

Lo sagrado, lo cómico y el Zen: una mirada a la poesía de Issa Kobayashi*

The sacred, the comic and Zen: a look
at the poetry of Kobayashi Issa

Por: Rosenberg Alape Vergara

G.I.: Filosofía de la religión y mística, Daršana

Departamento de Filosofía

Facultad de Ciencias Humanas

Universidad Nacional de Colombia

Bogotá, Colombia

E-mail: ralapev@unal.edu.co

Fecha de recepción: 13 de julio de 2013

Fecha de aprobación: 10 de diciembre de 2013

Resumen. Aunque a primera vista lo cómico y lo sagrado parecen categorías excluyentes y, por qué no, opuestas, a lo largo de la historia encontramos ejemplos en los que tales manifestaciones humanas se entrelazan de manera directa y contundente. En este artículo analizaremos la relación entre estas dos categorías a la luz del uso del sarcasmo, la ironía y la hilaridad presentes en la obra de Issa Kobayashi, uno de los grandes exponentes del haikai zen. Comenzaremos con una delimitación de los rasgos esenciales de lo cómico. Luego nos concentraremos en la convivencia del humor y la tradición religiosa del zen, y finalmente rastreamos la comicidad sagrada en la obra del poeta japonés.

Palabras clave: sagrado, cómico, humor, zen, Issa Kobayashi

Abstract. Although at first glance the comic and the sacred seem exclusive categories and, perhaps, opposite, throughout history we find examples where such human manifestations intertwine, both directly and forcefully. This article explores the relationship between these two categories in light of the use of sarcasm, irony, and hilarity present in the work of Kobayashi Issa, one of the great exponents of zen haiku. We begin with a definition of the essential features of the comic. Then we focus on the coexistence of humor and religious tradition of Zen, and finally we trace the sacred comedy in the work of the Japanese poet.

Key words: sacred comic, humor, zen, Issa Kobayashi

* Este trabajo se inscribe como parte del proyecto de investigación sobre mística y lenguaje religioso que adelanta el grupo de investigación en filosofía de la religión y mística, Daršana, de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá.

Entonces dijo Sara: Dios me ha hecho reír, y cualquiera que lo oyere, se reirá conmigo

Génesis 21: 6

A pesar de ser concebidas comúnmente como categorías excluyentes, en diversas culturas lo cómico y lo sagrado conviven simultáneamente, hasta el punto de que en casi todas ellas la hilaridad encuentra un espacio de realización espontánea en la esfera de lo *sacro*.¹ Esta relación se plasma en rituales, costumbres y mitos en los que lo cómico no es una profanación que resta *realidad* o *seriedad* al fenómeno religioso en cuestión, sino que, por el contrario, lo afirma. A través de lo cómico se *potencializa* y *manifiesta* lo sagrado. Nuestra dificultad para entender esta relación recíproca se debe, en gran medida, al peso de la tradición judeocristiana que, salvo algunas excepciones, hizo de la risa un acto de blasfemia. Lo sagrado se revistió de una gravedad que lo cómico ponía en peligro. Pero el esfuerzo por separar lo cómico y lo sagrado no es exclusivo del cristianismo; también en el budismo escolástico que surgió en los siglos subsecuentes a la muerte del Buddha hay una fuerte discusión sobre si se debía admitir o no que este se había reído en su vida.²

La relación cómico-sagrado es o bien de inclusión o bien de rechazo. Comprender la flexibilidad con que lo cómico es incluido en lo sagrado depende de la intensidad con que dibujemos las fronteras que separan lo uno de lo otro. En este artículo analizaremos la relación entre estas dos categorías a la luz del uso del sarcasmo, la ironía y la hilaridad presentes en la obra de Issa Kobayashi (1763-1827), uno de los grandes exponentes del *haikai* zen. Comenzaremos con una delimitación de los rasgos esenciales de lo cómico (1). Luego nos concentraremos en la convivencia del humor y la tradición religiosa del zen (2), y finalmente rastrearemos la comicidad sagrada en la obra del poeta japonés (3).

-
- 1 Tomaremos el término ‘sagrado’ en su sentido más amplio. Lo sagrado es lo real por excelencia, potencia, eficiencia, fuente de vida y fecundidad opuesta al mundo profano de la finitud y la contingencia (Eliade, 1994: 31). La esfera de lo sacro es, pues, la manifestación fundamental de toda experiencia religiosa. Dejaremos de lado la discusión sobre la ruptura ontológica que supone esta división dualista de la realidad (mundo sagrado/mundo profano).
 - 2 A pesar de que Hyers (1989) no es claro en la delimitación de lo que él llama “budismo escolástico”, nos inclinamos a ubicarlo dentro de la gran rama Theravada que tomaba el Abhidhammattha Sangaha como texto central de sus discusiones sobre el Abhidhamma-pitaka. En el Sangaha se encuentran algunos pasajes sobre el comportamiento de los monjes en los que la risa y el humor son una manera de evadir los problemas fundamentales de la vida y la muerte. Las discusiones sobre el asunto se extienden desde el siglo V hasta el siglo XII de nuestra era.

1. La risa y lo cómico

1.1. Dos polos de la risa: vida y destrucción

La asociación entre *risa* y *cómico* es perfectamente natural: solemos reírnos en presencia de un evento cómico. En este caso el estímulo causante de la risa genera una *reacción* corporal. No obstante, el hecho de que no toda risa esté inducida por algo gracioso, como en el caso de las cosquillas, nos lleva a redimensionar la complejidad de un acto que Aristóteles señalaría como estrictamente humano.³ Al enfrentarnos a los diversos usos culturales del acto de reír, muy pronto nos damos cuenta que reducir la risa a un mero reflejo generado por algo que nos causa “gracia” es un error.

Frecuentemente la risa es resultado del humor, pero no siempre. [...] Y cuando la risa es resultado de las bromas, como en el culto griego a Deméter donde las bromas obscenas se ritualizaban, la risa se explica mejor en relación al culto que al humor en un sentido estricto. En otras palabras, la esfera de la risa y la esfera de lo humorístico se pueden intersectar entre sí, pero no se superponen completamente (Gilhus, 1997: 3).

La profusa cantidad de mitos en los que la risa está ligada a la fertilidad, la sexualidad y la creación sólo son muestras de la carga simbólica que esta expresión corporal posee; carga que es moldeada por la cultura en donde ella emerge. En la mitología egipcia, la risa emitida por Ra cuando la diosa Hathor se posa desnuda frente a él poco o nada tiene que ver con algo gracioso, sino con algo erótico: la apertura de la boca como semblanza de la eyaculación. Procesos como la regeneración y la profusión de la vida misma ubican a la risa como un símbolo sorprendentemente prolífico en la esfera de lo religioso. Tampoco son escasos los ejemplos en los que la risa irrumpe en el ámbito sagrado como fuente de creación y propiedad exclusiva de los dioses: la risa como algo divino, la chispa de un poder sobrenatural heredado a los hombres (Ibíd. 17 y ss).

