



Ikimonofūei
Composición poética sobre los
seres vivos

Kaneko Tohta

Traducción original al inglés

por

Kon Nichi Translation Group

(Richard Gilbert, Itō Yūki, David Ostman, Mashiro Hori,
Koun Franz, Tracy Franz, Kanamitsu Takeyoshi)

Traducción al español de Jaime Lorente

Número 1
Sabi-shiori
-Colección Tohta-

© Del texto: **Kon Nichi Translation Group**

(Richard Gilbert, Itō Yūki, David Ostman, Mashiro Hori, Koun Franz, Tracy Franz, Kanamitsu Takeyoshi)

Libro 1 de 4, recopilados en *HAIKU AS LIFE: A Kaneko Tohta Omnibus*. Essays and Interview, Commentary and Selected Haiku in Translation. Omnibus edition (4 volumes) expanded and revised. Publish in Red Moon Press, Winchester VA, USA. 2019. © Richard Gilbert

© De la traducción al español: Jaime Lorente

Imagen del logo de sabi-shiori: «Kyoriku (1656-1715),
Retrato de Bashō (como el “nuevo” Saigyō), Kakimori Bunko, Itami».

Sabi-shiori: sabishiori.blogspot.com

Para contactar con el editor: haikutoledo@gmail.com

Instagram: [@sabishiori](https://www.instagram.com/sabishiori)

Editado en Toledo. Edición no comercial, no venal.

Primera edición: junio de 2023.

ISBN de Amazon (edición no comercial): 9798397019453

Reservados todos los derechos. Esta obra está protegida por las leyes de copyright. Publicado online en PDF, de forma gratuita, para todos los lectores interesados, en El Rincón del Haiku.



Mi más sincero agradecimiento a Richard Gilbert por la autorización concedida para traducir esta obra crucial para el haiku moderno, así como a todo el excelente grupo Kon Nichi Translation Group, de cuyos miembros ya hemos traducido en Sabi-shiori un trabajo: New Rising Haiku (El Nuevo Haiku Emergente) de Itō Yūki. Enhorabuena por vuestra brillante contribución al conocimiento del haiku. Por último, mi agradecimiento también a Jim Kacian, editor de Red Moon Press y The Haiku Foundation, por facilitarme los contactos y cuya difusión del haiku es muy destacada internacionalmente.

ÍNDICE

Notas del traductor al español 11

Introducción 15

Notas preliminares 25

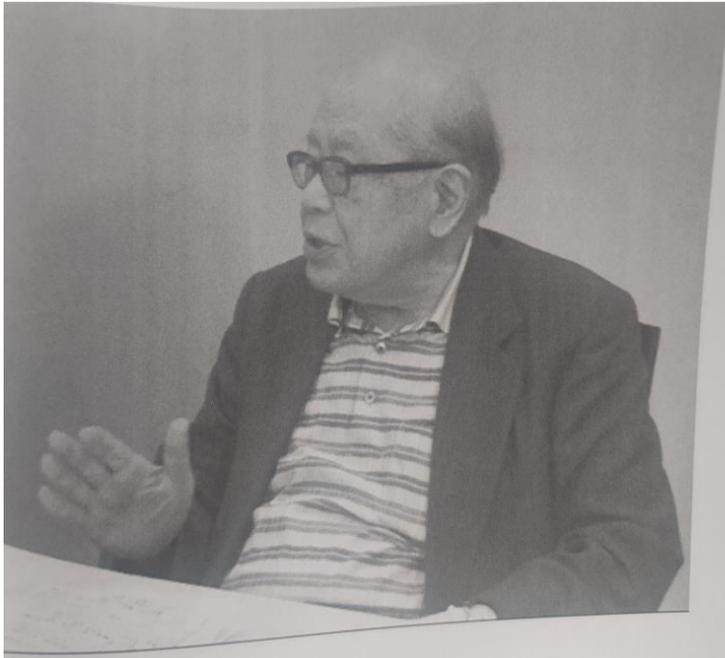
Conferencia:

Ikimonofūei. Composición poética sobre los seres vivos 29

Respuestas

*Sobre el desarrollo de una teoría del haiku.
Nota del traductor por Masahiro Hori* 65

*El lenguaje poético en la traducción.
Nota del traductor por Koun Franz* 69



Notas del traductor al español

Es la primera vez que se publica una obra teórica de Kaneko Tohta 金子 兜太 (1919-2018) en español. Ni siquiera disponemos de una antología de sus haikus, más allá de un par de poemas que pueden encontrarse en internet, en blogs o en revistas electrónicas y académicas.

Esta traducción que presentamos intenta reparar tan llamativa e incomprensible ausencia. Porque existe en Japón cierto consenso que considera a Shiki *el padre del haiku moderno* y, a Tohta un absoluto referente del *gendai haiku* japonés o haiku contemporáneo (tras 1945) alternativo a la corriente tradicional-*Hototogisu*.

Difundir al español una conferencia crucial como *Ikimonofūei* es un acto de justicia poética y ha sido posible gracias a Jim Kacian, editor de Red Moon Press, quien me puso amablemente en contacto con Richard Gilbert, responsable del grupo de trabajo *Kon Nichi* encargado de la traducción original.

Los conceptos que fluyen en esta conferencia son imprescindibles para la comprensión del haiku actual y muestran una evolución coherente con los ideales estéticos clásicos.

El punto de partida es conocido: el concepto de “percepción”. Para Shiki, ésta se fundamenta en el *shasei* o bosquejo de la vida, en tres niveles con elementos objetivos y subjetivos; para Kyoshi, el *kyakkan shasei* o descripción objetiva donde quedan atrás los sentimientos; para Tohta, el *ikimono kankaku* o percepción bruta, cruda, de los seres vivos, a medio camino entre la objetividad y la subjetividad.

Parece que cada época elige a un *haijin* del Periodo Edo como referente: el siglo XVIII y parte del XIX remiten a Bashō; tras la Restauración Meiji, Shiki sitúa el foco en el olvidado Buson; por su parte, a mediados del siglo XX Kyoshi desempolva a Bashō y tras la Segunda Guerra Mundial Kaneko Tohta redirige la atención a Issa.

Ikimono fūei manifiesta la continuidad en conceptos básicos del haiku como la citada percepción (el suceso real, existente) y el *makoto*, tal y como lo concibió Shiki (busqueda interior donde afloran las emociones del poeta); también implica la flexibilidad y apertura visibles en las nuevas tendencias surgidas en oposición a Kyoshi: la presencia de una forma libre ajena al patrón encorsetado del 5-7-5, la ausencia en muchos casos de *kigo*, las experiencias previas que se añaden a lo percibido en un instante (teoría *zōkei-ron* de Tohta) y la posibilidad de que el haiku se escriba en un entorno urbano con motivos artificiales.

Esta conferencia de Tohta ofrece una de las dos visiones generales sobre el haiku, a menudo olvidada o denigrada. El gendai haiku está vinculado con la tradición, pues consolida la persistencia de ciertos conceptos clave en la historia del haiku; pero también supone la evolución de los conceptos teóricos surgidos tras la muerte de Shiki, relegados a la lucha dialéctica con la escuela *Hototogisu* de Kyoshi.

No es necesario que me extienda más: la excelente introducción de Richard Gilbert y su equipo, así como las notas a pie que han incluido en la conferencia son muy útiles y enriquecedoras. Sólo en un par de ocasiones he añadido **NT** para aclarar alguna cuestión específica o término en español.

Recomiendo la lectura de la *Introducción y las notas preliminares* como punto de inicio para adentrarnos, correctamente, en la comprensión de los conceptos de Tohta, pues a menudo emplea un lenguaje jalonado por múltiples connotaciones y sugerencias. Adentrarse en este bosque de palabras nos permitirá una profunda reflexión sobre el mundo del haiku, desconocida en español hasta entonces. Creo que con esta traducción se abre un nuevo horizonte sobre el que debemos reflexionar.

Jaime Lorente

Introducción

Kaneko Tohta 金子 兜太 (1919-2018), pionero literario y cultural de la poesía japonesa de posguerra y crítico de haiku, sigue inspirando a nuevas generaciones de poetas. Su carrera comienza en 1937 con un haiku publicado a los dieciocho años y se extiende a lo largo de ochenta años, durante los cuales instigó varios de los principales movimientos progresistas del haiku de posguerra, convirtiéndose en una destacada figura literaria y cultural como crítico, profesor, erudito y poeta. Kaneko sigue siendo conocido en todo el país por su participación en diversos programas de televisión de la NHK, y ha sido objeto de varios documentales.

Ha recibido una veintena de importantes galardones, entre ellos la Medalla de Honor, Cinta Púrpura (1988), la Orden del Sol Naciente, 4ª Clase (1995), Persona de Mérito Cultural de Japón (2008) y, más recientemente, el Premio Asahi (2015). Estos prestigiosos galardones dan idea de sus logros y reconocimientos. Kaneko ha publicado más de 15 colecciones de haiku. Sus *Obras completas* (cuatro volúmenes, más de 2.000 páginas) se publicaron en 2002.

Debido a la falta de obras traducidas, Kaneko Tohta no es muy conocido fuera de Japón. De los haikus traducidos que se pueden encontrar, pocos dan una indicación de su profundidad filosófica o de los fundamentos críticos que informan de su obra. Desgraciadamente, al carecer de tal información, los poemas traducidos fuera de contexto ofrecen escasos indicios de la perspicacia de Kaneko: éstas son algunas de las cuestiones que impulsan la impresión de este libro.

Kaneko es relevante como un filósofo-poeta de talla internacional, así como su obra y trayectoria. Su visión es reveladora, accesible y refrescantemente directa: no encontrarás aquí a un académico o ideólogo de torre de marfil, sino la fuerza bruta de un boxeador capaz de aplastarte con una frase o una idea. Esta fue una imagen que me vino a la mente durante nuestra entrevista de dos horas en Tokio en el verano de 2010. La fuerza del discurso de Kaneko, su agudeza y perspicacia y su implacable energía de búsqueda fueron vigorizantes y provocadoras en el mejor sentido.

La conferencia *Ikimonofūei* esboza elementos de la filosofía poética de Kaneko (seguida de dos ensayos de respuesta). (...)

[NT.- Richard Gilbert y su equipo mencionan aquí su edición *Omnibus*, que contiene material no traducido anterior a la entrevista de 2010, y haiku adicionales, hasta 2018. Los cuatro libros publicados por su grupo de traducción son *Ikimonofūei* (2011) -que es el libro aquí traducido-, *The Future of Haiku* (2011), *Selected Haiku Part 1: 1937-1960* (2012), y *Selected Haiku Part 2: 1961-2012* (ahora ampliado); todos publicados por Red Moon Press de Jim Kacian. Se ha eliminado en la traducción la explicación que se realiza ahora del contenido de los otros libros].

