

El shasei de Shiki

Arteses



Nueva
edición
ampliada

Jaime Lorente
y
Eliás Rovira (Coords.)



El *shasei* *de Shiki*

- Artículos-

Jaime Lorente y Elías Rovira (Coords.)

Elías Rovira, Makoto Ueda, Charles Trumbull, Elena
Diakonova, Cristina Banella, Kamei Hideo, Jaime Lorente
Kon Nichi Haiku Group, Richard Gilbert, Tsubouchi Nenten

Traducción al español de Elías Rovira,
Jaime Lorente e Isabel Ibáñez



Número 4
Sabi-shiori
-Colección Shiki-

El Shasei de Shiki

Artículos traducidos por Elías Rovira, Isabel Ibáñez y Jaime Lorente.

Imagen 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

Editado en Toledo.

Edición no comercial. Primera edición: julio de 2023. Ed. ampliada agosto de 2023

ISBN: 9798852995735

Reservados todos los derechos. Esta obra está protegida por las leyes de copyright.
Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún
procedimiento electrónico o mecánico, sin permiso de sus autores.

ÍNDICE

- 1.- Una cama de enfermo de seis pies de largo. Entrega 45. 26 de junio** **9**
Masaoka Shiki.

Traducción y notas de Elías Rovira.

- 2.- Shiki: aproximación al cómo vino, qué vio y por qué (con) venció.** **13**
Elías Rovira

- 3.- Masaoka Shiki** **23**
Makoto Ueda
Makoto Ueda: Masaoka Shiki. En «Poetas japoneses modernos». 1983

Traducción de Elías Rovira

- 4.- Masaoka Shiki y los orígenes del shasei** **75**
Charles Trumbull
Charles Trumbull, “Masaoka Shiki and the Origins of Shasei” *Juxta* (Juxtatwo, 2016), 87-122.

Traducción de Elías Rovira y Jaime Lorente.

- 5.- Lo “humano” 人事的 y lo “celestial y terrenal” 天地的 en la teoría del Haiku de Masaoka Shiki** **121**

Elena Diakonova

Elena Diakonova. *The “Human” 人事的 and the “Celestial and Earthly” 天地的 in the Theory of Haiku by Masaoka Shiki.* In “International Symposium in Russia 2007. Interpretations of Japanese Culture: Views from Russia and Japan”. *pags.87-103, 2009.*

Traducción de Elías Rovira.

- 6.- Realismo y sentimiento: el makoto en el haiku de Masaoka Shiki** **147**
Cristina Banella

Traducción de Elías Rovira.

7.- El tema de la luna en un concurso de haiku (Kuawase no tsuki) 175

Masaoka Shiki

Traducción del japonés de Cristina Banella
Traducción al español de Isabel Ibáñez y Elías Rovira.

8.- El Kuawase no tsuki de Masaoka Shiki: El papel de la imaginación en una poesía realista. 185

Cristina Banella: Il kuawase no tsuki di Masaoka Shiki: il ruolo dell'immaginazione in una poesia realistica

Traducción al español de Isabel Ibáñez y Elías Rovira

9.- Discriminación y crisis de la mirada: Los prejuicios del paisaje en Shimazaki Tōson, Masaoka Shiki y Uchimura Kanzō. 203

Kamei Hideo

Traducido al inglés por Antonia Saxon, del libro *Transformaciones de la sensibilidad*, de Kamei Hideo. Capítulo 11, págs 229-254.

Traducción al español de Jaime Lorente

10.- Cinco ángulos del shasei: de Shiki a Tohta 215

Jaime Lorente

11.- Ikimonofûei. Composición Poética sobre los Seres Vivos [fragmentos] Kaneko Tohta 237

Traducción original del grupo Kon Nichi Haiku.

Traducción al español de Jaime Lorente

12.- Una entrevista a Kaneko Tohta [fragmentos] 245

Traducción original del grupo Kon Nichi Haiku.