Esta maleabilidad del sentido de la risa abre un horizonte simbólico en el que lo jocoso es sólo *uno* de los sentidos posibles de la risa. Estos “sentidos posibles” pueden agruparse en virtud de su carácter destructivo o de su fuerza regenerativa. Así, la creación y el nacimiento, el placer, la sexualidad, el erotismo, la intoxicación con plantas alucinógenas, la fiesta, el baile, el éxtasis, la locura y la sabiduría, se ubicarían en un plano en el que reírse se reviste de un poder que *otorga* vida. La destrucción, la muerte, la superioridad agresiva frente al otro, la burla, la vergüenza,

3 “El hombre es el único animal que ríe y el único sensible a las cosquillas por la finura de su piel” (Aristóteles, 673a 8-10).

el ridículo y la blasfemia, por su parte, se ubicarían en un campo en el que la risa *aniquila* la existencia misma (Ibíd. 4). Estos dos polos de la risa —como dadora o destructora de la vida— son los mismos que subyacen a las palabras griegas *geloios* (γελῖος) y *katagelastos* (καταγελαστός), diferencia similar a la que existe entre los términos *shakhaq* e *iaag* en hebreo. Ya la Antigüedad reconocía la ambivalencia del gesto: la misma risa de felicidad y vitalidad (*geloios* y *shakhaq*) podía convertirse en risa burlona que denigra, es decir, la risa del escarnio (*katagelastos* e *iaag*).⁴ Aristóteles considera que la *geloios* es una especie de locura momentánea, una perturbación pasajera de la inteligencia y la voluntad que requiere ser espontánea e inesperada: nadie se puede hacer cosquillas a sí mismo. Se trata, pues, de una conmoción del estado normal, una alteración de la conciencia. La risa se encuentra ligada a una dimensión distinta a la natural, por así decirlo. En los rituales dionisiacos la risa desenfadada e improvisada del *komós* (κῶμος)⁵ —de donde deriva la palabra *comedia*— es muestra de la comunión de la risa con lo irracional, la ebriedad y la desmesura. Las constantes referencias de Platón al carácter momentáneo de la risa sana implican que esta debía ser temporal y mesurada. Reírse de todo y en todo momento equivalía a la locura.⁶ Lo que nos interesa resaltar es que al menos en uno de los dos polos citados de la risa, esto es, la risa como dadora de vida, la encontramos ligada a lo divino o lo sagrado.

1.2. Lo cómico

Ahora bien, con independencia de que la risa tenga distintos campos semánticos, nos interesa aquel que se intersecta con lo jocoso. En otras palabras, la *risa cómica*. Lo *cómico*, en este sentido, aparece entonces como el determinante esencial del

4 Para esta sección sobre la risa en la Antigüedad (cfr. Gil, 1997).

5 A pesar de que no existe un acuerdo sobre qué era exactamente el κῶμος, dada la escasez de fuentes que clarifiquen su naturaleza, en términos generales puede entenderse como una procesión ditirámica de origen muy antiguo en la que la gente usaba máscaras y vestidos fálicos, mientras avanzaban danzando y bajo los efectos del alcohol. La diferencia con los otros coros y danzas ditirámicas era que en el κῶμος no había libreto, es decir, los cantos, mofas y burlas se improvisaban (Jaeger, 2010: 327).

6 “No obstante, no conviene que los guardianes sean gente pronta para reírse, ya que, por lo común, cuando alguien se abandona a una risa violenta, esto provoca a su vez una reacción violenta” (Platón, Rep. III, 388 e). La preocupación de Platón es hasta dónde puede llegar el reírse de alguien. Él sabía perfectamente lo que la burla fue capaz de hacer con su maestro Sócrates. Así, la crítica platónica no está dirigida a la risa del entusiasmo ritual, dado que esta es consecuencia de la posesión de los dioses. “Repugnábale [a Platón] también, a fuerza de aristócrata exquisito, la risotada vulgar y el escarnio de mal gusto. Y de ahí su consejo a los jóvenes de no ser en exceso φιλογέλωτες [amantes de la risa]; y su exhortación a bromear sin malicia” (Gil, 1997: 35).

gesto de la risa, o por lo menos de *un tipo* de risa. Al igual que la risa, el sentido del humor,⁷ esto es, lo que resulta jocoso en determinada circunstancia, depende del campo de sentido en el que el evento “gracioso” surge. Lo cómico, entonces, varía de pueblo en pueblo y de época en época. No obstante, ¿es posible establecer un núcleo común a las diversas manifestaciones de lo cómico? Para esto se requiere abandonar la empresa de buscar la esencia de lo cómico *a priori*. Lo anterior implica asumir lo cómico como algo *ya dado* en la cultura. En otras palabras, no se trata de cuestionar si tal o cual objeto *deba ser* considerado cómico o no, sino de aceptar y reconocer de antemano que *ya* es cómico, para luego, a través de una labor comparativa, buscar posibles puntos de encuentro de lo cómico en distintas culturas. Tan pronto dejamos atrás la pretensión *esencialista* de lo cómico que intenta dar con una definición universal, válida para todas las culturas, aparece ante nosotros una amplia variedad de formas de lo cómico que, a pesar de sus evidentes diferencias de contenido, muestran áreas comunes de manifestación.

La risa no es un criterio definitivo de lo humorístico, no solo por la cantidad de sentidos que una cultura le puede adjudicar al gesto, sino también porque lo exclusivo de lo cómico se pierde cuando creemos que *todo lo que nos hace reír es gracioso*. Lo cómico no se trata únicamente de hechos o eventos, sino también de imágenes o dichos; y aunque siempre somos susceptibles de captar “lo gracioso del asunto”, no siempre lo cómico desencadena una risa. Esto se debe, en parte, a que la risa siempre depende de un factor social: casi nunca nos reímos solos (Berger, 1999: 25 y ss). No obstante, la afirmación inversa, *todo lo gracioso nos hace reír*, nos sirve como punto de partida para intentar definir lo humorístico.⁸

7 La palabra humor está ligada, desde una visión hipocrática, con una disposición del alma, una condición del espíritu. La teoría de Hipócrates afirmaba que la proporción corporal de los cuatro humores (sangre, flema, bilis y bilis negra) determinaban la personalidad de un individuo —es decir, su buen o mal humor—. Esto pone en evidencia ciertos matices que permiten dibujar un contorno que delimite el humor de lo cómico. Mientras el humor es algo que se muestra, que es corpóreo, lo cómico está en la situación percibida como jocosa, no en el sujeto. Pero, a pesar de las diferencias entre cómico y humor, lo cierto es que en el uso corriente la categoría de lo cómico no parece tener una posibilidad de diferenciación teórica del humor (Attardo, 1994: 5). A lo largo del texto las palabras humor y cómico serán tratadas indistintamente y en el sentido más amplio posible.

8 “Si bien en griego hay una palabra equivalente a nuestra ‘sonrisa’, a nivel etimológico el mayor aporte latino viene de una palabra derivada de ‘rīsūs’, que es ‘sūbrīdēre’, ‘sonreír’. Esta palabra acabó difundándose aunque no sin dificultades: durante mucho tiempo ‘subrīsūs’ no significó ‘sonreír’, sino ‘reírse para sus adentros’, o ‘risa secreta’” (Camacho, s.f. 5). Sin embargo, la existencia del término sonrisa que los latinos introdujeron como “reírse para sus adentros”, implica que lo que nos causa gracia late en nuestro interior aunque no necesariamente se exteriorice en forma de risa, para lo cual se requiere de otras condiciones, entre ellas, la de un hipotético auditorio con el cual reírse (Gil, 1997: 34).