Tomando contacto con poetas de haiku de todo Japón, la recepción del pensamiento de Kaneko se refiere no sólo a las sensibilidades que el propio Kaneko valora, sino a cómo desafía a cada poeta a ser genuino y valiente. Lo suficientemente valiente y estudiado como para desarrollar posturas sociales informadas con el poder de refrescar las vidas creativas de los demás.

Espero que esta obra les conmueva e inspire tanto como a nosotros. La búsqueda y el viaje de Kaneko encarnan una auténtica tradición moderna de haiku, y una medida de su futuro.

Richard Gilbert, de Kon Nichi Translation Group. Kumamoto University, enero de 2019.

Nota: Deseo expresar mi agradecimiento a la Sociedad Japonesa para la Promoción de la Ciencia y al Ministerio de Educación de Japón por el apoyo prestado a esta investigación, y agradecer a Kaneko Tohta y a la *Revista Gendai haiku* su permiso para publicar estas traducciones.

En *Ikimonofūei* Kanako explica la proclamación de Issa de vivir como *arabonpu*, un salvaje humano corriente. Esta noción forma parte de un hilo que teje varias ideas clave: "la percepción cruda de los seres vivos", "el salvajismo intelectual" y "el errante asentado", todo ello en relación con el tema principal del *ikimono* (literalmente, los seres vivos); dando cuerpo a un enfoque del haiku que es, curiosamente, una polémica social que defiende modos particulares de investigación creativa y crítica como estilo de vida. A través de su poesía y su presencia, Kaneko encarna íntimamente las ideas que propugna; parece que la filosofía poética de Kaneko alcanza su deleite en la concepción del *ikimonofūei*, articulada de forma concisa en esta conferencia (un punto que Masahiro Hori discute en su ensayo-respuesta).

Creo que Kaneko quiere que nos quedemos con historias reales, con la vida humana real, para que nosotros, como lectores, localicemos el significado de sus términos poéticos clave, como el "salvaje" (*ara*) de *arabonpu*, dentro de perspectivas humanas imaginadas, en lugar de llegar a un final de nociones abstractas.

El "lenguaje encarnado, el lenguaje del cuerpo" es una llave que abre la puerta a la principal modalidad de discusión y composición de Kaneko (un tema dilucidado por Koun Franz, en su ensayo-respuesta). Abrir la visión periférica, abrazar los matices de la atmósfera como inferencia: esto forma parte integral de la evocación de Kaneko, hecha de acuñaciones únicas, un lenguaje crepuscular que a menudo sólo se vislumbra a medias. Al igual que ocurre con la propia forma del haiku, la filosofía poética de Kaneko encuentra en última instancia su coherencia en el corazón del lector más que en la demostración del autor. Kaneko es un poeta fuerte que arranca palabras de contextos normativos y las impregna de una distinción idiosincrática.

Tal y como se presentó en forma de conferencia, *Ikimonofūei-Composición poética sobre los seres vivos* es un resumen conciso y accesible de la filosofía y postura de Kaneko. Dicho esto, hay que hacer algunas advertencias. El público de la conferencia eran los asistentes a la 46ª Conferencia Nacional Anual de la Asociación de Haiku Moderno (*Gendai haiku kyōkai*, octubre de 2009). Los miembros estaban familiarizados con gran parte de la obra de Kaneko, y también eran activos escritores de haiku. En el mundo del haiku (y en la poética breve japonesa en general), se suele esperar, si no exigir, que los lectores estudien la vida y obra de un autor determinado para poder dedicarse adecuadamente a su *obra*.

Al tratarse de una forma poética extremadamente breve, este estudio preparatorio resulta útil, ya que el haiku ha estado históricamente ligado a la comunidad. Los poetas fuertes forman círculos y crean revistas como algo natural, y generalmente hay circulación entre poetas, miembros y el público. Aunque puede ser una obra autónoma, un haiku determinado se fertiliza y profundiza con un lector capaz de conocer las diversas capas de la comunidad, la historia y la cultura que rodean y apoyan el breve poema.

Nota sobre las convenciones de nomenclatura: se sigue el estilo japonés de poner primero el nombre de la familia, excepto cuando una persona ha dejado clara una preferencia diferente. En el caso de Kaneko Tohta, su apellido es Kaneko; "Tohta" se transcribiría convencionalmente "Tōta"; sin embargo, "Tohta" es su estilo establecido (el apelativo que utiliza en inglés **NT.**- y en español seguiremos este criterio), por lo que se prefiere. Además, los poetas de haiku japoneses suelen citarse (tanto en japonés como en inglés) por su nombre de pila o seudónimo, como Bashō, Issa, Shiki y Santōka.

Kon Nichi Translation Group

Ikimonofūei
Composición Poética sobre los Seres Vivos
Kaneko Tohta

-Conferencia presentada en el 46º Congreso Nacional Anual de la *Gendaihaiku kyōkai* (Asociación del Haiku Moderno), 13 de octubre de 2009-.

Traducción al inglés de *Kon Nichi Translation Group* (Richard Gilbert, Itō Yūki, David Ostman, Masahiro Hori, Koun Franz, Tracy Franz, Kanamitsu Takeyoshi).

Traducción al español de Jaime Lorente

Notas preliminares

1.- El haiku que abre esta conferencia

華麗な墓原女陰あらわに村眠り
kare ina hakahara jo'in arawa ni mura nemuri

Espléndido campo de lápidas
labios descubiertos
el pueblo duerme.

Este haiku fue escrito en Wakimisaki, en la Península de Nomo (Nagasaki) en 1958. Wakimisaki es un pequeño pueblo de pescadores, que fue históricamente un sitio de persecución y martirio de cristianos que vivían en clandestinidad (*kakure kirishitan*). En los años siguientes a la bomba atómica, no había peces y la aldea se moría de hambre.

Todo el lugar estaba sucio y era obsceno; las mujeres del pueblo vagaban sin rumbo con su traje de noche (sin ropa interior) con los genitales al aire: una especie de fiesta de los muertos. Sin embargo, el cementerio estaba impecable y cuidado. En este contraste bizarro sólo florecían los muertos. Era como si ellos hubieran comido y este pueblo representara los huesos tirados y los restos de basura: una fiesta de los muertos. *Mura nemuri* (el pueblo duerme) al final del haiku implica una muerte despierta como la de un zombi. Este haiku es un ejemplo característico de los muchos *shakaisei* haiku escritos por Kaneko Tohta: haiku de conciencia social.

2.- Lugar y fecha

Esta conferencia fue presentada en el 46º Congreso Nacional Anual de la *Gendaihaiku kyōkai* (Asociación del Haiku Moderno) en el Hotel Tokyo Ueno Toh-Ten-Ko, 13 de octubre de 2009. Se publicó consecuentemente (en japonés) en el *Gendai Kyōkai Journal*, enero de 2010. En el texto, los paréntesis indican información añadida para mayor claridad por los traductores.

3.- Sobre el uso que Kaneko Tohta hace de *ikimono*

La forma de kanji más común se escribe 生き物 (los dos primeros kanji son *iki*, el último es *mono*). La traducción de diccionario de uso (*Shogakukan Progressive English-Japanese Dictionary*, segunda edición, 1993) dice: “una cosa (ser) viviente, una criatura (viviente), vida; muchas formas diversas de vida”. *Iki* 生き es “vida, viviente”. *Mono* 物 ofrece una variedad de significados: “objeto(s), cosa(s) tangible(s), materia”; a veces: “ser, vida, alma, espíritu(s)”. Antiguamente (en la lengua de yamato), *mono* se usaba para fantasmas, espíritus antepasados y kami (dioses), así como “ser, vida, alma”. Hay diferentes kanji de *mono* para distinguir entre personas 者 y cosas 物.

Kaneko evita los kanji para *mono*, utilizando en su lugar el simple sonido del hiragana, もの. Así, la distinción entre “personas” y “cosas” se borra. Al especificar *mono* en *hiragana* (con las grafías del *kana*) se incluyen todas las posibles definiciones y usos de *mono*; así, una concisa traducción al inglés [o al español] no es posible. Para complicar aún más la cuestión estilística, en determinadas circunstancias “cosas” parece más apropiado, mientras que en otras “seres” es mejor -así que nosotros empleamos ambas apelaciones dependiendo de la situación. “Composición Poética sobre cosas/seres animados” puede ser lo más cercano a *iki-monofūei*, pero es poco elegante, carece de gravedad histórica y no indica bien conceptos de espíritu(s), alma y entidades. Además, “animado” (viviente), tal como se emplea en nuestra traducción, tiene vinculación con el animismo y el vitalismo, dos antiguas fuentes de la cultura japonesa.

Comienzo de la conferencia

華麗な墓原女陰あらわに村眠り
kare ina hakahara jo'in arawa ni mura nemuri

Espléndido campo de lápidas
labios descubiertos
el pueblo duerme.

1.- *ikimonofūei* y *kachōfūei*

Gracias por asistir hoy. El término “composición poética sobre los seres vivos”, *ikimonofūei*, del que hablaré, ha madurado en mi mente durante los últimos meses. Este término pretende oponerse al *kachōfūei* de Kyoshi (composición poética sobre pájaros y flores), ya que el sentido de su término sigue siendo problemático.

Kyoshi también acuñó los términos “un esbozo objetivo” (*kyakkan'shasei*) y “una forma fija con palabras de temporada” (*yūki teikei*). Ninguno tiene un contenido significativo y son sólo aceptables como frases hechas.

Voy a hablar sobre el término *kachōfūei* de Kyoshi (literalmente, “pájaros y flores”) y del *kyakkan’shasei* (haiku de realismo objetivo con *kigo*) con más detalle después, pero puede decirse aquí que, en su concepción, el contenido poético debe limitarse a cosas como las flores y los pájaros (es decir, términos estacionales institucionalizados y oficiales). Kyoshi consideraba sólo éstos como aspectos de la naturaleza, tratando a los seres humanos en particular como algo diferente y a la vez separado de la naturaleza. Su forma de pensar en el haiku, desde mi punto de vista, puede considerarse un tipo de formalismo modernista. En pocas palabras, el escenario de “un ser humano en contraste con la naturaleza” y “la sociedad en contraste con la naturaleza” representa la escoria del modernismo. Vivimos en la contemporaneidad: el día de hoy. Si sólo vamos a componer haiku sobre la vida de “los pájaros y las flores”, sin incluir toda la vida, sin exceptuar la humanidad, nuestra posibilidad de expresión se estrechará como resultado. A mi modo de ver, el *kachōfūei* es completamente inaceptable.

