

JUAN MANUEL CUARTAS RESTREPO

# Los **7** POETAS del **HAIKÚ**

Colección Artes y Humanidades



Universidad  
del Valle

Programa  Editorial



Robén / 2005

Los poetas seleccionados por Juan Manuel figuran entre los más queridos y representativos autores japoneses, y abarca más de 250 años de su historia, partiendo de Matsuo Basho (1644-1694), hasta Shiki Masaoka (1867-1902). La lista la completan Takarai Kikaku (1661-1707), Onitsura (1660-1783), Yosa Buson (1716-1783), Ryokan (1758-1831), Issa Kobayashi (1762-1826). La selección es afortunada y representativa, y es, justamente, la razón de ser del libro; contribuir a la difusión de las hermosas colecciones de versos de estos maestros y a acercarnos a sus vidas, a su quehacer literario y a su tiempo. Y ciertamente Juan Manuel lo consigue ofreciéndonos una semblanza de cada uno de ellos trazando sus perfiles y rasgos característicos. Ubica al autor en la época y hace la descripción de su estilo dentro del género, porque, con tener el haikú 3 líneas versales, de 5, 7 y 5 sílabas, sobre este corto espacio y brevísimo tiempo, se ha sucedido una serie marcada de tensiones, contradicciones y debates, que aun se mantienen, que lo ha influido, y que nos revelan su vitalidad y vigencia, manteniéndose, renovándose el género y superando a sus detractores, que consideraban que el haikú había llegado al ocaso y no le auguraban porvenir.

El lector podrá encontrar, entonces, los aportes renovadores y antagónicos de los maestros, la reacción de Basho frente a las escuelas fundadas por Teitoku y Soín, las contribuciones de sus seguidores, admiradores y discípulos, al paso que descubre su evolución histórica, que si bien Juan Manuel registra hasta Shiki Masaoka (1902), creador del término "haikú", ésta no se ha detenido, habiendo recibido las fuertes influencias de la II Guerra Mundial, del llamado Haikú Existencialista y Social, hasta su presentación como verso libre y experimental. No hay mejor ejemplo para dar de su vigor y versatilidad, que recordar el experimento realizado por Kuwabara, en la superación de la encrucijada en que lo situó.



Javier Tafur

## Los 7 poetas del haikú

### **JUAN MANUEL CUARTAS RESTREPO**

Profesor titular de la Universidad del Valle, doctor en filosofía, investigador invitado de la Universidad de Montreal (Canadá); ha publicado: *Blanco Rojo Negro, el libro del haikú*. Programa editorial Universidad del Valle. Cali. 1998; *El budismo y la filosofía, contrastes y desplazamientos*. Programa editorial Universidad del Valle. Cali. 2002; *Autobiografías de filósofos y poetas*. Editorial Universidad de Caldas. Manizales. 2004.

# Los 7 poetas del haikú

**Juan Manuel Cuartas Restrepo**



Colección Artes y Humanidades

**Universidad del Valle**

**Programa Editorial**

Título: Los 7 poetas del haikú  
Autor: Juan Manuel Cuartas Restrepo  
ISBN: 978-958-670-444-1  
ISBN-PDF: 978-958-5164-64-2  
DOI: 10.25100/peu.538  
Colección: Artes y Humanidades  
**Primera Edición Impresa octubre 2005**

Rector de la Universidad del Valle: Édgar Varela Barrios  
Vicerrector de Investigaciones: Héctor Cadavid Ramírez  
Director del Programa Editorial: Omar J. Díaz Saldaña

© Universidad del Valle  
© Juan Manuel Cuartas Restrepo

Diseño de carátula: Andrés Téllez Saavedra  
Ilustraciones: Rubén Antonio Cuartas R.  
Técnica: aguada a la tinta (sumi-é) sobre papel  
Diagramación: Unidad de Artes Gráficas de la Facultad de Humanidades

Este libro, o parte de él, no puede ser reproducido por ningún medio sin autorización escrita de la Universidad del Valle.

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión del autor y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad del Valle, ni genera responsabilidad frente a terceros. El autor es el responsable del respeto a los derechos de autor y del material contenido en la publicación, razón por la cual la Universidad no puede asumir ninguna responsabilidad en caso de omisiones o errores.

Cali, Colombia, diciembre de 2020

## **Agradecimientos**

Este libro fue escrito en el marco de un viaje de estudios a la Universidad de Montreal, en Canadá. Es importante agradecer por tanto a la Universidad del Valle por concederme el tiempo necesario para su realización, especialmente a Darío Henao Restrepo, decano de la Facultad de Humanidades, por su confianza y animación. Los nombres de las personas que siguieron de cerca episodios, rumbos, giros de esta incursión en las letras del Japón, han quedado señalados en las portadas de los diferentes capítulos. A todos ellos doy mi cálido agradecimiento.

**PÁGINA EN BLANCO  
EN LA EDICIÓN IMPRESA**



## El camino del haikú

*...Imposible pasar por ahí  
sin que fuese tocada mi alma*

Bashô, *Sendas de Oku*

En aquel tiempo ignoraba que existiera el Haikú. Suelo recordar, para revivir, la dicha de conocerlo. Fue en 1980, cuando Arcadio Plazas Al Cid me habló por primera vez de él, al leer algunos versos míos, notando su brevedad. Me prometió el libro *Jaikáis de Basho y de sus Discípulos*, traducido del japonés al francés, por Kuni Matsuo y Emile Steinilber-Oberlin, y del francés al castellano, por Jaime Tello, en 1941, y al recibirlo, en unas fotocopias que mandé empastar y aún conservo, desde ese mismo momento mi vida cambió para siempre. No es una exageración; es una constancia.

Uno de los primeros compañeros en el camino de su descubrimiento fue Julián Malatesta, y con entusiasmo nos decidimos a publicar su librito de haikais *Hojas de trébol* (Ediciones La sílaba, 1983), pleno de bellos e ingeniosos poemas.

Enseguida vino la búsqueda de los autores con nombres y vidas que eran completamente desconocidos para mí, el interés por sus obras y las primeras aproximaciones al budismo *zen* ¡Que alegría! Eramos unos cuantos enamorados de esta cultura, fascinados por el género. Luego tuvimos acceso a la Recopilación del Haikú Japonés y Occidental realizada por la Universidad de Antioquia (1985). Cuando alguno tenía noticias de un nuevo libro,

generalmente de la Editorial Hiperion, nos apresurábamos a comunicárnoslo, a compartirlo.

Por esos días conocí a Humberto Senegal, el maestro de Calarcá, en todo el sentido de la palabra, prolífico y brillante, autor de cientos de haikús, recogidos en sus libros *Pundarika* (1984) y *Ventanas al Nirvana* (1988); a Jorge Iván García, a Carlos A. Castrillón, etc., etc. Conservo con mucho aprecio la Antología de la Poesía *Zen*, llevada a cabo por Alberto Manzano y Tsutomu Takagi, *Haikú de las Cuatro Estaciones*, (Ediciones Teorema, 1985), que me obsequió Humberto, y de obligada consulta en la bibliografía especializada. Al conocer a Humberto Senegal, director de la Revista *Kanora*, y de la Revista *Niebla*, y a su vez Presidente de la Asociación Colombiana de Haikú, nuestros contactos con el haikú se abrieron, literalmente, al mundo, pues mantenía contactos con el Japón, y con la casi totalidad de los países de la tierra. Decisiones personales, por lo demás muy propias de la filosofía *zen*, lo llevaron a entrar en receso. Pero ahí está toda su obra de referencia; y, los contactos, vigentes, para los interesados; todo un directorio conseguido con constancia y tesón, que globalizaba a los amigos del haikú, desde antes de la era de los computadores y el internet, y posibilitaba el conocer e intercambiar nuestras producciones, inquietudes, reflexiones y textos.

¿Qué fue lo que encontramos en el haikú, que nos atrajo y cautivó? Su brevedad. De ella dijo Paul Valery comentando su asombro ante el efecto que sobre el espíritu tiene un haikú: “un pensamiento reducido a tan graciosa simplicidad, que puede confundirse con un temblor, un murmullo o el paso de un aroma en el aire”. Y encontramos una serie de cualidades que nos dejaron prendados para siempre; porque expresa, con notable economía de medios, “experiencias

amplias con el mar, profundas como el cielo e insondables como el espacio” (Waldberg); porque en esta brevedad “la emoción no puede ser sino concentrada” (Stemilber); porque su simplicidad, su belleza y su valor residen en ideas condensadas, simbólicas e intuitivas, a través de las cuales debe darse en un cuadro muy limitado “las imágenes más variadas y aún sugerencias” (Kuni Matsuo).

Para responderme sigo las *Anotaciones sobre el haikú*, de Humberto Senegal, en fotocopias que me facilitó Jorge Ivan García (1986).

El haikú me cautivó porque utiliza predominantemente los sustantivos (Kenneth Yasuda); porque hace innecesarias las ideologías bastando ser sinceros y humildes con la naturaleza (Otsuji). En cierto modo porque es la sensación desnuda, dejando hablar las cosas, “levemente trascendidas por la humanidad del poeta” (Fernando Rodríguez Izquierdo).

El Inglés R. H. Blyth, una de las personas más conocedoras del arte y la literatura japoneses, tiene al haikú como una iluminación “por la que penetramos en la vida de las cosas. Captamos el significado inexpresable de alguna cosa o hecho totalmente ordinario y que hasta ahora nos había pasado por completo desapercibido”.

Octavio Paz considera al haikú como “la anotación rápida verdadera creación de un momento privilegiado...”; Christmas Hunphreys dice que insinúa lo indecible y constituye un medio para aprehender directamente la sensación y ver el alma del hombre; “no tengo que escribir las cosas sino ofrecer ventanas a las que pueda asomarse el lector para mirar las cosas que nunca antes había visto”.

En sus anotaciones, Humberto cita a Alan Watts, cuando dice que un haikú es similar a “un guijarro arrojado al estanque de la mente del oyente, que evoca asociaciones de su memoria”. Por su parte Alberto Manzano y Tsuto-

mu Takagi, en su mencionada compilación el *Haikú de las cuatro estaciones*, opinan que el haikú esta lejos de la maniobra intelectual y su esencia está basada “en la intuición y la simplicidad”.

Mariano Antolin y Alfredo Embid constatan su carácter emocional y que el tono empleado es con frecuencia “el de una suave melancolía”. Coinciden en subrayar su anti-intelectualismo poniendo de manifiesto “la gran creación de imágenes que contrastan con la nebulosa ambigüedad del efecto total del poema”.

¿Por qué nos atrajo? Porque es igual a una experiencia cotidiana no menospreciada por la persona (D.T. Suzuki); porque nos enseña a ver “la inestabilidad de las cosas y de la vida humana” (Takayama).

No voy a detenerme en los temas de que se ocupa el haikú; no es el momento. Algunos estudiosos han hecho largas enumeraciones (como Enrique Gómez Carrillo en su obra *El Japón heroico y galante*); igualmente el inglés Aston, pero prefiero limitarme a lo que dijera Bashō, en el sentido de que al haikú hay que buscarlo “en las cosas que te rodean”.

Siempre me gustó la observación de Donald Keene, el haikú es “la expresión del punto de intersección de lo momentáneo con lo constante y eterno”. Elegí esta constatación como epígrafe de mi libro *El haikú o el arte de guardar el momento sublime* (Ediciones La Sílabas, 1993) William J. Higginson explica que “sucede a todo instante y en cualquier lugar donde se hallen personas en contacto con el mundo de sus sentidos y con sus íntimas respuestas a los mismos”.

El haikú es, siguiendo a Humberto Senegal, una expresión del arte *zen*, que está impregnado de su filosofía y su manera de sentir; por ello se observa con frecuencia el

olvido del yo, cuando la impersonalidad del poeta, permite que el haikú se explique por sí mismo; de la soledad, “ese saberse vivo ahora, sin importar aquello que se fue o tal vez aquello que nunca vendrá” (Senegal); la aceptación de la realidad, el derecho de existencia de cada ser; el rechazo al verbalismo; el rechazo al intelectualismo; el sentido de la contradicción, que encuentra en el Koán una de sus mejores expresiones; el humor, presente en las hermosísimas composiciones del haikai; la libertad. De acuerdo con el *Zen*, nos lo recuerda Humberto Senegal “El ser humano no vino a nada al mundo. No hay que realizar”; la simplicidad, dejando que las cosas hablen por sí mismas; el sentido de lo concreto; y, finalmente el amor, es decir la compasión y la compenetración de la persona con cuanto lo rodea. Ese estado de contemplación que nos permite dejar ser a las cosas naturalmente.

Entonces, me pregunto ¿cómo no quedar cautivo ante género tan sencillo, profundo y hermoso? “Haikú —dice Bashô— es simplemente lo que está sucediendo en este lugar, en este momento”.

Así continuamos procurando estudiar la poesía china (especialmente de los periodos de la dinastía Tang y Sung), y la japonesa, sus épocas literarias, publicando nuestros libros. De esa época datan los míos de Ocarina, Asubio y Almadía; es entonces cuando entra en la escena Juan Manuel Cuartas quien viene de Corea, después de una larga y provechosa estadía en el país asiático, que le ha permitido conocer y asimilar su cultura, y para fortuna nuestra, cargado de descubrimientos, enseñanzas, conocimientos, libros y poemas.

Lo conocí en 1996, creo, cuando se vinculó a la Universidad del Valle como profesor de Filosofía. Asistí a varias conferencias suyas sobre el *Ideario estético del haikú* japo-

nés. Fui en aquellas oportunidades en compañía del poeta Rodrigo Escobar Holguín, con quien habíamos iniciado la elaboración de una antología bilingüe del haikú Japonés *Para el corazón que no duda*, que igualmente publica la Universidad del Valle con ocasión de la XI Feria del Libro del Pacífico, edición 2005. La llegada de Juan Manuel permitió tener otras aproximaciones al estudio del Haikú, particularmente con su libro *Blanco Rojo Negro, el libro del Haikú* (Editorial Universidad del Valle, 1998); y *El Budismo y la Filosofía, contrastes y desplazamientos* (Editorial del Valle, 2002), y ahora con esta edición de *Los poetas del haikú*.

He recurrido al relato anecdótico buscando el lugar que le corresponde históricamente a Juan Manuel; porque puede ilustrar las experiencias que hemos vivido aquí, en nuestro medio, los cultores del haikú, y porque permite señalar la importancia que tiene la publicación de este libro entre nosotros, escrito por un lingüista sensible al valor del Haikú Japonés, conecedor del género, de su evolución y principales representantes.

Los poetas seleccionados por Juan Manuel figuran entre los más queridos y representativos autores japoneses, y abarca más de 250 años de su historia, partiendo de Matsuo Bashô (1644-1694), hasta Shiki Masaoka (1867-1902). La lista la completan Takarai Kikaku (1661-1707), Onitsura (1660-1783), Yosa Buson (1716-1783), Ryôkan (1758-1831), Issa Kobayashi (1762-1826).

La selección es afortunada y representativa, y es, justamente, la razón de ser del libro; contribuir a la difusión de las hermosas colecciones de versos de estos maestros y a acercarnos a sus vidas, a su quehacer literario y a su tiempo. Y ciertamente Juan Manuel lo consigue ofreciéndonos una semblanza de cada uno de ellos trazando sus

perfiles y rasgos característicos. Ubica al autor en la época y hace la descripción de su estilo dentro del género, porque, con tener el haikú 3 líneas versales, de 5, 7 y 5 sílabas, sobre este corto espacio y brevísimo tiempo, se ha sucedido una serie marcada de tensiones, contradicciones y debates, que aun se mantienen, que lo ha influido, y que nos revelan su vitalidad y vigencia, manteniéndose, renovándose el género y superando a sus detractores, que consideraban que el haikú había llegado al ocaso y no le auguraban porvenir.

El lector podrá encontrar, entonces, los aportes renovadores y antagónicos de los maestros, la reacción de Bashô frente a las escuelas fundadas por Teitoku y Soín, las contribuciones de sus seguidores, admiradores y discípulos, al paso que descubre su evolución histórica, que si bien Juan Manuel registra hasta Shiki Masaoka (1902), creador del termino “haikú”, ésta no se ha detenido, habiendo recibido las fuertes influencias de la II Guerra Mundial, del llamado Haikú Existencialista y Social, hasta su presentación como verso libre y experimental. No hay mejor ejemplo para dar de su vigor y versatilidad, que recordar el experimento realizado por Kuwabara, en la superación de la encrucijada en que lo situó.

Recordemos esa experiencia en las palabras de Willi Vande Walle *Vitalidad de un arte secundario: el haikú*, en traducción del profesor Juan de la Cruz Rojas de la Asociación Colombiana de Lingüistas: “En la historia del haikú desde 1925, dos escritos críticos han jugado un papel de primer orden: la declaración de Kyoshi a favor de la descripción de las flores y de los pájaros, y el ensayo de Kuwabara Takeo en cuyo título el haikú recibía el calificativo de *Daini Geijutsu*, “arte secundario”. La guerra acababa de terminar, y el haikú experimentaba

una renovación del interés. Kuwabara pidió a numerosos intelectuales dar su apreciación sobre quince haikús. Diez entre ellos eran maestros de renombre como Kyoshi o Kusatao, los cinco restantes procedían de aficionados. Él no divulgó los nombres de los autores. Las respuestas fueron tan variadas que no se pudo establecer ninguna tendencia (dilucidar nada). Kuwabara llegó a la conclusión de que no existían criterios objetivos para juzgar sobre la calidad de un haikú. Algunos eran tan difíciles de comprender que nadie hubiera hecho el esfuerzo para descifrarlos a menos que estuviera seguro de la fama (celebridad) de su autor. No quiere decir esto que una lectura fácil constituya un criterio artístico sino más bien que si lo que el poeta ha sentido no trasciende a la conciencia del lector, el arte entonces carece de sentido. Kuwabara encontraba la prueba de esta falta de significación comunicable en la abundancia de textos con valor hermenéutico y en los comentarios escritos por los mismos poetas sobre sus propias producciones. Aun más, el haikú no alcanzaba su plenitud sino en las críticas, interpretaciones y comentarios de los autores mismos y de los comentaristas, mostrando así la debilidad del género.

La respuesta de Shuoshi no se hizo esperar: el que no escribe haikú no está en capacidad de comprenderlos. Kuwabara también refutó el argumento según el cual “no se puede juzgar en frío una obra que ha sido escrita con carne misma del autor”. Le parecía inconcebible que no se reconociera necesariamente la mano (huella) del maestro en un haikú escogido al azar. Si se comparan los dos poemas siguientes:

*Bofu no*

*koko made suna ni*

*umoreshi to*

Las barreras

hasta aquí la arena

las ha enterrado



<i>Saezuri ya</i>	Los pájaros pían
<i>kaze sukoshi aru</i>	brisa ligera
<i>togemichi</i>	camino de la montaña

no se advierte ninguna diferencia de estilo en particular. El primero es obra nada menos que del célebre Kyoshi, mientras que el otro fue publicado en una revista de los ferrocarriles. A partir de un haikú no se puede, pues, distinguir el maestro del principiante, mientras que tal diferenciación es posible en todo arte moderno digno de este nombre. ¿La más breve composición de Shiga Naoya, la más pequeña pieza (obra) de Rodin no conllevan la firma evidente de su autor? Pero en lo que concierne al haikú, es necesario citar explícitamente el nombre del poeta si se quiere que el poema sea reconocido como tal. La apreciación no reposa, por lo tanto, en criterios estéticos sino sobre elementos socio-literarios. El estado (la posición) de un artista estará determinada por el número de sus discípulos, su influencia social o el tiraje de la revista que edita, trayendo como consecuencia una formación de “tipo escolar” y tendencias rivales. Por este motivo, Kyoshi es menos conocido como artista independiente que como el *pater familias* (*iemoto*) de la revista *Hototogisu*, el santo patrón del “gremio del haikú”. La adhesión al “club” se parece en muchos aspectos a una iniciación bajo la autoridad de un maestro que, desde lo alto de su “cátedra”, imparte su “enseñanza”.

Sé muy bien los alcances perturbadores de esta cita, pero no es del caso examinar aquí las repercusiones del ensayo de Kuwabara (ca. 1947), y el haikú social, pero sí es una llamada para observar los contrastes que nos presenta Juan Manuel entre Bashô y sus discípulos, Ransetsu, Kikaku y Buson, con Ryôkan, Issa Kobayashi y Shiki Masaoka.

De otra parte, el lado humano de estos queridos maestros lo presenta Juan Manuel abundantemente documentado y nos acerca a su periplo vital de forma muy vívida, de tal manera que tenemos la impresión de haber compartido con ellos sus circunstancias personales, familiares y sociales, las que nos ayudan a comprender, a recibir sus obras, a amar sus composiciones, verdaderas joyas del arte poético universal, que revelan, de manera especialísima, la condición de la humanidad, en un momento, aparentemente fugaz de la naturaleza.

Entre la sinécdoque y la etopeya Juan Manuel resalta las cualidades propias de estos maestros, y nos los presenta, así: a Bashô, el monje peregrino, anotando sus “encuentros” en su cuaderno de viaje; a Kikaku, receptivo a las observaciones del maestro, conservando su acento personalísimo. A él le corresponde la célebre anécdota citada por Francisco F. Villalba, en su libro *El haikú de las cuatro estaciones*: “Cierta día, Bashô y Kikaku iban paseando por el campo y se quedaron mirando las libélulas que revoloteaban por el aire. En ese momento, el discípulo compuso este haiku:

¡Libélulas rojas!  
 Quítales las alas  
 y serán vainas de pimienta

El maestro respondió: “No. De ese modo has matado a las libélulas. Di más bien:

¡Vainas de pimienta!  
 Añádeles alas  
 y serán libélulas

Juan Manuel me escribe, desde la Universidad de Montreal, a propósito de nuestras conversaciones literarias, y

llegada la “primavera con un furor de tulipanes que ningún sueño tropical alcanzaría...”, que el ensayo más difícil es el correspondiente a Kikaku, “que ha sido casi escondido por su renunciación, su vida de burdel y su suicidio”.

Nos aproxima a Onitsura, con su proclamación estética; de decir las cosas como son:

*Sakura saku koro* Cuando las flores del cerezo se abren,  
*tori ashi nihon* los pájaros tienen dos patas,  
*uma shihon* los caballos cuatro

a Buson, el poeta pintor, que hace del poema una imagen; a Ryôkan, el monje sencillo de vida solitaria, frugal e independiente, quien suspende, en su caligrafía, el instante, y nos aclara:

¿Quién dice que mis poemas son poemas?  
 Mis poemas no son poemas en absoluto.  
 Cuando entiendas que mis poemas no son poemas,  
 podemos empezar a hablar de poesía

(*Ryokan, el gran tonto*, traducción de Carlos A. Castrillon)

Nos aclara Juan Manuel cómo este poeta acudió al “recurso de replica”, y en sus poemas solía aludir a los versos de los otros poetas. A “Issa, El pequeño gorrión”, nos lo describe en el transcurrir de su propia vida enmarcada en el dolor y la tristeza, tomando el lenguaje llano y cotidiano, y creando con el habla popular una de las poesías más bellas de la literatura universal. Suyo es este haikú:

*Utsukushi ya* ¡Ah! ¡Qué belleza!  
*Shôji no ana no* ¡Por un hueco del Shôgi —  
*ama-no-gawa* la vía láctea!

Nos revela su recurso mejor, la prosopopeya, a través de la cual hablamos al mundo y recibimos respuestas de las cosas; y finalmente a Shiki Masaoka, aquel a quien le bastaba pensar que lo recordarían “como alguien que amaba el haikú y los nisperos”; quien fue “...el restaurador del pequeño jardín”; y quien cuestionó en su momento a los maestros, al estancamiento del género, revelando su talento como crítico literario y expresando, con precisión y bellamente lo infinitamente pequeño íntimo y finito. Al luchar contra la artificiosidad procura la elevación del haikú. Algo muy profundo nos advierte al escribir:

<i>Hibari ha to</i>	La escuela de la alondra
<i>kaeru ha to</i>	y la de la rana
<i>uta no giron kana</i>	discuten sobre el canto

En el centro de la preocupación de Juan Manuel aparece esta pregunta “¿cómo una forma como el haikú que distinguía estas voces, no la distingue hoy? Es que los tiempos que vivimos borran la diferencia específica y las disuelven solo en género. Frente a esta situación la propuesta del libro *Los poetas del haikú*, con cada uno de sus ensayos propone, en cambio, “que se pueda ver esto o aquello de cada poeta”. Sencilla explicación para el gran aporte que hace nuestro querido amigo.

No entraré a referirme a los aspectos formales y menos los inherentes a la traducción, pero no puedo dejar de repetir la pregunta que hiciera el profesor Juan de la Cruz Rojas: ¿Por qué se desarrolló y arraigó el haikú precisamente en Japón? ¿Tiene ésto algo que ver con la idiosincrasia del pueblo japonés? La respuesta es positiva. Ciertamente tiene que ver con las maneras de ver, sentir, obrar y reaccionar el pueblo japonés, cuya concepción

de la vida está influida por el taoísmo, el shintoísmo y, de manera especial, por el budismo *zen*, o sea con esa compenetración con la naturaleza, por su fraternidad con todos los seres, por su sentido de cambio e impermanencia.

Igualmente, Juan, pregunta: “¿En dónde reside el encanto o la magia del haikú? ¿Está en la forma como se pronuncia? ¿En la forma como se escribe?” Y con relación a estos interrogantes él mismo observa:

En japonés el orden sintáctico es sujeto-objeto-verbo (SOV), a diferencia del español, cuyo orden sintáctico es sujeto-verbo-objeto (SVO); de ahí la dificultad para traducir, de una lengua a otra, este tipo de poemas. En cuanto a la pronunciación, recordemos que en japonés las sílabas son del tipo abierto, es decir que terminan en vocal y que no pueden estar precedidas por más de una consonante; esto imprime a la pronunciación del japonés unas características muy diferentes de las del español o el francés, además de implicar que, aparte de la vocal misma y de algunas consonantes, no existen otros elementos que permitan jugar con la duración de la sílaba. Me queda la inquietud de qué diferente puede sonar un haikú, al recitarlo, si se le compara con un fragmento similar, en extensión, tomado del lenguaje común y corriente.

En lo que tiene que ver con la escritura, se debe tener en cuenta el aspecto de los símbolos que integran el silabario japonés y de la impresión visual que producen, bien sea aislados o en combinación, al punto de llegar a inducir la sensación de una obra de arte, por esto, y por lo mencionado en el párrafo anterior, me pregunto si el haikú está concebido para ser recitado o leído, o ambas cosas a la vez.

Por todo lo anterior, pienso que o se puede escribir haikú en español calcando el molde japonés porque, como se acaba de demostrar, las características sintácticas y

fonéticas de las dos lenguas son muy diferentes. Lo mismo debe tenerse en cuenta cuando se intente traducir estos poemas del japonés al español. Pienso que de no hacerlo, el resultado no puede ser otro que el de tres líneas que, por su orden sintáctico, puedan “sonar raro” y hasta lleguen a parecer no muy poéticas.

En consecuencia, antes de decidirse a escribir haikú en Español, es necesario tener muy claro cuál es el efecto (visual, auditivo, emotivo, etc.) que se busca, si lo que se quiere hacer predominar es la forma o el contenido y, de acuerdo con esto, decidir cuál debe ser el número óptimo de sílabas por renglón, pues está muy claro, al menos para mí, que el esquema Japonés de 5-7-5 sílabas no funciona en español.

Juan, quien fuera mi profesor de fonología en el Magister de Lingüística y Español de la Universidad del Valle (1990), me hacía estas observaciones en su casa el pasado 14 de abril. Muchos estudiosos del haikú comparten sus criterios, y otros, difieren. Borges, por ejemplo, escribió haikús afortunados, respetando el número de las sílabas, y otros como hemos visto especialmente al hablar del manifiesto kuwabara, se apartan de él.

De estos aspectos se han ocupado los estudiosos del haikú, y particularmente los traductores. Las inquietudes de Juan son válidas y reaparecen constantemente. Aunque esta breve nota no pretende dar cuenta de todas las inquietudes que suscita el haikú, voy a referirme brevemente a dichos aspectos:

El haikú japonés es rápido como el relámpago y como la vida misma. En su breve estructura tiene cabida todo el universo; lo aparentemente insignificante y humilde, lo grande, lo sublime, lo eterno, lo transitorio, humor y dolor, todo integrado a la naturaleza que esboza.

Juan Manuel ilustra cada uno de los ensayos con muestras preciosas de los siete autores elegidos. Como él mismo lo

indica, no es éste el momento para tratar acerca del origen del haikú ni de las reglas que gobiernan su preceptiva clásica. Ya lo hizo él en su libro *Blanco rojo y negro*, y por mi parte en *El haikú o el arte de guardar el momento sublime*. Baste recordar, que la poesía en idioma japonés ha tenido desde sus comienzos una preferencia, por el metro de 5 y 7 sílabas. Inicialmente fue el *choca*, poema largo de 5 y 7 sílabas alternadas terminando en un par de 7-7. De sus 5 últimos versos desprendidos surge la *Tanka*. Una serie de *tankas* compuestas con participación de distintos autores, uno de los cuales hace una estrofa de 5-7-5 y el siguiente otra de 7-7, y así sucesivamente, dio lugar al *Renga*. Una ilustración la tenemos en el *Espejo del presente*, 1170 (Rodríguez Izquierdo).

Según el autor español, en su libro *El haikú japonés*, pronto se vio la importancia de la estrofa inicial de esta serie, el *Hokku*, y se comenzó a hacer colecciones. En la actualidad se mantiene este metro de 5-7-5, como forma clásica o paradigma, aunque no siempre se cumple, como tampoco el *Kigo* o referencia a la estación; menos tratándose de traducciones de dos lenguas tan diferentes (el japonés, de escritura silábica, rara vez usa pronombres personales, no distingue singular y plural; a menudo no existe distinción temporal en las inflexiones verbales y generalmente no expresa el sujeto).

En su estructura no sólo cabe el mundo que canta sino su propia contradicción y desarrollo. Heredero del *Tanka* y del *Renga* hace la pausa el *Hokku*, el verso inicial del *Haikai*, que posteriormente *Shiki* llamará *Haikú*. El poema es una visión por la que el *Haijin* nos llama la atención y nos descubre pasajes de la vida que de otra manera pasarían inadvertidos y permanecerían ocultos. Tiene su oficio algo de revelación y es ello lo que, con gran conocimiento del tema, nos ayuda a comprender Juan Manuel.

Tal vez sea del caso agregar con relación a la traducción de un haikú, que de ninguna manera podemos perderlo; que es necesario traducirlo, aunque a veces sucede, lo que le pasa a los inmigrantes en la cocina, que para hacer las recetas de sus comidas preferidas deben contar con lo que el país de recepción le ofrece. Eso sostiene, bellamente, el poeta Rodrigo Escobar Holguín. Aspecto tan interesante merece una disgresión pertinente, y para la cual acudimos a la revista *Clave* (febrero de 2005):

Las culturas del mundo se sostienen, se entremezclan, se influyen, intercambian sus técnicas, se hacen préstamos de conocimiento, de actitudes, de lenguajes. Algunos hallazgos locales han trascendido a casi todo el planeta, como el cepillo de dientes y el papel, que fueron chinos en un comienzo. Otros, como el alfabeto fenicio y sus descendientes, han alcanzado una difusión importante, pero no global. / En nuestra época, este intercambio se ha hecho más intenso, y cada ser humano puede ser a la vez portador de una cultura propia y campo de intercambio de varias culturas. / Ciertas actividades constituyen por sí mismas una intersección, un mercado de frontera. La traducción es una de ellas. Como tal, ha sido objeto de reflexión y teoría desde hace mucho tiempo. Hay otras en cambio en las que ha dominado más el ejercicio práctico, como la culinaria regional. Puede ser fructífero explorar conjuntamente estas dos disciplinas. / Preparar un plato exótico y traducir un texto literario son experiencias a la vez profundamente diferentes y asombrosamente similares. / Si la receta del plato viene de una lengua diferente al español, ya su traductor se habrá enfrentado a ciertas dificultades técnicas. Pero incluso si la receta es en lengua española, requerirá —si es extranjera— un glosario. Nadie tiene por qué saber que judías, alubias, fríjoles y frisoles son lo mismo. Y en cuanto a utensilios, igual puede decirse



de un chino y un colador. / Pero esto, en cocina, no es lo más difícil. Un traductor conciente y conocedor de las culturas de origen y destino puede resolverlo, y es al fin y al cabo un problema de léxico. Lo más complejo —y ya comparable a las dificultades de la traducción poética— es cuando los ingredientes (y a veces los utensilios) de la cultura de origen no existen en la de destino. Esto se vuelve máximo cuando se trata de cocinas regionales o nacionales muy caracterizadas. Los autores de libros de cocina suelen a veces salir al paso de estas dificultades indicando sustitutos, que aunque posibles, son siempre otra cosa. Por ejemplo, en recetas japonesas el mirin —un vino dulce de arroz— puede reemplazarse (dicen) por vino blanco dulce, de uva, por supuesto. / Unas pocas de estas sustituciones, y el plato que se prepare va a ser tan irreconocible por un japonés como lo sería para Goethe su Diván de Oriente y Occidente (*Westöstlicher Diwan*) puesto en árabe. Naturalmente: habrá sido traducido a una cultura diferente. Pero las personas de la cultura de destino lo identificarán como un plato extranjero, y si preguntan de dónde es, el cocinero podría con justicia decir “es japonés”. Pues si no, ¿de dónde sería?

Cada nueva traducción es un regalo para nuestra sensibilidad y conocimiento. El maestro Oldrich Belic, en su libro fundamental *Verso español y verso europeo*, en el capítulo que dedica al verso y a la traducción confiesa que escribió el libro con el deseo de contribuir, en el plano de las buenas intenciones —orientando a los traductores extranjeros, acercándoles el verso español, ayudándolos a apropiarse de él— a que la poesía de lengua española alcance una difusión internacional correspondiente a sus méritos. Desde el primer capítulo manifiesta que no ofrece a los traductores instrucciones sino que los invita a que por su propia cuenta busquen las soluciones a sus problemas.

Es del caso tener en cuenta que la traducción del verso no incluyó sólo la transcripción o la sustitución del sistema versal (prosódico), sino también otras cualidades fónicas, refiriéndose entre otras a la eufonía, la cacofonía, la armonía vocálica, la onomatopeya, el fonosimbolismo. De ese vasto repertorio el profesor Belic escoge la instrumentación fónica, y la rima. En la primera observa el repertorio de fonemas de un idioma determinado, llamando la atención sobre la variación de la frecuencia de los fonemas en los idiomas (la vocal a es el más frecuente (13.7%) de todos los fonemas españoles; la vocal a tiene una frecuencia análoga en el italiano del (11.2%). El profesor Belic hace estas observaciones siguiendo a J. Levy; y enseguida pasa a señalar que en muchos casos “la transcripción de la instrumentación fónica es imposible. La única solución es la sustitución por una instrumentación fundada en elementos fonemáticos con frecuencia análoga en la lengua a la cual se traduce. Pero esta solución puede significar una intervención tan profunda en el texto traducido, que es preciso reflexionar para evitar conclusiones precipitadas”. En cuanto a la rima señala el profesor Belic que ésta le plantea al traductor problemas referidos a sus “funciones” (rítmica, eufónica y semántica), y a la integración de ésta en el texto poético. Observa que hay un tercer problema: el inventario de rimas o, en un plano más general las posibilidades que, en cuanto a la rima ofrecen los distintos idiomas. Este maestro concluye tan importante capítulo hablando de la especificidad de la traducción poética.