1.3. Tres criterios de delimitación

Existen, según Gilhus, tres criterios básicos para clasificar, al menos en principio, los fenómenos que despiertan nuestra competencia humorística.

- a) La perspectiva de la *superioridad* como criterio de clasificación está en relación con los contextos en los que la agresión contra una víctima y el afán por denigrar al otro suscitan la hilaridad. La burla, el señalamiento de defectos y el escarnio se ubicarían en esta primera explicación de lo cómico. Aquí, el énfasis en las imperfecciones pone de manifiesto a lo humorístico como “el reflejo de una realidad insatisfactoria sobre un espejo cóncavo o convexo que hace más visibles sus fallos, mostrando cuánto hay de ridículo en ellos” (Gilhus, 1997: 47).
- b) El más famoso de los criterios es el de la *incongruencia*. De acuerdo con este, lo cómico sería el resultado de la percepción de *algo* inesperado en la situación, un doble sentido que quiebra la lógica y juega con lo absurdo, lo no-racional y la ambivalencia.
- c) El último sería el criterio del *alivio de la presión*. Aquí lo cómico se interpreta como la posibilidad subversiva de mofarnos de aquello de lo que normalmente está prohibido burlarse. La comicidad del acto de degradación de lo sagrado o de las autoridades políticas descansa sobre una especie de distensión que funciona como válvula de escape liberando tensiones sociales acumuladas.

Dado que nuestra intención es aproximarnos a la relación entre lo sagrado y lo cómico, dejaremos a un lado lo cómico entendido como perspectiva de superioridad [a]. No porque en los mitos y rituales religiosos este tipo de humor no exista,⁹ sino porque estaría ubicado justo en el polo degenerativo que adjudicábamos anteriormente a la risa. Las advertencias constantes de que lo cómico tiene un lado “negativo” del que hay que cuidarse, o por lo menos usar con mesura (*katagelastos* e *iaag*), deben ser entendidas como una forma de salvaguardar su aspecto sagrado relacionado con la celebración de la vida.

El segundo de los criterios [b], por su parte, incluye hasta cierto punto al tercero [c]. El subvertir el orden real de las cosas (alivio de la presión) se puede contemplar como un intento de trastocar la realidad sacándola de los límites establecidos por la cultura. Si bien esto no significa que todo acto ejecutado con el

⁹ Como ejemplo nos pueden servir la risa del panteón griego frente al cojear de Hefestos y a la infidelidad de su esposa Afrodita (Platón, Rep. 389a), o el mito del sabio Adapa y la risa burlona de Anu en las mitologías de la antigua Mesopotamia.

fin de trastocar el orden cotidiano sea gracioso, no obstante algunos de estos actos sí lo son. La comicidad aparece en ellos cuando el alivio de la presión se realiza a partir del señalamiento de una incongruencia con la realidad. En palabras de Berger, lo cómico resultaría de la “percepción de algo que *queda fuera* del orden general de las cosas” (Berger, 1999: 74). Así, la presencia del humor en las fiestas en donde las distinciones sociales que separaban a los humanos se suprimían (carnaval, saturnalias, etc.) se explica no sólo como una liberación de las tensiones inconscientes del individuo y la comunidad, sino *también* como una manera de mostrar lo fortuito y contingente de tales distinciones.¹⁰ La necesidad de aliviar la presión social a través del humor requiere, pues, resaltar la incongruencia presente en toda caracterización: toda nominación es arbitraria. Pero cuando tal incongruencia no salta a la vista, el humor se la inventa.

1.4. Incongruencia y realidad

El humor pone a prueba nuestro impulso originario a ordenar la realidad. Usando una lógica en la que los contrarios no siempre se oponen, lo cómico nos devela un orden distinto del mundo. Abre nuestras posibilidades de realidad. Las frases “más perdido que payaso en velorio”, “más preocupada que monja con atraso” o “más inútil que bolsillo de pijama” nos parecen graciosas dado que, o bien hacen coincidir dimensiones que normalmente se encuentran separadas (payaso-velorio, monja-atraso menstrual), o bien apuntan a una situación que se revela ridícula en tanto que absurda (pijama-bolsillo).

La experiencia cómica, al margen de las particularidades históricas y culturales, sería *algo ahí* que penetra en el orden establecido y descubre para nosotros otro tipo de *realidades* que subyacen a la realidad misma. Como en la poesía, en el humor la palabra y la imagen se liberan del significado restringido que la cultura les ha asignado, retornan a su origen ambivalente y se les devuelve la posibilidad de abrirse a nuevos significados. Los juegos de palabras son cómicos como consecuencia de esta alteración de la realidad: pensar en una realidad distinta,

¹⁰ “En tales fiestas (de los locos, de los tontos, etc.), que llegaban a durar tres meses al año, no había actores o espectadores, tampoco escena. No se asistía a la fiesta sino que se la vivía. Era el carnaval. Todo lo sublime era rebajado, todo lo espiritual llevado a una expresión material y corporal; la parte superior del cuerpo (cara) representada por la inferior (trasero). El tono estaba dado por lo hipertrófico, lo exuberante, la abundancia y el derroche. Los líquidos y secreciones del cuerpo ocupaban un lugar fundamental (orina, heces, sudor, semen, saliva; es decir los humores). En tales fiestas quedaban anuladas todas las insignias que diferenciaban al hombre en sociedad. No había identidades, había máscaras, disfraces. Amos y esclavos compartían la mesa y hasta intercambiaban roles. No había un yo individual, era un cuerpo popular” (Loschi, s.f.).

o con otras reglas, suscita en los seres humanos la hilaridad. Es como ver un mundo al revés. Lo cómico, pues, revela aspectos importantes de la cultura dado que para que algo parezca *al revés*, debe haber un *derecho*. En palabras de Berger, “la incongruencia que se percibe desvela una verdad central sobre la condición humana: *el hombre se encuentra en un estado de discrepancia cómica con respecto al orden del universo*” (Berger, 1999: 77, énfasis del original).

Para aniquilar el principio de no-contradicción, dado que en lo cómico los opuestos a veces coinciden y otras veces se superponen, esta incongruencia requiere de la existencia de varios elementos sin los cuales lo chistoso no sería chistoso. Queremos resaltar sólo dos de ellos.

- a) Una especie de *elipsis* —supresión de algún término en la oración— debe anidar en lo cómico. Lo cómico debe apuntar a la contradicción pero no revelarla. Un chiste deja de serlo en tanto se explica, es decir, cuando se intenta aprehender en palabras la esencia de lo cómico esta se disipa. Algo que nos causa gracia debe decir las cosas *sin decirlas*, debe renunciar al discurso explicativo debido a que el abuso de éste suprime todas las posibilidades de hilaridad.
- b) La experiencia cómica se podría explicar como el surgimiento de algo espontáneo o inesperado. La *novedad* de la situación determina su comicidad. Si ya conocemos un chiste, su impacto no es igual a cuando lo escuchamos por primera vez. O lo que es lo mismo, lo cómico debe *sorprender* en cierta medida, debe ser capaz de renovar las posibilidades del discurso y de las acciones humanas. Aristófanes se enorgullece de su capacidad de traer ideas nuevas. De allí la grandeza y la dificultad del género cómico.¹¹

Recapitulando, el postular la incongruencia —con sus condiciones de *elipsis* y *novedad*— como factor distintivo del humor o lo cómico no excluye el hecho de que *al mismo tiempo* lo jocoso sea *cualquier cosa* que un grupo social determine como tal. De la manera en que una u otra cultura ordena el mundo dependerá lo que ha de ser incongruente en ella. Es en lo cómico donde descubrimos más fácilmente las categorías y delimitaciones que subyacen a la estructura de cualquier sociedad. Son los conflictos internos de una tradición los que se hacen evidentes en su sentido del humor. Dime de qué te ríes y te diré quién eres.

