

 Tomás Roses

Pontificia Universidad Católica Argentina, Argentina
tomasroses1@gmail.com

Tábano

núm. 27, 7, 2026

Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos
Aires, Argentina

ISSN-E: 2591-572X

Periodicidad: Semestral

revista_tabano@uca.edu.ar

Recepción: 20 diciembre 2024

Aprobación: 25 marzo 2025

URL: <https://portal.amelica.org/ameli/journal/828/8285519007/>

Resumen: Signados por la marginalidad y una vida abierta a la intemperie, los *haijin* —poetas del haiku— se consagran a la meticulosa y ardua labor de reflejar sobre la tinta jirones de realidad ‘tal cual son’. La traslación supone una comprensión (sea entendimiento o mera percepción) inmediata que, acorde a una de las características centrales del Zen —filosofía de cabal importancia en el decurso histórico del haiku—, intenta superar la conceptualización, reduciendo al mínimo la distancia entre la forma de expresión y lo expresado. El presente trabajo pretende abordar la instancia creativa del *haijin*, la ‘intuición intelectual’ que materializa la escritura, sirviéndose de los haikus y diarios de viaje del poeta inaugurador Matsuo Bashō, ahondando en las condiciones de existencia de los poetas en general y Bashō en particular, y exhumando las tradiciones filosófico-religiosas que comportan el trasfondo gnoseológico de la experiencia trascendental oriental.

Palabras clave: Haiku, Zen, *haijin*, Matsuo Bashō, intuición intelectual.

Abstract: Marked by the marginality and a life in the open, the *haijin* —poets of the haiku— consecrate themselves to the meticulous and arduous labor of reflecting on the ink shreds of reality ‘such as they are’. The translation supposes an immediate comprehension (be it understanding or mere perception) which, according to one of the central characteristics of the Zen —philosophy of complete importance in the haiku’s historic course—, attempts to surpass the conceptualization, reducing to the minimum the distance between the form of expression and the content expressed. This paper aims to undertake the creative instance of the *haijin*, the ‘intellectual intuition’ which materializes the writing, making use of the haikus and the travel diaries of the inaugurating poet Matsuo Bashō, penetrating in the conditions of existence of the poets in general and of Bashō in particular, and exhuming the philosophical and religious

Notas de autor

Sobre el autor Tomás Roses es estudiante avanzado de la Licenciatura y el Profesorado en Letras en la Universidad Católica Argentina.

traditions that involve the gnoseological background of the oriental transcendental experience.

Haiku, Zen, *haijin*, Matsuo Bashō, intellectual intuition.

Keywords: Haiku, Zen, *haijin*, Matsuo Bashō, intellectual intuition.

1. Introducción

Cuando, en el siglo XVII, el célebre maestro de *haikai no renga*, Matsuo Bashō (1644-1694), elabora una nueva tradición poética que engarza con otras anteriores —el *haikai*, el *renga* y, en última instancia, como antecedente más lejano, el *tanka*—, una también nueva forma de relacionarse con el entorno empezaba a gestarse entre unos pocos (y osados) poetas. Hombres marginales, hombres abiertos a una vida de errancia e intemperie; los *haijin*, «hombres del *haiku*», perfeccionan el arte de transmutar la experiencia de la realidad —una realidad simple pero substancial, percibida por sí misma— en palabra poética, bajo la escueta y breve forma que caracteriza a estos poemas.

La formación del *ethos* japonés resulta de particular interés para la comprensión de la poética del haiku. La mentalidad tradicional japonesa de la época prehistórica —teñida de cierto pensamiento mítico cuyo rasgo esencial, como señala Oshima, es el «fenomenismo» (1988, p. 19), esto es, la concepción del mundo fenoménico como la realidad absoluta *in se*—¹ confluye tempranamente con el budismo a mediados del siglo VI d.C., época (conocida como «período Asuka» en la historiografía japonesa) por la que dicha doctrina filosófico-religiosa ingresa al archipiélago. Una de las escuelas del budismo, el Zen (que se importa de China en el siglo XII y fue perfeccionado en Japón por el maestro Eihei Dōgen), influyó notoriamente, como observa en sus trabajos Suzuki, en el pensar japonés, otorgándole categorías ‘conceptuales’ —aunque el budismo y lo conceptual constituyan un oxímoron— que en los futuros haikus habrán de verse proyectadas y reelaboradas.

Esto no implica necesariamente que el haiku sea poesía religiosa —como sí considera Blyth (1963, p. 33) —; sin embargo, tanto por determinadas categorías estéticas derivadas del Zen (v.g., el *yūgen* o el *sabi*) como por un singular vínculo con la realidad, intensificado por las condiciones vivenciales del *haijin*, lo cierto es que la captación de la experiencia y su transmutación en la palabra poética —con los rasgos inherentes que hacen a la especificidad de ésta— permiten considerar una realidad para estos poetas en términos de lo sagrado (desde una perspectiva ‘eliadeana’, donde lo sagrado es la absoluta otredad que se opone a lo profano), y al haiku como el receptáculo perfeccionado para alojar la experiencia trascendental.