Son muy interesantes las conclusiones del profesor Belic, señalando que la traducción permite darse cuenta de las posibilidades y limitaciones, las semejanzas y las diferencias de los idiomas que entran en contacto, en cuanto al inventario de los versos, de los fonemas, de las rimas, etc. “Traducción significa confrontación. Y la confrontación es

siempre útil”. Este maestro considera que la traducción del verso puede servir para enriquecer el repertorio vernáculo con formas nuevas para descubrir, en el idioma nacional, posibilidades antes no sospechadas; “...intercambiar valores que, indudablemente pertenecen a los más altos que conoce la humanidad: los valores de la poesía”.

Belic soslaya que la traducción, como cualquier intercambio, oculta un peligro: “el desviar, al que ‘recibe’ de su propio camino”. Proclama la diferencia esencial que hay entre la obra de arte original y la traducción: “la obra de arte original es un hecho único, irrepitable, definitivo: la traducción no es un hecho único, irrepitable, definitivo”. Finalmente y para concluir el maestro Belic nos recuerda el siguiente hecho recogido por la historia de la literatura: “El poema *The raven*, de Edgar Allan Poe, se tradujo al checo 16 veces, entre 1869 y 1984. Una traducción perfecta sería, eso sí, un hecho único. Hay traducciones que se acercan hasta cierto punto a este ideal; se consideran clásicas”.

De esta manera, motivado por las inquietudes de Juan de la Cruz, presentamos algunas respuestas que se aproximan a este encuentro de idiomas y culturas. Lo cierto es que si hemos encontrado para nuestra aventura el haikú, y hemos quedado cautivados por él, es porque es el aporte de una forma, y de unos contenidos que han venido a facilitar nuestro camino por la vida. A este respecto, de igual manera debe reconocerse la labor de traductor de Juan Manuel Cuartas y el invaluable aporte que significan sus traducciones a partir del inglés y del francés.

Finalmente, la deuda de gratitud con Juan Manuel, crece, porque si tenemos en cuenta que el haikú ha gozado de las preferencias de sobresalientes escritores en todo el mundo como Paul Valery, en Francia, Octavio Paz, en México, Jorge Luis Borges, en la Argentina —la lista es

inmensa; aquí en el Valle del Cauca es igualmente pródiga, debiéndose citar imprescindiblemente a Helcías Martán Gongora<sup>2</sup>, su trabajo viene a darnos claves fundamentales para entender el haikú, o el arte de celebrar el momento. Y es Cali, como el mismo Juan Manuel lo destaca, por una feliz suma de elementos, donde el haikú ha tenido la mejor aceptación; su historia y sus autores han sido estudiados con esmero y se han escrito volúmenes de poesía que traen a la realidad colombiana la mirada espontánea y risueña del haikú.

De alguna manera habíamos abonado el terreno espiritual y nos merecíamos esta colección de ensayos, enhorabuena, por la Universidad del Valle que acierta con esta hermosa publicación; son siete ensayos que afortunadamente vienen a refrescar las tensiones formales de la poesía, lo explica Juan Manuel, ofreciendo una visión natural y simple de la situación de las cosas y del hombre en el mundo de la vida.

Amar el haikú.  
Produce felicidad  
hablar del libro

Javier Tafur González



*Horizontes*, aguada a la tinta (*Sumi-é*) sobre papel, 2004.

**PÁGINA EN BLANCO  
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

## Matsuo Bashô o el “camino del *haikû*”

Para Javier Tafur, en el camino del haikû

*Kina-ginu ya*      Vistiéndose de nuevo al día siguiente  
*Amari kabosoku*    ¡Qué fina!  
*Ateyaka ni*        ¡Qué elegante!

Matsuo Bashô

Vamos a hablar del viaje, lo que debería seguir siendo la derivación de la ruta y no la negación de la misma: sentir el tránsito, estar ahora aquí y de pronto a leguas de distancia, pero a base de esfuerzo y conocimiento, no de comodidad e ignorancia. El viaje del que hablaremos lo realizó en el siglo XVII el poeta japonés Matsuo Bashô; un largo recorrido por el centro del Japón avanzando por el Este desde la antigua capital Edo, hasta Hiraizumi, y luego por la costa Oeste hasta el pueblo de Ohgaki.

Los relatos de viaje tienen siempre algo en construcción: la situación de contraste que se presenta entre los lugares visitados y la sensibilidad del viajero. Caminar, observar, conocer, transforma la vida misma; atrapa en la ruta al viajero que pareciera no pertenecer al mundo de la vida sino a la contingencia del tránsito; lo visto, lo encontrado son la ocasión del cambio, no de la permanencia.

En las presentaciones usuales del maestro japonés Matsuo Bashô, se recae en su paternidad sobre el *haikû* sin tener presente la ocasión que dio lugar a que sus artes poéticas definieran y llevaran a un estado de grandeza el *haikû*. El estilo de vida de Bashô está volcado hacia el “camino del *haikû*”, como si dijéramos que viajar es para él perseguir la ocasión de éste, como efectivamente ocurre.

Para que nuestros lectores no desestimen lo que nos proponemos presentar, baste decir que un *haikú* es un poema de una brevedad pasmosa; tres versos de 5-7-5 sílabas, practicado en el Japón desde el siglo XVI, aproximadamente. En un *haikú* se anuncia — aunque valdría mejor decir, se revela — lo que está pasando aquí y ahora, esa suerte de aparición que nos ofrecen las cosas (fundamentalmente las de la naturaleza) cuando pasando por ahí las vemos y nos fascinan. Pero no, no se trata propiamente de “fascinación”, sino de “ocurrencia”. En los diarios de viaje de Bashô, a medida que las jornadas van pasando de estación en estación, la ocurrencia de las cosas (ocurrencia de la vida misma), le ofrece:

a) La ocasión de participar del acto solidario de los encuentros, cuando acudiendo a los lugares, otras voces y otras personas lo reciben.

“Para ver lo que quedase de la cabaña me dirigí al templo. Algunas gentes, la mayoría jóvenes, vinieron a ofrecerse como guías. Conversando animadamente y sin darnos cuenta llegamos a la falda de la montaña”.<sup>1</sup>

b) Lo vivido que retrotrae el sentimiento siempre presente del cambio y la impermanencia.

“Cuando llegamos a la bahía de Shiogama, tañían las campanas del crepúsculo repitiéndonos que nada permanece”.<sup>2</sup>

c) La claridad y la celebración de los momentos, pues lo menos que debemos a las cosas del mundo consiste en celebrar su aparecer, cantarlo, penetrarlo para que el

<sup>1</sup> Bashô, Matsuo, *Sendas de Oku*, Kioto: Benrido, S.A., 1992, p.118. Traducción de Octavio Paz y Eikichi Hayashiya.

<sup>2</sup> *Ibid.*, 64.



ocurrir constituya un momento en el tiempo del viaje (o en el tiempo de la vida misma).

En la celda del Prior del templo me siento y corro la cortina de bambú: la bahía entra por mis ojos. Al sur, el monte Chokai sostiene al cielo y la imagen de su mole flota sobre las aguas; al oeste, la barrera de Muyamuya cierra el paso a la ruta; al este hay un dique y, más allá, se ve el camino hacia Akita, que se adelgaza hasta desvanecerse; la mar se tiende al norte y el paraje golpeado por las olas se llama Shiogoshi.<sup>3</sup>

Los poetas japoneses posteriores a Bashô han llegado al *haikú*, a su sofisticada brevedad, en la remembranza de las formas poéticas definidas por él, quien lo practicaba en ocasiones con la solidaridad de otros poetas. Para no entrar en la presentación de la historia del *haikú*, que hemos explorado ya en el libro *Blanco Rojo Negro, el libro del haikú*,<sup>4</sup> al que remitimos a los lectores, baste decir que la voz de Bashô se distingue como la que definiera el recurso, el ejercicio de observación, apreciación y escritura. Bashô inaugura un estilo personal conocido con el nombre de *shôfû*, que caracteriza su trabajo en el *haikú* no como simple divertimento con las palabras, sino como una modalidad de la poesía lírica; Bashô no sigue ninguna ley religiosa ni observa costumbres populares; su actitud general de “el arte por el arte” apela a la “vía de la elegancia” (*fûga no michi*), que termina por ser el valor más importante, y a los ideales aristocráticos del árbitro de la elegancia, Sen Rikyû, poeta de finales del siglo XVI; dichos ideales eran:

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 135-136.

<sup>4</sup> Cf. Cuartas Restrepo, Juan Manuel, *Blanco Rojo Negro, el libro del haikú*, Cali: Universidad del Valle, 1998.

- la gracia (*koga*),
- el misterio y la profundidad (*yûgen*),
- el *phatos* (*hisán*),
- la tranquilidad (*chinsei*),
- la simplicidad (*hei-i*),
- la subyugada elegancia (*sabi*),
- la brevedad (*hosomi*).

Entre éstos, el ideal estético central es *sabi* (o sentido de la soledad), en cuya procura se llega al encanto y la elegancia en la escritura;<sup>5</sup> Bashô admiró a Saigyô (1189-1190), autor de la obra *Sankashû*, quien fue por excelencia el poeta del *sabi*. El espíritu de elegancia *sabi* está presente igualmente en el *ikebana* o jardinería japonesa, en la ceremonia del té y en la literatura; *sabi* significa, literalmente, “soledad” y “quietud”, y puede estar referido a un sentimiento de desapego necesario en el artista para ver las cosas espontáneamente. Los siguientes *haikûs* de Bashô fueron escritos en el espíritu *sabi*; subyuga en ellos la profunda tranquilidad que transmiten:

<i>Ishiyama no</i>	Más blanco aún
<i>ishi yori shiroshi</i>	que las rocas de la montaña de
	Piedra —
<i>aki no kaze</i>	viento de otoño

<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

<i>Kaze fukanu</i>	Un día sin...
<i>aki no hi kame ni</i>	viento de otoño — un día sin
<i>sake naki hi</i>	saké en mi taza

<sup>5</sup> René Sieffert comenta: “La interacción de lo fluyente y de lo invariante se traduce por el *sabi*. Este término, con el cual se caracteriza la poesía de Bashô, no es él

### Los diarios de viaje del maestro Bashô

Caminar por el Japón en el siglo XVII podía significar un evento tan natural como la migración de las aves; Bashô y sus diferentes acompañantes se desplazaban por los caminos, presenciando los eventos de las plantas y los animales, el agua, el sol, el día y la noche; caminar significaba así una elección mística, una función de compenetración, de diálogo y aprendizaje directo. Los viajes de Bashô fueron siete en total, largos algunos, otros de unas cuantas jornadas, caminando siempre, en ocasiones vadeando ríos o cabalgando por la pradera; el primer viaje largo, descrito en el diario *Nozarachi kikô* o *Kassiginkô* (*Deben blanquear mis huesos... notas de viaje*) que durará ocho meses, lo conduce entre 1684 y 1685 de Edo a través de Iga y Yamamoto, a Kyoto, y de allí de nuevo a Edo; viene a continuación otro desplazamiento más corto en 1687 a Kajima, que durará alrededor de un mes; a continuación emprende un viaje de diez meses entre 1687 y 1688 a través de Iga, Ise, Suma, Akashi, Shinano y regreso a Edo; este periplo le dio ocasión para escribir las impresiones de viaje *Oi no kobumi* (*Relatos de una valija sucia*) y *Sarashina kikô* (*Notas de un viaje a Sarashina*); su último gran viaje, entre 1689 y 1690, dura un año, en el que parte de Edo a Kikuzen, Rikuchû y Dewa, en el norte, y regresa a Iga a través de Echigo, Ôgaki y Ômi; posteriormente se desplaza de Ômi hasta detenerse finalmente en Iga, viaje que da lugar a la obra

sin lugar a dudas quien lo inventó. *Sabi* es etimológicamente la ‘pátina’ del bronce, el ‘óxido’ del hierro. Por extensión, se aplica a toda alteración debida al tiempo: el musgo sobre la corteza de un árbol, los líquenes sobre una roca, los cabellos blancos por la edad sobre la cabeza de un hombre. En otras palabras, es la usura que infligen los años incluso a lo que, en la escala humana, parece casi eterno. Interrogado sobre la definición de *sabi*, Bashô se contenta con citar un *hokku* de Kyorai: *Los guardianes de las flores / para platicar acercan / sus cabezas encanecidas*”. En: Bashô, Matsuo, *Journaux de voyage*, Paris: Publications Orientalistes de France, Paris, 1988, pp. 18-19. Traducción de Juan Manuel Cuartas R.

*Oku no hosomichi (El sendero estrecho del fin del mundo)*. A fin de alcanzar un conocimiento directo del espíritu y la escritura de Bashô en sus diarios de viaje, transcribimos a continuación el breve e intenso testimonio titulado *Sarashina Kikô (Notas de un viaje a Sarashina)*, que recrea el regreso de Bashô a Edo por la ruta montañosa de Kiso, en compañía de su discípulo Ochi Etsujin.

### *Sarashina Kikô (Notas de un viaje a Sarashina)*

En el villorrio de Sarashina ir a ver la luna sobre el monte Obasuté, he aquí lo que con insistencia me sugiere el viento de otoño, cuyo soplo agita mi corazón, y compartiendo el gusto por el viento y por las nubes, va conmigo aquel que tiene por nombre Etsujin. La ruta de Kiso pasa por lo profundo de las montañas, empinados son los caminos; temiendo que en el recorrido no nos falle el corazón, el Maestro Kakei nos ha proporcionado un doméstico para que nos escolte. Cada cual se las ingenia para ayudarnos, pero ignorantes de la ruta y sus etapas, en nuestra común confusión al final lo mezclamos todo y no encontramos más que placer.

En un lugar del que no recuerdo su nombre, un monje de unos sesenta años, con aire sombrío y poco ameno, doblada la espalda con un fardo, la respiración entrecortada, viene hacia nosotros con paso cancinco; mi compañero lo mira con lástima y, atando lo que uno y otro llevamos a la espalda con el fardo de este monje, carga el caballo y me hace montar en él. Altas montañas y cimas abruptas se distinguen arriba de nuestras cabezas, al fondo a la izquierda corre el río en un precipicio de unos mil *toises* de profundidad, y como no hay ni un paso de terreno plano, ir a caballo no trae ningún reposo, sin haber un solo instante en el que no me sienta en peligro.

Pasado el puente colgante y Nezamé, por Saru-ga-baba y el collado de Tachi, está la ruta que se llama de los Cuarenta y ocho tornados. El camino sube en curvas tan cerradas que uno tiene la sensación de trepar hasta las nubes. Nosotros mismos que vamos a pie, cogidos por el vértigo, el espíritu contraído, damos pasos inseguros, mientras que el doméstico que nos escolta no parece asustado en absoluto y no hace más que dormir sobre su caballo, aunque más de una vez uno lo creería en gran peligro pensando que se cae, pero lo vemos volverse de espaldas y abrir los ojos. El sentimiento de Buda —me digo— cuando se digna dirigir sus ojos sobre el mundo miserable de los vivientes, debe ser parecido al que yo siento, y la idea de impermanencia y de inminencia se impone en mí en un repentino retorno sobre mí mismo: esto es tanto como decir que en el paso aullante de Awa no hay ni olas ni vientos.

La tarde llega, buscando en la hierba dónde apoyar la cabeza, intento recordar los paisajes que me inspiraron los versos compuestos al azar durante la jornada. Sufro mi necesidad de escribir, y tendido a la luz de la lámpara, los ojos cerrados, me golpeo la cabeza y me torturo, de manera que el monje, suponiendo que las inquietudes del viaje me agobian y me atormentan, intenta divertirme. Me describe los lugares de peregrinaje que visitó en su juventud, me enumera las gracias de Amida, me cuenta historias sin fin que tiene por milagrosas, al punto que me levantan el ánimo por componer y que soy incapaz de proferir ninguna palabra. El claro de luna que me había distraído se desliza entre los árboles y por las grietas del muro, aquí y allí se elevan ruidos de palmadas y gritos para espantar a los gamos. En verdad, toda la melancolía del otoño se despliega en estos lugares.

“¡Y bien, en honor de la luna, bebamos *saké!*”, dije,

y nos trajeron las copas. Tenían éstas el aire de ser más grandes que las que uno usa de ordinario, con un torpe decorado en polvo de oro. Las gentes del villorrio disfrutaban de semejante objeto de mal gusto sin afectarse en absoluto, que yo les saqué un gusto imprevisto, tanto como si fueran copas de celadón o de jade, porque iban de acuerdo con aquellos lugares.

La copa quisiera  
con polvo de oro decorar.  
La etapa de la luna

En el puente colgante  
la vida pende de un sarmiento  
de viña loca

En el puente colgante  
de pronto el recuerdo  
del tributo de los caballos

La neblina se eleva,  
en el puente colgante los ojos  
no me atrevo a cerrar

Etsujin

El monte Obasuté:

Su forma evoca  
una vieja solitaria que llora  
acompañada de la luna

La decimosexta noche,  
no puedo dejar aún  
este cantón de Sarashina

Ah Sarashina  
tres noches he contemplado la luna  
sin una nube

Etsujin

Graciosas curvas  
cubiertas de rocío  
el ominaéshi

Mi cuerpo lo penetran  
la amargura del rábano  
y el viento del otoño

Castañas de Kiso,  
las gentes de este bajo mundo  
les tienen aprecio

En Zenkô-ji:

Al claro de luna  
cuatro puertas cuatro doctrinas  
son todo uno en el fondo

Al remover las piedras  
en el Asama se desencadena  
tempestad de otoño<sup>6</sup>

Malentendemos la figura de Bashô si, confiando en los manuales de literatura y en las páginas de *Internet*, asumimos que su escritura estuvo concentrada de manera exclusiva en sus *haikús*. La gran literatura de Bashô se encuentra de manera integral en los relatos de viaje donde

<sup>6</sup> Bashô, Matsuo, Notes d'un voyage à Sarashina, en: *Journaux de voyage*, Ed. cit., pp. 63-68. Traducción de Juan Manuel Cuartas R.

se recogen algunos de sus excepcionales *haikús*. Muchas preguntas se propician entonces: ¿es posible la vida hecha como un peregrinar?, ¿a qué apunta la conjunción que se da en sus viajes entre prosa y poesía? La invitación a detenerse en la ruta, a contemplar con admiración los momentos fugaces que ofrecen las cosas, será definitivamente el elemento propiciador de la vida y la escritura de este monje errante del siglo XVII. Para comenzar por la segunda pregunta, no se trata simplemente de una miscelánea de géneros literarios, si reconocemos que el mismo Bashô no pretendía como tal consolidar una obra literaria en sus relatos de viaje. En la disposición de los diarios de viaje la prosa asume —digámoslo así— la marcación del paso, mientras que la poesía expresa la contemplación —¿qué más quisiéramos?—, la transparencia. Este juego en el que la palabra descifra la ruta y el paisaje, nos permite alcanzar la dimensión del poeta, la manera como se instala ante la realidad para descifrarla a través del singular acto de nombrarla.

Mostrando que siempre es posible detener la marcha para apreciar lo que nos ofrece en el horizonte, en *Sendas de Oku* se lee lo siguiente:

Cerca de Kurobane se encuentra la Piedra-que-mata. Como decidiese ir a verla, el administrador del Señorío me prestó un caballo y un palafrenero. Durante el trayecto aquel hombre de ruda apariencia me rogó que compusiese un poema. Me sorprendió tanta finura y escribí lo siguiente:

A caballo por el campo,  
de pronto, detente  
¡El ruiseñor!<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Bashô, Matsuo, *Sendas de Oku*, Ed. cit., p. 66.



Bashô pudo ser más un mendigo que vagaba complacido por los campos de su patria, que un gran señor que visitara sus feudos o un guerrero que hiciera una ruta de conquista. Esta observación es importante porque sólo el poeta hace del viaje una morada, sin expresar mayor ambición que la contemplación de los santuarios, el encuentro con los amigos y la celebración de la naturaleza.

### Semblanza del poeta

En este punto nos ha faltado, y debemos presentar excusas a los lectores, una semblanza mínima del poeta. Matsuo Bashô nació en 1644 en la provincia de Iga, en el burgo de Ueno; su familia fue vasalla de Tôdô Shichirô Yoshikiyo, dueño de una quinta en Uéno. Matsuo pierde a su padre a los tres años; tiene un hermano mayor y cuatro hermanas; en 1662 entra al servicio como paje de Yoshitada, heredero de los Tôdô, dos años mayor que él; los dos jóvenes serán compañeros de estudio y expresarán un gusto común por el *haikai*, que Yoshitada practicará bajo la dirección de Kitamura Kigin. Se encontrará por primera vez el nombre del futuro Bashô asociado al de Sengin, en la colección de *haikú* de 1664, *Sayo-no-nakayama shû*. Después de la muerte de Yoshitada en 1666, Matsuo deja su servicio y vuelve a casa de su hermano en Uéno, donde reside hasta 1672; durante estos años viaja con frecuencia a Kyôto para seguir las lecciones de Kigin, pero sólo será en la primavera de 1672 cuando decidirá instalarse en Edo, capital de los *shôgun* Tokugawa.

Con la aparición del “nuevo estilo” (*Danrin*), Edo está en vías de suplantarse a Ôsaka como centro del *haikai*; pronto Matsuo será reconocido como maestro del *haikai* y como lo dirá él mismo en su *Genjûan-ki*, el *haikai* fue para él por un tiempo un “medio para sobrevivir”, en otras palabras, imparte lecciones pagadas. A partir de ese momento se

agrupan en torno suyo quienes serán sus discípulos y fieles amigos hasta su muerte: Takarai Kikaku (1661-1707); Ozawa Bokuseki (muerto en 1695); Sugiyama Sanpû (1647-1732). De 1673 a 1679 casi todas las colecciones publicadas en Edo contendrán, bajo diferentes seudónimos, *hokkus* de Matsuo, sin embargo, con la decadencia de Nishiyama Sôin, el Dansin pasa de moda. A finales de 1680, y después de renunciar a “vivir de su arte” para en lo sucesivo “vivir por su arte”, Matsuo se instala en una ermita que le ofreció Sanpû en su propiedad de Fukagawa, cerca de Sumida; uno de sus discípulos, habiendo plantado un plátano (*bashô*) frente a la choza de su maestro, bautiza el lugar: “*Bashô-an*” (Ermita del Plátano), de donde el mismo Matsuo adoptó su seudónimo “Bashô”.<sup>8</sup>

Durante algún tiempo Matsuo Bashô practica la meditación *zen* bajo la dirección del reverendo Butchô, profundiza sus conocimientos en materia de poesía china y pasa a ser un poeta retirado del mundo. En adelante, conminado a viajar, lleva ropas de monje sin entrar nunca formalmente en religión, y busca una manera de vivir en la cual la vida misma constituya una obra de arte porque, como él mismo lo promulgaba: “el *haïkai* no está en la letra, sino en el corazón” (*kokoro wo haïkai ni su*). Sus discípulos acuden a verlo en gran número para recibir sus lecciones, conocedores de que Bashô no enseña más que por el ejemplo a través de ejercicios de estilo que recogen juiciosamente en sus cuadernos.

<sup>8</sup> En una bonita anécdota, el poeta mexicano Octavio Paz cuenta: “Tres minutos de recogimiento en *Bashô-An*, la diminuta choza sobre la colina de pinos y rocas en las inmediaciones del templo Kampuji, cerca de Kyoto, en donde vivió Bashô una temporada, reconstruida un siglo después por Buson al verla me dije: ‘no es más grande que un *haikû*’ y compuse estas líneas que clavé mentalmente en uno de los pilares: *El mundo cabe / en diecisiete sílabas, / tú en esta choza*” en: Paz, Octavio, *Los privilegios de la vista I: arte moderno universal*, México: Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 30.

En enero de 1683 un incendio destruye Bashô-an; el poeta emprende un viaje a la provincia de Kai durante la primavera y el verano de ese año esperando que su choza sea reconstruida por sus discípulos. En otoño de 1684 parte de nuevo y durante los diez próximos años se consagra a la peregrinación, relación que ha quedado recogida en cinco cuadernos de notas que marcan las etapas de su vida y de su arte. En 1686 Bashô compone el *haikú* que ha concitado mayor atención en la historia de la literatura, traducido a infinidad de lenguas y convertido en objeto de discusión poética y filosófica:

<i>Furu-ike ya</i>	El viejo estanque
<i>kawazu tobi-komu</i>	salta una rana
<i>mizu no oto</i>	ruido de aguas

La biografía de Matsuo Bashô se confundirá en lo sucesivo con sus diarios de viaje completados por las notas de los discípulos que lo acompañan; su muerte sucederá en 1694, víctima de la disentería, después de un viaje al sur del Japón; la leyenda le atribuye el siguiente como el último de sus *haikús*:

<i>Tabi ni yande</i>	Habiendo enfermado en el camino,
<i>yume wa karen o</i>	mis sueños merodean
<i>kakemeguru</i>	por páramos yermos

### **La vida, el viaje, el camino**

Volvamos al sentido del camino; el verbo que se forma a partir del sustantivo “camino”, es apenas consecuente con la acción que nos interesa: “hacer viaje”, donde el tipo de asuntos que se hacen al caminar se definen directamente como “el viaje”. Al caminar Bashô hace viaje como haciendo de la vida tránsito y fuga, mientras sus diarios

de camino demarcan el tiempo que se hace cosa continua vivida desde el movimiento, desde el camino mismo, como en *Notas de un viaje a Kashima* (Kashima kikô), donde el lugar de destino preanuncia la disposición de la marcha: “Nostálgico de los tiempos antiguos en los que vivía esta locura de poesía, he decidido este otoño ver la luna sobre los montes de Kashima”.<sup>9</sup> No dejará de admirarnos, de otra parte, el comienzo del diario de viaje *Oku no Hosomichi*, traducido al Español por Octavio Paz y Eikichi Hayashiya bajo el título *Sendas de Oku*; la portentosa descripción con la que se develan los elementos que en la naturaleza están de viaje, o los que no estándolo, invitan al viaje, es apenas un horizonte en la impostergable reflexión acerca del paso del tiempo que define el sino del propio Bashô como “hombre del camino”, que si bien no en este viaje, morirá en la ruta como ejercicio de la ruta misma. Sin mayores preámbulos, la página es la siguiente:

Meses y días son perpetuos viajeros, los años que se repiten igualmente son viajeros. Aquel que boga en una barca la vida entera, aquel cuya mano en el bocado de un caballo va al encuentro de la vejez, día a día viaja, del viaje hace su morada. De entre los antepasados además, muchos fueron los que murieron de viaje. Y yo mismo, después de no sé cuántos años, tirones de nube ceden a la invitación del viento, no he dejado de alimentar pensamientos vagabundos y he errado en las riveras del mar, luego, en el otoño del año pasado, en mi choza de la orilla del río, barrí las viejas telarañas; pronto fue el fin del año, y vino la primavera, me entró envidia de franquear la Barrera de Shirakawa en la bruma ligera; poseído por el dios del movimiento que me turbaba el espíritu, incitado por Dosojin (dios tutelar de los

<sup>9</sup> Bashô, Matsuo, *Notes d'un voyage à Kashima*, en: *Journaux de voyage*. Ed. cit., pp. 37-42. Traducción de Juan Manuel Cuartas R.

caminos), tocado por la llamada de los dioses de la ruta, incapaz de emprender nada, remendé mi pantalón, fijé las cuerdas de mi sombrero ocupado ya el espíritu por la luna de Matsushima y seguir el largo camino a Oku, cedí a otro mi morada, me dirigí al retiro campestre de Sampu, y allí:

Hasta mi propia choza  
 otros a esta hora habitan  
 casa de muñecas

Tal es la primera de las ocho estrofas que fijé en el pilar de la choza.<sup>10</sup>

¿Qué sentido tendría acosar al lector obligándolo a identificar en esta página los elementos de la fuga?; más allá de cualquier aclaración, el mérito de estas palabras de Bashô reside en ser las reflexiones que originan el viaje más significativo, donde un raro equilibrio entre la renuncia y la ilusión (la pérdida y la búsqueda), bien puede constituir los términos de su propia vida en el interior del budismo, como si nos anunciara: es preciso tener presente que lo estable es ilusorio, quedando al movimiento y al camino los contenidos genuinos de la vida.

El diario de viaje que compone Bashô en el largo recorrido que lo llevará al templo de Ise, cuna del shintoísmo japonés, es testimonio de una actitud mística importante que queremos comprender en su verdadera dimensión, se trata de la celebración de los “encuentros”. Si pudiéramos

<sup>10</sup> Bashô, Matsuo, *La sente étroite du Bout-du-monde*, en: *Journaux de voyage*, Ed. cit., pp. 61-99. Traducción de Juan Manuel Cuartas R. Reproducimos la cita aclaratoria de la versión de Octavio Paz y Eikichi Hayashiya: “Las familias con niñas celebran la Fiesta de las Muñecas el día tercero del Tercer Mes de cada año. En esa fecha se colocan las muñecas tradicionales, que se conservan de generación en generación, en el salón principal de la casa, adornado con flores. Bashô piensa en la metamorfosis de su choza, hasta entonces habitada por un poeta que hacía vida de ermitaño”.

recomponer el título de la obra, la llamaríamos, no “diario de viaje”, que refleja una simple función entre literaria y periodística, sino: “libro de encuentros”, valorando de un lado la dimensión filosófica y poética que tienen los encuentros, y de otro su función social y humana, desplegada a partir del acto de la coincidencia, acto de la copresencia y la participación de expectativas entre las cosas del mundo y el ser humano que las devela, las abre, las expone. La actitud del caminante frente a cada lugar que descubre, ante cada persona que lo recibe, es la de quien se sobrecoge por su encuentro, de quien celebra su presencia y eleva a gran conocimiento el devenir que se abre a partir de allí. El profesor Alfonso Rodríguez señala lo siguiente: “Encontrarse no es simplemente toparse con. Encontrarse es devenir. Y se deviene en la medida en que nos encontremos. Y nos encontramos con aquello que nos afecta y con aquello que afectamos (...). Todos los individuos que formamos parte, que componemos la Naturaleza, nos afectamos necesariamente los unos a los otros. La naturaleza es así el espacio necesario, determinístico, de encuentros y afectos”.<sup>11</sup>

Esta observación, que puede tener profundos nexos con el budismo *zen*, pone a personajes como Bashô en la muy noble posición de “revelador de encuentros”; su viaje es objeto de grandes momentos en los que la vida humana dispone todos sus afectos. Así, cuando la vida se asume bajo el compromiso de valorar las cosas y los seres del mundo, desde las corrientes de agua, las grandes y pequeña estatuas de Buda, hasta las flores del castaño en los tejados y el canto de los plantadores de arroz; en palabras del propio Bashô, se da ocasión al “primer encuentro con la poesía”.

<sup>11</sup> Rodríguez, Alfonso, *Encuentros*, GH. Cali: 2000, p. 5.

En la posada del río Suga visitamos a cierto Tokyu, que nos detuvo cuatro o cinco días. Lo primero que hizo al verme fue preguntarme: “¿Cómo atravesó el paso de Shirakawa?” En verdad, desasosegado por viaje tan largo y el cuerpo tan cansado como el espíritu; además, la riqueza del paisaje y tantos recuerdos del pasado me turbaron e impidieron la paz necesaria a la concentración. Y no obstante:

Al plantar el arroz  
cantan: primer encuentro  
con la poesía

Al decirle estos versos, agregué a guisa de comentario: “Imposible pasar por ahí sin que fuese tocada mi alma.”<sup>12</sup>

Varios elementos han sido concitados entonces; no basta caminar para estar en el viaje, se debe dar testimonio de los encuentros, y no basta tampoco el reporte periodístico objetivo, se debe declarar la dimensión de encuentro que se tiene con las cosas. El recurso que le permite a Bashô habituar lo humano a las cosas del mundo, será en su “libro de encuentros” la reconstrucción poética de la historia de los lugares y personajes, agregando a su paso un episodio más. De la misma manera que otros viajeros de siglos pasados, al pasar por allí dejaron unos versos, asimismo Bashô deja la huella de su voz; sus tres versos o la parte que le corresponda de un *waka* compuesto entre varios; vaya un ejemplo:

Sobre el Festival, Sora escribió este poema:

En esta Kisa  
¿Qué guisos comerán,  
el día del Festival?

<sup>12</sup> Bashô, Matsuo, *Sendas de Oku*, Ed. cit, p. 70.

Un comerciante de la provincia de Mino, Teiji, escribió este otro:

Frente a su choza,  
sobre la tabla echado:  
sobre el frescor

Sora halló un nido de pájaros misago y compuso lo siguiente:

Nido del águila:  
amores que no alcanzan  
los oleajes<sup>13</sup>

En versos como éstos están presentes los elementos de la naturaleza, porque en la perspectiva del *haikú* que el mismo Bashô desarrolló, debe conservarse la alusión a la estación del año, así como al momento vivido. El diario de viaje de Bashô es así la evocación, la declaración, el encuentro, la memoria, la continuación, el tránsito. No se trata como tal de ganar elementos para conseguir la difusión de un género literario, sino de asimilar este ejercicio de observación y encuentro a la propia vida, en el caso de Bashô a la errancia del monje poeta que reactualiza sus encuentros en un diario. Desde ningún punto de vista las invocaciones de Bashô son imaginarias, como las hubo en el Japón, especialmente en los diarios de viaje escritos por las cortesanas; en los diarios de Bashô, por el contrario, del suceder mismo de la vida se ilumina elevando a poesía los momentos del encuentro.

En el ensayo *El pensamiento del camino en Bashô*, el filósofo japonés Kadowaki Kakichi reflexiona acerca del camino (el *Tao*) intentando aprehender en Bashô a aquel que hizo de su vida entera un viaje. La relevancia del

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 136.



camino en la filosofía oriental, particularmente en el taoísmo y en el budismo *zen*, es definitiva; la búsqueda del *Tao* ofrece todos los elementos para plantear la vida como una tensión continua entre la virtud y el movimiento, entendiendo este último como la lección mayor de la naturaleza, siempre en continuo, perpetuo movimiento.