11 Los comediantes griegos se veían en un afán constante por encontrar nuevos argumentos para sus obras. Nuevos chistes para sus espectadores. “Cuando con la edad [los comediantes] perdían la agudeza y el ingenio que era la fuente elemental de su éxito, incluso los poetas predilectos eran silbados sin compasión” (Jaeger, 2010: 329).

2. Lo cómico y el zen

2.1. Lo cómico y la iluminación

La rama Ch'an del budismo Mahayana, que se transformaría en Japón en el Zen, se distingue de otras ramas del budismo por el énfasis en la *budeidad* de todos los seres vivientes, con lo cual el *nirvana* estaría al alcance de una persona laica sin necesidad de asumir una vida monástica. Además, para el Zen es posible alcanzar la realidad última a partir de una iluminación espontánea y directa. Resulta, pues, bastante significativo que la idea de iluminación súbita aparezca por primera vez ligada a una sonrisa.

Él [el Buddha] tomó una flor y la mostró a la congregación. Todos permanecieron inmóviles, pero el venerable Mahākāśyapa sonrió. El Bienaventurado dijo: “Tengo en mi mano la verdadera doctrina del Dharma, la cual no tiene origen y es inmortal, la verdadera forma de la no-forma y un gran misterio. Este es el mensaje de la no-dependencia de las palabras y las letras y se transmite por fuera de las escrituras. Ahora se la entrego a Mahākāśyapa” (Hyers, 1970: 15)

Al sonreír Mahākāśyapa capta la esencia misma del *Dharma* [la doctrina, el cuerpo de enseñanza], pero la razón de *por qué* el monje sonríe permanece en el misterio. La razón de su sonrisa se encuentra en el centro de la intuición del nirvana mismo. El maestro zen Wumen Hui-k'ai (1183-1260) comenta el carácter paradójico de la situación: “Cuando él [Mahākāśyapa] tomó la flor / su secreto fue revelado. / Cuando Mahākāśyapa sonrió / nadie ni en el cielo ni en la tierra supo por qué lo hizo” (Citado en Hyers, 1970: 15).

En el Zen encontramos una cantidad profusa de maestros que a través de respuestas ridículas o actitudes graciosas lograban transmitir la esencia misma del *Dharma*. La jocosidad, la alegría y el humor se encuentran tan profundamente anclados en el corazón del Zen que D. T. Suzuki, afirma —de manera un poco exagerada— que el Zen es la única religión que le ha abierto un campo significativo a la risa y la hilaridad (Ibíd. 270). La discusión acerca de si el Buddha reía o no encuentra una respuesta afirmativa y extrema en el Zen: no sólo reía, sino que reía a carcajadas.

Así pues, la relación entre la comicidad y la iluminación en el Zen es profunda. El giro cómico es *como* la iluminación: se capta sin esfuerzo e inmediatamente, o simplemente no se capta. El *satori*¹² no es susceptible de ser explicado dado que como experiencia íntima es *intransmisible* por medio del lenguaje. La intuición

12 Satori es otro término para referirse a la iluminación. En japonés significa comprensión.

fundamental de la concatenación de las cosas (*pratītyasamutpāda*) pierde su naturaleza cuando es capturada por una palabra o una expresión. Justo como cuando intentamos explicar la esencia de un chiste. Al traducir racionalmente la no-racionalidad presente en lo cómico lo apartamos de su dimensión natural y espontánea de la inmediatez. La esencia del *porqué* nos reímos permanece oculta, indescifrable; como la Realidad Última, tampoco se puede abordar con el lenguaje.

2.2. Tres formas de manifestación

Ahora bien, ¿cuál es el “espacio” que el Zen abre para el humor? Hyers (1989) identifica tres formas de manifestación del humor por parte de los maestros y monjes en búsqueda del *nirvana*.

- a) El humor como técnica para hacer *colapsar la categorización*, en donde lo cómico sirve para reducir al absurdo cualquier afirmación conceptual sobre el mundo. Esta tarea tiene su antecedente en el método lógico de Nāgārjuna (150-250 d.c.) que afirmaba la insustancialidad de todos los fenómenos, por lo que los discursos *sobre* el mundo resultaban vacíos, incluyendo el discurso mismo que decía esto. Todas las alternativas filosóficas, todas las categorías, todas las doctrinas, resultaban vacías en tanto el lenguaje se presenta incapaz de *aprehender* la realidad. El lenguaje mismo, fuente de toda ulterior clasificación de los objetos en categorías, es vacío, insustancial. Al hacer patente lo absurdo de cualquier discusión aparece lo cómico.

Una vez, el Maestro Zen Dairyo fue invitado a una fiesta en la casa de un rico propietario. [...] Alguien de la casa decidió gastar una broma a los monjes. A todos ellos se les sirvió pescado fresco, que les estaba prohibido comer a los monjes y monjas budistas. Todos los monjes de la fiesta se abstuvieron de comer pescado fresco, excepto el Maestro Zen Dairyo. Uno de los monjes disimuladamente tiró de la manga al Maestro y le dijo: “¡Eso es pescado fresco!”. Dairyo miró al monje y le replicó: “Bueno, ¿y cómo sabes lo que es el pescado fresco?” (Cleary, 1995: 127).

Al llamar la atención sobre lo que significa saber qué es el “pescado fresco”, el maestro pretende mostrar que la categorización presupone una caracterización que no existe en el mundo, sino que es impuesta por nosotros. El juego se torna cómico en tanto aquel que reclama se vuelve a su vez objeto de reclamo.

- b) El humor como técnica de *reconciliación de contrarios*. Existe un tipo de humor que separa una cosa de la otra y superpone un grupo sobre otro,

como cuando se hacen chistes machistas o racistas. Es el lado degenerativo del humor basado en una perspectiva de superioridad. Pero el humor del Zen es todo lo contrario, es una superación de la dualidad misma que se mueve hacia la inclusión de una y otra cosa. Es una herramienta que ubica los polos en una unidad que los destruye y al mismo tiempo los conserva. “Kyozan Ejaku preguntó a Sansho Enen: ‘¿Cuál es tu nombre?’ Sansho respondió: ‘Ejaku’. ‘Ejaku!’ —replicó Kyozan—, ‘ese es *mi* nombre’. ‘Bueno, entonces’, dijo Sansho, ‘mi nombre es Enen’. Kyozan estalló en risas” (Franck, 2004: 48)

- c) El humor como *expresión de la liberación*. Se trata de un sentido del humor superior donde este se libera de toda atadura funcional y da rienda suelta al juego cómico por sí mismo. La visión trágica de la existencia y la angustia por los problemas de la vida son una muestra del apego por el mundo y la ignorancia de aquel que se aferra al ego. Para el iniciado en el Zen, ningún aspecto de la existencia debe tomarse muy en serio (Hyers, 1970: 14). En este sentido, reírse de la vida y sus situaciones le pertenece únicamente a los verdaderos sabios. La risa cómica no es simplemente evidencia de la iluminación (*satori*) sino también muestra de la *autenticidad* de ella.