La compleja articulación entre la experiencia del *haijin*, polémicamente considerada iluminación —*satori* en terminología zen—, y el asentamiento de la misma en la escritura constituyen el núcleo problemático de este trabajo. Nuestra hipótesis inicial propone que la facultad que Guénon denomina «intuición intelectual» es la potencia capaz de captar ese jirón de realidad que luego el *haijin* vierte en la forma apta y aclimatada del haiku.

2. El haiku: desarrollo histórico

Los orígenes del haiku se remontan a formas anteriores de mayor extensión. Acorde a Blyth (1963, pp. 39-45), en el *Man'yōshū* (cuya datación tradicional es 759 d.C.), la más antigua entre las colecciones de poesía japonesa conservadas, se atestiguan tres tipos de verso: el *chōka* —que cuenta con una estructura silábica alternante ‘5-7-5-7-5...-7’—, el *tanka* —estrofa de cinco versos ‘5-7-5; 7-7’— y el *sedōka* —‘5-7-7; 5-7-7’—, formas que, como se observa, alternan métricamente versos de cinco y siete sílabas de manera análoga a la poesía china —considérense el *gogonzekku* (de cinco caracteres chinos) o el *shichigonzekku* (de siete caracteres)—.² Estas formas poéticas eran esencialmente cultas, y durante el período Heian (794-1185) el *tanka*, también denominado *waka*, gozó de particular éxito entre los aristócratas. Sin embargo, hacia fines de dicho período y comenzando lo que se correspondería con la Edad Media nipona, surge un género popular

que sería el antecedente directo del haiku y que practicarían felizmente los grandes cultores de aquel: el *renga*. Género poético de verso encadenado o continuado, consiste en la sucesión indefinida de versos de veintiuna y catorce sílabas, compuestos éstos de manera independiente de la mano de al menos dos autores diferentes; un *tanka* del *Man'yōshū*, cuyos tres versos iniciales compuso una monja y completó con un dístico el poeta Yakamochi cerrando el *waka*, constituye el ejemplo más temprano de esta poesía colaborativa en la lírica japonesa (Blyth, 1963, p. 41).

Ya en el siglo XII, aparecen dos escuelas o modalidades poéticas en torno al *renga*: la “seria” o “grave”, conocida como la escuela Kakinomoto-no-shū y cuyos poemas eran considerados *ūshin* —“those with deep emotion and beauty as their object” (Blyth, 1963, p. 42)—, y la “ligera”, surgida en oposición a la anterior y denominada escuela Kurinomoto-no-shū, con poemas *mūshin* —llamadas por Blyth “playful” y caracterizadas por su “wit and humour” (1963, pp. 41-42)—. Esta última sería, para Blyth, el antecedente directo del haiku: el primero y gran cultor de haikus, Matsuo Bashō, fue el heredero de la escuela *mūshin* de *renga*, aunando a la sublimidad de la naturaleza descrita por los breves poemas unas notas de ingenio y comicidad propias de esta escuela de poesía. La estrofa inicial de un *renga*, por su parte, era llamada *hokku*, de donde derivaría más tarde el nombre haiku (literalmente «poema libre» o «suelto»).

Una última fase previa a la constitución del haiku como forma poética independiente es el *haikai no renga* o *renku*. Motivado por factores socioeconómicos —el surgimiento, hacia fines del siglo XVI, de una clase media entre el tradicional estamento guerrero y el de los artesanos y granjeros, clase que bien podría asimilarse a la occidental burguesía (Utley, 2000, p. 224)—, este tipo de versificación retoma el *renga* ya anquilosado por la repetición artificial y el esteticismo y le imbuje un tono humorístico con ‘puns’, proverbios, sátiras y erotismo que revivifican la forma poética de la que deriva, otorgando a esta nueva clase social (los *chōnin*) una modalidad artística propia. Lo mismo que la palabra *hokku*, *haikai* está semánticamente emparentada con el posterior ‘haiku’ y los tres adquirirán con el tiempo un carácter sinonímico que sólo tardíamente será esclarecido.³

Para Alberto Silva (2015, p. 36), el haiku proviene no de la tradición del *renga* —en su variante particular *mūshin*— y el *haikai no renga*, sino directamente del anterior *tanka* o *waka*: recortando los tres versos iniciales de la quintilla ‘5-7-5; 7-7’, que ya en los *tanka* constituían una cierta unidad rítmica autónoma de los siguientes —poseían incluso nombre propio: los tres primeros versos eran llamados *kami-no-ku* [‘frase superior’], mientras que los restantes, remate de aquellos, se denominaban *shimo-no-ku* [‘frase inferior’] (Ishikawa, 2016)—, se obtiene la métrica típica del haiku. Éste, pues, conformaría una suerte de acápite de un *tanka*. El origen planteado por los dos autores no es estrictamente opuesto, sino más bien complementario: las múltiples manifestaciones poéticas anteriores ya contenían, germinal y a la vez acabadamente, la forma métrica y estilística del futuro haiku, tanto si proviene del *tanka*, del *renga* o del *haikai no renga* —o acaso de todos—.