¿Por qué digo esto? La razón es que siento un gran afecto y valoro mucho a los seres humanos como seres vivos (*ikimono*). Esto se debe a que me gustaría ser verdaderamente *ikimono*- por tanto, me gustaría poder decir que soy un ser vivo.

En resumen, he ampliado la idea de Kyoshi y he acuñado el término *ikimonofūei* (composición poética sobre seres vivos). Por tanto, al emplear este término, el concepto *kachōfūei* de Kyoshi se hace innecesario. En adelante, el haiku puede componerse sobre temas de la “vida”. Sin embargo, he tomado prestada el *fūei* (composición poética) de Kyoshi, sólo esta parte de su término, ya que es útil.

Kyoshi declaró la obediencia a la naturaleza como condición del *kachōfūei*. Creo que esta premisa es el quid del problema: nosotros no necesitamos albergar ninguna idea de obediencia. Los seres humanos son seres vivos, las flores y los pájaros son seres vivos, las cucarachas son seres vivos, los tigres son seres vivos -en definitiva, todos son seres vivos- por tanto, no hay necesidad de que unos obedezcan a otros. Los seres humanos tenemos paridad, es decir, somos iguales y equivalentes como *ikimono* (cosas vivas, seres vivos). Me parece que la obediencia necesaria a la naturaleza ideada por Kyoshi es un modernismo bastante servil. Por “modernismo” me refiero aquí a los modos de pensamiento que se deleitan adivinando categorizaciones. No es así en absoluto. Nuestra ética contemporánea capta el mundo de una forma más integradora.

Por lo tanto, ¡echemos por la borda la llamada obediencia a la naturaleza! Todos los seres son iguales. Aferirse a este sentido de la igualdad, escribir libremente sobre todos los seres vivos- para el haiku, esto parece lo mejor. Creo que este enfoque conducirá a un futuro prometedor para el haiku.

2.- El punto de partida del haiku de Kaneko Tohta

A continuación, basándome en mi propia experiencia, me gustaría discutir la serie de acontecimientos que me llevó a pensar en el haiku de esta manera. Crecí en el pueblo de Minano, en Chichibu, Prefectura de Saitama. Mi padre trabajaba allí como médico y también componía haiku, contribuyendo a la revista de *Hoto-togisu* (Kyoshi). No era un experto en la composición del haiku, así que siempre que sus haikus aparecían en una revista estaba agradecido y se lo mencionaba a todo el mundo. Mizuhara Shuōshi¹ iba a visitarle a Chichibu. Él era obstetra y un antiguo compañero de clase de la “Sociedad Germánica” en la Escuela de Secundaria².

En parte debido a la influencia de Shūōshi, en 1931 mi padre formó un círculo de haiku asociado a su círculo *Ashibi*³. Según recuerdo, a cada reunión asistían entre 30 y 40 personas. Todos eran hombres. No había mujeres. Y todos tenían entre 30 y 40 años, además de mucho espíritu. Después de cada reunión de haiku bebían. Eran de los que decían: "Si no hay alcohol no es un encuentro de haiku".

¹ Mizuhara Shuōshi (1892-1981), un poeta innovador, fue responsable de introducir una mayor expresión emocional en el haiku.

² En el viejo sistema educativo anterior a la guerra, la “Sociedad Germánica” refiere al prestigioso *Doitsugaku kyōkai chūgaku kyūsei*, una escuela preparatoria de élite asociada con la Universidad de Tokyo.

³ *Ashibi*, la japonesa flor de Andrómeda (*Pieris japonica*).

Mi madre era muy consciente de ello y se preparaba para la fiesta de la bebida que comenzaba al final de cada encuentro. Durante estas fiestas, la gente solía empezar a discutir. Cuando yo presenciaba discusiones tan violentas, mi madre me decía: "Tohta, no deberías escribir haiku. Siempre hay una pelea. Una persona que se pelea es un "humano inhumano". Me lo decía directamente a la cara. La expresión "humano inhumano" (*ninpi'nin*) también puede escribirse y leerse como "poeta de haiku" (*haijin*) utilizando los mismos caracteres chinos⁴. Debido a esta experiencia, cuando asistía a la escuela de secundaria (bajo el sistema educativo anterior a la guerra), sentí que la composición de haikus no era para mí. Pensaba que me convertiría inevitablemente en un "humano inhumano".

Sin embargo, aquellas personas que se reunían para componer haiku y discutir en las reuniones permanecieron muy vivas en mi mente. No sólo eran salvajes, sino también intelectuales. Es decir, podía sentir en ellos algo parecido a un *salvajismo intelectual*.

⁴ Ninpi'nin (humano inhumano; una bestia (人非人, lit. "humano+no humano). Haijin (poeta de haiku (俳人, lit. No humano+persona). Nótese la repetición de 人 (persona) en *ninpi'in*. [nota del traductor al español: además de "poeta de haiku" el término haijin posee un kanji 俳 cuyo radical o raíz es 非: *mal, negativo, no*].

En Chichibu, Arimoto Meisen fue un miembro ejecutivo (*dōjin*) de la revista *Hototogisu* y celebraba grandes *kukai* a modo de fiestas-reuniones de haiku. Las personas del grupo de haiku de mi padre habló con violencia de Meisen, diciendo cosas como: “Este idiota de Meisen, qué hijo de puta...” Aunque era un niño, recuerdo cómo despreciaban el haiku del grupo *Hototogisu* y, cómo defendían a Shūōshi, introduciendo la subjetividad en el poema. El grupo de haiku de mi padre, gente de las montañas, entendía esta subjetividad como una recitación de la vida real y cotidiana.

3.- El shasei de Shiki (“esbozo”) y sus corrientes

Shūōshi escribió un pequeño pero trascendental ensayo crítico, "La verdad en la naturaleza y la verdad en la literatura" (octubre de 1931). En él declaraba que el haiku presentado en la Revista *Hototogisu* era un pobre intento de naturalismo, y que no era útil componer haiku sólo sobre la naturaleza; más bien, le gustaría introducir más subjetividad en el haiku, y presentar sus sentimientos subjetivos. Esta opinión era simple pero chocante para la gente del círculo de *Hototogisu*. En respuesta, y para defender su idea, Kyoshi comenzó a abogar por el "bosquejo objetivo" *kyakkan'shasei* (*kyakkan*, objetivo + *shasei*, bosquejo). Éste era el añadido creado por Kyoshi al apelativo original de Shiki, *shasei*.

Antes de Shūōshi, Kawahigashi Hekigotō⁵ había compuesto directamente sus pensamientos y sentimientos en el haiku, y finalmente promulgó una forma de haiku de ritmo libre (*jiyūritsu haiku*)⁶. Creo que esto causó resentimiento en ciertos sectores. Fue entonces cuando Kyoshi insistió en que los poetas debían extirpar toda subjetividad y sentimientos personales, es decir, la expresión de sentimientos, dictando que los poetas se dedicaran al bosquejo objetivo (*kyakkan'shasei*), es decir, a componer sólo lo que realmente se ve.

⁵ Kawahigashi Hekigotō (1873-1937) y Kyoshi fueron los dos discípulos principales de Shiki.

⁶ En 1911, Hekigotō estableció su grupo de haiku de ritmo libre: *Sōun* (nube en capas) junto a Ogiwara Seisensui. Tanto Santōka Tameda como Ozaki Hōsai se asociaron con esta corriente.

Pero, de hecho, Shiki, el maestro de Kyoshi, sólo había hablado del "esbozo" (*shasei*) como concepto poético. Shiki nunca utilizó el término "objetivo" (*kyakkan*)⁷. Dado que Shiki pasó su infancia y juventud durante la Restauración Meiji (1868-1912), el llamado periodo del "sturm and drang", intentó componer haiku sobre todo lo que le inspiraba, tanto interna como externamente. Sin embargo, como el haiku es breve, pensó que esta forma poética se volvería demasiado confusa cuando se compusiera pensando en todas esas cosas. Por ello, empezó a hablar del concepto de "bosquejo": escribir lo que uno ve, experimenta, con lo que entra en contacto, y escribir sobre aquello que le conmueve o le emociona. Tomo su término "shasei" en este sentido.

⁷ En la crítica del haiku en lengua inglesa, al igual que en el Japón contemporáneo, el término "shasei" ha pasado a significar "boceto objetivo" (así se tradujo por primera vez al inglés). Aquí Kaneko desambigua el término y corrige un antiguo error. Su investigación revela que con "shasei" Shiki sólo quería decir "esbozo", no "esbozo objetivo". Este último es el término que Kyoshi defendió más tarde: el significado sustitutivo para el término de Shiki. Con el paso de las décadas, el significado original de "shasei", más ligero y lúdico, tal y como lo defendía Shiki, se ha perdido. Este punto también es tratado por Tsubōchi Nenten en una entrevista en vídeo de 2007, "The Poetic Self 2: "Haigō"- Masaoka Shiki & Haiku Persona, *gendaihaiku.com/tsubouchi*

[nota del traductor al español].- Podríamos afirmar que en nuestro idioma ha ocurrido un proceso similar.

Para Shiki, este elemento de subjetividad era un aspecto extremadamente importante de la composición de haiku, pero también le preocupaba que sus poemas se volvieran ininteligibles si componía con demasiada ligereza. Y ésta es la razón por la que Shiki aplica el término "bosquejo" a este proceso. Como discípulo, y porque comprendía a su maestro, Hekigotō hizo un gran esfuerzo por difundir el haiku; recorrió literalmente todo el país abogando por que la gente computara en haiku lo que directamente pensaba y sentía. Como resultado, los estilos de ritmo libre se desarrollaron rápidamente, aunque llegaron a considerarse una forma desviada⁸.

⁸ El significado de *itsudatsu* es "desviado, pervertido"; el contexto es negativo. Kaneko se refiere a la visión dominante del haiku de ritmo libre que surgió a raíz de la popularidad del enfoque *Hoto-togisu* (Kyoshi).

4.- Los pájaros y flores de Kyoshi (kachōfūei)

Como Kyoshi pensaba que cualquier haiku se volvería completamente inaceptable si se incluyeran los pensamientos y sentimientos de uno mismo, recortó y desechó lo que "llevaba en el pecho": recortó cualquier subjetividad, recortó su corazón y escribió sólo lo que observaba, componiendo así el haiku como un bosquejo objetivo. Sin embargo, no refleja adecuadamente la idea de Shiki de "bosquejo", ya que la palabra "objetivo" es un añadido innecesario. Shiki dijo simplemente "bosquejo" e incluía definitivamente la subjetividad.

