

Otto Ricardo Torres *

**Aproximaciones a la poética Zen.
El haikú de Onitsura¹**

Resumen. Este artículo presenta un análisis del haikú de Onitsura, procurando la exclusión de todo tipo de presaberes y connotaciones figurativas. Se trata de superar la percepción cultural y habitual de la realidad, para alcanzar la lectura indicial, interpretativa, que nos revelará la verdad o identidad de las criaturas del texto. El ensayo se funda en los presupuestos de la Poética Zen.

Palabras clave. Haikú, lectura indicial, Satori, Zen, percepción y ser.

Abstract. This paper presents an analysis of Onitsura 's haiku, seeking the exclusion of any kind of preknowledge or figurative connotations. It is about going beyond the everyday cultural perception of reality to reach an indexical interpretative reading. This will unveil truth or identity wit/z the creatures of the text. This essay is based on the fundamentals of Zen poetics.

Keywords. Haiku, indexical reading, Satori, Zen, perception and being.

Dedicatoria

También con este haikú recuerdo a mis alumnos del Taller de Lírica, en la Maestría en literatura de la Pontificia Universidad Javeriana. A ellos y a la Institución de los jesuitas dedico este pequeño ensayo

Casa Esenia, abril-mayo del 2m4

*Cuando las flores del cerezo se abren,
Los pájaros tienen dos patas,
Los caballos cuatro.*

Creo que la búsqueda ardua pero insistente de lo que hoy considero la clave de lectura de este poema del poeta japonés Onitsura², se convirtió en mi maestro.

* Profesor de la Universidad Javeriana y la Universidad Pedagógica Nacional. ottoricardo@hotmail.com.

¹ Texto leído en el Aula múltiple de postgrados el día 19 de abril, en la iniciación de la Semana Cultural del Idioma, dentro del marco de la conmemoración Universidad Pedagógica Nacional 50 AÑOS. El ensayo corresponde a la unidad textual *Aproximaciones a la Poética Zen*.

Conocer conocimiento conocido, siendo útil a veces, nunca es tan promisorio y fértil como el contacto con fuentes no conocidas.

Con este haikú insistimos con varios grupos sucesivos de alumnos. La idea era tratar de ejercitar el empleo de las percepciones subjetiva y objetiva, pues de ordinario, nuestra subjetividad no es propiamente el lugar desde donde habla el emisor, sino el parlante donde se reúnen y resuenan voces ajenas, coloniales, interiorizadas y asumidas como de uno. Y, por la misma razón por la que no sabemos ser, resultamos no sabiendo tampoco percibir.

En otras palabras, cuando decimos percibir subjetivamente no hacemos sino asociar un conocimiento conocido inmediato con conocimientos conocidos distantes, mediatos, inconscientemente ajenos. Solemos no usar la percepción sin presaber, incluso ignoramos que ello sea posible. Del mismo modo, cuando se trata de percibir desde afuera, corremos a documentarnos para poder dar cuenta de lo que percibimos. Pesa la inhibición cultural para atrevemos a generar nuevo conocimiento.

En definitiva, poco nos hemos habituado a percibir desde la subjetividad ni desde afuera, privándonos del prodigio de advertir que somos percibidos por eso que percibimos, que lo visto nos ve también, y que, en ocasiones de mayor privilegio, lo visto es el que ve.

En esa pedagogía de ruptura, para propiciar el caos mediante la suspensión de las rutinas didácticas, el estudiante reacciona con violencia, por el temor de perder identidad, que no es sino, en este caso, el piso falso de sus hábitos. Después advertimos que el hábito, como ha dicho cierto pensador, no es solo el que tengo sino lo que me tiene. Y así, por esa puerta traumática del haikú de Onitsura,

² Onitsura (1660-1738), al igual que Matsuo Bashó, nació de noble familia samurai. Fundador de la escuela Itami, “comparte con el maestro [Bashô] la gloria de haber elevado el Haikú a sus más altas posibilidades poéticas”. “A los 25 años, afirma Blyth, llegó al firme convencimiento de que el Haikú es la verdad, fue como una iluminación súbita que ha dejado plasmada en el siguiente adagio, la afirmación-lema de su quehacer poético: *Fuera de la verdad no existe Haikú*”. (Gustavo Zuluaga Herrera (Comp.), *Antología del haikú japonés*. Medellín: Editorial Endimión, 1990, p. 65).