Traducción al español de Jaime Lorente

13.- El yo poético 2: haigō-Masaoka Shiki & haiku persona. 257

Tsubouchi Nenten

Traducción original de Richard Gilbert

Traducción al español de Jaime Lorente

Introducción

Presentamos en este libro 13 artículos relacionados con el *shasei*: un concepto teórico imprescindible para la comprensión del haiku moderno y contemporáneo. El término, que suele traducirse como “esbozo, boceto de la vida” es la clave de bóveda de la teoría de Masaoka Shiki (1867-1902) y ha sido objeto de diversas interpretaciones, cambios e incluso manipulaciones conscientes. A partir de este concepto, Shiki salva el antiguo *hokku* (acuñando la palabra “haiku”) y lo revitaliza adaptándolo a los nuevos tiempos. Sin duda, es imprescindible conocer cómo se ha entendido y cómo ha evolucionado el *shasei* en los siglos XX y XXI.

Esta labor pionera en nuestro idioma fue iniciada por **Elías Rovira** en *El Rincón del Haiku*, autor de la mayoría de las traducciones que se incluyen en este trabajo. A él le debemos estar agradecidos por tan importante labor, así como a **Isabel Ibáñez**.

Empezamos la obra con la traducción del diario de Shiki “Una cama de enfermo de seis pies de largo”, en concreto del 26 de junio donde añade interesantes notas sobre el *shasei*. Este documento se complementa adecuadamente con el artículo de Elías Rovira “Shiki: aproximación al cómo vino, qué vio y por qué (con) venció”.

En tercer lugar, un artículo amplio y bien documentado del ilustre Makoto Ueda, a modo de análisis sobre el concepto de *shasei*. Continúa el libro con un ensayo de Charles Trumbull que nos retrotrae a los orígenes del *shasei*, destacando sus influencias occidentales.

El concepto de *bi* (belleza) es introducido por Elena Diakonova como necesario en la práctica del *shasei*. Después, dos excelentes artículos de la doctora Cristina Banella: sobre los dos tipos de *makoto* como último estadio del *shasei* y un texto del propio Shiki (*El tema de la luna en un concurso de haiku*) junto al análisis de Banella (*El kuawase no tsuki*), que centra el foco en el papel de la imaginación en el haiku del maestro.

Tras estos destacados trabajos se incluyen algunos fragmentos del artículo de Kamei Hideo sobre el *shasei* de Shiki y la relación del paisaje, así como un artículo propio que vincula el concepto con su evolución hasta Kaneko Tohta.

Por último, cerramos el presente libro con algunos fragmentos de la crucial conferencia *Ikimonofûei* y una entrevista al propio Tohta, realizada por el grupo de traducción Kon Nichi, y unas reflexiones de un *haijin* actual: Tsubouchi Nenten.

Deseo que este trabajo nos ayude a profundizar en nuestro conocimiento del haiku y de su piedra angular: el *shasei*

Jaime Lorente



Una cama de enfermo de seis pies de largo

Masaoka Shiki

Traducción al español de Elías Rovira Gil

Disponible en El Rincón del Haiku

Entrega 45. 26 de junio

Cuando uno pinta, como cuando describe la realidad, “transponer la vida” (NT: *shasei* y en adelante *Bosquejos*) es algo extremadamente importante, hasta el punto de que incluso se podría decir que una pintura o una narración son inconcebibles si no aplicamos este método. Se ha utilizado en Occidente durante mucho tiempo, pero como el método anterior era imperfecto, recientemente se ha avanzado y se ha hecho aún más preciso.

Como esta forma de hacer las cosas era muy poco considerada en Japón, se ha obstaculizado el desarrollo de la pintura, y nada, ni prosa ni poesía, era capaz de progresar. Y como se convirtió en costumbre, incluso hoy en día, ocho o nueve de cada diez personas no conocen esa esencia que poseen los “bosquejos”. Tanto en la pintura como en la poesía, hay muchos que persiguen “lo ideal”, pero todos ignoran el sabor de los esbozos en el lugar, que consideran como algo totalmente irrisorio y rechazable.

En realidad, por tanto, es “su ideal” lo que es irrisorio: es la carencia de toda esa exuberancia de variaciones lo que le da precisamente el encanto a los esbozos. Las obras que pintan ese ideal no son necesariamente mediocres, pero es cierto que muchos de los que afirman hacerlo son generalmente malos. Como dicho ideal acaba por expresar el pensamiento de un individuo, y esa persona no siempre es un gran genio, es lógico que no escape ni de la uniformidad ni de los clichés. En principio, cuando mostramos el ideal a los niños, a los ignorantes o a los principiantes, puede suceder que evoque algo para ellos, pero cuando mostramos el ideal a personas que poseen saber o conocimiento, es imposible satisfacerlos, a menos que sea el ideal extraordinario de algún gran hombre.

