

Haiku-dô

El haiku como camino espiritual

SELECCIÓN, TRADUCCIÓN Y COMENTARIOS
DE VICENTE HAYA

CON LA COLABORACIÓN DE AKIKO YAMADA



Haiku-dô

El haiku como camino espiritual

SELECCIÓN, TRADUCCIÓN Y COMENTARIOS
DE VICENTE HAYA

CON LA COLABORACIÓN DE AKIKO YAMADA



Kairós

HAIKU-DÔ

*El haiku como camino espiritual
Selección, traducción y comentarios
de Vicente Haya
con la colaboración de Akiko Yamada*

editorial **K**airós

SUMARIO

PRÓLOGO: El origen de este libro

春

PRIMAVERA

1. Azamuite: Contando una mentira
2. Kawabuchi ya: Al borde del río
3. Hitotsu tobu: Una salta
4. Harusame no: ¡Ah, la lluvia de primavera!
5. Harusame ya: Lluvia de primavera
6. Mizu ni uku: Sobre un cazo votivo
7. Kuma mo naki: En la inmensidad de un cielo
8. Kusa-mugi ya: Campos verdes de trigo
9. Kaerimireba: Al volver la vista
10. Uri-ushi no: Vendida la vaca
11. Akebono no haru: El alba de la primavera
12. Dokodemo: Con un cuerpo
13. Na no hana ya: Flores de colza

夏

VERANO

14. Shizukanaru: Llegar a la calma
15. Mijikayo ya: La noche corta del verano
16. Natsu no tsuki: Luna de verano
17. Kozue yori: Desde lo alto del árbol
18. Hito kitara: Oye, melón fresquito
19. Namagusashi: ¡Qué peste a pescado!
20. Hito areba: Si había seres humanos
21. Akeyasuki yo o: Cede la noche
22. Ki o ochite: Cayendo de un árbol
23. Hebi yori mo: Más veloz que la serpiente
24. Kuchibiru ni sumi tsuku: Con una mancha

25. Hotaru ete: Atrapando luciérnagas
26. Shinenu: No se muere
27. Outa ko ni: El niño a mis espaldas

OTOÑO 秋

28. Omou koto naki: También para quien pone
29. Meigetsu ya: La Luna llena
30. Hashimori to katarite: Estaba charlando
31. Karikari to: Crunch-crunch
32. Fumitsuketa: Pisoteado
33. Tsugumi shishite: Al morir, el tsugumi
34. Meigetsu ni: Ante la Luna llena
35. Tomato o te ni: En la mano, un tomate
36. Ha no oto ni: Un perro ladrando
37. Shiramomo ya: El melocotón blanco
38. Deru tsuki to: En el encuentro
39. Naki-hito no: La libélula se posó
40. Myôjô ya: “La estrella brillante”
41. Kare ichigo: Él dijo algo

INVIERNO 冬

42. Mukashi wa: Dijo: «Antaño, el mar
43. Ôyuki ga: La gran nevada
44. Kogarashi ya: La tormenta de invierno
45. Nobotoke no: Un Buda a la intemperie
46. Kaze no: Con viento
47. Akebono ya: Con el alba
48. Koborete wa: De la bandada de los chidori
49. Hissori kuraseba: Sólo si tu vida
50. Kanashisa no: En el momento
51. Ikinokori: Sobreviviendo a mis seres queridos

SIN ESTACIÓN 無季

52. Ikinokotta: Haber sobrevivido
53. Nureashi de: Andando con sus patitas mojadas

54. Ido no hotori ga: El borde del pozo

TABLAS E ÍNDICES

1. Autores de los haikus

2. Época de los haikus

3. Métrica de los haikus

4. Tipología de los haikus

5. Listado completo de haikus en japonés

MATERIAL DIDÁCTICO ADICIONAL

1. Haikus de los autores más reconocidos

2. Haikus de complicada clasificación

3. Haikus con metro distinto al 5-7-5

PRÓLOGO:

EL ORIGEN DE ESTE LIBRO

La salida del haiku de las fronteras japonesas y la conquista de las más distintas sensibilidades a lo ancho del planeta es un hecho consumado. La insistencia de la cultura japonesa en el cultivo de esta poética tiene ya cuatro siglos. Según las inagotables estadísticas japonesas, al año se producen en el País del Sol Naciente más de un millón de haikus notables. Actualmente, dentro del mundo de la sensibilidad poética nipona –de los que leen y en ocasiones escriben poesía– frente a los cuatro millones de japoneses que prefieren expresar sus sentimientos con el tanka (estrofa 5-7-5-7-7), hay entre veinte y treinta millones que eligen el haiku como más adecuado para captar lo que el corazón japonés siente. El título de “poesía nacional japonesa”

(waka 和歌), “poesía de la armonía” (和歌), que hasta ahora ha ostentado el tanka, por su antigüedad, bien podría ser otorgado en el futuro en justicia al haiku. Sería una discusión interesante plantear cuál de los dos géneros es más japonés, si el haiku o el tanka. El tanka habla de amor y Naturaleza, ambos temas muy caros al alma japonesa; pero el haiku, al haber dejado a un lado los sentimientos amorosos, encarna el que tal vez sea el auténtico corazón de lo japonés: su dimensión mística.

El yunque en el que se forja esta sensibilidad mística del japonés es la descripción pura, exacta, sin intromisiones del yo, de lo que sucede fuera del poeta; la atención plena al mundo que nos rodea. Lo que se llama en japonés “espíritu de shasei”.

Shasei (写生) significa “esbozo del natural, describir lo que uno presencia”. Un haiku es una instantánea de la realidad. El haiku no transforma el mundo; te pone en contacto con él, te lleva a él, te introduce en él. No explica la realidad, ni la embellece; la muestra. Porque parte de la base de que el mundo es perfecto. El mundo tal como es; con sus criaturas bellas y las que no nos lo parecen. Frente al tanka que preseleccionaba los objetos bellos que merecían entrar en el mundo de la literatura – ciruelo, ruiseñor, Luna...–, el haiku decide que no hay nada que no merezca transformarse en poesía.

Todo objeto es poético, toda realidad merece quedar fijada en la memoria colectiva; todo merece su fotografía... excepto el fotógrafo. Así de estricto. Por eso escribir haiku es una Vía; un entrenamiento del “yo”. En tanto es un proceso de despertar de los sentidos, de atención, de naturalidad, de autenticidad, de paciencia, de desprendimiento, de extinción de la vanidad... Los maestros de haiku nos enseñan que el poeta debe eliminarse de su poesía para que sus versos capten la esencia dinámica de la realidad. Todo poeta honesto tiene la intención de describir algún aspecto del mundo lo mejor posible, pero en cuanto se recrea más de la cuenta

embelleciendo el instante ha perdido el haiku. El haiku no es un juego literario; tiene que conmover o cambiar algo de ti. Cuando algo de lo que sucede fuera de ti te afecta, lo pones por escrito y luego lo sometes a la lectura de otros. Estos otros te dicen si ese haiku vale algo. Los otros son un regalo para ti. Porque tu haiku no es lo que has sentido, sino lo que haces sentir a otros a partir de eso que has experimentado. El poeta de haiku es sólo un instrumento, y un instrumento no sabe a qué suena. Tan sólo se deja oír. Alguien debe oír su música. El haiku está concebido para comunicar; para comunicar una impresión profunda. Si no lo logra, ha fracasado. Y entonces el poeta tiene la ocasión de adivinar qué de su interior no es real, según los fallos que tenga su haiku. No supo captar que había fuera eso, lo que aún no tenía dentro.

Si buscamos por encima de todo la modestia, escribiremos como Buson. Si nos creemos genios –al margen de que lo seamos o no– haremos el haiku de Bashô. Si somos complejos y valientes, llegaremos a ser Shiki. Si pensamos que somos cultos, como Sôseki. Si somos de ánimo ligero, como Kikaku. Si hemos logrado la plena conciencia de nuestros actos, seremos Santôka. Si nos consideramos espiritualmente realizados, nos veremos siendo Hôsei. Si carecemos de gracia, Ryôkan. Y si lo que piensen de nosotros nos importa un pimiento, nos transformaremos en Issa. Nuestra manera de ser, nuestras virtudes y defectos, se evidenciarán en nuestro haiku y cualquiera podrá allí fácilmente verlos.

La traducción del haiku es también una Vía espiritual. En primer lugar, te obliga a esperar. Esperar a ser invitado sin esperanzas de llegar nunca a ser aceptado. No se puede entrar en el reino de un haiku sin haber sido invitado. Sin colocarte en la explanada ante la puerta, como los aspirantes a ser monjes del mikkyô (budismo esotérico), y esperar con viento y lluvia durante semanas a que se abra –esa sola vez que se abre al año– y seas elegido para entrar en el recinto interior.

En segundo lugar, eres objeto de un desafío. A pesar de su sencillez, cada uno de los haikus nos interpela en el fondo de nuestros corazones, a veces cansados, sobreestimulados, distraídos, llenos de nada. “Resuelve mi belleza”, parece querer decirnos cada haiku. Y tantas veces como lo olvidemos, vuelve a subir a la superficie de nuestra conciencia, con un mismo imperativo: “Resuelve mi belleza”. En este libro se proponen setenta haikus como setenta enigmas dispuestos a ser descifrados. Con el convencimiento de que todo esfuerzo por desvelar un haiku tiene como resultado el desvelamiento del corazón de quien lo intenta. Así es el carácter especular del haiku. Porque nadie cuenta por sí mismo con los recursos necesarios para descifrar la perfección de un haiku, sólo se puede hacer un acto de vaciamiento y exponernos a él como ante un espejo. Somos lo que debe descifrar el enigma de la belleza del haiku. Únicamente así logramos ser un poco menos enigma para nosotros mismos. Tal como expliquemos un haiku, así seremos. Vemos nuestra alma en el haiku que tenemos delante. Éste ha sido el ejercicio que hemos querido hacer ante los lectores de estas páginas para que entre todos sigamos profundizando en esa esquivia y maravillosa naturaleza del haiku japonés. Es ésa la razón de que el estudio del haiku pueda convertirse para nosotros en un camino espiritual. Y como todo camino, requiere de

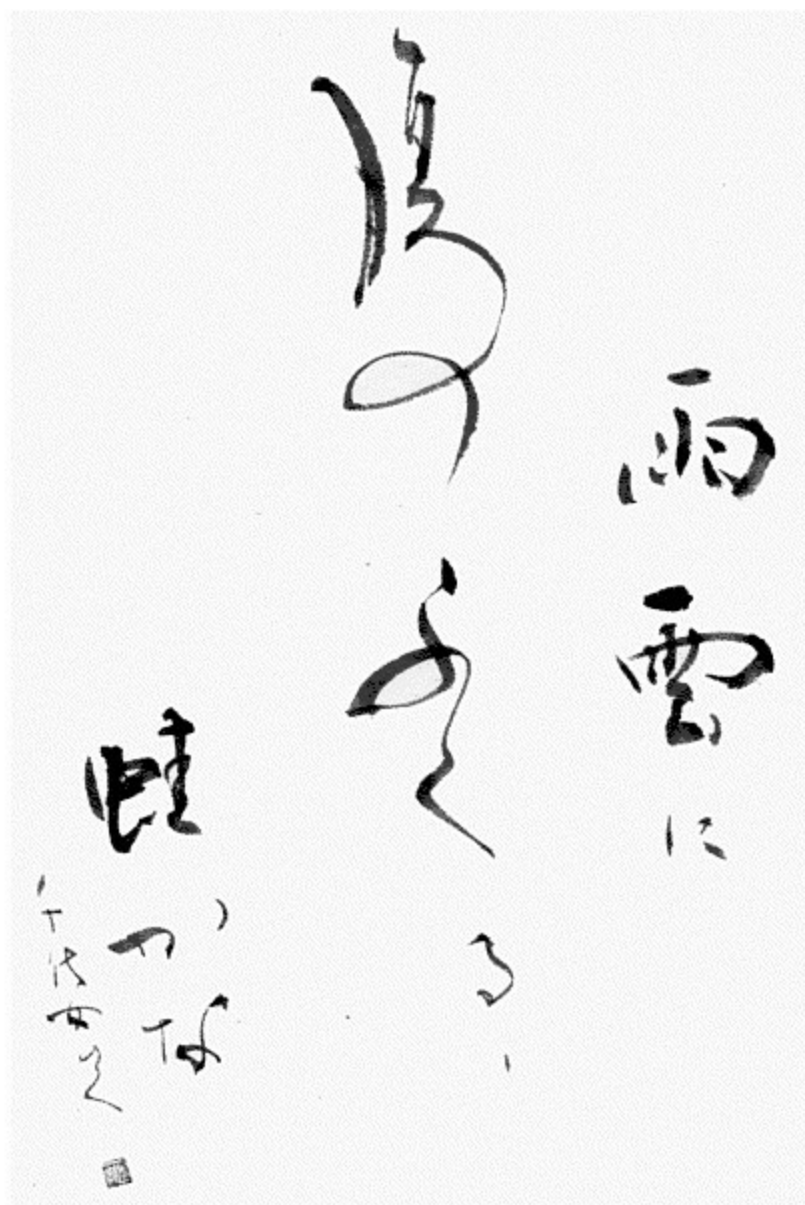
una gran conciencia de tus actos y tus decisiones. Tratar de meter en el haiku más de lo que en él hay es más desgraciado que no descubrir algo de lo que contiene. Si escribir haikus es un magnífico entrenamiento de apertura al misterio, traducir y comentar haikus te enseña la difícil ciencia de ser prudente.

Hace siete años la maestra japonesa Nagamatsu Kazue nos regaló la caligrafía de este haiku de Chiyo-jo:

雨雲にはらのふくるる蛙かな

Amagumo ni hara no fukururu kawazu kana

La rana



*infla el buche ante las nubes
que traen la lluvia*

Y nos dijo: «¿Cómo podríamos explicar a los que no son japoneses lo que nosotros sentimos ante la lectura de un haiku como éste?». Estuvimos durante siete años aplazando el compromiso que suponía este interrogante. Durante este tiempo publicamos en castellano una decena de libros sobre este género. Pero no nos atrevimos a comentar haikus realmente difíciles, como éste de Chiyo. Difíciles, en algunas ocasiones –como ésta– por su aparente simplicidad. Finalmente decidimos asumir el reto. Después de estudiar con calma el haiku de Chiyo, escribimos: «Para entender un haiku en el que se habla de una rana, hay que ser una rana. Si no, ¿cómo ver una nube con ojos de rana y desear comérsela? Se emplea la expresión hara ga fukureru (inflar la barriga), que en japonés coloquial significa lo que el castellano “comer con los ojos”. Nosotros –los seres humanos– sabemos que las ranas no comen lluvia. Pero, al menos esa rana que está observando Chiyo, no lo sabe. Y ahí está, inflando el buche mientras ve venir nubes grises de lluvia, relamiéndose como el que anticipa un festín. La confusión de esta rana ha debido resultarle cómica a la poetisa. Sin embargo estamos ante algo más que un simple haiku cómico. Bajo su sencillez inquebrantable, este haiku esconde un misterio. Un misterio que es capaz de viajar lejos, de un corazón a otro, sin mostrarse. La clave para comprenderlo no está en los tres sustantivos (nubes de lluvia, vientre, rana) ni en el único verbo (inflar),

sino en una partícula: に (leída: “ni”), que en este caso puede tener una doble traducción: “ante” o “por causa de”. Es esa partícula la que está soportando toda la tensión entre los dos polos de este haiku: las nubes y la rana. El genio del haiku japonés es su habilidad para captar relaciones entre cosas. En este haiku de Chiyo, tenemos, de una parte, el “estar” de una rana –quieta en su lugar, con sólo un movimiento de vientre que pretende mágicamente atraer hacia sí las nubes que son el objeto de su deseo–; de otra parte, tenemos el suave fluir –casi también el “estar”– de esas nubes grises que han hechizado a una rana, y que van discurriendo hacia el exacto lugar donde ella detenida las espera. Dos polos claros, dos elementos en relación: unas nubes que parecen dispuestas a contener su lluvia hasta que se dicte el instante de soltarla, y una rana que cree poder alimentarse de esa lluvia. La relación como misterioso malentendido. El mundo tal como es. El misterio donde dejamos de percibirlo».

La explicación vino como una especie de permiso para seguir intentándolo con otros haikus. Desde entonces, la búsqueda de estos haikus difíciles se intensificó y la tarea fue ya imparable. Repasamos todos esos haikus que habíamos estado arrumbando durante años y decidimos presentarlos en un libro conjunto: una antología de haikus de belleza inexplicable. La colaboración de Yamada Akiko iba a resultar, como en otras ocasiones, fundamental. Su sabia opinión, su extraordinaria intuición, se iban a enriquecer con otras como la de Tsuji Hiroko, Tsujioka Mika, Iwashita Sayoko, y la de los profesores Aoki Fumio y Tsuji Mitsuhiro. A todos ellos, nuestro más profundo

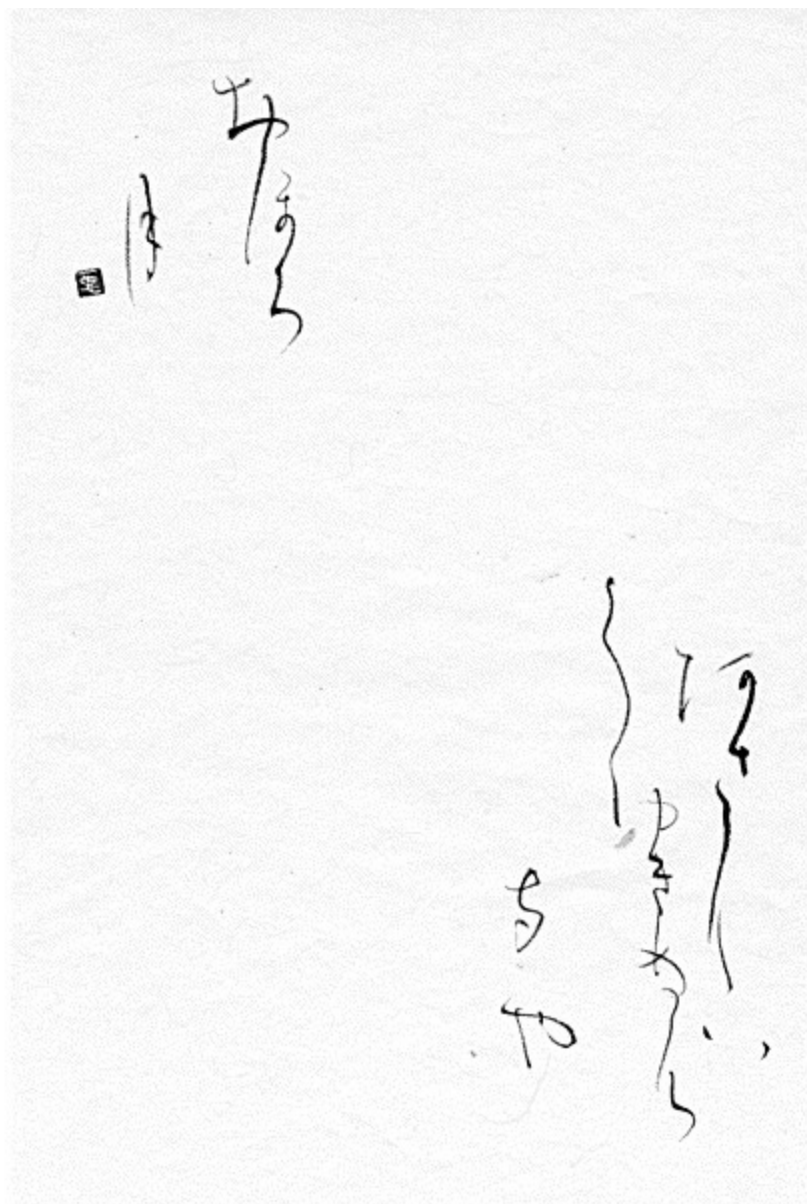
agradecimiento.

A pesar de nuestros denodados esfuerzos por desentrañar el misterio de cada haiku, éste permanece perpetuamente a salvo. El haiku nos ha desafiado para luego hacernos saber de nuestro fracaso. Saber que aún no somos red para el pez que pretendemos atrapar. El fracaso es parte de nuestro entrenamiento espiritual. Así reafirmamos la necesidad de seguirnos puliendo, de seguir afinando nuestros sentidos según las enseñanzas de los maestros del haiku japonés. No para lograr ningún objetivo. Los objetivos van a verse una y otra vez frustrados. Sino para que comiencen las transformaciones en nosotros mismos y llegar gracias a ellas a ubicarnos de verdad en nuestro mundo. El haiku es un modo extraordinario de entrar en la realidad que nos soporta; de vivir la existencia por dentro.

*Vicente Haya
Barcelona, 17 de julio de 2006*

PRIMAVERA

春



[1.](#)
欺いて行きぬけ寺やおぼろ月

Azamuite yukinuke-dera ya oboro-zuki

*Contando una mentira,
atajo por medio del templo...
La Luna con un halo de niebla*

Autor: Taigi

Kigo: oboro-zuki [estado de la Luna]

Estrofa más probable: 5-7-5

Cronología: haiku clásico

Clasificación: de lo sagrado

Gramaticalmente, no tendría por qué ser el propio poeta el sujeto de la acción. Podría ser que Taigi fuera sólo un testigo. Pero, si el protagonista del haiku no fuera él, ¿cómo es que sabe lo que sucede después? Incluso la Luna –en estricta posibilidad gramatical– podría ser la que cruzara el templo, y de alguna forma así ha tenido que ser para que Luna y poeta allí se encuentren. Si hay que elegir entre ambos –Luna y poeta– para ver cuál es el sujeto del verbo, lo que se espera de un traductor de haiku –extraordinariamente sensata como es esta poesía– es que se centre en el sujeto humano. Vamos a presuponer que un poeta cruza un templo, un templo del que sabemos que es budista (o-tera) y que interfiere el camino en línea recta de Taigi, un yukinuke-dera (“templo de paso”).

Si gramaticalmente no estaba claro –y hemos tenido que deducir– quién cruzaba el templo, de lo que no hay duda es de que es Taigi quien azamuku: el que “se las da de listo”, el que “dice una mentirijilla”, el que “silba”, o “canturrea”. Taigi se presenta a sí mismo abriéndose paso por entre la inocencia, mintiendo al guarda del templo. Y ahí es donde le sobreviene la cercanía con la existencia que producirá el haiku. El propio poeta no se imagina adónde va a llevarle este atajo que ha tomado. Estamos donde está él y con su misma ignorancia. Taigi nos ha llevado al lugar y habremos de estar allí hasta que concluya el haiku, participando en él. Pase lo que pase. También nosotros nos hemos visto obligados a decir una mentira –o, como mínimo, a ser cómplices mudos del ardid del poeta– para entrar en los dominios de ese “templo de paso”.

Luego, nos damos cuenta de que se ha producido un encuentro con la Luna. Un encuentro que no respondía al objetivo previsto. Por eso, habríamos desvirtuado el haiku si hubiéramos traducido:

*Cruzo por el templo,
aunque sea mintiendo,
por ver la Luna con su halo de niebla
Debemos ceñirnos a la mentira como clave de paso, ciertamente, pero también a la*

ignorancia de lo que le espera tras su argucia. La traducción del verbo azamuku por “silbar, canturrear” haría perder tensión a la traducción. Ambas acciones corresponden, en efecto, a la actitud de alguien que habiendo tramado un engaño del que se sale impune, se considera más listo que los demás. No tan deficiente como la anterior, pero todavía lamentable, sería la traducción:

*Canturreando, silbando,
mientras atajo por mitad del templo
La Luna con su halo de niebla*

Creo que podría establecerse como ley general que un haiku es tanto más hermoso cuanto más fácil sea de malinterpretar. Es exactamente lo que puede ocurrirnos con éste de Taigi. Alguien que aún no hubiera calado en la médula del haiku japonés podría pensar que la Luna está en neblina porque el poeta se ha servido de un engaño para contemplarla. Sería, pues, un haiku que utilizaría la Luna para elaborar una metáfora del pecado humano. Por el contrario, en el haiku que Taigi escribió –una vez que nos podemos desembarazar de traumas de pecados y culpabilidades– se nos dice que gracias a la mentira él ha acabado en estado de contemplación. El oboro-zuki –una Luna medio velada por la neblina– lejos de ser una merma en su belleza, para la sensibilidad poética en general, no sólo japonesa, es un momento de gran esplendor y hermosura. El éxito de Taigi es no haber eliminado su malicia de la experiencia de belleza que tuvo. No bastaba con decir: «Atajando por en medio del templo, una Luna en neblina», y añadirle cualquier otro ingrediente de la belleza del momento... (¡Quién sabe cuántos otros elementos había allí mismo para haberlos incluido en el haiku sin causar la menor estridencia en el lector!) Sin embargo, el poeta ha creído necesario, y ahí está el punto de genialidad, añadir a la escena la estratagema que le llevó a esos instantes de intimidad con la Luna. No para confesarse, ni para culpabilizarse; simplemente, para hacer que la escena esté completa tal como fue en realidad. Luna, niebla, atajo, un guarda de templo ingenuo, la desgana o la necesidad de no dar un rodeo..., y un engaño. Ésos son los elementos de la escena, y –por eso mismo– también del haiku. La picardía del poeta y la inocencia del que guarda la puerta del templo son las dos piedras cuyo choque produce la “chispa poética” que incendia nuestro corazón. Lo que no sabe Taigi es que esa inocencia del guarda del templo –que le permite atajar por él– es parte de una estrategia. El mundo utiliza nuestras mentiras para verse a solas con nosotros en momentos privilegiados.

2.