Fue porque Kyoshi tenía la intención de enfrentarse a Hekigotō por lo que añadió la palabra "objetivo" a "bosquejo": promulgando así el "bosquejo objetivo" por todas partes, como si el propio Shiki lo hubiera defendido. En mi opinión, esto representa un sacrilegio contra su maestro. Shūōshi, discípulo del propio Kyoshi, se opuso enérgicamente a esta idea. A partir de este punto se produjeron varios acontecimientos contextuales, pero si no termino aquí se nos acabará el tiempo.

A la larga, mi padre, con la intención de seguir la estética de Shūōshi, formó una rama del círculo *Ashibi* y celebraba una reunión de haiku una o dos veces al mes en su casa.

También me gustaría añadir que Shūōshi abandonó *Hototogisu* después de escribir "*La verdad en la naturaleza y la verdad en la literatura*"⁹ y se esforzó por seguir articulando sus ideas en *Ashibi*, su nuevo círculo de haiku (y diario, a partir de 1934). Kyoshi parecía desconcertado por ello. Según recuerdo, fue cerca del comienzo del periodo Showa cuando Kyoshi empezó a hablar de *kachōfūei* (a partir de 1928).

En consecuencia, Kyoshi introdujo por primera vez la subjetividad, es decir, sus sentimientos y pensamientos, en su concepto del haiku. Afirmó: "Esto es la composición poética". También empezó:

"Debemos establecer una relación interna con los pájaros y las flores. Hacemos esta conexión *kachō* (pájaros y flores): y luego se compone. Llevo diciendo esto desde el principio. En cuanto a la defensa de Shūōshi de la subjetividad, al principio discutí el *kachōfūei* partiendo del supuesto de que el bosquejo objetivo se basa en una relación interna ya establecida con los pájaros y las flores"¹⁰.

⁹ La revista *Ashibi* surge en 1928, siendo Shūōshi su cofundador. *Ashibi* cambió radicalmente su dirección en 1934, con Shūōshi como redactor jefe, después de dejar *Hototogisu*.

¹⁰ Cit. *Teihon Takahama Kyoshi zenshū* [Obras completas de Takahama Kyoshi], vol 12 (Mainichi Shimbun, 1974) p.50, también *Kyoshi to gendai* [Kyoshi y la modernidad], Nakamasa Iwaoka (Kadokawa, Diciembre, 2010), 68-69.

La afirmación de Kyoshi parece un robo: de repente publica un ensayo con las frases arriba citadas al mismo tiempo que se publica el ensayo de Shūōshi. También se refirió en ese momento a la "obediencia a la naturaleza" (*shizen zuijun*), lo que resultaba hipócrita y entrometido. Esto provocó un nuevo "backlash o reacción violenta", es decir, que los miembros del grupo de haiku de mi padre no sólo compusieran sobre pájaros y flores, sino que también lo hicieran libremente sobre su vida cotidiana.

5.- Salvajismo intelectual

Y, desde mis días de escuela primaria hasta los primeros años de secundaria, disfrutaba viendo las reuniones de haiku de mi padre cada vez que se celebraban, ya que era un placer para mí observar el desenfreno de las disputas entre los miembros. Aquellos poetas estaban repletos de desenfreno, y yo lo sentía. Este desenfreno intelectual que sentí y vi con el corazón inocente de un niño, entre adultos mayores que parecían tan brillantes y vigoroso, ha permanecido en lo más profundo de mi conciencia, incluso cuando empecé a dedicarme por completo a componer haiku en la posguerra. Sentí, sin reservas, que el haiku es algo escrito por seres humanos; "haiku de lo humano".

Desde el principio nunca creí que el haiku se limitara al *kachō*. No es de extrañar que me sintiera atraído por la cruda humanidad. Los seres humanos reales, en bruto, *nama'namashii ningen* no necesitan discutir, diseccionar puntos ideológicos menores o perder el tiempo en discusiones inútiles.

No obstante, siempre que el haiku de posguerra se convierte en el principal tema de discusión, la ideología está inevitablemente en el centro de la conversación. Representativa de este tipo de pensamiento es la *shin haikujin renmei* (Nueva Liga de Poetas de Haiku, vinculada al Partido Comunista; el círculo de *gendai haiku* más antiguo de la posguerra, fundado en 1946). Me hice miembro de esta asociación después de su fundación, pero siempre que surgían discusiones se interponía la ideología, y el resultado era algo así como una guerra ideológica.

En este grupo había un hombre conocido como Sakae Akagi. Desde el principio se negó a considerar la literatura en términos de ideología: en lugar de utilizar el término "realismo", escribió sobre una idea como "la línea del horizonte de la descripción objetiva". Hubo controversia sobre este tema entre los integrantes del *shin haikujin renmei*. Creo que el señor Akagi sabía bien que no sirve de nada tratar la literatura en su conjunto en términos de ideología. Me impresionó profundamente su idea. Cuando consideramos la literatura debemos pensar en bruto.

En aquella época, la conciencia social (*shakaisei*: conciencia social, sociabilidad) se convirtió muy a menudo en el tema principal de conversación, e incluso en la revista *Haiku*, publicada por Kadokawa, ōno Rinka abogaba enérgicamente por la necesidad de debatir sobre la conciencia social, y la composición de haikus relacionados con este tema. Así, cuando la revista *Kaze* (viento) llevó a cabo una encuesta sobre *shakaisei* para poetas de haiku, el presidente, Sawaki Kin'ichi -tenemos la misma edad- respondió así al cuestionario: "El haiku de conciencia social es una poética englobada en la ideología socialista"¹¹.

¹¹ En japonés, "shakaisei wa, shakai shugiteki イデオロギー (ideología) shūhen no ku da". El concepto de ideología personal es discutido en detalle en *El futuro del haiku*, en el libro 2 de *Haiku as Lifē, Kaneko Tohta omnibus* [nota del traductor al español: ya disponible en *sabi-shiori* y en *El Rincón del Haiku*].

Su respuesta me produjo un enorme asco y náuseas, y me rebelé visceralmente contra ella. Hay que digerir muchos aspectos de la realidad, formas de pensar, y componer haiku con una actitud relativa a cómo nos comportamos o actuamos, es decir, preguntándonos cómo, desde la postura de la vida cotidiana (*seikatsu no shisei*), vamos a tocar esta cosa llamada sociedad. Sin esa postura, no es posible componer haikus excelentes. La conciencia social es una cuestión de *postura*, de *taido*. Hablar de conciencia social en términos de ideología es peligroso... lo desprecio.

Quiero hablar con una voz narrativa más humanamente viva; siento que debo expresarme con este cuerpo humano vivo. Últimamente, los poetas de haiku más jóvenes, incluidos los de la Asociación Moderna de Haiku (*Gendai haiku kyōkai*), tienden a leer artículos y ensayos extranjeros que rozan la ideología, y a tomar prestado ese lenguaje para hablar del haiku. Tiro esos ensayos tras leer unas pocas páginas; simplemente no tengo ganas de leerlos.

Hay que hablar con las palabras del propio cuerpo. Siento que un haiku está hecho por un ser humano vivo. La crítica que no es viva, que no está encarnada, está muerta desde el principio. Da igual que te la lleves a la tumba. Por esta razón, dadas las condiciones actuales, desconfío en general de los críticos más jóvenes.

Desprecio cualquier haiku o crítica que carezca de discurso encarnado. La manera en que llegué a esta sensibilidad no se basa en ideas elevadas; es simplemente que tengo estima por los seres humanos puramente vivos. Desde la infancia, me han fascinado por completo. Como resultado, he llegado a digerir incluso temas de haiku de esta manera, desde esta perspectiva.

6.- El modelo de vida humano

Antes de abordar mi tema principal, me gustaría describir más concretamente cómo evolucionaron mis ideas. Como saben, en 1960 tuvimos el conflicto del Tratado de Seguridad entre Japón y Estados Unidos. Era el año 35 del periodo Showa. El periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial fue una época de grandes cambios culturales. Hasta entonces, muchas de las artes culturales se habían volcado en el futuro, pero a partir de ese momento se produjo un cambio: una mirada hacia el pasado. En particular, hubo un fuerte movimiento hacia una reconsideración de los clásicos; es decir, una vuelta a ellos. En el mundo del haiku, algunos de nuestros mayores, que tenían unos diez años más que nosotros, se separaron de la Asociación de Haiku Moderno (*gendai haiku kyōkai*) en 1961 y formaron la Asociación de Poetas de Haiku (*Haijin kyōkai*): gente como Saitō Sanki y Hakyō Ishida. En esta época, promocionaban el enfoque de Kyoshi de "Una forma fija con palabras estacionales" (*yūki teikei*), y centraron su Círculo en torno a él.

Como había gente con nuevas ideas y enfoques del arte que habían ido demasiado lejos, en aquel momento sentí que este movimiento, centrado en un retorno a los clásicos, era una respuesta natural. Sin embargo, al mismo tiempo me di cuenta de que mucha gente modificaba su postura de forma demasiado "limpia". Una persona que había insistido en "A" empezaba a defender "Z". Si dice "A" antes de ir al baño y "Z" al volver, ¿quién puede fiarse de él? Yo tenía amigos así.

En el año 40 del periodo Showa, el año siguiente a las Olimpiadas de Tokio, aparecieron varios insensatos que declaraban sin pudor: "El periodo de posguerra ha terminado". Este tema se repetía sin cesar: "El periodo de posguerra es esto, el periodo de posguerra es aquello..." hasta hace aproximadamente un año. En cualquier caso, a partir de ese momento empecé a pensar que la gente no era de fiar.

Hasta entonces, me había dedicado a componer haikus sobre la sociedad y los seres humanos, pero empecé a pensar que eso no era suficiente. Era incapaz de captar el verdadero sentido del ser humano, cuya realidad consiste en la sociedad. Mis primeros intentos no eran nada del otro mundo. Por eso decidí estudiar más a fondo a Kobayashi Issa, que me mostró una forma cruda de vivir la vida. Y también estudiar a Taneda Santōka, un vagabundo, porque al observar su forma de vivir pensé que era capaz de reconocer la verdadera apariencia de un ser humano.

7.- De Issa: “La cruda percepción de los seres vivos”

De los dos escritores que acabo de mencionar, ha sido Kobayashi Issa quien más me ha influido. Sabía que mi conocimiento de los clásicos no era lo suficientemente sólido, y por aquella época Yamamoto Kenkichi también me dijo a la cara: "Tienes que estudiar más los clásicos, Kaneko". Yo pensé: "Vete al infierno. Yo te enseñaré los clásicos". Al mismo tiempo, también me sentí avergonzado; tenía razón.