Los dos primeros niveles de coexistencia de lo sagrado con lo cómico se inscriben, según Hyers (1989), dentro de la perspectiva socrática de la relación discípulo-maestro. Sócrates observaba su labor como una actividad análoga a la de las comadronas. Ellas *no dan* a luz a la criatura, pero *ayudan* a dar a luz. Así, el maestro no puede iluminar al discípulo, sino que este debe parir *por sí solo* el conocimiento, en este caso, alcanzar la iluminación por su cuenta. Se trata de usar el humor como *herramienta* que le apunta a algo más profundo, más real. Aquí la jocosidad es un catalizador del *satori*.

En contraste, la presencia de lo cómico en la tradición Zen como expresión de la liberación se trata, ante todo, de un humor liberado de la labor pedagógica. En este contexto lo cómico no tiene intención alguna: surge de manera espontánea, como un juego. Es *posterior* a la iluminación. Es un humor independiente que al superar todas las dualidades de la mente racional recupera la ingenuidad infantil ante el mundo.

Es un humor que se mueve más allá de la racionalidad como si estuviese en una libertad de más alta inocencia e inmediatez. Lo lúdico de la espontaneidad infantil y la naturalidad han sido recapturadas en un nivel más alto, un nivel que corresponde míticamente al paraíso recuperado. Nos volvemos libres de reír, en su sentido más profundo (Hyers, 1970: 7).

2.3. *Compasión y liberación del sufrimiento*

Alguien que alcanza el *satori* no sólo se vuelve libre de reír, sino que también lo hace por *compasión* (*karuṇā*). Al ser una sonrisa de sabiduría se manifiesta en una comicidad benevolente que se compadece de aquellos que siguen aferrados al ego. Hyers cita a Lama Govinda (1989: 276) quien expresa que el sentido del humor del Buddha —evidente en muchos de sus discursos— está fuertemente ligado al sentido de la compasión. Ambos nacen de una comprensión de la insustancialidad de todas las cosas que fluyen en la cadena de reacciones causales (causa-efecto).



1. Sapo en meditación de Sengai Gibon.

Un claro ejemplo de tal relación entre el humor, la iluminación y la compasión la encontramos en la obra del Maestro Zen Sengai Gibon (1750-1837), especialmente en uno de sus *sumi-e*.¹³ Observamos aquí la figura de un sapo en posición de meditación esbozando una sonrisa (figura 1). La imagen reza: “Si sentado uno se transforma en Buddha...”. A pesar de los múltiples sentidos en que esta imagen pueda leerse, nos interesa resaltar en ella una comicidad que difícilmente podríamos desligar de la compasión. “Todos los seres vivos son Buddha” parece querer decirnos Sengai en el papel. Un humor que aunque inocente tiene también la fuerza suficiente para mofarse de la realidad, en este caso, de la misma posición del *zen* *sentado* (*zazen*). Identificamos aquí el destello de la *novedad*, la espontaneidad de una gráfica que deviene ella misma en absurda, pero que permite el espacio de

¹³ Técnica de dibujo monocromático introducida en el Japón por los monjes budistas hacia el siglo XV.

la *elipsis* cómica con los tres puntos suspensivos finales. No todo debe decirse. Mucha de la fuerza con que el humor penetra en nosotros se debe precisamente a que hay una *ausencia de sentido* que cuando se llena nos causa gracia.

Para Hyers, “[e]n el corazón de lo cómico descansa una confusión de categorías, ordinariamente distintas, como cuando se aplican las fórmulas de teología a la cocina, o cuando se emplean las recetas de la cocina en teología” (Hyers, 1989: 272). Esta *incongruencia* de sentidos quiebra las categorías en las cuales normalmente dividimos la realidad, incluyendo la de sagrado o profano. Por esto, lo cómico en el Zen surge como prueba auténtica de que se han superado todas las dualidades conceptuales y egocéntricas. El humor del budismo Zen está en relación con una *visión cómica* de la vida misma: la superación de las dualidades (mente/cuerpo, bueno/malo, yo/no-yo, etc.) en el vivir diario produce un alivio de la tensión acumulada, tal como la risa. Se trata de una perspectiva en la que las vicisitudes de la existencia son contempladas como la consecuencia directa de no haberse liberado de la falsa creencia en un yo. Por lo tanto, estas incongruencias de la vida son motivo de risa y no de llanto.

Retomando lo dicho hasta el momento. La incongruencia, en el sentido más amplio del término, puede señalarse como un criterio básico para delimitar el fenómeno de lo cómico. Esta, a su vez, requiere de la *elipsis* y la novedad como condiciones de posibilidad para despertar la competencia humorística en los seres humanos. En el budismo Zen, específicamente, lo sagrado convive con el humor no sólo como herramienta catalizadora de la iluminación, sino también como expresión de la liberación del sufrimiento y de la vivencia de la compasión hacia todos los seres. Nuestra intención es mostrar la manera en que la poesía de Issa Kobayashi refleja el espíritu del Zen con un sentido del humor que lo hace particularmente encantador.

3. Lo cómico en la poesía de Issa Kobayashi (1763-1827)

3.1. El contexto personal

La vida trató duramente a Issa Kobayashi (figura 2). Si bien se le conoce como uno de los poetas del más fino humor dentro del *haikai*,¹⁴ su vida no es precisamente el argumento para una comedia. La historia comienza en la población de Kashiwabara

¹⁴ El *haikai* (broma, chanza) es una forma de poesía tradicional japonesa de donde surge el famoso *haikú*, que tanta acogida ha tenido en occidente. Se trata de una composición de 3 versos de tono libre con una métrica de 5-7-5 para cada verso, respectivamente.

(noroccidente de Tokio) que era famosa por las enormes cantidades de nieve y las extremas bajas temperaturas durante el invierno. En este ambiente hostil y frío, Yagobei, un campesino propietario de dos acres de tierra poco productivas, contrae matrimonio con Kuni Miyazawa. De esta unión nacería, el 5 de mayo de 1763, Kobayashi Nobuyuki, también llamado Yatarô, el primogénito. El pequeño queda huérfano a los dos años, por lo que su cuidado sería responsabilidad de su abuela Kana. En 1770, cinco años después de la muerte de la madre de Yatarô, Yagobei se vuelve a casar, esta vez con Hatsu, quien nunca tuvo buenos afectos hacia el niño. Esta situación empeora cuando nace el primer hijo del matrimonio, Senroku.