川渕や蝶を寝さする鍋の尻

Kawabuchi ya chô o nesasuru nabe no shiri

*Al borde del río,
el culo de una olla
hace dormir a una mariposa*

Autor: Issa

Kigo: chô [mariposa]

Estrofa más probable: 5-7-5

Cronología: haiku clásico

Clasificación: de lo sagrado

En japonés, si no se hace ninguna especificación numeral concreta, no se sabe si el sujeto es plural o singular. En este caso, nabe podrían ser muchas ollas y chô muchas mariposas. Si fuera así, la escena ganaría en simpática ocurrencia –un mundo lleno de ollas con mariposas posadas– y perdería en intimidad. Vamos a suponer que se trata de desvelar la relación eventual entre una olla y una mariposa. El acierto del haiku está en la forma verbal: “hace dormir”. No es simplemente una mariposa dormida en el “culo de una olla” puesta a secar junto a un río: es una olla que se ha propuesto hacer dormir a una mariposa, como el que acuna a un bebé.

El “cortocircuito estético” que supone “mariposa-culo” no puede ser más intencionado. Ya habría sido una apuesta arriesgada por parte del autor “mariposa-olla”: lo natural, lo frágil, lo leve, lo hermoso, asociado poéticamente a lo metálico, lo artificial, lo útil. Pero se ve que para Issa no era suficiente, y nos va a hablar de “culo”, “culo de olla”, igual que se dice en castellano.

Cuatro acciones se le suponen a Issa, y ninguna de las cuatro se consignan expresamente en el haiku, pues el poeta ha sabido desaparecer de él: cocinar, comer, fregar y descansar. Veamos ahora, de nuevo, toda la escena: Un poeta al borde de un río, después de comer, ha fregado la olla y se ha tumbado a descansar... Con el suave aire de la primavera, tras echar una cabezada o tal vez mientras se está durmiendo, observa la olla que ha puesto a secar, y ve cómo una mariposa –que se ha parado a descansar un instante– se ha quedado dormida sobre ella. Río-ribera-poeta-comida-primavera- sol-siesta-olla-mariposa... El haiku es captar las relaciones entre los seres. Si hemos dicho algo hasta ahora del haiku, ha sido esto.

3.

一つ飛ぶ音に皆飛ぶ蛙かな

Hitotsu tobu oto ni mina tobu kawazu *kana*

*Una salta,
y en cuanto la oyen,
todas las demás ranas saltan*

Autor: Wakyu

Kigo: kawazu [rana]

Estrofas más probables: 5-7-5 o 8-4-5

Cronología: incierta

Clasificación: cómico

Es un haiku musical, rítmico, activo, gracioso. El sonido de una rana zambulléndose es la señal que esperan las demás para hacer lo mismo. Responde a una consigna entre ranas. Quizá la primera que se arrojó fue la que antes intuyó un peligro cercano; o la que más calor tenía. No importa. Aunque nada ocurre sin una razón de ser, en realidad, las razones a las ranas no les importan. Para nosotros las ranas son criaturas muy elementales: croan y se zambullen. Esa naturaleza previsible de la rana emociona al japonés. Seguramente, la palabra kawazu despierte algo más de ternura que el término “rana” en castellano: una sensación de algo familiar dentro de la naturaleza; algo que está siempre ahí esperándonos. Habrá quien diga que las ranas son criaturas rematadamente tontas. A veces las vemos que quieren comerse una nube que viene cargada de lluvia¹ y en otras ocasiones las sorprendemos saltando al agua unas por imitación de otras que lo han hecho antes. Como si fueran tontas, sí, y en eso habría un secreto. Como si la naturaleza tonta de la rana estuviera esperando a la naturaleza tonta del hombre, para tener con ella una cita. Una cita entre tontos sin testigos.

1. Haiku de Chiyo citado en el prólogo.

4.

春雨の木下につたふ雫かな

Harusame no ko shita ni tsutau shizuku kana

*¡Ah, la lluvia de primavera!
Las gotas de agua recorren
los árboles hasta abajo*

Autor: Bashô

Kigo: harusame [lluvia de primavera]

Estrofa más probable: 5-7-5

Cronología: haiku clásico

Clasificación: de lo sagrado

Sabemos sobre este haiku que Bashô lo escribió con 45 años, en Yoshino, y que probablemente los árboles a los que se refería eran cerezos. Esto son sólo datos que poco o nada contribuyen a esclarecer por qué este haiku de Bashô se ha citado una y mil veces como una de sus obras maestras. De las múltiples claves de un haiku bien construido..., ¿cuál habría entrado en juego en este caso?

Veamos los elementos y su orden de presentación: un cielo de primavera (haru) que se condensa en nubes dejando caer la lluvia (ame); una lluvia que cae sobre los árboles (ko), y recorre el tronco de éstos de arriba abajo (shita), como acariciándolos, hasta que penetra en la tierra. Se está produciendo una concatenación de elementos que actúan como una correa de transmisión. Es importante para el haijin (el poeta de haiku), por ser fundamental de cara a la reproducción fiel de lo que ha sucedido, el orden riguroso al ir focalizándolos. Cada uno de ellos no son parte indistinta de una atmósfera captada de golpe, de modo que dé igual el orden en que aparezcan. En un haiku de una mañana nevada donde sólo se oye el sonido del viento, la escena no cambia demasiado si presentamos antes la mañana, la nieve o el viento; en una tarde desolada de otoño en la que un cuervo grazna en la rama de un árbol seco, lo que importa es que cada uno de ellos esté ahí cuando el haiku haya concluido. En el caso que nos ocupa, por el contrario, los elementos van interaccionando unos con otros. La “primavera” convoca a la “lluvia”, la “lluvia” al “árbol”, en el tronco de los árboles se detiene más tiempo el poeta hasta que la lluvia llega abajo, porque la palabra que late con más fuerza en el haiku es el verbo tsutau (“recorrer”), que podría haber sido igualmente “acariciar”, pero entonces el poeta habría evidenciado ante todos impudicamente la emoción que está sintiendo. En este haiku, los ojos de Bashô – tomando la forma de las gotas de lluvia (shizuku) o de agua pura (shimizu)–² acarician recorriendo esos troncos de árboles.

². En unas versiones leemos shizuku y en otras shimizu.

5.

春雨 やもの書ぬ身のあわれなる

Harusame ya mono kakanu mi no aware naru

*Lluvia de primavera
Alguien que no escribe
profundamente emocionado*

*Autor: Buson
Kigo: harusame [lluvia de primavera]
Estrofas más probables: 5-7-5 o 5-5-7
Cronología: haiku clásico
Clasificación: de lo sagrado*

Una persona es un cuerpo. Etimológicamente, karada (cuerpo) es “la verdad 本 del ser humano 人”. En este caso, Buson ha preferido el otro término japonés con que se alude al cuerpo: mi. Mi es más variado en significados que karada. Además de “cuerpo”, puede significar la carne (de una persona o animal), la persona misma, e incluso su status social. También la hoja de una espada es su mi. En japonés, como en otros idiomas, hay numerosas frases hechas que hacen referencia al cuerpo: cuando arriesgas la vida estás “expandiendo el cuerpo” (体を張る); cuando estás desocupado, con tiempo libre, “el cuerpo se ha abierto” (体をあく). Si queremos decir «Sabes de qué va todo esto ¿verdad?», en japonés diremos Kimi ni mo mi ni oboe ga aru darô («También para ti hay una memoria en el cuerpo, ¿no?»). La conmoción espiritual sucede en el reino de lo corporal. Y se llama en japonés aware.³

La traducción que hemos dado a este haiku de Buson es una traducción “neutra”, vamos a decirlo así, una versión standard, no conflictiva: «Alguien que no escribe, profundamente emocionado». Pero la mera textualidad te está diciendo más cosas. Para trasladar al castellano lo que se percibe en japonés, hay que hablar del tema de las cesuras métricas. Podemos establecer –siempre arbitrariamente– que la cesura natural de este haiku es 5-5-7:

*Harusame ya
mono kakanu
mi no aware naru*

Y traducir:

*Lluvia de primavera
Nada que escribir*

Una persona que se emociona

Pero considerando que “una persona” (mi), en japonés, es “un cuerpo” (mi), como ya se ha dicho, se podría traducir legítimamente:

Lluvia de primavera

Nada que escribir

Un cuerpo que se emociona

Si, además, nosotros sabemos que Buson no sólo era poeta de haiku, sino también pintor, y que el verbo “pintar” (kaku) es el mismo verbo “escribir” (kaku), porque de hecho –en la época– escribir era pintar trazos, la traducción podría enriquecerse:

Lluvia de primavera

Nada que pintar, nada que escribir

El cuerpo emocionado

La cesura métrica más convencional del haiku (5-7-5) nos llevaría –curiosa paradoja de lo convencional– aún más lejos:

Lluvia de primavera

Un cuerpo que ni pinta ni escribe

trastornado por la emoción

Efectivamente, la traducción se va enrareciendo y perdiendo “valor literario”, pero en esa misma medida va acercándose a lo que se siente leyendo el texto original, que no es otra cosa que la autonomía del cuerpo, la “personalidad” del cuerpo. Tan sólo así puede entenderse que el poeta hable de sí mismo. El “yo” permitido es el “yo” ausente. El hombre ha quedado reducido a su cuerpo. Y éste no obedece a ninguna orden: “Escribe, pinta”. No obedece por causa de la belleza.

*[3.](#) Para saber más del aware consúltese nuestro libro *El corazón del haiku* (Mandala, 2002).*

6.

水に浮く柄杓の上の春の雪

Mizu ni uku hishaku no ue no haru no yuki

*Sobre un cazo votivo
que flota en el agua,
la nieve de primavera*

Autor: Kyoshi

Kigo: haru [primavera]

Estrofa más probable: 5-7-5

Cronología: haiku contemporáneo

Clasificación: de lo sagrado

A veces, en Japón nieva en primavera. Haru no yuki (nieve de primavera) no es una metáfora de, por poner un ejemplo, cómo la flor del cerezo se deshoja y caen cual si fueran copos de nieve. Pues bien, en el justo centro de ese desacuerdo entre el calendario y el clima, el haijin encuentra el objeto de su haiku en un chôzu (depósito de piedra que está a la entrada de los templos para hacer las abluciones). A pesar de su aparente simplicidad, este haiku es un mundo. No hay en él protagonista humano ni animal. Los protagonistas son la nieve (yuki), el agua (mizu), el cazo votivo (hishaku) y la primavera (haru). ¿Dónde reside el mérito de este haiku? En esas diferentes texturas que contiene: estamos ante un verdadero microcosmos compuesto por madera-piedra-aguanieve, e imaginadamente “flor”, asociada a la primavera en las resonancias que ésta evoca en nuestra mente. Los haikus no sólo son lo que dicen; son lo que evocan. Y “primavera”, así sea la primavera más fría que podamos imaginar, nos lleva a “brote, floración, perfume”. Hay, pues, de todo en este haiku. Excepto el ser humano, que no está. El ser humano ha fabricado el chôzu y el cazo votivo, y los usa; en algún momento del pasado –aunque fuera unos instantes antes del haiku–, alguna persona ha hecho allí sus abluciones, y en cualquier momento futuro, otra las volverá a hacer. Pero ahora no hay en él ningún ser humano, ni inocente ni perverso. Este haiku está ubicado en un sitio que los hombres han arrebatado a lo divino, en un tiempo en que lo divino ha vuelto a enseñorearse del lugar.

Y, si nos fijamos bien, nos daremos cuenta de que no sólo es un microcosmos; es un juego de muñecas rusas, de esas matroshkas que están unas dentro de otras. Primero vemos la piedra del chôzu, luego el agua que contiene la piedra, más tarde el cazo votivo que está en el agua, y por último la nieve que se deposita dentro del cazo.

Hay, por tanto, según hemos dicho, elementos de diferentes texturas (madera-piedra-agua-nieve), de diferentes capacidades (quién contiene a quién), y hay por último un juego de alternancia quietud-movimiento, entre “lo que está ahí” (la piedra,

el agua) y “lo que fluye” (la nieve, el cazo), que no por leve movimiento deja de ser significativo. El cimiento mismo de la Realidad, en ese lugar, en ese instante, fue un cazo votivo que –habiendo recogido nieve en primavera– fluía al azar de la brisa por el limitado océano de un chôzu, sin llegar a ninguna parte, pero completamente libre. Caído del costado de la piedra dentro del agua por efecto del viento, por la propia nieve o el descuido humano, y flotando a su amor, de acá para allá un hishaku salvando a la nieve que recoge de ser fundida en el agua.

[7.](#)

隈もなき空にかくるゝ雲雀かな

Kuma mo naki sora ni kakururu hibari kana

*En la inmensidad de un cielo
sin sombras ni recovecos,
se esconde la alondra*

Autor: Rikuto

Kigo: hibari [tipo de ave]

Estrofa más probable: 5-7-5

Cronología: incierta

Clasificación: de lo sagrado

La palabra kuma es el espacio que hay entre luz y sombra, o entre un color y otro color. También significa: “recodo de un río, lugar recóndito, defecto, ojera”. Kuma es, en todo caso, un lugar que no está claro, que no es limpio, en el que se pueden esconder cosas. Y más allá de los auténticos significados, en este caso –además– kuma connota a kumo (nube). Hemos traducido Kuma mo naki sora como “En la inmensidad de un cielo sin sombras ni recovecos”, pero sería admisible que alguien se atreviera a traducir: “En un cielo sin la menor sombra de nubes”. Además del juego de palabras kuma-kumo, comprobamos que hay un juego de ideas “kuma mo naku” - “kakureru” (“no hay lugar donde esconderse” - “se esconde”). De ahí que nuestra traducción hable de “inmensidad” cuando el original no lo hace. Porque se trata de eso: de esconderse en la imposibilidad misma de hacerlo. Ocultarse en la exposición plena. Como hace el principio sagrado que sostiene el mundo y cuya manifestación es el mundo. La manifestación como forma de ocultamiento; la evidencia como estrategia de desaparición. El velo nunca está en la realidad; está en nuestro ojo.

8.

草麦や雲雀があがるあれ下がる

Kusa-mugi ya hibari ga agaru are sagaru

*Campos verdes de trigo
La alondra asciende y...
¡zas! súbitamente desciende*

Autor: Onitsura

Kigo: kusa-mugi [brotes verdes de trigo]

Estrofa más probable: 5-7-5

Cronología: haiku clásico

Clasificación: de lo sagrado

El haiku es instante, ya se ha dicho hasta la saciedad. Es –añadimos ahora, con este haiku de Onitsura entre las manos– la naturalidad del instante. En el haiku japonés cabe una expresión coloquial como ¡Are! (“¡Vaya! ¡Fíjate!”); en este caso hemos preferido la onomatopeya “¡zas!”). El poeta no sólo está sorprendiéndose en voz alta, sino que nos está invitando a atender a lo que ha ocurrido. En japonés coloquial, ¡Are, are! se traduciría algo así como “¡Anda, mira!”. Así es como Onitsura nos hace entrar en la escena. Una escena que ocurre en tres movimientos: uno horizontal (Kusa-mugi ya), otro vertical ascendente (hibari ga agaru), y un tercero vertical descendente (¡are! sagaru).

El haiku concluye dejando a la alondra caer en picado hacia la tierra... El poeta nos ha privado de la resolución final del haiku. No es que temamos que la alondra se estrelle contra el suelo, ni nada de eso, pero esperábamos que Onitsura, quien nos ha invitado a contemplar la escena, nos la acabase de contar ¿Por qué? Porque nuestra mente busca finales, resoluciones, acabamientos. Y, en este haiku, no hay un final para el vuelo. No sabemos por qué ascendió la alondra de entre los verdes campos de mugi, y no sabemos a mitad del ascenso qué le hizo retornar en picado. Y ese no saber lo queremos sosegar con una última información –respecto a qué hace al final la alondra– que el poeta deliberadamente nos sustrae. El sentido del haiku –el cambio de sentido del vuelo– queda sin explicación. Lo trascendental ha sucedido inexplicable. Los movimientos de las criaturas son cada uno de ellos independientes, exactos, plenos de sentido en sí mismos. Igual que el ascenso no se justifica por el descenso, el descenso no se justifica por lo que sucede tras él. Y para que sea así, simplemente, no se nos dice. Tras el último verso de un haiku no hay nada. No hay información supletoria; hay el abismo, la nada absoluta. Lo que no se nos haya dicho en el haiku no ha existido en ese instante, ni va a existir nunca. Y lo que Onitsura ha relegado a la no existencia es justamente la razón del descenso de la alondra.

Es un haiku que sube y baja. Tiene el vértigo mismo de la vida real. Son tres trazos en el aire, y –a través de ellos– el autor magistralmente nos quita algo y nos da algo.

Nos ha privado de su final cuando el pájaro se dirigía en picado hacia la tierra, y de ese modo nos ha hecho contemplar nuestro propio inacabamiento, la naturaleza abierta de todo cuanto hacemos y de todo cuanto somos. Y al mismo tiempo, para reequilibrar las cosas, a modo de yang necesario al yin, se nos ha hecho el regalo de hacernos conscientes de la plenitud de cada uno de nuestros gestos. Los movimientos de la alondra son perfectos, su sentido refracta nuestras proyecciones de sentido sobre ellos. No sube para contemplar mejor dónde hay comida; no baja en picado para lanzarse sobre su comida. Al menos, no en este haiku. No caigamos en el error de pensar que las alondras son sólo pájaros que comen. En este haiku de Onitsura la alondra sube para subir y baja para bajar.

2.

かへり見れば行きあひし人霞みけり

Kaerimireba yukiaishi hito kasumi keri

*Al volver la vista,
aquel con quien me crucé
envuelto en niebla*

Autor: Shiki

Kigo: dudoso

Estrofa más probable: 6-7-5

Cronología: haiku contemporáneo

Clasificación: de lo sagrado

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

霞

visualmente, encontramos el ideograma kasumi (霞), “niebla, bruma”, que es kigo del mes de marzo. Podemos interpretar el asunto de dos maneras. O es un haiku sin kigo y nos habla de la indefinición de contornos que crea la distancia. O es un haiku con kigo y nos sitúa en un ambiente de primavera, en el que alguien en seguida que ha cruzado a nuestro lado ha sido tragado por la niebla. En el primer caso, el poeta está embebido en sus cavilaciones y, cuando decide volverse para saber algo más de aquel con quien se cruzó, ya es sólo una figura desdibujada en la lejanía. En el segundo caso, la magia de la desaparición es más súbita. Todo lo que no está cerca de nosotros, protegido por nuestra cercanía, es engullido por la niebla y pasa a la no existencia. Dos asombros, por tanto; ambos de carácter sagrado. La distancia desbarata los contornos es el primer asombro. La niebla se traga a la gente es el segundo asombro. Incluso se traga lo que no es gente. Una vaca, por ejemplo.

10.

売牛の村をはなるる霞かな

Uri-ushi no mura o hanaruru kasumi kana

*Vendida la vaca
se aleja del pueblo
por entre la niebla*

*Autor: Hyakuchi
Kigo: kasumi [niebla]
Estrofa más probable: 5-7-5
Cronología: haiku clásico
Clasificación: descriptivo*

Sólo se entra en el haiku por la puerta de la sencillez. Un haiku complicado es un haiku inhabitable. En este haiku de Hyakuchi no hay camelia caída ni cerezo en flor; hay una vaca. Una vaca que acaba de ser vendida. No sabemos en la mera textualidad del haiku si la vaca era de Hyakuchi, o si el poeta simplemente contemplaba la escena. Pero da igual. En ambos casos, la misma naturalidad que cautivó al haijin ahora nos seduce a nosotros. En el supuesto primero (el poeta y el vendedor son el mismo), consideremos por un momento: ¿qué clase de persona siente en esa situación –tras haber vendido una vaca– que está en un “momento haiku”, en lugar de pensar en otra serie de consideraciones (el acierto o desacierto del trato recién cerrado, por ejemplo)? Y, en el segundo caso (el poeta y el vendedor no son la misma persona)..., ¿quién –que no tenga corazón de haijin– cuando ve a una vaca alejarse en la niebla ve en ello algo que debe quedar registrado poéticamente?

Respecto a su clasificación, en ningún momento queremos dar a entender que pueda ser otra cosa que un haiku descriptivo..., y, así y todo, evidentemente, el verbo hanareru (“separarse”) tiene un algo de intimista, de triste despedida, sea el dueño y/o el poeta el que se despide de la vaca, o la propia vaca mientras se aleja, con esa manera de despedirse propia de las vacas, disimulando sus emociones al estilo confuciano. La atribución de haiku de lo sagrado, por tratarse de algo que se ve progresivamente disuelto en la invisibilidad que crea la niebla, sería querer ver más de la cuenta. Y, aún siendo –como afirmamos– clara su condición de haiku descriptivo, es innegable que va llevando al lector de una estancia posible a otra del haiku: descriptivo, intimista, sagrado, definitivamente, descriptivo. Haiku, por tanto, fiel al

“espíritu de shasei”(写生), de observación y “esbozo del natural”, que tiene en general el haiku, según quedó ya dicho en el prólogo de este libro. El haiku es instantánea, percepción fiel del instante vivido por el poeta. Se nos hace difícil considerarlo poesía, considerando su interés por desmarcarse de figuras literarias, expresiones elaboradas o términos cultos. Pero también decir que es la mera

descripción de una fotografía sería quedarse corto. Por ejemplo, si esta escena fuera una fotografía, o una pintura (o acuarela), el artista nos mostraría apenas los cuartos traseros de una vaca que se pierde entre la niebla, pero no podríamos “ver” su movimiento parsimonioso, no sería tan fácil hacernos comprender que acababa de ser vendida por uno y comprada por otro, y se desvanecería –como se pierden las cosas en la niebla– todo un mundo de relaciones –inauguradas o rotas– entre la vaca y el que la compra, la vaca y el que la vende, la vaca y la aldea donde vivió, la vaca y el hecho de que alguien escriba sobre ella un haiku, la vaca y el camino que se dispone a recorrer, la vaca y la niebla...

Las vacas y la niebla, es ésta una curiosa relación a la que no ha permanecido ajeno el mundo del haiku. Acabamos de ver una vaca que Hyakuchi ve entrar en la niebla; veamos ahora otra que Issa ve salir de la niebla:

10. bis

牛もうもうもうと霧から出たりけり

Ushi mô mô mô kiri kara detarikeri

La vaca

“muu, muu, muu”

surgió de la niebla

11.

あけぼのの春あけぼのの水の音

Akebono no haru akebono no mizu no oto

*El alba de la primavera
Amanecer
con rumor de agua*

Autora: Setsuko

Kigo: haru [primavera]

Estrofas más probables: 7-5-5 o 5-2-10

Cronología: haiku contemporáneo

Clasificación: de lo sagrado

Hemos dado a este haiku una traducción literaria. Las dos versiones textuales posibles, dependiendo de dónde coloquemos las cesuras métricas (que no existen en el original japonés), serían:

1) Posibilidad 5-2-10:

<i>Akebono no</i>	<i>El amanecer</i>
<i>haru</i>	<i>La primavera</i>
<i>akebono no mizu no oto</i>	<i>El rumor del agua al alba</i>

2) Posibilidad 7-5-5:

<i>Akebono no haru</i>	<i>Amanece la primavera</i>
<i>akebono no</i>	<i>El alba</i>
<i>mizu no oto</i>	<i>El sonido de agua</i>

Incluso en las versiones textuales hemos operado cierto maquillaje (del que ahora dejamos constancia para que el lector pueda fabricarse su propia traducción).

Decimos “alba” y “amanecer”, cuando la palabra que se usa en el original es la misma: akebono. Asimismo traducimos en un caso “rumor de agua” y en otro “sonido del agua”, aunque en el original no hay diferencia: mizu no oto.

Las distintas traducciones posibles están llenas de matices, como puede verse. En el original, a nuestro juicio se nos quiere hacer sentir que, durante la primavera, no hay nada como el alba. El célebre Makura no sôshi de Sei Shônagon nos lo confirma: Haru wa akebono (“De la primavera, el alba”). A los ojos del poeta japonés, ninguna otra estación puede competir en amaneceres con los de la primavera. Por otra parte, la repetición akebono nos permite expandir la idea de lo que amanece, y entendemos que no sólo amanece el día, sino también la primavera. Estamos en los primeros días de la primavera; la estación misma está en su amanecer.

Desde un punto de vista más emocional, pero no menos filológico, veamos cómo aparecen en este haiku sus componentes: en principio, “alba-primavera-alba”, y, más

tarde, “agua-sonido”. ¡Cinco sustantivos y ningún verbo, ningún adjetivo, ningún adverbio! Es un haiku construido sólo con sustantivos y partículas. Un haiku de realidades elementales. Todo aquello de que se nos habla sabemos cómo es y qué hace sin necesidad de que se diga. Todos los elementos de este haiku aparecen desnudos. La estación templada lo permite.

12.

どこでも死ねるからだで春風

Dokodemo shineru karada de harukaze

*Con un cuerpo
dispuesto a morir donde sea
Viento de primavera*

Autor: Santôka

Kigo: harukaze [viento de primavera]

Estrofas más probables: 4-7-4 o 7-4-4

Cronología: haiku contemporáneo

Clasificación: complicada⁴

La traducción dada corresponde a la cesura métrica que hemos establecido arbitrariamente (4-7-4). Una segunda versión de la misma métrica concederá una mayor importancia al tercer verso, entendiendo que el viento de la primavera es la clave de este haiku. Haru-kaze (primaveraviento) son dos realidades que “dan frescor” –diría un japonés– y liberan el haiku de la pesantez que traía del segundo verso con esa muerte (shi) de un cuerpo (karada) evidentemente enfermo que trae a cuestras. El sentido libre que le daríamos a este modo de comprenderlo sería:

*Con viento de primavera,
el cuerpo puede morir
donde sea*

Si hubiéramos entendido que el metro de este haiku era 7-4-4, le habríamos dado una traducción que se centraría más en el hecho de “morir con el cuerpo”:

*No importa dónde
Morir con el cuerpo
Viento de primavera*

Así pues, estamos ante un haiku que desafía a los traductores, siempre que éstos no conozcan la intención última del poeta (y es mejor que así sea, porque es como únicamente no se recortan los significados posibles del haiku). Los traductores pueden poner un mayor peso poético en el estado de ánimo (“listo para morir”), en lo que va a morir (“morir con el cuerpo”), o en la sensación táctil que envuelve al moribundo (“el viento de primavera”).