3. El haiku: aspectos formales

Los elementos constitutivos básicos del haiku se reducen a unos pocos. En cuanto a la métrica, consiste en una única estrofa de tres versos con una estructura silábica ‘5-7-5’;⁴ sus componentes semánticos deben incluir un *kigo* o ‘palabra de estación’,⁵ que aluda al momento del año en que se percibe la experiencia y se escribe el poema —la distancia temporal entre un acto y otro, como habrá de verse, tiende a ser breve—, y un *kireji* o ‘palabra de cesura’, que “tiene el fin de señalar o poner énfasis en los estados anímicos del poeta” y “marcan el final del haiku, o divisiones dentro de él” (Rodríguez-Izquierdo, 1972, p. 139). Los *kireji* cumplen, a su vez, roles sintácticos fundamentales: en cuanto «pausas de pensamiento», suplen la falta de signos de

puntuación, condensando el significado de la secuencia lingüística y dividiendo al poema en dos polos de tensión poéticos; dado, además, el carácter esencialmente nominal del haiku, los *kireji* se vuelven indispensables para evitar que las frases queden inacabadas (Rodríguez-Izquierdo, 1972, pp. 139-140). El mencionado carácter nominal conlleva la utilización casi exclusiva de sustantivos para la composición poética; los verbos escasean, a no ser por los infinitivos que se presentan no obstante sustantivados, y los adverbios e incluso adjetivos resultan infrecuentes (Rodríguez-Izquierdo, 1972, pp. 140-141). Estos aspectos gramaticales y formales llevan a Rodríguez-Izquierdo a afirmar que los haikus “son caminos que buscan la concisión hacia la expresión de lo directo” (1972, p. 141), acierto de suma importancia para el objeto de este trabajo puesto que, como se observará, la brevedad objetiva del haiku, ligada a una estética propiamente Zen, permite la manifestación textual de la realidad en su momentánea plenitud.

4. Los *haijin* y el contexto de producción

El estudioso Alberto Silva sintetiza la esencia del haiku y del modo de vida del *haijin* en una sola palabra: la intemperie —en japonés *nozazarashi*—⁶ (2015, p. 329). Los *haijin*, como afirma el autor respecto al haiku, “contraría[n] la imagen tópica del escriba clavado en su escritorio, inmerso en el silencio, morador de un castillo de belleza exclusiva” (2015, p. 325). Antes bien, con su sombrero de bambú, sandalias de paja, bastón en mano y escasas pertenencias en una bolsa, se entregan al albur del clima y de la errancia, trazando un vago itinerario siempre sujeto a las bravezas de la naturaleza y a la incertidumbre de un albergue para la noche. Lo sentencia Bashō en un haiku: «A la intemperie / el corazón al viento / el cuerpo helado» (Silva, 2015, p. 325).

El deseo⁷ de viajar, de hacer camino, impera en el *haijin* desde lo profundo de su ser; Bashō, tras un año de permanecer en su «choza», escribe:

Entonces me vinieron ganas de cruzar el paso de Shirakawa en primavera, cuando hubiera neblina en el aire, hasta llegar a Oku. Poseído por un duende viajero y con las señas que me hacían los espíritus del camino, no conseguía fijar mi mente ni ocuparme de otra cosa. Remendé mi pantalón roto, cambié las cintas al sombrero de bambú y me apliqué *moxa* en las espinillas, a fin de fortalecer las piernas para el viaje. En ese momento sólo era capaz de pensar en la luna de Matsushima. (2020, pp. 107-108)

La itinerancia y el peregrinaje constituyen íntegramente al *haijin*: no hay *haijin* sin camino y sin viaje. En este mismo pasaje percibe Daisetsu Suzuki lo que constituyen dos de las categorías estéticas fundamentales del arte japonés, junto con el *yūgen*: el *sabi* y el *wabi* (1996, pp. 171-173), comúnmente agrupadas en la palabra compuesta *wabi-sabi*. El término *wabi* designa «soledad» —más concretamente, según la interpretación del propio Daisetsu, «pobreza»,⁸ la cual hay que entenderla, en un sentido no del todo ajeno a la tradición cristiana occidental, como un medio hacia la libertad, en la medida en que desata el apego por el mundo que no nos permite ser libres—, y es evocada en cierto modo por el acto mismo del viajar, que conduce inevitablemente a una reflexión sobre el sentido de la vida, viaje entre los dos desconocidos que son el nacer y el morir.

Al principio de su *Oi no Kobumi*, Bashō asevera: “Dentro de cien huesos y nueve orificios, sin duda hay algo. De momento podemos llamarlo ‘gasa en el viento’ (2020, p. 63). La versión de Silva e Ito adopta la traducción ‘gasa en el viento’ para el japonés *fūra* —compuesto de *fū*, ‘viento’, *ra*, ‘tela delgada’, *bō*, ‘monje’, es decir, “un viejo monje que camina libremente como un pequeño trozo de tela al viento” (Suzuki, 1996, p. 174)—; ese «algo» que percibe Bashō es tanto el “espíritu poético” (Silva e Ito, 2020, p. 63) como “el sobrio disfrute de la vida y la naturaleza [*fūga*], es el sabio anhelo de *sabi* o *wabi* y no la persecución de la comodidad material o la sensualidad” (Suzuki, 1996, p. 174). Nada más propio del *haijin* que el espíritu de *fūga*. Este le permite hacerse amigo de las cuatro estaciones y entregarse a un eterno peregrinar cargado de la experiencia de *sabi* y *yūgen*, del misterio de la vida misma, que busca ser concentrado en la brevedad de tres versos.

