”. *Kokoro: Revista para la Difusión de la Cultura Japonesa* 3 (Cáceres): 3-9.
- CUESTA, Jorge, 1985. *Antología de la poesía mexicana moderna*. México: FCE / SEP.
- DE LA FUENTE BALLESTEROS, Ricardo, 2009. “En torno al orientalismo de Tablada: el haiku”. *Literatura Mexicana* 20-1 (México, Universidad Nacional Autónoma de México): 57-77.
- DESHIMARU, Taisen, 1994. *La práctica del Zen*. Madrid: Biblioteca Año Cero.
- _____, 1999. *La práctica de la concentración*. Barcelona: Edicomunicación.
- _____, 2001. *Zen verdadero. Introducción al Shobogenzo*. Barcelona: Kairós.
- FAVELA BUSTILLO, Tania, 2014. “La armonía del devenir: zen y poesía en Juan L. Ortiz”. *Acta Poética* 35-2 (México, Universidad Nacional Autónoma de México): 35-49.
- FUENTES RÍO, Aránzazu, 2013. “La temporalidad en la poesía de Juan Ramón Jiménez y Octavio Paz”. *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* 100 (Madrid, Cátedra): 159-184.
- HADMAN, Ty, 1987. *Breve historia y antología del haikú en la lírica mexicana*. México: Eficiencia.
- HAYA, Vicente, 2004. “Libélulas, luciérnagas y mariposas: 39 haikús japoneses”. *Estudios de Asia y África* 3 (125) (El Colegio de México): 711-723.
- _____, 2007. *Haiku-dô, El haiku como camino espiritual*, trad. de José Vicente Anaya. Barcelona: Kairós.
- HERNÁNDEZ ESQUIVEL, Christian Emmanuel, 2012a. “Haikú: tradición poética de Japón”. *La Colmena* 73 (México, Universidad Autónoma del Estado de México): 75-79.
- _____, 2012b. “El haikú en el zen japonés”. *La Colmena* 74: 73-76.
- HERNÁNDEZ PALACIOS, Esther, 1990. “José Juan Tablada: un infractor del hai-kai”. *Literatura Mexicana* I-2 (Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas-Centro de Estudios Literarios): 393-420.
- HOMERO, José, 2015. “La estrella que vino de Oriente: analogía y mutabilidad en José Juan Tablada”. *Historia crítica de la poesía mexicana I*. México: FCE.
- KABATEK, Johannes, 2005. “Tradiciones discursivas y cambio lingüístico”. *Lexis* XXIX-2: 151-177.
- KEENE, Donald, 1987. *La literatura japonesa*. México: FCE.
- LARIOS, Francisco Javier (comp.), 2010. *La generación del desencanto: Antología de poetas michoacanos*. Morelia: Universidad Michoacana de san Nicolás de Hidalgo.
- LÓPEZ CASTRO, Armando, 2004. “Antonio Machado y la tradición del haikú”. *Huarte de San Juan. Filología y Didáctica de la Lengua* 7 (Universidad Pública de Navarra): 9-20.
- MONJE JUSTO, Adolfo I., 2005. “El haiku japonés y M. Heidegger: dos formas de penetrar en lo originario”. *A Parte Rei: Revista de Filosofía* 38 (España): 1-10.
- Okakura-Kakuzo, 1974. *El Libro del Té*. México: B. Costa-Amic.
- OTA, Seiko, 2005. “José Juan Tablada: la influencia del haikú japonés en ‘Un día...’”. *Literatura Mexicana* XVI-1: 133-144.