La clasificación del haiku, en cada uno de los tres casos, variará. Puede ser un haiku intimista en el que el poeta nos confiesa su situación desahuciada, de muerte inminente. O bien puede tratarse de un haiku filosófico –haiku para hacernos pensar– que nos revela una conformidad del ser humano ante la muerte: Santôka querría –si así fuese– llevarnos a considerar que la actitud que hay que tener en la vida debería ser de entrega abandonada al devenir, a la voluntad del universo, incluso a la muerte cuando nos toque.

Para concluir, está el elemento final –que no marginal– del viento de primavera, un viento cálido que acoge y conforta al poeta, y que nos coloca en el vértice del haiku de lo sagrado. Si este haiku hubiera sido originado en el alma de Santôka por su contacto con el viento de primavera, que se le representa incluso capaz de endulzarle el sabor agrio de la muerte, el haijin habría sido conmovido por la naturaleza sagrada del viento. No sería, en esta hipótesis que barajamos, un haiku que nos hablase de la agonía de muerte de Santôka, ni un haiku que sintetice los planteamientos vitales de corte filosófico-ascético del poeta de Yamaguchi, sino de la mismísima naturaleza del viento.

Más que definir una única tipología para este haiku, en esta ocasión se podría hablar, como lo hacen los que paladean el buen vino, de diferentes niveles de sabores del mismo haiku: nos comienza causando una impresión que nos enconge el corazón, luego se yergue en nuestra conciencia el aspecto ejemplar del eremita desapegado de todas las cosas mundanas, y, por último, sentimos que se nos abandona al viento de primavera –no importa dónde– como si sólo fuéramos un cuerpo muerto.

***4.** Cuando la clasificación del haiku se califica de complicada, parte del comentario al mismo está destinado a aclarar esta cuestión.*

13.

菜の花や法師が宿は訪はで過ぎ

Na no hana ya hôshi ga yado wa towade sugi

*Flores de colza
La choza de un monje
Sin visitarle, paso de largo*

*Autor: Buson
Kigo: Na no hana [flor de colza]
Estrofa más probable: 5-7-5
Cronología: haiku clásico
Clasificación: de lo sagrado*

La clave de este haiku de enigmática belleza está en la forma negativa del verbo

(towade). Tou (訪) significa “llamar a una casa, visitar a alguien, averiguar”.

Literalmente “hablar 言 con el del lugar 方”. Buson hace su haiku no de la visita que hizo a un monje sino de la no-visita; de la no-acción, del no-suceso.

Hasta ahora sabíamos que lo que sucede es sagrado... Pero ¿y lo que no sucede? ¿Es también sagrado lo que no llega a acontecer? Buson nos dice que pasa de largo sin dirigirse a la choza de un monje budista que ha encontrado en su camino..., ¿y estamos obligados a ver también en ello alguna clase de asombro sagrado?

Ya en otras ocasiones nos hemos enfrentado con esta clase de haikus. El poeta Tantan, que vivió en el siglo XVIII, escribió:

13. bis1

初雪や波のとどこかぬ岩の上

Hatsuyuki ya nami no todokanu iwa no ue

La primera nieve caída

Las olas no alcanzan

la parte de arriba de las rocas

Y Songi compondría este otro bellissimo haiku:

13. bis2

二つ居て一つは鳴かず秋の蟬

Futatsu ite hitotsu wa nakazu aki no semi

*Había dos,
pero una de ellas no cantaba
Cigarras de otoño*

Pero el haiku de “lo que no ocurre” no sólo sirve para acentuar el interés de algo que sí ha sucedido o de algo que simplemente está ahí, provocando y centrando nuestra atención: una especie de silencio ontológico que rodea y hace más contundente el sonido del ser.

Tampoco es sólo para introducir en el haiku la importancia de “lo que cabía esperar” (lo que en japonés coloquial comenzaría a contarse con un «Yappari...») como temática en la que adquiriría cierto protagonismo el ser humano y su mundo de anhelos, suposiciones, prejuicios e inercias mentales.

Los haikus de “lo que no ocurre” responden, a nuestro juicio, a un sentido altamente patético de la realidad que tiene el japonés. Para la sensibilidad nipona, cada evento, cada gesto, cada vida, cada existencia debe responsabilizarse de todas aquellas alternativas que por su causa no llegaron a materializarse. Existir es haber sido escogido y, por eso mismo, haber sido aceptado. Por eso se vive con el sumimasen (“perdón”) en la boca y con el dômo arigatô gozaimashita (“gracias”) en el corazón. Efectivamente, nada hay que no sea un milagro. Pero existir es ser maravilloso porque no es fruto del azar, sino de una elección: la maravilla ha costado un sinnúmero de muertes de todo aquello que no tenía ese nivel de perfección. Toda hierofanía oculta una tragedia.

Sería un completo error considerar que el mundo es sólo lo que acontece. Si fuera así, carecería de profundidad, de contrastes, de valor. Sería un mundo plano, sin niveles, sin perspectiva, sin claroscuros... El mundo es lo que acontece y esa infinitud de posibilidades de lo que no ha llegado a suceder que acompañan al evento –fiel, dulce, silenciosamente– desde su universo fantasmal de inexistencia. Por eso el mundo es tan maravillosamente extraño en la manifestación de su apariencia; porque cada evidencia trae a cuestras los cadáveres de mil millones de posibilidades que nunca fueron. Y por eso también lo que no acontece es sagrado: porque es el magma del que emana la existencia, y sin él nada sería posible, ni nada sería real.

VERANO

夏

志
行

志
行

14.

しづかなる水は沈みて夏の暮れ

Shizukanaru mizu wa shizumite natsu no kure

*Llegar a la calma
El agua sumergiéndose
El atardecer del verano*

*Autora: Masaki Yûko
Kigo: natsu [verano]
Estrofa más probable: 5-7-5
Cronología: haiku contemporáneo
Clasificación: complicada*

He aquí un haiku verdaderamente difícil de traducir. Si en lugar de la cesura métrica presupuesta de 5-7-5 atendemos a la posibilidad de cualquier otra fórmula que sume 17 (tal como sucede con frecuencia incluso en el haiku clásico), y aceptamos la opción 8-4-5, la traducción habría podido tener la variante:

Shizukanaru mizu wa Agua que se tranquiliza
shizumite sumergiéndose
natsu no kure en el atardecer de verano

Pero lo cierto es que el problema de traducción de este haiku no es tanto de cesuras métricas –que también– como de ambigüedad:

- Gramaticalmente, “lo que se tranquiliza” (o “lo que se sume en el silencio”, que ambas cosas podría significar *shizukanaru*) podría ser la poetisa, el agua o el atardecer de verano.
- Y, sabiendo que en japonés existen expresiones como *yami ni shizumu* (“hundirse en la oscuridad”), o *taiyô ga shizumu* (“el Sol se hunde en el ocaso”), “lo que se sumerge” –en pura casuística gramatical– podría ser ella (en el agua), el agua (en el atardecer) o el atardecer de verano (en la noche).

Tal vez este haiku debería traducirse libremente, relacionándolo todo con todo. Es posible que Masaki Yûko, sumergiéndose en el agua, se tranquilizara. Y que ella sintiera cómo al agua le ocurría lo mismo que a ella: cómo el agua, sumergiéndose en el atardecer, encontraba su calma. En este sentido, otra traducción mucho más libre puede sernos útil:

Me tranquilizo como el agua

Me sumerjo en el agua

como el agua en el atardecer del verano

Si lo que nos importa es la belleza de la traducción, a costa de perder posibilidades que estén presentes en el original, optaríamos por:

En el atardecer del verano

todo en calma, yo también,

como hundida en agua

Aunque a mí me gustaría que, como excepción, en esta ocasión fuéramos capaces de algo más directo, menos literario; que nos olvidásemos de sintaxis y métricas; que los traductores de este haiku pudiéramos dejar nuestro rol y pudiéramos permitirnos susurrar al oído de cada uno de los lectores palabras –no versos–, incluso alterando el orden en que fueron escritas:

Kure Atardecer

Natsu Verano

Mizu wa El agua

Shizumite Lo que se sumerge

Shizukanaru Lo que se tranquiliza

Llegar al fondo de este haiku es tomar contacto inmediato con realidades, sin tratar de ordenarlas, sin sistematizarlas, sin obligar a los sujetos o a los objetos directos a buscar su verbo. Enseñándoles a los sustantivos a compartir verbos, y a los verbos a trabajar el triple por el mismo precio, sin que nadie esté preocupado –por una vez– del sentido de lo que estamos queriendo decir; sólo de las sensaciones que nos comunican las palabras.

15.

短夜や小店あけたるまちはずれ

Mijikayo ya komise aketaru machihazure

*La noche corta del verano
Una pequeña tienda abierta
a las afueras de la ciudad*

Autor: Buson

Kigo: mijikayo [noche de verano]

Estrofa más probable: 5-7-5

Cronología: haiku clásico

Clasificación: descriptivo

Aparentemente, este haiku no dice nada. Nada especial está ocurriendo en él. Una pequeña tienda (ko-mise) está abierta (aketaru) en plena noche de verano (mijikayo) a las afueras de una ciudad (machihazure). Hemos afirmado en ocasiones que el haiku es el arte de la modestia. Que el haiku es la modestia cuando se dice a sí misma en diecisiete sílabas. Pero buscar ejemplos paradigmáticos de ello no es fácil. A veces nos dejamos impresionar por atmósferas de belleza o contundencia sobrecogedoras, al estilo de Bashô; o por apreciaciones mínimas pero impactantes, al estilo de Issa, y permitimos que se nos escape la esencia del haiku. Buscar como motivo lo que a nadie asombra, porque no es maravilloso, ni enter necedor, ni desagradable, buscar sólo la esencia del haiku. Y ocuparse de ello es precisamente lo que hace Buson: una vieja olla tirada en un campo de cereales, unas casas en la otra orilla de un ancho río, una pelota de mano en un tejado, una tienda abierta en mitad de la noche... Nada, la sencillez de la vida tal cual es.

¿Podríamos encontrar algo digno de comentar en este haiku? Ya lo hemos dicho: la naturalidad de Buson, su fidelidad al mundo tal como se lo va encontrando... ¿Algo más? Podría ser... No sé si atreverme a sugerir que una komise abierta en plena noche pueda ser un prostíbulo, aunque no se emplee ninguno de los posibles términos japoneses para identificarlo como tal. Nos llama la atención la falta de interés de Buson por aclararnos de qué clase de tienda se trate. Si en esa tienda se venden verduras, pescados, alcohol o sexo, para Buson carece de interés; sigue siendo una komise y sigue estando abierta en plena noche a las afueras de la ciudad. La escena en sí (sin necesidad de otros aspectos emocionales añadidos) ya tiene todo para constituirse en haiku.

El comentario a un haiku perfecto puede ser tan extenso como queramos hacerlo. Pero se limitará a decirnos lo que ese haiku no es. Porque la perfección reside en la sencillez, y la sencillez no puede explicarse. El único comentario legítimo a un haiku – lo aprendimos de Chantal Maillard– es su mera repetición:

Mijikayo ya La noche corta del verano
komise aketaru Una pequeña tienda abierta
machihazure a las afueras de la ciudad

16.

夏の月遺跡の中に人の住み

Natsu no tsuki iseki no naka ni hito no sumi

*Luna de verano
Alguien que vive
en medio de unas ruinas*

*Autor: Takaha Shugyo
Kigo: natsu [verano]
Estrofa más probable: 5-7-5
Cronología: haiku contemporáneo
Clasificación: complicada*

Hemos visto que en ocasiones un mismo haiku se reviste de una u otra naturaleza conforme va siendo asimilado por el lector. Hasta que se demuestre lo contrario, pensamos que alguna de esas naturalezas acabará imponiéndose sobre las demás. Por eso, finalmente lo definimos como haiku de lo sagrado, cómico, feísta, proselitista, etcétera. El hecho que ahora queremos destacar no es tanto que todo haiku deba ajustarse a una –y sólo una– categoría de las propuestas, como la constatación de que en la práctica son muchos los haikus que mezclan dentro de sí varios subgéneros. Por ejemplo, concretamente, éste de Takaha Shugyo es un haiku de Compasión Universal, pero... algo sucede dentro de él, en su justo medio, y cambia de naturaleza.

Nos inclinamos a considerarlo un haiku de compasión porque ha pasado de focalizar en el primer verso la Luna a ocultarla en el segundo por el sentimiento que despierta en el poeta un mendigo que vive entre las ruinas. La fuerza de este haiku –su

corazón, como si dijéramos– está en el naka: “en medio de” (中). Iseki no naka ni (“en medio de las ruinas”) nos comunica la sensación de alguien protegido por nada, y eso nos llena de conmiseración. Sin embargo, un haiku con un primer sabor a Luna, que fue apagado por un segundo sabor de piedad ante la desgracia ajena, se abre a un tercer y último nivel de paladar –esta vez de carácter místico– cuando nos damos cuenta de que la desprotección en la que vive ese mendigo es precisamente lo que le

expone sin obstáculos a la Luna de verano (月の夏). Un hombre bañándose en Luna, precisamente por la desnudez material en la que vive, logra que el poeta que lo ve integre al ser humano y sus quehaceres en el universo del haiku de “lo sagrado”. Estamos, por tanto, ante un haiku de compasión con una clara línea de fuga hacia el haiku de lo sagrado. No creo que haya un cuarto paladeo –filosófico– que trabaje con la idea de que, cuando uno precisamente carece de todo, el propio universo te arroja,

te protege, te acoge. Sabemos que el universo sólo puede ser habitado desde el completo desapego, pero ¿se desprende así sin más de la lectura de un haiku como éste?

Kahori Ôta hace de él un comentario digno de elogio. Aunque tengamos nuestras reservas con algunos de los aspectos en él manifestados, creemos que copiarlo textualmente enriquece nuestra lectura de este haiku:

月に照らされた遺跡が落とす黒々とした影、そして、人間の影。影の中から影が現れ、その影はまた巨大な影の中に吸われる。動と不動、遺跡という死の中にある人の生。生と死の共存を描くのに、背景を夜とすることによって色を取り去り、人間の営みを影絵化し、象徴化する。人が築き、廃墟となり、発掘された廃墟にまた人が住む。ここに人間存在の普遍を凝視し、宇宙的サイクルを暗示する。もしも、季語を取り替え、昼間の光景とすれば、このスケールは描けない。現在のポンペイの日常にとどまり、時間の堆積は薄まり、歴史の大河は堰き止められる。さらに、遺跡と月の取り合わせから悠久の自然と一刹那の人間との対比、時間・空間の広がり描かれた。巨大な時の流れを鳥瞰する視点に立ち、同時に今現在という一点を凝視する。もしも、季語を取り替え、秋の月とすれば、情に凭れてこの句の哲学性が損なわれる。哲学性とは宇宙及び人間洞察の深みを指す。月を描いて花鳥諷詠の月ではない。新しい趣の月である。

では、太陽はどのように描かれたか。

«La sombra oscura de las ruinas iluminada por la Luna y la sombra de un ser humano. Una sombra surge de otra sombra. Y esa sombra se funde en otra sombra aún más grande, la noche. Movimiento y quietud, la vida del hombre dentro de la muerte a la que llamamos “ruinas”. Para describir la convivencia entre la vida y la muerte el haiku pone de fondo la noche, y así quita los colores y convierte la vida humana en un teatro de sombras chinescas, y la simboliza.

El hombre construye y la construcción queda deshabitada; aparecen las ruinas, y otra vez en ellas comienza a vivir alguien. Aquí podemos fijarnos en la universalidad de la existencia humana, insinuando el ciclo del universo. Si cambiamos la palabra de la estación y si el escenario fuera el día, perderíamos la grandeza que tiene este haiku [...] A partir de la combinación de las ruinas y la Luna aquí se describe el contraste de la naturaleza eterna y la vida efímera de los humanos. También se nos habla de la dimensión espacio-temporal. A partir de donde se termina la gran corriente del tiempo se fija el instante presente. Si cambiara la palabra de la estación y hubiera escrito “Luna de otoño”, ganaría en sentimentalismo, pero perdería en calidad “filosófica”. Entendiendo lo filosófico como esa profunda investigación o captación del universo en relación con el ser humano. Este haiku describe la Luna, pero no como lo hacen otros haikus. Es una Luna completamente diferente».

17.

梢よりあだに落ちけり蟬の殻

Kozue yori ada ni ochi keri semi no kara

*Desde lo alto del árbol
cayó sin el menor significado
la cáscara de una cigarra*

Autor: Bashô

Kigo: semi no kara [cáscara de cigarra]

Estrofa más probable: 5-7-5

Cronología: haiku clásico

Clasificación: complicada

La existencia de la cigarra es un signo al que el pueblo japonés no ha permanecido ajeno. Una cigarra pasa de cuatro a siete años bajo tierra hasta que nace. Una vez que despierta a la vida, sube al árbol más cercano, deja su cáscara, y –tras ello– vive unas dos semanas. Una vida breve, tras una nada eterna y antes de una nada eterna. Y el poco tiempo que está en la existencia, lo pasa haciendo ruido. Ese ruido significa para la cultura japonesa tantas cosas... A pesar de que el haiku no trabaja con simbologías conscientes, los elementos que emplea tienen sus naturales resonancias en la cultura en la que se insertan. Y la cigarra (semi) siempre fue en Japón el símbolo de lo que es

hakanai (儚い), de lo efímero. De hecho, ese ada ni que aparece en el segundo verso del original – “sin el menor significado”– tiene en el diccionario japonés también el significado de hakanaku: “lo que está al límite de la nada”.

En este haiku, escrito cuando Bashô tenía 34 años y acababa de convertirse en un escritor “profesional”, los versos están dispuestos según las normas que iban a caracterizar al haiku clásico: Bashô coloca en el primero la referencia espacial – “Desde lo alto del árbol” (kozue yori)– igual que hubiera podido dedicar ese primer verso a cualquier especificación temporal. En el segundo, como debe ser, está “el eje”: “sin el menor significado cayó” (ada ni ochi keri). El tercer verso habrá de restañar la “herida poética” que causó el segundo, para que el lector vuelva a la calma de su vida ordinaria tras la conclusión del haiku. Por eso, de tercer verso, se suelen poner, o bien elementos añadidos a la escena de valor secundario (cuando en los dos primeros versos ha quedado perfectamente expuesto el suceso), o bien el protagonista del haiku (cuando es una criatura poco espectacular). Se reserva para el primer verso el espacio de los protagonistas más impactantes (el rayo, la lluvia de primavera, el olor de los ciruelos...). En este caso, que la cáscara de la cigarra estuviese en el primer verso habría sido de una pretenciosidad intolerable. Fue Bashô quien consagró estas reglas del haiku bien construido; así que ahí está como tercer verso su semi no kara (cáscara de cigarra), que en japonés se conoce con la palabra utsusemi. Este término

–utsusemi– es muy rico en sugerencias. Además de “cáscara de cigarra”, y además de ser el nombre propio de un personaje del Genji Monogatari, significa “cuerpo mortal”, y también “fuera de sí” y “sin fuerzas”. Por ejemplo, en japonés se dice: miwa utsusemi no kokochi shite (“tener la sensación de haber salido del propio cuerpo”).*

Respecto a la clasificación de este haiku, con evidentes resonancias budistas, nos parece que pretendía hacer reflexionar al lector –haiku para ser pensado–, pero que, sin embargo y prodigiosamente, ha escapado al control de su autor y se ha vuelto un haiku de lo sagrado. Al haber sido captado –en ese intento de pensamiento poético– un rasgo de lo real tan íntimo al ser de las cosas, este haiku ha dejado de ser el fruto de un pensamiento, y ha abandonado su misión autoimpuesta de hacer reflexionar a nadie. No vamos a defender a estas alturas el haiku filosófico. Y en la medida en que la intención original de este haiku al escribirse, fue hacernos pensar y no hacernos sentir, nos desmarcamos de cualquier elogio de él. Este haiku no es el fruto de una impresión, sino de una reflexión, de una valoración de las cosas. Pero hay que reconocerle a Bashô el talento de hacer que esa valoración –“sin el menor significado”– encaje tan bien en la naturaleza del mundo –un mundo que es en su totalidad ada– que a poco de leerlo ya hemos conseguido ubicarnos en la escena, en el momento del haiku. Lo que importa es que Bashô nos ha llevado allí y que estamos contemplando lo que él contempla. Que cada cual esté luego en el lugar del haiku del modo que crea mejor. Bashô, reflexionando sobre el sinsentido; y, nosotros, sin pensar en nada, liberados de nuestra cárcel de pensamientos, dejándonos cercar de cáscaras de cigarra que caen sin ton ni son. Exactamente como es todo en el universo; un universo donde lo más trascendental sucede porque sí y para nada.

** Traducción castellana: Shikibu, Murasaki. La historia de Genji. Barcelona: Editorial Atalanta, 2006.*

18.

人來たら蛙となれよ冷やし瓜

Hito kitara kawazu to nare yo hiyashi uri

*Oye, melón fresquito,
si alguien viene a comerte...
¡conviértete en rana!*

Autor: Issa

Kigo: uri [melón]

Estrofa más probable: 5-7-5

Cronología: haiku clásico

Clasificación: cómico

Impregnado de ese estilo personal, subjetivo, heterodoxo –tantas veces fuera de tono– del haiku de Issa, pero que sin duda contribuyó activamente a la evolución del género, presentamos ahora un haiku de una insólita frescura. Los haijin no hablan con los seres vivos en sus haikus, no intervienen en las escenas que recogen, no enjuician la realidad. No les dicen a los gorriones que levanten el vuelo porque viene por el camino el señor caballo, no les preguntan a los caracoles cuándo han llegado hasta sus pies, ni a los melones les aconsejan que se conviertan en ranas. Pero es imposible controlar a Issa. Él habla con los seres fuera y dentro de sus haikus. Su autenticidad, su falta de pose, es lo que valida su estilo personal al escribir. En este caso, nos muestra que acaba de establecer una relación íntima y personal con un melón (la partícula

coloquial よ [“yo”] es la prueba). Es un día de calor, y durante su transcurso ha tenido un “encuentro fresquito”, que diría un japonés: ha descubierto un melón, uno de esos a los que en castellano se les ha puesto el nombre de –curiosas casualidades– “melón piel de sapo”. Y decide protegerlo. Existe una superstición japonesa: cuando guardas algo con mucho celo durante mucho tiempo, se convierte en rana. El caso es que Issa consigue superar el impulso de comerse el melón. Suele ocurrir –bromeaba Lewis Carrol en Alicia en el país de las maravillas– que uno no se come a alguien que le acaba de ser presentado. Algo así le ha sucedido a Issa. Tras haber establecido una relación con el melón decide no comérselo y avisarle del peligro que corre.

Previniéndole de los demás hombres, que son como él mismo. Es como si Issa le hubiera dicho al melón: «Ten cuidado de los que son como yo; pertenezco a una especie que se come a los de tu especie». Es un haiku cómico, festivo, que rezuma joie de vivre, la felicidad de estar vivo y encontrarse con otras criaturas que también lo están, y que tienen derecho a seguir estándolo tras nuestro paso por sus vidas, pero no por ello queda libre de cierto pesimismo y desesperanza. Hay en él un eco budista que se lamenta de la cruel naturaleza de los seres vivos. Este tipo de impresiones complejas –llenas de matices de diferentes órdenes– es típico de la sensibilidad de Issa. El dolor

siempre aparece de una forma u otra en su haiku. Como el humor.

19.

なまぐさし小菜葱が上の鮓の腸

Namagusashi konagi ga ue no hae no wata

*¡Qué peste a pescado!
Sobre una hoja de konagi
las tripas de una carpa*

Autor: Bashô

Kigo: konagi [tipo de alga]

Estrofa más probable: 5-7-5

Cronología: haiku clásico

Clasificación: feísta

Si bien es cierto que hay discusión acerca de si el haiku de lo sagrado fue inventado por Bashô o por Onitsura –como nosotros defendemos–, de lo que no hay duda es de que el haiku feísta obedece a la excepcional inventiva de Bashô. Unas tripas de pescado y el mal olor que pronto desprenden no habrían sido nunca admitidos como objetos poéticos antes de la revolución en la sensibilidad que propugnó Bashô. Desde el final del Man'yô-shû (siglo VIII) hasta los inicios del haiku clásico (siglo XVII), la estética japonesa no sólo no habría permitido la intromisión de algo grotesco en un poema, sino ni tan siquiera la aparición de una criatura cuya belleza no obedeciera al complicado canon establecido por los poetas de la corte imperial.