El *haijin*, que ha experimentado en su peregrinar el misterio esencial de las cosas, tiene algo de monje y algo de hombre mundano; Bashō, distinguiéndose de su compañero de viaje, dice: “por el contrario, yo, que no soy monje, tampoco me siento alguien del mundo corriente. Bien podría ser considerado como un murciélago, mezcla de ratón y pájaro” (2020, p. 50). Sin alcanzar la elevación del bonzo budista, su cualidad de poeta —y específicamente de *haijin*— lo mueve a prestar el cuerpo y el alma en la apertura hacia la realidad total, aprehendiéndola instantáneamente —lo que se denomina, en terminología Zen, como se desarrollará enseguida, *satori*— y proyectándola sobre la hoja. La brevedad del haiku y de la «iluminación» que lo inspira no implican que la factura del mismo sea sencilla, ni que los *haijin* no deban esforzarse para encontrar la palabra exacta. En otro de sus diarios (*Sarashina Kikō*, 1687), Bashō consigna las dificultades de la escritura:

La tarde caía cuando nos dirigimos a nuestro sencillo alojamiento. Mi mente rebosaba de escenas presenciadas durante el día, así como de versos a medio componer. Saqué de la mochila un juego portátil de brocha y tinta. Me tumbé en el suelo bajo el candel. Gemía con los ojos cerrados, dándome golpecitos en la cabeza. Entonces aquel monje, creyendo que yo me quejaba de algún dolor del viaje, se acercó a consolarme. Hablaba el buen hombre sin parar de sus peregrinaciones juveniles, de milagros de Buda Amida y de todo lo que consideraba maravilloso. Lo único que consiguió fue impedirme escribir. (Bashō, 2020, p. 99)

El poeta vuelve sobre la memoria de las imágenes que vivenció durante el día; busca exhumarlas trabajosamente, gimiendo y golpeándose la cabeza, para verterlas en el papel. La paradoja es la de la poesía toda: lo absolutamente inefable, que puede ser vivido, pero difícilmente expresado, busca, sin embargo, transmutarse en la palabra.⁹

5. La mentalidad japonesa: el Zen¹⁰

De la historia del budismo en Japón baste recordar lo expuesto brevemente en la introducción con algunas ampliaciones: nace en la India del siglo VI a.C. a partir de las enseñanzas de Siddhārtha Gautama; de sus dos vertientes principales, es el budismo mahāyāna el que importa el archipiélago nipón en el VI d.C.; en el siglo XIII, el maestro budista Eihei Dōgen funda la escuela Sōtō del Zen. A pesar de las escépticas observaciones de Hitoshi Oshima (varias veces acertadas) respecto a la influencia del Zen en la cultura japonesa (1988, pp. 25-33), el haiku como manifestación poética particular no deja de condensar una multiplicidad de elementos propios del Zen de considerable notoriedad. En su célebre obra *El zen y la cultura japonesa* (1996), Suzuki sintetiza la finalidad del Zen como “ver directamente el misterio de nuestro propio ser, que, de acuerdo al zen, es en sí mismo la Realidad” (p. 148). La propuesta del Zen es llegar a la visión del Ser de manera interna por vía de la intuición, la cual, “ontológicamente hablando, su cualidad fundamental es la de llegar directamente al contacto con la Realidad” (p. 148); alcanzar, sin mediar conceptos, aquella contemplación es lo que se denomina *satori* —según traduce Alberto Silva, “liberación” o “iluminación instantánea” (2015, p.

37)—. El misterio esencial de la vida que presupone el Zen se trasvasa al —o, mejor dicho, exige su representación y comprensión a través del— ámbito del arte. Suzuki (1996, p. 149) y Silva (2015, p. 37) registran ambos un ideal o categoría estética que se sumerge en el misterio de la vida: el *yūgen*,¹¹ esto es, el “destello de las cosas eternas en el mundo de los cambios continuos” (p. 149). Concluye Suzuki: “Donde resplandece el *satori*, hay energía creadora; donde la energía creadora es percibida, el arte respira *myō* [‘misterio’, ‘ritmo espiritual’] y *yūgen*” (p. 149).

Las vías para alcanzar el *satori* son arduas; como explican Silva e Ito en su Introducción a los *Diarios de Viaje* de Bashō,

El haiku se volvió para él [Bashō] instrumento y acicate de un estilo peregrino, ese que adoptó durante sus últimos y muy fértiles años, hasta encontrar la muerte. Aceptó la austeridad que se espera de todo viajero (en más de un caso, acompañada de una pobreza que no desconocía del todo) y transformó sus correrías en ocasión para una observación incansable, cada vez más aguda, de las *cosas como son*. *Observación exterior* de los hitos principales de la tradición cultural japonesa que va localizando a paso de peatón, punto por punto, con minucia de redactor de guías de viaje. Y *observación interior*, propia del que acepta dispersarse a sí mismo, como espuma, en el devenir de los días; o del que busca reconciliarse con el albur de circunstancias naturales que él mismo sale a buscar, a encontrar, a asimilar, hasta hacerse uno con ellas. (Silva e Ito, 2020, p. 11)