La vida de Bashô se confunde con el viaje en la medida en que le veremos siempre en función del camino; para un hombre del siglo XVII, la marcha hacia lugares esplendentes en los que los santuarios y las chozas de los amigos ofrecen recogimiento y amistad, puede ser suficiente como contenido para la vida. De uno y del mismo lado tenemos en Bashô al viandante, y en los rumbos del Japón, el escenario natural en el que las cuatro estaciones ofrecen profusión de impresiones a la sensibilidad del monje poeta. A los 40 años, Bashô emprende un viaje que denominará *Nozarashi Kiko*, y que ha sido difundido como: *Crónica de viaje para morir en la pradera*. Llama la atención que haya ya en el motivo del viaje asuntos deliberados en relación con la muerte, pero si lo consideramos con calma, todo viaje es por principio una progresión hacia la muerte, primero porque ya no se morirá aquí, sino allá, segundo, porque el signo de la disolución (el movimiento), reclama la muerte. El hombre que viaja advierte que todo es fugacidad, impermanencia, pérdida, que su vida (o su viaje) le invita a tender los huesos como voluntad de morir, como tensión hacia la muerte.

Apoyándome en mi caña — escribe en *Nozarashi kiko* —, en la era de Jokyo, en el año del Primogénito, del árbol y de la rata (1684), en la octava luna de otoño, cuando dejaba mi casa echada a perder cerca del río, soplabla un viento refrescante.

Deben blanquear mis huesos  
 hasta que en mi corazón el viento  
 penetre mi cuerpo<sup>14</sup>

La consideración con la que iniciamos vuelve ahora más contundentemente a preguntarnos: ¿qué es el viaje? (¿qué es el *Tao*?). En la vivencia de Bashô (*nube pasajera que en ninguna parte se detiene*), la respuesta no está sin embargo en la ruta de sus viajes, sino en la aprehensión que consigamos del hombre que viaja; es él quien nos ofrece los testimonios del *Tao* (de lo vivido-recorrido). De esta manera nos podemos acercar a la valoración del camino, no con la disposición de recorrerlo como aventura, ya amplio, ya estrecho, que nos lleve al fin del mundo, o nos conduzca a la pradera donde tenderemos nuestros huesos, sino como el movimiento que dispone al hombre para la vida y la muerte. Miremos en un texto del maestro taoísta chino Chuang-Tzu, celebrado y seguido por Bashô, a lo que nos referimos cuando hablamos de la “valoración del camino”:

*Inteligencia* hizo un viaje al Norte más allá del río Yüan (origen). Subió al collado Yin fen (sombrio). Allí acertó a encontrarse con Wu Wei Wei (Silencio). *Inteligencia* dijo a Wu Wei Wei: Quisiera preguntarle con qué discurso o con qué razonamiento se puede conocer el *Tao*. Dónde hay que situarse y cómo hay que proceder para conformarse al *Tao*. A dónde hay que ir y qué camino hay que llevar para posesionarse del *Tao*. A estas tres preguntas Wu Wei Wei (Silencio) no respondió. No que no quisiera responder, sino que no sabía cómo responder. *Inteligencia*, al no haber obtenido contestación se volvió al Sur del río Po (blanco). Subió sobre Hu ch'üeh (Vacilación). Allí vió a K'uang Ch'ü (Idiota). *Inteligencia* hizo las mismas preguntas a K'uang Ch'ü. K'uang Ch'ü le respondió: ¡Ah! Yo ya me lo sé y se

<sup>14</sup> Bashô, Matsuo, *Dussent blanchir mes os... Notes de voyage*, en: *Journaux de voyage*, Ed. cit., pp. 23-34. Traducción de Juan Manuel Cuartas R.

lo voy a decir a Vd. Cuando, en su interior quiso decírselo, se olvidó lo que había querido decir. *Inteligencia*, sin haber obtenido información, volvió al palacio imperial. Se encontró a Huang Ti, a quien hizo también la pregunta. Huang Ti le respondió: Cuando nada pienses y nada razones, es cuando comienzas a entender el *Tao*. Cuando en nada haces asiento y no te ocupas de nada, es cuando te asientas en el *Tao*. Cuando no sigues dirección alguna y no llevas camino alguno, entonces es cuando comienzas a posesionarte del *Tao*.<sup>15</sup>

Para conocer el pensamiento del viaje, la *inteligencia* se presenta ante el silencio, del que no recoge respuesta alguna —¡gran aprendizaje!—, pero también ante la vacilación, que no sabe responderle. No preguntar por la ruta era, sin embargo, la actitud correcta para aprehender el *Tao*, para atender a sí mismo como expresión del camino. Matsuo Bashô, para concluir, manifestando en su cuerpo los afanes y los momentos del camino, ilustra plenamente las palabras con las que el maestro Chuang-Tzu aprehende el *Tao*: *terruño de ausencia total*. Esta habrá sido la comprensión final, dispuesta como una profunda contrariedad que ilustra la impermanencia del viajero, pero celebra igualmente su fidelidad a la tierra.

<sup>15</sup> Chuang-Tzu, Caracas: Monte Ávila Editores, 1991, p. 153.

**PÁGINA EN BLANCO  
EN LA EDICIÓN IMPRESA**



*Lejanías*, aguada a la tinta (*Sumi-é*) sobre papel, 2005.

**PÁGINA EN BLANCO  
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

## Takarai Kikaku, discípulo oscuro del *haikú*

para Federico, hijo y señor

*Ume ga ka ya*            ¡Ah, el perfume del ciruelo! —  
*Kojiki no ie mo*        hasta la casa del mendigo  
*nozokaruru*            amerita un vistazo

Takarai Kikaku

En honor al maestro, escuchar al discípulo, por la fidelidad debida a la palabra, por la diseminación y recomposición del oficio estético de la escritura en los presupuestos de una vida y una voz diferentes. Y del grupo de discípulos del maestro Matsuo Bashô, celebrados algunos como auténticos “gigantes del *haikú*”, elegir a Takarai Kikaku (1661-1707), precedente, como Bashô, de una familia *samurái* a la que renuncia, como aquél, para hacerse escritor, no sin antes sacar provecho de una formación y una sensibilidad inestimables.

Siguiendo los pasos de su padre, Kikaku estudia inicialmente medicina; desde muy joven se aproxima a la poesía china y consecuentemente al *haikú*, donde deja ver un talento especial. Hacia 1675 se hace discípulo de Bashô, conocido en Edo como el gran maestro y fundador del *haikú*. Kikaku comparte el privilegio del aprendizaje directo del *haikú* con los poetas: Hattori Ransetsu (1654-1707), Mukai Kyorai (1651-1704), Naitô Jôsô (1662-1704), Kawai Sora (1649-1710) y Hattori Dohô (1657-1730), entre otros, pero el *haikú* que construirá Kikaku será siempre más urbano y directo, como lo fue su propia vida, que después de la muerte de su maestro vuelca hacia los placeres y la ruina personal. En 1683 Kikaku realiza la compilación del *Minashiguri* (*Erizo sin castañas*), que tendrá un postfacio de Bashô,

mientras que será Kikaku quien escribirá el prefacio de *Sarumino (La capa de lluvia del mono)*, uno de los libros canónicos del *haikú* de la escuela de Bashô.

La vida literaria de Kikaku se enmarca en era Genroku (entre 1688 y 1704), cuando en las ciudades japonesas de Osaka, Kyoto y la capital Edo se dio una suerte de renacimiento cultural; es la época de los eruditos Ogyû Sorai (1666-1728) y Arai Hakuseki (1657-1725), filólogo el primero, filósofo el segundo; época del teatro de muñecos de Takamoto Gidayû y Chikamatsu Monzaemon (1653-1724), tiempo igualmente de Ihara Saikaku (1642-1693), vigoroso escritor de relatos ciudadanos; en pintura es el momento de Ogata Kôrin (1658-1716), mientras en poesía se alcanza la consagración del *haikai renga* (o poema encadenado) y del *haikú* en torno a la figura de Matsuo Bashô (1644-1694). La denominada “era Genroku” procura en sus distintas expresiones la realización de dos valores complementarios:

a) *Giri* (o la obligación y el deber); valor derivado de la norma confuciana, que recomienda una actitud vigilante del término medio, sin excesos, afirmación de la fuerza de renunciación, que pone el saber del lado del poder, como forma esencial de la cultura.

b) *Ninjô* (o sentimiento de afectación natural); valor que eleva a la mayor consideración la bondad y afectividad humana por las formas vivas del universo y conduce las diferentes formas artísticas hacia un plano esencial de espontaneidad y ternura.

En el curso del período Genroku tiene lugar un proceso cultural que se puede entender como “la japonización del



neoconfucianismo”, cuyo soporte histórico se da en la estabilidad y el aislamiento del Japón, libre por entonces de la amenaza e influencia extranjera.

La cultura de Genroku —anota Shuichi Kato—, profundamente laica, fue el punto culminante del largo proceso de secularización que había comenzado en la época Muromachi (siglos XV y XVI).<sup>16</sup>

Puede afirmarse, de otro lado, que el budismo *zen* dominó la vida cultural del período Muromachi, período en el que surgieron las manifestaciones más características de la cultura japonesa; Octavio Paz comenta al respecto: “El período Muromachi está impregnado de *zen*. Para los militares, *zen* era el otro platillo de la balanza. En un extremo, el estilo de vida *bushido*, es decir, del guerrero vertido hacia el exterior; en el otro, la ceremonia del té, la decoración floral, el teatro *Nô* y, sustento al mismo tiempo que cima de toda esta vida estética, cara al interior, la meditación *zen*”.<sup>17</sup>

En este marco cultural se desenvuelve por tanto la vida de Kikaku, como la de su maestro, para quienes la forma fundamental de moralidad era entendida, conforme al legado neoconfuciano, como la comprensión dinámica de la relación maestro-discípulo, donde la benevolencia

<sup>16</sup> Kato, Suichi, *Histoire de la littérature japonaise (Nihon bungaku-shi josetsu)*, tomo 2, Paris: Librairie Arthème Fayard et Intertextes, 1986, p. 63. Traducción de Juan Manuel Cuartas R.

<sup>17</sup> Paz, Octavio, *Las peras del olmo*, Bogotá: Editorial La Oveja Negra, 1984, p. 112. Al Período Muromachi pertenecieron igualmente los poetas Arakida Moridake (1473-1549) y Yamazaki Sokan (1465-1553), quienes promovieron la nueva corriente del *haikai no renga* popular y libre, que contrastaría con el *renga* tradicional regido por una preceptiva severa y aristocrática; el primero de ellos era sacerdote shintoísta, y el segundo un *samurái* en su juventud y luego un monje budista; un *haikú* particularmente famoso de Moridake será citado por el poeta norteamericano Ezra Pound al referirse a la superposición de imágenes en el *haikú* japonés: *Rak-ka eda ni* ¿Una flor caída *kaeru to mireba* volviendo a la rama? *Kochoo kana* Era una mariposa Cf. Miner, Earl, *The Japanese tradition in British and American literature*, Princeton: Princeton University Press, 1958, p. 113.

del mayor hacia el menor se complementaba con la rectitud del menor hacia el mayor; en otras palabras, la sabiduría compartida entre maestro y discípulo apuntaba a la consolidación de una virtud interior que relegaba a un segundo plano la conducta exterior según se siguiera la orientación dada en los siguientes términos: “haz lo que tienes que hacer y no dejes de hacerlo”. Kikaku persiguió, como su maestro, un arte para la vida en el cual la vida misma se entendiera como obra de arte; participó en las discusiones promovidas por Bashô en torno a la técnica en el *haikû*, buscando comprender que esta práctica estética no se alcanza con el dominio de la palabra ni con la discusión sobre las letras, sino con el corazón mismo (*kokoro wo*).

La enseñanza de Bashô se impartía a través del ejemplo, en discusiones sobre el estilo y en la recopilación cuidadosa de las piezas de *haikûs*; hemos dicho que Kikaku es quien escribe el prefacio de *Sarumino*, recopilación de *haikai* de la escuela Shômon de Edo, presidida por Bashô; la recopilación fue supervisada por el maestro y confiada a los discípulos Nozawa Bonchô y Mukai Kyorai, y una vez terminada, fue asumida como un manifiesto del oficio estético del *haikû*. *Sarumino* fue construida siguiendo el paso de las estaciones, que en adelante se observaron a través del espejo de *Sarumino*; la escuela de Bashô tuvo por norma que en su estudio del *haikû* los aprendices partieran de *Sarumino*, donde podían apreciar los “cambios de sustancia” que dejan ver los días de primavera y los días de invierno. La historia del *haikû* estará en lo sucesivo fuertemente vinculada a *Sarumino*, donde fueron puestos en ejecución los valores: —*sabi* (o la pátina de elegancia esencial para la vida y la obra del artista); —*karumi* (la ligereza o ausencia de gravedad en la escritura); —*kokkei* (la gracia o chispa de entusiasmo). Veamos, para comenzar, el prefacio escrito por Kikaku:

Componer una colección de *haikú*, antaño como ahora, ha sido siempre ocasión para honrar esta vía. El primer principio de su magia está en que si usted no pone el alma en sus versos, éstos no serán más que sueño en un sueño. Duraderamente preservado en este mundo, por largo tiempo transmitido a los hombres, este arte permite conocer lo variante en lo invariante. Es una empresa que tiende, no hay necesidad de decirlo, por la práctica de las cinco virtudes, a confrontar los corazones. El santo hombre Saigyô había, se dice, con los huesos reconstituido un hombre, pero la voz era semejante al sonido de una flauta astillada. Tiene la cosa forma humana, si se distinguen en ella los cinco sonidos, siendo inoperante el ritual del llamado al alma. Si por el contrario se le introduce un alma, las cinco vocales se destacan bien, ¿cómo el camino de la poesía no se haría entender? Lo esencial es entonces dar un alma al *haikai*, así como nuestro venerado Maestro durante sus peregrinaciones en las montañas de los confines de Iga, revestido de un remedo de capa de lluvia, pone su genio en el *haikai* para que éste se transmita inmediatamente en un grito de una conmovedora emoción. En verdad, hay aquí una temible magia. Es sobre este principio que se ha compuesto esta recopilación, a la que se le ha dado por título *Sarumino (La capa de lluvia del mono)*. Es en el mismo espíritu y en el acuerdo de nuestras almas que, diferente al deseo de Kyorai y Bonchô, he escrito este prefacio.

El año cuatro de Genroku, del Cadete, del Metal y del Carnero, quinta luna del último cuarto.

Caligrafiado por Unchiku.<sup>18</sup>

Kikaku presenta la poesía como un arte de “magia” (*genjutsu*), lo que viene a significar: un “arte de la ilusión” que tiene el poder de penetrar de alma (*tamashi*), de insuflar el espíritu de vida y la expresión de la palabra; la mención “sueño en un sueño”, comenta René Sieffert: “Es

<sup>18</sup> Kikazu, Prefacio, en Bashô, Matsuo, *Le Manteau de pluie du Singe*, Ed. cit, p. XVI. Traducción de Juan Manuel Cuartas R.

una alusión a un poema del monje Jien (*Seuzaishû*, VIII): *Dormir en el viaje / en esta vida que es un viaje / apoyada la cabeza en la hierba / es en el interior de un sueño / ver aún otro sueño*".<sup>19</sup> La precisión de Kikaku sobre "lo variante en lo invariante" es el sello del *haikú*, que observa cada instante de la realidad natural, cada situación de la vida humana como una forma retenida de la continuidad; de esta manera el *haikú* discurre conforme al paso de las estaciones, cuando las plantas, los animales, los astros, las lluvias y el viento definen paradójicamente el momento preciso del cambio (*ryuko*) a través de su permanencia (*fuéki*). Pero en el camino del *haikú* se alcanza además la forma *haikai-shi* (hombre del *haikai*), que se distingue de quien sencillamente tiene el oficio de escribir y busca sacar partido de la poesía como de una mercancía; cuando Kikaku alude a "la práctica de las cinco virtudes", deja entrever la complejidad del *haikú*, su compenetración con la vida, el lenguaje y la ilusión del artista; dichas virtudes residen en:

- a) utilizar las palabras del lenguaje ordinario;
- b) alcanzar la rigurosidad sin dejar de cobrar gusto;
- c) suscitar el interés sin intermediaciones artificiosas;
- d) llegar naturalmente a la poesía a través de un aprendizaje sencillo;
- e) transmitir emoción sin necesidad de trastocar el pasado

En su alusión al "santo hombre Saigyô, que se dice había con los huesos reconstituido a un hombre, pero cuya voz era semejante al sonido de una flauta astillada", Kikaku apela al mito del Golem, presente en diferentes culturas, con el que se ha querido mostrar el fracaso de la empre-

<sup>19</sup> Cf. Bashô, Matsuo, *Le Manteau de pluie du Singe*, Paris: Publications Orientalistes de France, Traduit du japonais par René Sieffert, 1986, p. 1. Traducción de Juan Manuel Cuartas R.

sa humana de crear un hombre siempre que se pierda de vista la transmisión de un alma sensitiva que le permita al nuevo hombre expresarse por sí mismo; el *haikú* sería, a estos efectos, la criatura que el Maestro Bashô consigue formar al poner en ella un alma que le ha dado vida y lo ha dispuesto, como las cosas de la naturaleza, para que viva la continuidad de los tiempos.

El postfacio de *Sarumino* fue encomendado finalmente al monje Naito Jôshô, considerado como uno de los “diez sabios” (*jittetsu*) de la escuela Shômon; como Bashô y Kikaku, Jôshô había abandonado su carrera de *samurái* para entregarse al estudio y la práctica del *haikú* y del *zen*. Hacia la parte final del postfacio escrito por Jôshô se lee: “*La capa de lluvia del mono* es la expresión auténtica de la ‘broma’<sup>20</sup> del venerado Maestro Bashô (...). Sin premeditarlo he tomado mi pincel y he trazado estas líneas desordenadamente. Pueda esta capa de lluvia tendida en lo alto asegurar buenos augurios a los pescadores en el océano de las palabras. Un monje campesino loco de poesía. Jôshô”.<sup>21</sup>

### De maestro a discípulo

Para mirar más de cerca la comunicación entre Bashô y su discípulo Kikaku, basta ir a los dos primeros *hokkus* de *Sarumino*, escritos hacia 1689, en los que se nos aclara de paso el sentido literal del título: *La capa de lluvia del mono*:

<i>Hatsushigure</i>	Primera lluvia de invierno —
<i>saru mo komino o</i>	incluso un mono disfrutará
<i>hoshige nari</i>	de una pequeña capa de lluvia

Bashô

<sup>20</sup> *Kokkei* (“broma”), fue un término utilizado originalmente para distinguir el *haikai-renga* del *renga* clásico y académico.

<sup>21</sup> Jôshô, Postfacio, en Bashô, Matsuo, *Le Manteau de pluie du Singe*, Ed. cit, p. 187. Traducción de Juan Manuel Cuartas R.

Se escucha allá  
en la noche cuando viene la lluvia  
la voz de la campana

Kikaku

En el retrato que realiza Bashô de las primeras lluvias de invierno, violentas y frías, una franja húmeda que aparta irremediamente la tranquilidad del otoño, para dar lugar a los rigores del invierno, el maestro se sirve de la observación de los gestos y lamentos casi humanos del mono, refugiado malamente entre las ramas desnudas de los árboles. Kikaku, por su parte, concentra su atención en el juego de melancolía que despierta el sonido de la campana del templo, desprendiéndose por las faldas de la montaña, y apenas sí distinguible en medio del sonido de la lluvia continua. Ha empezado por tanto la estación del invierno, como la colección misma de *haikús*, y con las primeras lluvias llegan las primeras impresiones, primeras emociones de la escritura.

El arte del *haikú* tiene entre sus prácticas más depuradas la configuración a diferentes voces (en español diríamos “al alimón”) de una pieza poética; dichas glorias literarias recibían el nombre de “*kasen*”, y se proponían llevar a la escritura la emoción de la experiencia directa, generalmente en el retrato de la sucesión de momentos de las distintas estaciones; el *kasen* sirvió igualmente para manifestar las emociones, y en no pocas oportunidades fue ofrecido como regalo de bienvenida a un huésped especial. Entre los trabajos sin depurar o espontáneos de la escuela de Bashô, se encuentran algunos *kasen*, uno de los cuales fue realizado por Kikaku y Ochi Etsujin (1656-1735) a la llegada de aquél a Edo procedente del santuario natural de Sarashina,<sup>22</sup> a donde había viajado acompañado precisamente por

<sup>22</sup> Bashô viajó a Sarashina (en la región de Nagoya) durante el verano de 1688, con el objetivo de contemplar el claro de luna; en *Sarashina Kikô* (Notas de un viaje

Etsujin; los primeros *hokkus* de dicho *kasen*, titulado *A la hora del reposo*, dicen:

A la hora del reposo  
una carta de Kakei  
traída por un ganso<sup>23</sup>

Kikaku

Tres noches hemos visto la luna  
sin la menor nube

Etsujin

Al lado de los crisantemos  
las florecillas rastreras del jardín  
tienden el cerco

Etsujin

El té que ellos han olvidado  
en agua fría se ha transformado

Kikaku

¿Quién ha dejado  
en el pilar suspendidas  
unas ropas de verano?

Kikaku

a *Sarashina*), recrea su regreso a Edo por la ruta montañosa de Kiso, en compañía de Ochi Etsujin, de quien se recogen allí igualmente algunos *hokkus*.

<sup>23</sup> René Sieffert aclara que la migración de los gansos había dado lugar en el Japón a la expresión: “*gansho*” (“escritura de ganso”), y que así se entiende la alusión a una carta de Kakei que advertía la llegada de Bashô y Etsujin. Cf. Bashô, Matsuo, *Le Manteau de pluie du Singe*, Ed. cit., p. 83.

Rechinar de dientes  
y campana al despertar el día

Etsujin<sup>24</sup>

El máximo aprendizaje en el arte del *haikú* lo alcanzan Kikaku y los demás discípulos de Bashô en su acercamiento a la “palabra estación” (*kigo*), que les permite establecer la correspondencia necesaria con los elementos que en la naturaleza anuncian la sucesión de momentos de las distintas estaciones. En el supuesto de que es susceptible mostrar en el *haikú* un recorrido lineal que retrata la realidad, hay que reconocer la inmensa dificultad que esto conlleva; la intuición del creador para reconocer la “palabra estación”, dejará ver en los momentos más afortunados la perfección de su escritura, dejando para los infortunados la superficialidad y el apego a las palabras, sin conseguir distinguir la significación profunda de cada momento de la realidad. El propio Bashô planteaba: “Desde el momento en que una palabra puede evocar una estación, es perfectamente legítimo que se le elija como tal (...). Si descubres aunque sea una palabra estación, es un don precioso que legas a la posteridad (...). El uso desconsiderado de la palabra de estación arriesga hacer envejecer rápido un versículo. Estas son palabras que los discípulos deberían tener siempre presentes en el espíritu”.<sup>25</sup> Sin mayores afanes analíticos, podemos acercarnos a algunos *haikús* de Kikaku en los que se distingue la “palabra estación”, salvedad hecha de la pertenencia de dichos *haikús* a recopilaciones completas en las que sin

<sup>24</sup> Cf. Bashô, Matsuo, *Friches* (3), Paris: Publications Orientalistes de France, Traduit du japonais par René Sieffert, 1993, pp. 83-93. Traducción de Juan Manuel Cuartas R.

<sup>25</sup> Cf. Matsuo BASHÔ. *Le haikai selon Bashô*. Publications Orientalistes de France. Paris. Traduit du japonais par René Sieffert. 1989, p. 67. Traducción de Juan Manuel Cuartas R.



lugar a dudas se encontraba precedido del *hokku* de otro autor al que respondía, para recibir a su vez réplica de uno más.

—Invierno—

*Waga Auki to  
omoeba karoshi  
kasa no ue*

“Es mía”, pienso—  
y la nieve me parece ligera  
en mi sombrero de paja

He aquí la primera nieve.  
¿Quién podría querer  
Permanecer en casa?

—Primavera—

*Suzume go ya  
Akari shôji no  
sasa no kage*    ¡Mira los gorriones!  
en el papel de las puertas corredizas,  
sombras en las ramas de bambú

*Ume ga ka ya  
Kojiki no ie mo  
nozokaruru amerita*    ¡Ah, el perfume del ciruelo! —  
hasta la casa del mendigo  
un vistazo

—Verano—

*Kojiki kana  
Tenchi wo kitaru  
natsu goromo*    Los vagabundos:  
cielo y tierra en verano  
son su ropaje

*Yûdachi ni  
Hitori soto miru  
onna kana*    Lluvia de verano—  
mirando fijo al exterior  
una mujer sola

—Otoño—

*Meigetsu ya*                    ¡Ah, la luna llena!—  
*Tatami no ue ni*                se dibuja en el piso de paja  
*matéu no kage*                la sombra de un pino

*Amagaeru*                    Llovizna de niebla:  
*bashô ni norite*                se pasea por el platanal,  
*soyogikeri*                    balancea con el viento

Kikaku participó en la casi totalidad de las colecciones de *haikús* de la escuela Shômon de Edo, cuyo propósito central consistía en demarcar los instantes más significativos de cada estación, lo que viene a significar que al lado de Bashô, a quien acompañó hasta el último momento, Kikaku deviene efectivamente un maestro del *haikú*, sin importar el viraje que dio a su vida personal después de la muerte del maestro.

### Discípulo oscuro del haikú

Después de Bashô, los poemas de Kikaku se sofistican y se vuelcan cada vez más hacia el colorido de la vida, ganando la expresividad que resultaba negada y vigilada entre los miembros de la escuela poética de Edo. Podemos ir a un ejemplo en el que se observa simultáneamente la influencia aún presente de Bashô, compartiendo con una suerte de frivolidad inédita en las artes del *haikú*:

*Koe karete*                    Su ronco alarido,  
*saru no ha shiroshi*            los dientes del mono son blancos—  
*Mine no tsuki*                sobre la cumbre, la luna

El *haikú* experimenta por tanto un giro en las manos de Kikaku, quien lo lleva decididamente a la descripción de la vida urbana y las costumbres populares; la orientación

que da Kikaku al *haikú* no es sin embargo un movimiento aislado, pues se enmarca en el espíritu cultural de los *chônin*, que se proponía sacar de la expresión popular productos estéticos que elevaran el gusto y la cultura urbana y campesina; la cultura *chônin* se configura progresivamente como un movimiento de transformación cultural popular que involucra las formas estéticas de la pintura y la literatura (poesía, relatos de costumbres, teatro).

En el *Gogenshû* (publicado en 1747), recopilación en cuatro libros de los *haikús* y otros escritos de Kikaku, se encuentran piezas poéticas de diferente índole; si bien se pierde allí la estricta aplicación a los eventos de la naturaleza, se gana en cambio la opción de observar situaciones espontáneas de la vida. Sacando partido de su experiencia ciudadana, Kikaku reconstruye en su escritura diferentes situaciones que le permiten recrear su contacto inmediato con las cosas, su hedonismo creciente, su afición al sake y a la vida en los burdeles. Resumiremos en cuatro planos de interés los *haikús* de Kikaku:

a) El esmerado aprendizaje alcanzado a la sombra de un maestro sin igual, permite a Kikaku el depuramiento necesario para configurarse en una suerte de “puente” que tenderá otros accesos a una forma poética refinada y exigente; los siguientes son tenidos, a este respecto, como algunos de sus *haikús* más sobresalientes:

*Asagoto ni  
onaji hibari ka  
yane no sora*

Cada mañana  
¿será la misma alondra  
sobre el cielo de mi lecho?

*Minasoko wo  
mite kita kao no  
kogamo kana  
Yû kikage*

Los patos,  
las caras que habrán visto  
en el fondo del agua  
A la puesta del sol

<i>machi naka ni</i>	revoloteando en un farol
<i>tobi kochô ya</i>	una mariposa
<i>Manjû de</i>	¿En una semilla de té
<i>hito o tazuneyo</i>	quisieras buscar al hombre?
<i>Yamazakura</i>	Montaña de cerezos en flor

b) Escenas conmovedoras son observadas en los *hai-kûs* de Kikaku como testimonio de su experiencia directa en diferentes ambientes de la vida cotidiana, incluidos los burdeles, las casas, los templos, el campo.

*Hochi hochi to shite*  
*nenu yo nenu tsuki*

Los ojos fijos, el cuerpo dando vueltas  
noche sin sueño, levantada con la luna

*Mukoiri no*  
*chikazuku mama ni*  
*hatsuginuta*

El esposo pronto llegará,  
una recién casada escucha un golpe,  
el primero de la estación

El niño ciego  
guiado por su madre  
frente al cerezo en flor

Noche sagrada,  
a través de las máscaras  
el aliento de los danzantes

c) La sensualidad que Kikaku cultiva en su vida personal, le permite realizar a través de sus *haikús* una auténtica celebración de los sentidos, dando la mayor importancia al placer que se vive al contemplar, paladear o sentir las cosas más sublimes y hermosas que nos rodean.

*Kagerô to  
shikiri ni kuruu  
kokoro ya*

Vapores calientes se elevan de la tierra  
atormentando sin cesar  
mi espíritu

Del ruiseñor  
quiero aprender el remedio  
que esclarece la voz

En su rostro  
salpicado se desparrama  
el olor de la planta de los

caminos

Que uno lo quiera o no,  
las flores del cerezo ofenden  
las cinco prohibiciones<sup>26</sup>

<sup>26</sup> René Sieffert hace el siguiente comentario: “Las cinco prohibiciones, que deben respetar incluso los laicos, conciernen a la muerte de los seres vivos, el robo, la lujuria, la mentira y la ebriedad. Ahora bien, la contemplación de los cerezos en flor incita a beber, a desparramarse en elogios ditirámicos suscitados por la sensualidad que transmiten las flores, tanto que uno terminará por robar algunas ramas, lo que es de alguna manera herir de muerte los árboles”. En Bashô, Matsuo, *Le Sac à charbon*, Paris: Publications Orientalistes de France, Traduit du japonais par René Sieffert, 1989, pp. 104-105. Traducción de Juan Manuel Cuartas R.

d) Las repetidas alusiones al *saké*, la bebida alcohólica por excelencia de los japoneses, participan en los *haikús* de Kikaku como uno de los grandes asuntos de su poesía, como también ocurre en los versos de excepcionales poetas en relación con el vino y otras bebidas alcohólicas: Ovidio, Li Po, los *Carmina Burana*, Baudelaire, León de Greiff, para citar solo algunos. Pero Kikaku saca provecho de lo no dicho, de lo que queda insinuado, la gran euforia o la profunda tristeza que trae el licor.

Antorcha en mano  
ha venido a buscarme.  
Lo que queda de *saké*

Al rojo follaje  
quién le habrá enseñado  
cómo beber el *saké*

Esta copa  
quisiera admirarla cerca  
de la flor del crisantemo

*Saké* bajo las flores,  
incluso un monje puede disfrutarlo  
con un poco de sal

Excitado por el *saké*  
le murmura al oído  
palabras de amor

Los años que Kikaku invirtió siguiendo de cerca a su maestro hicieron de él un *haikai-shi* (hombre del *haikai*), pero a la muerte de Bashô, guiado por tendencias estéticas propias y por una actitud personal hacia la vida hedonista

que le mereció el juicio de sus compañeros de escuela, Kikaku abrió un mundo diferente para el *haikú*; en repetidos comentarios se considera su trabajo literario como sorprendentemente original, si bien se reconoce no estar exento de una suerte de oscuridad que diferenció siempre su estilo de vida y su escritura de la de su maestro y los demás condiscípulos. Suichi Kato expone: “(Kikaku) escribió poemas sobre los burdeles, sobre el *kabuki* y, repetidamente, sobre el *saké*. Es cuestión allí ‘en el *Gogenshū*’ de ‘mujeres en una tarde de primavera’, carpinteros, monjes, sirvientes, narices que moquean, orina, *tôfu* (queso vegetal a base de soya), castañas cascadas. Así Kikaku (...) está más próximo a la vida de los *chônin* de lo que no lo estuvo su maestro”.<sup>27</sup> Después de dilapidar su vida, el gran poeta Takarai Kikaku, discípulo oscuro del *haikú*, termina dándose muerte honorable, como los *samuráis*, a través del *hara-kiri*. El regreso de un poeta a los patrones de una familia *samurái* a los que había renunciado para ganar el privilegio de discurrir al lado de un hombre sencillo de quien aprendió a reconocer la emoción contenida de las cosas. La muerte de un poeta del *haikú* a la usanza de los guerreros antiguos del Japón, recuperando su honor después de la tormenta. El siguiente se encuentra, su tonalidad delicada y grave lo anuncia, entre sus últimos *haikús*:

¡Ah, esta noche!  
Esas, vuestras preciosas almas,  
se desvanecen para no retornar

<sup>27</sup> Kato, Suichi, *Histoire de la littérature japonaise (Nihon bungaku-shi josetsu)*, tomo 2, Ed. cit., p. 127. Traducción de Juan Manuel Cuartas R.

**PÁGINA EN BLANCO  
EN LA EDICIÓN IMPRESA**





*Confianza*, aguada a la tinta (*Sumi-é*) sobre papel, 2004.

**PÁGINA EN BLANCO  
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

## Onitsura: “voz y sentimiento de las cosas”

Para la Clara de mis amores

*Fude toranu*                    ¿Hay, me pregunto,  
*hito mo arô ka quién*        no tenga la pluma en la mano?  
*Kyô no tsuki*                    ¡La luna esta noche!

Onitsura

¿Qué rumbo toma el *haikú* en la pluma de Kamijima Onitsura (1661-1738), contemporáneo de Matsuo Bashô? Arriesgando una hipótesis engastada en los términos de la filosofía occidental, podríamos decir sin mayores sobresaltos que el *haikú* en Onitsura se torna metafísico. Planteando la pregunta por el ser de las cosas, cada *haikú* suyo valora el ser como dando cuenta de su posición originaria en el mundo. La poesía de Onitsura se concentra en la reflexión sobre las cosas mirando la situación de su estar, reconociéndolas desde un trasfondo esencial. Suena evidente afirmar que en el *haikú* de Onitsura “las cosas son lo que son”, pero sólo sabiendo que su atención está puesta en las cosas sin importar otros motivos, resulta consecuente advertir cómo, en términos generales, la retórica y la fraselogía atentan seriamente contra la sinceridad en el *haikú*.