2. Retrato de Issa Kobayashi (1763-1827)

En su libro más famoso *La primavera de mi vida* [*Ora ga haru*] de 1819, Issa describe esta época como una dolorosa experiencia en la que el maltrato físico y verbal de su madrastra poco a poco configuró un niño tímido, introvertido y aislado del resto de sus compañeros de juego. La situación económica de la familia nunca fue la mejor, por lo que, al morir su abuela Kana, Yatarô de 13 años se ve obligado a partir a Edo (actual Tokio) a buscar trabajo. Los cada vez más frecuentes roces de Yatarô con Hatsu y su hermanastro llevaron a su padre a la decisión de enviarlo a probar suerte como aprendiz de algún arte manual. No obstante, la suerte no lo acompañó en la metrópolis comercial de

Edo. Estos años en particular (1777-1791) fueron difíciles, pues el desempleo y la creciente migración de campesinos a la ciudad dificultaban que un joven provinciano sin experiencia consiguiera una forma estable de sustento.¹⁵



3. Mapa de los lugares importantes en la vida de Issa Kobayashi. (Ueda, 2004: 21).

Su abuela y su padre habían cuidado de su educación durante sus años de infancia, por lo que su interés por el *haikai* y su habilidad para leer y escribir le dio ciertas ventajas en este ambiente desolador de Edo. Decidió explotar su afición a las letras participando en unos concursos populares de poesía en donde se daban premios a las mejores composiciones. De la creatividad y la hilaridad de los versos dependía ganar o perder. Tales eventos se conocían con el nombre de *maekuzuke*. En la medida en que eran concursos populares el sentido del humor propio de la gente de ciudad, que alardeaba del estilo y la elegancia urbana de Edo, chocaba con la sensibilidad de un joven de provincia como Yatarō, quien decide

15 “De hecho, la gente desempleada en la ciudad [de Edo] era tan numerosa que en junio de 1777 el gobierno expidió un decreto que prohibía a los granjeros de las provincias cercanas ir a trabajar allí. [...] Los hombres en situaciones similares usualmente trabajaban como sirvientes, jornaleros, vendedores ambulantes, cargadores de palanquín, mensajeros, trapeadores, y trabajos similares, ganando apenas para alimentarse. Muchos no tenían casa. Un registro muestra que era tanta la gente sin casa en Edo que en 1790 el gobierno levantó un campamento para ellos en el delta del río Sumida” (Ueda, 2004: 10).

entonces volcar su atención en el *haikai* en la medida en que este proporcionaba un mejor vehículo para una expresión seria. Los poetas con intensos sentimientos sobre la experiencia humana no pueden haber estado satisfechos con el *maekuzuke* (Ueda, 2004: 11). Lo anterior, sumado al hecho de que ser maestro de *haikai* proporcionaba una fuente de ingresos más o menos estable, explica la elección del joven de Kashiwabara de consagrarse a este tipo de arte.

Kobayashi entró a la escuela Katsushika fundada por Yamaguchi Sodô, quien había sido amigo personal del padre del *haikai* Matsuo Bashô. Allí aprendió, bajo la tutoría de tres maestros distintos —Mizoguchi Somaru, Kobayashi Chikua y Morita Genmu—, a refinar sus técnicas de composición y a perfeccionar sus escritos. Nos interesa resaltar sobre todo la convivencia con el último de ellos. Genmu había sido un samurái con un alto nivel de educación que luego de jubilarse y abandonar para siempre las armas terminó convertido en monje Zen. De estos años de crecimiento data el siguiente poema de Issa, donde ya se anuncia el gusto minimalista y el estilo sencillo del poeta maduro:

<i>koke no hana</i>	musgo en flor
<i>kokizu ni saku ya</i>	en sus pequeñas cicatrices—
<i>ishijizu</i>	la estatua (piedra) Buddha (1788) ¹⁶

En 1791 decide emprender un viaje por las provincias occidentales, como el que inspirara la obra *Carretera estrecha hacia el Gran Norte* [*Oku no hosomichi*] del maestro Bashô. Después de varios intentos para conseguir la financiación de su viaje, finalmente inicia su peregrinaje de siete años bajo el nombre de “el monje Issa del templo *haikai*”. El nombre ‘Issa’ escrito en ideogramas chinos significa *uno y té*, lo que podría interpretarse como si él se viera a sí mismo semejante a un solitario sin hogar cuya vida desaparecería como espuma en una taza de té (Ibíd. 22). Esta interpretación del nombre escogido por Yatarô no parece del todo desacertada. Es relativamente fácil aquí rastrear las huellas de su relación, más como discípulo que como sirviente, con el maestro Kobayashi Chikua, y el eco de su experiencia con el monje Genmu. Su apariencia ha debido ser, en efecto, la de un monje budista: ropajes oscuros y cabeza rapada. Se hacía llamar “el monje Issa” y para cualquier transeúnte debía parecerlo.

16 Para todos los *haikai* de Kobayashi hemos usado la referencia del sitio <http://haikuguy.com/>, dirigido por el profesor David G. Lanoue de la Xavier University of Louisiana. Este sitio contiene la obra completa del maestro. Con más de 10.000 títulos, se trata de la colección más extensa de los *haikai* de Kobayashi que puede encontrarse en la red. Entre paréntesis decidimos colocar la fecha en que fue escrito el texto. La traducción del japonés es del profesor Lanoue.

Está documentado que durante su travesía convivió cierto tiempo en templos budistas, por lo que durante esa experiencia como poeta errante el estilo de vida sosegado del Zen se terminó impregnando en su forma de escribir.

Un cambio de este tipo fue que Issa había comenzado a escribir *hokku* más desde su experiencia y observación personal que desde la imaginación. Día a día el viaje venía cargado de nuevo material sobre el que escribir, reduciendo la necesidad de invención poética. El resultado fue una poesía más espontánea que describe escenas y experiencias actuales en un lenguaje simple (Ibid. 29).

A pesar de haber ganado reconocimiento por parte de la comunidad de poetas provincianos que estuvieron en contacto con él, su situación de pobreza no cambió mucho cuando volvió a Edo en 1798. La élite del circuito literario se negaba a reconocer en este hijo *chônin* —como hacia el siglo XVIII se le conocía a la cultura popular de las clases bajas— a alguien digno de mencionarse al lado de nombres como Matsuo Bashô o Yosa Buson.¹⁷ Luego de este periodo de penurias Issa se las arregla para partir hacia su pueblo natal, Kashiwabara, donde planeaba quedarse a vivir y que la familia lo aceptara de nuevo. De hecho, el remordimiento de Yagobei, su padre, por haberle mandado a Edo muy joven parecía pintar el clima propicio para su regreso. Entonces su padre cae gravemente enfermo. En su afán de recompensar a Issa, Yagobei redacta un testamento en el que le concede la mitad de las propiedades. Esto a los ojos de su hermanastro y su madrastra era injusto dado que el trabajo en el campo no era precisamente fácil, y eran ellos los que habían mantenido la granja durante años. La muerte de Yagobei no aclara el panorama, por lo que nuevamente vuelve a su vida miserable en Edo. Es de esta época *Diario de la muerte de mi padre* [*Chichi no shûen nikki*] en donde él mismo retrata su profunda tristeza e intercala su relato con poemas compuestos durante esos días nefastos.