En este caso estamos ante una planta acuática, una konagi, sobre la que hay unas tripas de hae... ¡y lo mal que huelen! No es una escena forzada, ni contiene el menor dramatismo. El haijin al retratarla busca la naturalidad. La konagi es una planta acuática de flores lila que se da en los ríos y en los campos de arroz. Es corriente en el campo japonés que los campesinos arranquen esta planta (perjudicial para la agricultura) y la vayan dejando a los costados de los arrozales. En japonés recibe multitud de otros nombres (tsubakiba, tsubakigusa, nagi, imogusa, sasanagi, mizunagi). Junto con la konagi arrancada esta vez iba un pez –el hae o haya, un pez de agua dulce parecido a la carpa–. Es la peste del pescado al Sol lo que termina por desencadenar el haiku en Bashô. Nunca podemos preveer qué fibra de nuestra sensibilidad va a llevarnos al aware, a la conmoción, si lo placentero, lo triste, lo terrorífico, lo emocionante o lo desagradable. Ignoramos qué parte de la realidad va a vencernos.

20.

人あれば蠅あり仏ありにけり

Hito areba hae ari hotoke ari ni keri

*Si había seres humanos,
había moscas...
y Budas*

Autor: Issa

Kigo: hae [mosca]

Estrofa más probable: 5-4-8

Cronología: haiku clásico

Clasificación: complicada

Otra vez Issa y su personalísimo estilo. Antes que nada tratamos de imaginar la escena: al parecer, Issa ha llegado a un lugar que en otro tiempo estuvo habitado. Comprueba que ya nadie vive. Sólo hay ruinas. Y moscas... Y también budas. La asociación moscas y budas es algo más que cómica; es iconoclasta. Las moscas nos parecen sucias, insignificantes y vulgares; por el contrario, los budas los tenemos como excelsos, inmaculados y dignos de respeto. En el corazón del místico no hay jerarquías: toda existencia es maravillosa. Así, un haiku con una primera intención cómica, adquiere un carácter distinto: filosófico. Con humor, Issa trata de explicarnos cómo él comprende las cosas, cómo –según su modo de pensar– nada es excelso y nada es indigno. Cómo la vida pasa, y hasta qué punto los logros del ser humano son efímeros. Hay cierto sarcasmo en el hecho de que, no sólo los budas de piedra, sino hasta las moscas sobrevivan al ser humano. De los sueños de grandeza de los hombres, han quedado las moscas que vivían de sus excrementos, y los budas, que vivían de sus aspiraciones, de sus intenciones nobles y de sus miedos. Lo que hay por debajo de los hombres y lo que hay por encima, ha conseguido sobrevivir a los mismos hombres. Ellos, por el contrario, no lo han logrado. Evidentemente, estamos ante un haiku filosófico. No es haiku de lo sagrado porque no hay asombro por la naturaleza de los seres; tampoco es proselitista porque no intenta entremeter su espiritualidad en la escena: los budas (hotoke) son realidades materiales que uno se encuentra por los caminos en Japón. Es un haiku fabricado con una primera intención de que sonriamos que deviene en un haiku que quiere hacernos pensar. Aunque, tal vez, un haiku no sea el mejor instrumento para hacer que los seres humanos reflexionen.

[21.](#)

明やすき夜を磯による海月哉

Akeyasuki yo o iso ni yoru kurage kana

Cede la noche

A la costa rocosa se acerca...

¡Una medusa!

Autor: Buson

Kigo: akeyasuki-yo [noche de verano]

Estrofa más probable: 7-5-5

Cronología: haiku clásico

Clasificación: de lo sagrado

Analícese, para comenzar, el aspecto “narrativo” de este haiku:

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

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

- *Podríamos acometer un acercamiento auditivo, casi musical, en el cual el haiku debe hacernos sentir lo que trata de expresar. Naturalmente, sin el conocimiento de la lengua original nos faltarán los mecanismos necesarios con los que esta sensación auditiva entre en nuestro corazón. En este caso es de sonoridad dulce, con sonidos planos (akeyasukiyo-o-iso), que suenan como un mar calmado en la noche. Ese mar sólo tiene un cuerpo extraño, un sonido “gue” de kurage, medusa, que va a “pesar” –se dice en japonés– más que el resto. La cesura métrica que lógicamente hay que dar al poema también nos cuenta algo de su objeto: será un haiku que vaya de la extensión inusitada de su primer verso (el que habla del firmamento) a la concreción y brevedad enfática del último (en el que sólo hay una medusa con un signo de interjección).*
- *Podríamos plantear un acercamiento visual al haiku en cuestión. Veremos, entonces, los kanjis que lo han compuesto –uno tras otro– como si contempláramos un espectáculo: “Sol-Luna”, “noche”, “roca”, “mar-Luna”. La claridad y la oscuridad, lo duro y lo blando, concatenándose, entremetiéndose unos en otros ante la mirada atenta del poeta. Estos ideogramas esconden todo un juego de contrarios yin-yang que nos envuelven en su elegante alternancia: claridad-noche, firmamentomar, mar-tierra, roca-medusa.*
- *O, por último, podríamos estudiar un acercamiento conceptual a él. Ahora no serán los sonidos los que nos hagan escuchar lo que ocurre, ni los ideogramas los que nos hagan ver los elementos presentes en la escena, sino los conceptos que se expresan. En este caso, “amanecer”, “costa de roca”, “acercarse”, “medusa”. Tal vez, el poeta ha pasado la noche entera en contemplación junto al mar, en la intimidad de ambos (océano y oscuridad), sin poder distinguir nada, hasta que al alba es capaz de vislumbrar una primera forma bajo el agua, la de una medusa, quizá muerta o que viene a morir a la orilla. Una medusa que va en dirección a la costa a herir su cuerpo contra las rocas.⁵*

5. Extraído del prólogo a *La senda de Buson*. La inclusión de este comentario es gentileza de la editorial Haibooks (Lucena, 2006).

[22.](#)

木を落ちて蛇の地を這ふ暑哉

Ki o ochite hebi no chi o hau atsusa kana

*Cayendo de un árbol
la serpiente reptaba por la tierra...
¡Qué calor que hace!*

Autor: Shikyû

Kigo: atsusa [calor]

Estrofa más probable: 5-7-5

Cronología: incierta

Clasificación: complicada

Nos ubicamos en el haiku. Un bosque, pleno verano, calor húmedo, algo nos sorprende, un ruido, algo que ha caído, una serpiente... La serpiente es una criatura que debería darnos miedo. Pero hace demasiado calor para sentir cualquier otra cosa que no sea esa asfixia sofocante que en japonés se llama mushi atsui. La médula de este haiku es la causa por la que ha caído la serpiente. Si hubiera sido el calor el que la hizo caer del árbol, estaríamos ante un haiku de compasión en el más estricto sentido: poeta y serpiente se sentirían en comunión por causa de ese calor que lo vincula todo. Pero quizá la razón de la caída sea otra, que ignoramos. El haiku y su sentido quedan absolutamente abiertos. ¿Siente miedo el poeta? No parece que sea así. El serpenteo lento y plomizo sobre una tierra ardiente no contribuye en nada a provocarnos temor; más bien sería un argumento para los que defienden el sentimiento de compasión. ¿Se nos está mostrando algo de la naturaleza de la serpiente? Sin duda. En ese caso debería ser haiku de lo sagrado... Antes o después deberemos resignarnos a no poseer todas las respuestas para todas las preguntas posibles, como decía Schopenhauer. De este haiku podemos decir sólo lo que sentimos leyéndolo, no más. Y sentimos que la serpiente en él, más que un ser vivo, es una cosa que cae, y una cosa que luego reptaba. ¿Qué ha transformado a una amenazante serpiente en una cosa? El calor que siente el poeta. Tal vez el animal esté en ese calor húmedo en su situación ideal; no es, desde luego, el caso del poeta. No se da en este haiku ni siquiera una auténtica fascinación por el carácter sucesivo de la realidad: ahora ocurre esto y luego ocurre lo otro... Si fuera así, entonces ya no cabría la menor duda de que nos encontraríamos ante un haiku de lo sagrado. Ciertamente, el orden que ha seguido el haijin en este haiku es fiel a cómo sucedieron las cosas: del árbol cayendo... la serpiente... reptaba por la tierra... Una exposición ordenada de hechos es suficiente para que aceptemos estar ante un asombro por la secuencialidad de la existencia.

[23.](#)

蛇よりも殺めし棒の迅き流れ

Hebi yori mo ayameshi bô no toki nagare

*Más veloz que la serpiente
fluía río abajo
el palo que la mató*

Autor: Takaha Shugyo

Kigo: hebi [serpiente]

Estrofa más probable: 5-7-5

Cronología: haiku contemporáneo

Clasificación: de lo sagrado

Este haiku es puro dinamismo. Es un típico haiku con dos polos internos: un palo y una serpiente. Normalmente, el palo es algo inerte, que carece de vida, y la serpiente es móvil porque vive. El poeta nos dice que en este caso el orden natural está alterado: la serpiente está muerta mientras que el palo se mueve; lo inerte va más rápido que lo que tenía capacidad de movimiento incluso cuando estaba vivo. Ésa es la observación que hace el haijin. Se trata de una comparación que en circunstancias normales carecería de sentido: no puede establecerse una comparación en la velocidad de un palo y una serpiente. Excepto si se trata de un palo asesino. Si estamos hablando del palo culpable de la muerte de una serpiente, el propio asesinato le ha inferido capacidad de movimiento. Es importante darse cuenta de que en el haiku no aparece nadie que empuñe el palo, ni nadie que lo arroje al agua. El palo es –en sí mismo– el que mata a la serpiente, y el que acaba por ello alejándose gracias a la corriente del río. Porque estaba manchado de sangre. Era un palo que tenía impresa la muerte en sí mismo. Incluso si fue una muerte necesaria, aunque sólo fuera por no destruir la armonía del lugar, por la más elemental cortesía, el palo asesino debe desaparecer del sitio donde la serpiente yace muerta. Una vez que ha ocurrido lo inevitable cada criatura debe seguir su curso: una pudrirse en la tierra, la otra purificarse en el agua. Y ahí va, por el río, hacia su limpieza, hacia su anonimato, alejándose de la muerte. Mientras, el poeta –testigo de todo– sigue allí, viendo de un lado una serpiente muerta y, de otro, un palo que se aleja río abajo. Se nos presenta como inocente. Pero ningún poeta lo es.

Ningún poeta lo es. Buson, por ejemplo, nos confiesa con sencillez su crimen:

23. bis

蛇を切って 渡る谷間の若葉かな

Ja o kitte wataru tanima no wakaba kana

*Partiendo en dos a una serpiente,
cruzo el espacio del valle*

Las hojas recién brotadas

Verdaderamente, no hay ningún haijin como Buson. Lo podemos comprobar fácilmente en un haiku como éste que, en el siglo XVIII, da comienzo con el verso «Dando un tajo a una serpiente». Nada de ubicación espacio-temporal, como corresponde a un elegante primer verso de haiku clásico. La primera palabra con que se encuentra el lector es “serpiente”. La determinación tipológica de este haiku no es, en absoluto, sencilla. Sería un haiku cruel si el poeta hubiera tenido la intención de afectar nuestra sensibilidad moral. Pero esto dista mucho de ser el caso de Buson. En la clasificación japonesa tradicional, sería un haiku de jinji (asuntos humanos), el cual básicamente entraría en nuestra tipología de haiku descriptivo. El mismo caso lo encontramos en otros haikus de Buson de esta antología. Véanse los números 31bis, 34 y 34bis. Podrían considerarse todos ellos haikus descriptivos que sirven de precedente a Shiki para inventar el haiku cruel.

24.

唇に墨つく兒のすゞみかな

Kuchibiru ni sumi tsuku chigo no suzumi kana

*Con una mancha de tinta en los labios
un estudiante
tomando el fresquito*

Autor: Senna

Kigo: suzumi [fresquito]

Estrofa más probable: 9-3-5

Cronología: haiku clásico

Clasificación: complicada

Para entender este haiku de Senna, y la impresión que nos comunica, debemos conocer su precedente poético. Bashô había dejado escrito:

24. bis

名月やこたち並ぶ堂の縁

Meigetsu ya kotachi narabu dô no fuchi

Luna llena

Los niños alineados

en la galería del templo

El motivo es parecido en ambos haikus: los niños descansando en la galería del templo tras la clase. Pero el ambiente los hace muy diferentes. El de Senna está ubicado temporalmente a la caída de una tarde de verano, cuando el día comienza a refrescar; y el de Bashô, en la noche temprana de un día de otoño con una preciosa Luna llena.

La diferencia es que mientras Bashô ha logrado una atmósfera quieta, muy del gusto Zen, a pesar de tener niños en ella (por virtud de la Luna llena de otoño que los tranquiliza, casi diríamos que los hechiza), Senna nos lleva a una situación totalmente distinta, al reino propio de lo humano. El de Bashô es un haiku de lo sagrado, un haiku en que el asombro por la naturaleza del mundo impresiona hondamente al poeta, y el de Senna... ¿Qué tipo de haiku sería?

Ante todo, me gustaría explicar que clasificar haikus no responde a ninguna clase de neurótico academicismo; es un modo legítimo de internarnos en los entresijos de un haiku y hacernos confidentes de sus secretos. Volviendo al haiku que nos ocupa, quien lo considere de carácter cómico, festivo, estará en su derecho de hacerlo. Efectivamente, no deja de tener algo de cómica la escena. Lo divertido de este haiku reside en que el niño en cuestión no se ha dado cuenta de que ha chupado el pincel cuando ya tenía tinta. Los pinceles se “afinan” antes, no después de escribir con ellos.

Podría ser que el autor lo hubiera concebido así, conteniendo a duras penas una sonrisa de ternura y disimulada diversión. Pero a veces un haiku no es como lo concibió su autor, sino como realmente llega a ser. Aunque, como hemos dicho, el haiku tiene posibilidades de las que carece la fotografía, en este caso al poeta del haiku le ocurre un poco como al fotógrafo. En ocasiones quiere plasmar lo que le ha impresionado y, sin darse cuenta, capta mucho más, logrando incluir en su fotografía algo que le da un carácter completamente distinto a lo que era la intención original. En tanto instantánea de un suceso, habrá quien piense que estamos simplemente ante la capacidad de un haiku de captar una situación. Haiku descriptivo, que es lo que se esperaba de una escena cuyos protagonistas son los seres humanos y sus quehaceres. Sabemos que los japoneses reservan para la Naturaleza y sus manifestaciones el haiku de lo sagrado, y excluyen al hombre de ser protagonista de esta dimensión.

Como excepción a lo dicho, a pesar de tratar de “asuntos humanos” (jinji), este

haiku de Senna, que comenzó siendo tímidamente divertido y podría ser cómico (o, si no se ha logrado la sonrisa interior, al menos descriptivo), ha podido escaparse al control que su autor ejerce sobre él hasta llegar a ser un haiku de lo sagrado. Porque, aunque aparentemente en él se nos hable de seres humanos y de actividades que les son propias, en este caso concreto, al ser su protagonista un niño, Senna nos transmite algo que va más allá de las rutinarias actividades mundanas, faltas de la armonía propia de lo sagrado. Este haiku, en realidad, nos está hablando de lo único que quizás es verdaderamente trascendental de la naturaleza de los seres humanos: la inocencia de la infancia.

Justifiquemos el calificativo de haiku de lo sagrado que atribuimos al ejemplo de Senna:

Este haiku está dedicado a un chigo (un niño de entre cinco a diez años), que en una terraza de madera está tomando el fresco, descansando del afanoso arte de aprender a escribir, con una mancha de tinta en sus labios. Esa mancha es la prueba de que estaba tan concentrado tratando de hacer lo mejor posible lo que se le encomendó, que llegó a ausentarse de sí mismo, y no se dio cuenta de que el pincel que estaba chupando ya tenía tinta. Y ahí sigue el niño, sin limpiarse los labios, inconsciente de su estado, porque la tinta no le supo a nada, y porque nadie acaba de decirle que tiene los labios manchados. Ni siquiera el poeta que lo ve. Un niño ensimismado tomando el fresco con los labios manchados de tinta desborda las estrechas dimensiones de un haiku cómico. Reproduce en diecisiete sílabas una imagen de la inocencia, de la naturalidad, de la indefensión. Únicamente como excepción, el haiku de lo sagrado acepta al ser humano dentro de la Naturaleza. Éste es uno de esos pocos casos.

[25.](#)

蛭獲て少年の指みどりなり

Hotaru ete shônen no yubi midori nari

*Atrapando luciérnagas,
los dedos del niño
se han tizado de verde*

Autor: Seishi

Kigo: hotaru [luciérnaga]

Estrofa más probable: 5-7-5

Cronología: haiku contemporáneo

Clasificación: complicada

La naturaleza de este haiku no se deja atrapar por nosotros. Poniéndonos en lo mejor, estamos ante un niño que captura luciérnagas para ponerlas en su caja. Podría parecernos una escena simpática, infantil, desenfadada... Sin embargo, desde una sensibilidad japonesa resulta casi “sangrienta”. Como si la sangre de las luciérnagas –sobrevivan o no a los dedos del niño– fuera ese verde que delata en qué anduvo afanado el niño. Un verde que es luz robada. Quedan iluminados los dedos que han arrebatado a las luciérnagas su libertad, tal vez su vida. La sustitución del kanji

“verde” (緑) por el alfabético みどり (midori) sirve para connotarnos la idea de que se trata de un verde mizumizushi (“fresco, vivo”). Nos contagia la sensación de que ese verde no es simplemente un color; es la esencia de la luciérnaga, la cualidad misma de ser luciérnaga.

26.

死ねぬ髪手に梳きあまる蛍かな

Shinenu kami te ni suki amaru hotaru kana

No se muere...

En la mano, los cabellos que peina

¡Mirando las luciérnagas!

Autora: Masajo

Kigo: hotaru [luciérnaga]

Estrofa más probable: 3-9-5

Cronología: haiku contemporáneo

Clasificación: intimista

Es éste un caso claro en el que poner las cesuras métricas del original en 5-7-5 daría un resultado extraño. Shinenu kami significaría “Un cabello que no muere”. Estaría empleando una figura literaria, y ya sabemos lo inusual que esto resulta en haiku. No es que sea imposible por completo, pero al japonés le sonaría extravagante que lo interpretásemos como:

Peina en la mano

un pelo que no muere

¡Las luciérnagas!

En principio, parece mucho más lógico que la que no se resigna a morir sea ella. Una anciana abstraída mirando unas luciérnagas mientras peina una y otra vez su larga mata de pelo, como mimándola. Dicen que Masajo, esta autora de vida sentimental tan ajetreada, conservó hasta su muerte, a los noventa y dos años, su largo cabello, su coquetería y sus ganas de amar y ser amada.

[27.](#)

負うた子に髪なぶらるゝ暑さかな

Outa ko ni kami naburaruru atsusa kana

*El niño a mis espaldas
juega con mi pelo...
¡Con el calor que hace!*

Autora: Sono-jo

Kigo: atsusa [calor]

Estrofa más probable: 5-7-5

Cronología: haiku clásico

Clasificación: intimista

Seguimos hablando del pelo de la mujer. Ahora no es una anciana peinando su larga y asombrosa cabellera, sino una mujer con un crío a cuestas, que, en el calor sofocante del verano, siente cómo un tacto curioso y obstinado juega con su cabello. Una impresión mezclada de sudor, ambiente húmedo irrespirable, tirones de pelo, el peso de un niño a las espaldas –que es el suyo– y el agotamiento de las labores habituales de una mujer del siglo XVIII. Todo al mismo tiempo. No hay queja, no hay reproche, tampoco heroicidad ni complacencia: no hay “yo”. La poetisa es cualquier otra mujer. El mundo tal como es, tal como nos afecta. Simple constatación de impresiones acumuladas: nuestra vida sobre la Tierra... El sudor que empapa la cara, un roce en el cuello, un torpe tirabuzón hecho con el dedo de un niño, un niño que no se cansa de jugar con el pelo, una mujer laboriosa que lo lleva a cuestas de un lado para otro... Trabajar, ser mujer, estar cansada, ser madre, amar como forma de estar viva. La maternidad sin romanticismos. Lo que un bebé le arrebató a su madre, más allá de su paciencia, y lo que ella le da, porque está en su instinto dárselo todo.

En perfecto paralelismo con el haiku de Sono-jo, escribirá Gyôdai:

27. bis

負ふた子に蕨をとりて持たせけり

Outa ko ni warabi o torite motase keri

*Arranco una vara de warabi
y se la doy al niño
que llevo a mis espaldas*

Un warabi es una especie de brote de helecho que para un niño puede tener una forma divertida –con la punta en espiral–. La madre se la da a su hijo para que se entretenga con él. Podría tratarse de una mujer que recoge warabi en la montaña, porque es una planta que se cocina. O quizá se trata de una mujer que va atravesando la montaña con cualquier otra intención y, viendo un brote de warabi, se detiene a recogerlo para dárselo a su hijo. Nuestro límite de conocimiento del contexto de este haiku no va más allá. Así y todo, nos llega la ternura que le rebosa.

OTOÑO 秋

[28.](#)

思ふことなき顔しても秋のくれ

Omou koto naki kao shite mo aki no kure

*También para quien pone
cara de no pensar nada,
el atardecer de otoño*

Autor: Den-jo (también llamada Sute-jo)

Kigo: aki [otoño]

Estrofa más probable: 7-5-5

Cronología: haiku clásico

Clasificación: de lo sagrado

¿Cómo es la cara “de no pensar nada”? ¿Es una cara de contemplativo o de tonto? El hecho de pensar en este contexto, ¿es considerado como algo positivo o negativo? A lo mejor, pensar no es ni bueno ni malo. Es sólo una circunstancia propia del mundo humano, como el llover o no llover lo es del mundo de las nubes... Saber todo esto con certeza de inicio sería importante para acertar a traducir bien este haiku de Sute-jo. O este otro de Santôka:

28. bis1

枯枝ぽきぽきおもふことなく

Kare eda pokipoki omou koto naku

Rompiendo

ramitas secas,

sin pensar en nada

Y también:

28. bis2

思事なく枯木を拾いあるきつつ

Omou koto naku kareki o hiroi-arukitsutsu

*Sin pensar en nada,
mientras camino
recogiendo ramas secas*

Y, entonces, ¿qué relación habremos de establecer entre “poner cara de no pensar nada” y el atardecer de otoño en el haiku de Sute-jo? La solución está en la partícula mo. Y que la solución esté ahí precisamente es el problema, porque esta partícula puede significar demasiadas cosas: “también, tampoco, aunque, ni siquiera...”.

El sentido de la diabólica partícula mo, si no hay ningún verbo principal que afecte al atardecer de otoño, queda sin desvelar. Y no lo hay. (Los atardeceres de otoño no soportan a los verbos.) Debemos suponerlo nosotros. Descartamos la posibilidad de que mo se traduzca como “ni siquiera” o “tampoco”, porque sería demasiado para un verbo ausente; lo traducimos con el convencional “también” y nos inventamos un imaginario “para” y así creemos comprender la intención de Den-jo: “También para quien pone cara de no pensar nada, el atardecer de otoño”. Aunque, asimismo, sería correcta la traducción:

*Incluso poniendo cara
de no pensar nada,
el atardecer de otoño*

El mundo sucede al margen de lo que hagamos. Tratamos de imaginar relaciones entre lo que sucede y lo que hacemos, como si nuestras acciones realmente importaran. Creemos que es esencial que pensemos o lo dejemos de hacer, pero es una pura ilusión. Para probarlo, Den-jo nos sustrae el verbo que habría de dar un sentido a la partícula mo, es decir, al haiku. Una partícula queda huérfana, sin su verbo, y todas nuestras fantasías quedan en evidencia. Así somos: no sabemos qué hacer con una partícula y nos inventamos el mundo.

[29.](#)

名月や行つても行つてもよその空

Meigetsu ya ittemo ittemo yoso no sora

La Luna llena

*No importa a donde vaya,
el cielo me es ajeno*

Autora: Chiyo-jo

Kigo: meigetsu [fase de la Luna]

Estrofa más probable: 5-6-5

Cronología: haiku clásico

Clasificación: complicada

Este célebre haiku de Chiyo no nos permite entrar en él. No podemos saber cómo se sentía la poetisa, aunque la referencia a sí misma nos hace sentir que se trata de un haiku intimista. Hay alguna clase de desencuentro entre el cielo y ella. Chiyo se dispone a caminar hasta que todo vuelva a ser como siempre, pero “no hay remedio” (shô ga nai): el cielo ese día le va a ser yoso. Yoso puede significar: 1) “ajeno” (que no tiene nada que ver con el que así lo califica), o bien 2) “otro sitio” (por ejemplo, en la expresión coloquial Doko ka yoso e iku? “¿A qué otro sitio vamos?”). La traducción del tercer verso puede, por tanto, conocer dos variantes: “El cielo es diferente al de siempre” o “El cielo me es ajeno”. No sabemos exactamente qué le está ocurriendo a Chiyo. Sabemos sólo que camina y camina incansable, sintiendo que ha perdido la intimidad que antes tenía con el mundo, camina en una noche clara de Luna llena. La Luna llena, probablemente de otoño, según los japoneses es la más bella (literalmente, meigetsu significa “Luna” 月, con “nombre” 名, con buena reputación, famosa). Contemplamos, pues, en la noche del haiku, la fría y hermosa Luna en un cielo ajeno al mundo humano, ajeno al caminar de sus criaturas y a sus sufrimientos. ¿En qué estado se encuentra Chiyo para escribir algo así? No se nos dice. ¿Ante qué clase de haiku estamos? Seguramente, ante un haiku intimista, pero no hay certeza. Lo leamos las veces que lo leamos –yondemo yondemo, que se diría en japonés–, este haiku es para nosotros un yoso no haiku, un haiku que nos deja al margen, que nos es ajeno.

30.