Ese ‘hacerse uno’ con las circunstancias externas (y, podemos agregar, con el propio arte), esa identificación entre el sujeto y el objeto de la experiencia, se denomina en el Zen y demás prácticas budistas como *samādhi* o *sammai* (Suzuki, 1996, p. 151). El *samādhi* implica la eliminación de todo agente mediador entre la inspiración artística y el poeta-sujeto, instrumento éste pasivo de aquella que lo subsume completamente; el itinerar observador del *haijin* capta la realidad —y en esto consiste el *satori* propio del *haijin*: en “reflejar un jirón de realidad ‘tal cual es’”, según retoma Silva (2015, p. 427) del *Bashō Zōdan* de Shiki, el cual carece de traducción directa al español— en sí misma, a la manera del *zazen* (práctica Zen de ‘sentarse a meditar’) que implica no tanto “una contemplación [...] restrictivamente religiosa, sino que adquiere la dimensión cósmica de la naturaleza” (Silva e Ito, 2020, p. 19). Bashō mismo en su *Oi no Kobumi* registra: “Después de tanto disfrutar la belleza de costas, campos y montañas, me hice capaz de percibir el *ingenio del creador*. Me dediqué a seguir las huellas de peregrinos libres de todo apego. Me sentía persiguiendo la verdad de los maestros del camino estético” (Silva e Ito, 2020, pp. 85-86). El *haijin* parece recorrer lo que podría denominarse una «vía estética» para aprehender mediante la intuición —en el sentido amplio del término tal como lo acuña René Guénon: “la ‘intuición intelectual’, que está por encima de la razón, y que ha de cuidarse no confundir con esa intuición inferior a la cual apelan diversos filósofos contemporáneos” (1976, p. 9)— la verdad esencial del mundo, la Realidad que está simultáneamente dentro y fuera del individuo y se constituye en calidad de hierofanía.¹² En un pasaje con tintes taoístas y confucionistas,¹³ afirma Bashō:

Los *waka* de Saigyō, los *renga* de Sōgi, los paisajes de Sesshū, la ceremonia del té de Rikyu: un mismo hilo recorre esos caminos artísticos. Este espíritu estético consiste en *seguir al creador*, haciéndose compañero del cambio de las cuatro estaciones. No puede ser que todo lo que uno ve no sea flor, no puede ser que lo que uno se imagina no sea todo luna. Si lo que uno ve no es flor, se conduce como los bárbaros. Si lo que uno imagina no es luna, iguala a las bestias. [El espíritu estético] enseña a apartarse del bárbaro, a huir de la bestia, a seguir al creador, a hacerse uno con el creador. (2020, p. 64).

El “seguir al creador”, según observan Silva e Ito (2020, p. 64), replica la idea de Zhuangzi de la naturaleza como concretamente la ‘facultad creadora de la naturaleza’, capaz de transformar de manera bella el ‘mundo natural’. Es decir, la vía estética del *haijin* debe imitar el bello obrar de la naturaleza sobre sí misma; la palabra del haiku retoma, pues, la absoluta plenitud de la palabra poética, que no es un mero decir, sino también un obrar, acorde al verbo griego ποιέω (lit. ‘hacer’, ‘fabricar’).

6. La alquimia del verbo

En un breve ensayo de Suzuki titulado “Zen y Arte japonés”, recopilado por Christmas Humphreys en la antología *Budismo Zen* (1993), el autor reduce los rasgos característicos del Zen a los siguientes cuatro: la espiritualidad, la inmediatez en la expresión, el desprecio a los convencionalismos y el apartamiento de los cánones de respetabilidad (1993, pp. 103-104). El Zen, como afirma Suzuki poco más abajo en la misma página, es imprevisibilidad: trasciende las categorías de pensamiento y conceptualización para aprehender el *satori*; la inmediatez de la expresión en el arte Zen no es sino la manifestación formal del intento de reducir al mínimo la distancia entre la expresión y lo expresado, de manera tal que la *ratio* no medie en la conformación de la obra artística, sino que el artista Zen se haga uno (*samādhi*) con su obra.¹⁴ De ahí lo que afirmáramos con las palabras de Rodríguez-Izquierdo: el haiku es expresión directa de la realidad mediante su absoluta concisión (1972, p. 141); la correspondencia entre el modo de aprehender la experiencia del *haijin*, la naturaleza inmediata, iluminadora y esencialmente real de dicha experiencia, y la forma escueta de manifestación que adopta en la palabra, revela la consubstancialidad total de las instancias de composición del haiku, acorde al ya reiterado principio Zen de identificación entre el artista y su arte.

Conviene glosar detenidamente, aparte de los fragmentos mencionados en notas a lo largo del trabajo, un conocido haiku de Bashō que permita vislumbrar el proceso alquímico de la transmutación de la experiencia en verso:

Furu ike ya

Kawazu tobikomu

Mizu no oto.

El viejo estanque,

¡ah!salta una rana:

¡el sonido del agua!