<i>ashimoto e</i>	tan cerca de mis pies,
<i>itsu kitarishi yo</i>	¿cómo y cuándo llegaste
<i>katatsuburi</i>	caracol? (1801)

A principios de 1810 Issa finalmente se reconcilia con su hermanastro y regresa a Kashiwabara en donde se casa con Kiku-jo, una mujer veinte años

17 “Si repasamos los datos con los que contamos sobre la vida de Issa, veremos como no hay en él un asomarse a lo popular desde lo culto, sino un puro expresarse desde lo popular mismo, como si el referente académico estuviera completamente ausente de su escritura y la disposición de sus *haikûs* no contara más que con su propia palabra de hombre humilde, sin el ejercicio académico que pudieron tener otros poetas del *haikû* como Bashô y su discípulo Kikaku, de formación samuráis, Onitsura, quien elevó a escuela su propia concepción del *haikû*, o Buson, quien de manera sofisticada logró integrar caligrafía, pintura y poesía” (Cuartas, 2005: 122).

menor que él y con quien tuvo tres hijos. Pero a diferencia de lo que se podría esperar, no fue esta precisamente la época más feliz de Issa. Todos sus hijos mueren uno tras otro, incluida su pequeña hija Sato, a quien adoraba. Unos pocos años más tarde muere Kiku-jo dando a luz a su cuarto hijo, quien también muere, lo cual lo deja nuevamente solo con su arte del *haikai*. Al cumplir sesenta años se volvió a casar, esta vez con Yuki, la hija de un samurái, pero su relación duró poco y no fue del todo tranquila, en parte porque su esposa era más de 20 años menor. En 1824 sufre una parálisis en la mitad de su cuerpo y queda mudo debido, según parece, a una apoplejía. Volvió a casarse con una mujer más joven aún que la anterior llamada Yao. Ya para este momento su pobre condición física le dificultaba muchísimo escribir, pero aún tenía tiempo para bromear un poco sobre su condición:

<i>modokashi ya</i>	¡qué frustración!
<i>kari wa jiyu ni</i>	incluso los gansos salvajes
<i>tomo yobaru</i>	llaman a sus amigos (1824)

En 1827 su población fue arrasada por un voraz incendio y la casa de Issa se incineró, por los que los últimos días del poeta fueron de extrema necesidad y pobreza. A los pocos meses de la conflagración murió de un paro cardíaco.

Decidimos extendernos un poco en este aparte biográfico de Issa, ya que tener muy presente las vicisitudes y situaciones difíciles por las que tuvo que atravesar nos brinda un horizonte de comprensión más completo de su forma de escribir. En uno de sus más hermosos textos, escrito justo cuando muere su pequeña hija Sato, Kobayashi nos brinda una perspectiva de la existencia humana tan conmovedora que entendemos por qué se le considera uno de los tres pilares del *hokku*, al lado de Bashô y Buson.

<i>tsuyu no yo wa</i>	este mundo
<i>tsuyu no yo nagara</i>	es una gota de rocío, y sin embargo,
<i>sari nagara</i>	y sin embargo... (1817)

De acuerdo con la enseñanza budista nuestra vida es como una gota de rocío, frágil y efímera, por lo que el apego a cosa alguna es absurdo. La expresión “y sin embargo...” nos aleja un poco de esa visión que trasciende el tiempo y el espacio y aterriza el poema a una suerte de dimensión íntima del poeta que sufre y siente. Issa expande las fronteras del *haikai* hasta lograr penetrar en una subjetividad que está ausente en otros escritores.

3.2. El haikai como expresión Zen

A pesar de que el arte del *haikai* se ha asociado tradicionalmente con el budismo Zen, los poemas de Kobayashi no son textos religiosos. O lo que es lo mismo, Issa no es un verdadero monje, ni una autoridad budista. ¿Por qué escogerlo entonces para mostrar la relación entre lo sagrado y lo cómico? El humor y el juego son inherentes a la esencia del *haikai*, pero su contenido religioso resultaba mucho más fácil de encontrar en Bashô o el monje Ryôkan¹⁸ que en Issa, en quienes está mucho más presente el aspecto, digamos, *espiritual* del *haikai*.

En Matsuo Bashô, por ejemplo, la estilización de los versos le da una prioridad al instante fugaz y no a la permanencia.

<i>kono michi wa</i>	este camino
<i>yuku hito nashi ni</i>	ya nadie lo recorre
<i>aki no kure</i>	tarde de otoño

Se trata de imágenes sencillas que renuncian a la explicación. Son fragmentos de la realidad trazados con elegancia a través de la sonoridad de la palabra hablada, o a través de la destreza de la palabra escrita. Toda nuestra lógica discursiva se quiebra en breves líneas cuando el acento se coloca en la experiencia de una imagen sencilla y natural. “Captamos el significado inexpresable de alguna cosa o hecho totalmente ordinario y que hasta ahora nos había pasado por completo desapercibido” (Cleary, 1999: 64). Entonces la vida misma se inyecta del sosiego que sólo brinda el *satori* (iluminación). Este aspecto trascendental de la experiencia humana no es tan fácil de ver en Issa, pero no significa que esté ausente. En lugar de ese lenguaje de elevada espiritualidad, Issa retorna a las escenas diarias pero desde un lenguaje cotidiano o, si se quiere, popular. Es quizás esto lo que dificulta un poco el abordaje del problema sagrado-cómico en Kobayashi. En otras palabras, lo cómico es evidente en la poesía de Kobayashi, pero el aspecto religioso no.

No obstante se podría afirmar que *el aspecto religioso es el punto de partida del humor Zen típico de los poemas de Kobayashi*. La justificación es sencilla: sus *haikai* no pueden entenderse al margen del budismo Zen. Es el espíritu de la enseñanza budista la base de la sensibilidad poética de Kobayashi. De este

18 Daigu Ryôkan (1758-1831) fue un monje Zen que cultivó el arte del *haikai* con especial dedicación. En su obra la contemplación de la naturaleza, la empatía con los animales y la sencillez de la experiencia directa del mundo se combinan en breves poemas de extraordinaria belleza. Paralelo a esto, el humor también se hace presente como parte integral de este tipo de poesía: *al ladrón / se le olvidó / la luna en la ventana*.

modo, lo “religioso” no son los textos, sino la *intuición* que hace posible esos textos, esto es, la visión trascendental que posibilita un sentido del humor tan particular, capaz de ternura y tranquilidad en momentos de sufrimiento y dolor. Es gracias a esa comprensión Zen que uno entiende el sentido de la ironía y el sarcasmo de Kobayashi en un nivel más hondo: la burla o auto-mofa no es un fin en sí misma, sino la consecuencia de una forma de asumir la vida. Apreciamos, entonces, con mayor profundidad el humor delicado usado por el poeta. En otras palabras, los *haikai* de Issa no son únicamente cómicos. Si regresamos a un momento específico en la vida del autor veremos esto con mayor claridad. En efecto, el hecho de que el joven Kobayashi se decidiera por el *haikai* y no por el *maekuzuke* en esos duros primeros años en Edo nos señala, indirectamente, cuál es el tipo de humor que se está rechazando en su elección. Ya en la primera parte de nuestro ensayo señalábamos la diferencia entre dos tipos de risa o los distintos sentidos en los que puede usarse el humor. En uno de ellos el humor se usa para degradar al otro. El carácter burlesco del *maekuzuke* se enlaza con la risa burlona de la que lo cómico debe emerger para reencontrar su esfera sagrada. El *haikai*, por su parte, sí permitía la puesta en escena de una visión trascendental de la experiencia humana aun teniendo el humor de por medio. En síntesis, lo cómico de la obra de Issa Kobayashi está en relación al humor en el Zen como expresión de la liberación.