橋守と語りて月の名残かな

Hashimori to katarite tsuki no nagori kana

*Estaba charlando
con el guarda del puente...
¡La despedida de la Luna!*

Autor: Taigi

Kigo: tsuki no nagori [tipo de Luna]

Estrofa más probable: 9-3-5

Cronología: haiku clásico

Clasificación: complicada

He aquí un haiku con muchas traducciones posibles y distintas. La dificultad reside en los siguientes puntos:

1) Por una parte, no sabemos quién es el sujeto de kataru (charlar). Lo más sensato es que sea el poeta el que habla con el guarda del puente. Aunque, gramaticalmente, podría ser la Luna la que conversa con el poeta. Esta segunda interpretación, a nuestro juicio, personificaría innecesariamente a la Luna; sería una interpretación extraña y excepcional en la poética del haiku:

La Luna y el guarda del puente

Conversación en la noche

Y, por fin, el adiós

Vamos a dejar de lado esta posibilidad, y a quedarnos con el sujeto más convencional: el poeta.

2) Por otra parte, está el nagori. Nagori podría ser el “adiós” del poeta que ha estado hablando toda la noche con el guarda. En ese caso, la cesura métrica debería ser un 9-3-5 sin concesiones: Hashimori to katarite / tsuki no / nagori kana, y una traducción libre del mismo sería:

Charlando con el guarda del puente

una noche con Luna

hasta que nos despedimos

Evidentemente, el haiku en este caso perdería una gran parte de su potencial poético. Es más probable que nagori afectase a la Luna (tsuki no nagori). Si fuese así, la cesura métrica que con más probabilidad le habría dado el poeta sería la misma (9-3-5), aunque legítimamente pudiera forzarse el haiku en dos versos de 9-8: Hashimori to katarite / tsuki no nagori kana. En cambio, la traducción sí sería muy diferente, y tendría tres variantes:

A) tsuki no nagori, “el adiós a la Luna”, puede ser interpretado como la última Luna llena del ciclo anual (la última Luna de otoño).

B) tsuki no nagori, asimismo puede referirse a la Luna a punto de desaparecer al alba.

C) Por último, los diccionarios japoneses “de las palabras antiguas” nos hablan incluso de una tercera acepción para ese tsuki no nagori: esa Luna que hace dos días fue llena y ahora comienza a dejar de serlo, tomando una forma abombada.

Por tanto, tres nuevas posibilidades. Siempre en traducción libre, para que se entienda mejor la diferencia entre ellas:

*Charlando con el guarda del puente,
me despido de la Luna llena
hasta el año que viene*

*De conversación con el guarda del puente
La Luna acaba ocultándose
para dar paso al alba*

*Hablando con el guarda del puente
¡Lo que queda de lo que fue
una Luna llena!*

Respecto a la clasificación de este haiku, es tan enigmática como su traducción. ¿Querría contarnos el poeta que estuvo toda la noche hablando con el guarda del puente y que acabó viendo cómo la Luna “se despedía” de él? ¿Querría tal vez decirnos que la conversación le había impedido contemplar la Luna más hermosa del año? ¿O que estuvo toda la noche en compañía de la Luna y de su amigo sin que la charla fuera un obstáculo a la contemplación? ¿Se trataba de la última Luna llena del otoño, o una Luna que va perdiéndose en el horizonte al terminar la noche, o una Luna deformada después de haber sido Luna llena hace tres días? Casi todo, por tanto, son dudas. Tenemos, no obstante, algunas sospechas de lo que pudo –y no pudo– haber ocurrido. No creemos, por ejemplo, que fuera el guarda el que estuviera a solas con la Luna, porque entonces estaríamos forzando a esa Luna a hablar (kataru) con el guarda. Tampoco parece que el nagori sea una despedida de los que han estado hablando, sino algo relativo a la Luna.

Nos inclinamos a pensar que este haiku resalta la angustia del poeta por el nagori de la Luna y que dicho sentimiento se enmarca en un tipo de sensibilidad antigua, de calendario cíclico, donde cada día muere la Luna al alba y cada año muere la Luna llena tras el 13 de kugatsu (el noveno mes del calendario Lunar). Las Lunas llenas que habrá hasta el próximo 13 de kugatsu serán pálidas sombras de esta Luna. El motivo poético con más pathos de este haiku es la muerte de la Luna. Pero no creo que Taigi lo concibiera con tanta fuerza, porque Taigi no es Bashô ni Santôka, sino un maestro especializado en el haiku de jinji (asuntos humanos).

Aprendemos ahora a saborear lo inconcreto, la belleza de lo indefinido, cinco haikus en lugar de uno, la destrucción de la lógica que dicta que una cosa no puede ser su contraria. Traducir haikus es un ejercicio de humildad. Los traductores sólo conocemos con certeza las posibilidades de lo que queda recogido en el haiku. Es decir, la imposibilidad de la certeza.

31.

かりかりと螭螂蜂の兒を食む

Karikari to tôrô hachi no kao o hamu

Crunch-crunch

*Una mantis masticando
la cara de una abeja*

Autor: Seishi

Kigo: tôrô [mantis]

Estrofa más probable: 5-4-8

Cronología: haiku contemporáneo

Clasificación: cruel

Aunque pueda parecer paradójico, el haiku, ese mismo género literario que incorpora la compasión entre sus motivos, ha comenzado a cultivar en el último siglo un subgénero de signo justamente contrario, al que hemos denominado haiku cruel. Como si fuera una especie de feísmo moral –en lugar de estético–, los poetas desde Shiki comienzan a hablar de cangrejos pisoteados, de perros muertos inflados que flotan río abajo, y de todo tipo de escenas desagradables con las que se hace ostentación de insensibilidad y de falta de compasión.

A pesar del aparente sincretismo de las religiosidades en Japón, todos los componentes de esta espiritualidad colectiva nipona luchan entre sí como si fueran corrientes interiores de un gran océano que se nos muestra de cara al exterior perfectamente unificado. El haiku cruel es la respuesta taoísta al haiku de compasión cultivado por los budistas. El budista proyecta su corazón sobre el mundo que le rodea, y sufre con lo que sufre. Para el taoísta, el mundo no puede ser más que como es y somos nosotros los que tenemos que acostumbrarnos a él. Parte de esta “armonización con el mundo” es que no nos afecten las cosas que no pueden ser de otro modo. Y las mantis, sin ir más lejos, tienen la costumbre de comer abejas. Comen de todo, pero, ahora mismo, el poeta está ante una mantis que está comiéndose a una abeja. No exactamente “a una abeja”, sino “la cara de una abeja”. Kao o hamu (“comer la cara”) queda tan crudo en japonés como en español. Y en la rareza de dicha expresión es donde descubrimos la intención oculta del poeta: la de construir un “haiku cruel”. No existe en este caso la naturalidad con la que Buson escribía:

31. bis

むさゝびの小鳥喰み居る枯野かな

Musasabi no kotori kamiiru kareno kana

La ardilla

está devorando un pajarillo

en el páramo

El de Buson es un taoísmo todavía inocente del siglo XVIII, mientras que el de Seishi es un “taoísmo de resistencia” de finales del XX que ni sabe que lo es. (No se nos oculta que Seishi era monje Zen.) El instrumento que utiliza Seishi para producir un “cortocircuito” en nuestra sensibilidad es el sonido. El segundo nivel de comprensión de un haiku –tras el visual– es el auditivo. Karikari-to es el sonido crujiente que hace, por ejemplo, una galleta de arroz inflado cuando se mastica. La apuesta de Seishi es –como otras veces– valiente. Trabaja con un sentimiento poético –dirían los japoneses– “seco y moderno” (gendai no kawaita shijô). Y suena rítmico, como el sonido de una máquina: kari-kari to... too-roo..., kari-kari to... too-roo... Esa mantis es percibida como una máquina de matar. El ruido que hacen sus mandíbulas, obvio es decirlo, está sólo en la mente del poeta, retumbando dentro. No es únicamente una abeja y una mantis; es la compleja e insaciable maquinaria de la existencia: la muerte generando vida, la vida generando muerte... Este haiku tiene en japonés una dimensión tan fuertemente kankakuteki (sensorial), resulta tan sokubutsuteki (material), que más que imaginar la escena la sentimos en todo nuestro cuerpo. Nos estremece como si nosotros mismos hubiésemos sido alguna vez insectos pajizos y crujientes para otros depredadores; y hubiésemos sido desmembrados por las mandíbulas de una mantis como son machacadas las cañas en una trituradora. Sea como sea, Seishi ha logrado que estemos allí, no ante la mantis, sino entre sus mandíbulas.

[32.](#)

ふみつけた蟹の死骸や今朝の

Fumitsuketa kani no shigai ya kesa no aki

*Pisoteado,
el esqueleto de un cangrejo muerto
Esta mañana de otoño*

Autor: Shiki

Kigo: aki [otoño]

Estrofas más probables: 5-7-5 o 8-4-5

Cronología: haiku contemporáneo

Clasificación: cruel

Otro haiku cruel. Lo primero que nos llama la atención es que lo que aparece como tercer verso, si se tratase de un haiku clásico, debería cumplir su función como primer verso. Shiki ha dejado para lo último lo que debería ser la inicial ubicación espacio-temporal: “esta mañana de otoño”. En este caso, más que un marco que localiza el suceso, es un elemento fundamental para hacernos comprender hasta sus últimas consecuencias el porqué del impacto que se ha producido en su sensibilidad. Lo que el poeta nos quiere decir es: «Esta mañana de otoño, no había hecho sino despertar, cuando, en mi paseo matinal, lo primero que me encontré fue con una muerte». Pero el haiku tiene un orden deliberadamente invertido.

Así pues, desde el primer verso la intención transgresora del poeta queda ampliamente de manifiesto. En haiku clásico habría sido inaceptable comenzar con un “Pisoteado”. Uno no puede ubicarse en ningún lugar ni en ningún tiempo si le comienzan con un “Pisoteado”. El wa –la armonía– se rompe, y deja sitio al desasosiego. Jamás un japonés empezaría una conversación normal de este modo. La sacrosanta armonía –que rige la vida social japonesa– quedaría pulverizada y sin posibilidad de recuperación en una conversación en que la primera palabra que alguien dijese fuera “pisoteado”. Pues bien, Shiki no sólo inicia su haiku sin decirnos cuándo ni dónde, y espetándonos a la cara un “pisoteado”, sino que en seguida va a más: «pisoteado... el esqueleto de un cangrejo muerto». Es verdad que al segundo verso le atañe “herir poéticamente” al lector, como ya dijimos, pero hablar de “esqueleto” (shigai)... cuando todavía no estamos en ninguna parte ni en ningún tiempo causa en la sensibilidad japonesa una fuerte sensación de pérdida moral, de desesperanza y sinsentido.

Cuando hayamos vuelto del desorden emocional que nos ha causado pediremos cuenta al poeta respecto a si la causa lo merecía. Shiki se ha arriesgado mucho al hacerlo porque, al fin y al cabo, se trata de un cangrejo. Si el motivo del haiku no resultase verdaderamente impresionante, podría estar cayendo con facilidad en lo

ridículo. Pero no. Nada resulta ridículo en Japón si se trata de la muerte: Shi (死)-gai (骸), literalmente, “muerte”- “huesos”. Para el cadáver humano se habría empleado la palabra shitai (死体), o –más elusivamente, más formalmente– nakigara (亡骸): “los huesos del que no está”. Shigai (死骸) es una palabra corriente para referirse al cadáver de los animales, pero en poesía resulta bastante cruda. Podría haber suavizado el haiku, en este caso, diciendo “la cáscara” (kara) o “el caparazón” (kôra) de un cangrejo muerto, y sonaría más familiar en un japonés coloquial. Así, no es sólo “esqueleto” sino “pisoteado”; son dos elementos duros de asimilar. Shiki no ha querido evitarnos con toda clase de detalles la impresión que sufrió; impresión desagradable, no compasiva.

¿Hay en este haiku alguna clase de denuncia a quien quiera que tuvo la insensibilidad de pisar el cangrejo o su esqueleto? Es imposible saberlo. Alguien ha pisado –antes de que Shiki se dispusiera a dar su paseo matinal– el cadáver de un cangrejo, eso es todo lo que podemos llegar a saber. O quizá ha sido una máquina y no un ser humano la que ha machacado al crustáceo. Por eso no es haiku de compasión. Porque no nos causa la impresión de que a Shiki le importe de verdad el cangrejo muerto; le importa la muerte en sí: el desorden emocional que le produce su vista. Y todavía menos: la desestructuración de algo que antes estaba perfectamente articulado. Casi como si se hubiera tratado de un reloj destrozado por una apisonadora en mitad de la carretera.

Este haiku nos recuerda aquel otro en el que Hôσαι encuentra una serpiente muerta en el camino y pasa por encima. Ubicados en diferentes estaciones del año, son, sin embargo, faltas de respeto por la muerte que se recuerdan la una a la otra:

32. *bis*

蛇が殺されて居る炎天をまたいで通る

Hebi ga korosarete iru enten o mataide tôru

Una serpiente asesinada

en un día abrasador

Paso por encima

[33.](#)

鶇死して翅拡ぐるに任せたり

Tsugumi shishite hane hiroguru ni makasetari

*Al morir, el tsugumi
dejó a sus alas
abrirse por última vez*

Autor: Seishi

Kigo: tsugumi [tipo de ave]

Estrofa más probable: 6-7-5

Cronología: haiku contemporáneo

Clasificación: complicada

Sin conocer a las criaturas del haiku –sus formas, sus colores, sus costumbres...– es imposible que adquieran realidad cuando se las transforma en sujetos poéticos: el pájaro será una abstracción de pájaro y el árbol una idea de árbol. Es difícil de creer que queramos conservar mediante el haiku un mundo cuyas criaturas no conocemos. En este caso, se trata de un tsugumi. Y ¿qué sabemos del tsugumi? Sabemos que es un pequeño pájaro de alas rubias, pecho moteado entre blanco y gris, y un lomo grisáceo que llega hasta el entorno del ojo y el plumaje del cráneo. Sabemos que en otoño baja desde las zonas montañosas del Norte de Honshu y se dispersa por los lugares donde vive la gente; que a principios del invierno lo encontramos picoteando los frutos caídos en las montañas tranquilas; y que su carne es sabrosa (porque es un pájaro que se come). Así es el tsugumi, pero si no lo hemos tenido nunca cerca, si no hemos intuido su agudeza a partir de sus rápidos movimientos, ni nos ha enternecido esa pinta feroche que le dan sus dos rayas blancas en la cara –como un tocado indio de guerra–, en definitiva, si no hemos visto jamás un tsugumi, todo éstos serán fríos datos que no nos aportarán nada. Naturalmente, el haiku puede comprenderse en esencia imaginando que lo que se nos cuenta le ocurre a cualquier otro pajarillo que nosotros conozcamos. Pero lo idóneo es situarse en la escena tal como fue. No todos los pájaros despertarían en Seishi la misma impresión, ni tampoco en nosotros. Cuando conocemos el tsugumi estamos más allí; en el momento de la muerte, si es que es un haiku en que se habla de la muerte.

Hemos estado observando al tsugumi en su agonía. Ya puede considerarse un pájaro muerto. Y entonces, de pronto, emerge el haiku: las alas se abren solas. Se trata del primer movimiento después de la muerte. Ese tsugumi tras morir ha hecho algo: se ha movido. Se abisma contemplando este hecho el alma japonesa, y con ella nuestra alma. Aware en estado puro. Ahora no importa si la escena es presenciada por alguien que vive en el siglo XX (como Seishi), o en la prehistoria misma de Japón.

Porque el corazón del japonés cuando tiene el aware es un corazón prehistórico. En esos momentos, el pragmatismo y la afición tecnológica del japonés desaparecen, y vuelve a ser el primer hombre que vió morir al primer tsugumi. Quizá por eso los japoneses precisan del haiku. Necesitan volver a la prehistoria para descansar de sí mismos.

Volvamos nosotros también al haiku... Por complicado que resulte al neófito comprenderlo, en la clasificación de este haiku no podemos recurrir a la compasión. Habría compasión si la muerte fuera una desgracia en el mundo natural; si no fuera el horizonte mismo al que tiende todo lo que vive. El análisis tipológico tendrá que adquirir un sesgo distinto. Tendrá que analizarse desde otro punto de vista: el del haiku de lo sagrado. Ese pájaro está muerto, y sin embargo hace un movimiento. El poeta no lo esperaba y eso quiebra su pequeño mundo de certezas (vivo = móvil, muerto = inerte...). Seishi sabe que un movimiento es objeto de una voluntad. Pero ya sólo hay un cadáver ante él. Los muertos no tienen voluntad; la voluntad tuvo, por tanto, que ser previa a la muerte. En este punto concreto reside el acierto del haiku: en la elección del verbo principal. Makaseru es, en su sentido más primario, “confiar a alguien algo”. La frase hane hiroguru ni makasetari significaría literalmente “confió a sus alas el encargo de abrirse”. Makaseru también connota la idea de “permitir actuar a alguien según su instinto”. Tras la muerte del pájaro, todo el peso de la responsabilidad recae en las alas. Las alas deben abrirse por última vez. Ya sin cielo, sin vuelo. Por cumplir su instinto hasta el final, por apurar la condición de pájaro.

Ya está. No hay más explicaciones. Pero sí una duda. Hemos hablado de un tsugumi que encarga a sus alas desplegarse una vez más después de su muerte... Y, ¿es que acaso sabemos cuánto dura la muerte? Si la muerte se contenta con que no haya latido, respiración, movimiento, o si sigue matando mientras haya carne, mientras haya hueso... No sabemos hasta dónde llega la muerte o cuánto dura.

34.

名月に犬ころ捨てる下部かな

Meigetsu ni inukoro suteru shimobe kana

*¡Ante la Luna llena
un criado arroja
a un perrito!*

Autor: Buson

Kigo: meigetsu [tipo de Luna]

Estrofa más probable: 5-7-5

Cronología: haiku clásico

Clasificación: complicada

Blyth, el mejor comentarista de haikus que haya existido nunca (esa vaca sagrada del haiku cuya obra van despiezando los supuestos especialistas sin nunca reconocerle su deuda), explicaba el sentido de este haiku de esta manera tan hermosa:

«La brillante Luna de otoño está iluminando, y un criado lleva un cachorrito de perro para abandonarlo en la espesura a que muera de inanición. Él es demasiado sensible para matarlo y delega la responsabilidad de hacer su trabajo a la Naturaleza. Bajo los brillantes rayos de la Luna todo es puro: cobardía y heroicidad, crueldad, sensibilidad, sentimentalismo...».

Buson tan sólo mira la escena; no la piensa, no la juzga. Es un pintor; no un filósofo ni un creyente. Un arte que represente la Realidad no debe ser rehén de la Ética. Allá los hombres con la civilización que hayan creado. Que las religiones y las filosofías sean juzgadas por ello. No el arte. Al menos, no el haiku, que es un esfuerzo por librar al arte de toda ideología. Rodríguez Izquierdo afirma que «el haiku es un modo de humanizar la cultura». En la medida que Buson sea un representante del haiku japonés, la opinión del insigne niponólogo sería desacertada. A Buson tanto le da escribir sobre un criado que abandona a un cachorrito para que muera, como sobre un monje-samurai (boro) que saca a otro de la estancia en la que se encuentran para matarlo en pleno campo de verano:

34. bis

打ちはた梵論つれだちて夏野かな

Uchihatasu boro tsuredachite natsuno kana

«A que lo mata...»

Obligando a salir al monje-samurai...

El campo en el verano

Buson es un hombre puro. Y, como decía Chuang Tzu, «un hombre puro no se escandaliza de nada».

35.

トマトを手に御仏の前に父母の前に

Tomato o te ni mihotoke no mae ni chichi-haha no mae ni

*En la mano, un tomate
que ofrezco al Buda,
a papá y a mamá*

Autor: Santôka

Kigo (sobrentendido): o-Bon [fiesta de los difuntos]

Estrofa más probable: 6-8-8

Cronología: haiku contemporáneo

Clasificación: complicada

Nos fijamos antes que nada en lo primero que Santôka nos pone por delante: un tomate. En un arte tan tradicional como el haiku, la aparición de una verdura que no es autóctona de Japón no deja de tener su significación. De los tres alfabetos con que escribe el japonés, Santôka para decir “tomate” no ha usado ideogramas, ni tampoco

hiragana, sino katakana (トマト), para que ni por un momento olvidemos que estamos hablando de algo que no es originalmente japonés. Japón es la tierra donde todo lo que arraiga logra estar en armonía. Fijémonos bien en los cinco primeros signos gráficos de este haiku y nos daremos cuenta de que pertenecen a los tres

alfabetos japoneses トマト (katakana), を (hiragana) y 手 (kanji). No es raro que un japonés no consiga leer fluidamente hasta la edad adulta.

Somos conscientes, por tanto, de que un “tomate” para comenzar un haiku es algo que llama poderosamente la atención de un japonés que lo lea o escuche. Pero es cierto que en Japón hay tomates, y es cierto que se ofrecen desde antaño a los difuntos frutas y verduras en sus altares. Y es cierto que Santôka comía tomates. Así pues, su haiku va a responder a lo que de verdad sucede, y no a lo que la cultura japonesa esperaría que quedara por escrito. Seguramente, el tomate que ofrece, debido a su pobreza, luego él mismo se lo comerá. Tal como nos dijo que iba a hacer con los fideos que le ofreció a su madre en el cuadragésimo séptimo aniversario de su muerte:

35. bis

うどん供へて、母よ、わたくしもいただきまする

Udon sonaete haha yo watakushi mo itadakimasuru

Te ofrezco udon,

querida mamá

Yo mismo me lo comeré

El primer haiku –el del tomate– era entre chistoso y filosófico. Buda y sus padres compartiendo el honor de la ofrenda de un tomate. Este haiku de los fideos es más bien patético. Ofreciendo a su madre difunta su comida del día, le está mostrando sus debilidades: es pobre, está solo, está hambriento, la echa de menos... Es imposible valorar el patetismo de dicho haiku sin saber que la madre de Santôka se suicidó tirándose a un pozo, cuando el poeta contaba tan sólo once años. Y que Santôka presencié la escena... Ya se trate de un haiku cómico-filosófico (como en el primer caso) o de un haiku intimista (como en el segundo), en ambos queda reflejada la sencillez que debe tener un buen haiku. Construyes tu haiku con lo que tienes a mano, con materiales cotidianos, con tomates y fideos... Sin elaboraciones complejas. No debe haber el menor esfuerzo por tu parte, excepto para lograr una mayor naturalidad, una mayor sencillez.

36.

白桃や雫もおとす水のいろ

Ha no oto ni inu hoe kakaru arashi kana

*Un perro ladrando
al ruido de las hojas
¡El vendaval!*

Autor: Sono-jo

Kigo: ha [hoja]

Estrofa más probable: 5-7-5

Cronología: haiku clásico

Clasificación: de lo sagrado

La secuencia en el original es: Hoja... sonido... perro... ladrido... vendaval. ¡Cinco sustantivos! Esto podría llegar a confundirnos y hacernos pensar que, al menos en este caso, el haiku es objetual. De ningún modo. Dicha sobreabundancia de sustantivos en absoluto le hace perder a Sono-jo el carácter relacional de su asombro. Compruébese cómo las criaturas que están en la escena quedan vinculadas por el sonido. El viento hace “sonar” las hojas, y el ruido de las hojas provoca el “sonido” del perro. Finalmente, es el ladrido del perro el que hace que el poeta escriba su haiku, que no es sino una forma encriptada de sonido.

Después de haber oído el haiku, tratamos ahora de verlo. En primer término, un perro fiero, encarándose a unas hojas que hacen ruido, ladrándoles porque tiene miedo, porque no las ve tan inofensivas como cuando son hojas muertas posadas sobre la tierra. Para él ahora están vivas. Ahora están poseídas por el vendaval, haciendo un ruido ensordecedor, tomando figuras extrañas en el aire, y el perro se les abalanza y trata de amedrentarlas a fuerza de ladridos, intentando que vuelvan a ser lo que son: hojas silenciosas e inofensivas. Un mundo extraño éste del haiku, como mínimo, tan extraño como el mundo real.

En su diario, ese día Sono-jo podría haber escrito: «Hoy tengo miedo. Con el vendaval, el sonido inquietante de las hojas. El perro no deja de ladrar. Como yo, tiene miedo. Ladra a las hojas. Va de un lado para otro. Un día de locos. Sólo ruido. El corazón en vilo...».

[37.](#)

白桃や雫もおとす水のいろ

Shiramomo ya shizuku mo otosu mizu no iro

*El melocotón blanco:
Las gotas también dejan caer
el color del agua*

*Autor: Tôrin
Kigo: shiramomo [melocotón blanco]
Estrofa más probable: 5-7-5
Cronología: haiku clásico
Clasificación: de lo sagrado*

Es un haiku difícil y arriesgado. Shizuku (gotas) y mizu (agua) son una peligrosa insistencia. Porque muchas veces las gotas son de agua y el agua cae en forma de gotas. En este caso, dada la dificultad de lo que el autor está queriendo expresar, vamos a dejar que emplee los medios que crea oportuno, insistiendo en lo que estime que deba hacerlo, y juzgaremos sólo al final si ha sido cansino y reiterativo, o ha logrado con éxito su propósito. Nos olvidaremos de las normas que debe cumplir un haiku correcto y sólo tendremos en cuenta si –al final– nos ha quedado, o no, sabor de melocotón en la boca.

Veamos qué nos ha mostrado Tôrin: Del melocotón blanco se derraman unas gotas (shizuku), y esas gotas dejan caer el color del agua (mizu no iro)... El haiku, en general, surge en ese instante en que todos nuestros sentidos, y a través de ellos nuestro corazón, se centran en un detalle insignificante como si el universo dependiera de ello. Hemos sido transtornados por «una nada inolvidablemente significativa», como decía Blyth. Acertadamente, Marina definió el haiku como una estética zoom. El cine ha dado ya buena cuenta de la importancia estética de las percepciones aparentemente más insignificantes. No sólo –y abundantemente– el cine japonés; incluso el iraní (El color del Paraíso) o el vietnamita (El olor de la papaya verde).