Pensé que, como Issa pertenecía al periodo Edo, estudiarlo sería una especie de estudio clásico. Y pronto empecé a pensar que, para estudiar a Issa, primero había que estudiar a Bashō; y luego que, para entender a Bashō, primero había que estudiar la poesía *haikai* y *renga* desde Sōgi en adelante. Y así procedí con estos estudios históricos.

Lo que aprendí de Issa es, como sigo diciendo, que los seres humanos son seres vivos, *ikimono*. Lo sentí profundamente. La vida: dentro de este hombre, de este ser animado -quizá, esa vida que sustenta a cualquier ser vivo- asume distintas expresiones según las circunstancias. Y a través de tales epifanías somos capaces de sentir esta pureza sin adornos que llamo la percepción pura de los seres vivos", *ikimono kankaku*. La "percepción bruta", *ikimono kankaku*¹² no existe realmente de forma independiente, pero esta percepción -esta sensibilidad- abunda en la expresión de Issa sobre la vida. Extraordinariamente abundante.

Por otra parte, dado que Issa no era un poeta estelar en aquella época, no podía vivir del haiku en Edo¹³. Así que vivía en movimiento. Aquel hombre llevaba una vida dura. Viendo sus haikus, siendo testigo de su vida, fui testigo de la imagen primigenia de un ser humano.

¹² "Puro, sin adornos": *uiuishii*-(sin artificios, sin adornos), poco sofisticado, ingenuo, inocente, sin arte. Sinónimo: sin pretensiones, cándido, puro, sencillo.

¹³ Teniendo en cuenta las restricciones sociales de la época, en la sociedad del haiku no existía una estricta barrera de clases. Como decía Bashō, "haikai jiyā" ("el haikai es para la libertad"; Kyoraishō, ed., Kyorai, 1775). Sin embargo, el título de "maestro"(sōshō) se utilizaba principalmente para la clase samurái. Issa pertenecía a la clase campesina, por lo que no se le pudo conceder el cargo de "maestro"; a diferencia de Bashō y Sōgi. El título más alto de Issa en la sociedad del haiku era el de "escriba" (*shuhitsu*), el cargo de "escribir las palabras del "maestro"". Esta posición no permitía ni el patrocinio oficial ni discípulos, por lo que le resultaba difícil hacer dinero o establecer un círculo (escuela) de poesía.

Decimos que el *Homo sapiens* se originó en los bosques. Y más tarde, dejando los árboles, con el tiempo formó lo que consideramos la sociedad humana. Tomé esta forma de vida primitiva en el bosque, esta imagen epifánica, como la percepción pura de los seres vivos. Dicho de otro modo, hay un mundo de sensibilidad que se nutre en los lugares donde tocamos la tierra y vivimos entre los árboles. Y en lugar de existir simplemente "un mundo de sensibilidad" creo que hay una especie de percepción bruta instintiva, *honnōteki na kankaku*, que perdura en Issa. Podemos ver que albergó esta sensibilidad hasta su muerte, a los 65 años.

Como apunte, hay muchas personas que, aunque dicen las mismas cosas repetitivamente y quizá sean cosas terribles, sin embargo poseen una buena naturaleza. Me parece que hay muchos, poetas de haiku en particular, que son así. Por eso me gustan los poetas de haiku, incluso los peores. Tener una buena naturaleza significa disponer de una *percepción cruda de los seres vivos*; algo que se nutrió en los bosques en los albores de la humanidad. Lo considero una sensibilidad instintiva¹⁴.

¹⁴ En su ensayo-respuesta "Sobre el desarrollo de una teoría del Haiku" (a continuación), Masahiro Hori escribe: "La afirmación de Kaneko es encontrar o sentir una sensación de naturaleza y un sentido de la vida en los seres vivos, pero esto no es vivir en la naturaleza, como Thoreau practicó y predicó en *Walden*. Si si somos capaces de encontrar y sentir la vida en la naturaleza, no es necesario que vivamos en zonas rurales. Al contrario, necesitamos tener un sentido de la vida (*ikimono*) en todo".

Por otro lado, ha habido dificultades. Los seres humanos que crearon y elaboraron algo tan extraño como una sociedad empezaron a vivir juntos y a pensar en la vida, y su sensibilidad pura quedó aplastada y mancillada. Después de algún tiempo, sus instintos empezaron a tomar otro aspecto. En una palabra, el deseo; el mundo del deseo (apego), absorbió a la gente. Los deseos de sexo o comida y cosas por el estilo son algo bonito. Por otro lado, tenemos algo así como el deseo de prestigio, deseos que llevan a la gente a hacer daño a los demás para conseguir lo que quieren.

Llegué a comprender que existían estos dos aspectos de la vida. En ambos casos vivimos nuestra vida social, pero para quienes son ricos en sensibilidad primitiva, vivir en sociedad sigue siendo bastante difícil. Siempre hay quienes son incapaces de soportar esas cargas.

Creo que fue Santōka quien lo sintió con más fuerza. No tenía nada parecido a una vida ordinaria; es más, la rechazaba. Santōka era iconoclasta en su forma de relacionarse con la sociedad; en realidad, no tenía ninguna conciencia de relacionarse con ella. Como vivía de acuerdo con esta forma de pensar, no tuvo más remedio que convertirse en un vagabundo. Al chocar esa sensibilidad pura con la sociedad, uno se ve atrapado por sus aspectos negativos, y esa pureza se diluye, se daña.

8.- Errantes asentados

Cuando esa pureza disminuye, uno llega a despreciar estar atrapado por los aspectos negativos de la sociedad, y busca un deseo más puro. Creo que el vagabundeo es una de las formas que puede adoptar esta búsqueda. Aunque al principio la gente no se dedique al vagabundeo, hay muchos que desean proteger su propia sensibilidad pura y tienen la fuerte voluntad necesaria para crear una vida que les convenga. A estas personas las llamo "errantes asentados" (*teijū hyōhaku*). Asentados, pero con el corazón de un vagabundo: sus corazones vagan en busca de la pureza. Es decir, conservan este vagabundeo, pero no abandonan la sociedad. El caso de Issa pertenece a este tipo, pero esto por sí solo no es toda la historia, ya que Issa también experimentó penosas dificultades.

Para continuar, la palabra *haikai* se extrajo de *haikai renga* (versos enlazados) y de ahí nació el término de *poeta de haikai*. El primer maestro de la poesía *renga* fue Sōgi (1421-1502); la poesía de versos enlazados fue recuperada más tarde por Bashō, como poeta de *haikai*. Ambos, en mi opinión, son errantes asentados. No apoyaban su sociedad actual, pero no tenían otra opción que vivir en ella. Al mismo tiempo, intentaron preservar su sensibilidad pura, la percepción en bruto de los seres vivos. Podemos reconocer a tales personas, que navegan por ambos lados de la vida como errantes asentados en medio de la penuria, entre el grupo conocido por los términos "*poeta de renga*", "*poeta de haikai*".

Como es sabido, tanto Sōgi como Bashō e Issa vivieron en movimiento. En el caso de Sōgi, tras la Guerra de ōnin (1461-77), varios clanes regionales aparecieron, acumulando fortunas y desarrollando su poder esperando una oportunidad para conquistar todo el país.

Este proceso desembocó en el periodo de los Estados Combatientes (Sengoku jidai 1467-1568). Estos poderosos clanes también buscaban formas de pasar su tiempo libre, y no se interesaron por el *waka* o *renga* (antiguo y formal) que componían los nobles de la corte, sino por el *haikai-renga* (poesía colaborativa de versos enlazados), popular entre los plebeyos. Así que invitaron a poetas de *haikai-renga* a sus castillos para que compusieran con ellos; y también animaron a sus vasallos a disfrutar de su tiempo libre de forma similar. El fundador de este "renga plebeyo" fue Sōgi.

En consecuencia, viajaron por todo el país bajo la bandera de "poeta de renga". Varios clanes regionales se convertían en sus mecenas y les financiaban los gastos de viaje. A veces, los mecenas incluso permitían a los poetas visitar aquellos lugares a los que personalmente querían ir; en este sentido, recibían un trato bastante favorable. Cuando existe este tipo de base económica, el asentamiento en un lugar se hace posible. Y así, no sólo vagando, sino también asentándose, estos poetas pudieron dar rienda suelta a su sensibilidad, al tiempo que creaban sus propios mundos de belleza y poseían sus propias ideologías personales.

También fue el caso de Bashō. Su mecenas era Sanpū, un rico y próspero comerciante. Sanpū no sólo le proporcionó dinero, sino que también le preparó varios planes de viaje. Por eso Bashō podía recorrer los estrechos caminos del profundo norte. Los poetas de *haikai* y *renga* pudieron vivir esta vida errante, como Sōgi y Bashō, hasta el final del Periodo Edo. Podían viajar como poetas de *renga* o *haikai* y, al mismo tiempo, mantenerse económicamente; como resultado, pudieron establecer sus propias formas de pensar. De este conjunto de circunstancias surgieron muchas obras notables.

Sin embargo, a finales del periodo Edo, aunque excelentes poetas de *haikai* como Issa ascendieron desde la clase plebeya, no pudieron convertirse en maestros, en poetas de haiku profesionales. Sus esperanzas de encontrar esa estabilidad asentada que lograron Sōgi y Bashō seguían sin cumplirse. Era muy difícil ganar dinero y, sin dinero, no podían establecer una base. En consecuencia, los mundos mentales cultivados en el vagabundeo también se empobrecieron. Aunque se encontraba en la misma línea de los poetas de *renga* y *haikai*, Issa lo pasó mal.

Sōgi compuso el siguiente haiku:

世にふるも更に時雨の宿りかな
よにふるもさらにしぐれのやどりかな
yo ni furu mo sarani shigure no yadori kana

de paso por este mundo
de nuevo lluvias de invierno
morando en un refugio

"Pasar" significa "tiempo que pasa"; "refugio" significa "impermanencia". Yo mismo he vivido mucho tiempo en el mundo y siento profundamente que todo en este mundo es pasajero. Hay quien dice que Sōgi empezó a componer sobre la impermanencia de las cosas del mundo poco después de escribir este haiku, pero a su manera, ya en esa época, se había formado una idea de la impermanencia. Si tienes un mecenas estable y eres capaz tanto de estar asentado como de vivir en movimiento, puedes hacer lo que hizo Sōgi. Bashō, siguiendo este poema de Sōgi, compuso el siguiente haiku:

世にふるも更に宗祇の宿り哉
よにふるもさらにそうぎのやどりかな
yo ni furu mo / sara ni Sōgi no / yadori kana ¹⁵

de paso por este mundo
de nuevo con Sōgi
morando en su refugio.