La imagen que realiza el haiku es elemental: una rana salta y se sumerge en el agua de un viejo estanque; el ruido que produce el agua sorprende o, mejor dicho, afecta al poeta. Al final del primer pentasílabo aparece un *kireji*, la palabra ‘ya’, que expresa admiración e incertidumbre (Rodríguez-Izquierdo, 1972, p. 139). La palabra de estación o *kigo* está implícita: la época en que las ranas se pasean por los jardines es la primavera (Suzuki, 1996, p. 157), aunque también podría ser el verano. El sonido que produjo la rana al saltar al agua proporciona un destello de lo insondable, el *yūgen*: el sonido proviene del estanque, pero viene del fondo mismo de todas las cosas; lo que percibe es un sonido, pero a través del sonido el poeta —y también el lector —¹⁵ percibe el universo entero (Suzuki, 1996, p. 155). Como concluye Suzuki,

Bashō estaba allí, el viejo estanque estaba allí, con todo lo demás. Pero Bashō no era el viejo Bashō. Había «resucitado». Era el «Sonido» o la «Palabra» que existía antes incluso de que cielo y tierra se separaran. Experimentaba ahí el misterio del ser llegando-a-ser y del llegar-a-ser siendo. (1996, p. 155)

El misterio es lo inefable por antonomasia —la palabra deriva del verbo griego *μύω*, ‘cerrar los labios’—, y no pocas veces en su camino Bashō experimentó el fracaso de no culminar la transmutación poética:

Me fascinaba contemplar los cerezos del alba y el crepúsculo. Me conmovía contemplar cuando a la luna se le acerca el primer sol. Mi mente se sobrecogía y mi corazón desbordaba de emoción. [...] Sin embargo, no pude musitar ni una palabra propia. No hice más que cerrar el pico. ¡Lamentable! Yo que venía entusiasmado, lleno de ambición poética, tuve que reconocer mi fracaso. (Bashō, 2020, pp. 83-84)

Pero cuando la obra alquímica concluye, como en el haiku de la rana en el estanque, cuando la experiencia transmuta en sus accidentes —la vida empírica en la tinta del papel— pero conservando su esencia, el *satori* que iluminó al poeta y el *yūgen* de la mismidad de las cosas impregnan los versos y captan un pequeño fragmento puro de la realidad, un momento absoluto, que habilita la momentánea percepción intuitiva del Ser, esto es, de la Realidad en sí misma, no como instancia trascendente y ontológicamente superior, sino espacio único del acontecer fenoménico.

7. Conclusión

En dos de sus diarios,¹⁶ Bashō consigna el azaroso galardón de su peregrinaje. Afirma en el primero:

¿Encontraba a alguien dotado de una mínima sensibilidad estética?: me ponía de lo más contento. Incluso a gente que hubiera podido desdeñar por anticuada, la miraba como quien halla una joya en la basura, o como quien descubre oro en el barro: al conversar con esa gente, la sentía compañera de viaje hacia un lugar lejano. [...] *Dejar constancia de todo esto, para luego contarlo, es, realmente, una de las cosas impagables de peregrinar.* (2020, p. 86) [El subrayado es mío]

Si en el primero el viaje del peregrino conlleva conocer aquellos compañeros de viaje¹⁷ hacia «un lugar lejano», surcando el misterio de la existencia, el segundo plantea la experiencia del tiempo y la memoria, vivencias resultantes de la propia itinerancia:

Muchos de los lugares famosos cantados por antiguos poetas solo [sic] llegan hasta nosotros en forma de versos. Sin embargo, esas mismas colinas se han aplanado, los ríos han cambiado de curso, los caminos se desvían hacia otros parajes, las piedras yacen enterradas, los árboles se hicieron viejos y se han visto reemplazados por pimpollos: el tiempo pasa, pasan las generaciones; tan inestables son las huellas del pasado. Pero ahora, al contemplar este monumento que con certeza es un recuerdo de mil años, nos llegaba el sentir de los hombres de entonces. *Ese es el premio de las peregrinaciones, el placer de vivir.* Y así olvidé las fatigas del viaje, se me aguaron los ojos. (2020, p. 132) [El subrayado es mío]

La vida es equiparada al viaje, y el viaje a la vida: se vive porque se viaja y se viaja porque todos somos viajeros en esta vida. El haiku no se limita a ser una forma poética más; presupone un sentir, un modo de ser y de relacionarse con el mundo, una sensibilidad estética que Bashō eleva a condición de vida —“Si lo que uno ve no es flor, se conduce como los bárbaros” (2020, p. 64)—, una intuitiva comprensión de la Realidad que las categorías intelectuales del Zen, junto con otras tradiciones paralelas, le entregaron a toda la vasta tradición de los *haijin*.

Entregándose al camino y a la vida, en busca de nada sino de la Realidad, los poetas del haiku renuncian a la comodidad de un techo seguro para obrar sobre aquella y transmutar, en unos escasos versos, la esencia misma de la existencia.