No nos atreveríamos a afirmar con rotundidad que siempre y en todo caso el haiku sea lo que ha despertado en el poeta la atención a lo aparentemente nimio. A veces, el haiku es el resultado de haber intuido una relación entre cosas, o bien una atmósfera sentida de golpe... Pero, evidentemente, son muchas las ocasiones en las que el haijin siente el impacto de algo mínimo gracias a que ha sabido ajustar el zoom de su capacidad perceptiva. Unas páginas antes veíamos entre los niños que se alineaban en la terraza de una escuela de caligrafía a uno de ellos que en sus labios tenía una mancha de tinta (haiku 24), y en otro de los haikus que estudiamos había un niño que

tras haber estado cazando luciérnagas tenía las puntas de los dedos tiznadas de verde (haiku 25). Es a eso a lo que nos referimos. Éste de Tôrin es otro buen ejemplo: Alguien está comiendo un melocotón –en concreto, un tipo de melocotón japonés que es de un blanco rosáceo–, y, a raíz de ello, se nos propone que fijemos bien el zoom de nuestra percepción; así, podemos ir desde una escena inicial en la que podemos ver a la persona que se come el melocotón a ver únicamente su cara, para finalmente tan sólo enfocar los dientes que están mordiéndolo, y las gotas que la fruta derrama... Una de ellas se detiene antes de caer, titubea, podría escaparse transparente e impune, pero parece querer robar algo del color de la fruta. El color del agua naturalmente transparente es en ese instante blanco. Una gota de agua ha cambiado su color transparente a color blanco, y el universo con todas sus órbitas y planetas se detiene para que lo contemplemos.

[38.](#)

出る月と入り日のあいや赤蜻蛉

Deru tsuki to iri-hi no ai ya aka tonbo

*En el encuentro
entre la Luna que sale y el Sol que se pone,
las rojas libélulas*

Autor: Nikyû

Kigo: tonbô [libélula]

Estrofa más probable: 5-7-5

Cronología: incierta

Clasificación: de lo sagrado

Es el mundo del atardecer. En japonés, “atardecer” se dice kure. Nagakawa Reiji, en cierta ocasión, nos decía: «No podréis comprender el haiku hasta que atardecer no os sepa a kure»... “Saber a kure” ... El haiku son sabores. Saber de haiku es saborear cosas, pero ¿qué cosas? ¿A qué sabe kure? Sabe a final del día, a cese de actividad, a armonía lograda, a anuncio de noche íntima... Es un tiempo en que todo comienza a quedar indefinido, entre un Sol que ya apenas luce y una Luna que todavía no ilumina, un reino de nadie. Ni de Sol ni de Luna. Y, dentro de ese tiempo indefinido, casi irreal, sus criaturas. En este haiku de Nikyû, las libélulas... Como si el poeta nos quisiera hacer entender que antes o después de ese tiempo mágico no existieran libélulas... Las libélulas son en el atardecer... Fijémonos bien en un detalle: en este haiku no hay verbo. No hay espacio para el verbo. Ha empleado dos versos completos en decir cuándo: «En el encuentro entre la Luna que sale y el Sol que se pone». Y con el tercer verso –el último– nos dirá quién: las rojas libélulas. Pero ya no cuenta con más sílabas para darnos más información. Nos quedamos sin daber dónde. Y, sobre todo, nos quedamos sin saber qué hacen las libélulas. “Dónde”, en este nuestro mundo. “Hacen”, ser ellas mismas; “hacen” lo que hacen las libélulas. Es un haiku dedicado a un encuentro mágico entre el Sol y la Luna, un haiku consagrado al estar ahí de las libélulas.

Buson, en ese tiempo en que no es día ni noche, aún supo ver unas criaturas que se hacían notar menos que las libélulas: las flores. El estar de las flores es mucho más estar que el de las libélulas, y por tanto más difícil de apreciar:

38. bis

菜の花や月は東日は西に

Na no hana ya tsuki wa higashi ni hi wa nishi ni

Flores de colza

La Luna, al Este

El Sol, al Oeste

Buson siempre da menos al lector. Da menos para que se crea menos; y se vea obligado a vivir con lo que encuentre fuera de sí. Cualquier cosa: el amarillo de las flores de colza en el atardecer le bastará para toda una vida.

[39.](#)

なき人のしるしの竹に蜻蛉哉

Naki-hito no shirushi no take ni tonbo kana

*La libélula se posó
en el bambú que señalaba
la tumba del difunto*

Autor: Kitô

Kigo: tonbô [libélula]

Estrofa más probable: 5-7-5

Cronología: haiku clásico

Clasificación: de lo sagrado

Como ya se ha dicho en otras ocasiones, el primer acercamiento a un haiku es visual. Si escribimos este haiku de Kitô en tategaki (escritura vertical), que es como aún hoy se hace en Japón, observaremos que tiene tres ideogramas en su base. Podríamos decir que tres kanjis en la base “pesan mucho”, dándonos la impresión de algo firmemente asentado en tierra, que se va estilizando a medida que ascendemos hacia la punta, en la que finalmente se podrá posar algo tan leve como una libélula... Nos preguntamos por curiosidad: «¿Qué palabra está en la punta del haiku, en esa punta en la que la libélula se posa?». Es la palabra Naki (“No hay”). Imagínense una libélula posada sobre un “No hay”; posada sobre una nada. En este caso, naki, de nakihito, es la nada que supone estar muerto. Naki-hito, “difunto”, es en –pura homofonía– “un ser humano que es nada”, “un ser humano que no está”, “un ser humano muerto”:

な
ぎ
人
の
し
る
し
の
竹
に
蜻
蛉
哉

Después de haber visto el haiku, vayamos al sentido de las palabras que lo componen: La libélula se posó en el bambú que señalaba la tumba del difunto. Por tanto, no había lápida. Tal vez se trate de alguien muy pobre. Es una tumba anónima; es una tierra como cualquier otra que oculta un cuerpo. Y sobre el bambú que crece en ese trozo de tierra se posa una libélula.

O también podría ser que el bambú no esté exactamente encima de la tumba, sino que le sirva al poeta para orientarse respecto al lugar exacto en que está, pues es una tumba –como hemos dicho– sin el menor distintivo (por ejemplo, «fue enterrado a tres pasos de ese bambú...»).

Considerando con detenimiento la cuestión, nos inclinamos a pensar que el bambú está justo encima de la tumba. Tal vez fue un bambú que se sembró precisamente ahí en homenaje a esa muerte. El lugar de la tumba del difunto es algo que en principio sólo conocía el autor del haiku. Y, de pronto, éste sorprende a una libélula posada justamente allí. Como si también ella conociera la importancia de ese exacto lugar. A partir de ahí, se establece un secreto entre una libélula y un poeta. El lugar secreto donde está la muerte.

40.

明星や尾上にきゆる鹿の聲

Myôjô ya onoe ni kiyuru shika no koe

*“La estrella brillante”
desaparece en la cordillera...
Berrea un ciervo*

*Autor: Kyokusui
Kigo: shika [ciervo]
Estrofa más probable: 5-7-5
Cronología: haiku clásico
Clasificación: de lo sagrado*

Una estrella se esconde entre las montañas, y se oye la voz de un ciervo: éstos son los dos polos de este haiku. Kyokusui, que ha ido siguiendo el curso de “la estrella

brillante” (明星, “Venus”), la ve ocultarse en la cordillera, y permanece atento a lo que vaya a suceder después. Esos instantes de atención consciente conforman la atmósfera espiritual de donde surge este haiku de Kyokusui. Una intuitiva espera en el silencio de la noche. De pronto ocurre aquello que justifica su estado de alerta: el silencio es roto por la berrea de un ciervo, y Kyokusui se sobresalta.

Myôjô ya onoe ni kiyuru shika no koe nos da la impresión de que en lo más hondo de las montañas, en el anonimato oscuro de la noche, un ciervo ha sido herido por una estrella. Aunque puede ser que la intención del poeta no llegase a querer

comunicarnos eso, sino sólo que un ciervo con su voz (聲) acusa la presencia más cercana de una estrella. O es posible que ninguna de las dos opciones, sino la pura casualidad de un suceso que sucede a otro y a esto llamamos “mundo”. Que sobrevengan los eventos, concatenándose al azar, deslabazados, caprichosos, surgiendo porque sí, no sería para nosotros menos asombroso que la orquestación calculada de todo desde el fondo inaccesible de la realidad.

41.

彼一語我一語秋深みかも

Kare ichigo ware ichigo aki fukami kamo

*Él dijo algo
Yo dije algo...
¡Qué hondura la del otoño!*

*Autor: Kyoshi
Kigo: aki [otoño]
Estrofa más probable: 5-5-7
Cronología: haiku contemporáneo
Clasificación: de lo sagrado*

Go es, en este caso, el hecho de hablar. Ichi-go, “una cosa que se dice”; no tiene que ser una palabra: puede ser una frase corta, lacónica. A nosotros nos gusta pensar –no traducir– que no se dijeron más que dos palabras en aquella conversación, y aun espaciadas en el tiempo, con un gran silencio separándolas, permitiéndolas. «Una palabra dijo él, y yo respondí con otra palabra.» El verbo “decir” tampoco aparece en el original. No sería incorrecta la traducción textual: «Él, una palabra; yo, una palabra». En principio, es el relato de una tarde de otoño entre dos íntimos. Pero también podría ser el inventario completo de palabras de un otoño vivido entre gentes que habitan en la Naturaleza. El otoño transmite serenidad, hondura y nostalgia; saboreo del mundo que quedó atrás. En primavera –dirán los japoneses– «se habla más porque se está más en presente».

Éste de Kyoshi es un haiku que no se puede comprender sin tener en cuenta las particularidades de la cultura nipona. Una “cultura silente” donde funciona el haragei (el arte de comunicar con el hara, con el vientre). Las palabras nada dicen; las palabras mienten. La verdad se comunica con las tripas mientras las palabras –al mismo tiempo– hacen ruido obligándote a escuchar cosas a veces absurdas, como por ejemplo, ante una opulenta mesa de la que el anfitrión dirá al huésped: «No hay nada que pueda ofrecerle para comer pero, por favor, cómaselo todo». La boca dice «No» y las tripas dicen «Sí», o al contrario. Así es Japón. Pero entre amigos, no hace falta. Las fórmulas de la cortesía –«Sólo le ofrecí bazofia para comer», «el regalo que le hice era una vulgaridad»– no son necesarias. Ese intolerable machismo disfrazado de “modestia” que le hará decir a un japonés: «Mi mujer es tonta, mi hija es fea», se vuelve innecesario entre amigos íntimos, en pleno otoño.

Las fórmulas de cortesía se han desvanecido, como todas las otras irrealidades de la cultura cuando se enfrentan a la Naturaleza, y es sólo entonces cuando estamos ante una auténtica cortesía. En esta conversación entre amigos únicamente han quedado dos palabras, esenciales, íntimas al otoño, sobreviviendo en su centro. Porque en el interior de este haiku nadie se siente amenazado por el “yo” de nadie. Es un ejemplo

de cómo se puede hablar desde el “yo”, incluso citando expresamente la palabra “yo” (ware), y que esa referencia no hunda el haiku en la subjetividad, en la vanidad, sino que el universo entero pueda mirarse en él. Kare ichigo ware ichigo aki fukami kamo no nos habla del poeta ni de su diálogo con un amigo, sino del otoño. Mide la consistencia del otoño con dos palabras humanas que se sumergen en su profundidad.

INVERNO

冬

うみ
み
あ
は
う
み
あ
は

う
み
あ
は

[42.](#)

昔しは海であつたと櫓をくべる

Mukashi wa umi de atta to kotsu o kuberu

*Dijo: «Antaño, el mar
llegaba hasta aquí»,
y puso más leña en el fuego*

Autor: Hô sai

Kigo: kotsu [leña]

Estrofa más probable: 4-7-6

Cronología: haiku contemporáneo

Clasificación: descriptivo

Hemos pasado del otoño al invierno y, sin embargo, algo parece no haber cambiado: seguimos en esas conversaciones sin tiempo que son capaces de mantener algunos seres humanos. En el haiku anterior, cada uno de los dos decía una palabra en pleno otoño; en éste, sólo habla uno de ellos: estamos en invierno. La vida se va silenciando. En el haiku anterior, las palabras que se decían se ubicaban mansamente en la Naturaleza. En este segundo ejemplo son, incluso, palabras que se refieren a la Naturaleza.

Un hombre habla a otro de edades geológicas perdidas en la memoria; perdidas, excepto para los que buscan arrimo al fuego de una hoguera en la montaña. Palabras de hombres que resuenan en la montaña... Y no sólo palabras. Oímos también en este haiku el roce de la leña, el crepitar del fuego, el silencio, la respiración..., todo aquello que sucede a la palabra. «Antaño, el mar llegaba hasta aquí», y, después, el que ha hablado coge leña seca y la arroja al fuego. Una frase y un gesto. El otro, que no ha hablado y que –según el haiku– no ha hecho nada más que escuchar, es el que más tarde escribirá el haiku. Es el testigo mudo e inmóvil de la existencia de los demás. Un poeta de haiku no puede hablar de sí mismo; sólo puede hablar desde sí mismo. Esta clase peculiar de poeta pasmado sólo tiene el haiku como palabra... El que habla y el que escribe, palabras perfectas que unos dicen y palabras perfectas que otros recogen; respiraciones perfectas para referirse a tiempos remotos y respiraciones perfectas para leer el haiku de lo que aconteció un día junto a una hoguera; gestos perfectos del pasado geológico del mundo y gestos perfectos de los seres humanos del presente. La extraña perfección de todo...

... La intolerable identidad de las cosas. Lo que fue esto ahora es lo otro... Mukashi wa umi de atta. Antes era mar y ahora es tierra. Ésa era la impresionante confianza que aquel día un hombre quiso hacerle a otro. La traducción que hemos dado es –una vez más– literaria: «Antaño, el mar llegaba hasta aquí». Pero, en la mera textualidad, lo que se nos ha dicho es: «Antiguamente, era mar». Sin dar lugar a cuestiones. Sólo pregunta «qué era mar» el que no ha sido capaz de llegar al lugar del haiku... ¿Qué

era mar? ¡Todo era mar! Tras las palabras mukashi wa umi de atta estamos ya dentro del mar. Nos hemos sumergido en un mar de edades remotas. Pero allí, en el seno mismo de ese mar prehistórico, en el que ahora estamos, hemos conseguido hacer una hoguera. El mar y el fuego, misteriosa unión de contrarios. Y los mundos de mar y de fuego se superponen por un instante provocando primero nuestro silencio y luego nuestra dócil extinción.

43.

大雪が押す禅堂の雪囲ひ

Ôyuki ga osu zendô no yukigakoi

*La gran nevada
Los setos del templo Zen
comienzan a ceder*

*Autor: Seishi
Kigo: ôyuki [gran nevada]
Estrofa más probable: 5-7-5
Cronología: haiku contemporáneo
Clasificación: de lo sagrado*

Situémonos en el instante del haiku: la interminable tempestad de nieve, un pueblo nevado, un templo resistiendo, silencio total, un crujido en la noche... Sin silencio no hay crujido. Este haiku sólo se da en el silencio. Y demuestra que el haiku no es sólo asombro; también puede ser temor. Un temor indefinible. No es el “yo” del poeta el que corre peligro; es el “yo” de un templo. Un templo acorralado por la nieve que se siente crujir en la noche. El templo ha sido el que ha hecho escribir a Seishi. Los setos que lo protegen de la nieve (yukigakoi) comienzan a ceder. La fuerza de la blandura acumulada. La suavidad de tanta nieve que acaba haciendo crujir la madera de los setos. La blandura que vence.

44.

木枯や二十四文の遊女小屋

Kogarashi ya nijûshi mon no yûjogoya

*La tormenta de invierno
Una choza de prostitutas
de ésas que cuestan veinticuatro monedas*

Autor: Issa

Kigo: kogarashi [tormenta de invierno]

Estrofa más probable: 5-7-5

Cronología: haiku clásico

Clasificación: intimista

Se acerca la tormenta –el kogarashi que “arrasa los bosques”– en pleno invierno, un monje mendigo necesita refugiarse en algún sitio. Lejos de las ciudades, sólo encuentra una choza de mujeres (jogoya), de ésas con las que los hombres se divierten (asobu). Tal vez pide alojamiento y se lo niegan, si no es pagando la tarifa habitual; de ahí que Issa conozca qué precio es el de estas mujeres. O quizá aceptan acogerlo por compasión, y –ya dentro del burdel– Issa se interese por lo que cuesta pasar la noche con una de ellas. Como no nos ha llegado el contexto del haiku, no descartamos nada. Y esa falta de información es parte de su belleza. El haiku es una criatura autónoma, que vive sin necesitar de las explicaciones de su autor. El poeta ha puesto cuatro elementos en juego: 1) un monje que teme verse a la intemperie en plena tormenta de invierno, 2) una choza de prostitutas, 3) el precio que cobran por acostarse con alguien, y 4) un perfecto interrogante sobre cómo se desarrollaron los acontecimientos. El cuarto elemento del haiku es el fundamental. Es el que le deja a él mismo en la tesitura de helarse de frío, de soportar una noche en un lugar infame para un monje, de desear acostarse –o incluso haberlo hecho– con una de estas mujeres. Issa ha reservado en secreto lo mejor del haiku; nos ha mostrado la cáscara y se ha guardado para él el fruto.

Desde Issa a Santôka, los monjes errantes no han dejado de hablarnos de prostitutas, y de la relación que han establecido con ellas. Veamos un segundo ejemplo, esta vez del haijin vagabundo de Yamaguchi:

44. bis

春寒のをなごやのをなごが一銭持つて出てくれた
Haru-samu no onagoya no onago ga issen motte dete kureta

*Una primavera fría
Para darme un céntimo
ha salido una de las mujeres del burdel*

45.

野仏の鼻のさきからつららかな

Nobotoke no hana no saki kara tsurara kana

*Un Buda a la intemperie
De la nariz le cuelgan...
los carámbanos*

Autor: Issa

Kigo: tsurara [carámbano]

Estrofa más probable: 5-7-5

Cronología: haiku clásico

Clasificación: cómico

Libre de ataduras, como siempre, Issa elabora este haiku cómico que linda con el territorio de lo feísta y lo filosófico. Ha visto unos carámbanos que parecen mocos en las narices de un Buda. Las estatuas del Buda no le merecen más respeto que el resto de las cosas del mundo. El Buda no es mejor que el moco; así piensa Issa. Pero en este caso sólo quiere mostrarnos –es importante esta palabra– una escena que le ha parecido divertida. Ni quiere levantarnos el estómago (haiku feísta), ni hacernos pensar (haiku filosófico); quiere tan sólo que esbochemos una sonrisa. Tan sólo eso. Ver, no sólo la trascendente belleza de todo lo que nos rodea, sino también los mocos congelados de los budas. El Buda cuando, de frío que está pasando, necesita nuestra compasión.

46.

風の枯木をひろってはあるく

Kaze no kareki o hirotte wa aruku

*Con viento,
recoger ramas secas
Caminar*

Autor: Santôka

Kigo: kareki (“árbol seco”; en este caso, “rama seca”)

Estrofa más probable: 3-8-3

Cronología: haiku contemporáneo

Clasificación: de lo sagrado

No conocemos el fondo último de la emoción que provocó este haiku a Santôka, por eso no podemos dar una única y exclusiva traducción. Dependiendo de la versión por la que nos inclinemos, estaremos poniendo el acento en unos aspectos u otros de dicha emoción.

Por ejemplo, si tradujéramos una rama seca en lugar de ramas secas (puesto que un sustantivo en japonés puede traducirse como plural o singular), la fuerza del haiku se concentraría en el gesto de Santôka: recoger una rama. Una rama que sirve para el fuego de un solitario sin ambiciones; la encuentra al paso y se hace con ella:

*Con viento
recojo una rama seca
y sigo caminando*

Tendría, entonces, el haiku ese mismo espíritu que hizo a Santôka escribir:

46. bis

秋風の石を拾う

Akikaze no ishi o hirou

Con viento de otoño

recojo una piedra

Pero también podría haber ido expresamente a por ramas secas, a pesar del viento, dentro del viento (kaze no naka).⁶ El énfasis estaría entonces en el viento que lo envuelve:

En el viento,

recoger ramas secas

y caminar

Aún girando en torno a la importancia del viento en la escena, la partícula “no” (の) nos permitiría centrarnos en “eso del viento”, en “el asunto del viento”:

Sopla el viento...

Recoger ramas secas

y caminar

La traducción que estableciera su centro neurálgico en el hecho de caminar estaría forzando un poco el haiku, alterando su orden natural, aunque no por ello carecería de una gran belleza:

Caminar:

Ir recogiendo ramas secas

con viento

⁶ Kaze no podría ser una abreviatura de Kaze no naka, según el mismo esquema que siguió en:

風の中米もらひに行く

Nani o motomeru kaze no naka yuku

“¿Qué pretendo encontrar dentro del viento?”

風の中米もらひに行く

Kaze no naka kome morai ni iku

“Dentro del viento, voy a que me den algo de arroz.”

すこしねつがある風の中をいそぐ

Sukoshi netsu ga aru kaze no naka o isogu

“Tengo un poco de fiebre. No hay tiempo que perder dentro del viento.”

かぜのなかこえはりあげて南無観世音

Kaze no naka koe hariagete namukanzeon

“Dentro del viento se alza una voz clara: Alabanza al Buda de la Compasión.”

[47.](#)

曙や白魚白きこと一寸

Akebono ya shirauo shiroki koto issun

*Con el alba,
los pececillos shirauo:
tres centímetros de blancura*

Autor: Bashô

Kigo: shirauo de issun [medida de un pez]

Estrofa más probable: 5-4-8

Cronología: haiku clásico

Clasificación: de lo sagrado

La impresión que reproduce el haiku sucedió en un instante. Pero su elaboración literaria puede durar toda la vida. Para esta elaboración cada uno emplea los recursos que tiene. Algunos haijin van vacíos de formación literaria, porque carecen de ella, y otros no pueden desprenderse tan fácilmente de sus abundantes lecturas. He aquí un ejemplo. Para escribir este haiku, Bashô rememoró un poema de Tu Fu. El patriarca del haiku le dio muchas vueltas antes de que quedara plasmado en su forma definitiva. Conocemos uno de los ensayos que hizo Bashô: Yuki usushi shirauo shiroki koto issun (“Una capa fina de nieve / El shirauo / Tres centímetros de blancura”). Este intento de haiku tenía sus fallos. El principal de ellos era la falta de sutilidad repitiendo dos referencias estacionales. Por una parte, se nos habla de yuki (nieve) y, por otra, se nos dice que los shirauo tienen una medida de un zun. Pero sólo en invierno los shirauo tienen estas dimensiones. Si el shirauo tiene dos zun (seis centímetros), entonces es que estamos en primavera. Esta disquisición puede resultarnos pedante, pero sin precisión el haiku no funciona. No cumple su objetivo. La versión final que Bashô le dio es más lograda, y diremos por qué. Porque con sólo habernos dicho el tamaño del pececillo, ya sabemos que es invierno, y la idea del invierno va asociada a la nieve. Sin embargo, cuando el haiku decía: «Una capa fina de nieve / El shirauo / Tres centímetros de blancura», no sabíamos qué hora del día era. Había repetido dos veces que era invierno y no nos decía si era el mediodía, la media tarde o el alba. No sabíamos, por tanto, cuánta luz había en el momento del haiku. La versión final afina más, capta mejor el instante, nos ubica más. Un haiku es algo que sucede en un tiempo y un lugar. Ahora sí ya no falta nada: ¿El lugar? Un río. ¿El momento del día? Al alba. ¿La estación? El invierno. ¿El objeto que tenemos delante? Los shirauo ¿Qué se dice de ellos? Que son sólo unos centímetros de blancura. ¿Y qué nos muestra este haiku? En él vemos cómo los shirauo reflejan la luz del alba. Imaginamos a Bashô habiéndose despertado muy temprano y sorprendiéndose a sí mismo en una primera contemplación: la luz que resalta la blancura de unos pececillos; los pececillos transformados en luz. ¿Qué podía haber en

el corazón del poeta al escribirlo? En rigor, no debería haber nada. Simplemente la intención de tratar de ubicar la blancura en la blancura para así disolver la identidad. Los shirauo ya no son peces, son blancura. Son sólo color. Y no importa si ahora están nadando en el río o más tarde estarán en bandejas en la pescadería. Cuando te transformas en tres centímetros de blancura ya no tienes por qué temer la muerte. Porque ningún color muere.

48.

こぼれては風拾ひ行衛かな

Koborete wa kaze hiroi-yuku chidori kana

*De la bandada de los chidori,
uno va perdiendo fuerzas
y el viento lo recoge*

Autora: Chiyo-jo

Kigo: chidori [tipo de ave]

Estrofa más probable: 5-7-5

Cronología: haiku clásico

Clasificación: complicada

El chidori es un correplayas de unos diecisiete centímetros con una forma curiosa: la cabeza un poco grande, y un equilibrio aparentemente inestable al caminar. En japonés “caminar de borracho” se dice chidori-ashi (piernas de chidori). Tal vez por su peculiar modo de andar y esa actividad nerviosa (isogashii) que lo caracteriza, despierta en el japonés un sentimiento de ternura (jôcho). De hecho, el chidori es un lugar común de la poesía japonesa; tan sólo en el Man'yô-shû aparece en veintidós poemas.