Basho está diciendo: *He vivido una larga vida, y lo que permanece en lo más profundo de mis pensamientos es la forma de vivir de Sōgi.* Si no estás atado por una mentalidad pasajera, es decir, si tienes un buen mecenas, es natural que desees viajar para cultivar el mundo de la mente. Así, los viajes de Bashō estaban todos planeados. Y le acompañaban sus discípulos, por lo que sus viajes no deben considerarse como un típico modo (errante) de viajar.

¹⁵ [Nota del traductor al español: Este *hokku* fue escrito en 1682 y es de los pocos en los que Bashō no incluye un *kigo* concreto.]

Issa, sin embargo, es otra historia. No pudo convertirse en un poeta profesional de haiku, por lo que viajó en la pobreza, arreglándoselas sólo con las escasas monedas que recibía. No podía soportar ese estilo de vida en Edo, y pensó que moriría como un perro. Así que, a la edad de 50 años, Issa regresó a su ciudad natal de Kashiwabara y compuso este haiku:

春立や菰もかぶらず五十年
はる たつ や こ も も かぶら ず ごじゅうねん
haru tatsu ya komo mo kaburazu gojū nen

llega la primavera;
sin ser un mendigo
después de cincuenta años

Aquí, *komo* significa simplemente "un mendigo". Es un haiku de alegría, en el sentido de que podía comer y vivir su vida al igual que una persona corriente. El *komo* de Issa se refiere a un haiku que Bashō compuso en Kioto el día de Año Nuevo, al año siguiente de terminar su viaje del Camino Estrecho al Norte Profundo [*Oku no hosomichi*] [escrito en 1690]¹⁶:

¹⁶ En el Periodo Edo, el Año Nuevo se celebraba según el calendario lunar. Sin embargo, incluso hoy, el Año Nuevo se denomina algunas veces "haru" (Primavera). En este haiku, el *kigo* (palabra estacional) es *hana no haru* (lit. Primavera florecida). Este *kigo* se emplea aún hoy por medio del calendario solar. Sobre el Año Nuevo véase mi ensayo: *Saiki sobre el hokku clásico. Primavera, tomo 1: El Año Nuevo*. Toledo: sabi-shiori, 2023.

薦を着て誰人います花の春
こもおきてたれびといますはなのほる
komo o kite / tarebito imasu / hana no haru

El vestido de paja
que está allí;
floreciendo el Año Nuevo.

Este haiku significa: "El día de Año Nuevo en Kioto, vi a alguien vestido de mendigo ("vistiendo con paja"), muy admirable". Es decir, "vestido de paja" significa "sin posesiones" y, por tanto, se refiere a una persona espiritualmente brillante, no a un mero "mendigo". Así, Bashō consideraba que "vestirse de mendigo" era una cuestión espiritual, pero Issa no podía permitirse ese lujo. Aunque consiguió vivir como un vagabundo asentado, Issa no se asentó realmente hasta el final de su vida.

9.- El Salvaje Humano Corriente de Issa (*arabonpu*)

Issa se casó por primera vez a los 52 años y tuvo cuatro hijos, pero todos murieron. Y al poco tiempo, su amada esposa Kiku también falleció. Sin hijos y solo, justo antes de morir, se definió a sí mismo como "un salvaje humano corriente", *arabonpu*. Como vivía primero para comer, sus afanes no eran los de Sōgi y Bashō. Issa tenía un mecenas, Natsume Seibi, que era un jefe de corredores de bolsa y la encarnación misma de la avaricia, hasta el punto de que sospechaba que todos los que conocía eran ladrones. Consideraba a Issa un mero monje mendicante. Así pues, Seibi era un mecenas, pero de un tipo muy distinto a los de Sōgi y Bashō.

A los 60 años, Issa sufrió una hemorragia cerebral. Se recuperó, pero sus cuatro hijos murieron¹⁷. Sin embargo, de algún modo consiguió liberarse de la agonía de esta pérdida; se llamó a sí mismo "salvaje humano corriente", declarando que en adelante le gustaría vivir como tal. Confesó que había vivido su vida poseído por el deseo mundano, por los cinco deseos (riqueza, sexo, fama, comida y sueño).

¹⁷ Sobre Issa (1763-1828) y su tragedia familiar: En 1816, su primer hijo, Sentarō, murió con sólo 28 días. En 1819, su primera hija, Sato, murió de viruela a los 2 años. En 1820, Issa sufrió una hemorragia cerebral, y al año siguiente muere su segundo hijo, Ishitarō, con un año de edad. En 1823 Kinzaburō, su tercer hijo, muere con un año, fallece también su cuarto hijo y la esposa de Issa, Kiku, a la edad de 38.

El ser humano no es más que alguien que representa una obra de teatro en el mundo. Issa pensó:

“Como he vivido en un mundo así, no es de extrañar que tenga una naturaleza retorcida; es natural que tenga esos deseos acumulados. Y así, soy un hombre cargado con los cinco deseos y he amontonado locura sobre locura. Sin embargo, soy incapaz de vivir de otra manera. Amitabha, por favor, ten piedad de mí, que vivo como vivo”.

Creo que Issa quería decir "salvaje" (*ara*) en la frase "salvaje humano corriente" (*arabonpu*), para referirse a "vulgar" o "rudo", pero también significa "soy libre". Pidió perdón a Amitabha por querer vivir libremente, al igual que un hombre común. No podía detenerse. Issa se había enfrentado a tantas penurias en busca de una existencia asentada como para resentirse por lo mismo que ahora poseía¹⁸.

¹⁸ En su ensayo-respuesta, "El lenguaje poético en la traducción", Koun Franz escribe: "Kaneko anima al lector a entender *ara* en el sentido de "vulgar" o "áspero" (*soya*); en una reunión con miembros de nuestro grupo de traducción, aclaró que él personalmente utiliza el término con un significado aún más fuerte, algo así como "salvaje". Una aclaración tan directa por parte del autor es un regalo, por el que nos sentimos muy afortunados. Pero incluso así, para el lector japonés, hay algo más en este término: *ara* también puede referirse a "devastación" o "daño". Issa adoptó este término tarde en su vida, tras años de constantes dificultades económicas, enfermedad y la muerte de su mujer y sus cuatro hijos; no es descabellado que supongamos que él mismo incluyó en el término *arabonpu* este sentido de devastación, de no tener nada más".

Por otra parte, lo que hace a Issa eminente es que, incluso mientras decía esto, nunca perdió esa cruda percepción de los seres vivos. Todo lo contrario: ese aspecto en él siempre se fortalecía. Creció como hijo de un granjero en Kashiwabara hasta los 16 años, viviendo con la tierra. Me parece que nunca pudo olvidarla. Es decir, en mi opinión, creció recibiendo la esencia de la tierra.

Issa compuso aproximadamente 20.000 haikus. Asumió una actitud desafiante, al declararse un salvaje humano corriente y afirmar que no había otra forma de vivir. Sin embargo, también compuso muchos haikus genuinos y amables. Un ejemplo es:

形代に虱負せて流しけり
かたしろに しらみ おぶせて ながしけり
katashironi shirami obusetete nagashikeri

Sobre un muñeco de paja
un piojo en su espalda
flotando lejos

El muñeco de paja: la gente expulsaba la mala suerte (los malos espíritus) confiando algo al muñeco y haciéndolo flotar río abajo¹⁹.

En este haiku, Issa habla de colocar un piojo en la espalda del muñeco y hacerlo flotar en el agua. Me parece que el piojo estaba en el cuerpo de una joven niña. Esto es lo que me transmite el aroma de este haiku. Si no puedes sentir esto, eres una persona sin esperanza. En aquella época, todo el mundo tenía piojos en el cuerpo. Así que, tanto Bashō como Issa vivieron también una vida de aplastar piojos. Era una época en la que las pulgas y los piojos eran perfectamente naturales, esperables. Issa quitó un piojo a una niña débil y enferma, lo colocó en la espalda de una muñeca y lo hizo flotar río abajo. Es un haiku de dulzura, de querer alejar la mala suerte de la niña; pero no es sencillo escribir así. En particular, el sentimiento de "un piojo en su espalda/ flotando lejos" incluye una delicadeza matizada a través de la cual el lector sensible puede percibir que este haiku concierne a una niña pequeña.

¹⁹ *Katashiro*- objeto único, con forma humana, destinado a sustituir a los malos espíritus o la desgracia de una persona, que se fabricaba principalmente con papel o paja y se utilizaba en el sintoísmo. En este contexto, la palabra *katashiro* se utiliza para designar a las *hina ningyō*, las muñecas del *hina matsuri* (Festival de las Muñecas, 3 de marzo, Día de la Niña). Originalmente, como describe la *Historia de Genji*, las muñecas no se exponían en estanterías decoradas y cubiertas con alfombras rojas, como se hace hoy en día, sino que se hacían flotar en un río y se enviaban con los malos espíritus de la niña, para purificarlos. Por ello, la muñeca utilizada para el rito era sencilla y relativamente poco decorada, a diferencia de las que se ven en la actualidad.

Cuando se casaron, Kiku tenía 27 años e Issa 52, por lo que había una diferencia de edad considerable entre ellos. Issa causó muchas dificultades a Kiku. Y como tenía muchos discípulos, Issa iba a menudo a sus locales y pasaba tiempo con ellos, bebiendo, hablando de haiku y escribiendo poemas enlazados. Luego volvía a casa y dejaba embarazada a su mujer, con la que pronto tuvo cuatro hijos. Kiku cuidaba de su familia sin ayuda de su marido, e incluso trabajaba en el campo. Además, sólo un muro separaba a su familia de la de su hermano menor.

Mientras Kiku araba los campos, pasaba tiempo con su hermano, su madrastra y criaba a los niños; la vida de Issa consistía en pasear sin rumbo, y luego volver a casa y dejar embarazada a su mujer, según le apetecía. Llevaba un diario y escribía en él: "un kō, dos kō" o "un gō, dos gō". El número significaba la cantidad de veces; "kō" se refería a "sexo ordinario", mientras que "gō" equivalía a "sexo, con probabilidad de embarazo". Me parece interesante que registrara todo esto con una sensibilidad tan delicada; pero, en realidad, sólo estaba causando más penurias a su mujer. Dicho esto, en su mayor parte, Issa sólo volvió a casa y pasó tiempo con Kiku alrededor del día de Año Nuevo.

臯よ面癖直せ春の雨
ふくろうよつらぐせなおせはるのあめ
Fukurō yo tsura kuse naose haru no ame

hey, búho
mejora tu apariencia;
la lluvia de primavera

La nota preliminar de este haiku dice: "la paloma revela su opinión". La paloma que canta (*dedep'poppo*) es Kiku, y el búho, por supuesto, es Issa. Ella insiste: "Viviendo como vives, tienes un aspecto horrible. Deberías intentar, al menos para Año Nuevo, poner buena cara". Así que en este haiku, Issa actúa en su propia obra.