Esto es inevitable ahora, en un momento en el que hay un mayor y más extendido nivel de instrucción. A la inversa, como el bosquejo representa la naturaleza, en la medida en que sus encantos se metamorfosean constantemente, las obras que representan la vida, en escritura o en pintura, siempre nos seducirán. Cuando miras un bosquejo, puede parecer poco atractivo, pero cuanto más profundizamos, más matices aparecen y más intenso es su sabor. Ciertamente, los bosquejos en el lugar no son necesariamente impecables, pero cuando uno se centra en realidades concretas, los defectos son menos graves que cuando se busca pintar el ideal.

Nuestro ideal puede ser en un momento dado el de elevarnos a lo más alto, hasta el tejado; pero frecuentemente nos topamos con que acabamos cayendo al fondo del estanque. El bosquejo, al contrario, puede parecer insípido, pero con él no nos arriesgamos a ese tipo de fallos. Y cuando descubrimos que un sabor incomparable anida en lo aparentemente insípido, faltan las palabras para describir esa maravilla.

Notas del traductor y las fuentes

- Esta entrega, ya fue traducida de forma aislada por la profesora Kayoko Ijiri y publicada en Hojas en la Acera (papel) 10 en septiembre 2018. Se ha vuelto a traducir aquí sin su consulta previa a fin de preservar el formato homogéneo de todo el diario.

- Cuando Shiki habla de “el ideal”, hace referencia a esa imagen que, tras ser filtrada, elucubrada e intelectualizada, un autor desea plasmar, bien en pintura, bien en escritura.

- Donde se ha traducido por “narración”, Shiki habla originalmente de *kijibun*. La palabra japonesa *kijibun* se refiere a un tipo de texto narrativo practicado como un ejercicio escolar en la Era Meiji.

- Donde se ha traducido por “insipidez” (otras traducciones hablan de “aplanado”, “sencillo” o “básico”), la palabra originaria es *heitan* (*pingdan* en chino) y es aquí un término positivo (debe interpretarse como algo buscado y deseable), tal y como refieren Bermejo Larrea E. et al. En *Comunicación y escrituras* (Prensas de la Universidad de Zaragoza. Zaragoza, 2012) sobre el texto *Elogio de la insipidez: a partir del pensamiento y la estética china*, de Jullien F. (Ed. Picquier, 1991).

Y ahora, dado que es la entrega donde Shiki habla en mayor medida sobre teoría del haiku, y en la que regresa a dar preponderancia a su teoría sobre el Bosquejo, aprovecharemos para profundizar un poco más en esa parte, sus antecedentes y consecuentes.



Shiki: aproximación al cómo vino, qué vio y por qué (con) venció

Elías Rovira Gil

*“...incluso hoy, más de cien años después,
se puede decir que no hay ni un solo haijin,
que no esté en deuda con Shiki”*

(Donald Keene, 2013)

El término Shasei, se ha traducido de múltiples formas. Las más frecuentes: dibujos simples, dibujos sencillos, realizar un croquis, transponer la realidad, bosquejos realizados en el lugar, esbozar desde la vida, trasponer la vida, esbozos en el sitio... Supone la piedra angular de la revolución y actualización que Shiki hizo en el haiku, la base del llamado “haiku moderno” y significa literalmente “transponer y reproducir la vida”. De cualquier forma, en lo sucesivo, nos referiremos a él siempre como “Bosquejo”.

En la traducción, el término esbozar suele ser el más utilizado y la idea que quiere transmitir, tanto en literatura como en pintura, es triple:

a) la representación debe ser sencilla: apenas unos trazos, tan solo minuciosos cuando se describe el objeto principal, que debe quedar completamente representado. Lo que transmite la imagen global, no queda completamente cerrada.

b) el aquí es importante: se representa la parte de la naturaleza o la vida que se presencia.

c) y el ahora también: es el concepto de vivir (y por tanto representar) el momento, independientemente de que luego el aware o pellizco que hemos vivido pueda ser evocado con posterioridad.