Su nombre es curioso. “Chidori” suele escribirse 千鳥 que, etimológicamente, significa “mil pájaros”. El chidori son mil pájaros. En estricta etimología, no se puede ser chidori (千鳥) siendo un solo pájaro. La eterna posibilidad del idioma japonés de que el sujeto del haiku sea uno o múltiple (pues sabemos que es así de no especificarse nada en contra), en esta ocasión cobra aún más fuerza: un chidori es una bandada de pájaros, y una bandada de chidori es un solo pájaro.

En este caso, la poetisa ha escrito chidori de otra forma (衛). Precisamente para que no haya posibilidad de confusión: el objeto de su haiku es un miembro en concreto de la bandada de los chidori, un pajarillo que se va quedando rezagado, tal vez exhausto en su vuelo. Es decir, un chidori que está empezando a perder su nombre; que comienza a dejar de ser “mil pájaros”. «Como algo o alguien no lo remedie –nos metemos ahora en el corazón angustiado de Chiyo– ese pájaro tiene sus horas contadas...» Y es entonces cuando llega el viento a cumplir con el milagro que le ha sido solicitado por un corazón humano.

En un análisis palabra por palabra, podemos leer:

- *Koborete (gerundio de koboreru), que responde a la acción de algo líquido que se derrama, o de un caer ligero, como de flores u hojas.*
- *Después del verbo koboreru aparece una partícula enfática, wa.*

- *El sustantivo kaze –viento– comienza el segundo verso.*
- *A continuación, la forma verbal compuesta hiroi-yuku, “ir a hacer la acción de hirou”.*
- *Hirou tiene entre otros significados: “recoger físicamente, coger algo que otro ha perdido, elegir, seleccionar”. El sentido más adecuado en este caso es no dejar que se pierda algo que iba a perderse; como en la expresión inochi o hirou, “sobrevivir” (literalmente, “no dejar que se pierda la vida”).*

Tenemos, por tanto, ¡tres raíces verbales! (Derramarse/Caer [koboreru], recoger/elegir [hirou] e ir [yuku]) y sólo dos sustantivos para “repartirse” sujetos y complementos directos. Pura ambigüedad sintáctica. Le ahorramos al lector el análisis de las diversas posibilidades de interpretación, que en esta ocasión en su mayoría resultan tan grotescas como fallidos experimentos de ingeniería genética.

Al fin y al cabo, creemos saber qué es lo que presencié Chiyo: Un chidori de la bandada “cae como una hoja o una flor” (koboreru), se viene abajo, se “derrama” del resto de los chidori, y va quedándose rezagado. El viento, que en el caso de una hoja o una flor, podría haber sido el mismo causante de ese koboreru, en esta ocasión va y lo recoge (hiro-i-yuku). Lo “elige” (hirou) de entre todos los otros chidori y “no deja que se pierda” (hirou). La existencia de tantas raíces verbales nos hace entender, eso sí, que este haiku es pura dinamicidad. Es un “caer-ir-recoger”; ni siquiera “algo que cae”, “algo que va” y “algo que recoge”. No hay tiempo para sujetos ni complementos; sólo verbos. Un pájaro está en peligro. Y las fuerzas salvíficas del mundo se ponen en movimiento.

En principio, desde fuera, desde lejos, Chiyo ha escrito su haiku según ha comprendido los hechos. Su mente le había dicho que lo que estaba viendo era una bandada de pájaros, y un miembro del grupo que se había aislado de los demás, y cómo por la misericordia del viento acababa retornando al grupo. Sin embargo, una vez que ha superado el análisis mental de los hechos, se ha dado cuenta de que no había pájaro ni bandada. Que todo estaba vinculado. Que lo que estaba viendo es al propio viento, la forma del viento, el movimiento del viento en el recorrido de un pájaro.

49.

ひっそり暮らせばみそさざい

Hissori kuraseba misosazai

Autor: Santôka

Kigo: misosazai [tipo de ave]

Estrofa más probable: 7-5

Cronología: haiku contemporáneo

Clasificación: complicada

Tres palabras. Tan sólo tres palabras, que suman en total trece sílabas. Si analizamos el texto, comprenderemos su dificultad, y cómo la brevedad no es en el haiku un adorno, sino su misma constitución interna:

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

Este haiku tiene dos posibles sentidos:

1) Sólo puede escucharse el canto de este pájaro si uno vive alejado del mundo, anónimo, armonizado con la Naturaleza, en silencio, en definitiva, si ha dejado de ser un ruido de la existencia.

2) El hombre que es “nadie” sólo tiene en invierno al misosazai

Son muchas las posibles traducciones:

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

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

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

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

50.

悲しさの極みに誰か枯木折る

Kanashisa no kiwami ni tareka kareki oru

*En el momento
en que la pena llega a su culmen,
alguien parte una rama seca*

Autor: Seishi

Kigo: kareki [“árbol seco”; en este caso “rama seca”]

Estrofa más probable: 5-4-8

Cronología: haiku contemporáneo

Clasificación: intimista

Otro haiku más de esos que han sido elaborados a partir de dos polos internos. ¿Qué ocurre cuando en un mismo instante se encuentran una rama partida y un corazón roto? Lo que ocurre es la absoluta conjunción. La unión de lo de fuera y lo de dentro. Ocurre que la rama sufre como un corazón y el corazón tiene sonido de rama seca al partirse. El poeta puede oír lo que está sintiendo. El corazón ha salido al exterior; el sonido de la rama nos pertenece. ¿Es esto legítimo en haiku? Mil veces habrá que decir que no, que el poeta no debe proyectarse sobre el mundo de fuera. Que el mundo exterior no puede traducir nuestros sentimientos... Pero ¿cómo podemos controlar la pena cuando kiwami ni, cuando está en su punto álgido? Escribimos también entonces nuestro haiku, haiku ilegítimo, haiku que sitúa fuera lo de dentro y dentro lo de fuera, robando a la Naturaleza lo suyo, y proyectando lo nuestro en ella. Haciendo sonar un corazón a rama rota. Teóricamente estamos obligados a decir que es éste un haiku que no vale nada. Que es uno de esos residuos que va dejando en la Naturaleza la vida emocional de los seres humanos. Y, así y todo, así y todo..., no podemos negar que ha logrado quebrar a su vez algo en nosotros. Un haiku que nos desasosiega. Que nos incordia. Porque nos obliga a ser más flexibles, más humanos, a la hora de establecer las condiciones del haiku bien construido.

51.

生残り生残りたる寒さかな

Ikinokori ikinokoritaru samusa kana

*Sobreviviendo a mis seres queridos,
obstinado en sobrevivir...
¡Y muerto de frío!*

Autor: Issa

Kigo: samusa [frío]

Estrofa más probable: 5-7-5

Cronología: haiku clásico

Clasificación: intimista

Escrito por Issa al fallecer su mujer, poco después de la muerte de su cuarto hijo. La vida de Issa fue muy dura. Y bien podía resumirse en este haiku: la obstinación por la supervivencia. Es significativo que en nuestra lengua ikinokoru se traduzca “sobrevivir” (literalmente “sobrevivir” sería seguir añadiendo nuestro “yo” a la vida). En japonés, ikinokoru podría entenderse de dos formas, atendiendo a su etimología:

una modesta y otra aún más modesta. Ikinokoru es, literalmente, “queda (残) vida (生)”: no se ha gastado aún la vida que me había sido asignada. El “yo” no ha hecho nada para obtener y conservar el don de la vida, pero la tiene. La respuesta natural de quien ikinokoru es el agradecimiento. La segunda forma de interpretar etimológicamente la palabra es aún más humilde: Ikinokoru sería, también, “me han dejado (残) en la vida (生)”. “Sobrevivir” en japonés no es ser más fuerte que los demás, sino que todos te abandonen. Se pierde el matiz heroico de la palabra castellana “sobrevivir” y alguien que ikinokoru –llegado a determinado extremo– pasa a ser objeto de la compasión de los demás. El japonés tiene un sentido gregario ante la existencia. Un japonés no deja nunca de ser parte de un ware-ware (nosotros). Primero se pertenece a un “nosotros” y luego –en el mejor de los casos– se llega a ser un “yo” (que, dependiendo de las circunstancias, será boku, ware, atashi, oré, o watashi). Incluso cuando se suicida tirándose de un rascacielos, el japonés piensa en su sociedad, y hace el gesto de dejar el carnet de identidad en los zapatos para que nadie tenga la penosa tarea de tener que reconocerle entre sus restos. Es un civismo más allá de la cordura.

Sólo desde un punto de vista así se puede interpretar este haiku compuesto por tres palabras (ikinokori, ikinokoritaru, samusa) y una partícula (kana). La repetición ikinokori ikinokoritaru, gramaticalmente, expresa una insistencia en algo a pesar de todo lo que nos está sucediendo entretanto: “sigo y sigo sobreviviendo”.

Ikinokori ikinokoritaru es la médula de este haiku; pero no puede minusvalorarse el

valor poético que tiene el frío (samusa). En este haiku, el frío alude directamente a la muerte. La muerte es la causa de la frialdad que va adquiriendo lo que antes vivía. Cuando la muerte nos pasa cerca sentimos un “escalofrío”. En castellano decimos “hace un frío de muerte”. Pues eso es lo que sintió Issa: ese frío, que es presencia de la muerte, como lo es el invierno para la Naturaleza.

En el poema original, debido a que el haiku no tiene cesuras métricas, ikinokoritaru samusa podría traducirse como lo hemos hecho si estimamos que son dos versos diferentes, pero también podemos considerar que forman un solo verso y que Issa está hablando de sí mismo. En efecto, sería una traducción gramaticalmente correcta:

Todos me abandonan

en la vida...

¡Soy el frío que ha sobrevivido!

SIN ESTACIÓN 無季

しきりうた

子、
解てい


52.

生き残ったからだ掻いている

Ikinokotta karada kaite iru

Haber sobrevivido

Rascarse

また死ねなかった。死ぬはずだったのに、結局死ねなかった。
それなのに体はかゆくて仕方なく、こんな死にぞこないの
体なのに、生きること未練がまだあるらしく、今だに体
を掻いている。そんな悟りきれない自分がいる

el cuerpo

Autor: Santôka

Kigo: no tiene

Estrofas más probables: 5-3-5, o 5-8, u 8-5

Cronología: haiku contemporáneo

Clasificación: complicada

Lo presentamos con una estructura simétrica de eje central claro. Los haikus que tienen un “eje” saben hacernos gravitar en torno a ellos:

Primer verso: verbo (ikinokotta)

Segundo verso: sustantivo (karada)

Tercer verso: verbo (kaite iru)

Podríamos establecer otras cesuras métricas y traducirlo de manera diferente:

Ikinokotta karada Todavía queda vida en el cuerpo

kaite iru que estoy rascando

Ikinokoru significa “sobrevivir”, como vimos en el haiku anterior, incluyendo esa sensación de soledad que tiene el que sobrevive a sus seres queridos, al mundo que conoce, a la ternura de la infancia... “Sobrevivir” es haber sido desechado de la memoria. Es no lograr convertirte en recuerdo:

Ikinokotta Me abandonan en la vida...

karada kaite iru Y me rasco el cuerpo

Degustamos las apreciaciones que hace Kokkun a este haiku, como si él mismo fuera Santôka:

«Otra vez no he podido morir. Iba a morir pero no lo logré. Sin embargo me pica el cuerpo. A pesar de que este cuerpo que tengo falló al morir. El cuerpo tiene apego a la vida. Es ahí donde está el “yo” que no acaba de comprender la realidad».

[53.](#)

ぬれ足で雀のありく廊下かな

Nureashi de suzume no ariku rôka kana

*Andando con sus patitas mojadas,
el gorrión
por la terraza de madera*

Autor: Shiki

Kigo: no tiene

Estrofa más probable: 5-7-5

Cronología: haiku contemporáneo

Clasificación: de lo sagrado

Recién venido de un charco, o huyendo de la lluvia, un gorrión camina a saltos por el suelo de madera techado que separa la casa del exterior, la veranda desde donde se contempla el jardín. Las huellas (ashiato) que va dejando ese gorrión informan al poeta de que tiene las patitas mojadas (nureashi). Tal vez Shiki ha encontrado las huellas todavía frescas en la madera sin acertar a ver ningún pájaro cerca, y las ha ido siguiendo hasta que, al volver una de las esquinas de la casa, ha descubierto al gorrión al que correspondían. De un lado, tenemos a un pajarito empapado sobre el suelo de madera –tal vez ahora quieto hasta su próximo salto– que está siendo observado en silencio por un poeta. Y, del otro, a Shiki conteniendo la respiración para no alterar nada. El tiempo detenido, unas gotas de agua bajo un pájaro que tarda en alzar el vuelo, un poeta que sólo pretende no cambiar el curso de las cosas.

54.

井戸のほとりがぬれて居る夕風

Ido no hotori ga nurete iru yûkaze

*El borde del pozo
empapado de agua
Viento de atardecer*

Autor: Hô sai

Kigo: no tiene

Estrofas más probables: 7-5-4 o 3-9-4

Cronología: haiku contemporáneo

Clasificación: de lo sagrado

A pesar de que “viento de atardecer” no es palabra estacional alguna, es difícil no sentirse en otoño o invierno. En el poema 10 del Man’yô-shû leemos toboshiku mo arazu aki no yûkaze (“No es poca cosa el viento de la tarde de otoño”). Nos encontremos en invierno u otoño, hay una sintonía entre este haiku del siglo XX y aquel otro poema anterior del VIII. Japón es una tradición que sobrevive a la tecnología. Este haiku tiene aún sabor de wabi-sabi, sensación de nostálgica hermosura que nos envuelve. Acabamos esta antología de haikus difíciles con la pura frialdad de un brocal de pozo empapado de agua cuando recibe el viento a la caída de la tarde. Era imprescindible no sustraerle al lector esa frialdad última de las cosas para evitar que nunca transforme el haiku en una moda literaria. Llegar a la piedra mojada. Aterirse de frío con la piedra que le sirve de brocal al pozo. Esperar no congelarse en la noche con el viento. Servir al que sacó de allí su agua. Ser útil y desaparecer.

TABLAS E ÍNDICES

- 1. Autores de los Haikus***
- 2. Época de los Haikus***
- 3. Métrica de los Haikus***
- 4. Tipología de los Haikus***
- 5. Listado completo de Haikus en japonés***

APÉNDICE 1

AUTORES DE LOS HAIKUS

NOMBRES N° HAIKU

Bashô	4, 17, 19, 24 <i>bis</i> , 47
Buson	5, 13, 15, 21, 23 <i>bis</i> , 31 <i>bis</i> , 34, 34 <i>bis</i> , 38 <i>bis</i>
Chiyo-jo	Prólogo, 29, 48
Den-jo	28
Gyôdai	27 <i>bis</i>
Hôsai	32 <i>bis</i> , 42, 54
Hyakuchi	10
Issa	2, 10 <i>bis</i> , 18, 20, 44, 45, 51
Kitô	39
Kyokusui	40
Kyoshi	6, 41
Masajo	26
Masaki Yûko	14
Nikyû	38
Onitsura	8
Rikuto	7
Santôka	12, 28 <i>bis</i> 1, 28 <i>bis</i> 2, 35, 35 <i>bis</i> , 44 <i>bis</i> , 46, 46 <i>bis</i> , 49, 52
Seishi	25, 31, 33, 43, 50
Senna	24
Setsuko	11
Songi	13 <i>bis</i> 2
Sono-jo	27, 36
Shiki	9, 32, 53
Shikyû	22
Taigi	1, 30
Takaha Shugyo	16, 23
Tantan	13 <i>bis</i> 1
Tôrin	37
Wakyu	3

APÉNDICE 2

ÉPOCA DE LOS HAIKUS

A) Haikus clásicos

Haiku del Prólogo

Haiku n° 1

Haiku n° 2

Haiku n° 4

Haiku n° 5

Haiku n° 8

Haiku n° 10

Haiku n° 10 bis

Haiku n° 13

Haiku n° 13 bis 1

Haiku n° 13 bis 2

Haiku n° 15

Haiku n° 17

Haiku n° 18

Haiku n° 19

Haiku n° 20

Haiku n° 21

Haiku n° 23 bis

Haiku n° 24

Haiku n° 24 bis

Haiku n° 27

Haiku n° 27 bis

Haiku n° 28

Haiku n° 29

Haiku n° 30

Haiku n° 31 bis

Haiku n° 34

Haiku n° 34 bis

Haiku n° 36

Haiku n° 37

Haiku n° 38 bis

Haiku n° 39

Haiku n° 40

Haiku n° 44

Haiku n° 45

Haiku n° 47

Haiku n° 48

Haiku n° 51

B) Haikus de cronología incierta

Haiku n° 3

Haiku n° 7

Haiku n° 22

Haiku n° 38

C) Haikus contemporáneos

Haiku n° 5

Haiku n° 9

Haiku n° 11

Haiku n° 12

Haiku n° 14

Haiku n° 16

Haiku n° 23

Haiku n° 25

Haiku n° 26

Haiku n° 28 bis 1

Haiku n° 28 bis 2

Haiku n° 31

Haiku n° 32

Haiku n° 32 bis

Haiku n° 33

Haiku n° 35

Haiku n° 35 bis

Haiku n° 41

Haiku n° 42

Haiku n° 43

Haiku n° 44 bis

Haiku n° 46

Haiku n° 46 bis

Haiku n° 49

Haiku n° 50

Haiku n° 52

Haiku n° 53

Haiku n° 54

APÉNDICE 3

MÉTRICA DE LOS HAIKUS

A) Haikus cuya única métrica parece ser 5-7-5

Haiku del Prólogo.

Autora: Chiyo-jo

Haiku n° 1.

Autor: Taigi

Haiku n° 2.

Autor: Issa

Haiku n° 4.

Autor: Bashô

Haiku n° 6

Autor: Kyoshi

Haiku n° 7.

Autor: Rikuto

Haiku n° 8.

Autor: Onitsura

Haiku n° 10.

Autor: Hyakuchi

Haiku n° 13.

Autor: Buson

Haiku n° 13 bis1.

Autor: Tantan

Haiku n° 13 bis2.

Autor: Songi

Haiku n° 14.

Autora: Masaki Yûko

Haiku n° 15.
Autor: Buson

Haiku n° 16.
Autor: Takaha Shugyo

Haiku n° 17.
Autor: Bashô

Haiku n° 18.
Autor: Issa

Haiku n° 19.
Autor: Bashô

Haiku n° 22.
Autor: Shikyû

Haiku n° 23.
Autor: Takaha Shugyo

Haiku n° 25.
Autor: Seishi

Haiku n° 27.
Autora: Sono-jo

Haiku n° 27 bis.
Autor: Gyôdai

Haiku n° 34.
Autor: Buson

Haiku n° 34 bis.
Autor: Buson

Haiku n° 36.
Autora: Sono-jo

Haiku n° 37.
Autor: Tôrin

Haiku n° 38.
Autor: Nikyû

Haiku n° 38 bis
Autor: Buson

Haiku n° 39.
Autor: Kitô

Haiku n° 40.
Autor: Kyokusui

Haiku n° 43.
Autor: Seishi

Haiku n° 44.
Autor: Issa

Haiku n° 45.
Autor: Issa

Haiku n° 48.
Autora: Chiyo-jo

Haiku n° 51.
Autor: Issa

Haiku n° 53.
Autor: Shiki

B) Haikus que comparten la posibilidad 5-7-5 con otras métricas

Haiku n° 3.
Autor: Wakyû
Estrofas más probables: 5-7-5 o 8-4-5

Haiku n° 5.
Autor: Buson
Estrofas más probables: 5-7-5 o 5-5-7

Haiku n° 23 bis.
Autor: Buson

Estrofas más probabl

Haiku n° 31 bis.

Autor: Buson

Estrofas más probables: 5-7-5 o 8-4-5

Haiku n° 32.

Autor: Shiki

Estrofas más probables: 5-7-5 o 8-4-5

C) Haikus con una métrica distinta a 5-7-5

Haiku n° 9.

Autor: Shiki

Estrofa más probable: 6-7-5

Haiku n° 10 bis.

Autor: Issa

Estrofa más probable: 2-6-9

Haiku n° 11.

Autora: Setsuko

Estrofas más probables: 7-5-5 o 5-2-10

Haiku n° 12.

Autor: Santôka

Estrofas más probables: 4-7-4 o 7-4-4

Haiku n° 20.

Autor: Issa

Estrofa más probable: 5-4-8

Haiku n° 21.

Autor: Buson

Estrofa más probable: 7-5-5

Haiku n° 24.

Autor: Senna

Estrofa más probable: 9-3-5

Haiku n° 24 bis.

Autor: Bashô

Estrofa más probable: 5-6-5

Haiku n° 26.

Autora: Masajo

Estrofa más probable: 3-9-5

Haiku n° 28.

Autora: Den-jo

Estrofa más probable: 7-5-5

Haiku n° 28 bis1.

Autor: Santôka

Estrofa más probable: 4-4-7

Haiku n° 28 bis2.

Autor: Santôka

Estrofa más probable: 7-4-8

Haiku n° 29.

Autora: Chiyo-jo

Estrofa más probable: 5-6-5

Haiku n° 30.

Autor: Taigi

Estrofa más probable: 9-3-5

Haiku n° 31.

Autor: Seishi

Estrofa más probable: 5-4-8

Haiku n° 32 bis

Autor: Hôsai

Estrofa más probable: 10-5-7

Haiku n° 33.

Autor: Seishi

Estrofa más probable: 6-7-5

Haiku n° 35.

Autor: Santôka

Estrofa más probable: 6-8-8

Haiku n° 35 bis.

Autor: Santôka

Estrofa más probable: 7-3-12

Haiku n° 41.

Autor: Kyoshi

Estrofa más probable: 5-5-7

Haiku n° 42.

Autor: Hôsai

Estrofa más probable: 4-7-6

Haiku n° 44 bis.

Autor: Santôka

Estrofa más probable: 5-9-11

Haiku n° 46.

Autor: Santôka

Estrofa más probable: 3-8-3

Haiku n° 46 bis.

Autor: Santôka

Estrofa más probable: 5-6

Haiku n° 47.

Autor: Bashô

Estrofa más probable: 5-4-8

Haiku n° 49.

Autor: Santôka

Estrofa más probable: 7-5

Haiku n° 50.

Autor: Seishi

Estrofa más probable: 5-4-8

Haiku n° 52.

Autor: Santôka

Estrofas más probables: 5-3-5, o 5-8, u 8-5

Haiku n° 54.

Autor: Hôsai

Estrofas más probables: 7-5-4 o 3-9-4

APÉNDICE 4:

TIPOLOGÍA DE LOS HAIKUS7

A) Haikus que responden a una tipología clara

Haikus de lo sagrado

Haiku n° 1

Haiku n° 2

Haiku n° 4

Haiku n° 5

Haiku n° 6

Haiku n° 7

Haiku n° 8

Haiku n° 9

Haiku n° 10 bis

Haiku n° 11

Haiku n° 13

Haiku n° 13 bis1

Haiku n° 13 bis2

Haiku n° 21

Haiku n° 23

Haiku n° 28

Haiku n° 28 bis1

Haiku n° 28 bis2

Haiku n° 31 bis

Haiku n° 36

Haiku n° 37

Haiku n° 38

Haiku n° 38 bis

Haiku n° 39

Haiku n° 40

Haiku n° 41

Haiku n° 43

Haiku n° 46

Haiku n° 46 bis

Haiku n° 47

Haiku n° 53

Haiku n° 54

Haikus intimistas

Haiku n° 26

Haiku n° 27
Haiku n° 27 bis
Haiku n° 44
Haiku n° 50
Haiku n° 51

Haikus de compasión
Haiku n° 44 bis

Haikus cómicos
Haiku del Prólogo
Haiku n° 3
Haiku n° 18
Haiku n° 45

Haikus feístas
Haiku n° 19

Haikus descriptivos
Haiku n° 10
Haiku n° 15
Haiku n° 24 bis
Haiku n° 42

Haikus crueles
Haiku n° 31
Haiku n° 32
Haiku n° 32 bis

B) Haikus de complicada clasificación

Haiku n° 12
Haiku n° 14
Haiku n° 16
Haiku n° 17
Haiku n° 20
Haiku n° 22
Haiku n° 23 bis
Haiku n° 24
Haiku n° 25
Haiku n° 29
Haiku n° 30

Haiku n° 31 bis

Haiku n° 33

Haiku n° 34

Haiku n° 34 bis

Haiku n° 35

Haiku n° 35 bis

Haiku n° 48

Haiku n° 49

Haiku n° 52

- Prólogo 雨雲にはらのふくるる蛙かな
1) 欺いて行きぬけ寺やおぼろ月
2) 川渚や蝶を寝さする鍋の尻
3) 一つ飛ぶ音に皆飛ぶ蛙かな
4) 春雨の木下につたふ雫かな
5) 春雨やもの書ぬ身のあわれなる
6) 水に浮く柄杓の上の春の雪
7) 隈もなき空にかくるゝ雲雀かな
8) 草麦や雲雀があがるあれ下がる
9) かへり見れば行きあひし人霞みけり
10) 売牛の村をはなるる霞かな
10 bis) 牛もうもうもうと霧から出たりけり
11) あけぼのの春あけぼのの水の音
12) どこでも死ねるからだで春風
13) 菜の花や法師が宿は訪はで過ぎ
13 bis1) 初雪や波のとどこかぬ岩の上
13 bis2) 二つ居て一つは鳴かず秋の蟬
14) しづかなる水は沈みて夏の暮れ
15) 短夜や小店あけたるまちはずれ
16) 夏の月遺跡の中に人の住み

- 17) 梢よりあだに落ちけり蟬の殻
 18) 人來たら蛙となれよ冷やし瓜
 19) なまぐさし小菜葱が上の鮠の腸
 20) 人あれば蠅あり仏ありにけり
 21) 明やすき夜を磯による海月哉
 22) 木を落ちて蛇の地を這ふ暑哉
 23 bis) 蛇を切つて 渡る谷間の若葉かな
 23) 蛇よりも殺めし棒の迅き流れ
 24) 唇に墨つく兒のすゝみかな
 24 bis) 名月やこたち並ぶ堂の縁
 25) 蛭獲て少年の指みどりなり
 26) 死ねぬ髪手に梳きあまる蛭かな
 27) 負うた子に髪なぶらるゝ暑さかな
 27 bis) 負ふた子に蕨をとりて持たせけり
 28) 思ふことなき顔しても秋のくれ
 28 bis1) 枯枝ぼきぼきおもふことなく
 28 bis2) 思事なく枯木を拾いあるきつつ
 29) 名月や行つても行つてもよその空
 30) 橋守と語りて月の名残かな
 31) かりかりと蟻螂蜂の兒を食む
 31 bis) むさゝびの小鳥喰み居る枯野かな
 32) ふみつけた蟹の死骸や今朝の秋
 32 bis) 蛇が殺されて居る炎天をまたいで
 33) 鶇死して翅拡ぐるに任せたり
 34) 名月に犬ころ捨てて下部かな
 34 bis) 打ちはた梵論つれだちて夏野かな
 35) トマトを手に御仏の前に父母の前に
 35 bis) うどん供へて、母よ、わたくしもいた

- 36) 葉の音に犬吼かゝる風哉
- 37) 白桃や雫もおとす水のいろ
- 38) 出る月と入り日のあいや赤蜻蛉
- 38 bis) 菜の花や月は東日は西に
- 39) なき人のしるしの竹に蜻蛉哉
- 40) 明星や尾上にきゆる鹿の聲
- 41) 彼一語我一語秋深みかも
- 42) 昔しは海であつたと櫓をくべる
- 43) 大雪が押す禪堂の雪囲ひ
- 44) 木枯や二十四文の遊女小屋
- 44 bis) 春寒のをなごやのをなごが一銭持つて出てくれた
- 45) 野仏の鼻のさきからつららかな
- 46) 風の枯木をひろつてはあるく
- 46 bis) 秋風の石を拾う
- 47) 曙や白魚白きこと一寸
- 48) こぼれては風拾ひ行衛かな
- 49) ひっそり暮らせばみそさざい
- 50) 悲しさの極みに誰か枯木折る
- 51) 生残り生残りたる寒さかな
- 52) 生き残つたからだ掻いている
- 53) めれ足で雀のありく廊下かな
- 54) 井戸のほとりがぬれて居る夕風

7. Una explicación exhaustiva de la tipología de los haikus japoneses quedó expuesta en *El corazón del haiku* (Mandala, 2002), *El espacio interior del haiku* (Shinden, 2004) y el prólogo a *Saborear el agua* (Hiperión, 2004).