3.3. Tres rasgos de la obra de Kobayashi

- a) Los *haikai* de Kobayashi comparten con lo cómico *el elemento de la omisión*. Abandonan la claridad del lenguaje discursivo para abrazar la figura literaria de la elipsis, esto es, la omisión deliberada de cierta información en los enunciados. Lo cómico, anotamos anteriormente, tiene también como base este juego de sentido. En otras palabras, la presencia de la elipsis en los *haikai* facilita la entrada de la dimensión cómica y la entroniza; le da un soporte donde anclarse.

<i>yo ga yokuba</i>	¡Que buen año!
<i>mo hitotsu tomare</i>	una más, ayúdame
<i>meshi no hae</i>	moscas en mi arroz (1819)

Podemos, sin necesidad de que nos lo describa, imaginarnos una casa humilde llena de moscas al almuerzo, y al poeta diciéndole a una de ellas “bienvenida, puedes comer también de mi plato”. Ese desprecio por el discurso estructurado y

racional explicativo es también una premisa fundamental del Zen, rama del budismo famosa por llevar la mente a enfrentarse a las paradojas más complicadas, no con el ánimo de resolverlas, sino de mostrar sus sinsentidos. El *kôan* es la expresión Zen más famosa en este aspecto.

- b) *La intimidad con la naturaleza* hasta personificarla es muestra de un espíritu sencillo, *chônin* en su esencia, pero capaz de alcanzar la trascendencia mística que conecta a todos los seres de la naturaleza con el hombre. No en vano Issa es quizás el poeta que tenga en sus escritos más referencia a animales: libélulas, sapos, gansos, patos, cigarras, hormigas, moscas, abejas, perros, pulgas, etc., pueblan sus composiciones. Aquí los animales son tratados como seres con sentimientos y en permanente conexión con el mundo humano. El uso de la prosopopeya no es sólo un recurso literario, sino la manifestación de una actitud compasiva y vinculada sentimentalmente con el reino animal. La compasión (*karuna*), valor monacal Zen por excelencia, aparece aquí extendida hacia todos los seres de la naturaleza, animales y humanos por igual. No se trata simplemente de la contemplación de la budeidad de cada expresión de vida, sino de hacer, en unas cuantas frases, de esa *seria* contemplación algo gracioso.

<i>yare utsu na</i>	¡no la mates!, implora,
<i>hae ga te o suri</i>	la mosca frota sus manos,
<i>ashi o suru</i>	frota sus patas (1821)

<i>oibore to</i>	dado que estoy decrepito
<i>mikubitte nomi mo</i>	las pulgas no están preocupadas
<i>nigemu nari</i>	por escapar (1825)

- c) La irreverencia hacia ciertos objetos de culto es fácilmente derivable de la perspectiva Zen frente a la religión y sus conceptos. De este modo, *la desacralización de las imágenes* del Buddha o de las autoridades religiosas son la materialización del precepto del maestro Zen Lin Chi (? - 866 d.c): “Si ves a un Buddha, mávalo”. La iluminación (*satori*) sólo es posible en el corazón de alguien que incluso ha superado la dependencia de los conceptos religiosos. El desapego, única vía para conseguir la liberación del sufrimiento, incluye también prescindir del *Dharma* (enseñanza) mismo. En el plano cómico, esto estaría en relación con el humor como herramienta para hacer colapsar la categorización. Incluso podemos reírnos del Buddha mismo, sin que tal humor deba estar por fuera de la vivencia del Zen.

<i>daibutsu no</i>	de la gran
<i>hana kara detaru</i>	nariz de bronce del Buddha
<i>tsubame kana</i>	una golondrina! (1822)
<i>sôjô no</i>	sobre la cabeza del
<i>atama no ue ya hae</i>	alto sacerdote
<i>tsurumu</i>	las moscas hacen el amor (1825)

El humor de Issa está ligado de una manera íntima al Zen. Issa Kobayashi es un ejemplo claro de alguien que ante todo reía con sus desgracias. Pero esta comicidad no es el producto de una baja autoestima o de un conformismo. Es, más bien, producto de la visión de alguien que se permite jugar con la realidad, dado que quizás el *sentido* de lo cómico sea, precisamente, el *no tener sentido*, el recordarnos que *no todo* puede ser explicado discursivamente. El humor y la risa cómica pertenecen a esa esfera no-racional que los griegos relacionaron con lo dionisiaco, con lo difuso, con la espontaneidad pura. Esa esfera es, por tanto, inaprehensible por el lenguaje. Así, las palabras de Freud en *El chiste y su relación con el inconsciente* adquieren una validez renovada: cuando nos reímos de algo “no sabemos, en sentido estricto, de qué nos reímos” (Freud, 1991: 96).

Bibliografía

1. ARISTÓTELES. (2000) *Partes de los animales*. Traducción de Elvira Jiménez Sánchez-Escariche. Madrid: Gredos.
2. ATTARDO, S. (1994) *Linguistic Theories of Humor*. New York: Mouton de Gruyter.
3. BERGER, P. (1999) *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*. Barcelona: Kairós.
4. CAMACHO, J. (s.f). “La risa y el humor en la antigüedad”. Versión electrónica: <http://www.fundacionforo.com/pdfs/archivo14.pdf>
5. CLEARY, T. (1995) *Antología zen. Cien historias de iluminación*. Boston: EDAF.
6. CLEARY, T. (1999) *La esencia del zen*. Barcelona: Kairós.
7. CUARTAS, J. M. (2005) *Los 7 poetas del haikú*. Cali: Universidad del Valle.

8. ELIADE, M. (1994) *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Labor.
9. FRANCK, F. (2004) *The Buddha Eye: an Anthology of the Kyoto School and its Contemporaries*. New York: World Wisdom.
10. FREUD, S. (1991) “El chiste y su relación con el inconsciente”. *Obras completas, vol. VIII*. Buenos Aires: Amorrortu.
11. GIL, L. (1997) “La risa y lo cómico en el pensamiento antiguo”. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos* 7, pp. 29-54.
12. GILHUS, I. S. (1997) *Laughing Gods, Weeping Virgins: Laughter in the History of Religion*. New York: Routledge.
13. HYERS, C. (1970) “The Ancient Zen Master as Clown-Figure and Comic Midwife”. *Philosophy East and West* 20/1, pp. 3-18.
14. HYERS, C. (1989) “Humor in Zen: Comic Midwifery”. *Philosophy East and West. Philosophy and Humor* 39/3, pp. 267-277.
15. JAEGER, W. (2010) *Paideia: los ideales de la cultura griega*. México: FCE.
16. LOSCHI, A. (s.f). *El humor, lo cómico, la risa*. Versión electrónica: <http://www.albertoloschi.com.ar/elhumorlocomicolarisa.htm>
17. PLATÓN. (1988) *República, libro III*. Traducción de Conrado Eggers Lan. Madrid: Gredos.
18. UEDA, M. (2004) *Dew on the Grass: the Life and Poetry of Kobayashi Issa*. Leiden: Brill.