Algunos haikúes de Onitsura.

La alondra asciende,
La alondra desciende,
¡Qué verde la cebada!

...

La Gran Mañana.
Vientos de antaño
Soplan a través de los pinos.

La campana lejana,
¡Cómo se acerca en su avance
A través de la bruma primaveral!

Universidad Pedagógica Nacional

tratamos de ingresar, semestre a semestre, al recinto de la perplejidad, intentando hacer claridad sobre nuestra ignorancia. Tener claras las dudas, nuestras dudas, es el primer paso para conocer. En ese tránsito solitario, contamos, indefectiblemente, con la asistencia directa del misterio, nuestro objeto de conocimiento en cuestión.

Entonces, uno le cree con más razones al Gurú Ramana Maharsi, quien tuvo por maestro de iniciación suyo a una montaña, Arunachala (hoy santuario), en cuyas faldas se quedó a vivir.

También he sabido desde entonces que uno no tiene necesidad de ir lejos para encontrar al Maestro, pues este aparece de modo inadvertido y natural, como un sencillo interlocutor en nuestro camino. Ni que el Maestro sea necesariamente un ser humano de carne y hueso, sino una energía, ángel disfrazado de haikú en este caso, por ejemplo.

Después, cuando se ha ido, advertimos que era el Maestro, aunque, en verdad, él nunca se va. Creo que cuando decimos que se ha ido el Maestro, quien se ha ido es uno.

Sin saberlo en un comienzo, he caminado con el haikú de la mano del Budismo Zen. Zen y haikú me hicieron ver que uno y otro son una pareja de Maestro y discípulo. El buen haikú es un texto Zen, un Satoru o manifestación del Satori, que es el despertar o la iluminación.

Según la mente pudiera atestiguarlo, en el Satori el velo del aire se rasga en relámpago y aparecen distintas las realidades, ahora más comunes y corrientes que antes, bañadas en la luz que emana del origen, de su manifestación íntima. Esa luz es su logos, su fanal, su verdad de sí, su manera natural de ser y de decirse. Es una voz que se ve, o un decirse a través de la propia luz.

Después de pasar por ahí, resulta difícil entender de otro modo algunos salmos y el Evangelio de San Juan.

La meditación sin premeditación desaparece y nos limpia y protege de presaberes habituales o imaginarios. Entonces, la meditación anda despacio, incluso al volar. La revelación, iluminación o Satori, es el momento intemporal del vuelo de la meditación. Lo que es, incluido uno mismo, sin ser uno, está pasando por ahí.

En ese camino, van quedando cenizas de palabras, entre la nada azul. Con esta nada y aquellas cenizas construye su choza El Ermitaño.

Así que por el camino encontramos al Maestro. El camino es el Maestro, quien guía el andar. Si “se hace camino al andar”, como dijo don Antonio Machado, es, ante todo, cierto, que el camino es el que nos enseña a ir.

Sin embargo, situados en la frontera, el pie y el camino (representantes del infinito y de la eternidad) son cada uno el otro lado del otro.

Esta *aproximación* al haikú de Onitsura corresponde, pues, a *mi* haikú de Onitsura. Es lo que él me ha dicho, sin haber mediado previamente ninguna información ajena, libresca ni oral. Él me habló directamente de sí, del zen, pues me enseñó cosas que después supe que eran zen. Fue un diálogo de mucho tiempo, hasta cuando me di cuenta de que los cerezos removían mis hábitos perceptivos y *despertaban* en mí un modo nuevo, original, de verlos a ellos, a los caballos y a los pájaros, tales como ellos son, en su modo natural de ser. Súbitamente advertí que eso que he dicho *modo original de percibir* es inmediato y silencioso. Consiste nada más en percibir sin leer ni asociar. El mundo recupera su inocencia, que es su origen, y se manifiesta recién nacido en el esplendor de su callada y viva eternidad. Son las cosas comunes y corrientes, pero en el primer día de su luz de todos los días.

Por supuesto, si no los veía como son en sí, es porque los había estado percibiendo desde la imagen aprendida, la de la mirada de los hábitos. O sea que los había estado leyendo, no viendo, y mirándolos con los ojos de la costumbre, desde un *mí* que no soy yo.