- _____, 2014. *José Juan Tablada: su haikú y su japonismo*. México: FCE.
- PACHECO, José Emilio, 2003. “Urge una antología del haikú mexicano” (entrevista). *Excélsior* (México, junio).
- _____, 2005. *La fábula del tiempo. Antología poética*. México: Era.
- PAZ, Octavio, 2005a. “La tradición del haikú”. En Matsuo Basho, *Sendas de Oku*, trad. de Octavio Paz y Eikichi Hayashiya. México: FCE, 9-30.
- _____, 2005b. “Matsuo Basho”. En Matsuo Basho, *Sendas de Oku*, trad. de Octavio Paz y Eikichi Hayashiya. México: FCE, 37-56.
- _____, ALÍ CHUMACERO, HOMERO ARIDJIS y JOSÉ EMILIO PACHECO (ed.), 1985. *Poesía en movimiento, I*. México: Siglo XXI / SEP.
- PÉREZ CAÑAMARES, Ana, 2001. “Una pura actualidad de siempre: el haikú”. *Babab. Revista de Cultura 7* (marzo). Consultado en línea: <http://www.babab.com/no07/haiku.htm>.
- PONIATOWSKA, Elena, 1998. *Octavio Paz. Las palabras del árbol*. Barcelona: Lumen.
- RECKERT, Stephen, 2001. *Más allá de las neblinas de noviembre. Perspectivas sobre la poesía occidental y oriental*. Madrid: Gredos.
- RIVIÈRE, Jean M., 1963. *El arte zen*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- RODRÍGUEZ-IZQUIERDO Y GAVALA, Fernando, 1996. “Traducción y creación del haiku en español”. *Vasos Comunicantes: Revista de ACE Traductores 7* (Asociación Colegial de Escritores de España): 44-51.
- ROMÁN ROMÁN, Isabel, 2002. “Espacios y escenas en la poesía surrealista del 27. La deixis de la fantasía”. *Anuario de Estudios Filológicos XXV*: 433-444. Consultado en línea: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=298629>
- RUBIO, Carlos, 2011a. “Introducción”. En *El pájaro y la flor: Mil quinientos años de poesía japonesa*. Madrid: Alianza, 9-39.
- _____, (ed.), 2011b. *El pájaro y la flor: Mil quinientos años de poesía japonesa*. Madrid: Alianza.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, 1987. “La difusión del “Haiku”: Díez Canedo y la revista *España*”. *Cuadernos de Investigación Filológica 12-13* (Universidad de La Rioja): 83-100.
- SCHLOEGL, Irmgard, 1980. *La sabiduría del zen*. Buenos Aires: Lidium.
- SHUM, Grace, Ángeles CONDE y Carmen DÍAZ, 1989. “¿Cómo se adquieren y usan los términos deícticos en lengua española? Un estudio longitudinal”. *Infancia y Aprendizaje. Journal for the Study of Education and Development 48*: 45-64. Consultado en línea: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=48338>
- STUDZINSKA, Johanna, 2011. “El haikú en la poesía hispánica”. *Romanica.doc 1-2* (Poznan, Polonia, Universidad Adam Mickiewicz, Instituto de Lenguas Romances): 1-11.
- SUZUKI, Daisetz, 1959. *Zen and japanese culture*. Londres: Routledge and Kegan Paul.
- _____, 1981. *El ámbito del zen*. Barcelona: Kairós.
- _____, 2016. *El zen y la cultura japonesa*. Barcelona: Paidós.
- _____, y Erich FROMM, 1987. *Budismo zen y psicoanálisis*. México: FCE.
- TABLADA, José Juan, 2010. *El jarro de flores. Disociaciones líricas* (edición facsimilar). Mexico: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

- TAKAHASHI, Shinkichi, 1994. *Poesía zen*. Trad. de Moisés Ladrón de Guevara, en colaboración con Sachiko Yasahi. México: Verdehalago.
- TANAKA, Tokiyo, 2003. “El haikú: la poesía japonesa más sencilla de la poesía universal”. *Gaceta UNAM* 3666 (Universidad Nacional Autónoma de México-Centro de Enseñanza para Extranjeros): 1-20.
- Varios autores, 2006. *Poesía Mexicana*. México: Porrúa.
- Varios autores, 2010. *200 años de poesía mexicana*. México: Éxodo.
- WING-TSIT, Chan *et al.*, 1975. *Filosofía del Oriente*. México: FCE.
- WRIGHT, Richard, 2007. *Haiku: este otro mundo*. Buenos Aires: Lira.

Resumen

El haikú es considerada como la expresión artística del budismo zen. En esta tesis se presenta un análisis de un corpus de un poeta michoacano, Noé Carranza Madrigal, cuyos haikús fueron compuestos bajo el sustrato filosófico de esta rama del budismo, y se demuestra cómo se encuentra el zen en ellos.

Abstract

The haiku is considered like the artistic expression of zen buddhism. In this thesis the principal work is to prove an analysis of corpus of an michoacan poet, Noé Carranza Madrigal, who wrote haiku behind the influence of zen buddhism. So, it shows how it can be found in his haiku.

Palabras clave: haikú, filosofía zen, budismo, haikú mexicano, poesía.