Una aproximación a las claves en la historia de cómo Shiki llega a proponer y se desarrolla esta revolución y actualización del haiku, podría ser la siguiente:

En lo que respecta a los antecedentes, Shiki, siempre interesado en la escritura y la pintura, visitó con su amigo, discípulo y co-fundador de Hototogisu, **Yanagihara Kyokudo** (1867-1957), a Ohara Kiju, un poeta muy activo y reconocido de Matsuyama que formó la sociedad de haikai “Meieisha”. Cuando Shiki le enseñó su obra, Kiju quedó asombrado de su calidad. Igualmente llamó su atención que un poeta hiciera estudios de poesía en tres formas distintas (kanshi, tanka y haiku), y que usara la palabra “shika” para incluir todas las variedades de poesía.

Se dice que el primer haiku que Shiki escribió y uno de los que enseñó a Ohara Kiju fue:

mushi no ne wo / fumiwake yuku ya / no no komichi

el sonido

al pisotear insectos

y abrir camino por los campos

Kiju lo elogió y, a modo de respuesta, compuso dos haikus para Shiki. Aunque este iba a ser su único encuentro, Shiki escribió sobre Kiju: "Fue, literalmente, mi primer maestro de haikai, y nunca he tenido otro maestro desde entonces". Sin duda, reconocía el ánimo que recibió de aquella su primera referencia personal de un gran escritor. Curiosamente, a su vez, Ohara Kiju había sido discípulo de **Sakurai Baishitsu**.¹

Sakurai Baishitsu, junto a otros poetas de la época, como Sookyuu, Hooroo o Rangai, son conocidos como poetas “tsukinami”. Este término significa literalmente *poetas mensuales*, ya que se dedicaban a reunirse una vez al mes y escribir haikus “sobre la marcha”, sin salir de la sala. Cosas como estas son las que llevaron a Blyth a opinar sobre este tiempo del que hablamos, entre Issa y el Shiki adulto, que: “Llegamos ahí al punto más bajo de la historia del haiku, el período entre Issa y Shiki. Shiki nació en 1856, e Issa murió

¹ <https://wkdhaikutopics.blogspot.com/2009/03/sakurai-baishitsu.html>

en 1827”. Así Shiki, acabaría revolviéndose contra las actitudes del maestro de su “maestro”.

Consciente de que no se puede renovar algo si no es desde el respeto y el conocimiento, se fue a los inicios y comenzó a releer críticamente la obra de Bashō.

Amante del haiku, tanto como para plantear una actualización que le devolviera el brillo que nunca debió perder, o incluso más, en palabras de Carlos Rubio (2018,) rescatar al haiku de una muerte anunciada e inyectar alma a una flor marchita; Shiki partió del aquí y el ahora y aceptó los principios básicos que harían que el haiku “rompiera” con el resto de poesía, en aspectos como los que luego concretaría el propio discípulo de Bashō, Takarai **Kikaku**:² el haiku marcaría “lo variante en lo invariante” y de cómo pasa el tiempo y las estaciones sobre la naturaleza realzando la paradoja de un momento preciso del cambio, precisamente a través de su permanencia. Igualmente, el haikin se diferenciaría del poeta en que debe desarrollar cinco virtudes (Cuartas, 2005):

a) debe utilizar las palabras del lenguaje común, sin rebuscamientos,

b) tratará de alcanzar la rigurosidad sin perder el gusto,

c) suscitará el interés sin recurrir a intermediaciones artificiosas,

d) llegará al haiku con naturalidad, a través de un aprendizaje sencillo,

e) podrá transmitir emoción sin necesidad de trastocar lo sucedido

² <http://destellosdehaikin.blogspot.com/2012/03/kikaku.html>

Eso sí, aun aceptando y partiendo de estos principios que ya propugnara Bashō, vertió una durísima crítica sobre cómo el gran maestro lo desarrolló, y su falta de estricta pureza poética al introducir elementos prosaicos y explicativos, dejándolo especialmente plasmado en su obra “*Bashō Zōdan*” (Miscelánea en torno a Bashō)³: sobraba pompa, faltaba concisión.

El desarrollo de su escuela (cuyos conceptos se planteaban tanto para pintura, como para poesía y prosa) fue extraordinariamente rápido, contribuyendo sus ensayos “El mundo Haikai” en 1896 y “Haiku” en 1897 (Beichman-Yamamoto J, 2002). También, bajo su dirección, **Uehara Sansen**⁴ y Naono Heki-Reird cooperaron en la publicación de la antología Shin-Haiku (Nuevo Haiku) en 1898, de tremenda importancia en la época. En su texto *Haikai Taiyo* (Descripción del Haikai), Shiki expuso sus ideas del haiku punto por punto, de forma ordenada y sistemática (Okazaki Y, 1955).⁵ Así, publicaría decenas de artículos y ensayos profundos con teoría sobre haiku (y tanka), la inmensa mayoría de los cuales, están aún por traducir.