Si involucramos en nuestra consideración de la poesía de Onitsura un tratamiento estético, éste no podría ser otro que la proclamación de la verdad dispuesta a través de sus versos; asimismo, si reconocemos que lo real es en los *haikús* de Onitsura indiferente de lo ideal, no tendríamos dificultad en declarar que su ejercicio poético se plantea en igualdad de condiciones a la reflexión filosófica. Sólo queda proclamar por tanto que la absoluta verdad es en

Onitsura objeto poético recogido en la elección de sus palabras. En fin, en la exposición que llevaremos a cabo esperamos que el lector advierta con admiración cómo el *haikú* en Onitsura nos ofrece sin enfado la plena verdad de las cosas, no en función de la argumentación y de la lógica, sino del sentido mismo que conllevan las palabras. Iniciemos con el siguiente *haikú*:

<i>Aomugi ya</i>	Verde cebada
<i>hibari ga agaru</i>	la alondra sube...
<i>are segaru</i>	¡Ah! desciende

Basta el adjetivo “verde” para reconocer el momento del año en el que la oficiosidad de la alondra en los predios cultivados de cebada es permanente, juguetona, mientras las espigas liberan con el peso del pájaro su máximo esfuerzo de contención. Este es el movimiento que ofrecen los campos en las tardes de primavera, ésta la única verdad; ni el ave se determina a volar, ni la espiga de cebada se conserva estable, antes bien, fiel a su naturaleza, en su regateo con la alondra, la espiga se flexiona, se agita, sube, baja. Pasemos a otro *haikú*:

<i>Tookitaru</i>	Desde lejos
<i>kane no ayumi ka</i>	llega la campana
<i>haru kasumi</i>	en la niebla de primavera

Llega la campana, sí, a través de una sinécdoque gloriosa; no llega ciertamente el aparato inmenso que es una campana, sino su resonancia; la agitación del templo en las tempranas horas de la mañana, el monje oficioso que golpea la gran campana con un tronco sólido de madera que balancea al ritmo de un corazón sosegado; todo esto

llega de lo más hondo de la montaña. Llega además la campana en los vapores de la niebla, porque su sonido, como la niebla, son viajeros de la mañana en la montaña que se enredan en el camino como dos paisanos que se conocen desde siempre. Y vienen de los templos lejanos donde el amanecer traza una pátina de hielo frío en los labios y la única voz que se escucha es la de la campana, profunda, grave, total, o donde la única atmósfera que se respira es la de la niebla, ahora llena de sonido, que levanta apenas sus faldones para echarse a rodar por la montaña.

La valoración del qué hacer de Onitsura con el *haikú* quedó sentenciada en su frase: “Fuera de la verdad no existe *haikú*”; expresión auténticamente tautológica: “Fuera del *haikú* no existe la verdad”. Onitsura está proponiendo la máxima exigencia que puede recibir el oficio literario (problema de la verdad en el arte, cuando los elementos que crean la imagen se funden en ella alcanzando la pura esencia de las cosas). A través de la palabra, el *haikú* de Onitsura va a las cosas mismas para recoger su filiación con el mundo; y siendo las cosas en sí mismas, en su simple aparecer, tan solo cosas, consolidan su verdad más plena al ser ofrecidas desde el *haikú* —de Onitsura, en este caso— que nos permite ver, reconocer, valorar y enseñar. Allí están las cosas; allí está el *haikú*; allí está la verdad.

### **“Voz y sentimiento de las cosas” (*Mono no aware*)**

La palabra “cosa”, aferrada al uso común del lenguaje, tiene en la mayoría de las lenguas el compromiso de designar todo lo que existe, de declarar la materialidad de aquello que pueda distinguirse como individuo. Abusando de su poder representativo, en términos generales nombramos como “cosa” a todo ser que entre en los parámetros de lo material, sin importar que sea vegetal,

animal, persona humana u objeto físico. Lo corporal, real o individual mostrará por tanto un primer contenido de las cosas, aunque —como es de todos conocido— por oposición a los seres vivientes, las cosas son los objetos inanimados que nos sirven para estar en el mundo, nos ofrecen sus formas para que las apropiemos a nuestras acciones, en fin, nos dan la clave para leer el mundo de los otros, porque todos somos lo que somos en nuestras cosas.

Las arduas discusiones de tendencia mística que hicieron singularmente célebre el período de la escolástica medieval, contemplaron el asunto de la “cosa” (*res*), tratado al lado de problemas como: Dios, Ente, Esencia, Existencia, Intelecto, Ser, Substancia, Trascendental, Universal. Las consideraciones escolásticas determinaron que la “cosa” es uno de los cinco modos del ser, siendo los otros el “algo” (*aliquid*), lo “uno” (*unum*), lo “verdadero” (*verum*) y lo “bueno” (*bonum*). Que esta distinción haya alcanzado la comprensión necesaria acerca de la “cosa”, no estaríamos en posibilidad de determinarlo aquí, pudiendo en cambio reconocer que el modo de ser de la “cosa” corresponde en general al de todo ente, es decir, que la “cosa” es en el mundo, efectivamente, toda entidad individual y material con la que entablamos una relación de conocimiento y familiaridad.

El filósofo alemán Martín Heidegger planteó lo siguiente: “Sólo lo que es eslabonado en el mundo (por medio de las cosas) llega a ser, de una vez, cosa (*Das Ding*)”.<sup>28</sup> Las cosas “eslabonan” el mundo, nos ofrecen su horizonte como espacio para la vida donde la mejor opción estaría precisamente en alcanzar el sentir de las cosas. Y algo es o llega a ser una cosa porque llevamos a cabo

<sup>28</sup> Heidegger, Martín, La cosa, en *Revista de la Universidad Nacional de Córdoba*, N° 9. 1953, pp. 3-20, traducción de Rafael Gutiérrez Girardot.

una relación con ella, nos enteramos de su originalidad, su temporalidad y su lenguaje, pues no concebiríamos de ninguna manera un mundo sin las cosas que, como expone Jorge Luis Borges: “nos sirven como tácitos esclavos, / ciegas y extrañamente sigilosas”.<sup>29</sup> Aquello que no tendría más presencia que la dada por la definición de su forma, aquello que aguarda nuestra deferencia, que permanece aún en nuestra ausencia, aquello que nos reclama su cuidado, como si fuéramos su dios y su guardián, todo eso son las cosas, su mundo y su tiempo unido al nuestro. En una carta de 1925, el poeta Rainer Maria Rilke ilustra a Witold von Hulewicz la situación de las cosas antes de que degeneren en el mundo la estimación de las mismas, antes de que dejen de importarnos y se pierda sin remedio su papel en el entramado de los días: “Todavía para los padres de nuestros padres —escribe— una casa, una fuente, una torre desconocida, incluso su propia chaqueta, su abrigo, eran infinitamente más familiares; casi cada cosa una vasija en la que encontraban ya lo humano y acumulaban todavía más de lo humano (...). Las cosas animadas, vividas, consabidas de nosotros, declinan y no pueden ya ser sustituidas. Somos tal vez los últimos que han conocido tales cosas...”.

Las consideraciones anteriores deben ayudarnos a penetrar en la fórmula de la lengua japonesa: *Mono no aware*, que traducimos como: “Voz y sentimiento de las cosas”. Vayamos, sin mayores digresiones, a la valoración de las cosas según se recoge de los haikús de Onitsura:

<i>Haru no mizu</i>	Por aquí, por allí,
<i>tokoro dokoro ni</i>	se ven aguas
<i>miyuru kana</i>	de primavera.

<sup>29</sup> Borges, Jorge Luis, Las cosas, en *Elogio de la sombra*. Buenos Aires: Emecé editores, 1969, p. 69.

Si tomáramos en sentido estricto la alusión al “en sí” de las cosas, éstas se nos ofrecerían por fuera del marco común, como si no bastara la experiencia para penetrar en ellas. El repiquetear de las primeras gotas de lluvia que trae la primavera ha sido mostrado en el *haikú* de Onitsura como una manera de poblar el universo, experiencia que, antes que ofrecerse como un “en sí”, realiza en el observador una suerte de resonancia que le permite seguir con entusiasmo el desgranado aparecer de las distintas cosas que van siendo golpeadas por las gotas. Es el primer momento del deshielo, ilustrado en los mitos de las diferentes culturas como el origen del universo: regreso de la luz, el sonido y el movimiento en las primeras gotas de primavera que reavivan cada objeto que tocan. Para dar un ejemplo, en la mitología griega se cuenta que la doncella Core (o Perséfone), hija de Zeus y Démeter, diosa de la naturaleza y la fecundidad, es raptada por Hades, soberano del tenebroso mundo de los Infiernos, y que como reparación Zeus estableció que Perséfone regresara en primavera junto a su madre trayendo consigo el despertar de los seres de la naturaleza.

Es el primer momento del deshielo —decimos—, o el renacer de las cosas del mundo después de la aridez del invierno. Sin necesidad de nombrarlas, Onitsura ha conseguido ofrecer la voz y el sentimiento de las cosas, despertarlas con la lluvia de primavera: abrir los primeros brotes, las primeras flores, traer el canto de las aves, retornar los insectos y las voces de los campesinos por los campos y los caminos del bosque. Consideremos otro *haikú* de Onitsura:

¿Por qué, me pregunto,  
unos carámbanos son largos,  
otros cortos?



Los carámbanos son pedazos de hielo, más o menos largos y puntiagudos que se forman al congelarse el agua que ha caído. Lo que alcanza a ser un carámbano como cosa, lo que puede decirnos, lo advierte este *haikú* plenamente: si tomáramos un carámbano en nuestras manos lo estaríamos destruyendo con el calor del cuerpo; los carámbanos sólo pueden, por tanto, observarse, y lo poco o mucho que aprendemos de ellos es que se trata de una formación de hielo que ha quedado prendida de los aleros de las puertas y ventanas, formas que ha traído el frío recio y el invierno. Y los carámbanos sólo pueden ser algo si se los mira a unos en relación con los otros; los más largos, los menos largos, los gruesos, los delgados, apuntando todos al suelo como agujas letales, pero siendo en realidad frágiles como cristales.

El sentimiento de las cosas se recoge aquí de la relación que el *haikú* nos permite establecer con ellas sin incurrir en mayores argumentos, pues las cosas nos hablan a través de lo poco que son, sin reclamar verificación ni teoría de las causas.

Podemos acercarnos a otro *haikú* de Onitsura por el simple placer, una vez más, de presenciar la tensión que ofrece desde su escritura el sencillo retrato de algo que no reclama más que estar ahí, en un mundo en el que nos encontramos todos. Onitsura nos pide con sus *haikús* la observación suficiente para advertir que son muchas las cosas que nos rodean, que están ahí, pero que el hábito de saberlo nos aleja de su voz y sentimiento (*Mono no aware*). ¿Cómo distinguir, por tanto, aquellas cosas, no menos elocuentes, que van quedando a la vera de la vida, como si su destino no fuera otro distinto que quedarse fijas en un rincón abandonado del mundo como fósiles de algo que ya no es? El *haikú* que nos regala Onitsura es el siguiente:

<i>Nusubito no</i>	También en la tumba del ladrón
<i>tsuka mo musaruru</i>	crecen exuberantes
<i>natsu no kusa</i>	las hierbas del verano

En verano, como muestra Onitsura, la tumba del ladrón es, entre las demás tumbas, otro montículo de hierba que señala al caminante la morada última de la vida. Las hierbas del verano, elevadas y copiosas, muestran los oficios del tiempo recubriendo las tumbas; sin darnos opción de distinguir entre el ladrón y los demás, las hierbas declaran que son la fuerza abigarrada del verano, que si se cortaran hoy, estarían de vuelta mañana. Si, de otra parte, las hierbas son en el Japón, como en otros lugares de la tierra, imagen del abandono, su ofrecimiento no será otro entonces: ser la fuerza misma necesaria para recubrir la tumba del ladrón, a quien nadie recordará ya más, de la misma manera que lo es para borrar las tumbas de los demás, porque su determinación es ser hierba antes que tumba, trabajando en ello hasta alcanzarlo.

### Estados de permanencia

A diferencia de los *haikús* de Matsuo Bashô, en los trabajos de Onitsura no parece haber una idea de movimiento de la que se deduzca como propósito estético la advertencia del fluir continuo de la realidad y de los seres del mundo, por insignificantes que parezcan, sujetos a un derivar continuo, cuando no a la misma situación humana entregada al cambio. Para Bashô no hay mayor lección en la naturaleza que el cambio, y su propia vida, como vimos en el primer ensayo, se desarrolló en función del movimiento, del viaje, del tránsito de las estaciones y del fluir de las cosas del mundo.

Cuando se nos presenta la poesía de Onitsura como asombrosamente diferente de la de Bashô, el gran maestro

y renovador del *haikú*, podemos inferir que no llegó hasta su retiro la influencia del primero, pero en el oficio de la poesía, como en el arte en general, la diferencia se hace notoria más allá de los contactos. Este acontecimiento deja desde los primeros oficios con el *haikú* abiertas las posibilidades para infinidad de exploraciones, las mismas que han permitido la pervivencia de esta forma poética más allá de los autores fundadores, más allá de la lengua japonesa y de los referentes de la naturaleza y de la vida en el Japón. En otras palabras, la alternativa expuesta por Onitsura ilustra la necesaria renovación del arte en manos de cada poeta, una exigencia que funcionará aquí como una categoría necesaria que definirá los oficios con la palabra más allá de las técnicas o, lo que es lo mismo, más acá del pensamiento y la imaginación.

Si miramos con atención los trabajos de Onitsura encontramos, en la ausencia de la alusión explícita al movimiento, las claves de su estética. Hemos dicho que Onitsura es un metafísico en la medida en que concentra su atención en la noción constituyente del ser de las cosas, en lo que éstas son, no en lo que dejan de ser o en lo que se transforman. Y lo que las cosas son debe buscarse en su permanencia y no en su mutabilidad, en la persistencia de su imagen ante la mirada del poeta y del lector, porque si se privilegiara el movimiento, en el fondo estaríamos declarando que las cosas no son nada, que su fugacidad resta méritos a su existencia.

Podríamos fundamentar las afirmaciones anteriores recabando en el papel de la literatura en el conjunto de la cultura japonesa, cabe decir, en el fondo social de la literatura o en la idea fundamental que los japoneses se hacen de la vida, de la muerte, de la religión y de la filosofía; patrones por los cuales se afirma en el tiempo la expresión

de un sentir, de unos valores y unas formas de expresión que constituyen su más genuina identidad. Para la época de Onitsura esta observación era determinante a pesar de las luchas políticas, del paso de las estaciones, del día y la noche; el Japón que formó a Onitsura como un poeta atento a la presencia del ser y la pervivencia de las cosas, recibe de él, como Grecia recibió del filósofo Parménides de Elea, la declaración rotunda del único objeto posible de contemplación y celebración: aquello que es y que al ser está y permanece como ofrecimiento de la realidad y la verdad al mismo tiempo.

Onitsura reconoce en los árboles, uno de los elementos de la naturaleza más institucionales de la vida del Japón, infinitamente recreado en la pintura y en la poesía: lugar donde se concentra la exposición de la vida en sus formas más variadas y magníficas. Los árboles que nombra Onitsura están ahí, son presencias sólidas que por supuesto cambian de aspecto conforme se desenvuelven las estaciones, pero esto no obsta para negarles la contundencia de su estar y permanecer. La elección por los árboles, es apenas evidente, es la de una forma viva que contiene otras vidas, de manera que la dinámica del *haikú* no está aquí en el privilegio que se dé a la estabilidad o al cambio, sino por el contrario, en la alusión tácita a ambas instancias, de manera que un *haikú* alcanza su cometido si consigue ofrecernos la dialéctica de la naturaleza sin privilegiar ni lo uno ni lo otro. Lo anterior es, por supuesto, correcto, en la medida en que nos permite aclarar que ni en Bashô ni en Onitsura se pierde de vista el otro elemento de la ecuación, lo que hace grandiosas sendas creaciones.

Realicemos ahora la lectura de algunos *haikús* de Onitsura de los que podamos recoger la lección de la permanencia (lección del cambio en lo permanente):

<i>Uguisu ya</i>	El ruiseñor
<i>ume ni tomaru wa</i>	posado en el ciruelo
<i>mukashi kara</i>	desde tan antiguo

Si la alusión al cambio está aquí presente, no es por obra de algo diferente a la permanencia misma; el pensamiento paradójico del *haikú* ilustra de qué manera, sin recurrir a ficciones, un ruiseñor es todos los ruiseñores posado en la rama del único ciruelo que será, por tanto, todos los ciruelos. Esta situación no retrata dramáticamente el determinismo que reduce la libertad de los seres del mundo a cero, sino la alegre conjunción entre el ciruelo y el ruiseñor, como si se prefigurara un profundo duelo el día que el ciruelo no tuviera a su ruiseñor, y viceversa.

En otro trabajo poético en el que se nombra al ruiseñor: la “Oda al ruiseñor”, recogido en *Odas* (1819), del poeta inglés John Keats, el ruiseñor es visto igualmente como una presencia si se quiere tan antigua como el árbol; Keats retrata allí la antigüedad de la escena del ruiseñor en la rama como un testimonio inmortal que ha acompañado al hombre en su precario devenir por los parajes de la tierra. No está de más señalar, sin embargo, que no son pocos los poetas que celebrando al ruiseñor son incapaces de advertir lo anterior, fijando la idea de lo antiguo, si fuera ésta necesaria, en los árboles viejos, pero bien mirado, no permanece tanto un árbol como la recreada situación del ruiseñor cantando en su rama. Lo que estamos señalando es la penetración que alcanza Onitsura atribuyendo al ruiseñor, que es todo movilidad e inquietud, la pervivencia y constancia suficiente para dar al ciruelo su razón de ser. Más allá del canto del ruiseñor en las postreras horas de la tarde, hermoso por demás, cuando la luz de la luna hace su ingreso, Onitsura concentra su atención en la razón suficiente de la presencia y permanencia; una vez

más la verdad acerca de las cosas consigue ser alcanzada desde el haikú.

Leamos ahora el *haikú* decisivo de Onitsura, sobre el cual se ha escrito un buen número de páginas de crítica literaria:

*Sakura saku koro* Cuando las flores del cerezo se abren,  
*tori ashi nihon* los pájaros tienen dos patas,  
*uma shihon* los caballos cuatro

El elemento primordial, el que marca la permanencia, el que como un mundo presencia el paso de los tiempos, el que está allí desde la infancia, es aquí una vez más el árbol. Lo que está ahí, lo que se ha alzado de la tierra misma y ha resistido el paso de las lluvias, el castigo del sol, las capas de nieve, es el árbol. Si necesitáramos decidir a favor de un tótem que soporte la cultura japonesa, éste no podría derivarse de otra cosa diferente al árbol, como efectivamente ocurre con el *torii*, o frontón de entrada a los lugares sagrados. Para una sociedad que por tradición ha laborado la madera, ha construido sus casas y palacios con las mejores maderas, moldeando las columnas ofreciéndolas como poderosas moles que soportan el embate de los tiempos, la presencia del árbol es rotunda, estética y definitiva, debiendo honrarlo y admirarlo tanto como utilizarlo. Observar el árbol siempre en su lugar es tener garantizado que la realidad es una sola, que los lugares tienen el sello del árbol y que retornar a ellos es volver a discurrir en torno a una realidad común. Pero lo que resulta más admirable de esta descripción es que muchas son las cosas de la cultura del Japón que alcanzan su definición más acabada en la alegoría que les brinda el árbol. Se celebra el magisterio que ilustra la presencia del árbol adoptando por un momento su propia manera de estar en el mundo: elevados, firmes, pródigos, protectores.

Esta reflexión, que bien pudo estar ausente en el propio Onitsura en el momento en que compuso su memorable *haikú*, aspiramos que participe de manera elíptica en las lecturas que puedan realizarse del mismo, pero me temo que no habiendo conectores lógicos a disposición con los cuales vincular la actitud del pájaro y del caballo ante el cerezo florecido, en muchas lecturas el *haikú* de Onitsura perderá grandiosidad. No habiendo en este *haikú* nada de paradójico, ni mucho menos de absurdo, su significación se limita a señalar que en el preciso momento en que se abren las flores del cerezo, éste es propia y monumentalmente lo que es; su plenitud en otros momentos del año está menguada por la carencia de las flores, pero cuando despierta del invierno, el trazado de las ramas se adorna espléndidamente. Entonces todo Japón se vuelca a contemplarlo; pareciera que el mundo detuviera su marcha por el despliegue de una presencia sublime a la que se guarda respeto, devoción y admiración.

Pero en el *haikú* de Onitsura son los animales los que detienen su marcha, los que refrenan su instinto y se extasían ante el cerezo en flor; como en una fábula grandiosa, la alegoría que alcanza el *haikú* aludiendo al pájaro y al caballo, sólo se resolverá involucrando al pueblo japonés y a la humanidad entera. No se trata de una descripción prosaica sino de una profunda comprensión de la situación de conmoción que estamos obligados a vivir ante la exhibición de la pura belleza; situación del arrobo espiritual que exige detener la marcha y reconocer nuestros límites. Como decimos, son los animales los que detienen su marcha ante el cerezo en flor; ni el pájaro divaga por los aires, ni el caballo pasea por la pradera; el mundo natural se detiene firmemente sobre sus patas para contemplar con serenidad la exhibición del cerezo.

Así propuesto, el *haikú* de Onitsura no está lejos de ilustrarnos el tipo de vivencia que otros muchos poetas —Friedrich Hölderlin y Rainer Maria Rilke incluidos— nos ofrecen cuando aluden al descenso de los inmortales. Se trata en estos casos de la tarea del poeta elaborando imágenes que rompen la proporción de un mundo plano y lógico, para proponer en cambio escenas que conmueven por lo ilimitadas, por lo verdaderas y sublimes. Por todo lo anterior, nos negamos rotundamente a anunciar, como se ha hecho en muchas ocasiones, que el *haikú* de Onitsura plantea un subjetivismo incomprensible; una situación sin correspondencia lógica sólo resuelta en la mente del poeta.

### **Momentos de irreverencia**

En *Blanco Rojo Negro*, el libro del *haikú* escribíamos:

También el irrespeto predomina en el sentido del *haikai*, porque la majestuosidad y la profunda espiritualidad también son formas humanas controvertibles:

Vienen a picar los ojos  
del viejo bonzo  
mosquitos del forraje

Kyoshi

De la nariz del Gran Buda  
se escapa  
la golondrina

Issa Kobayashi



El ruiseñor  
limpia sus patas enfangadas  
en las flores del ciruelo

Issa Kobayashi”<sup>30</sup>.

A los anteriores ejemplos podemos añadir el siguiente *haikú* de Onitsura:

El ruiseñor  
acicalándose  
en la rama del ciruelo

Estas composiciones nos están ofreciendo la posibilidad de deponer algunas formas de lo sagrado, evento que difícilmente se presenta en la cultura occidental, donde el acto de profanación se considera como el más aleve atentado contra la dignidad de un pueblo. Podría decirse que el *haikú* no tiene preceptiva moral, que sus observaciones están libres de juicio, pudiendo practicarse la irreverencia sin incurrir en falta de respeto al culto budista en general. Por el sencillo hecho de resaltar cómo los eventos más simples de la vida natural están libres de tratamiento moral, el *haikú* consigue observar la dimensión correcta de las cosas. Lo que se gana a través de estos *haikús* es, una vez más, la ilustración de los contrastes:

a) En el primer caso, aún conociendo que uno de los preceptos del Budismo anuncia que los monjes (o bonzos) deben ser tratados con reverencia, la alusión a los mosquitos del forraje que pican los ojos del viejo bonzo pareciera señalar la inevitable descomposición de éste, o

<sup>30</sup> Cf. Cuartas Restrepo, Juan Manuel, *Blanco Rojo Negro, el libro del haikú*, Ed. cit., p. 25.

cuanto menos su quietud, mudez e inexpresividad; el bonzo vive ahora en el movimiento vivaz de los mosquitos, o lo que es lo mismo, nada impide que sus ojos, aunque profundos y sabios reciban, como las frutas maduras, la visita de los mosquitos.

b) La estatua del gran Buda, burilada en la piedra con todo esmero acaso durante generaciones, ha sido sin lugar a dudas dispuesta para que las peregrinaciones de creyentes la contemplen y le hagan sus ruegos, pero la estatua no está allí como la presencia de un dios de naturaleza diferente a la piedra; es tan solo una estatua de Buda, casi un objeto que bien puede ofrecer el mejor lugar a las golondrinas para construir su nido. Las golondrinas no son, por tanto, menos que el Buda, como no es la majestuosidad de la estatua impedimento para que el vuelo de las golondrinas agregue alegría a su expresión hierática y rígida.

c) Los otros dos *haikús* vuelven trizas todo lo que hemos celebrado de los árboles en la cultura japonesa; el ciruelo como un tótem natural no está exento de la irreverencia del ruiseñor que, dicho humorísticamente, pone sus patas enfangadas en sus flores o se acicala y defeca en sus ramas. Pero acaso el irrespeto en el que incurren estos *haikús* no señale tanto al ciruelo como al ruiseñor, que en distintas tradiciones literarias aparece como el máximo exponente del sentimiento natural expresado en un canto melodioso, profundo y dolorido, pero que es visto ahora como un animal basto y descuidado que no se cuida de modales ni de mal gusto en el lugar mismo donde entona su canto.<sup>31</sup>

<sup>31</sup> Entre los túrtidos, es el ruiseñor el gran personaje de la literatura; relacionamos a continuación algunas composiciones en las que, a diferencia de los *haikús* de Issa Kobayashi y Onitsura, se celebra ante todo el canto del ruiseñor: *A pair of mightingales*, de Walter Savage Sandor; *Nightingales*, de Robert Bridges, *Los ruiseñores*, de José

Sin perder de vista la autoría de Onitsura, el último de los *haikús* comentados nos vuelve, brevemente, a la reflexión sobre el simple ser de las cosas; renunciando al lirismo que merecería el ruiseñor, Onitsura avanza una observación de un antiprosaismo absoluto: en las ramas del ciruelo canta el ruiseñor, sí, pero también pertenece a su espontaneidad defecar en la rama. No se trata de una composición ni secundaria ni de baja estofa, porque el *haikú* le permite a sus cultores una chispa de humor tanto como una irreverencia hacia la forma misma, y si no es muy usual encontrar entre las composiciones de Onitsura las bromas, sarcasmos o ironías, ello no obsta para que su observación de un episodio como el del ruiseñor en la rama del ciruelo quede retratada en función de lo que aquél hace al árbol y no de lo que hace al espíritu de quien lo escucha. Advertimos así la profunda consecuencia de los trabajos de Onitsura, su conformidad con lo que simplemente es, de donde saca —como hemos visto— la dosis necesaria de verdad.

### Masajista y monje

Lo poco que sabemos de la vida personal de Onitsura nos ha llevado de plano a sus poemas, pero un episodio particular ha quedado recogido en un *haikú* memorable; se trata de la pérdida, en plena primavera, de su único hijo:

Juan Tablada; *Ruiseñor*, de José Umaña Bernal; *Ruiseñor*, de Mauricio Bacarisse; *Usignolo*, de Corrado Govoni; *Palmstrom an eine Nachtigall, die ihn Nicht Schlafen Liess*, de Christian Mongenstern; *Le rossignol*, de Paul Verlaine; *The Canadian rossignol*, de Edward William Thompson; *O Nightingale*, de John Milton; *Ruiseñor*, de Jorge Guillén; *O Ruixinol*, de Rosalina Coelho Lisboa; *The Nightingale*”, de Mary Jane Oliver; *Retorno del ruiseñor al arco iris*, de Jorge Luis Morales; *Ode to a Nightingale*, de John Keats; *A un ruiseñor*, de Tomás de Iriarte; *To a Nightingale*, de George Meredith; *Ruiseñor telegrafista*, de Óscar Alfaro; *Quel Rossignol*, de Francesco Petrarca; *Al ruiseñor*, de Jorge Luis Borges; *The Nightingale and the Rose*, de Oscar Wilde.

Este otoño  
no tengo un niño en mis rodillas  
para contemplar la luna

Hemos anunciado que Onitsura fue coetáneo de Matsuo Bashô; falta resaltar que no fue su discípulo y que fundó su propia escuela, que llamó Itami. Onitsura fue discípulo de Soin (1604-1682), de quien sabemos lo siguiente: “Samurai que se convirtió en monje. Al no estar satisfecho con el estilo de la escuela Teimon renovó la poesía, inclinándola hacia una mayor libertad expresiva. Su obra y la de sus seguidores sigue los preceptos de la escuela Danrin sobre la humanización del arte; he aquí una muestra de sus *haikús*:

Contemplando las flores del cerezo  
me empieza a doler  
el cuello

Todavía queda algo de aceite  
en la crepuscular lámpara.  
Un cucú canta

Llega el otoño,  
¡No te vayas sin mí!  
Las hojas caen una a una sobre el bote”<sup>32</sup>

Antes de tomar la determinación de llevar su vida conforme al monacato budista, Onitsura vivía como masajista, el ancestral arte terapéutico japonés (*Shiatsu*) que emplea el tacto, la presión, frotación y estiramiento de las partes del cuerpo para revitalizarlo y explorar sus posibilidades de autocuración. Una de las formas especí-

<sup>32</sup> Wolpin, Samuel, *El zen en la literatura y la pintura, antología ilustrada del haikú y el relato*, Buenos Aires: Editorial Kier, S.A., 1985, p. 45.

ficas del *Shiatsu* es, precisamente, el desarrollado en los templos budistas, y conocido como *Shiatsu zen* por concentrarse en un punto determinado que podemos señalar como: “el aquí y el ahora” del contacto y la digitopresión; “aquí y ahora” sin fin determinado ni espíritu de provecho, pues lo que importa es estar presente en cada gesto del cuerpo. El *Shiatsu zen* se basa en la denominada: “teoría energética de los polos opuestos *kyo* y *jtsu*”; las características del *kyo* son: frío, vacío, cansancio y falta de vitalidad; mientras que las del *jtsu* son: calor, tensión, saturación, nudosidad e hiperactividad. En el *Shiatsu zen* se estimula al receptor para que llene sus espacios vacíos, carentes o adormecidos a través de estímulos de dispersión, equilibrio, circulación de energía y liberación de la tensión, los cuales se alcanzan, como en la práctica *zen* por excelencia, el *zazen*, promoviendo y alcanzando la relajación profunda.

Los masajes que aplicaba Onitsura recibían el nombre de *Anmo* o *Mo* (*Anma*, en japonés), y consistían en una combinación de presión y frotamiento de las áreas rígidas y doloridas; un poco de historia nos dice: “El gran florecimiento de la medicina oriental tuvo lugar en el Período Edo (1603-1868), cuando los Shoguns Tokugawa dieron la espalda a la influencia europea de los holandeses y los portugueses, y promovieron el desarrollo de las tradiciones orientales. Decretaron que los ciegos, cuyo sentido del tacto está más desarrollado, podían dedicarse a los masajes. Inevitablemente y dada la limitación de las posibilidades educativas de los ciegos, los aspectos médicos del *Anma* empezaron a perderse. Los masajistas acabaron siendo menos cualificados que los médicos y, por tanto, menos valorados”.<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Liechti, Elaine, *Shiatsu, masaje japonés para estar sano*, Barcelona: Editorial Humanitas, S.L, 1994, p. 36.

Las anteriores observaciones nos inducen a señalar la suerte de relación que pueda existir entre la práctica del masaje japonés *Shiatsu*, entendida como el reconocimiento apropiado de las partes del cuerpo a través del tacto, y el *haikú* tal como lo hemos presentado, como expresión directa, sin adornos, de la situación de las cosas. Probablemente esta observación es profundamente especulativa, pero no deja de cobrar relevancia si tenemos presente que los elementos más depurados de la cultura japonesa, en especial los que se desprenden del budismo *zen*, poseen entre sí una altísima coherencia, reclamando asuntos como la valoración del aquí y el ahora, la naturalidad, la atención y comprensión correcta, el desapego, la sabiduría y la intuición. Si realizamos un recuento de los *haikús* que consagró Onitsura a los órganos de los sentidos, advertimos adicionalmente su preocupación por señalar de qué manera los objetos de la realidad están destinados a determinados órganos, entendiendo que percibir un sonido, captar un olor o ver y gustar algo, son actos equivalentes a tocar y a entender la disposición y conexiones de las partes del cuerpo. Lo que puede desprenderse de este comentario no es ya el reconocimiento de Onitsura como un metafísico, sino más bien como un empírico, un agudo observador, es decir, alguien que pone en ejecución la actividad directa y viva de los sentidos para recoger la comprensión necesaria de las cosas.

La poesía natural de Onitsura ha sido valorada como “pensamiento de los sentidos”; lo que esto quiere decir, tiene que ver con una aproximación sensible a los objetos que no privilegia necesariamente los órganos de la vista y el oído. No podría ser de otra manera: el monje Onitsura se detiene a contemplar el ofrecimiento de los seres de la naturaleza que, aunque singulares, forman parte de una

estructura más compleja que es la montaña. Y es precisamente en la montaña, lugar de emplazamiento de los templos budistas, donde mientras se pueden estar siguiendo con el oído los sonidos de los pájaros y los insectos, pasan por las narices, por las manos y por los ojos del monje poeta infinidad de impresiones que le exigen conocer lo que cada cosa es. La montaña es así equivalente al cuerpo de un receptor que es palpado y reconocido por el masajista. Todas las formas de la percepción son por tanto un oficio suficiente para que el monje masajista Onitsura realice sus prácticas y nos ofrezca *haikús* tan depurados como los siguientes:

<i>Fude toranu</i>	¿Hay, me pregunto,
<i>hito mo arô ka</i>	quién no tenga la pluma en la
mano? <i>Kyô no tsuki</i>	¡La luna esta noche!

Para conocer la flor del ciruelo,  
tanto el propio corazón  
como la propia nariz

Si somos obedientes,  
las silenciosas flores  
nos hablarán al oído

Ojos horizontales,  
nariz vertical:  
flores de primavera

**PÁGINA EN BLANCO  
EN LA EDICIÓN IMPRESA**





*Encuentro*, aguada a la tinta (*Sumi-é*) sobre papel, 2004.

**PÁGINA EN BLANCO  
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

## Yosa Buson: “¡qué largo el camino...!”

Para Rubén, pintor del *sumi-é*

<i>Kimi yuku ya</i>	Te vas...
<i>Yanagi midori ni</i>	¡Qué largo el camino!
<i>Michi nagashi</i>	¡Qué verdes los sauces!

Yosa Buson

En el estilo de vida de los artistas se definen muchos asuntos relacionados estrictamente con su expresión y compromiso estético, su culto a la tradición o su declarada actitud de ruptura. Si hoy nos cuesta trabajo imaginar al artista marginado de la resonancia de lo público y de la indiscreción de las cámaras, deslumbrado por los premios y las novedades tecnológicas de los estilos, asuntos en los que invierte la mayor parte de su tiempo, en el siglo XVIII en el Japón bien podría pensarse lo contrario: el artista buscaba para sí mismo el recogimiento de las ermitas y los templos, cultivando con esfuerzo un pensamiento y una expresión estética engastados en un estilo de vida. En el poeta, calígrafo y pintor Yosa Buson estos cuidados llegan a su expresión más depurada; Buson se consolida como un artista inmensamente público, pero en virtud de la coherencia de su vida, su obra y los parámetros de su escuela; en su obra se pueden apreciar hoy concentrados la contemplación espontánea de las escenas de la vida cotidiana, las imágenes instantáneas de las mismas descritas en sus poemas, así como la armonía entre calma y movimiento alcanzada en su caligrafía. Para entender mejor de quién hablamos, podemos ir rápidamente a los momentos más importantes de su vida.