Bibliografía

- Bashō, M. (2020). *Diarios de viaje* (A. Silva & M. Ito, Trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Blyth, R. H. (1963). *A history of haiku in two volumes*. Volume I. The Hokuseido Press.
- Eliade, M. (2015). *Lo sagrado y lo profano* (L. Gil Fernández & R. Alfonso Díez, Trad.). Paidós.
- González, J. R. (2013). *Los milagros de Berceo: alegoría, alabanza, cosmos*. Miño y Dávila.
- Guénon, R. (1976). *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada* (M. Vâlsan, Comp.; J. Valmard, Trad.; 2da ed.). EUDEBA.
- Ishikawa, M. (2016). About Tanka (D. Boyd, Trad.). *Jung Journal*, 10(1), 32-36. <https://doi.org/10.1080/19342039.2016.1120610>
- Oshima, H. (1988). *El pensamiento japonés* (M. J. de Prada, Trad.). EUDEBA.
- Pizarnik, A. (2020). *Poesía completa* (A. Becciu, Ed.). Lumen.
- Rodríguez-Izquierdo, F. (1972). *El haiku japonés*. Fundación Juan March y Guadarrama.
- Silva, A. (2015). *El libro del haiku*. Bajo La Luna.
- Silva, A. e Ito, M. (2020). *Diarios de vida, diarios de viaje*. En M. Bashō, *Diarios de viaje* (pp. 9-24). Fondo de Cultura Económica.
- Suzuki, D. T. (1993). *Budismo zen* (C. Humphreys, Ed.). Kairós.
- Suzuki, D. T. (1996). *El zen y la cultura japonesa* (M. Tabuyo & A. López, Trads.). Paidós.
- Utley, F. (2000). *Japanese Economic History, 1930-1960, Volume 9: Japan's Feet of Clay* (Vol. IX). Taylor & Francis.

NOTAS

- ¹ Las características propias de la mentalidad japonesa, meticulosamente trazadas por Oshima, refulgen en la tradición del haiku a pesar de las influencias posteriores del Zen. La realidad inmanente como única realidad —el “fenomenismo” arriba señalado—, el carácter transitorio de la existencia humana, el devenir del acontecer por sobre el Ser inmutable, son constantes que marcan el pensamiento tradicional japonés y no deben ser ignoradas a pesar de las categorías “occidentales” —Ser, sustancia, esencia, absoluto, etc.— que se reiteran en este artículo, muchas veces presentes en los propios autores japoneses (como es el caso, v.g., de Daisetsu Suzuki).
- ² Blyth ya había notado la similitud entre el haiku y la poesía china: “It should be compared for its world view with the rhyme, tone, and regular number of characters in Chinese” (1963, p. 40); también Rodríguez-Izquierdo: “[...] la poesía china se estructura a base de versos que pueden tomarse separadamente. Estos versos cortos, escritos con un número uniforme de caracteres dentro de cada composición [...] pueden tomarse algunos como gérmenes del haiku” (1972, p. 41). Las formas citadas arriba —el *gogonzekku* y el *shichigonzekku*—, y la poesía china en general (o la japonesa de estilo chino), ocuparon en la historia cultural del Japón un lugar prominente, habiendo influenciado seguramente en la conformación del haiku.

- 3 Citando uno de los haikus más tempranos registrados («*Chiru hana wo / oikakete yuku / arashī kana*», trad. «The storm / goes pursuing / the scattering blossoms»; de Fujiwara Sadaie, 1162-1241), Blyth (1963, p. 44) hace notar cómo hasta fines del siglo XIX, en tiempos de uno de los últimos *haijin*, Masaoka Shiki, aún era llamado hokku a esta obrilla que, por sus rasgos formales, bien cabe en la denominación de haiku.
- 4 La palabra «sílabas», adoptada en este trabajo y en la mayor parte de la bibliografía, no es del todo correcta; en el japonés, como en el griego antiguo o el latín, a la unidad silábica la constituyen las moras (de *mora*, -ae: “duración”), es decir, el sistema es de cantidad (vocales y sílabas largas y/o breves) y no de intensidad acentual. El término utilizado en japonés para las moras es *ji-on*; éstas se corresponden por su duración con los dos silabarios fonéticos del japonés (el *kanji* es logográfico): el *hiragana* y el *katakana*, y la escansión métrica considera la sucesión de sílabas breves —que incluyen vocal breve— y sílabas largas —que equivalen a dos *ji-on* vocálicos seguidos o se forman por consonantes geminadas— (Rodríguez-Izquierdo, 1972, p. 142).
- 5 Significativamente, en su diario de viajes *Oi no Kobumi* (1687), Bashō, que narra un cómico episodio en que se cae del caballo, escribe a raíz de ello un haiku que carece de *kigo*: «*kachi naraba / tsue-tsuki-zaka wo / rakuba kana*» («Si la cuesta del bastón / subiera andando... / ¡no caería del caballo!»). Inmediatamente se retracta y escribe: “¡Uy, este *hokku* no incluyó *kigo*! Escribo este otro para desahogar la pena...” (Bashō, 2020, p. 72).
- 6 El primero de los diarios de viaje de Bashō se llama *Nozarashi kikō* (1684). La palabra japonesa, según explican Silva e Ito (2020, p. 195), deriva de la combinación de *no*, ‘campo’, y *sarasu*, ‘exponer a la lluvia y el viento’; *nozarashi* es por tanto, literalmente, ‘estar expuesto a la lluvia y el viento en el campo’ (o, lo que es lo mismo, a la intemperie).
- 7 Silva concibe cuatro ramificaciones tópicas que se desprenden de la noción-tronco ‘intemperie’: el camino, el margen, la vida heroica y el juego (2015, p. 331). El carácter volitivo del *haijin*, que desea viajar y por tanto emprende viaje, es un rasgo típico del héroe (González, 2013, p. 230), si bien el tópico es invertido, puesto que presenta héroes “desarmados, [...] improductivos, poco prácticos. No logran ni intentan ser ejemplares” (2015, p. 335).
- 8 Este significado de «pobreza» no es, en realidad, inherente a *sabi* ni a *wabi*. El ideal estético del *sabi*, según Silva, combina “soledad, nostalgia, tranquilidad, temperancia (¿lo bellamente triste?)” (2015, p. 37); se vincula al deterioro del objeto por el paso del tiempo, no como una afección negativa, sino contrariamente como exaltación de su belleza al imprimirle cierta rusticidad amena que evidencia la impermanencia del objeto mismo. El *wabi*, por su parte, destaca el carácter imperfecto del objeto que hace a su singularidad. Podemos suponer que el desgaste del *sabi* y la soledad e imperfección del *wabi* dispararon la interpretación metafórica de «pobreza» que Suzuki propone en su análisis.
- 9 Quien en breves y poéticas palabras supo definir este dilema de la poesía fue Alejandra Pizarnik: “explicar con palabras de este mundo / que partió de mí un barco llevándome” (2020, p. 115).
- 10 La extensión del trabajo me obliga a limitar las influencias de otras tradiciones también fundamentales como trasfondo ontológico y gnoseológico del haiku. Baste siquiera mencionar al taoísmo, no ausente en la poesía de Bashō hacia la década de 1680 en su “intensidad emocional y la profundidad espiritual” (Silva e Ito, 2020, p. 12) y en las constantes alusiones a autores chinos taoístas, principalmente Zhuangzi (véase el inicio de su *Oi no Kobumi*). Hitashi Oshima en su *El pensamiento japonés* (1988) hace importante hincapié en el pensamiento mítico-tradicional del Japón, cuya manifestación institucionalizada es la religión local del archipiélago: el sintoísmo. Siempre teniendo a Bashō como modelo y paradigma del *haijin*, nos dicen Silva e Ito (2020, p. 19): “Bashō es espontáneamente budista y sintoísta”. Si se opta por desarrollar la influencia del Zen frente a las