Por el contrario a lo que le ocurrió con Bashō, hacia 1893, Shiki encontró en los escritos de Yosa Buson todo lo que creía que debía darse en el haiku, unos haikus de máxima sencillez, impecablemente escritos y con una asombrosa capacidad de transmitir. Siendo este autor conocido como pintor, pero prácticamente desconocido por sus escritos (se hallaban muy dispersos), volcó muchos de sus esfuerzos en hacer que fuera valorado, llegándole a dedicar el libro “*Haijin Buson*”, en 1899, que se venía publicando de forma seriada en el diario Nihon desde 1897. Continúa, a partir de 1898, mediante sesiones de lectura colectiva

³ Hay traducción en español, realizada por Jaime Lorente y Elías Rovira, desde la edición original italiana de Lorenzo Marinucci. Disponible online en *El Rincón del Haiku*:

<https://nueva.elrincondelhaiku.org/wp-content/uploads/2023/02/Bashō-Zōdan-de-Shiki-en-español.pdf> y en papel, en edición no comercial, en: *Bashō zōdan*, traducción al español de Jaime Lorente y Elías Rovira desde la edición en italiano de Lorenzo Marinucci. Toledo, Sabi-shiori, 2023.

⁴ <https://catalog.hathitrust.org/Record/000798289>

⁵ Puede leerse este trascendental texto en japonés dede aquí: https://www.aozora.gr.jp/cards/000305/files/57350_60028.html o infructuosamente desde el castellano con el traductor.

organizadas en el propio domicilio del poeta y hasta pocos días antes de su muerte.

Estas sesiones culminaron con la publicación de escritos de un Curso sobre las colecciones de Buson (Buson kushu kogi). En mayo de 1900, fueron los Versos de invierno, en septiembre de 1900 los Versos de primavera, en enero de 1902 los Versos de verano y, Meisetsu, publicará un último volumen en junio de 1903: Versos de otoño, tal y como ya habíamos comentado tras una reciente entrega.

- En lo referente al desarrollo, Shiki planteó tres niveles de escritura de haiku. Para la generalidad sin duda hizo su gran apuesta por el shasei, si bien para los muy expertos se permitirían ciertas licencias con un Realismo Selectivo (facilitando con ello evitar el denostado “ittakiri” o “dejarlo todo dicho”) y para los Maestros, la Veracidad Poética (Trumbull Ch, 2016). Continuaremos aquí con el shasei, pues como se ha comprobado, Shiki volvió a su defensa y difusión en exclusiva apenas mes y medio antes de su muerte. Lo hace en la entrega 45 de 26 de junio para la poesía, y lo hará dos días más tarde, en la entrega 47 de 28 de junio, para referirse a toda la escritura.

Shiki conoció al pintor **Fusetsu**⁶ (1866-1943) que fue su principal fuente para difundir finalmente el término shasei, "el boceto de la vida", frente a los otros dos términos que había usado hasta entonces para denotar realismo, *ari no mama ni utsusu*, "para representar como es" y shajitsu, "realidad". En el ensayo *E* (Pintura, 1900), Shiki describió los muchos debates que tuvo con Fusetsu y **Shimomura Izan** (1865-1949), otro artista de “estilo occidental”, viejo amigo. Con cada debate, escribió Shiki, "descubrí algo nuevo".

⁶ https://en.wikipedia.org/wiki/Nakamura_Fusetsu

Las lecciones de Shiki de Fusetsu reflejaban realmente el pensamiento del maestro de Fusetsu, Asai Chu⁷ (1856-1907), quien a su vez había sido uno de los alumnos de Antonio Fontanesi⁸ (1818-1882). Fontanesi, un destacado artista italiano de paisajes terrestres del siglo XIX, había sido invitado por el gobierno (Japón se había abierto y miraba el realismo europeo como algo que encajaba perfectamente con su cultura y tradición) para enseñar en la Escuela Técnica de Arte, y aunque allí estuvo solo dos años, influyó en una generación de artistas japoneses.