Cuando llegué aquí, ya me importé poco saber de dónde proviene el haikú, ni cómo ni por qué él es un poemilla de una sola estrofa, con versos de 7/5/7 sílabas, ni cuándo nació en el Japón, ni quiénes antes y después de Onitsura y Bashó lo han cultivado, ni si los han apreciado e imitado en España, en México, en Colombia, antes y hoy. Ese saber sobre el haikú no fue de mi interés, sino el otro, y hasta me atreví a escribir algunos, en el ánimo de unirme a su modo de ser para tratar de ser lo más como él y como yo posible.

Sin embargo, no me impuse del todo evitar las divagaciones que siguen, movido tal vez por el interés en dar el testimonio que he venido comentando.

Admitamos, empero, que habría dos maneras de conocer el haikú: a la manera occidental o a la manera oriental, al modo Zen. Este sabe de aquel haciendo uno o apropiándose de alguno, como en el caso del Kóan del ciprés. Nosotros los occidentales creemos conocer al describir, al abstraer y al poder decirlo con palabras. Ese conocimiento nuestro resulta un saber pensado, discursivo, no conocimiento *tathata*, vivo, *connativo*. Estas categorías son tratadas en el capítulo *Aproximaciones a la Poética Zen*.

El doctor Daisetz Teitaro Suzuki³, a quien encontré en el camino de las corroboraciones y de quien empleo dos obras en estas palabras, es uno de mis

³ Daisetz Teitaro Suzuki, *Introducción al Budismo Zen*. Introducción de C. G. Jung. Versión española de la obra alemana titulada *Die Grosse Befreiung*. Bilbao: Mensajero, 1986. En citas, *Sj*.

guías principales, después del haikú. Una de tales obras trae una Introducción del psicoanalista C. G. Jung; la otra es en colaboración con el también psicoanalista Erich From. Abreviadamente, citaré la primera fuente como *SJ* (Suzuki Jung), y la segunda, como *SF* (Suzuki From).

La otra fuente principal es la del monje zen vietnamita, Thich Nhat Hanh⁴ (en citas, *TNH*), quien, según entiendo, fue parte activa en la resistencia de este pueblo en su lucha contra Estados Unidos, dirigida por el Tío Ho.

Por supuesto, hay más referencias de apoyo, pero estas son las guías, encabezadas por el mismo haikú en persona, regalo de Onitsura al mundo, con el cual nos convida y enseña a tener ojos para ver.

Como es sabido, en el Zen el magisterio corre por cuenta del propio discípulo. El Maestro Zen conduce y propicia esta circunstancia, a través de los *medios hábiles* (*TNH*) que él le proporciona, hasta cuando éste alcanza la iluminación o Satori. No hay erudición, pesquisa ni búsqueda por los dominios de la externidad, sino por el de la vía interior, en lo interior de uno mismo y en el interior del sí mismo de la otra realidad. A riesgo de estropear la claridad, podría decir que, en definitiva, se trata de alcanzar a ser y a percibir desde el espíritu que existe en el ser. Dimensión en la cual, todo es uno, vestido de nada, de vacío, de plenitud; en la edad sin tiempo de la eternidad, antes del hombre, de la palabra, de la cifra, de los nombres; en el aquí, en el ahora del aquí; atestiguando la unión indescifrable de lo natural, de la vida viva, con lo sobrenatural.

En este aprendizaje que siempre va, existen varios medios, uno de los cuales es (diciéndolo por mi cuenta) el haikú, mas no cualquier haikú.

Cualquier haikú, en efecto, no puede ser haikú, sino únicamente el que es apto para ayudar a alcanzar la iluminación o Satori. Otros medios son, como se sabe,

D. T. Suzuki y Erich From, *Budismo Zen y psicoanálisis*. 8a. reimpresión. Traducción de Julieta Campos. México: Fondo de Cultura Económica, 1987 (New York, 1960). En citas, *SF*.

Sobre la *connación* o *creación* la cita que sigue. Ver, además, en *SF*, *el método zen* (pp. 20, 66), que corresponde a la misma idea.

“Ahora, sin embargo, al conocer la flor me conozco a mí mismo. Es decir, al perderme en la flor conozco mi Yo lo mismo que a la flor

Llamo a este tipo de acercanos a la realidad la manera zen, la manera precientífica, metacientífica o aun anticientífica.

Esta manera de conocer o de ver la realidad puede llamarse también de connación o creadora.” (*SF* p. 20. Subrayado de Otto Ricardo).