Yosa Buson, nació en Kema, en la provincia de Settsu, actual región de Osaka, en 1716; hacia 1735 se instaló en

Edo (hoy Tokio), donde recibió lecciones sobre la estética de la poesía, la pintura y la caligrafía chinas; su guía por entonces era el poeta y pintor confuciano Hattori Nankaku (1683-1759), con quien estudió chino clásico, y de cuya mano conoció a los poetas chinos: T'ao Ch'ien (365-427), Wang Wei (701-765) y Tu Fu (712-770). Dos años después, ya en la línea del *haikai*, Buson comenzó su vida como discípulo del poeta Sôa (Hajin Hayano) (1677-1742), mejor conocido como el Maestro Yahantei, a su vez discípulo de dos de los principales seguidores de Matsuo Bashô: Hattori Ransetsu (1654-1707) y Takarai Kikaku (1661-1707). La línea de influencia del *haikú* clásico alcanza por tanto hasta Buson, quien recoge de éstos poetas la lección sobre el desprendimiento de lo banal (*rizoku no hô*), para aplicarse al cultivo de la elegancia en el doble sentido, chino y japonés. A través de Buson se guarda testimonio de las lecciones de su maestro Sôa, quien decía: “Componiendo *haikai*, trata de no plegarte al estilo de tu maestro. Cambia tu estilo con tiempo y ocasión, poniéndolo indistintamente aparte de aquello que ha sido y de aquello que será”; la siguiente es apenas una muestra del *haikú* de Sôa:

Atravesando la nevada nocturna  
 un guerrero  
 penetra en una vinería

En la noche iluminada por la luna  
 la cigarra chilla,  
 de repente, una sola vez

En diciembre de 1739, en conmemoración del treinta y tres aniversario de las muertes de los maestros Ransetsu y Kikaku, Sôa publicó una antología de *haikús* en la que

quedó recogido el *kasen Somaru ma no Demorando florecer*, que contiene los primeros *haikús* de Buson, firmados con el nombre de Saichô:

*Somaru ma no  
tsubaki wa ososhi  
shimo shigure*

Una camelia  
demorando florecer  
llovizna helada

Yukio

*Shio hiru nari ni  
ashi wa kare fusa*

En forma de marea  
las malezas muertas

Saichô

*Keikoya no  
jûsansai wo  
kashira ni te*

Los niños  
de la clase de arco  
el mayor tiene trece años

Sôa

*Tôfu to mireba  
tobi agaru inu*

El perro salta, incluso  
a la vista del sorgo (tofu)

Shôga

*Kure kakaru  
shuku wo nozokeba  
tsuge no tsuki*

mientras cae la noche  
asoma en la posada  
la luna entre las hojas del bosque

Saichô

*Ôkina ishi no*           Completamente aun, una gran roca  
*tsuyu shizuka nari*   cubierta de rocío

Yukio

A la muerte del maestro Sôa en julio de 1742, Buson buscó otros aires y pasó diez años de errancia y privaciones tras las huellas de Matsuo Bashô; en 1744 tomó el nombre de “Buson”, con el que se le conocerá en lo sucesivo. En 1751 Buson decidió interrumpir su marcha e instalarse en Kyoto con el propósito de reconstruir la vida de escuela; tres años después se dirigió a la región de Tango, donde se instaló en un templo y se concentró en el trabajo combinado de la pintura, la poesía y la caligrafía, que lo hará ampliamente reconocido. En 1757, de regreso a Kyoto, Buson toma el nombre de “Yosa”, lugar natal de su madre.<sup>34</sup> En Kyoto, Buson abre un taller de pintura de biombos que le reporta a corto tiempo gran prestigio como pintor; allí contrae matrimonio con una joven campesina llamada Tomo, de quien tuvo una hija. Paradójicamente de 1777 data un *haikú* escrito por Buson a la muerte de su esposa, quien en realidad le sobrevivirá más de treinta años, tiempo que vivió como monja budista:

*Mi ni shimu ya*           Frío penetrante  
*naki tsuma no kushi wo*   al pisar en la alcoba  
*neya ni fumu*           el peine de mi esposa muerta

<sup>34</sup> La adopción de pseudónimos no es un fenómeno extraño entre los artistas japoneses; como dos poetas de otras latitudes igualmente célebres por sus heterónimos: el portugués Fernando Pessoa y el colombiano León de Greiff, Buson desenvuelve su vida entre un buen número de nombres propios: inicialmente Saichô, a continuación Taniguchi y posteriormente Yosa, además de Nobuaki, Shinsho, Busei, Chôkô, Chôkyô, Chôsô, Gasendô, Hajin, Hakundô, Heikyundô, Rakujiysuan, Sanka, Sansôdô, Sha Shunsei, Shain, Shikoan, Shimei, Shunsei, Tôsei, Undô, Unsai, Yahan’o, Yahantei II.

Un año después de la muerte del poeta Mochizuki Sôoku en 1766, hombre noble apreciado por Buson, de quien realizó un retrato admirable, el mismo Buson compuso una página consagrada *in memoriam* Sôoku:

El viejo Sôoku colgó en su pared mi pintura “sentado al lado del pino” y la apreció día a día. Entonces nuestro conocimiento llegó a ser más que casual a través de los años, y cuando yo estaba errando lejos, dio él su último suspiro; la primavera vino entonces especialmente triste. Ahora el primer aniversario de su muerte ha llegado, y yo estoy aquí frente a su tumba. Por favor, viejo amigo, no me mires con ojos hoscos, como alguien del mundo vulgar.

<i>Senkô no</i>	De mi vara de incienso
<i>hai ya koborete</i>	las cenizas se están esparciendo —
<i>matéu no hana</i>	flores del pino <sup>35</sup>

El éxito del trabajo de Buson como pintor fue cada vez mayor; sus pinturas se vendían muy bien, al punto que en 1777 concibió el proyecto de dibujar cada mañana un *shishi*, animal sagrado e imaginario con forma de león, del que hizo 219 versiones; emprendió igualmente la escritura de diez *haikús* diarios durante cien días, los cuales recogió en el cuaderno *Shin hanatsumi* (*Colección de flores nuevas*). Famoso en todo el Japón, en 1782 Buson se dirigió, enfermo y viejo, al Monte Yoshino, al sudoeste de Nara, lugar famoso por los cerezos en flor; de este viaje se conserva el *haikú*:

<i>Fuyugomori</i>	Retirado el invierno
<i>kokoro no ôku no</i>	pero en el corazón aún
<i>Yoshino yama</i>	el Monte Yoshino

<sup>35</sup> Recogido en *Traditional Japanese Poetry*, Translated, with an Introduction, an *Anthology*, by Steven D. Carter, California: Stanford University Press, Stanford, 1991, p. 392. Traducción del inglés por Juan Manuel Cuartas.

Al poco tiempo, en un paseo por Yi, cerca de Kyoto, Buson cayó enfermo y vio acercarse la muerte; escribió entonces: “La mayor parte de este don del cielo, mi vida, ha pasado. Me siento abatido por tanto, y me apresto a pasar a la otra orilla”. La noche del 16 de enero de 1783 hubo una calma en la enfermedad de Buson, durante la cual fue capaz de hablar coherentemente; llamó a su discípulo Gekkei y le pidió que copiara los versos que estaban flotando en su mente; Gekkei escribió así los que serían los tres últimos *haikús* de su maestro:

*Fuyu uguisu*                      Ruiseñor de invierno  
*mukashi Ôi ga*                    sobre el seto  
*kakine kanacomo* en los tiempos de Wang Wei

*Uguisu ya*                         Ruiseñor,  
*nani gosotsukasu*                ¿qué ruido hace  
*yabu no shimo*                    la escarcha sobre el seto!

*Shiraume ni*                        Flores blancas del ciruelo  
*akuru yo bakari to*                y la noche que deviene  
*narinikeri*                         resplandor al alba

Buson murió la madrugada del 25 de diciembre de 1873, fue enterrado en el cementerio contiguo al templo Konpukuji, cerca de la ermita de Matsuo Bashô, que el mismo Buson había restaurado con la colaboración de su esposa Tomo.

### **El arte chino “nanga” y los “bunjin”**

La larga historia de la pintura china halla su unidad, no en la prosecución de modelos “exteriores”, sino en un tipo de pensamiento cosmológico y filosófico que conjuga de manera complementaria los valores aparentemente



opuestos de la continuidad y la renovación; brevemente, los seis binomios indisociables sobre los cuales se funda la pintura china, tres de ellos referidos al cosmos y los otros tres al hombre, son:

- a) vacío y plenitud;
- b) Yin y Yang;
- c) cielo y tierra;
- d) espíritu vital (*Ch'i*) y estructura interna (*Li*);
- e) corazón (*Hsin*) y deseo (*I*);
- f) visión suprema del arte y de la vida, que se opone al espíritu divino

Así —comenta François Cheng— [la pintura china] establece relaciones propiamente orgánicas con el pensamiento filosófico, en la medida en que concibe la seda o el papel blanco como figura del Vacío original; el Pincel que saca de la Tinta el primer Trazo como símbolo del Soplo primordial; los Trazos multiplicados que resultan como otras tantas emanaciones de los Soplos vitales; el Cielo y la Tierra, o la Montaña y el Agua, como figuraciones privilegiadas del Yang y del Yin; en fin el Hombre en medio del paisaje (o incluso ausente del paisaje: estando así más presente en espíritu) como Tercera Entidad que dirige una mirada cargada de deseo y de nostalgia y que, por su acción, visible o invisiblemente participante, permite a todas las cosas creadas cumplirse.<sup>36</sup>

Ahora bien, los rollos de pintura *nanga* de la China habían sido introducidos en el Japón en los siglos XIV y XV por los monjes *zen*, pero solo vinieron a atraer la atención en el siglo XVIII, cuando artistas como Yanagisawa Kien (1704-1758), Gion Nankai (1667-1751), Ikeno Taiga (1723-1776) y en propio Yosa Buson, que llegaría a ser

<sup>36</sup> Cheng, François, *L'Espace du rêve, Mille ans de peinture chinoise*, Paris: Phébus, 1980, p. 39, Traducción de Juan Manuel Cuartas R.

el auténtico líder de los pintores *nanga*, compusieron un gran número de rollos a imitación del *nanga* chino.

Particularmente, Buson diseñó su vida al estilo de Yanagisawa Kien, amante de la poesía, la prosa y la conversación china, experto en las refinadas artes de la caligrafía, el tambor, los *haikús* y las artes marciales; Kien personificaba igualmente al hombre generoso y hospitalario que se rodeaba de artistas, al punto que es hoy considerado como uno de los fundadores de la escuela de los pintores letrados (*bunjin-ga*), directamente influenciados por el estilo informal del arte chino *nanga*. Con pincelazos libres, Buson conseguía describir escenas singularmente espontáneas y poéticas, ajenas a la ficción o a otros intereses que no pertenecieran a la descripción misma. En el *Jûben jûgi zu* (*Diez placeres y diez conveniencias de la vida rural*), un álbum de pintura realizado por Buson y por el también pintor *nanga* Ikeno Taiga; inspirados en la secuencia de poemas del mismo título del poeta chino Li Yu, los artistas japoneses llevaron a imágenes los poemas chinos en el espíritu más íntimo y de la manera más libre e informal. El *Jûben jûgi zu* estuvo terminado en 1771, el mismo año que quedaban recopiladas en el volumen *La mesa de té de los gatos*, las conversaciones del grupo poético Yahantei, donde Buson departe con el poeta ermitaño Kuroyanagi Shôha (o Shundeï) (1727-1771).

El trabajo de la escuela de Buson se aplicaba por tanto, de manera simultánea a la pintura *nanga* y al *haikú*; en relación con este último, en *La mesa de té de los gatos*, puede leerse:

Shôha preguntaba: ¿qué es el *haikú*?, Buson respondía: El *haikú* valora un verso que por sí mismo se desprende de lo mundano cuando se usa un lenguaje que es precisamente mundano. Hacer uso de lo mundano y desprenderse de él es un arte muy difícil de poner

en práctica. Escucha el sonido de una mano aplaudiendo, decía un monje *zen*. En estas palabras reside lo *zen* del *haikú* así como el arte se desprende de lo mundano.

Shôha insistía: En términos más específicos, ¿qué puede hacer un poeta para alcanzar un estado trascendental de la mente?; Busón respondía: Estudiar poesía china; el principio de desprendimiento era abogado por algunos pintores chinos. Eliminar lo mundano de una pintura —decían— no hay otro camino a seguir; cuando te consagras a leer, el espíritu de los libros te penetra y rápidamente tu mente se disipa. De acuerdo con esta enseñanza, incluso los pintores deben dejar a un lado los pinceles y leer libros.<sup>37</sup>

En otra conversación, Buson recomendaba leer los trabajos de cuatro poetas del *haikai*; sus palabras, aunque imaginativas, transmiten el sentimiento de asombro que se necesita para expresar en el *haikú* los misterios de la naturaleza.

Buson decía a Shôha: Ir a ver a Kikaku, visitar a Ransetsu, recitar a Sodô y acompañar a Onitsura. Encontrar a estos cuatro hombres mayores todos los días. Alejarse de los mercados, pasear entre los árboles del jardín, celebrar una tertulia cerca de una corriente en la montaña, y disfrutar una conversación en torno a una botella de *saké*. Más que cualquier cosa es importante permanecer preparado para escribir versos. Pase los días de esta manera, hasta que se reencuentre con estos cuatro hombres otra vez. Como antes, guarde un marco de placer de la mente y disfrute la belleza de la naturaleza. Cierre los ojos y trate de componer un verso. Cuando haya hecho uno, abra los ojos. De repente los cuatro ancianos se habrán ido, habrán desaparecido en algún lugar desconocido. Usted se sentirá solo y en éxtasis. La fragancia de las flores vendrá entonces con la brisa y la imagen de la luna se verá flotar en el agua. Este es el reino del *haikú* al que usted entrará.<sup>38</sup>

<sup>37</sup> Citado en Ueda, Makoto, *The path of flowering thorn, the life and poetry of Yosa Buson*, Stanford: Stanford University Press, 1998, pp. 66-67. Traducción del inglés por Juan Manuel Cuartas R..

Takarai Kikaku y Hattori Ransetsu, como hemos comentado, precedieron a Hayano Sôa, maestro de Buson; Yamaguchi Sodô (1642-1716), era un antiguo amigo de Matsuo Bashô, y Onitsura (1661-1738), mejor conocido por su tentativa de elevar el *haikai* a forma poética de prestigio, son sin lugar a dudas los cuatro poetas más admirados por Buson. La importancia de este testimonio tiene que ver igualmente con el tipo de vida y los valores de los pintores letrados (*bunjin*), que reaccionaron contra el estilo académico dominante de los pintores de las cortes, quienes enfatizaban en la verosimilitud y las finezas de la técnica; en contrapartida, los *bunjin* insistían más en los temas mismos que en la manera de representarlos, resaltando el “espíritu” interior más que el delineado de las formas. Uno de los aspectos más característicos de los *bunjin*, fue su actitud casual y su propensión al hedonismo, considerando que como la vida es breve, más vale pasarla de manera agradable, pues vivir ignorando los placeres de la vida conduce al arrepentimiento. Los *bunjin* encontraban el placer en la variedad de las artes, en la cima de las cuales se encontraba el amor. En la época de los *bunjin* se apreciaba la ceremonia del té, la composición poética *tanka* (o *waka*), el arte de las cortesanas, el tiro con arco (*yôkyû*), el juego de pelota (*kemari*), la danza, la mímica, y en general todas las diversiones posibles; a estas complacencias, Yanagisawa Kien daba el nombre de *fûga* (elegancia), palabra que en su contexto utilizaba Matsuo Bashô para referirse a los matices poéticos del *haikû*; para Kien, al menos en su juventud, la diversión y el derroche eran la esencia del atractivo de este mundo, no habiendo satisfacciones humanas más agradables que las enumeradas.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 68.

El gran *bunjin* después de Yanagisawa Kien fue Ikeno Taiga, de quien hemos hablado en relación con el trabajo de Buson como pintor; a pesar de que ninguna obra de Taiga ha subsistido hasta nuestros días, se asume que sus composiciones consistían en paisajes fantasiosos salpicados de minúsculas figuras humanas casi caricaturescas; Taiga rehusaba los retoques en color, y a diferencia de la mayoría de pintores *bunjin*, que no realizaban pinturas a pequeña escala, las suyas eran pequeños abanicos y biombos que lo convirtieron en el pintor más individualista del siglo XVIII.

### El poeta pintor

Para aproximarnos al universo estético de Buson, podrían citarse por impulso comparatista las obras de otros poetas pintores como el inglés William Blake o el español Federico García Lorca, pero con Buson estamos además ante un calígrafo incomparable.

La caligrafía —comenta François Cheng— era considerada desde mucho antes como arte. Se trataba para el calígrafo de conjugar en un mismo movimiento la perfección de cada trazo (que debía ser lo más sensible y vivo posible) y la estructura general de los caracteres chinos (armoniosa o contrastiva). Encontrando su realización en el estilo cursivo y rápido, la caligrafía familiarizaba al artista al mismo tiempo con las nociones —casi musicales— de ritmo y de respiración.<sup>39</sup>

Teniendo presente lo anterior, puede decirse en términos generales que las líneas de expresión del siglo XVIII en el Japón confluyen en Buson, quien resuelve en las artes del pincel un problema singular: “la imagen”, la cual desplaza con igual espontaneidad a su trabajo como calígrafo. La característica principal de la caligrafía de

<sup>39</sup> Cheng, François, *L'Espace du rêve, mille ans de peinture chinoise*, Ed. cit., p. 43. Traducción de Juan Manuel Cuartas R.

Buson no fue, por tanto, ni el espíritu de perfección, ni la profundidad filosófica, sino la espontaneidad y su ofrecimiento como imagen, al punto que si alguna hipótesis estamos llamados a plantear en relación con su obra, ésta sería: ¿cómo puede un artista llegar a ser poderosamente visual en poesía?, ¿suscribiéndose a qué concepción de la vida personal, a qué culto estético?

Buson no es propiamente un renovador del *haikú*, tarea que asumirá el poeta Shiki Masaoka en el siglo XX, pero sí es, sin lugar a dudas, su epígono; el sucesor más prestigioso de los talentosos discípulos de Matsuo Bashô, Hattori Ransetsu y Takarai Kikaku. En sus *haikús*, Buson se muestra más sensible que Bashô al “colorido de la vida”, idea que alude al valor de las cosas guardadas en la memoria como impresiones que recuperan el sentimiento de los días. Lo anterior significa que a Buson las escenas de la vida se le ofrecen como “imágenes” que retiene en la brevedad de sus poemas, en la libertad de la línea en sus dibujos, en el movimiento de su caligrafía. Hacia 1766, Buson se entrega plenamente al *haikai* y crea con Tan Taigi (1709-1771), Kuroyanagi Shôha (1727-1771) y otros antiguos discípulos del maestro Sôa, la asociación poética Shanka; los miembros del grupo deciden componer exclusivamente *hokkus*, ceñidos en principio a los tópicos de los “melones”, el “bambú”, el “festival de Gion” y las “hierbas secas”; dos *haikús* de Buson de aquella época son:

<i>Inazuma ni</i>	Entre relámpagos
<i>koboruru oto ya</i>	una gota de rocío resbala
<i>take no tsuyu</i>	a lo largo del bambú

<i>Kaminari ni</i>	Golpeada por un rayo
<i>koya yakarekeri</i>	una choza quemada,
<i>uri no hana</i>	flores de un melón

El grupo Shanka multiplica sus encuentros y la producción de *hokkus* se depura estéticamente, consolidando a Buson como la gran figura, quien inaugura una modalidad sin precedentes en el *haikai*: “el *haikú* narrativo”. Tres piezas de esta forma de *haikú* que llevan el sello de Buson son:

<i>Ayu kurete</i>	Compartiendo la pesca de trucha,
<i>yorade sugiyuku</i>	sin entrar, deja la
<i>yowa no kado</i>	casa a media noche

<i>Makumajiki</i>	El luchador, ya viejo,
<i>somai wo nemono</i>	cuenta a su mujer el combate
<i>gatari kana</i>	que no debió perder

<i>Fuji no chaya</i>	Quedándose en la casa de té,
<i>ayashiki meoto</i>	entre las peonías florecidas,
<i>yasumikeri</i>	una sospechosa pareja

Cada uno de estos poemas cuenta con excepcionales posibilidades narrativas y, por supuesto, pictóricas. El primer *haikú* muestra el gesto de humildad del pescador que comparte su pesca sin entrar en los aposentos donde se le ofrece pasar la noche. El segundo *haikú* fue ilustrado por Buson en un dibujo acompañado por la caligrafía del poema: aparecen allí dos luchadores de sumo ferozmente entrelazados, seguidos de cerca por el juez de la contienda (evocación del combate que el luchador narra a su mujer). En el tercer *haikú* se narra la intimidad de los amantes

que vuelven eterno el momento de una taza de té. Pero el poema que hará singularmente famoso a Buson por su calidad narrativa, por la elipsis alcanzada en la escena recreada, por la pintura misma, nos muestra una imagen típicamente oriental: bajo la inclemencia de la lluvia de primavera avanzan en una plática animada dos personajes:

*Harusame ya  
monogatari yuku  
mino to kasa*

Lluvia de primavera  
pasan charlando  
capa de paja y sombrilla

Dibujado y caligrafiado hábilmente por el propio Buson, el poema invita al lector a preguntarse de quién puede tratarse; si quienes van allí viven un encuentro amoroso bajo la lluvia de primavera: una hermosa mujer con su sombrilla y un hombre joven apenas cubierto por una capa de paja; o si se trata de dos hombres, en cualquier caso de diferente condición y ocupación, probablemente también de diferente rango social, sorprendidos en un momento mínimo bajo el acoso de la lluvia. El estilo simple, informal y en ocasiones humorístico de Buson, denominado *haiga*, lo acredita de otra parte como uno de los poetas más visuales y contrastivos, que no ahorra recursos para practicar la ironía, la burla, el fingimiento. Buson escribió algunos de los *haikús* más divertidos, irreverentes y jocosos; una faceta que se abona a su diálogo interminable con el *haikú*; con su estilo tomó distancia de los temas sublimes, se complació en lo evidente e hizo uso del sarcasmo; veamos algunos de esos golpes de humor de sus *haikús*:

Royendo el hierro  
los dientes de la rata  
me dan frío



Cuando sopla del oeste  
se refugian en el este  
las hojas muertas

Ha perdido su sombrero  
el espantapájaros,  
ha perdido la cara

### Tras los pasos de Matsuo Bashô

Las conversaciones de Buson sobre el *haikú*, y su oficio mismo como poeta dejaron entrever siempre un “retorno a Bashô”, pero un retorno con distancias que bien pueden quedar definidas por el mismo estilo de vida que llevó Buson, radicalmente diferente del de Bashô. En 1774, Buson adoptó el nombre de Yahantei II, en homenaje al maestro Sôa, y compiló el libro *Mukashi wo ima (Reviviendo el pasado)*, compuesto por dos *kasen* que conmemoraban el treinta y tres aniversario de la muerte del maestro. En el prefacio del libro, Buson dejó escrito:

Aquí está lo que yo trato de enseñar a mis estudiantes. Les digo que no persigan en el estilo la actitud liberal del maestro Sôa, sino que miren el ideal de Bashô de *sabi* y *shiori*, y regresen al *haikai* de los viejos días. En apariencia lo que digo parece contradecir las enseñanzas del maestro Sôa, pero en verdad no hay diferencia con lo que el mismo maestro enseñaba. El *Zen* del *haikai* transmitido de corazón a corazón. Para quienes no entiendan lo que esto quiere decir, soy un miserable que ha rechazado las enseñanzas de su maestro.<sup>40</sup>

Uno de los trabajos más importantes de ese “retorno a Bashô” fue el álbum de pinturas compuesto por Buson en 1776, con el que ilustró los pasos del famoso diario de

<sup>40</sup> Citado en Ueda, Makoto, *The path of flowering thorn, the life and poetry of Yosa Buson*, Ed. cit., pp. 84-85. Traducción del inglés por Juan Manuel Cuartas R.

viaje de Bashô *Oku no Hosomichi* (*El sendero estrecho del fin del mundo*), traducido al español por Octavio Paz y Eikichi Hayashiya bajo el título *Sendas de Oku*; pero este sería sólo el principio, ya que en los siguientes años Buson realizó no menos de diez álbumes y biombos inspirados en la obra de Bashô, donde tuvo la ocasión de perfeccionar su propio estilo poético y consolidar el género de pintura *nanga*, con el que imprimía cierto grado de trascendencia a las escenas de la vida mundana. El retrato de Bashô pintado por Buson, con el que encabezó el diario *Oku no Hosomichi*, está acompañado de notas y de dos *hokku* de Bashô particularmente apreciados por Buson:

Cuando finalmente hablo,  
¡qué frío en mis labios!  
viento de otoño

La luna de la cosecha —  
doy vueltas alrededor del estanque  
hasta el final de la noche

Recorriendo los rumbos del Japón —como las estaciones y las caídas de agua— Bashô era incapaz de detener su marcha, para él la vida no ofrecía una lección diferente al movimiento. Buson en cambio, aunque vivió igualmente los rigores de los viajes, puede decirse que fue en el retiro de su casa en Kyoto donde hizo sus largos recorridos por los territorios de la estética china. En una de sus últimas primaveras, Buson escribe una semblanza en la que entabla un paralelismo definitivo con Bashô:

Corriendo por las calles de la fama y el provecho, cayendo en el océano del deseo, me he atormentado a mí mismo, malgastando mi vida. Y se ha ido sin decir cuán especialmente

duras son las cosas el último día del año, con personas bullendo alrededor, golpeando las puertas, murmurando sobre todo, trotando con sus pies como si flotaran en el aire —por doquier, un asunto asqueroso. Pero ¿cómo puede uno que es un bueno para nada escapar del camino empolvado del mundo? Tomo asiento en un recodo murmurándome a mí mismo “como el año termina, me pongo mi sombrero de viaje, me calzo mis sandalias de paja”,<sup>41</sup> mi corazón claro, deseándolo, podría ser sólo para mí— para hacer de esas palabras *motto proprio* para la meditación. Pero desde que el viejo Bashô nos dejó, no ha habido un viejo Bashô. Una vez más el año termina; una vez más el año debe empezar.

<i>Bashô sarite</i>	Bashô nos dejó,
<i>sono nochi imada</i>	y desde entonces nunca el año
<i>toshi kurezu</i>	ha venido a tal fin <sup>42</sup>

La naturaleza constituyó el escenario principal de la poesía de Bashô, de donde consiguió desentrañar una enseñanza sobre la permanencia y la movilidad de las estaciones, que retrató inteligentemente en los sonidos de los animales, la llegada de las flores, la presencia de la luna, la lluvia, los vientos, la nieve, la soledad, el silencio, pero también en el calor, la caída de las hojas, en fin. En Buson son en cambio las cosas mismas las que ilustran una manera de estar en el mundo, las que realizan un reclamo para que las observemos y entendamos a través de ellas el “colorido de la vida” que nos vuelve a su presencia a través de *haikús* desprovistos de todo juicio. En el anterior comentario está definido de antemano el canon estético

<sup>41</sup> Se trata de un *haikú* de Bashô que reproduce igualmente las palabras de éste en *Oku no Hosomichi*: “(...) poseído por el dios del movimiento que me turbaba el espíritu, incitado por Dosojin (dios tutelar de los caminos), tocado por la llamada de los dioses de la ruta, incapaz de emprender nada, remendé mi pantalón, fijé las cuerdas de mi sombrero ocupado ya el espíritu por la luna de Matsushima (...)”. En: Bashô, Matsuo, *Sendas de Oku*, Ed. cit., p. 11.

<sup>42</sup> Recogido en *Traditional Japanese poetry, an Anthology*. Ed. cit., p. 400. Traducción del inglés por Juan Manuel Cuartas.

seguido por Buson, pero también la evolución que sufre el *haikú*; poniendo a coexistir pintura, caligrafía y poesía, el *haikú* de Buson no conlleva el esteticismo ni el dramatismo de Bashô, pero tampoco la profundidad filosófica de un autor como Onitsura, cada poema de Buson reclama tan solo la imagen singular de un momento de la vida, imagen que trasciende lo humano y consigue ser apreciada en distintas épocas y culturas como exposición sin retoques de la cotidianidad y de las cosas mismas. Buson pinta lo que ve, no lo que imagina; así, aunque fiel a la memoria de Bashô, cuya vida quiso imitar en buena parte, la naturalidad como ideal budista, tan importante para aquél, se transforma en Buson en ejercicio estético, en correspondencia entre la letra y la imagen, en espontaneidad y ausencia de moralidad.

El *haikú* más célebre de Bashô, que nunca estará de más recordar:

<i>Furu-ike ya</i>	El viejo estanque
<i>kawazu tobi-komu</i>	salta una rana
<i>mizu no oto</i>	ruido de aguas

fue alegremente parafraseado por Buson:

<i>Furu-ike ya</i>	El viejo estanque
<i>zôri shizumite</i>	cae una chancla en el fondo
<i>mizore kana</i>	chapuzón helado

De ahí la necesidad de Buson de tomar distancia en relación con los trabajos siempre graves e inteligentes de Bashô.

### Dispuestas las claves

Apreciemos, para terminar, algunos poemas de Buson:

*Kimi yuku ya*            Te vas...  
*yanagi midori ni*        ¡Qué largo el camino!  
*michi nagashi*         ¡Qué verdes los sauces!

*Shiragiku ni*            Ante los crisantemos blancos  
*shibashi tayutau*      las tijeras vacilan  
*hasami kana*           un instante

*Asakaze no* Puedes sentir la brisa matutina  
*ke wo fumi yuru*        soplando los pelos  
*kemushi kana*         de la oruga

*Ikanobori*              Un cuervo volando  
*kinô no sora*            en el mismo cielo  
*aridokoro*              donde estaba ayer

*Tsuri gane ni*            En la campana del templo  
*tomarite nemuru*       posada, dormida  
*kochô kana*            la mariposa

*Kasa torete*            Ha perdido su sombrero  
*menkoku mo naki*      el espantapájaros,  
*jajashi kana*            ha perdido la cara

En estos *haikús* la tensión se concentra en la pintura misma que alcanzan las palabras, en ocasiones derivada de la concentración del momento, en otras apenas sugerida como el boceto de una situación particular, en fin la calidad dramática de las escenas permite reconocer un acontecimiento que a su vez oculta su desencadenamiento. En este sentido, cada *haikú* de Buson puede verse como una extensión del pasado, la pintura con palabras de las escenas que alguna vez se representaron ante sus ojos:

*Fuji hitotsu*            El Fuji solitario—  
*uzuminokoshite*       lo único que dejan sin cubrir  
*wakaba kana*           las hojas reverdecidas

*Nishi fukuba*           Cuando sopla del oeste  
*higashi ni tamaru*       se amontonan en el este  
*cohiba kana*            las hojas del otoño

*Natsu kawa o*            ¡Qué felicidad!  
*kosu ureshisa yo*       cruzar este río en verano,  
*te ni zôri*                las sandalias en la mano

Finalmente, una observación de Buson sobre la brevedad de la vida, lo vuelve a la enseñanza budista de la obliteración de la persona por obra de la ley natural de la extinción de los seres, como huellas en la arena:

*Mijika yo ya*            ¡Cuán breve es esta vida!  
*ashito asaki*            ligeras huellas en la arena de  
*Yui ga hama*            Yui-ga-hama



*Balance*, aguada a la tinta (*Sumi-é*) sobre papel, 2005.

**PÁGINA EN BLANCO  
EN LA EDICIÓN IMPRESA**



## Issa Kobayashi o “el pequeño gorrión”

*tiernamente Patricia*

<i>Ishikawa wa</i>	Cruzando el río pedregoso,
<i>kuwarari inazuma</i>	el relámpago
<i>safari kana</i>	deslumbrante

Issa Kobayashi

Empezaremos preguntado, como lo haría desaprensivamente quien escuchara hablar de un poeta japonés de nombre Issa Kobayashi: “...y este tal Issa, ¿quién fue?” Acaso al propio Issa le hubiera gustado escuchar la siguiente respuesta: “...pues, la verdad, nadie más que un hombre muy pobre...”. Pero, ¿cómo se llega a hablar de él como uno de los poetas más importantes del *haikú* japonés?, ¿cómo consiguió su lugar al lado de los poetas más reconocidos: Matsuo Bashô, Takarai Kikaku, Onitsura, Yosa Buson?; pudiendo citar un buen número de magníficos poetas discípulos de estos últimos, ¿de dónde acá se viene a nombrar al tal Issa? Sin lugar a dudas a base de trabajo, sensibilidad e inteligencia pudo Issa poner en los cientos de *haikús* que compuso, el grano de arte, de humanidad y de independencia literaria necesarios para dar el paso de ser “nadie”, a llegar a ser el poeta contumaz que vivió casi en la sombra entre 1763 y 1827.

Si decimos que Issa tiene el mérito de realzar la cultura popular (que hacia el siglo XVIII recibía en el Japón el nombre de: *chônin*), estamos afirmando igualmente que las manifestaciones estéticas de los *samuráis* (personas cultas y de sofisticada educación, representantes del gobierno guerrero) dejan de ser para su tiempo la referencia canónica en poesía, como no lo eran ya en el teatro ni en las artes

gráficas. El papel que cumple Issa a este respecto, sin obedecer a un programa preestablecido, consiste precisamente en volver la poesía hacia el sentimiento *chônin*, encargado de develar, con no poca dosis de humor, como en las canciones populares y en los relatos obscenos, las situaciones de la vida cotidiana de los campesinos, los burgueses, los comerciantes, y los propios *samuráis*. Para simplificar, desde el siglo XVII el que denominamos “sentimiento *chônin*”, avanza progresivamente en la literatura japonesa hasta consolidarse como “sentimiento común”, más allá de las diferencias sociales, las tensiones políticas y los preceptos académicos de las escuelas.

Si repasamos los datos con los que contamos sobre la vida de Issa, veremos cómo 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 *haikús* no contara más que con su propia palabra de hombre humilde, sin el ejercicio académico que pudieron tener otros poetas del *haikú* como Bashô y su discípulo Kikaku, de formación *samuráis*, Onitsura, quien elevó a escuela su propia concepción del *haikú*, o Buson, quien de manera sofisticada consiguió integrar caligrafía, pintura y poesía. Vayamos entonces a la vida de Issa:

Kobayashi Nobuyuki, también llamado Yatarô, nació el 5 de mayo de 1763 en una familia de campesinos del poblado de Kashiwabara, en la provincia de Shinano (actual prefectura de Nagano). Su madre, Kuni, murió cuando él no tenía más que tres años; al poco tiempo su padre, Yagobei, se casó de nuevo, pero la madrastra se mostró siempre particularmente dura. A la edad de seis años Shimpo, el mesonero, lo inició en la poesía y en los textos búdicos, pero sólo fue a los doce años cuando comenzó a interesarse por el arte del *haikai*.