De acuerdo con los apuntes de sus alumnos, Fontanesi resumió su teoría de la pintura en estos términos: "El método básico de la pintura se basa en tres aspectos: una forma correcta, un correcto balance de color y siempre, hacer el ejercicio de imaginar cómo se va a pintar lo que pintas. Se cuenta que en una práctica envió a unos alumnos a pintar unos bocetos, y ellos volvieron sin nada porque no había nada que pintar. Fueron reprendidos porque "no había nada de malo en el lugar sino solo en ellos, y que, con solo mirar a su alrededor, había suficiente para estar dibujando durante dos generaciones".

Algo parecido escribiría luego Shiki a los jóvenes poetas en su ensayo Preguntas aleatorias y Respuestas aleatorias (Zuimon Zuito, 1899): "debe mirar hacia abajo, a sus pies, y escribir sobre lo que ve allí: la hierba, las flores... Si escribes sobre cada cosa, tendrás diez o veinte poemas sin moverte de donde estás. Toma tu material de lo que está a tu alrededor: si ves un diente de león, escribe sobre un diente de león; si no ves nada porque está nublado, escribe sobre la niebla. Los materiales para la poesía son tuyos en profusión", convirtiendo la observación de la realidad en una disciplina estricta, el ejercicio fundamental en la formación del poeta.

Llegó incluso a recomendar lo que era más propicio para mejorar la observación y surgiera la escritura en cuanto a la ropa que se usaba para ir a la naturaleza. Sin duda era preferible el estilo japonés más tradicional: **waraji**⁹ (sandalias de paja de viajero) en lugar de calzado occidental o incluso **tipo geta**¹⁰; usar kimono, y evitar viajar en tren (mejor caminar) o usar los paraguas

⁷ <http://www.myjapanesehanga.com/home/artists/asai-chu-1856-1907>

⁸ https://es.wikipedia.org/wiki/Antonio_Fontanesi

⁹ <https://es.wikipedia.org/wiki/Waraji>

¹⁰ [https://es.wikipedia.org/wiki/Geta_\(calzado\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Geta_(calzado))

occidentales de moda (para sentir la lluvia). En *Haijin Bashō*, Shiki afirmó: "En verdad, los poemas de viaje fueron la vida misma de Bashō y el haiku debe ser el alma del poema de viaje".

Como se ha dicho, mes y medio antes de su muerte, vuelve a publicar un artículo en defensa y difusión del shasei.

Y ya, en lo que respecta a los consecuentes, conviene comenzar resaltando a sus dos principales discípulos: **Takahama Kyoshi**¹¹ (1874-1959) y **Kawahigashi Hekigotō**¹² (1873-1937).

Hekigotō fue quien asumió la labor que sobre el haiku Shiki estaba haciendo desde el periódico Nihon, y promulgó las claves de la reforma comenzada por Shiki, a las que aportó su criterio personal: el Shinkeiko (La nueva corriente del haiku). El Shinkeiko, lo divulgó por todo Japón en 1905, 1907 y 1911. En esos momentos, fue la figura más importante del mundo del haiku.

Kyoshi, por su parte, se trasladó a Tokio para dirigir la revista Hototogisu. Al principio la revista comenzó a publicar también escritos que no eran haiku, ni si quiera poesía. En cualquier caso, con posterioridad, Kyoshi mostró un celo extremo por preservar "la pureza" del haiku clásico, hasta puntos realmente de represión social, en momentos propicios para ello. *Se convirtió en la cabeza de un movimiento dogmático que dominó el jaiku japonés; y que intentó a su vez sofocar todas las nuevas corrientes* (Sancho J, 2017). Además de algunas novelas, escribió entre 40000 y 50000 haikus que se publicaron en antologías como Kyoshi-kushū y Gohyaku-ku.

Otros discípulos de Shiki, a los que se ha referido en alguna ocasión en Una cama de enfermo de seis pies de largo fueron Yanagihara **Kyokudo**¹³ (1867-1957), **Meisetsu Naitou**¹⁴ (1847 - 1926) y **Natsume Sōseki**¹⁵ (1867 - 1916).