⁴ Thich Nhat Hanh, *Las claves del Zen. Guía para la práctica del Zen*. Madrid: Neo Person Ediciones, 1998. TNH es un maestro zen de origen vietnamita, portavoz del movimiento budista vietnamita por la paz en el mundo, nominado al Premio Nobel de Paz por Martin Luther King *junior*. La primera edición de esta obra fue en francés, París, Ediciones Seghers, 1973, luego traducido al inglés en 1974 y de este al español. En citas, *TNH*.

el kóan, el gáthá, aunque también cualquier circunstancia sencilla pero especial, que tenga el poder de sorprendernos y sacarnos del embotamiento del conocimiento habitual.

Ya cercanos al tema, leamos la primera palabra de SJ:

(...) Otro rasgo característico de la literatura Zen es una tendencia a la poesía. Los Kóans se justiprecian y enjuician poéticamente. (...) La esencia del Zen encuentra su expresión más adecuada en la poesía, y no tanto en la filosofía, porque se relaciona más con el sentimiento que con el intelecto (...)
(SJ, p. 170).

Sí, la poesía y, en general, el arte, pueden ser expresiones del zen, pero si logran ser instrumentos de lo inefable, que es la realidad en su en sí. Con lo fable, el poema dice lo inefable. La palabra es palabra de poema cuando, con la misma lengua del decir ordinario, acalia a esta y habla desde el origen. Por eso es creación, *poiesis*, porque crea *criaturas*, no objetos.

Las cosas que se pueden encontrar entre la extensa literatura de las escrituras budistas podrán ser budismo, pero no budismo zen. El zen no está en las escrituras, porque el zen “no se basa en palabras y letras”. (TNH, p. 32).

La palabra poética que ve, que oye, que percibe con todo el cuerpo y que no se deja traducir a otras palabras, es palabra del zen. Esa palabra que logra borrarse en la transparencia y que, a su vez, nos ayuda a diluirnos en esta, es zen. Algunos la escriben con mayúscula.

Lingüística y semiótica. Relaciones de significación y relaciones de indicación. Primera lectura o signica, segunda lectura o indicial.

He aquí, pues, alumnos amigos del Taller de Lirica, de nuevo el haikú de Onitsura:

Cuando las flores del cerezo se abren, Los pájaros tienen dos patas, Los caballos cuatro.

En japonés transliterado:

*Sakura saku koro
tori ashi nihon
uma shihon⁵*

⁵ Bashó, Buson, Issa, Shiki y otros poetas zen, *Haikú de las Estaciones. Antología de la Poesía Zen*. Edición bilingüe español japonés. Selección y versión española de Alberto Manzano y Tsutomu Takagi. Barcelona: Teorema, 1985. En citas, *MT*.

Veámoslo del modo más elemental, en el nivel de la primera lectura: lectura heurística⁶ o signica.

Cuando nos enfrentamos por primera vez a un texto, la actitud normal es la de leerlo como lengua ordinaria. Es inevitable. Ésta, la lengua ordinaria, habla mediante signos; su función es *significar*. Comunica porque significa, porque habla mediante signos.

Sin embargo, el texto poético no es lengua ordinaria (o *sistema modelizante primario*) sino una nueva lengua (o *sistema modelizante secundario*), en términos de la hermenéutica de Yuri M. Lotman⁷. 'Nueva lengua' creada mediante la lengua ordinaria. La lengua lingüística u ordinaria genera de su entropía la nueva lengua semiótica.

Podría decirse que, por esa razón, el texto poético no genera *significación* sino *indicación*, debido a que no está enunciado con *signos* sino con *indicios*⁵. Con los signos de la lengua ordinaria, el texto poético crea indicios, otra lengua.

Hay, pues, en el texto poético unas relaciones de significación distintas a las del texto comunicativo o no poético. Como se trata de indicios y no de signos, sus relaciones no son de *significación* sino de *indicación*.

⁶ Sobre el indicio:

— Max Bense y Elisabeth Walther, *La Semiótica. Guía Alfabética*. Traducción de Laura Pla. Barcelona: Anagrama, 1975 (Köln, 1973), en Index. MB y EW.

— Umberto Eco, *Signo*. Traducción de Francisco Serra Cantarell. Barcelona: Labor, 1976 (Milán, 1973), p. 41, 64; UE.