En 1776 perdió a su abuela, Kanajo, quien se había encargado de buena parte de su educación; al año siguiente dejó la casa paterna y se instaló en Edo, en la penosa condición de aprendiz. Los diez años siguientes fueron los más difíciles de su vida; se consagra al *haikú* y se asocia a la escuela de Katsu Shika (un discípulo de Matsuo Bashô), dirigida por Nirokuan Chikua, a quien sucede en 1790, antes de ser excluido por la libertad que se tomó con las reglas que rigen el arte del *haikú*. Se presume que por aquel tiempo pudo participar, con el nombre de Kobayashi Ikyo, en algunas colecciones de *haikú*, y que a la muerte de Chikua, en 1790, cinco de sus *haikús* fueron publicados en una recopilación conmemorativa dedicada al maestro; desde entonces tomó la determinación de perpetuar la tradición heredada de éste.

En 1791, Issa — o más precisamente: “el monje Issa del templo haikai”, ese es el nombre que se da —, vistiendo un traje sencillo y el cráneo rapado, emprende un peregrinaje de siete años que lo llevará hasta la isla de Shikoku. De regreso a Edo en 1798, frecuentó los medios literarios, pero su talento no fue reconocido más que por unos pocos, y se vió obligado a vivir entre los desheredados de la gran ciudad. Regresó a Kashiwabara cuando su padre cayó gravemente enfermo; de este viaje a su ciudad natal data el diario titulado *Chichi no shuen nikki* (*Diario de la muerte de mi padre*), que recoge el estremecedor *haikú*:

Mi pueblo natal: todo  
lo que me sale al paso  
se vuelve zarza.

Todo da a entender que el padre de Issa sintió remordimiento de haber enviado a su hijo demasiado joven a Edo, y que quiso volver a tenerlo entre los suyos al final de su vida; sin embargo, el resto de la familia no lo entendió así, e Issa debió regresar a la capital, donde retornó a su vida miserable

y a su actividad literaria. Issa intentó repetidamente llegar a un acuerdo con su hermanastro, cayendo en discusiones que no conducían a ninguna parte, debiendo retornar siempre a Edo, donde continuó escribiendo diarios personales que, de la misma manera que lo hacía Matsuo Bashô, intercalaba con *haikús*. En 1811 escribió la colección de poemas titulada *Wa ga haru shu (Mi primavera)*.

Cuando finalmente se reconcilió con su hermanastro, regresó a vivir a Kashiwabara donde cayó gravemente enfermo; sin embargo, al poco tiempo contrajo matrimonio con Kiku-jo, una mujer veinte años más joven que él. Uno tras otro fueron muriendo los cuatro hijos que tuvo con ella. En el poemario titulado *Ora ga haru (Es mía esta primavera)*, Issa evoca la agonía de su pequeña hija, Sato, a quien dedica el que fue, quizás, el más conmovedor de sus *haikús*:

<i>Tsuyu no yo wa</i>	Este mundo de rocío
<i>tsuyu no yo nagara</i>	no es más que un mundo de rocío
<i>sari nagara</i> <sup>43</sup>	y sin embargo... y sin embargo...

En 1823 murió Kiku-jo, con lo que no le quedó nada de su primera familia; también de este episodio se conserva un deslumbrante *haikú*:

<i>Naku na mushi</i>	¡No lloren, insectos!
<i>wakaruru koi wa</i>	igual que las estrellas
<i>hoshi ni sae</i>	los amantes se separan.

<sup>43</sup> En japonés *sari nagara* significa: “sin embargo...”, “no obstante...”; Issa describió su visión de la nada en otro *haikú* que termina con esta expresión, *sari nagara*, enigmática, suspensión en el vacío: *Sí, todo es vacío / pasajero, vapor, silencio / y sin embargo....*

A la edad de sesenta años se casó de nuevo con la hija de un *samurái*, de treinta y ocho años; llevando una unión mal habida que duró muy poco. En 1824 contrajo parálisis y perdió el uso de la palabra, no obstante, cuando recobró algo la salud se casó una vez más con Yao —una joven nodriza, hija de campesinos—. Por entonces escribía muy poco; las palabras que vienen a continuación han sido tomadas de su diario personal:

El primer día del octavo mes lunar, fui atacado de pronto por una enfermedad que me dejó sin habla. Como un mudo hacía señales a todo el mundo, y pedía agua caliente. He oído que los mudos no pueden llegar a ser budas debido a que no entonan el nombre sagrado.<sup>44</sup> Nunca me había preocupado por estas cosas, pero mientras estoy en este mundo, quiero al menos esperar ser lo que siempre he querido ser.

*Modokashi ya*    ¡Qué frustración!  
*kari wa jiyu ni*    incluso los gansos salvajes se llaman  
*tomo o yobu*        uno al otro

En 1827 un incendio en Kashiwabara destruyó la ermita de Issa, quien murió al poco tiempo: el 19 de noviembre de 1827, debido a la parálisis. En su lecho se encontró un *haikú* en el que nombra a Joodo, país de la pureza, que señala en el Budismo la llegada a la paz en el seno de Amida.

Gracias sean dadas a lo alto.  
 La nieve sobre mi cobertor  
 también viene de Joodo.

<sup>44</sup> Alude al sabio Amida, de quien se asegura garantizaba la salvación a todo aquel que invocara su nombre.

En la primavera siguiente nació Yata, una niña de su última esposa, quien sería la única hija que le sobreviviría. Issa fue enterrado en el monte Komaru al lado de los suyos; en una laja de piedra se puede leer aún:

<i>Kore ga mâ</i>	¿Es este entonces
<i>tsui no sumika ka</i>	mi paso por la vida?
<i>Yuki goshaku</i>	Cinco pies de nieve”. <sup>45</sup>

Podemos ir ahora en dos sentidos para aprender quién fue realmente Issa: mirar los elementos de la expresión y el conocimiento de los *chônin*; acercarnos desde diferentes planos a su obra.

### **Expresión y conocimiento de los *chônin***

En muchos sentidos, que no es el caso comentar aquí, el siglo XVIII en el Japón marcó una diferencia radical en relación con los siglos pasados; entre los eventos internos, acaso el de mayor relevancia consistió en el acceso sin precedente que tuvieron a la educación las clases más populares; movimiento que elevó el nivel cultural y puso al alcance de todos los mismos programas y los mismos contenidos de la educación tradicional, hasta el momento destinada exclusivamente a los *samuráis*. Si bien la división profundamente marcada entre las clases ilustradas y el pueblo se siguió observando, reservando a las familias *samuráis* y a los monjes la formación más exquisita y rigurosa; al fundarse escuelas privadas que llevaban la educación a las clases *chônin*, se contribuyó progresivamente al ingreso de sus formas de expresión en los espacios reservados a la cultura rígida tradicional. De esta manera algunos *chônin* comenzaron a tener un alto nivel de cul-

<sup>45</sup> Cf. Issa, *Haikú*, Paris: Éditions Verdier, 1994. Traducción del japonés de Joan Titus-Carmel. Traducción de Juan Manuel Cuartas R.

tura y de sabiduría, y sus representaciones teatrales, como su pintura y su poesía empezaron a ser tenidas en cuenta. Hacia 1700 se entendía por *chônin* en el Japón a los habitantes de los poblados más humildes, los campesinos, los ciudadanos y los comerciantes; todos ellos —entre quienes estuvo incluido, por supuesto, el poeta Issa—, empezaron a recibir, e igualmente a transmitir educación formal que a la postre los puso en igualdad de condiciones académicas y culturales con los miembros de las clases que por tradición detentaban el manejo del gobierno, el control militar y los templos. Todo este movimiento cultural y social no estuvo, como es de presumir, exento de represión por parte de las autoridades de las localidades y de las grandes ciudades; sin embargo, la expresión y el conocimiento de los *chônin* se vio claramente consolidada en la formación de pensadores y artistas que consiguieron intercambiar con los hombres más cultos, y en general con los *samuráis*, quienes recibieron su influencia y vieron cómo la cultura popular penetraba sus formas tradicionales de expresión.

Una de las principales fuentes de la cultura *chônin* fue la obra de Ihara Saikaku (1643-1695), descendiente de una rica familia burguesa de Osaka. De la pluma de Saikaku tendrá el Japón no sólo las más entretenidas novelas de costumbres, sino también una concepción práctica y espectacular del *haikú*; Saikaku representa la ambigüedad del intelectual *chônin* que surge de la cultura popular hasta conseguir representarla en sus principales facetas, pero que asciende igualmente hasta las formas de expresión más depuradas y sofisticadas, reservadas a mujeres y hombres sensibles y educados. Saikaku cultivó el popular género literario denominado en su tiempo *ukiyo-zôshi*;<sup>46</sup> los temas que privilegió en sus novelas fueron: el dinero y el sexo,

<sup>46</sup> *Ukiyo-zôshi*: derivación del sentido original del término *ukiyo*: mundo triste o mundo fluctuante, del que el Budismo invitaba a desprenderse; el mismo término con

que consiguió imbricar profundamente sin incurrir en moralismos ni pornografía. Concebidas a partir de la observación directa de las gentes de su época, sin importar su condición y su cultura, las novelas cortas de Saikaku reflejan la vida escandalosa, los crímenes y las pasiones, todo en un tono picante, obsceno y burlesco. En su obra *Kôshoku ichidai otoko* (*La vida de un amigo de la voluptuosidad*) (1682), a la que acompañó en serie *Kôshoku gonin onna* (*La vida de una amiga de la voluptuosidad*) (1686), Saikaku abordó el tema del amor desde sus formas más puras hasta el más brutal libertinaje; mientras que el otro tema al que aludíamos: el dinero, le permitió ver por dentro la intriga e impiedad filial de los burgueses y en general de los *chônin* de Osaka; una de las novelas más celebrada de esta saga fue *Sekken muneza'yô* (*Los cálculos que permiten triunfar en el mundo*) (1692), donde se muestra la omnipotencia del dinero, los caminos torcidos para alcanzar la fortuna y el desprecio en el que caen quienes la pierden; Donald Keene comenta al respecto:

Los héroes de esas historias son hombres que no se permiten ningún despilfarro, porque comprenden que el camino de la opulencia consiste en cuidar meticulosamente los más pequeños detalles (...). Así, por ejemplo, al describir cómo un activo comerciante no perdía ocasión de aumentar su fortuna, dice: "Incluso cuando se caía aprovechaba la ocasión para coger pedernales para los encendedores".<sup>47</sup>

Más allá de su anclaje en la cultura *chônin*, los méritos literarios de las novelas de costumbres de Saikaku residen en su vivacidad narrativa, en la descomplicada descripción

el que hacia el siglo XVII se empezaron a señalar los teatros y los lugares de placer y diversión.

<sup>47</sup> Cf. Keene, Donald, *La literatura japonesa*, México: Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 104.



de las escenas amorosas y en el trazado agudo, con ribetes cínicos y sarcásticos, de los distintos caracteres humanos.

Pero vayamos a la faceta de Saikaku como poeta: se cuenta que en 1677 participó en un concurso de encadenamiento de versos denominado *yakasu haikai*, donde compuso 1600 versos en un solo día, luego publicados en: *Haikai ôyakazu* (*Un gran número de haikús*); poco después, un poeta de Sendai compuso en un día 3000 *haikús*, y Saikaku replicó componiendo 4000 que fueron publicados en 1681 bajo el título: *Saikaku ôyakazu* (*Un gran número de haikús de Saikaku*); cuatro años después, en el curso de una ceremonia en el santuario de Sumiyoshi, en Osaka, compuso 23000, a razón de 16 por minuto. Todas estas hazañas las consiguió Saikaku a expensas del *haikai* mismo, al punto que la última le valió el reproche de su contemporáneo Matsuo Bashô, quien escribió:

<i>Ki no ayumi</i>	La competencia progresa
<i>ni man ku no hae</i>	y veinte mil versos de moscas
<i>augikeri</i>	se mueven en el aire

Sin perder su visión de la cultura *chônin*, pegada al diario vivir, a la tierra y al trabajo, a la alegría y el dolor, se reconoce que Saikaku llevó el *haikú* a un plano expresivo más libre, realizando observaciones más humanas y menos formales de la realidad; el siguiente es uno de sus *haikús*:

Hay villas que no conocen  
el sorgo ni las flores del cerezo.  
la luna de esta noche.

Se trata de resaltar aquí el contraste que se presenta entre la vida material representada por el sorgo para comer y sobrevivir y las flores del cerezo perfumadas y suntuosas, frente a lo esencialmente espiritual: la luna

que se ofrece en esta noche, la luna que estremece con su belleza. Si lo segundo es placer y alimento, como lo son el sorgo y las flores del cerezo, esos pueblos no carecen absolutamente de nada. En otro de sus *haikús*, Saikaku preanuncia, como quien conoce la vida desde dentro, su propio desenlace y su muerte:

He visto la luna  
de este transitorio mundo  
dos años de más.

Saikaku murió a los cincuenta y dos años de edad, dos años después de lo que para su época se tenía como expectativa de vida. Lo que denominamos arriba como: “expresión y conocimiento de los *chônin*”, nos ha permitido observar a Saikaku como el representante por excelencia de una cultura a la que perteneció el poeta Issa, quien probablemente conoció y disfrutó de sus obras. La tesis que proponemos tiene que ver por tanto con la pertenencia de la obra de Issa a la expresión *chônin*, no como elección temática sino como la exposición de su propia experiencia; Issa vive como *chônin* fundamentalmente en razón de su pobreza material, su situación de abandono y sus grandes tristezas, y la escritura del *haikú* le ofrece a toda escala la posibilidad de observar su propia vida, entablando un diálogo con los elementos que la rodean y acompañan, ya sean las cosas, ya los animales e insectos, las flores o los niños.

## **Aproximación a la obra de Issa**

### **a) El lenguaje poético**

El lenguaje poético debe ser, cada que el crítico pone en consideración la obra de un autor, el factor de mayor relevancia. Esto no significa que haya un lenguaje para

la poesía o para la literatura en general al cual acudan los escritores con la seguridad de alcanzar la expresión adecuada a su sensibilidad e imaginación. Podría decirse que todos los lenguajes rinden tributo al poético permitiendo que los autores saquen partido de ellos en sus relatos, descripciones y diálogos. En el recurso metafórico, para dar un ejemplo, la utilización de palabras de toda índole, emplaza unas tendencias en ocasiones insospechadas, que prestan sus mejores servicios al lenguaje poético. En ocasiones el registro del habla cotidiana, es la forma misma del lenguaje poético recogida por autores que alcanzan a penetrar en el espíritu de la palabra dotándola de una calidad que la lleva a diferir sustancialmente de los demás lenguajes. En otras palabras, la más alambicada retórica o el más hermético barroquismo no son necesariamente los responsables del lenguaje poético, pero es tarea del crítico conseguir advertirlo sin incurrir en juicios parciales ni en desconocimientos innecesarios del valor de otros lenguajes localizados más allá de la simple parodia, la trivialidad y la cursilería; el crítico resalta por tanto las fuentes del lenguaje poético de los distintos autores, señalando la cohesión e intensidad que consiguen poner ante los lectores en su propósito de interrogar la forma humana, la gravedad de los hechos y la ocasión sublime de las cosas.

Ahora bien, la poesía de Issa, sin incurrir en el cuidado de la preceptiva más estricta del *haikú*, delimitada por Matsuo Bashô y sus alumnos o por otras escuelas, señala fundamentalmente la grave diferencia que se establece entre la práctica del *haikú* por la letra (o por el regodeo mismo con la palabra), y el *haikú* por el espíritu (con el que se llega a la esencia misma de las cosas). Issa consigue llevarnos de la mano de un lenguaje prosaico, llano, cotidiano, recogido de la cultura *chônin*, a un delicado lenguaje poético con el que toca el simple transcurrir de su propia vida enmar-

cada en la pobreza y la tristeza. Issa conoce sin lugar a dudas la exigencia que realiza el *haikú* en relación con la utilización de un lenguaje carente de metáforas y formas retóricas; lo que no pueda la elipsis, no encontrará cabida en el *haikú*. Esto significa que hay más del juego de lo implícito o de lo no dicho, que de su opuesto (lo declarativo y lo descriptivo); significa asimismo que al nombrar en el *haikú*, se alcanza de manera inmediata la situación deseada de la evocación, y se suspende de manera irrevocable la situación alterna de la interpretación. De muchas formas podríamos ilustrar lo que decimos, pero lo que nos interesa es ir llegando a la poesía de Issa, para reconocer allí la reconversión de un lenguaje y de una cultura en el oficio y en el sentimiento poético del *haikú*. Digamos, para abreviar, que el *haikú* no habla a la fantasía ni a las ideas, sino a nuestro conocimiento y situación frente a las cosas mismas; lo que nombra el *haikú* tiene presencia e historia en el mundo del hombre, más que en sus ideas, y al evocarlo lo actualiza en función del homenaje que reclama cada momento. La intensidad y gravedad de las cosas, concebidas como irrepetibles, y por tanto universales, encontrará su transparencia en el *haikú*.

Tenemos así suficiente normatividad literaria para reclamar de los poetas del *haikú* la más alta exigencia, que consistirá en mostrarnos en tres trazos cada vez un mundo en movimiento donde las cosas se anuncian desde su propio momento, donde no es posible la irrupción de elaboraciones fantasiosas diferentes a la simple observación y al estremecimiento recogido por estar en copresencia con las cosas: pequeñas e inmediatas como insectos que ocupan nuestro espacio sin ninguna licencia previa, o grandiosas y antiguas como la luna o la niebla que van y vienen sin dejar de estar presentes. Y cuando decimos

“simple observación” entendemos, no un evento óptico unilateral, sino el entrelazamiento que establecemos con el mundo en un ir y venir del interior al exterior, del exterior al interior. Lo primero que nos sorprende de los *haikús* de Issa, es su manera de transfigurar el lenguaje *chônin* en poesía, hasta el punto que la situación más trivial de la vida consigue ser ofrecida poéticamente. Antes que la explotación semántica de las palabras, o la utilización de figuras literarias, que rinden un resultado de oficio por el artificio literario mismo o por las bondades de la retórica, Issa se reduce a la utilización del lenguaje corriente. Pero ¿cómo consigue este poeta transfigurar el lenguaje corriente en poesía?; evidentemente no basta nombrar los elementos de su entorno, lo que significa que se debe servir de algún recurso, alguna vía por la cual derivar la emoción que pone a la escritura; pero ¿cuál es ese recurso, cuál esa vía? No necesitamos crear más suspenso para decir que Issa saca provecho espontáneamente de uno de los oficios más primitivos de la palabra; un uso que se instala en nuestro hábito de vivir e interrogar los objetos que nos rodean, poniendo a disposición de las cosas un lenguaje con el cual expresen su propio sentir. Dicho recurso recibe el nombre técnico de prosopopeya, que podría decirse está en el sedimento mismo del lenguaje, a través del cual desde la mera conciencia hablamos al mundo y recibimos respuesta de las cosas.

Issa practica la prosopopeya para dar cuenta en el *haikú* de lo que sienten o piensan los animales y las cosas que lo rodean. El vínculo directo que Issa asigna a los elementos de su entorno dotándolos de un lenguaje, ha sido estudiado por la pragmática lingüística como prototipo del lenguaje de la mujer, que en todas las culturas habla a las plantas, a los animales, a los bebés, a los enfermos sin lenguaje

verbal, a los muertos, estableciendo con ellos relaciones profundas que le permiten conocerlos e interpretarlos sin acudir al análisis y a la descripción exhaustiva de su situación. Observando su realidad e interpelando a las cosas, dotándolas de un pensamiento, es como Issa construye su lenguaje poético, en apariencia ajeno al lenguaje de las grandes obras épicas de la cultura griega, pero inmensamente próximo en función del uso de la prosopopeya. Es bien sabido que a través de la prosopopeya, obras como la *Iliada* y la *Odisea* alcanzan magníficas realizaciones literarias, poniendo a los elementos inmateriales que participan de la acción, como los dioses o los muertos, en una situación de diálogo e intercambio que nos permite conocer su pensamiento, su estado, su juicio, su palabra.

Sin más rodeos, lo que nos ilustra el *haikú* practicado por Issa es un magistral recurso a la prosopopeya que le permite elaborar paralelamente un discurso autobiográfico en el que quedan al descubierto los episodios más conmovedores de la pobreza, el abandono y la tristeza en las que vivió. Basta imaginar al poeta con su traje remendado, reducido a una ermita derruida, rodeado de trastos viejos, y visitado por los insectos.

*Suzume no ko  
soko noke soko noke  
o uma ga tôru*

¡Pequeño gorrión,  
da lugar, da lugar al caballo  
del Gran Señor!

*Ware to kite  
asobe ya oya no  
nai suzume*

Ven conmigo entonces  
y divirtámonos un poco,  
gorrión sin padres

*Yasegaeru  
maseru na issa  
kore ni ari*

Rana enflaquecida  
no te desespere,  
Issa acude a toda prisa

*Yûzen to  
shite yama o miru  
kawazu kana*

Imperturbable  
observa la montaña  
la rana verde

*Kinodoku ya  
ore o shitôte  
kuru kochô*

Ah ¡qué imprudencia!  
revolotear tan cerca de mí,  
pequeña mariposa

*Mutsu mashi ya  
umare kawaraba  
nobe no chô*

¡Qué armonía!  
cómo me gustaría renacer  
mariposa de los campos

*Go ya yokuba  
mo hitotsu tomare  
mecí no hae*

Si el año fuera bueno  
recibiría una mosca más  
en mi ración

*Hito hitori  
hae mo hitotsu ya  
ôzashiki*

Un hombre solo  
y sola también una mosca  
en la gran sala

*Nomidomo ni  
matsushima misete  
nogasu zoyo*

Con todas mis pulgas  
iré a ver Matsuchima,  
luego las libero

*Abare nomi  
waga te ni kakatte  
jôbutsu seyo*

Pulga turbulenta  
cazada de un manotazo  
¡deviene un Buda!

*Shiba no to ya  
jô no kawari ni  
katatsumuri*

Puerta del matorral  
para reemplazar el cerrojo  
¡justo un caracol!

*Kono ame no  
furu no ni dochi e  
deiro kana*

Bajo la lluvia incesante  
¿a dónde podrá ir  
ese pobre caracol?

Octavio Paz denomina ampulosamente como: “hermandad cósmica en la pena”; “comunidad en la condena universal”,<sup>48</sup> la relación que el poeta Issa establece con los seres vivos más pequeños, aquéllos que sin consideración de su tamaño o inferioridad, llevan su vida con suficiente plenitud en un mundo de seres descomunales. Sin afán de contradecir a Paz, que consigue advertir la vocación del poeta en favor de la condición de las pequeñas criaturas, bien vale anotar que en el gesto de Issa hay además una profunda comprensión nacida del budismo *zen*, la cual señala a todos los seres del universo como celebraciones de la condición de Buda: formas elementales que ilustran la integración viva del universo.

### **b) El lirismo de las emociones**

Hay una emotividad propia de los poemas de Issa, que nos impide verlo simplemente como un continuador del *haikú* practicado por Matsuo Bashô; la condición de anonimato que debería conllevar el *haikú*, queda prácticamente destituida en los trabajos de Issa; al leer sus composiciones se reconoce ante todo la presencia de alguien que siente, alguien que expresa sus alegrías, su soledad y su tristeza. Basta reiterar cuánta pobreza vivió el poeta, cuanta incompreensión, cuántos conflictos con su familia y cuánto dolor para reconocer un marco humano suficiente para su expresión; en el prefacio del libro *En village de miséreaux, choix de poèmes de Kobayashi Issa* (1996), Jean Cholley anota: “Siempre es posible encontrar en su inmensa producción un poema conveniente a un momento preciso de felicidad, tristeza, cólera o soledad entre tantas otras emociones, y desde el *Shichiban Nikki*

<sup>48</sup> Paz, Octavio, *El signo y el garabato*, México: Editorial Joaquín Mortiz, 1975, pp. 113-130.



(1810-1818), no hay apenas necesidad de desciframiento para encontrar el sentido y el alcance de lo que uno lee. Permaneciendo como Bashô, profundamente japonés, Issa consigue sobrepasar los lazos de su poblado para llegar a ser un poeta de la humanidad entera”.<sup>49</sup>

El lirismo se entiende como un estilo elevado nacido de la inspiración y el delicado juego de las emociones; sus formas poéticas más reconocidas son la oda y las poesías sacra y romántica. Usualmente se habla en filosofía de la retórica de las pasiones, según la cual los sentimientos e impulsos se encadenan y ponen de manifiesto como en un discurso; así se privilegian unas pasiones (o argumentos) a otras, y una pragmática de las mismas. En poesía se habla en cambio del lirismo de las emociones, es decir, el sentimiento de la vida en sus diferentes versiones, expresado con la ayuda de imágenes dispuestas para ser cantadas. Ahora bien, en la poesía de Issa estamos llamados a identificar el legado de la canción popular japonesa con el tinglado de emociones del poeta, cargado de hondo lirismo y calidad literaria. Issa consigue que su poesía escape del prosaísmo y se dote en cambio de un lirismo poco corriente entre los autores del *haikú*. Veamos, sólo con ocasión de su choza, cómo Issa concita en el *haikú* la humanización de su entorno:

*Io no yuki  
heta na keshiyô  
shitari keri*

Desordenadamente  
la nieve sobre la ermita  
se funde gota a gota

*Ariake ya  
asama no kiri ga  
zen o hau*

A la madrugada  
la bruma del monte Asama  
recubre mi mesa

<sup>49</sup> Cholley, Jean, *En village de miséreux, choix de poèmes de Kobayashi Issa*, Paris: Connaissance de l’Orient, Gallimard, 1996. Traducción de Juan Manuel Cuartas R.

<i>Utsukushi ya</i>	¡Ah! ¡Qué belleza!
<i>shôji no ana no</i>	¡Por un hueco del shôji —
<i>ama-no-gawa</i>	la vía láctea!

Mi casa en ruinas,  
sólo tiene por techo,  
la enredadera

Mi cabaña es tan pequeña,  
Pero por favor, ¡practicad vuestros saltos,  
pulgas mías!

¿Hacia dónde sube  
este bello escarabajo  
en la choza del mendigo?

El lirismo de Issa no termina, por supuesto, en el grado de inspiración con el que se cargan sus versos o en la expresividad que consigue imprimirles; es apenas evidente que cuando se habla de lirismo, se apela al canto y a su acompañamiento musical; la poesía lírica expresada en canciones, endechas y odas, ha entablado siempre contacto con la música y los ritmos populares, lo que le ha valido soportar la cultura popular de infinidad de pueblos, desde los poemas líricos griegos, los *carmina* italianos, el *lied* alemán, hasta las baladas contemporáneas, en las que se expresan los sentimientos íntimos a través de imágenes y consonancias rítmicas que transmiten la emoción de los poetas. Aliteraciones, asonancias y repeticiones, elementos en apariencia formales, no llegan solos a la poesía de Issa; son recogidos de una tradición lírica popular, las canciones *chônin* de su provincia, en las que se elevan a imágenes y ritmos los reclamos y las alabanzas de la vida.

Dos temas que no están de oficio presentes en la obra de los haikuistas anteriores a Issa, pero sí en las canciones, ingresan en su obra jalonados precisamente por la expresión popular; se trata del “amor” y la “ternura”, que bien sabemos significaron mucho en su vida personal. Una vez más bajo la forma de una humanización de los seres inferiores de la naturaleza, Issa expresa las emociones sin correr de riesgo del prosaísmo y la obscenidad; veamos algunos de esos *haikús*:

<i>Nete omite</i>	Saliendo del sueño,
<i>ô akubi shite</i>	después de grandes bostezos,
<i>neko no koi</i>	los amores del gato

<i>Cha no hana ni</i>	En las flores del té
<i>kakurenbo suru</i>	se divierten escondiéndose
<i>suzume kana</i>	los pequeños gorriones

*Hana no kage*  
*aka no tanin wa*  
*nakarikeri*

A la sombra de los cerezos en flor  
 todos los hombres  
 son hermanos en resumidas cuentas

Sin ti, en verdad,  
 el bosque es demasiado  
 ancho y profundo

Ahora que me marchó,  
 entreteneos jugando al amor,  
 moscas de mi ermita.

### c) La vena de humor

El humor, indispensable antídoto contra la formalidad, la rigidez y la trascendencia, no podía estar ausente de la cultura popular *chônin*, y a partir de la poesía de Issa, del espíritu del *haikú*. Ya tendría que entenderse como una broma tanta estética concentrada en tan poca cosa.<sup>50</sup> El *haikú* de Issa hace referencia permanente al universo siempre divertido del cuento popular, como en *Los gorriones y la mosca* (cuento de la región de Okinawa), donde se recrea la súplica de las moscas a dios para que impida a los gorriones comerlas a picotazos; dios escucha las dos partes y, convocando al jefe de las moscas, sentencia:

(...) Tu me has hecho todo un plato de la villanía de los gorriones, pero tú no ves la paja en tu propio ojo. Has acusado a los inocentes gorriones, mientras tú y tu raza vienen a sacudir vuestras patas enmierdadas sobre las divinas ofrendas, y a esparcir las bacterias sobre nuestros alimentos. Moscas, torpes e inútiles bestias, os voy a liquidar. ¡Atención!

La mosca, confundida, dice: —”Dios, he sido injusta. Pero no nos liquides, ¡te lo suplico!”

La mosca, desconcertada, recoge los pies y las manos para implorar su gracia y la de sus congéneres. No solamente junta graciosamente las manos y las frota, sino también las patas en signo de súplica. Desde entonces las moscas se frotan las manos y las patas dando la impresión de asearse, o de implorar con devoción.<sup>51</sup>

<sup>50</sup> El periódico *La Presse*, de Canadá, en su edición de los sábados, publica sin falta un *haikú* que resume en tres líneas la caricatura, el sarcasmo, la burla de los eventos más formales de la vida política; este comentario, que puede parecer peregrino, alude a una de las ideas más difundidas del *haikú*, como si se dudara que alguien pueda tomarse en serio una forma tan limitada de poesía.

<sup>51</sup> Cf. Les moineaux et la mouche, en: Coyaud, Maurice, *180 Contes populaires du Japon*, Paris: Éditions G.-P, Maisonneuve et Larose, 1975, pp. 77-78. Traducción de Juan Manuel Cuartas R.

El siguiente es el *haikú* de Issa, una magistral pieza de humor por el sarcasmo que recoge, que sin perder de vista la humanización de la mosca, muestra la contrariedad de los movimientos de sus patas, con los que pareciera realizar una plegaria, una limpieza, mientras en realidad se aplica al acto escatológico de embadurnarse de porquería y suciedad:

<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

Puede decirse que para Issa el humor hacía parte indispensable de su concepción del mundo, casi un medio de conocimiento, un modo de arriesgar las certezas; la conciencia paradójica e irreprochable del creador que accede a una realidad a través de una invención libre. El humor en la obra de Issa puede evaluarse entonces de muchas maneras: como el deseo de retener la caricatura de las situaciones más graves en la vida de los animales, como la irrupción de lo súbito o la desacralización de las formas afectadas de gravedad, como los budas y los *samuráis*, en fin. Se advierte sin dificultad que Issa propone respirar libremente y sacar placer de los momentos banales, dibujar en sus *haikús* la pirueta, valga decir, la anécdota.

<i>Ushi moo moo</i>	Muu, muu, muu...
<i>Moo to kiri kara</i>	Salte la vaca mugiendo
<i>detari keri</i>	de entre la niebla

<i>Kare hodo no</i>	La peonía era
<i>batan to shikata</i>	¡así de grande!
<i>suru ko kana</i>	muestra la niña

<i>Sono ato wa</i>	¡Se han quedado solos!
<i>Kodomo no koe ya</i>	Los gritos de los niños
<i>oni harai</i>	exorcizando a los demonios

<i>Mukudori to</i>	Las gentes me llaman
<i>hito ni yobaruru</i>	perezoso
<i>samusa kana</i>	¡Ah, qué flojera!

En la poesía de Issa hay, por tanto, una divertida manera de pasar la vida, sin gravedad ni misterio, sabiendo que lo que dejará a su pueblo no serán sus impresiones filosóficas sino su sentido desafectado de la poesía, poniendo los ojos en lo más elemental, y por tanto ignorado. El más tierno y humano creador de *haikú* es también el más desaprensivo y simpático, el más humorista; un espíritu simple que puede hacer reír a la humanidad entera.

<i>Aki kaze ya</i>	Brisa de otoño,
<i>jishaku ni ateru</i>	según mi brújula
<i>kokyô yama</i>	mi choza está detrás del monte

<i>Geko an ga</i>	Una jornada sin saké,
<i>kizu nari konna</i>	es humillante
<i>kiku no hana</i>	pero ¡qué crisantemos!

<i>Heta bue ni</i>	Escucha esa flauta
<i>yokku kike to ya</i>	destemplada.
<i>Thika no koe</i>	Bramidos del ciervo

<i>Daikon hiku</i>	Arranca una gruesa raíz,
<i>hyôshi ni korori</i>	cae de culos
<i>kozô kana</i>	el muchachuelo

En este redescubrimiento de la poesía de Issa Kobayashi hemos ido un paso adelante de la visión más difundida que lo señala como un recién llegado en el arte del *haikú*, algo así como un fabulista<sup>52</sup> que entabla diálogos graciosos con los animales; hemos identificado en cambio cómo juega un papel determinante llevando la expresión de la cultura popular japonesa al depuramiento y la humanización.

<sup>52</sup> La alusión no es fortuita; Issa Kobayashi es autor de alrededor de 1000 *haikús* sobre animales, entre los que pueden encontrarse 54 sobre caracoles, 200 sobre sapos y ranas, 230 sobre luciérnagas, 150 sobre mosquitos, 100 sobre moscas, 90 sobre cigarras, 100 sobre pulgas, amén de un importante número sobre pájaros, plantas y niños.

**PÁGINA EN BLANCO  
EN LA EDICIÓN IMPRESA**





*Agitación*, aguada a la tinta (*Sumi-é*) sobre papel, 2005.