Con posterioridad, la mayoría por su formación en Hototogisu, algunos autores y autoras, han sido considerados continuadores de la obra de Shiki. Por ejemplo las llamadas "las tres

¹¹ https://es.wikipedia.org/wiki/Kyoshi_Takahama

¹² <https://www.britannica.com/biography/Kawahigashi-Hekigoto>

¹³ <https://iyo-haikuwalk.jp/kuhi/?id=5>

¹⁴ <http://www.elrincondelhaiku.org/int22.php?autor=58>

¹⁵ https://es.wikipedia.org/wiki/Natsume_Sōseki

T¹⁶: **Hashimoto Takako** (1899-1963), **Tatsuko Hoshino** (1903-1984) y **Teijo Nakamura** (1900-1988), así como también los conocidos como “las cuatro S”: **Seiho Awano** (1899 – 1992), **Takano Sujū** (1893 – 1976), inicios de **Seishi Yamaguchi** (101-1994) y **Shūōshi Mizuhara** (1892-1981).

Por otro lado, los haijines tras Shiki han desarrollado su obra siguiendo la senda que él comenzara, algunas consideradas como intentos fallidos y muchas con gran acierto.

Por poner un ejemplo de lo primero, hablaremos del *Shinkoo haiku* (**haikus a contracorriente**²³) (Ota S, Gallego E; 2018). Se trata de una Escuela que surge contra Hototogisu, la escuela tradicional. Surge motivada por el ensayo de Mizuhara Shuuooshi (uno de las cuatro S) titulado “Verdad natural y verdad literaria” y publicado en la revista Ashibi, que fundó tras abandonar Hototogisu. A Shuuooshi se sumaron otros jóvenes como **Saitō Sanki**²⁴ (ejm: Harpo Marx / nació de las heces / de Dios), Yamaguchi Seishi o **Hino Sōjō**²⁵ que “*se empeñaban en escribir de otra forma*”, como por ejemplo haikus sin kigo, poemas de fuerte nihilismo antibelicista, sin contenido natural o de la vida, o haikus seriados o secuenciados. Finalmente, Shuuooshi defendió el kigo y no formó parte del movimiento. Corrían además malos tiempos para romper con el Japón más tradicional, y eso no ayudó al éxito de este tipo de pretendidos haikus. Sobre su evolución, valen las palabras de Nakamura Kusatao (1901-1983): todos los fenómenos de la vida pueden ser ciertamente el origen de un poema; pero este hecho, por

¹⁶ <http://brotesdehaiku.blogspot.com/p/httpswww.html>

¹⁷ https://es.wikipedia.org/wiki/Tatsuko_Hoshino

¹⁸ https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Teijo_Nakamura

¹⁹ <https://livinghaikuanthology.com/index-of-poets/livinglegacies/2698-awano-seiho.html>

²⁰ <http://www.elrincondelhaiku.org/int22.php?autor=86>

²¹ https://de.wikipedia.org/wiki/Yamaguchi_Seishi

²² https://fr.wikipedia.org/wiki/Shūōshi_Mizuhara

²³ <https://www.hiperion.com/tienda/poesia-hiperion/haikus-contracorriente/>

²⁴ *Saitō Sanki, el maestro del haiku nuevo*, artículo de Irene Starace disponible en dialnet.

²⁵

<http://www.elrincondelhaiku.org/int22.php?autor=81&serie=0&haiku=299>

sí solo, no los acredita para convertirse en haiku. Tras diez años la (contra) corriente desaparece.

Quizá en el otro extremo podríamos hallar a **Taneda Santōka**²⁶ (1882-1940), quien revolucionó de forma especial la estética del haiku y es, en general aunque no absolutamente, aceptado y muy respetado, en el mundo del haiku.

Cuando Vicente Haya (Aware, 2013) afirma lo que aparentemente es una verdad de Perogrullo, y dice que “el haiku es lo que es, y sirve para lo que sirve”, posiblemente esté dando la clave de por qué, por ejemplo, aquellos “haikus a contracorriente” fracasaron y Santōka se nos antoja imprescindible.

²⁶ <http://destellosdehaijin.blogspot.com/2012/03/taneda-santoka.html>



Masaoka Shiki

Makoto Ueda (1983)