— Georges Mounin, *logía*. Traducción celona: Anagrama, de Minuit, 1970):
tulo *Lingüística y*

Introducción a la Semiode Carlos Manzano. Bar-1972 (Paris: Les Editions GM. En especial, el capí-
semiología, pp 77 Ss.

— Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Versión castellana de Joaquín Forradellas. 2 edición. Barcelona: Ariel, 1989 (Milán, 1978), p. 379; AM y JF.

— Charles Sanders Peirce, *La ciencia de la semiótica*. Traducción de Beatriz Bugni. Buenos Aires: Nueva Visión, 1974, cuya fuente son algunos capítulos de las obras de Peirce *Collected Papers of Charles Sanders Peirce* (Massachusetts, 1965) y *Charles 5. Peirce: Selected Writings* (Nueva York, 1958). ChSP.

— Antonio Prieto, *Ensayo Semiológico de Sistemas Literarios*. Barcelona: Planeta, 1972 (en adelante, AP), para *Síntoma*. Ver archivo Semiogramas.

— Luis J. Prieto, *Mensajes y Señales*. Traducción de César U. Guiñazú, con la colaboración del autor. Barcelona: Seix Barral, 1966 (París: Presses Universitaires de France, 1966). LJP.

⁷ Yuri M. Lotman, *Estructura del Texto Artístico*, Colección Fundamentos. Traducción de Victoriano Imbert. Madrid: Istmo, 1988 (Moscú, 1970). En citas, *Lotman, 1988*.

La primera lectura pasa, pues, por el nivel de la lengua ordinaria, de las relaciones de significación, del sistema modelizante primario, o de la lectura heurística, según el sistema hermenéutico de Michael Riffaterre⁸. Esta primera lectura, que es sígnica, nos conducirá, si sabemos ir, al sistema modelizante secundario, a la lectura hermenéutica (*MR*), a las relaciones de indicación del texto. Y nos conduce al otro nivel por las agramaticalidades, inconsecuencias o desviaciones dadas en dicho nivel sígnico. Estas situaciones aberrantes se constituyen, a su vez, en *indicantes* (o significantes indiciales) del sentido o *indicado*, que se halla en el otro nivel de escritura, en el sistema modelizante secundario, o sea, en las relaciones de indicación del texto poético, del cual dará cuenta la lectura hermenéutica.

La vía sígnica nos dice, por consiguiente, en un decir no convencional, mediante significantes indiciales (*indicantes*), que *por ahí no es*, que estamos siguiendo el camino equivocado. *Esa vía y nivel de lectura nos enseña la vía que no es, no cuál es*.

Dejo implicado señalar que muchos lectores de poesía se quedan en las relaciones de significación, en el nivel del signo, desde el cual le hacen síntesis, paráfrasis, glosas literales, comentarios consecutivos, verso por verso de cada estrofa, al texto poético, como si no se tratara de otra lengua, pero, ante todo, como si el significado fuera literal, consecutivo y lineal. Pero esto quede apenas implicado, pues es un atajo que conduciría a otro ensayo.

Estamos, pues, en la primera lectura, en donde supuestamente no sospechamos nada del texto. ¿Qué nos dicen entonces las relaciones de significación del haikú en su nivel de lengua ordinaria?

Respuesta: el haikú nos dice en este nivel del enunciado que los pájaros tienen dos patas y los caballos cuatro “Cuando las flores del cerezo se abn”. Se puede completar diciendo que, según el haikú literal o sígnico, los pájaros tienen dos patas y los caballos cuatro, únicamente cuando el cerezo florece, y no antes ni después. O sea que, en dicho significado literal, del nivel sígnico o denotativo, de primera lectura, habría dos tipos de pájaros y de caballos: unos, antes y después de florecer el cerezo, que no tienen, respectivamente, dos patas ni cuatro, y otros, cuando el cerezo está florecido, en que sí tienen el número de patas que dice el haikú.

¿Será así? Tal vez no. Esa vía resulta aberrante, desviada; su resultado es absurdo. Corresponde a lo que se conoce en hermenéutica poética como *identificación de la desviación*⁹. El diccionario, el significado léxico, la vía lin-

⁸ Michael Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*. Traduit de l'anglais par Jean-Jacques Thomas. Paris: Éditions du Seuil, 1979 (c° Indiana University Press, 1978). En adelante, Riffaterre Semiótica (*RS*). De enfoque semiótico.