**PÁGINA EN BLANCO  
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

## Gotas de rocío del monje Ryôkan

Para Jennifer, mi jotita linda

*Nusubito ni*      El ladrón escapó  
*tori nokosareshi* no olvidó más que una cosa—  
*mado no tsuki* 1 a luna en la ventana

Ryôkan

El monje Ryôkan (nombre de nacimiento, Eizô), maestro calígrafo y poeta del período Edo, nació en 1758 en el villorrio Izumozaki, en la provincia de Echigo (actual Niigata), en la costa noroeste del Japón. Hideko, la madre de Ryôkan, que procedía de la isla Sado, había sido adoptada por la familia Yamamoto en 1751, tres años antes de su matrimonio; su muerte acaeció en 1783, cuando Ryôkan se recibía apenas como monje; para ella escribió:

Día tras día  
en recuerdo de mi dulce madre  
me gusta ver  
el mar de la isla Sado  
al alba y a la caída de la tarde

El padre de Ryôkan, Yamamoto Jirôzaemon Yasuo, conocido con el nombre de Tachibana Inan, tuvo alguna fama como poeta del *haikú*, mientras que como administrador llevó su propiedad a la bancarrota. Ryôkan recibió la educación básica en los parámetros de la ética confuciana; como hijo mayor, fue formado para ser administrador, pero contrario a las expectativas familiares, en el verano de 1775, a los dieciocho años de edad, sin permiso de sus padres renunció a su función de *nanushi* (jefe de la ciudad

y guardián del templo shinto), que tenía hasta entonces su padre, recibiendo en cambio la tonsura como monje *zen* en el templo de la localidad. Curándose de conjeturas, el mismo Ryôkan expuso: “muchos hombres llegan a ser monjes y a partir de entonces practican el *zen*, mientras que yo he practicado el *zen* por largo tiempo, mucho antes de llegar a ser un monje”.

Ryôkan encontró al que sería su maestro en Tamashima, en 1779; Dainin Kokusen era un monje *zen*, abad del templo Entsû-ji, de la secta Sôtô-shu.<sup>53</sup> Ryôkan recibió las lecciones de Kokusen hasta la muerte de éste en 1791; de él aprendió “el arte de la respiración tranquila”. En el templo Entsû-ji, Ryôkan adoptó el nombre religioso Ryô (bueno) kan (magnánimo, tolerante), que evidentemente tomó al pie de la letra a lo largo de su vida. De los rigores de la vida en el templo, escribió:

Desde que empecé a observar la disciplina del templo Entsûji, muchos inviernos y primaveras he conocido en absoluta pobreza.

En frente de la puerta del templo hay un poblado de cien casas donde no tengo ningún conocido, ningún amigo que me asista.

Lavo con mis propias manos las ropas que cubren mis obscenidades, y calmo mi hambre mendigando limosnas de puerta en puerta todo esto porque he leído en una crónica de los antiguos sabios que la pobreza fue una vez apreciada por Sôka más que cualquier cosa

Ryôkan se mostró descontento por los cambios que se realizaron en el templo Entsû-ji a la muerte de Kokusen, y aunque había sido escogido como sucesor en el templo

<sup>53</sup> Escuela fundada por Dôgen en 1227, es una de las dos más importantes ramas del *zen* japonés; emplazada principalmente en la costa oeste del Japón, la secta Sôtô-shu puso en práctica, principalmente, el *koan* (o diálogo incoherente maestro-alumno), y consideró el *zazen* (o meditación en posición de loto: las piernas recogidas, la respiración sosegada, la mente limpia y transparente), como la principal vía para alcanzar el *satori* (o revelación).

del espíritu *dharma* de su maestro, vio la ocasión —una vez más en su vida— para renunciar a este privilegio. Se presume que durante los diez años de errancia que siguieron (*unsui*: “nube y agua”, o “monje errante”), los más oscuros de la vida de Ryôkan, conoció el ascetismo y la miseria mientras fortalecía su espíritu. En aquel tiempo su padre marchó a Kyôto incapaz de soportar su estado de desprestigio y quiebra, y se suicidó lanzándose al río Katsura; Ryôkan recibió noticia de lo sucedido y se dirigió a Kyôto a atender los servicios funerarios de su padre, después de lo cual regresó a su pueblo natal como un hijo pródigo, como lo testifica su poema “Enfermo en Itoigawa en un día lluvioso camino a casa”:

Sin más conmigo que la ropa y el tazón, he errado largamente.

Heme aquí enfermo una vez más en el camino, y para alimentarme, golpeo en una ventana, una noche, un incienso encendido enfrente mío.

La lluvia me afana a pensar en estos diez años pasados en los caminos.

Después de deambular de un lado a otro en las cercanías de su pueblo natal, Ryôkan consiguió en 1804 el permiso para residir permanentemente en una pequeña cabaña llamada Gogô-an (que significa literalmente: cinco raciones de arroz), al este del monte Kugami, en los predios del templo Kokujôji, fundado en el siglo XII en el período Nara; el templo Kokujôji pertenecía desde su fundación a la secta Shingon, una rama del Budismo que enfatizaba en la importancia de los ritos y misterios esotéricos. En la soledad de su cabaña, Ryôkan recibió la visita de artistas y poetas, entre ellos al poeta Ômura Mitsue, procedente de Edo, quien dejó escrito:

Visité a un hombre de rara virtud en el monte Kugami.  
Tarde en la noche en su cabaña escribí:

Tras las faldas de la colina  
donde recogimos ramitas de anís,  
¡Ea!, la luna se ocultó,  
y la puerta de pino está oscura.  
Venga, vayámonos a dormir.

A la mañana siguiente, cuando estaba a punto de abandonar su cabaña, mi anfitrión me detuvo con el siguiente poema:

En el bosquecillo sombrío  
afuera de mi cabaña de pino  
la lluvia empezó a caer.  
Mi querido amigo,  
debes quedarte en mi cabaña  
un rato mientras aclara.

Los poemas que Ryôkan escribió en Gogô-an muestran una profunda paz, próximos a un éxtasis espiritual; de aquella época se cuenta que el *samurái* señor de la localidad quiso construir un templo e instalar allí a Ryôkan como abad, durante toda una jornada esperó pacientemente que éste lo recibiera y lo escuchara, pero al escuchar la propuesta del *samurái*, Ryôkan se limitó a trazar en fina caligrafía un *haikú* que sirviera de respuesta y dejara zanjado el asunto:

<i>Takuhodo wa</i>	Para hacer fuego
<i>aze ga motekuru</i>	el viento que sopla me trae
<i>cohíba kana</i>	las hojas del otoño

Hacia 1812 algunos poemas chinos de Ryôkan fueron

publicados en las antologías *Ômeishû* (literalmente, *Frecuentaciones extra-mundanas*) y en *Hyôsôroku* (literalmente, *Crónicas sobre despojos de plantas flotantes*). Sin desmedro de la poesía japonesa, en 1813 Ryôkan termina una tercera recopilación de poesías chinas, titulada *Sôdôshû* (*Poemas del ermitaño*).

En 1816, doce años después Ryôkan dejó Gogô-an y pasó a vivir a una cabaña en el condado Ootogo, al pie del monte Kugami; allí creció su fama como monje mendicante profundamente religioso y amigo de los niños, que intercambiaba poemas por alimentos, ropas, y en no pocas oportunidades por botellas de *saké*. Después de diez años, fatigado por la edad, partió hacia el poblado Shimazaki, donde fue recibido en la casa de Kimura Motoemon, quien declaró: “con un maestro famoso como Ryôkan bajo mi techo, me siento como si fuera un zorro vistiendo una piel de tigre”.

El evento más feliz de los últimos años de Ryôkan fue su encuentro con Teishin, una monja budista que llegó a ser su discípula e hizo la primera recopilación de los *tankas* del maestro en la antología titulada *Hachisu no Tsuyu* (*Gotas de rocío sobre una hoja de loto*), frase tomada de uno de los últimos poemas de Ryôkan:

La vida es como una perla de rocío  
vacía y efímera  
mis años han corrido  
y ahora tembloroso y frágil  
debo desaparecer

Teishin tenía 29 años cuando conoció a Ryôkan, de 69, de cuya existencia tenía noticia y conocía sus poemas, para ella aquello fue como un sueño hecho realidad, como se puede leer en el siguiente poema:

Encontrándome con usted  
por primera vez en mi vida,  
no consigo despertar  
pensando que un dulce sueño  
queda en mi oscuro corazón.

Para Ryôkan, por su parte, el encuentro con Teishin fue un rayo de esperanza ante la cercanía de la muerte; su réplica a las palabras de ella fue:

En este mundo de sueños,  
soñando, hablamos de sueños.  
Raramente conocemos entonces  
qué es o qué no es soñado.  
Soñemos entonces tanto como queramos.

Durante cinco años, hasta su muerte, Ryôkan intercambió delicados poemas de amor con Teishin.

### **El quehacer del poeta**

La anterior reconstrucción, apenas aceptable, de la vida de un poeta, pone límites a nuestro interés de elevar a la forma de crítica literaria el propósito de verdad que hay en la escritura de Ryôkan. Diferente a los poetas del *haikû*, Ryôkan no se limita a explorar esta forma singular; con la intuición del puro creador, otras formas poéticas más complejas como la poesía de inspiración china (*kanshi*) y el *tanka* japonés le sirven de motivo para la escritura y la caligrafía. Quien invierte, como Ryôkan, su vida en la construcción de una obra que habla de sí, sin importar que ésta se vaya desprendiendo de sus manos como hojas de otoño, acumula un buen número de razones derivadas de su pura condición humana que no dejan de estar presentes



en todo cuanto escribe; la literatura es así, como en la ficción de Jorge Luis Borges, la minuciosa reconstrucción del propio rostro dibujado en la tensión de la contingencia; no nacemos de las letras como los personajes literarios, y sin embargo vamos diseminando palabras como pedazos de sentimiento, de pensamiento y de vida. En la realidad que construimos, por donde discurrimos, entre los seres que nos acompañan, cada uno de nosotros se ofrece a los demás como un paisaje de gestos, palabras y letras; tanto más un poeta como Ryôkan, con su determinación de renunciar a las estructuras formales de la sociedad: solitario en su cabaña, intercambiando sus hojas de caligrafía y sus poemas por vituallas y licor.

### El crítico alemán Walter Benjamín plantea:

En una obra de arte, la crítica busca la proporción de verdad, el comentario el contenido concreto. Lo que determina la relación entre los dos es esta ley fundamental de toda obra literaria: Cuanto más significativa es la proporción de verdad de una obra, tanto más discreto e íntimo es su vínculo con el contenido concreto.<sup>54</sup>

Atendiendo a estas nociones, en el caso de Ryôkan la “proporción de verdad” que alcanza en su escritura la situación de las cosas, se representa como una declaración de la actitud natural, mientras que su “contenido concreto” reproduce las exigencias formales de la poesía china y japonesa, de las que fue un replicante. La vida de Ryôkan se desenvuelve a partir de una renuncia que alcanza un sentido en la poesía, la caligrafía y la alegría de vivir; contribuyen a ello su actitud como monje *zen*, así como su conocimiento de la recopilación de poesía

<sup>54</sup> Benjamin, Walter, *Les Affinités électives* de Goethe, en: *Œuvres* I. París: Gallimard, 2000, p. 275. Traducción de Juan Manuel Cuartas R.

antigua *Man'yôshû*. La aceptación que reciben los versos de Ryôkan, sin importar que no procedan de los rigores de una escuela literaria, habla de una vida ceñida al oficio de la poesía; el vínculo, por tanto, entre la “proporción de verdad” y el “contenido concreto” en el caso de Ryôkan, tiene que ver con la actitud desaprensiva que, sin importar cómo ni por qué, va configurando una de las obras literarias más significativas de la historia del Japón.

En *The Zen Poems of Ryôkan*, Nobuyuki Yuasa plantea: “Sería un gran error mirar a Ryôkan como un simple recreador del *Man'yôshû*. Para él el *Man'yôshû* constituía una fuente de inspiración poética, más que un modelo concreto a imitar”.<sup>55</sup> Como puede suceder a cualquier creador, obviamente Ryôkan toma diferentes expresiones de distintos poetas y las integra en sus líneas; en uno de sus poemas chinos, escribe:

(...)

Recogiendo algunas palabras de los viejos maestros, hago mis propios poemas.

Quando el crepúsculo llega, salgo a caminar por la vereda este.

Un pájaro de la primavera, temprano visitante, me saluda en su vuelo.

Obviamente Ryôkan puede declarar esto por su conocimiento intuitivo de la poesía (*makura kotoba*), que le permite servirse libremente de la tradición poética antes que del prestigio de otros poetas. El eco verbal de una inspiración no significa en este caso la degradación de un legado, sino que señala en cambio las preferencias estéticas de Ryôkan, que pueden reducirse a unos cuantos poetas como:

<sup>55</sup> Yuasa, Nobuyuki, *The Zen Poems of Ryôkan*, Princeton-New Jersey: Princeton University Press, 1981, p. 7. Traducción del inglés por Juan Manuel Cuartas R.

- a) Kakinomoto no Hitomaro: cortesano de bajo rango. Su poesía está sin embargo dotada de nobleza, escrita en un elevado lenguaje poético;
- b) Yamanoue no Okura: su aislamiento y confrontación con los sacerdotes budistas probablemente motivó a Ryôkan; la poesía de Okura se caracteriza por un aire chinesco, un austero realismo y un estilo despreocupado;
- c) Ôtomo no Yakamochi (716-785): uno de los compiladores del *Man'yôshû*, interesado por la literatura china pero con grandes inclinaciones hacia el ascetismo.

La influencia que ejercen en la obra de Ryôkan los poemas chinos y japoneses no se agota sin embargo en estos poetas; Ryôkan es igualmente receptivo de otras antologías como: *Kokinshû*, donde el apasionado poeta Ariwara no Narihira (825-880) aparece como uno de sus favoritos, y *Shinkokinshû*, de la que imita principalmente a Saigyô (1189-1190), guardia imperial convertido en monje, poeta profundamente admirado por Matsuo Bashô por el espíritu *zen sabi* (o sentido de soledad) que caracteriza su poesía. Frente a esta tradición, Ryôkan practica en poesía lo que podría entenderse como el “recurso a la réplica”, realizando repetidas apropiaciones de versos de éstos y otros poetas, antes que flagrantes plagios, como han sido vistos en ocasiones sus ejercicios poéticos. Hemos dicho que Ryôkan apropia versos ajenos para entablar con ellos un diálogo en el marco de la poesía misma, de forma que lo que se advierte en sus poesías en chino o en japonés es fundamentalmente una manera de entablar diálogo con los poetas que le preceden y que admira; así el “recurso a la réplica” característico de sus

poemas chinos, no está menos presente en sus *tankas*, donde con toda seguridad recogió la tradición seguida desde los tiempos del monje Hui Neng, de la escuela *Ch'an*, que solía replicar los versos compuestos por el monje Shen Hsui. No obstante lo anterior, en lo esencial Ryôkan sigue su propia vía escribiendo para sí mismo.

### **En el espíritu del zen**

La actitud de vida del monje Ryôkan no podría ser otra que la de quien pasaba sus días practicando la meditación *zen*, departiendo con los campesinos, entreteniendo a los niños y a las geishas; en fin, componiendo y obsequiando las hermosas caligrafías de sus poemas. Un testimonio recogido de uno de sus amigos nos dice:

Cuando Ryôkan viene a visitarme es como si la primavera hubiese llegado. Es puro de naturaleza y carece de duplicidad y de maña.

Ryôkan se parece a los inmortales de la literatura y la religión. Irradia calor y compasión. Jamás se enoja, y no permite que se critique a los demás.

El solo contacto con él pone en evidencia lo mejor de cada persona.

Ryôkan llevaba un estilo de vida conforme al espíritu *zen*, siguiendo en una actitud de vida sencilla las enseñanzas de los escritos de Dôgen (1200-1253), fundador en el Japón de la secta Sôtô, que enfatizaba en la meditación profunda y tranquila. Imitando a Buda, príncipe de los mendigos, Ryôkan alcanza una relación íntima, de sencillez absoluta, entre su vida y su obra de poeta y calígrafo. El maestro D. T. Suzuki, reconocido en Occidente como el mensajero del Budismo, manifiesta que el monje Ryôkan, tal como lo conocemos, sería una manifestación de *Kwannon Bosatsu* (llamado de

otra manera: el *Bodhisattva Avalokitesvara*). Ryôkan da por tanto todo su sentido a la idea de armonía entre el hombre y la naturaleza, manifestando en sus poemas la indistinción entre los seres, las cosas, el hombre y Buda mismo; en uno de sus poemas japoneses se lee:

<i>Hachi no ko ni</i>	Violetas púrpuras
<i>sumire tanpopo</i>	en mi roto cuenco de mendigo
<i>kokimazete</i>	y cardillos
<i>miyo no hotoke ni</i>	juntos allí para contrastar,
<i>tatematsurite na</i>	hago oraciones a Buda

Como calígrafo, se reconoce que en el trazado de cada uno de los caracteres escritos por Ryôkan, éste alcanza la suspensión del instante; la espontaneidad de su palabra y la luminosidad de sus trazos con el pincel, imprimen en el vacío del papel una forma simple; una serena armonía entrelaza su sentimiento de las cosas con el deslizarse de la tinta. La traductora del *haikú* al francés, Joan Titus-Carmel expone en las páginas preliminares a *Les 99 haikús de Ryôkan*: “En el trazado mismo de cada uno de los caracteres de la caligrafía transparente la calma del *mushin* (“lo no mental”) donde el gesto y el signo son liberados de toda afectación y gozan de la mayor calma y libertad”.<sup>56</sup> En la caligrafía de Ryôkan, igual que en sus poemas, se encuentran con toda plenitud las principales características del arte *zen*, que pueden resumirse en la ausencia de complejidad y afectación, la libertad y la falta de reglas, sin agitación, racionalización ni trasfondo. De otra parte, en el marco de una enseñanza budista que resume la vida solitaria, simple, frugal e independiente de Ryôkan, la práctica de la caligrafía y la poesía no lo instalan en ninguna escala literaria ni mucho menos social, lo que le permite escribir sin mayores intereses de celebridad:

<sup>56</sup> Titus-Carmel, Joan, *Liminaire*, en: *Les 99 haikús de Ryôkan*, Paris: Éditions Verdier, 1986. Traducción de Juan Manuel Cuartas R.

¿Quién dice que mis poemas son poemas?  
 Mis poemas no son poemas en absoluto.  
 Sólo cuando comprendas que mis poemas no son poemas  
 podremos empezar a hablar acerca de la poesía<sup>57</sup>

Igualmente dentro del espíritu *zen*, son conocidas como *Palabras admonitorias del monje Ryôkan* una lista de preceptos fundamentalmente lingüísticos que se presume dirigía a sí mismo; entre las múltiples versiones que se conocen de este documento, los recogidos en el *Hachisu no tsuyu* son hoy los de más acreditada autenticidad; veamos:

Cuidate de Hablar demasiado  
 Hablar muy rápido  
 Dar información cuando nada se te ha preguntado  
 Dar consejos gratuitamente  
 Hablar de tus grandes logros  
 Interrumpir antes de que los otros hayan terminado de hablar  
 Tratar de explicar a los otros algo que tú mismo no entiendes  
 Empezar un nuevo asunto antes de terminar el anterior  
 Insistir en tener la última palabra  
 Hacer Promesas falsas  
 Repetirte a ti mismo como lo hacen los viejos  
 Hablar con las manos  
 Hablar como si te importara pero sin importarte  
 Reportar en detalle asuntos en los cuales no tienes nada que ver  
 Reportar el más simple detalle que ves o que oyes  
 Hacer énfasis utilizando expresiones o palabras chinas  
 Aprender el hablado de Kyôto y usarlo como si lo conocieras de toda la vida  
 Hablar el dialecto de Edo como un campesino  
 Hablar con aires de pedantería  
 Hablar con aires de esteta  
 Hablar con aires de iluminado  
 Hablar con aires de maestro del té

<sup>57</sup> “Ryokan, el Gran Tonto”, traducción de Carlos A. Castrillón.

## El haikú de Ryôkan

Ryôkan es hoy para la literatura japonesa, antes que un epónimo del *haikú*, un poeta del camino, sin escuela ni discípulos, inmiscuyendo su propia vida en la casi totalidad de sus poemas, alcanzando paralelamente el testimonio autobiográfico y poético. Semejante a muchos otros poetas del camino de todos los tiempos y todas las latitudes, en la figura de Ryôkan no cuesta trabajo ver, para nombrar sólo dos, las figuras del poeta peruano Martín Adán o del colombiano Rubén Darío Guerrero Posso (Cambray), que cambian por cualquier moneda el oficio de sus versos. Pero nuestro propósito de integrar a Ryôkan entre “los poetas del *haikú*” no puede terminar aquí; leyendo el siguiente *haikú* empezaremos a preguntarnos qué alcanza en él esta distinguida forma poética:

<i>Ame no furu</i>	En días de lluvia
<i>hi wa aware nari</i>	la melancolía invade
<i>Ryôkan bo</i>	al monje Ryôkan

Con el espíritu de un romántico, Ryôkan desplaza en el interior del poema la situación de tristeza y melancolía que recoge de la naturaleza; pero ¿qué más puede esperarse del *haikú* de este poeta, como no sea la simplicidad y la espontaneidad? Lo que hemos llamado la “actitud natural”, le permite a Ryôkan llevar al *haikú* los elementos más evidentes de la realidad; un poco a la manera de Issa Kobayashi, pero sin aquel gesto de humanización tan importante para éste. Ryôkan se acerca a lo natural para declarar simplemente que está ahí, en su camino, que entra en su cabaña, en su sentimiento de soledad y melancolía; el corolario no puede ser otro por tanto que declarar que el propio Ryôkan lleva el sentimiento de las cosas. El *haikú*

se ofrece así como la presentación espontánea de cuanto ocurre, sabiendo que sin espontaneidad difícilmente se alcanza en la caligrafía, en la pintura *sumi-e*, en el *haikú* mismo la expresión esencial que permite a un autor despojarse de la complejidad de las ideas. Veamos algunos *haikús* de Ryôkan en los que se realizan estos movimientos de la “simplicidad” y la “espontaneidad”:

<i>Heizei no</i>	¡Ah! ¡Si todo el día
<i>mimochi ni hoshi ya</i>	me sintiera tan bien
<i>furo agari</i>	como al salir del baño!

<i>Yoshi ya nen</i>	¡Qué placer! ¡Dormir
<i>suma no ura wa no</i>	a orillas del Suma,
<i>nami makura</i>	las olas como almohada!

<i>Gankai ga</i>	¡Tan preciosa
<i>uchimono yukashi</i>	como la espada de Gankai <sup>58</sup> —
<i>fukube kana</i>	mi calabaza!

<i>Iza saraba</i>	¡Vamos, se acabó!
<i>ware mo kaeran</i>	yo también me voy —
<i>aki no kure</i>	crepúsculo de otoño

En el terreno del *haikú*, Ryôkan se muestra admirador de Matsuo Bashô e intenta alcanzar el espíritu de sus poemas siguiendo el mismo procedimiento de la réplica. Desde Bashô queda aprendido que el espíritu del *haikú* no está inscrito necesariamente en la letra sino en la percepción y en el sentimiento de la realidad; veamos ahora la semblanza que realiza Ryôkan del maestro Bashô, y a continuación dos de sus ejercicios literarios con el *haikú*:

<sup>58</sup> Yen Hui (Gankai, 521-490), conocido por su gran talento e inteligencia, fue uno de los diez discípulos más respetados de Confucio; hizo, como Ryôkan, votos de pobreza.



Antes de este viejo hombre, no hubo nunca un hombre viejo;  
después de este viejo hombre, no volverá a haber un hombre viejo.

¡Viejo Bashô, ah, viejo Bashô—

Desde hace tanto tiempo, cómo has conseguido que la gente te alabe!

La primavera comienza  
una montaña sin nombre  
bruma matinal

Bashô

*Hatsu shigure  
na mo naki yama no  
omoshiroki*

La primera llovizna  
una montaña sin nombre  
¡qué agradable!

Ryôkan

*Furu-ike ya  
kawazu tobi-komu  
mizu no oto*

El viejo estanque  
salta una rana  
ruido de aguas

Bashô

*Ara ike ya  
kawazu tobikomu  
oto mo nashi*

El nuevo estanque  
salta una rana—  
¡Ni el menor ruido!

Ryôkan

Estos *haikús* dan a Ryôkan la ocasión para ponerse frente a Bashô como quien celebra la situación de la poesía por la poesía misma. Pero la que pareciera ser una forma de intertextualidad con la que Ryôkan entra en relación con el trabajo literario de diferentes autores, es ya una práctica de correspondencia entre sus propios *haikús*;

así, practicando apenas ligeras modificaciones, Ryôkan realiza, para dar un ejemplo, un delicado tríptico sobre el evento de la fundición de la nieve:

<i>Yuki shiro no</i>	La nieve se derrite
<i>kakaru shibafu no</i>	descubre en algunos
	sitios la hierba
<i>tsukuzukushi</i>	donde crecen los juncos

<i>Yuki shiro no</i>	La nieve se derrite
<i>yosuru furu ya</i>	y desparrama por el viejo campo
<i>tsukizkushi</i>	donde crecen los juncos

<i>Yuki shiro ya</i>	La nieve se derrite
<i>furu ya ni kakaru</i>	deja aparecer el viejo campo
<i>tsukizkushi</i>	donde crecen los juncos

Finalmente, el comentario sobre el *haikû* en Ryôkan quedaría incompleto si no consideramos algunas piezas recogidas en el pequeño libro de sabiduría *Hachisu no Tsuyu* (*Gotas de rocío sobre una hoja de loto*):

<i>Oi ô ga</i>	Un hombre muy viejo
<i>mi wa samu ni uzu</i>	su cuerpo aterido de frío—
<i>auki no dake</i>	bambú bajo la nieve

Un solo deseo:  
dormir una noche  
bajo los ciruelos en flor

Debo ir hoy—  
mañana ya no veré  
los ciruelos en flor

### Teishin, los amores de Ryôkan

De muchas maneras hemos querido mostrar que la figura de Ryôkan se asimila a la del poeta cantor presente en otras culturas, quien lleva el oficio de la poesía como testimonio de la propia vida, asegurándose en las formas del *kanshi*, el *tanka* y el *haikú*, el recurso suficiente para declarar la condición de su propio tránsito por el mundo. Habíamos comentado igualmente como en 1835, Teishin (1798–1872), la joven monja de la secta *Sôtô*, que había encontrado a Ryôkan en 1827, terminó la recolección póstuma de las poesías intercambiadas con su maestro. Las relaciones, sin duda amorosas entre Teishin y Ryôkan, contribuyeron a la depuración de la poesía desde un plano humano, en los límites de la fascinación, la comunicación, la amistad y la muerte. El *Hachisu no Tsuyu* (*Gotas de rocío sobre una hoja de loto*) se nos ofrece hoy como un florilegio realizado en los favores prosódicos del *tanka*, que transmite el sentimiento original y la imaginación viva de los dos participantes. Los poemas que intercambian Teishin y Ryôkan son considerados los más bellos poemas de amor del período clásico en la historia de la literatura japonesa; veamos una de aquellas secuencias de poemas que han quedado recogidas en la parte final del *Hachisu no Tsuyu*:

Aquí contigo  
continuar podría  
días sin fin, por años,  
silenciosa como la luna  
deslumbrante  
que contemplamos juntos

Teishin

Si tu corazón  
 permanece sin cambios,  
 unidos fuertemente  
 seguiremos años y años,  
 como enredadera interminable

Ryôkan

¿Me has olvidado  
 o perdido el camino?  
 Ahora te espero todo el día,  
 todos los días,  
 más no apareces

Ryôkan

Segura estoy de que la luna  
 resplandece, brillante,  
 sobre las montañas,  
 pero las nubes sombrías  
 envuelven la cima  
 en oscuridad

Teishin

Debes elevarte  
 sobre las nubes sombrías  
 que cubren la montaña.  
 Si no, ¿cómo podrías jamás  
 ver su brillo?

Ryôkan

En 1830 Ryôkan cae seriamente enfermo; sin dramatismos innecesarios, en el *Hachisu no Tsuyu*, Teishin hace el recuento de la llegada de su maestro a la muerte:

Se volvió más y más débil, y era obvio hasta para mí  
que solo tenía algunos días más de vida:

A la vida o a la muerte  
debo mirar sin reparos,  
fiel a nuestros preceptos.  
En este último momento de la partida  
¿Cómo contener mis lágrimas?

A manera de respuesta, mi maestro me recitó las si-  
guientes líneas con una voz apaciguada:

Hojas de maple  
en un momento se esparcen brillantes  
y en otro momento oscuras

Ryôkan murió el 6 de enero de 1831; sus servicios fune-  
rarios se llevaron a cabo dos días después, cuando cientos  
de paisanos acudieron con presentes, faroles encendidos  
viandas vegetales y frutas; su cuerpo fue cremado con-  
forme al rito budista en el templo Ryûsenji, cerca de la  
que fuera su casa natal en Shimazaki.

**PÁGINA EN BLANCO  
EN LA EDICIÓN IMPRESA**



*Susurro*, aguada a la tinta (*Sumi-é*) sobre papel, 2004.

**PÁGINA EN BLANCO  
EN LA EDICIÓN IMPRESA**



## Shiki Masaoka: “...para mí no hay dioses”

Para Camilo Vega, gran compañero

*Kaki kui no*    Recuérdame  
*hokku suki to*    como alguien que amaba el haikú  
*tsutao beshi*    y los nísperos

Shiki Masaoka

Shiki Masaoka (1867-1902) es para el *haikú* el restaurador de un pequeño jardín, quien encuentra en el olvido la flora diversa de una práctica poética que llegaba a su fin y le regala su vida corta e intensa. A finales del siglo XIX la historia del Japón desencadena progresivamente el cambio; lo estrictamente tradicional se resiste a morir afectado por los nuevos aires que llegan de occidente. El Japón muestra al mundo una cara ambigua; el período *Tokugawa*, en el que la cultura *samurái* rigió bajo la estricta norma confuciana, llegaba a su fin; otra mentalidad y otras disposiciones obligaban a la isla a expandirse y exponerse para no hundirse y desfigurarse como una colonia europea más. Empieza el período *Meiji* y Japón se abre al mundo mostrando de un lado una estética que cautivó con su sofisticación y gallardía, pero de otro lado la garra cruel de un imperio en expansión hacia la China y Corea.

De una familia *samurái* de la que no podía esperarse más que el reclamo por la preservación de la estructura social y las formas de expresión tradicionales, nace Shiki en el feudo de Matsuyama, en la isla Shikoku el 14 de octubre de 1867. En la figura del abuelo materno Ôhara Kazan, intelectual confuciano, distingue Shiki el ideal de resistencia ante las cosas nuevas: “Nunca en tu vida — decía — leas

esa escritura que se desliza horizontal como un cuervo atravesando la página”. ¿Qué debía hacer Shiki, queriendo ser un intelectual como su abuelo, pero ingresando en una era de cambios? La tarea a lo largo de su corta vida será no dejar eclipsar su entusiasmo por el estudio de las formas tradicionales, sin perder por ello la ocasión de ser el puente hacia los nuevos tiempos. El primer paso en esta tarea de resistencia fue la creación, en 1880, de una “Sociedad de Amigos Amantes de la Poesía”, con el difícil propósito de estudiar la literatura china de los períodos *T’ang* y *Sung* hasta llegar a componer poesía en el estilo antiguo; la fuerza creativa del grupo estuvo concentrada en Shiki, quien en ocasiones aportó todos los textos para la revista del grupo (por los mismos años en Portugal el poeta Fernando Pessoa escribía bajo diferentes nombres la integridad de los textos de la revista *Prometeus*; esta comparación, si bien fugaz, resulta necesaria para advertir la vitalidad y libertad literaria de dos escritores que asumirán la misión de restaurar la poesía de sus respectivas lenguas).

La vida empezaba apenas; Shiki soñaba con Tokio, la gran ciudad donde el nuevo mundo discurría ya. Pasa sin dificultad los exámenes preparatorios para la Universidad; estudia inglés, se enamora del béisbol, en fin cobra interés por la filosofía occidental, cuyo primer acercamiento fue la lectura de la obra del filósofo y sociólogo inglés Herbert Spencer (1820-1903), cuyas teorías ingresaron en el Japón con las traducciones de Ozaki Yukio de *A System of Syntetic Philosophy*, en 1877 y de Noritake Kôtarô de *Philosophy of Style*, en 1882; de una sentencia consignada en esta última obra sacó partido Shiki en el ensayo: *Shiika no Rigen oyobi Hensen* (Origen y desarrollo de la poesía),

<sup>59</sup> “La sentencia breve es la mejor”.

para fundamentar su valoración del *haikú*; Spencer decía: “*The shortest sentence is the best*”;<sup>59</sup> así, al alcanzar la economía mental, el *haijin* (o hombre del *haikú*) tiene mucho para ofrecer con sus escasas 17 sílabas, como lo consiguió Matsuo Bashô con su prodigioso *haikú* sobre el viejo estanque. Convencido de que las descripciones lacónicas de las cosas y los hechos son eficaces para la expresión literaria y para la pintura, Shiki insiste en la importancia del *shasei* (descripción visual a partir de lo vivido, idea que lleva a un estilo simple); con argumentos como estos enfrentó en 1883 al crítico Tsubouchi Shôyô (1859-1935), quien expresó su desprecio por el *haikú*, excluyéndolo de la literatura (*bungaku*) en su influyente obra *Shô setsu Shinzui* (*La esencia de la novela*).

En 1890 Shiki ingresa en el Departamento de Literatura Japonesa de la Universidad de Tokio, entonces llamada Universidad Imperial (*Teikoku Daigaku*); ha ganado por entonces suficiente reconocimiento como poeta y crítico literario; una serie de 38 artículos suyos titulada: *Dassai shooku haiwa* (*Charlas desde la uarida del haikú*) es publicada en el periódico *Nippon*, de Tokio, del 26 de junio al 2 de octubre de 1892. En 1895 Shiki se dirige a la China como corresponsal del periódico *Nippon*, durante la guerra chino-japonesa; a su regreso es hospitalizado en Kôbe en un estado cercano a la muerte; la vida de Shiki se desenvuelve desde entonces en una permanente confrontación con la muerte, en 1889 por primera vez mana sangre por su nariz, síntoma infalible de tuberculosis; adopta el sobrenombre *Shiki*, que designa tanto en japonés como en chino al pájaro cocú (*hototogisu*) que, según la leyenda, en el momento en que canta desgarrar sus pequeños pulmones y sangra. No por accidente el cocú estará presente en los *haikús* de Shiki:

*Toko no ma no*      En la oscuridad  
*botan no yami ya*    de la alcoba las peonías,  
*hototogisu*            canto del cocú

*Yama dera ya*        Templo en la montaña,  
*hiru ne no ibiki*     siesta, los ronquidos se mezclan  
*hototogisu*            con el canto del cocú<sup>60</sup>

A partir de 1900 Shiki espera con realismo que el final de su vida llegue en cualquier momento; si bien continúa escribiendo para el periódico *Nippon*, que le destina un salario, éste resulta insuficiente para atender su situación de invalidez y tuberculosis. “He aquí a un hombre enfermo — escribe en su diario *Lecho de enfermo de seis pies de largo* el 19 de junio de 1902 —. Su cuerpo débil y sin fuerzas apenas puede moverse. El menor incidente lo lleva a la desesperación, sus ojos incapaces de concentrarse le impiden leer libros o periódicos. Más aún, incapaz de levantar el pincel para escribir. Y ¿puede estar sin compañía a su lado, o sin un visitante con quien charlar? “¿Cómo pasará los días? ¿Cómo pasará los días?”