Como Issa se crió en una granja, tenía la complexión de un hombre trabajador, con hombros anchos y un físico corpulento. Su cara también era ancha, como la de un búho. Cuanto más luchaba en el mundo establecido, peor aspecto tenía. Sin embargo, él mismo componía esos haikus; un marido comprensivo con los sentimientos de su mujer. Ahí reside la belleza de su sensibilidad. Y es que poseía una cruda percepción de los seres vivos. Y es al llegar a reconocer esta percepción cuando me he dado cuenta de que la sensibilidad de Issa era algo tremendo: la apariencia cruda y viva de un ser humano genuino.

Hay quienes acumulan deseos, quienes se apoderan de los mercados e incluso libran guerras: me gustaría obligarlos a leer los haikus de Issa. Si pudieran comprender esta dulzura, este mundo de sensibilidad en el que los seres vivos sienten como seres vivos, entonces tal vez su ansia de poder podría disminuir, podría hacerse disminuir. Este es mi pequeño deseo.

10.- Percepción Cruda de los Seres Vivos, ¡Banzai!²⁰

Cuando pienso en un personaje como Issa, me parece que un ser humano es un "bulto" de ser vivo. Según el entorno, en un caso tenemos instinto para despertar deseos negativos y, sin embargo, en otro poseemos instinto para revelar una sensibilidad increíblemente profunda. Soy muy consciente de ser *ikimono*. Y es en este sentido en el que Issa es un buen vagabundo.

Viendo a este ser vivo (*ikimono*) es absurdo establecer distinciones entre los seres humanos y la naturaleza. Un ser humano es el mismo tipo de ser vivo que una cucaracha o una comadreja. Esos animales no viven en una sociedad humana, pero se dice que algunos de ellos, los que más se parecen a nosotros, tienen algo parecido a las sociedades humanas. Sin embargo, sus sensibilidades no están corrompidas en modo alguno; la percepción bruta de los seres vivos (*ikimono kankaku*) está viva en sí misma. Hay muchos mundos así. Deberíamos apreciar estos mundos, aunque los humanos seamos los seres vivos más retorcidos²¹.

²⁰ "Ikimono kankaku, banzai!" - *Ikimono kankaku*: percepción cruda de los seres vivos. *Banzai*, lit. 10.000 años; para siempre.

²¹ *Dokusareru*- "doku" lit. Veneno; *sareru* es un sufijo verbal, significa aquí "ser". Algunos sinónimos para *dokusareru* son "ser corrupto", "ser manchado", "ser dañado".

La percepción bruta del ser vivo nos conecta. Como tales, todos los seres vivos tienen paridad, como *ikimono*, y desean vivir dentro de la naturaleza. Me gustaría que, incluso los poetas más "conocidos", supieran que nuestra visión de la naturaleza no se limita a los pájaros y las flores, sino que contiene la comprensión de que nosotros, como humanos, estamos incluidos en ella. Este es el mundo del haiku; esta es, en mi opinión, la visión moderna del haiku. ¡Vete, Kyoshi! ¡Banzai Asociación Moderna de Haiku! Gracias por su atención.

Respuestas

Sobre el desarrollo de una teoría del haiku. Nota del traductor por Masahiro Hori

Después de traducir la conferencia de Kaneko Tohta, "Composición poética sobre seres vivos", me impresionaron mucho tres cosas: la coherencia en el desarrollo de una teoría del haiku, el punto de vista cosmopolita y la forma directa de hablar de Kaneko. Me gustaría explicar brevemente cada una de ellas, por orden.

Cuando leí por primera vez su discurso, pronunciado a finales de 2009, me sorprendió mucho darme cuenta de que algunos de los principales aspectos de la teoría de Kaneko sobre el haiku moderno no habían cambiado en más de 40 años. De hecho, afirmó algo parecido a esta conferencia en *El haiku de hoy [Kon'nichi no haiku]* hace unos 55 años, es decir, en 1965. En este libro pionero, articuló de nuevo la belleza estética del haiku y discutió la expansión del tema, la técnica, el método y las propiedades formales del haiku, además de discutir el haiku como forma poética de la literatura. En cuanto a su teoría, encontré que sus opiniones anteriores eran notablemente similares a las presentadas en esta conferencia. Y al mismo tiempo, Kaneko ha progresado y profundizado, acuñando los términos: "Composición poética sobre los seres vivos" (*ikimonofūei*), y "Percepción cruda de los seres vivos" (*ikimono kankaku*).

En cuanto al punto de vista cosmopolita expresado, los términos creativos "Composición poética sobre los seres vivos" y "Percepción cruda de los seres vivos" pueden dar lugar a malentendidos. Es posible confundir la intención de Kanako, en su defensa de un mundo de sensibilidad nutrida en la naturaleza, y por corolario, el rechazo de un estilo de vida centrado en la vida social, cuando escribe:

“Tomé esta forma de vida primitiva en el bosque, esta imagen epifánica, como la percepción pura de los seres vivos. Dicho de otro modo, hay un mundo de sensibilidad que se nutre en los lugares donde tocamos la tierra y vivimos entre los árboles. Y en lugar de existir simplemente "un mundo de sensibilidad" creo que hay una especie de percepción bruta instintiva...” Sección 7.

Su afirmación es encontrar o sentir el sentido de la naturaleza y el sentido de la vida en los seres vivos, pero no se trata de *vivir en* la naturaleza, como Thoreau practicó y predicó en *Walden*. Si somos capaces de encontrar y sentir la vida en la naturaleza, no es necesario que vivamos en zonas rurales. Al contrario, necesitamos tener un sentido de la vida (*ikimono*) en todo, no sólo en los seres vivos, sino en todo lo que podemos encontrar en nuestra vida cotidiana; es decir, una radio, el tren bala, los ordenadores, etcétera. Hay un título y capítulo del *Haiku de hoy* que merece la pena recordar: "Un litro de gasolina puede convertirse en material para un haiku". Lo más importante es si uno puede encontrar la percepción bruta de los seres vivos, y un mundo de sensibilidad, o no.

En su discurso, Kaneko critica públicamente la "Composición poética sobre pájaros y flores" (*ka-chōfūei*) de Kyoshi, y defiende con firmeza la "Composición poética sobre seres vivos" (*ikimonofūei*). Su forma de hablar, poderosamente directa y absolutamente segura de sí misma, ilustra la alegría que siente al encontrar el placer de su teoría del haiku.

Las afirmaciones de Kaneko Tohta son muy claras, pero bastante difíciles de traducir. La recompensa, sin embargo, es amplia.

El lenguaje poético en la traducción. Nota del traductor por Koun Franz.

La cuestión central de la traducción, como en cualquier tipo de transferencia de datos, es la fidelidad, mantenerse lo más fiel posible al original aun reconociendo que la pérdida es inevitable. Traducir a partir de una lengua basada en ideogramas como el japonés presenta retos particulares en este sentido; esa pérdida de fidelidad, como diría Kaneko Tohta, "se siente profundamente (*shimijimi omō*) a lo largo del camino". Especialmente en una obra como *Ikimonofūei*, donde el autor esboza una postura filosófica, no es sorprendente que los términos más importantes para entender esa postura -casi exclusivamente nuevos acuñados por Kaneko, basados no sólo en la cultura de Japón, sino también en la cultura del haiku- también presenten la mayor dificultad en la traducción.

La naturaleza de los ideogramas supone que un solo carácter casi siempre conlleva múltiples matices, cuando no un sinfín de significados completamente diferentes. A menudo, el contexto aclara la dirección del significado de un carácter determinado, pero no siempre. E incluso entonces, dado que el lector japonés conoce los otros posibles matices disponibles, puede decirse que esos otros matices están presentes en la experiencia del mundo de ese lector, aunque se entienda que no son primarios. Un ejemplo lo encontramos en el término *arabonpu* (荒凡夫, traducido por nuestro grupo como "salvaje humano corriente"). Issa acuñó originalmente este término; Kaneko, devoto de Issa, lo incorpora con entusiasmo a su propia poética. *Bonpu* es un término común que significa "persona corriente". A menudo se expresa como un término humilde: puede que anteponga a alguna conjetura o declaración como *bonpu no watashi* ("una persona corriente como yo") para indicar al oyente que no me imagino a mí mismo ser especial, que independientemente de cualquier estatus especial o indicación contraria, estoy en la misma categoría que el oyente.

Pero ara (荒) presenta un desafío. En *Ikimonofūei*, Kaneko anima al lector a entender "ara" en el sentido de "vulgar" o "crudo" (*soya*); en la reunión con los miembros de nuestro grupo de traducción, aclaró que él personalmente utiliza el término para significar algo aún más fuerte, algo así como "salvaje". Una aclaración tan directa por parte del autor es un regalo, por el que somos muy afortunados. Pero incluso así, para el lector japonés, hay algo más en este término: "ara" también puede referirse a "devastación" o "daño". Issa adoptó este término tarde en su vida, tras años de constantes dificultades económicas, de enfermedad y la muerte de su esposa y sus cuatro hijos; no es descabellado que supongamos que él mismo incluyó en el término *arabonpu* este sentido de devastación, de no quedarle nada.

Así pues, leído en los caracteres chinos originales, el término *arabonpu* encierra todas estas posibilidades y preguntas, y para el lector japonés, las encierra todas simultáneamente. Y *arabonpu* es sólo un ejemplo: otros términos clave de Kaneko presentan problemas similares. *Ikimono kankaku* (literalmente, "ser vivo "+ "sentido, sentimiento, intuición") traducido directamente, no hace justicia al peso que Kaneko otorga a este concepto en su poética. Así que también para este término tuvimos que recurrir al propio Kaneko en busca de aclaraciones, y a través de esas discusiones llegamos a "percepción cruda de los seres vivos", una traducción necesariamente interpretativa, pero esperemos que, al menos, apunte a las intenciones a gran escala del autor.

Incluso un término aparentemente sencillo como *teijū* (el "asentado" de "vagabundo asentado") presenta dificultades. En el uso ordinario, *teijū* indica claramente una residencia permanente. Sin embargo, cuando Kaneko utiliza el término para describir algo conseguido (o deseado) por alguien como Issa, que nunca se asentó de forma convencional, está claro que está describiendo algo más cercano a la estabilidad económica, o la seguridad: quizá haya un hogar que sirva de base, pero una base para una vida que se pasa principalmente "en movimiento". En ese contexto histórico, pues, esta idea de estar "asentado" puede ser a veces metafórica. Sin embargo, Kaneko también utiliza el término "errante asentado" para describir al poeta moderno y, al hacerlo, concreta el aspecto "asentado" y hace que el aspecto "errante" sea más metafórico: un vagabundeo de la mente. Debido a la importancia de este término específico en la visión de Kaneko, hemos optado por utilizar "asentado" en todo el texto para ser coherentes, aunque también se podría argumentar que la flexibilidad del término podría estar mejor representada por diferentes equivalentes en inglés en diferentes contextos.