⁹ *Mecanismo de la Decodificación Poética*. La obra de JC se concentra toda en la exégesis de la función poética expuesta por Roman Jakobson. Leyéndola se corre el riesgo de entender mejor
Universidad Pedagógica Nacional

güística, hacen crisis, son inútiles aquí. Esta apreciación se constituye en el *primer gran indicante* (o preludio de indicio) del haikú, el de la *vía no*. Ese *no* encubre una perspectiva nueva, distinta y también (*segundo indicante*) que la clave de lectura no es la *sígnica* sino, posiblemente, la *indicial*, la de la *semiotividad*. ¿Por qué esta? Por el carácter no convencional y enigmático del enunciado, síntoma de *indicialidad*.

El indicio, como señalan los teóricos de él (*cf. referencias*), es un enunciado de sentido ignoto, oculto. Posee *indicantes*, que son *preludios*, *síntomas*, *pistas*, que nos guían, bajo sospecha, a su sentido, lo *indicado*. Cuando este sentido es descubierto, deja de ser *indicio* para convertirse en *señal*, en *símbolo* o en *signo*.

Así que, puesto que sus relaciones *no* son de *significación*, debido a que la lectura *sígnica* nos condujo a un significado absurdo, y puesto que tampoco sabemos qué tipo de relaciones son las que rigen a dicho enunciado, esta situación enigmática nos permite sospechar que se trata de una *enunciación indicial*.

Ahora es la ocasión de postular que el arte crea mediante *indicios*, que el lenguaje poético es el del *indicio*. Por eso demanda *lectura hermenéutica* o *interpretativa*, porque no corresponde a *código previo* (o *sígnico*), y por eso es, como sostiene Lotman, *sistema modelizante secundario*.

Ahora bien, situados en esta hipótesis, damos con otro *indicante*, el del *cerezo en flor*, *quid del conflicto semántico*: su *florescencia* crea una *frontera perceptiva*, antes, en y después de ella. Al parecer, antes y después de *florecidos*, la realidad *pájaros* y *caballos* es una; cuando están *florecidos*, otra. Una realidad de *caballos* y *pájaros no* (sin sus patas naturales) y la otra realidad en que los *pájaros* y los *caballos* sí se ven con sus patas naturales.

Observemos que se vienen dando los rasgos enigmáticos (*prolépticos* o *anticipatorios*) del *indicante*. Y observemos también que la *sinécdoque* es la *figura* que se está empleando en el haikú: las patas como partes del todo *pájaros* y *caballos*, así como (*tercer indicante*) la de los *pájaros* y los *caballos* como partes del todo que es la *realidad universal*.

Hasta aquí hemos podido ir determinando elementos del texto *indicial*, el haikú. Ahora resulta necesario abocar un *cuarto indicante*, esta vez acerca de la *función* o el papel del *cerezo en flor*, el *porqué* de su *desempeño*. Puesto que no es verdad que los *pájaros* ni los *caballos* necesiten que los *cerezos* florezcan para tener, respectivamente, dos y cuatro patas, ¿qué es entonces lo que ocurre? ¿La

aquí el planteamiento de Jakobson, al cual Cohen, no solo explica muy bien, sino que le hace importantes aportes.

Fuente: Jean Cohen, *Estructura del Lenguaje Poético*. Versión española de Martín Blanco Álvarez. Madrid: Gredos, 1970. En citas, JC.

Universidad Pedagógica Nacional

florescencia del cerezo tiene que ver únicamente con los pájaros y los caballos, solamente con el cerezo en flor, o nos concierne a nosotros, únicamente o también? Si la situación nos concierne únicamente a nosotros, los seres humanos estaríamos a las puertas (según me lo ha confesado el haikú) de descubrir *lo indicado*, sentido global o *significancia* del haikú.

Esta última indicación surge porque, según parece, la sola florescencia del cerezo no es capaz de efectuar por sí sola toda esa transformación de la realidad. Hay de por medio, seguramente, otro aspecto allí implicado y que vendría a ser el *quinto indicante*. Posiblemente convenga considerar que esta circunstancia, la del cerezo en flor, actúa como un *kôan*¹⁰, en el sentido en que nos suscita o despierta, de modo súbito y sorprendente, una percepción original de la realidad, de la realidad en sí, tal cual es ella, con dos y cuatro patas. En tal caso, *el kôan del cerezo* (llamémoslo así, al lado del *kôan del ciprés*) estaría funcionando como la

¹⁰ Ernest Wood, *Diccionario Zen*. Traducción de M: M: Prelooker. Supervisión de O. Svanascini. 1a. Edición castellana. Barcelona: Paidós, 1980.