### La reforma del haikú

En 1897, Yanagihara Kyokudô fundó en el periódico *Nippon* el magazín *Hototogisu (Cocú)*, dirigido por Shiki desde su lugar de residencia en Matsuyama, donde libra su batalla con la enfermedad; el primer número de *Hototogisu*, de 1500 copias, se agotó el día de la publicación,

<sup>60</sup> El cocú es en efecto, un pájaro poético por excelencia en el Japón; su canto incita a la melancolía, sobre todo cuando llegan las interminables lluvias del monzón. El cocú es tenido como “guía de los montes de la muerte” o como el “maestro de los campos de la muerte”, connotaciones frecuentes en la poesía clásica japonesa. Otro melancólico del *haikú* que puso en el cocú toda la fuerza significativa fue Takarai Kikaku, el “discípulo oscuro de Matsuo Bashô”; el siguiente es un *haikú* suyo: *Al despertar el día / elevando los ojos al cielo escucho / el canto del cocú.*

e inmediatamente se ordenó editar 500 más. Las tres tesis que plantea Shiki en su propósito por reformar el *haikú* tienen que ver con:

- a) el *haikú* es literatura
- b) el *haikú* debe ingresar en la realidad
- c) los maestros del viejo estilo del *haikú* deben ser reemplazados si se quiere que el *haikú* sobreviva

Como mentor del grupo de jóvenes de Matsuyama devotos del *haikú*, “Sociedad del viento entre los pinos” (*Shōfū Kai*), Shiki enfrenta los juicios de los detractores del *haikú*, quienes argumentaban:

- a) la sociedad moderna es a tal punto vulgar y fea que difícilmente proveerá asuntos de valor a una forma literaria tan sofisticada como el *haikú*
- b) la imaginación, despreciada por el *haikú*, es tan importante como la descripción de los hechos reales
- c) formas como el *tanka* y el *haikú* están llamadas a extinción en el período *Meiji*

La “reforma del *haikú*” asumirá como premisa fundamental revalorar críticamente su práctica en razón de su declive después de los grandes fundadores, Matsuo Bashō y sus discípulos, Yosa Buson y su escuela. En torno a este propósito se descubre el talento de Shiki como crítico literario, fundamentalmente en dos de sus ensayos publicados. En *Bashō no Ikkyō* (*La sorpresa de Bashō*, 1893), Shiki afirma que el *haikú* de Bashō ha adquirido

un poder virtualmente idéntico al de una religión; en este sentido Shiki realiza un ataque satírico contra Bashô y sus discípulos: en una confrontación imaginaria, varios poetas del *haikû* discuten qué es mejor, si un lugar santo o un monumento en piedra para conmemorar los doscientos años de la muerte del maestro; Shiki muestra así la ingenua preocupación por honrar el nombre de Bashô, a quien llaman “Venerable”, “Señor”, etc., como si se tratara, no de un escritor, sino del fundador de una religión. El juicio que Shiki realiza de Bashô no obedece a simple capricho porque en efecto se llevaba a cabo el festival de la “Iglesia del viejo estanque”, dedicado a honrar la memoria del poeta reconocido por el gobierno japonés.

Pese a su actitud iconoclasta, Shiki ve en Bashô al primer poeta realista del *haikû*, y reconoce que muchos de sus poemas poseen “sublimidad” y “grandeza” (*yûkon gôsô*); entre ellos especialmente el compuesto por Bashô a su arribo a Cape Izumo, en Echigo, mirando hacia Sado:

<i>Araumi ya</i>	¡Mar tormentoso!
<i>Sado ni yokotau</i>	extendida a lo largo de Sado
<i>ama no kawa</i>	la vía láctea

No obstante, el tono sublime y grandioso de Bashô es, según lo ha visto Shiki, público y afectado de lirismo; sus *haikûs* están evidentemente escritos en registros ajenos a la condición humana, lo que podría denominarse un “arte por el arte”, celebración de la perfección estética, apegada al canon, incapaz de sacrificar el equilibrio para alcanzar la proyección de la propia vida en la escritura. Si miramos rápidamente los *haikûs* escritos por Bashô y por el propio Shiki ante la expectativa de la muerte, podremos identificar sin dificultad la oposición entre una escritura

para el gran público (la de Bashô) y una escritura interior (la de Shiki); diferencia realmente importante a la hora de ilustrar la situación del *haikú* bajo un tratamiento estrictamente estético, y un tratamiento autobiográfico; veamos:

*Tabi ni yande*      Habiendo enfermado en el camino,  
*yume wa kareno o*      mis sueños merodean  
*kakemeguru*      por páramos yermos

Matsuo Bashô

*Yomei*      ¿Cúanto más larga  
*Ikubaku ka aru*      es mi vida?  
*Yo mijikashi*      una breve noche...

Shiki Masaoka  
 (1901)

*(Yo mei) nokori inochi*      ¿Cuántos días me restan  
*Iku baku ka aru*      por vivir?  
*Yo mijikashi*      Breve noche

Shiki Masaoka  
 (1898)

La belleza del trabajo de Shiki reside en la precisión, en lo infinitamente pequeño, íntimo y finito, opuesto a lo grandioso, público e infinito; en el *haikú* de Shiki no importan ya asuntos como la “palabra estación”, definitivos en el de Bashô para conseguir la perfección; la única estación de Shiki es ahora su enfermedad, la brevedad de la vida contenida en la brevedad de la última noche.

En otro de sus artículos, titulado: *Algunas observaciones acerca de Bashô*, Shiki describe el proceso de degeneración del *haikú* en los siguientes términos:

a) en el período Genroku (1688-1703), cuando Bashô estaba activo, el *haikú* no era un arte de las masas; muchos *haikús* de discípulos suyos como Kikaku, Ransetsu y Kyo-rai estaban más allá de la comprensión de los intelectuales de la época, tanto más de las masas incultas

b) durante la era Tempô el *haikú* empezó a ser una diversión para el común del pueblo; los trabajos de los llamados Tres Maestros de Tempô (Sôkyû, Baishitsu y Hôrô) eran tan simples que incluso los niños podían entender e imitar sus *haikús*

c) al mismo tiempo Bashô comienza a ser exaltado, sus *haikús* a ser considerados como perfectos, y él mismo a ser mirado como un dios.

Atendiendo a las limitaciones intrínsecas del *haikú*, Shiki enfrenta como restaurador la batalla más difícil: el escepticismo al que puede dar lugar ver la fragilidad de una forma estética sofisticada frente al atropellamiento de los tiempos modernos; dar actualidad a una forma que se extingue implica dotarla de un lenguaje que proceda necesariamente de afuera, del contacto con el mundo. Como el Japón, el *haikú* debe volver los ojos hacia otros referentes para que su historia y los productos de su cultura pasen a formar parte de la sensibilidad humana en general. La preceptiva estricta del *haikú*, su realismo exacerbado pueden llevarlo, sin lugar a dudas, a un límite de expresividad del que difícilmente saldrá, pero Shiki tiene algunas cartas por jugar; de un lado el rescate del “príncipe del *haikú*”, el poeta pintor del siglo XVIII, Yosa Buson que enriqueció el *haikú* imaginativamente, dotándolo de humor y hermosura; de otro lado su propia producción y la de contemporáneos suyos como Natsume Sôseki (1867-1916).



En 1896 Shiki lee por primera vez el diario *Shin hanatsumi* (*Recogiendo Flores nuevas*, 1797), que Buson escribió en memoria de su madre; Shiki queda gratamente impresionado con la espontaneidad e improvisación de Buson en tópicos extremadamente simples. La escritura del diario y las composiciones poéticas, acompañadas de la pintura practicada por Buson, influirán poderosamente en el trabajo de Shiki, que es a su vez pintor y escritor. Shiki escribe inmediatamente una serie de ensayos titulada *El mundo del Haikú*, que aparecerá publicada en el periódico *Nippon*, de abril a noviembre dme 1897; el propósito es exaltar la figura del *Haijin Buson*, a quien identifica como el auténtico “señor del *haikú*”. Mientras Shiki juzga a Bashô de simplón e impreciso en los detalles, reconoce a Buson la claridad y belleza de sus impresiones, la imaginación para recrear cosas antiguas, lugares nunca visitados, costumbres y experiencias humanas nunca vividas; la siguiente es apenas una muestra del *haikú* de Buson admirado por Shiki:

<i>Hoso cosí no</i>	El sacerdote de flacas caderas
<i>hōji sorozo ni</i>	inconscientemente se pone
<i>odoru kana</i>	a danzar, ¡ah!

<i>Yu no soko ni</i>	En el fondo del agua caliente
<i>waga ashi miyuru</i>	contemplo mis piernas,
<i>kesa no aki</i>	mañana de otoño

La segunda carta con la que cuenta Shiki para promover la resistencia y restauración del *haikú*, decíamos, está en su trabajo propiamente literario y en el de otros poetas contemporáneos suyos. En su caso, se trataba de confundir la literatura con la vida, como puede inferirse del uso que

da a la palabra “literatura” en una carta suya dirigida a su discípulo Takayama Kyoshi: “Mi literatura desaparecerá como el rocío en una hoja de hierba, sin dar fruto...” Alcanzar el realismo y la imaginación necesarios, depurar el lenguaje, introducir otros asuntos, pero ante todo continuar escribiendo en el espíritu del *haikú*, atento al discurrir de la naturaleza, practicando el *renga*, discutiendo en el interior de las escuelas sobre las piezas clásicas del *haikú*; de esta manera la producción de Shiki se va haciendo visible: la brevedad de sus 35 años de vida recogida en un *haikú*; tomemos como ejemplo uno de 1895, por el que se reconoce la experiencia y el conocimiento alcanzado por Shiki:

<i>Kaki kueba</i>	Muerdo un kaki <sup>61</sup>
<i>kane ga naru nari</i>	y una campana resuena,
<i>Hôryûji</i>	templo de Hôryûji

Vida y *haikú* son en Shiki, como vida y escritura en el escritor francés Marcel Proust, una misma realidad; el *haikú* de Shiki es a propósito del sonido de la campana del templo Hôryûji, pero igualmente a propósito del mordisco que da a un kaki justo en el momento en que suena la campana; puede ser igualmente que el propósito del *haikú* sea recordar el tañido de aquella campana cuando, desaprensivamente, da un mordisco a un kaki, o sea el impacto que trae escuchar la campana y revivir el sonido de sus dientes mordiendo el kaki. Son tantos los eventos reunidos, tanto el poder de congregación de impresiones en una pincelada poética de 17 sílabas; tanta la emoción, la experiencia, los recuerdos despertados en un mismo evento, que no cometeríamos ninguna desfiguración al amplificarlo sosteniendo, por ejemplo, como se discute hoy, que la campana a la que

<sup>61</sup> Kaki del Japón: árbol de madera muy dura, cultivado por sus frutos o kakis.

se alude no era la del templo Hôryûji, sino la de Tôdaiji, sabiendo que en cualquier caso a partir de este *haikú* son todas las campanas del Japón, como todas las campanas del mundo las que dan ocasión a esa conjunción de la vida, la memoria y la escritura. Pero no se trata tampoco de la alusión fortuita a una campana, porque este es un referente constante en los trabajos de Shiki, como lo fue en los del poeta que más admiró, Yosa Buson:

<i>Tsuri gane ni</i>	En la campana del templo
<i>tomarite nemuru</i>	posada, dormida
<i>chô kana</i>	la mariposa

Yosa Buson

Sobre la campana del templo,  
posada, brillando,  
¡Una luciérnaga...!

Shiki Masaoka

Se trata de ver aquí la proximidad real y literaria que existe entre una campana y otra, como la diferencia que ofrecen las imágenes de la mariposa (Buson) frente a la luciérnaga (Shiki). La celebración de lo espiritual que hay en el tañido de la campana de los templos, su profundidad en las montañas y poblados, como el inmenso contraste apenas aludido entre su sonido retumbante y el silencio de la mariposa y la luciérnaga.

Pero volvamos a la alusión que hacíamos a la obra de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, cuya lectura nos ha enseñado cómo los actos de la vida son actos de la memoria, cómo de manera en apariencia fortuita se reviven emociones contenidas de la infancia, mojando

un trozo de magdalena en el té o pisando las lozas de *Nôtre Dame*. Cuando la literatura tiene el tamaño de la vida, ofrece revelaciones, o eventos *satori* de plena comprensión que permiten revivir y redimensionar las experiencias; de esta manera el singular *haikú* de Shiki, alcanzado en un momento irrepitible de la vida, es toda su literatura.

### La reforma del tanka

El *tanka* (también llamado *waka* o canción breve), es un género poético que precede al *haikú*; se trata de una secuencia de cinco versos divididos en dos grupos de tres y dos versos, el primero de los cuales es un *haikú* (5, 7, 5 sílabas), al que le sucede un dístico de 7 sílabas en cada verso. Los personajes de la novela *Kokoro*, de Natsume Sôseki<sup>62</sup>, se entretienen en el juego de año nuevo denominado *tanka*, que consiste en repartir cien cartas con la segunda parte de poemas *tanka*; el poema entero es leído por un jugador que dispone de los *tankas*; en el momento en que las primeras sílabas son leídas, los mejores jugadores son capaces de reconocer a toda velocidad la carta que contiene la segunda parte; al final quien consigue el mayor número de cartas, gana. El juego recrea los *tanka* de cien poetas clásicos japoneses, recogidos en el *Hyakunin isshû*; el *tanka* número 57 de aquella recopilación dice:

<i>Meguri aite</i>	¿Encontrar
<i>mishi ya sore tomo</i>	al amigo de antaño
<i>wakanu ma ni</i>	sin reconocerlo?
<i>Kumo gakure ni shi</i>	Escondida entre las nubes
<i>yowa no tsuki kana</i>	la luna nocturna

<sup>62</sup> Natsume Sôseki, discípulo y amigo de Shiki, emprendió como él la renovación del *tanka* y el *haikú*. Sôseki, que será mejor conocido como novelista, entró en relación con Shiki en mayo de 1889, y frecuentó su compañía hasta su partida a Inglaterra en 1900. Durante once años Sôseki envió sus *haikús* y *kanshi* (poemas chinos) a Shiki esperando sus críticas.

En la Edad media japonesa las cartas, las descripciones de viajes y los diarios íntimos se intercalaban de *tankas* que aparecían como un precioso regalo hecho en una caligrafía íntima y elegante. El *Ise monogatari* (*Relatos de Ise*) es una recopilación de anécdotas atribuida a Arihara no Narihira (825-880), en el que los *tankas* con los que finaliza cada relato tienen una estrecha relación con el contenido del relato; para dar un ejemplo, en uno de ellos el héroe se hace a una hermosa rama de arce que envía a su amada acompañada del siguiente *tanka*:

La rama  
que he cortado para ti  
aunque estemos en primavera  
ha tomado del otoño  
un tinte bermejo

Otras recopilaciones de *tanka* igualmente famosas fueron la novela *Gengi monogatari*, de Murasaki Shikibu (978-1014?), el *Izumi shikibu nikki*, diario y correspondencia amorosa de Izumi, nacido aproximadamente en 966, que fue amante de las princesas imperiales Tamekata y Atsumichi; y el *Towazugatari* (1307?), novela que cuenta 36 años de la vida de una concubina del emperador Gofukakusa.

La preparación de la reforma del *tanka* en la que se embarca Shiki, le toma aproximadamente de 1893 a 1898, tiempo durante el cual estudia a profundidad las obras clásicas nombradas y los *tankas* de muchos autores más, entre quienes destaca al monje Ryôkan, tenido como el mejor representante del *tanka* premoderno; entre los *tankas* de Ryôkan recogidos en *Hachisu no Tsuyu* (*Gotas de rocío sobre una hoja de loto*), resaltamos:

Como el pequeño arroyuelo  
que busca su camino  
a través de las grietas cubiertas de musgo,  
también yo, calladamente,  
me torno claro y transparente

La pregunta en torno a la cual se desenvuelve la consulta de Shiki puede resumirse en los siguientes términos: “si el *tanka* en sí mismo fuera banal, ¿cómo podríamos llegar a explicar muchos de los grandes poemas del pasado? La respuesta no se dejó esperar: “en pocas palabras — escribió en el ensayo de 1893 *Bunkai Yatsu Atari (Ataques indiscriminados en el mundo de la literatura)* —, sólo hay una manera de restaurar hoy el valor del *tanka*: retirarlo de las manos de los que se llaman a sí mismos *poetas del tanka* (viejos y eruditos cascarrabias de la literatura japonesa, hombres mundanos y ambiciosos), y ponerla en las manos de los verdaderos poetas”. Lo anterior significaba la declaración de una urgencia semejante, o si se quiere más grave que la del *haikú*, por tratarse de una forma literaria demasiado definida, equivalente al soneto en la tradición occidental, cuya compleja estructura de 14 versos de 11 sílabas cada uno, divididos en dos cuartetos con rima abrazada (abba) y dos tercetos con rima cruzada (cdc) alcanzó registros magistrales en diferentes lenguas, como los de Francesco Petrarca, en italiano; Garcilaso de la Vega y Francisco de Quevedo y Villegas, en español; William Shakespeare y Elizabeth Barret Browning, en inglés, pero en su declive como forma poética dio lugar a infinidad de trivialidades e incompetencias, aún en autores reconocidos, como Pablo Neruda, para nombrar solo un caso.

En la reforma del *tanka* emprendida por Shiki, éste advierte que el vocabulario utilizado en los poemas se res-

tringe a formas del siglo X, que difícilmente dan ocasión al uso de palabras procedentes del chino o de otras lenguas; asimismo, el tono siempre gentil del *tanka* y la restricción de sus temas a unos cuantos asuntos, dejaba prácticamente cerrado su acceso a la realidad. “Toda palabra que pueda expresar belleza —escribió Shiki enfáticamente— es una palabra apropiada para el *tanka*; no hay otras palabras para el *tanka*. Sean chinas u occidentales, todas las palabras que puedan usarse literariamente, pueden ser consideradas como pertenecientes al vocabulario del *tanka*”.<sup>63</sup> Resumiendo, los postulados de Shiki fueron los siguientes:

- a) el *tanka* debe poner fin a su aislamiento artístico y buscar estándares más universales de la literatura
- b) el *tanka* debe revolucionar sus temas y su vocabulario si desea sobrevivir

El principal trabajo crítico de Shiki en relación con el *tanka* fue una serie de cartas publicadas en el periódico *Nippon* bajo el título: *Cartas a un poeta tanka*; allí discutió Shiki los distintos elementos formales del *tanka* a tener en cuenta a fin de enriquecerlo y transformarlo. La crisis formal podía identificarse inicialmente en la necesidad de utilizar un tono fuerte que rompiera el acento melódico tradicional; en las cartas N° 6 y N° 7 Shiki expresa su convicción de que el *tanka* sólo podrá sobrevivir si apropia elementos de otras culturas y entra en sintonía con el espíritu del período Meiji (o la influencia *Manyôshû*), que apenas empezaba y que haría del Japón a corto plazo uno de los pueblos más activos a nivel político, económico, cultural y tecnológico. Una muestra de lo anterior fueron

<sup>63</sup> Citado por Beichman, Janine, *Masaoka Shiki*, Tokio: Kodansha Internacional, 1982, p. 87.

los poemas *tanka* escritos por Shiki en 1898 en torno al béisbol, deporte que le dió grandes emociones; veamos uno de ellos:

<i>Hisakata no</i>	Lejos
<i>amerikabito no</i>	bajo los cielos de América
<i>ajime ni shi</i>	dan comienzo
<i>bçsubôru wa</i>	al béisbol — ¡ah,
<i>miredo akanu kamo</i>	puedo verlo por siempre!

En 1901 se publica el que puede considerarse como “diario de enfermedad de Shiki”, titulado *Una gota de tinta*; los dos primeros *tankas* de la secuencia del 4 de mayo ponen en relación el final de la primavera con la muerte de Shiki, como efectivamente ocurrió; se trata, sin mayores rodeos, de un epitafio por cada flor descrita: las plantas Lady Sao y el iris de muro.

<i>Saogami no</i>	Ah, triste apartarse
<i>Wakare kanashi mo</i>	de Lady Sao...
<i>Kon haru ni</i>	En la primavera que viene
<i>futatabi awan</i>	no seré yo
<i>ware naranaku ni</i>	el que la encuentre otra vez

<i>Ichihatsu no</i>	El iris de muro
<i>hana saki-idete</i>	abre sus botones:
<i>waga me ni wa</i>	ante mis ojos
<i>kotoshi bakari no</i>	la última primavera
<i>haru yukan to su</i>	empieza a desvanecerse



### Shiki o la *Aufhebung* impostergable

La *Aufhebung*, concepto propuesto por el filósofo alemán G. W. F. Hegel en los primeros párrafos de su *Ciencia de la lógica* (1817), nos ofrece el recurso para comprender el verdadero papel de un autor como Shiki; la *Aufhebung* hegeliana plantea de manera simultánea la situación de algo que se suprime, pero en tanto se conserva y se eleva por su propia fuerza hacia una instancia superior; aunque suene paradójico, la *Aufhebung* celebra la pérdida de algo en función de su transformación y reconversión. Bajo el compromiso de recibir los nuevos tiempos, permaneciendo sin embargo en el espíritu de los tiempos antiguos, dejando de ser lo que ha venido siendo para al mismo tiempo continuar, Shiki realiza en la literatura japonesa la *Aufhebung* impostergable. El filósofo Félix Duque presenta una aproximación a la *Aufhebung* hegeliana en los siguientes términos:

*Aufhebung* significa a la vez suprimir, conservar y elevar. Tarea de la filosofía sería la comprensión de la autosupresión (...) de las determinaciones configuradoras de la realidad y el pensamiento (...); esa “supresión” implica al punto una “conservación”, pero en un plano de integración superior (...); y esa “conservación” implica también (...) una “elevación”, ya que algo es de más rango cuando está aunado con lo demás: se entrega a ello y a cambio es “reconocido” como “partícipe”.<sup>64</sup>

Como advertimos, Shiki ingresa en el *haikú* sembrando la alarma de una estética que se pierde, pero su persistencia y conocimiento del *haikú* le dan la ocasión para elevarlo al lenguaje y al espíritu de los tiempos nuevos. La *Aufhebung* refrenda en este caso el doble fenómeno de comprensión y autosupresión de una forma, enfrentado al de ilumina-

<sup>64</sup>Duque, Félix, *Historia de la filosofía moderna. La era de la crítica*, Madrid: Editorial Akal, 1998, pp. 327-328., nota 672.

ción y nuevo conocimiento de la misma, permitiéndonos entender el papel de Shiki como intelectual: para quien el pensamiento conservador de estirpe *samurái* de su abuelo materno está increíblemente, no a la deriva de los tiempos, sino en la línea de reconfiguración de la realidad y el pensamiento japonés. Shiki combina su propósito personal de conocer la poesía y el pensamiento chino clásico con el entusiasmo por los nuevos tiempos; de esta manera la *Aufhebung* se configura en su obra como un acto paralelo de supresión de la artificiosidad del *haikú*, y de ascensión del mismo (el *haikú* contenía suficiente fuerza, dominio y espíritu de belleza para elevarse sobre sí mismo). Y este proyecto reclamará de él su sensibilidad plena, su inteligencia y su vida.

Nuestro compromiso ha consistido en resaltar la importancia de la *Aufhebung* hegeliana llevándola a un plano que entusiasmaría al propio Hegel, allí donde se puede presenciar a quien se ha hecho cargo de sobrepasar las dificultades intrínsecas de una cosa considerándola como existente pero a su vez final, e ingresando en ella para revolucionar sus estructuras sin generar cambios que la desintegren o enmascaren. Shiki integra el *haikú* a un plano de mayor apertura en poesía, lo observa por dentro e interroga su situación frente a la realidad, la imaginación, y el lenguaje, en fin, frente a su devenir mismo en las demás lenguas del mundo. Buscando desde dentro, Shiki consigue, ante la adversidad de los nuevos tiempos, que el *haikú* responda a la pregunta por la literatura, la estética y la vida, campos desde donde irradiará una lógica común a otras formas poéticas y literarias. Lo dicho hace de Shiki el último de los cuatro grandes del *haikú*: “Bashô —se lee en la *Antología del haikú japonés, poesía zen*— había iniciado el *haikú* por el camino lírico; Buson lo había tomado por el camino del arte; Issa por el de la

humanidad, en tanto que Shiki quiso volverlo al camino de la belleza, pero depurándolo de todo tipo de religión, panteísmo, misticismo o *Zen*".<sup>65</sup>

Sólo nos resta leer algunos *haikús* de Shiki, instalados como toda gran literatura, más allá de la mortalidad humana y los dramas morales de la enfermedad.

*Hibari ha to*            La escuela de la alondra  
*kaeru ha to*            y la de la rana  
*uta no giron kana*    discuten sobre el canto

*Kuwa talete*            Una azada recostada,  
*atari hito naki*        no se ve a nadie.  
*Atsuna kana*            ¡Qué calor!

*Kaki kui no*            Recuérdame  
*hokku suki to*        como alguien que amaba el haikú  
*tsutao beshi*        y los nísperos

*Ki no sue ni*            Entre las copas de los árboles  
*tôku no hanabi*      los fuegos artificiales a lo lejos  
*hirakikeri*            se alcanzan a ver

*Aki no hae*            Moscas de otoño  
*tatakare yasuku*     ¡cómo es de fácil  
*nari nikeri*            espachurrarlas!

*Muki ôte*            Durante su reencuentro  
*nani o futtsu no*     ¿qué se dirán  
*kakashi kana*        los abanicos?

<sup>65</sup> Cf. *Antología del haikú japonés, poesía zen*, Medellín: Editorial Endimiyón Ltda, 1990, pp. 115-123.

*Shi ni kakete*      Tan próxima a la muerte  
*nao yakamashiki*    y tan ruidosa la cigarra  
*aki no tonbo*        en otoño

*Ookaze no*            La borrasca  
*niwaka ni okoru*    inflama  
*nobori kana*         los banderines

Aproximadamente a la 1:00 de la madrugada del 19 de septiembre de 1902 muere, a los 35 años de edad, Tsuneki Masaoka (Shiki); algunas horas antes su amigo Kawahigashi Hekigotô había puesto en sus manos el pincel para que Shiki escribiera letra a letra sus tres últimos poemas; uno de ellos, inspirado en la planta cucurbitácea *luffa*, o “esponja de la China”, dice:

*Hechima saite*      La esponja de la China se abre  
*tan no tsumarichi*    las flemas la ahogan  
*hotoke kana*        deviene Buda

## Bibliografía

Aitken, Robert, *A Zen Wave, Bashô's Haiku & Zen*, New York–Tokyo: Weatherhill, 1982.

Bashô, Matsuo, *Sendas de Oku*, Kyoto: Benrido, S.A. 1992. Traducido del Japonés por Eikichi Hayashiya – Octavio Paz.

\_\_\_\_\_, *Jours de printemps, haïku*, Paris: Arfuyen, 1988. Traduit du japonais par Alain Kervern.

\_\_\_\_\_, *Bashô and His Interpreters, Selected Hokku with Commentary*, Stanford, California: Stanford University Press, 1991. Compiled, Translated, and with an Introduction by Makoto Ueda.

\_\_\_\_\_, *On Love and Barley Haiku of Basho*, London: Penguin Books, 1985. Translated from Japanese with an Introduction by Lucien Stryk.

\_\_\_\_\_, *The narrow road to deep north and other travel sketches*, London: Penguin Books, 1975. Translated from the Japanese with an Introduction by Nobuyuki Yuasa.

\_\_\_\_\_, *A haikú journey, Bashô's "the narrow road to the far north" and selected haikú*, Tokyo: New York, San Francisco: Kodansha International Ltd, 1974. Photographs by Dennis Stock, translated and introduced by Dorothy Britton.

\_\_\_\_\_, *Le Manteau de pluie du Singe*, Paris: Publications Orientalistes de France, 1986. Présenté et traduit du japonais par René Sieffert.

\_\_\_\_\_, *Jours d'hiver*, Paris: Publications Orientalistes de France, 1987. Présenté et traduit du japonais par René Sieffert.

\_\_\_\_\_, *Journaux de voyage*, Paris: Publications Orientalistes de France, 1988. Présenté et traduit du japonais par René Sieffert.

\_\_\_\_\_, *Le Sac à charbon*, Paris: Publications Orientalistes de France, 1989. Présenté et traduit du japonais par René Sieffert.

\_\_\_\_\_, *La Calebasse*, Paris: Publications Orientalistes de France, Paris:1991. Présenté et traduit du japonais par René Sieffert.

\_\_\_\_\_. *Friches (1)*, Les quatre saisons, Paris: Publications Orientalistes de France. 1992. Présenté et traduit du japonais par René Sieffert.

\_\_\_\_\_, *Friches (2)*, Réminiscences, Paris: Publications Orientalistes de France, 1993. Présenté et traduit du japonais par René Sieffert.

\_\_\_\_\_, *Friches (3)*, Dix kasen, Paris: Publications Orientalistes de France, 1993. Présenté et traduit du japonais par René Sieffert.

\_\_\_\_\_, *Le Faucon impatient*, Paris: Publications Orientalistes de France, 1994. Présenté et traduit du japonais par René Sieffert.

Beichman, Janine, *Masaoka Shiki*, Tokio: Kodansha International, 1982.

Cheng, François, *L'Espace du rêve, Mille ans de peinture chinoise*, Paris: Phébus, 1980.

Cholley, Jean, *En village de miséreux, choix de poèmes de Kobayashi Issa*, Connaissance de l'Oriente, Paris: Gallimard. 1996.

Chuang-Tzu, *Chiang-Tzu*, Caracas: Monte Ávila Editores, 1991.

Coyaud, Maurice, *180 Contes populaires du Japon*, Paris: Éditions G.-P. Maisonneuve et Larose, 1975.

\_\_\_\_\_, *Fourmis sans ombre, Le Livre du haïku: anthologie-promenade*, Paris: Éditions Phébus, 1978.

\_\_\_\_\_, *Tanka Haiku Renga, Le Triangle magique*, Paris: Société d'édition Les Belles Lettres, 1996.

Cuartas Restrepo, Juan Manuel, *Blanco Rojo Negro, el libro del haikú*, Cali: Programa editorial Universidad del Valle, 1998.

\_\_\_\_\_, *El Budismo y la Filosofía, contrastes y desplazamientos*, Cali: Programa editorial Universidad del Valle, 2002.

Kato, Suichi, *Histoire de la littérature japonaise (Nihon bun-*

*gaku-shi josetsu*), 3 vols, Paris: Librairie Arthème Fayard et Intertextes, 1986.

Issa, *Haikú*, Paris: Éditions Verdier, 1994. Traduits du japonais par Joan Titus-Carmel.

\_\_\_\_\_, *The Dumpling Field, haiku of Issa*, Athens: Swallos Press - Ohio University Press, 1991. Translated by Lucien Stryk with the assistance of Noboru Fujiwara.

\_\_\_\_\_, *The Autumn Wind, A Selection from the poems of Issa*, Tokyo – New York – London: Kodansha International, 1984. Translated and Introduced by Lewis Mackenzie.

Keene, Donald, *La literatura japonesa*, México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

Miner, Earl, *The Japanese tradition in British and American literature*, Princeton: Princeton University Press, 1958.

\_\_\_\_\_, *An Introduction to Japanese Court Poetry*, Stanford, California: Stanford University Press, 1968.

Paz, Octavio, *El signo y el garabato*, México: Editorial Joaquín Mortiz, 1975.

\_\_\_\_\_, *Las peras del olmo*, Bogotá: Editorial La Oveja Negra, 1984.

Petit, Karl, *La Poésie Japonaise, Anthologie des origines à nos jours*, Paris: Éditions Seghers, 1959.

Ryôkan, *Les 99 haikús de Ryôkan*, Paris: Éditions Verdier, 1986. Traduits du japonais par Joan Titus-Carmel.

\_\_\_\_\_, *Zen Monk-Poet of Japan*, New York: Columbia University Press, 1977. Translated by Burton Watson.

\_\_\_\_\_, *The Zen Poems of Ryôkan*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1981. Selected and Translated with an Introduction, Biographical Sketch, and Notes by Nobuyuki Yuasa.

Sieffert, René, *Poètes du Japon, le haikai selon Bashô*, Paris: Publications Orientalistes de France, 1989.

Shirane, Haruo, *Traces of Dreams, Landscape, Cultural Memory and the Poetry of Bashô*, Stanford, California: Stanford University Press, 1998.

Ueda, Makoto, *The Path of Flowering Thorn, The Life and Poetry of Yosa Buson*, Stanford, California: Stanford University Press, 1998.

Wolpin, Samuel, *El zen en la literatura y la pintura, antología ilustrada del haikú y el relato*, Buenos Aires: Editorial Kier, S.A., 1985.

Wood, Ernst, *Diccionario zen*, Barcelona: Ediciones Paidós, 1980.

*Anthologie de la poésie japonaise classique*, Paris: Traduction, préface et commentaires de G. Renondeau. Gallimard – Unesco, 1971.

*Antología del haikú japonés, poesía zen*, Medellín, Editorial Endimión Ltda., 1990.

*A Waka Anthology*, Volume one: The Gem-Glistening Cup, Translates, with a Commentary and Notes by Edwin A. Cranston. Stanford, California: Stanford University Press, 1993.

*Cage of Fireflies. Modern Japanese Haikú*, Ohio: Translated by Lucien Stryk, Swallow Press – Ohio University Press, 1993.

*Great Fool, Zen Master Ryōkan, Poems, Letters, and Other Writings*, Honolulu: Translated with Essays by Ryūichi Abé and Peter Haskell, University of Hawai'i Press, 1996.

*One Hundred Famous Haikus*, Tokyo and San Francisco: Selected and translated into English by Daniel C. Buchnan. Japan Publications, Inc., 1973.

*Modern Japanese Tanka. an Anthology*, New York: Edited and Translated by Makoto Ueda. Columbia University Press, 1996.

*Traditional Japanese Poetry, an Anthology*, Stanford, California: Translated, with an Introduction, by Steven D. Carter. Stanford University Press, 1991.



## Índice

El camino del haikú	9
Matsuo Bashô o el “camino del haikú”	31
Takarai Kikaku, discípulo oscuro del haikú	55
Onitsura: “voz y sentimiento de las cosas”	75
Yosa Buson: “¡qué largo el camino...!”	99
Issa Kobayashi o “el pequeño gorrión”	121
Gotas de rocío del monje Ryôkan	147
Shiki Masaoka: “...para mí no hay dioses”	169
Bibliografía	189



## Programa ditorial

Ciudad Universitaria, Meléndez  
Cali, Colombia

Teléfonos: (+57) 2 321 2227  
321 2100 ext. 7687

<http://programaeditorial.univalle.edu.co>  
[programa.editorial@correounivalle.edu.co](mailto:programa.editorial@correounivalle.edu.co)

**¡ S i g u e n o s !**



[programaeditorialunivalle](http://programaeditorialunivalle.edu.co)