APÉNDICE 5:

LISTADO COMPLETO
DE HAIKUS EN JAPONÉS

MATERIAL DIDÁCTICO **ADICIONAL**

- 1. Haikus de los autores más reconocidos*
- 2. Haikus de complicada clasificación*
- 3. Haikus con metro distinto al 5-7-5*

EJERCICIO 1:

HAIKUS DE LOS AUTORES

MÁS RECONOCIDOS

BASHÔ [1644-1694]

4. Harusame no ko shita ni tsutau shizuku kana

¡Ah, la lluvia de primavera! Las gotas de agua recorren los árboles hasta abajo

17. Kozue yori ada ni ochi keri semi no kara

Desde lo alto del árbol cayó sin el menor significado la cáscara de una cigarra

19. Namagusashi konagi ga ue no hae no wata

¡Qué peste a pescado! Sobre una hoja de konagi las tripas de una carpa

24 bis. Meigetsu ya kotachi narabu dô no fuchi

Luna llena. Los niños alineados en la galería del templo

47. Akebono ya shirauo shiroki koto issun

Con el alba, los pececillos shirauo: tres centímetros de blancura

CHIYO-JO [1701-1775]

Prólogo. Amagumo ni hara no fukururu kawazu kana

La rana infla el buche ante las nubes que traen la lluvia

29. Meigetsu ya ittemo ittemo yoso no sora

La Luna llena. No importa a donde vaya, el cielo me es ajeno

48. Koborete wa kaze hiroi-yuku chidori kana

De la bandada de los chidori, uno va perdiendo fuerzas y el viento lo recoge

TAIGI [1709-1772]

1. Azamuite yukinuke-dera ya oboro-zuki

Contando una mentira, atajo por medio del templo... La Luna con un halo de niebla.

30. Hashimori to katarite tsuki no nagori kana

Estaba charlando con el guarda del puente... ¡La despedida de la Luna!

BUSON [1715-1783]

5. Harusame ya mono kakanu mi no aware naru

Lluvia de primavera. Alguien que no escribe profundamente emocionado

13. Na no hana ya hôshi ga yado wa towade

sugi Flores de colza. La choza de un monje. Sin visitarle, paso de largo

15. *Mijikayo ya komise aketaru machihazure*
La noche corta del verano. Una pequeña tienda abierta a las afueras de la ciudad

21. *Akeyasuki yo o iso ni yoru kurage kana*
Cede la noche. A la costa rocosa se acerca... ¡Una medusa!

23 bis. *Ja o kitte wataru tanima no wakaba kana*
Partiendo en dos a una serpiente, cruzo el espacio del valle. Las hojas recién brotadas

31 bis. *Musasabi no kotori kamiiru kareno kana*
La ardilla está devorando un pajarillo en el páramo

34. *Meigetsu ni inukoro suteru shimobe kana*
¡Ante la Luna llena un criado arroja a un perrito!

34 bis. *Uchihatasu boro tsuredachite natsuno kana*
«A que lo mata...». Obligando a salir al monje- samurai... El campo en el verano

38 bis. *Na no hana ya tsuki wa higashi ni hi wa nishi ni*
Flores de colza. La Luna, al Este. El Sol, al Oeste

ISSA [1763-1827]

2. *Kawabuchi ya chô o nesasuru nabe no shiri*
Al borde del río, el culo de una olla hace dormir a una mariposa

10 bis. *Ushi mô mô mô kiri kara detarikeri*
La vaca “muu, muu, muu” surgió de la niebla

18. *Hito kitara kawazu to nare yo hiyashi uri*
Oye, melón fresquito, si alguien viene a comerte... ¡conviértete en rana!

20. *Hito areba hae ari hotoke ari ni keru*
Si había seres humanos, había moscas... y Budas

44. *Kogarashi ya nigûshi mon no yûjogoya*
La tormenta de invierno. Una choza de prostitutas, de ésas que cuestan veinticuatro monedas

45. *Nobotoke no hana no saki kara tsurara kana*
Un Buda a la intemperie. De la nariz le cuelgan... los carámbanos

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

SHIKI [1866-1902]

9. *Kaerimireba yukiaishi hito kasumi keru*
Al volver la vista, aquel con quien me crucé envuelto en niebla

32. *Fumitsuketa kani no shigai ya kesa no aki*
Pisoteado, el esqueleto de un cangrejo muerto. Esta mañana de otoño

53. *Nureashi de suzume no ariku rôka kana*
Andando con sus patitas mojadas, el gorrión por la terraza de madera

SANTÔKA [1882-1940]

- 12. Dokodemo shineru karada de harukaze*
Con un cuerpo dispuesto a morir donde sea. Viento de primavera
- 28 bis1. Kare eda pokipoki omou koto naku*
Rompiendo ramitas secas, sin pensar en nada
- 28 bis2. Omou koto naku kareki o hiroi-arukitsutsu*
Sin pensar en nada, mientras camino recogiendo ramas secas
- 35. Tomato o te ni mihotoke no mae ni chichi-haha no mae ni*
En la mano, un tomate que ofrezco al Buda, a papá y a mamá
- 35 bis. Udon sonaete haha yo watakushi mo itadakimasuru*
Te ofrezco udon, querida mamá. Yo mismo me lo comeré
- 44 bis. Haru-samu no onagoya no onago ga issen motte dete kureta*
Una primavera fría. Para darme un céntimo ha salido una de las mujeres del burdel
- 46. Kaze no kareki o hirote wa aruku*
Con viento, recoger ramas secas. Caminar
- 46 bis. Akikaze no ishi o hirou*
Con viento de otoño recojo una piedra
- 49. Hissori kuraseba misosazai*
Sólo si tu vida es algo no sabido, el canto del misosazai
- 52. Ikinokotta karada kaite iru*
Haber sobrevivido... Rascarse el cuerpo

SEISHI [1901-1994]

- 25. Hotaru ete shônen no yubi midori nari*
Atrapando luciérnagas, los dedos del niño se han tiznado de verde
- 31. Karikari to tôrô hachi no kao o hamu*
Crunch-crunch... Una mantis masticando la cara de una abeja
- 33. Tsugumi shishite hane hiroguru ni makasetari*
Al morir, el tsugumi dejó a sus alas abrirse por última vez
- 43. Ôyuki ga osu zendô no yukigakoi*
La gran nevada. Los setos del templo Zen comienzan a ceder
- 50. Kanashisa no kiwami ni tareka kareki oru*
En el momento en que la pena llega a su culmen, alguien parte una rama seca

EJERCICIO 2:

HAIKUS

DE COMPLICADA CLASIFICACIÓN8

12.

Dokodemo Con un cuerpo
shineru karada de dispuesto a morir donde sea
harukaze Viento de primavera

Posibilidades:

a) Intimista, b) De lo sagrado, c) Filosófico

16.

Natsu no tsuki Luna de verano
iseki no naka ni Alguien que vive
hito no sumi en medio de unas ruinas

Posibilidades:

a) De compasión, b) De lo sagrado

17.

Kozue yori Desde lo alto del árbol
ada ni ochi keri cayó sin el menor significado
semi no kara la cáscara de una cigarra

Posibilidades:

a) De lo sagrado, b) Filosófico

20.

Hito areba Si había seres humanos,
hae ari había moscas...
hotoke ari ni keri y Budas

Posibilidades:

a) Cómico, b) Filosófico

22.

Ki o ochite Cayendo de un árbol
hebi no chi o hau la serpiente reptó por la tierra...
atsusa kana ¡Qué calor que hace!

Posibilidades:

a) De lo sagrado, b) Descriptivo, c) De compasión

23 bis

Ja o kitte Partiendo en dos a una serpiente,
wataru tanima no cruzó el espacio del valle
wakaba kana Las hojas recién brotadas

Posibilidades:

a) Descriptivo, b) Cruel

24.

Kuchibiru ni sumi tsuku Con una mancha de tinta en los labios
chigo no un estudiante
suzumi kana tomando el fresquito

Posibilidades:

a) Cómico, b) De lo sagrado

25.

Hotaru ete Atrapando luciérnagas,
shônen no yubi los dedos del niño
midori nari se han tiznado de verde

Posibilidades:

a) Descriptivo, b) Cómico

29.

Meigetsu ya La Luna llena
ittemo ittemo No importa a donde vaya,
yoso no sora el cielo me es ajeno

Posibilidades:

a) De lo sagrado, b) Intimista

30.

Hashimori to katarite Estaba charlando

tsuki no con el guarda del puente...
nagori kana ¡La despedida de la Luna!

Posibilidades:

a) Descriptivo, b) De lo sagrado

31 bis.

Musasabi no La ardilla
kotori kamiiru está devorando un pajarillo
kareno kana en el páramo

Posibilidades:

a) De compasión, b) De lo sagrado, c) Cruel, d) Descriptivo

33.

Tsugumi shishite Al morir, el *tsugumi*
hane hiroguru ni dejó a sus alas
makasetari abrirse por última vez

Posibilidades:

a) De compasión, b) De lo sagrado

34.

Meigetsu ni ¡Ante la Luna llena
inukoro suteru un criado arroja
shimobe kana a un perrito!

Posibilidades:

a) De compasión, b) Descriptivo, c) Cruel

34 bis.

Uchihatasu «A que lo mata...»
boro tsuredachite Obligando a salir al
monje-*samurai*...
natsuno kana El campo en el verano

Posibilidades:

a) De compasión, b) Descriptivo, c) Cruel

35.

Tomato o te ni En la mano, un tomate
mihotoke no mae ni que ofrezco al Buda,
chichi-haha no mae ni a papá y a mamá

Posibilidades:

a) Descriptivo, b) Intimista, c) Cómico

48.

Koborete wa De la bandada de los *chidori*,
kaze hiroi-yuku uno va perdiendo fuerzas
chidori kana y el viento lo recoge

Posibilidades:

a) De compasión, b) De lo sagrado

49.

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

Posibilidades:

a) Filosófico, b) De lo sagrado

52.

Ikinokotta Haber sobrevivido
karada Rascarse
kaite iru el cuerpo

Posibilidades:

a) Descriptivo, b) De lo sagrado

8. *La verdadera naturaleza de cada uno de estos haikus se discute en el comentario correspondiente. Se trata ahora de proponerlos como material didáctico.*

EJERCICIO 3:

HAIKUS CON METRO DISTINTO AL 5-7-5

El valor excepcional de estos haikus que ahora recogemos es que no son una excepción. Los haikus de esta antología no se han elegido por no respetar el 5-7-5, sino por otras cuestiones a las que ya se ha hecho referencia. Y sin embargo, de setenta haikus –la mitad los cuales son clásicos– nos encontramos con veintiocho que no se pueden leer ni traducir respaldando el 5-7-5. A mi juicio es una muestra suficientemente significativa para matizar –y en su caso replantearnos– el tópico del metro 5-7-5 del haiku japonés.

9.

Kaerimireba Al volver la vista,
yukiaishi hito aquel con quien me crucé
kasumi keri envuelto en niebla

El primer verso tiene que tener 6 y no 5 sílabas, a menos que se corte la palabra.

10. bis

Ushi La vaca
mô mô mô “muu, muu, muu”
kiri kara detarikeri surgió de la niebla

¿Qué hacemos para meter este haiku en el metro 5-7-5? ¿Dividimos el mugido de la vaca? Como quiera que en japonés lo que nosotros transcribimos mô se escribe “mou”, cumplir el 5-7-5 sería escribir:

*Ushi mou mou
mou kiri kara
detarikeri*

El metro más lógico para este haiku es el que hemos propuesto: 2-6-9.

11.

Akebono no haru El alba de la primavera
akebono no Amanecer
mizu no oto con rumor de agua

Puede traducirse en 5-7-5, pero no resulta tan natural como 7-5-5.

12.

Dokodemo Con un cuerpo

shineru karada de dispuesto a morir donde sea

harukaze Viento de primavera

Es un haiku de metro libre. El poeta no tiene intención de que llegue a 17 sílabas, ni que éstas presenten el 5-7-5.

20.

Hito areba Si había seres humanos,

hae ari había moscas...

hotoke ari ni keri y Budas

Hotoke es sujeto de ari ni keri, no tiene sentido que comparta el segundo verso con hae ari: hae ari hotoke, no significaría nada en sí mismo.

21.

Akeyasuki yo o Cede la noche

iso ni yoru A la costa rocosa se acerca...

kurage kana ¡Una medusa!

El adjetivo akeyasuki debe ir delante del sustantivo yo. La partícula o nos hace entender que todo lo anterior es el complemento directo de un verbo elíptico. Pero debe incluirse en el mismo primer verso.

24 bis.

Meigetsu ya Luna llena

kotachi narabu Los niños alineados

dô no fuchi en la galería del templo

Es el propio Bashô haciendo un haiku de 16 sílabas.

26.

Shinenu No se muere...

kami te ni suki amaru En la mano, los cabellos que peina

hotaru kana ¡Mirando las luciérnagas!

Shinenu kami (que sumaría 5 sílabas) significaría “un pelo que no muere”. Es teóricamente posible en poesía, pero parece más lógico pensar que es ella la que no se resigna a morir. En ese caso hay que separar shinenu del segundo verso.

28.

Omou koto naki También para quien pone

kao shite mo cara de no pensar nada,

aki no kure el atardecer de otoño

No tiene sentido separar de la frase omou koto naki el verbo y colocarlo comenzando

el segundo verso.

28 bis1 y bis2

Kare eda Rompiendo
pokipoki ramitas secas,
omou koto naku sin pensar en nada

Omou koto naku Sin pensar en nada,
kareki o mientras camino
hiro-i-arukitsutsu recogiendo ramas secas

Ya sabemos que a Santôka no le importa el metro. El primer haiku tiene 15 sílabas, y en el segundo se llega a las 19 sílabas.

29.

Meigetsu ya La Luna llena
ittemo ittemo No importa a donde vaya,
yoso no sora el cielo me es ajeno

Se le dé el valor que se quiera dársele a la reduplicación tt, el segundo verso no puede tener siete sílabas.

30.

Hashimori to katarite Estaba charlando
tsuki no con el guarda del puente...
nagori kana ¡La despedida de la Luna!

Si respetamos el 5-7-5, el segundo verso estaría diciendo “una Luna que está charlando”. El sentido más probable, como vimos, es que el guarda está hablando con el autor del haiku, y éste ve cómo la Luna a las espaldas del guarda se va marchando; pero incluso si es el guarda el que está a solas con la Luna, “una Luna que charla”, es demasiado figurativo a mi juicio para el haiku...

31.

Karikari to Crunch-crunch
tôrô Una mantis masticando
hachi no kao o hamu la cara de una abeja

Tal vez sea el ejemplo más claro de todos. Si respetamos el 5-7-5, el segundo verso dice “mantis-abeja”. Gramaticalmente, sería como si hubiera un tipo de abeja llamada “la abeja-mantis”, y claramente esto nada tiene que ver con el sentido del haiku.

32 bis.

Hebi ga korosarete iru Una serpiente asesinada
enten o en un día abrasador

mataide tôru Paso por encima

El haiku suma en total 22 sílabas. No hay intención por parte del autor en hacerlo entrar en la estrofa 5-7-5.

33.

Tsugumi shishite Al morir, el *tsugumi*
hane hiroguru ni dejó a sus alas
makasetari abrirse por última vez

Si se respeta el 5-7-5, la forma verbal shishite pierde su última sílaba.

35.

Tomato o te ni En la mano, un tomate
mihotoke no mae ni que ofrezco al Buda,
chichi-haha no mae nia a papá y a mamá

Es un haiku de metro libre que suma 20 sílabas. El poeta no tuvo la menor intención de hacerlo entrar en el corsé del 5-7-5.

35 bis.

Udon sonaete Te ofrezco *udon*,
haha yo querida mamá
watakushi mo Yo mismo me lo comeré
itadakimasuru

Es un haiku de metro libre que suma 22 sílabas.

41.

Kare ichigo Él dijo algo
ware ichigo Yo dije algo...
aki fukami kamo ¡Qué hondura la del otoño!

El sustantivo aki afecta a fukami. Un segundo verso compuesto por “yo –una palabra– otoño” no tiene demasiado sentido.

42.

Mukashi wa Dijo: «Antaño, el mar
umi de atta to llegaba hasta aquí»,
kotsu o kuberu y puso más leña en el fuego

El poeta trata de acercarse al 5-7-5, pero el primer verso no puede incorporar sólo la primera sílaba de umi y el tercer verso no puede perder la primera sílaba de kotsu, así que le sale un 4-7-6.

44 bis.

Haru-samu no Una primavera fría
onagoya no onago ga Para darme un céntimo
issen motte dete kureta ha salido una de las mujeres del burdel

Este haiku tiene la friolera de 25 sílabas. Su (5-9-11) no deja de sorprendernos.

46.

Kaze no Con viento,
kareki o hirotte wa recoger ramas secas
aruku Caminar

Es un haiku de metro libre. El poeta no tiene intención de que llegue a 17 sílabas, ni que éstas presenten el 5-7-5.

46 bis.

Akikaze no Con viento de otoño
ishi o hirou recojo una piedra

Es un haiku de metro libre. El primer verso tiene 5 sílabas, el segundo 6. Transformar este haiku en uno convencional de 5-7-5 habría resultado extraordinariamente fácil. Con sólo escribir en vez de hirou su gerundio (hirotte), ya estamos en 7 sílabas, propiciando un tercer verso de 5. Pero Santôka no quiere hacerlo.

47.

Akebono ya Con el alba,
shirauo los pececillos shirauo:
shiroki koto issun tres centímetros de blancura

El adjetivo shiroki debe ir delante del sustantivo koto.

49.

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

Es un haiku de metro libre. Tiene 12 sílabas.

50.

Kanashisa no En el momento
kiwami ni en que la pena llega a su culmen,
tareka kareki oru alguien parte una rama seca

Respetando el 5-7-5, el segundo verso sería: “en el punto álgido –alguien”. Parece que ese “alguien” (tareka) tiene más sentido como sujeto de oru en el tercer verso.

52.

Ikinokotta Haber sobrevivido

karada Rascarse

kaite iru el cuerpo

Es un haiku de metro libre. Tiene 13 sílabas.

54.

Ido no hotori ga El borde del pozo

nurete iru empapado de agua

yûkaze Viento de atardecer

Es un haiku de metro libre. El poeta no tiene intención en hacerlo entrar en el 5-7-5, aunque tiene casi 17 sílabas.

© 2007, *vicentehaya@yahoo.es*

© de la edición en castellano:

2007 by Editorial Kairós, S.A.

Editorial Kairós S.A.

Numancia 117-121, 08029 Barcelona, España

www.editorialkairos.com

Nirvana Libros S.A. de C.V.

3ª Cerrada de Minas 501-8, CP 01280 México, D.F.

www.nirvanalibros.com.mx

© caligrafías: Nagamatsu Kazue

Corrección: Amelia Padilla

ISBN digital: 978-84-7245-734-8

Todos los derechos reservados. No está permitida la reproducción total ni parcial de este libro, ni la recopilación en un sistema informático, ni la transmisión por medios electrónicos, mecánicos, por fotocopias, por registro o por otros métodos, salvo de breves extractos a efectos de reseña, sin la autorización previa y por escrito del editor o el propietario del copyright.

Índice

PRÓLOGO: El origen de este libro	7
PRIMAVERA	13
1. Azamuite: Contando una mentira	15
2. Kawabuchi ya: Al borde del río	18
3. Hitotsu tobu: Una salta	20
4. Harusame no: ¡Ah, la lluvia de primavera!	22
5. Harusame ya: Lluvia de primavera	24
6. Mizu ni uku: Sobre un cazo votivo	27
7. Kuma mo naki: En la inmensidad de un cielo	30
8. Kusa-mugi ya: Campos verdes de trigo	32
9. Kaerimireba: Al volver la vista	35
10. Uri-ushi no: Vendida la vaca	37
11. Akebono no haru: El alba de la primavera	41
12. Dokodemo: Con un cuerpo	44
13. Na no hana ya: Flores de colza	47
VERANO	51
14. Shizukanaru: Llegar a la calma	53
15. Mijikayo ya: La noche corta del verano	56
16. Natsu no tsuki: Luna de verano	59
17. Kozue yori: Desde lo alto del árbol	62
18. Hito kitara: Oye, melón fresquito	65
19. Namagusashi: ¡Qué peste a pescado!	68
20. Hito areba: Si había seres humanos	70
21. Akeyasuki yo o: Cede la noche	72
22. Ki o ochite: Cayendo de un árbol	75
23. Hebi yori mo: Más veloz que la serpiente	77
24. Kuchibiru ni sumi tsuku: Con una mancha	80
25. Hotaru ete: Atrapando luciérnagas	84
26. Shinenu: No se muere	86

27. Outa ko ni: El niño a mis espaldas	88
OTOÑO	91
28. Omou koto naki: También para quien pone	93
29. Meigetsu ya: La Luna llena	97
30. Hashimori to katarite: Estaba charlando	99
31. Karikari to: Crunch-crunch	103
32. Fumitsuketa: Pisoteado	106
33. Tsugumi shishite: Al morir, el tsugumi	110
34. Meigetsu ni: Ante la Luna llena	113
35. Tomato o te ni: En la mano, un tomate	116
36. Ha no oto ni: Un perro ladrando	119
37. Shiramomo ya: El melocotón blanco	121
38. Deru tsuki to: En el encuentro	124
39. Naki-hito no: La libélula se posó	127
40. Myôjô ya: “La estrella brillante”	130
41. Kare ichigo: Él dijo algo	132
INVIERNO	135
42. Mukashi wa: Dijo: «Antaño, el mar	137
43. Ôyuki ga: La gran nevada	140
44. Kogarashi ya: La tormenta de invierno	142
45. Nobotoke no: Un Buda a la intemperie	145
46. Kaze no: Con viento	145
47. Akebono ya: Con el alba	151
48. Koborete wa: De la bandada de los chidori	154
49. Hissori kuraseba: Sólo si tu vida	157
50. Kanashisa no: En el momento	160
51. Ikinokori: Sobreviviendo a mis seres queridos	162
SIN ESTACIÓN	165
52. Ikinokotta: Haber sobrevivido	167
53. Nureashi de: Andando con sus patitas mojadas	169

54. Ido no hotori ga: El borde del pozo	171
TABLAS E ÍNDICES	173
1. Autores de los haikus	174
2. Época de los haikus	177
3. Métrica de los haikus	180
4. Tipología de los haikus	188
5. Listado completo de haikus en japonés	195
MATERIAL DIDÁCTICO ADICIONAL	197
1. Haikus de los autores más reconocidos	198
2. Haikus de complicada clasificación	202
3. Haikus con metro distinto al 5-7-5	207