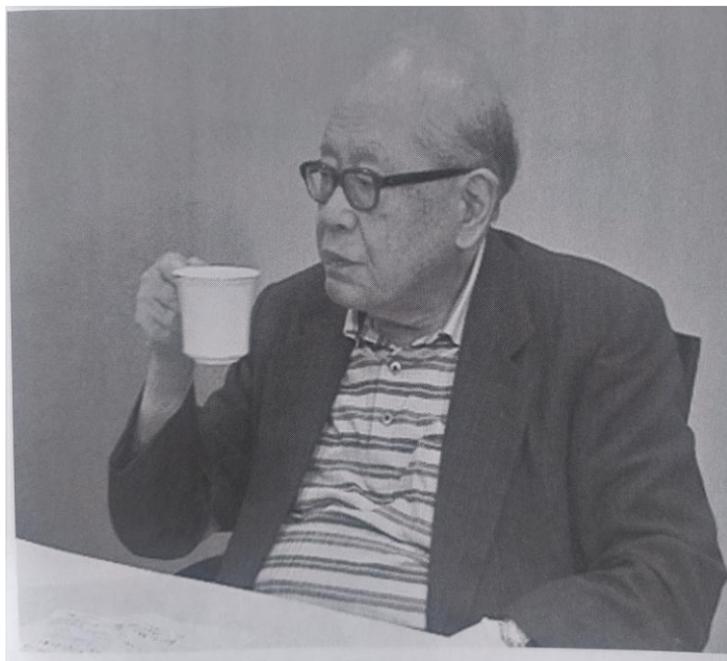
Otro reto de la traducción de Kaneko (y del japonés en general) se encuentra en el lenguaje que hace referencia al cuerpo. En varias ocasiones, Kaneko hace referencia a "*mune no uchi*" (literalmente "dentro del pecho"). En la cultura japonesa, el pecho es el lugar de los sentimientos más profundos, de las intenciones, tal vez de forma similar a como el mundo occidental se refiere al corazón. Pero en esta simple frase, vemos un indicio de algo culturalmente significativo, una suposición cultural operativa de que el cuerpo y la mente no están tan separados como se imagina en Occidente. Un ejemplo muy sencillo: En inglés, cuando uno pregunta: "How are you?", la pregunta podría incluir cuestiones sobre la salud, pero normalmente entendemos que se trata de una pregunta sobre el estado de ánimo de una persona. El equivalente japonés más cercano, "¿Estás *genki*?", incluye sin duda la noción de estado de ánimo, pero es al menos igualmente, si no más, una indagación sobre la salud de la otra persona; es decir, se refiere al bienestar total de uno. Preguntar directamente sólo por el estado de ánimo sería una pregunta poco natural.

Por supuesto, la cultura japonesa también adopta la abstracción del corazón o la mente (*kokoro*), pero al mismo tiempo, la experiencia concreta de esa mente se entiende como una experiencia física, una experiencia del cuerpo. Así que si traducimos simplemente "*mune mo uchi*" como "los sentimientos más profundos de uno", la pérdida de fidelidad es profunda.

Del mismo modo, Kaneko habla a menudo de "*karada no kotoba*" ("lenguaje/palabras del cuerpo"). Hemos optado por representar esto a veces como "lenguaje encarnado", pero en otros lugares, hemos mantenido la traducción directa - hacer este término demasiado abstracto, demasiado fácilmente digerible en inglés, sería oscurecer un aspecto crítico de la poética de Kaneko. La cultura japonesa reconoce el cuerpo no sólo como asiento de la emoción, sino también como vehículo de conocimiento y aprendizaje. En la cultura tradicional, desde la formación Zen hasta el judo, se dice a los alumnos que deben "aprender con el cuerpo" (*karada de oboeru*).

Tal aprendizaje se basa en la repetición intensa, y apunta a una especie de conocimiento transverbal de una acción o ambiente, una comprensión que ha ido más allá del cálculo analítico de un principiante; es decir, expresado en esta simple frase "*karada de oboeru*" hay un supuesto cultural de que la mera comprensión intelectual no califica como verdadero conocimiento. También encontramos la frase común "*mi ni tsuku*" ("apegarse al cuerpo") para mostrar una especie de dominio o integración. "Estudiaba matemáticas todos los días, pero no las asimilaba" muestra cómo, incluso en inglés, se puede llegar a insinuar este tipo de relación con el aprendizaje, este proceso de absorción. Pero incluso entonces, cuando el angloparlante dice "it didn't stick", probablemente quiere decir "no se afianzó en mi cerebro"; cuando los japoneses utilizan "*mi ni tsuku*" para describir la misma circunstancia, se trata de una afirmación de que el cuerpo no integró ni absorbió lo estudiado, que el objeto de estudio -en este caso, las matemáticas- no llegó a formar parte de la persona física.

Un aspecto convincente del uso de Kaneko (y de su poética) cuando se refiere a las "palabras del cuerpo", es que aunque está haciendo referencia a esta comprensión cultural del cuerpo como lugar de conocimiento, no está hablando, como en los ejemplos anteriores, de un conocimiento trascendente o cultivado. Por el contrario, se refiere a un lenguaje preexistente, con el que nacemos, que conocían nuestros antepasados prehistóricos y que tendemos a devaluar u ocultar en nuestras vidas modernas. Para Kaneko, el lenguaje conocido desde el principio por el cuerpo es inherentemente "*ara*", salvaje. Es el lenguaje natural de cualquier "*ikimono*", de cualquier ser vivo. Me parece que si Kaneko Tohta nos pide que nos instalemos en algún lugar -si hay algo que desea para el poeta- es que residamos en este cuerpo, en este lenguaje, en este saber. Espero sinceramente que esta traducción de "*Ikimonofūei*" haya sido fiel a ese lenguaje, y que ofrezca al lector inglés (NT.- y ahora al español) al menos un indicio de la profundidad de la visión de Kaneko.



CATÁLOGO DE SABI-SHIORI

	Colección Lingüística
1 (no comercial)	Acechando al salvaje <i>onji</i> y otros artículos Richard Gilbert y Judy Yoneoka Traducción de Jaime Lorente

	Colección Clásica
1	Saijiki para el <i>hokku</i> clásico. Tomo 1: Primavera, Sección de Año Nuevo Jaime Lorente

<p style="text-align: center;">現代</p>	<p>Colección Gendai</p>
<p style="text-align: center;">1 (no comercial)</p>	<p>El Nuevo Haiku Emergente.</p> <p>Itō Yūki</p>

	<p>Colección Haijin</p>
<p style="text-align: center;">1</p>	<p>Intemperie. Haiku, senryū y zappai en Toledo [ediciones en inglés y francés]</p> <p>Jaime Lorente, Ruth M^a Rodríguez, Dani Modro, Jesús Durán, Carlos Rodrigo, Agar R.Pacheco.</p>

	<p>Colección Educación</p>
<p>1</p>	<p>El haiku en las aulas: una guía metodológica</p> <p>Jaime Lorente</p>

	<p>Colección Infantil</p>
<p>1</p>	<p>Mi primer libro de haikus: los animales</p> <p>Jaime Lorente</p>

	<p>Colección Bashō</p>
<p>1</p>	<p>Bashō y el metro 5-7-5 (actualizado próximamente)</p> <p>Jaime Lorente</p>

	Colección Onitsura
1 (no comercial)	Hitorigoto Traducción original de Cheryl Crowley Traducción al español de Jaime Lorente

	Colección Shiki
<p style="text-align: center;">1</p> <p style="text-align: center;">(no comercial)</p>	<p>Bashō zōdan</p> <p>Traducción original de Lorenzo Marinucci. Traducción al español de Jaime Lorente y Elías Rovira.</p>
<p style="text-align: center;">2</p> <p style="text-align: center;">(no comercial)</p>	<p>Una cama de enfermo de 6 pies de largo</p> <p>Traducción al español y notas de Elías Rovira.</p>
<p style="text-align: center;">3</p> <p style="text-align: center;">(no comercial)</p>	<p>Gyōga Manroku</p> <p>Traducción al español y notas de Elías Rovira.</p>
<p style="text-align: center;">4</p> <p style="text-align: center;">(no comercial)</p>	<p>El shasei de Shiki. Artículos</p> <p>Jaime Lorente y Elías Rovira (Coords.) Traducciones al español de Jaime Lorente, Isabel Ibáñez y Elías Rovira.</p>

	Colección Hisajo
<p style="text-align: center;">1</p> <p style="text-align: center;">(no comercial)</p>	<p>Labios humedecidos</p> <p>Traducción original de Alice Wanderer. Traducción al español de Jaime Lorente.</p>
<p style="text-align: center;">2</p> <p style="text-align: center;">(no comercial)</p>	<p>La haijin que reía sola: traduciendo a Sugita Hisajo</p> <p>Gabrielle Miguelez da Silva Traducción al español de Jaime Lorente.</p>

	Colección Tohta
<p style="text-align: center;">1 (no comercial)</p>	<p>Ikimonofūei Composición poética sobre los seres vivos</p> <p>Traducción original de Kon Nichi Traslacion Group Traducción al español de Jaime Lorente</p>
<p style="text-align: center;">2 (no comercial)</p>	<p>El futuro del haiku</p> <p>Traducción original de Kon Nichi Traslacion Group Traducción al español de Jaime Lorente</p>



Sabi-shiori es un sello de publicación creado por el profesor y escritor Jaime Lorente (Toledo, 1985). Se centra en la edición de obras sobre el haiku y la cultura japonesa.

Para saber más: sabishiori.blogspot.com

Instagram: @sabishiori

Correo electrónico de contacto:

haikutoledo@gmail.com

ÍNDICE

<i>Notas del traductor al español</i>	11
<i>Introducción</i>	15
<i>Notas preliminares</i>	25
<u>Conferencia:</u>	
<i>Ikimonofūei. Composición poética sobre los seres vivos</i>	29
<u>Respuestas</u>	
<i>Sobre el desarrollo de una teoría del haiku. Nota del traductor por Masahiro Hori</i>	65
<i>El lenguaje poético en la traducción. Nota del traductor por Koun Franz</i>	69