demás filosofías o cosmovisiones es por su potente e indiscutible presencia (sobre todo en Bashō, quien en 1679 se convierte en “laico consagrado” del Zen) y por su consubstancialidad con el arte del haiku.

- 11 Suzuki facilita la enriquecedora etimología de la palabra: se forma combinando *yū*, «nebuloso, vago», y *gen*, «impenetrable»; el resultado designa una cierta obscuridad, incognoscibilidad o misterio de lo que “está oculto tras las nubes, pero no completamente fuera de la vista” (1996, p. 149).
- 12 El término pertenece a Mircea Eliade (1956/2015, pp. 14-15); designa literalmente “algo sagrado que se nos muestra”, y aquello sagrado no es sino el espacio mismo que, para el *homo religiosus*, es cualitativamente heterogéneo, pues distingue el espacio sagrado del espacio profano, siendo el primero el único verdaderamente real (p. 21). Ahora bien: según se ha observado respecto a la itinerancia, modo de ser y obrar y percibir la realidad de los *haijin*, no cabe duda de que la noción sagrada del espacio se extiende a la totalidad de la naturaleza, siempre susceptible de habilitar el *satori*. El siguiente haiku de Bashō, incluido en su *Oi no Kobumi*, aúna la percepción de la naturaleza con lo sagrado: “Quisiera contemplar / entre flores del alba / algún rostro divino” (Bashō, 2020, p. 80).
- 13 La metáfora del hilo está presente en las *Analectas* de Confucio (Bashō, 2020, p. 64).
- 14 Suzuki ilustra la identificación del artista y la obra con una breve historia: a un artista de la escuela pictórica Kanō le habían encomendado pintar en el techo de un templo un majestuoso dragón; inseguro de qué técnica adoptar para su realización, le preguntó a un maestro Zen cómo podía proceder; éste le dijo: «Conviértete en dragón»; cuando logró entender estas palabras, el artista no era ya un humano pintando a un dragón, sino un dragón retratándose a sí mismo (Suzuki, 1993, pp. 105-106).
- 15 Suzuki, en relación a cierta pintura de una rana sobre una hoja estival en un estanque, afirma: “No sólo el artista, sino también el que contempla la pintura es absorbido por el espíritu que la penetra” (1993, p. 108).
- 16 *Oi no Kobumi* (1687) y *Oku no Hosomichi* (1689), respectivamente.
- 17 Los tópicos cristiano-medievales del *homo viator* y la *peregrinatio vitae* asoman en su legítima universalidad como acervo común y transcultural del género humano.

AmeliCA

Disponible en:

<https://portal.amelica.org/ameli/ameli/journal/828/8285519007/8285519007.pdf>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en portal.amelica.org

AmeliCA

Ciencia Abierta para el Bien Común

Tomás Roses

El haiku y la intuición intelectual

The haiku and the intellectual intuition

Tabano

núm. 27, 7, 2026

Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los
Buenos Aires, Argentina

revista_tabano@uca.edu.ar

ISSN-E: 2591-572X