“*Kôan*, Naturaleza del. Un ejercicio para la mente, más allá del pensamiento, prescrito por el maestro zen y de naturaleza tal que viola los postulados de la lógica. Es como si a uno le presentaran un lienzo sobre el cual se han hecho muchas marcas al azar y se le preguntara: ¿Qué significa eso? Como no existe azar en la naturaleza ni el azar existe por azar en el campo de la naturaleza, ni el azar es un azar, pero como tampoco se encuentra en el campo de la elaboración de la mente humana ordinaria, se debe alcanzar la solución del problema mediante la ‘intuición’.

Todo razonamiento consiste en construir una cosa encima de otra, *agregando* algo a un edificio de conocimiento existente y visto mentalmente. En consecuencia, si se le propone colocar un alfiler por debajo del sótano, usted no sabe cómo proceder. Pero si la persona que le indujera a hacerlo fuera el Supremo Arquitecto del Universo o si fuera un maestro zen —lo cual equivale a lo mismo si usted enfrenta a su maestro con verdadera fe zen— usted debe *tratar una y otra vez* hasta que de pronto resuelva el problema. Es el camino de la naturaleza (...”, Wood, p. 82.

“(…) Los *kôans* que utilizan actualmente los maestros zen son muchos (se habla de 1700) y variados. Algunos maestros los han clasificado en cinco o más grupos. Aunque existen tantos *kôan*, es posible alcanzar el *satori* mediante la solución, adecuada tan sólo de uno”. Ibid.

En el mismo Wood (*op. cit.*, p. 58), encontramos una categoría poética del budismo zen, las *gâthâs*, generalmente inspirados en el espejo. Son “versos de cuatro líneas”, o sea, estrofas de cuatro versos, también empleadas, seguramente, como *kôan*.

Algunos ejemplos de ‘*gâthâ*’:

*Las sombras del bambú barren las escaleras,
Pero el polvo no se levanta;
La luz lunar penetra en la profundidad del estanque,
Pero no quedo rastro en el agua.*

Leamos el siguiente *kôan*, citado por C. G. Jung en la fuente SJ:

Una vez vino un monje a Gensha [un Maestro zen] y quería saber dónde estaba la entrada al camino de la verdad. Gensha le preguntó: “¿Oyes el murmullo del arroyo? “. “Sí, lo oigo “, respondió el monje. “Pues allí está la entrada “, le dijo el maestro. (SJ, p. 6). Para más información sobre estos, ir a TNH.

Universidad Pedagógica Nacional

diosa Jano, como una puerta de frontera, abierta hacia fuera (los pájaros y los caballos) y hacia dentro (el perceptor Onitsura en el haikú kóan), o, mejor, abierta hacia el interior de afuera y, al mismo tiempo, hacia el interior perceptivo del haikú.

Según esta opción indicante, el poema estaría apuntando con su dedo a nuestra percepción, a los dos modos de percibir, el habitual (implícito en el haikú) y el desacostumbrado (explícito en el haikú), y, en consecuencia, a los correspondientes dos tipos de presencias que las entidades de la realidad ofrecen en uno u otro modo de percibir.

Si así fuere, ya no se trataría de que hubiere los dos tipos de pájaros y de caballos que he venido diciendo, sino del caso de la percepción habitual (implícita, pero presupuesta en el contexto pragmático), que pasa de largo y no los ve, ni a ellos ni a ninguna cosa o criatura de la realidad en sí, y del otro caso de la percepción insólita o no habitual, totalmente distinta de la anterior, en la que sí percibimos la realidad en su en sí, ya fueren pájaros o caballos o cualquier otra circunstancia o entidad de la realidad.

Este último caso sería el del poema, testimonio del Satori producido por la florescencia del cerezo en flor en Onitsura y, mediante su haikú, en nosotros o en alguno(s) de nosotros.

Podría concluirse entonces que este último indicante, si nos resulta coherente, se constituye en lo que, también en hermenéutica poética, se conoce con el nombre de *reducción de la desviación*. Y *reducción* como cultismo, de *reducere* o *reconducción* o *traducción*, o sea, de trasvasar de un ducto a otro, de una vía a la otra, del sistema modelizante primario al sistema modelizante secundario, de la vía sígnica a la vía indicial, del significado a lo indicado. Leído en sus relaciones de significación, resulta un significado absurdo, desviado, incoherente. En cambio, al leerlo desde sus relaciones de indicación, se supera la incoherencia o desviación y se alcanza una salida coherente, válida.

El haikú de Onitsura se hace cargo así, sin razonamiento sino al modo zen, del condicionamiento de la percepción habitual y promueve, en el mismo tiempo y modo, la vislumbre de nuestra otra opción perceptiva, con la cual recuperamos nuestro vínculo directo, sencillo y limpio con la realidad real.

Según esta lectura que he venido tratando de perfilar, el sentido o indicado del haikú podría ser, aproximadamente, este:

Generalmente no percibimos directamente, como son (porque los estamos leyendo, no viendo), a los cerezos, ni a los pájaros, los caballos, ni a cualquier circunstancia de la realidad, sino como signos, como objetos, que desempeñan funciones habituales en la vida social. En cambio, cuando ocurre un hecho no ordinario (el Zen lo llama Satori), como este de la florescencia del cerezo, los percibimos como son, en la dimensión de su en sí liberados de su condicionamiento sígnico u objetual.

Diríamos ahora, con el Budismo Zen, que el haikú de Onitsura nos ofrece con su pedagogía de kóan la información según la cual las presencias de la realidad, los pájaros y los caballos, son y no son: el *no-caballo* es el caballo real, el sin nombre, el caballo silencio, el caballo *tathata*, que se dice desde la sola voz de su en sí, mientras que el *caballo* viene a ser el *no-caballo* con el nombre y funciones dados al *caballo*. Por eso dirá en este caso que el caballo es y no es.

Sin embargo, mientras no haya ocurrido la experiencia de la floración del cerezo o *despertar*, existe como única realidad para el común de los mortales la dimensión nominal, usual y funcional de las realidades objeto. Tal usualidad se constituye en nuestra única manera de percibir. No obstante, con solo tres versitos Onitsura le limpia la cara a esas realidades y nos las hace ver como son.

Atando cabos con otras poéticas, se advertirá que ésta no es una poética connotativa, figurada, esa que se realiza asociando una temática inmediata con otra que le es subjetivamente asociada y que, mediante tal recurso, pone en escena la similitud de lo distinto. No. Contrariando la conducta general del arte, el haikú se engalana únicamente con la desnudez. Por eso no responde al patrón teórico de Aristóteles ni al teorema de Jakobson¹¹ ya que no realiza equivalencia de ningún plano de la lengua con otro. Su dictamen no remite a la realidad significada sino a la realidad no sígnica. (Véase el capítulo *Aproximaciones a la Poética Zen*).

¹¹ *Función Poética o Codificación Poética en el Teorema de íakobson*. RJ, recogiendo los planteamientos que ya se habían hecho en círculos de pensadores (como la OPOJAZ —San Petersburgo—, el Círculo de Moscú y la Escuela de Praga), aunque omitiéndoles el crédito, expone un funcionalismo ampliado (Bühler, Mukarovski, Malinovski), con especial atención en la *función poética*, que algún traductor de U. Eco se empecina en decir *función estética* y no *poética*. De ese texto es el llamado *Teorema de íakobson*, que se ha constituido en una pieza clave en la hermenéutica poética.

Fuente: Roman Jakobson, miembro distinguido del Formalismo Ruso y de la Escuela de Praga, en su ensayo *Closing Statement: Linguistics and Poetics*, en Thomas A. Sebeok (ed.), *Style in Language*. Second printing. Cambridge (Mass.): The M.I.T. Press, 1968 (1964, 1966, c^o 1960), pp. 350-377. En citas, RJ.

He aquí el *teorema*:

“The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination. Equivalence is promoted to the constitutive device of the sequence.” (Roman Jakobson, en Thomas A. Sebeok (ed.), *Style in Language*, p. 358). (“La función poética proyecta el principio de equivalencia del eje de selección al de eje de combinación. La equivalencia es promovida a principio constitutivo de la secuencia”).

Universidad Pedagógica Nacional