Makoto Ueda: Masaoka Shiki. En «Poetas japoneses modernos».
1983

Trad. Elías Rovira

Publicado en *El Rincón del Haiku*

<https://nueva.elrincondelhaiku.org/2022/02/26/masaoka-shiki-por-makoto-ueda/>

-.-

Masaoka Shiki (1867-1902) fue el primer poeta importante en aparecer en los años en que se formó la poesía japonesa moderna. Cuando su ambición juvenil de convertirse en un estadista y ayudar a modernizar la sociedad japonesa se vio frustrada debido a la mala salud, decidió modernizar la poesía de su país. Respaldado por un grupo de atrevidos poetas jóvenes, trabajó vigorosamente para reformar el haiku y la tanka, defendiendo un nuevo conjunto de principios poéticos que pensó que serían necesarios en la era venidera. Aunque estos principios no eran especialmente originales, eran refrescantemente innovadores para los estándares contemporáneos y tuvieron un efecto considerable en la generación de poetas que surgía en ese momento. Si el valor de una teoría poética puede medirse por la calidad de la poesía que ha ayudado a producir, la de Shiki tendría que tener una calificación muy alta. Sobre todo, era viable, y Shiki lo demostró escribiendo versos él mismo. Fue un maestro capaz, no solo de dar conferencias sobre poética, sino también de corregir aspectos específicos de la composición de un alumno, y ahí radicaba su mayor fortaleza como teórico literario.

Tres formas de bosquejar desde la vida

Las generalizaciones sobre la teoría de la poesía de Shiki son difíciles de trabajar porque, no solo las cambió considerablemente en el transcurso de su carrera, sino que también contenía contradicciones. Sin embargo, sobre la relación entre arte y naturaleza, destacan tres ideas. Estas son *shasei* ("bocetos de la vida"), *realismo selectivo* y *makoto* ("veracidad").

De las tres, *shasei* es la más famosa y ha tenido el mayor efecto en la práctica de otros poetas. La idea se inspiró en parte en las cualidades realistas que Shiki vio en el arte occidental, especialmente su atención a los detalles perceptivos observados con precisión y su pretensión de presentar todo el espectro de la experiencia. En la serie de ensayos "Una cama de enfermo de seis pies de largo", publicada en los tres meses anteriores a su muerte, Shiki afirmó que los artistas occidentales habían valorado el *shasei* desde los primeros tiempos, mientras que los japoneses habían descuidado el principio. Al defender el *shasei*, enfatizó los fundamentos de la presentación realista: observación cercana y correcta. Sentía que un poeta debería disciplinarse a sí mismo para observar, sin obstruir sus pensamientos o sentimientos y subordinar los impulsos fantasiosos a las impresiones más simples, directas y comunes de las cosas que lo rodean; debe expresar sus observaciones en un lenguaje igualmente directo y sencillo.

Por lo tanto, Shiki arremetió contra cualquier tendencia a imaginar, diciendo en "Una cama de enfermo de seis pies de largo":

Incluso hoy en día, el 80 o el 90 por ciento de todos los artistas no comprende el valor del shasei. Muchos de ellos defienden la fantasía, tanto en la poesía como en la pintura, y en su conocimiento deficiente atacan al shasei como superficial. En realidad, sin embargo, las obras basadas en la fantasía son superficiales, ya que carecen de la variedad de atractivo que poseen las obras de shasei. No quiero dar a entender que todas las obras con fantasía sean mediocres, pero una obra promedio creada sobre la base de algo ideado, a menudo lo es. Dado que las fantasías reflejan la mente de una persona, tienden a ser poco imaginativos y triviales a menos que la mente sea la de un gran genio.

Unas líneas más tarde, Shiki comparó a un artista imaginativo con un hombre que intenta saltar al techo de una casa, pero cae en un estanque. "Un trabajo basado en shasei puede parecer simple", concluyó, "pero rara vez es un completo fracaso". Sin embargo, rechazar lo ideado no es rechazar la imaginación, el color subjetivo de la experiencia, como veremos más adelante, al analizar *makoto*.

Shiki hizo del shasei el principio básico de composición en sus numerosos ensayos destinados a guiar a los poetas principiantes. En "Papelería de Haikus", por ejemplo, comparó a un poeta aficionado con una madre que intenta ayudar a vestir a su hija adolescente. La mayoría de las veces, la madre le ponía demasiado polvo facial y seleccionaba un kimono demasiado llamativo, de modo que la hija terminaba luciendo ridícula o enfermiza. Las palabras decorativas elegidas para enfatizar la reacción emocional del poeta o realzar el efecto de una escena eran como el kimono chillón y el exceso de polvo, pero una composición que copiaba una escena real sin ornamentación verbal nunca sería el peor tipo de poema, incluso aunque tuviera otras debilidades. Luego, citó una docena de haikus que habían hecho uso de este principio y habían logrado un éxito notable. Aquí hay dos ejemplos de este tipo, el primero de Bashō y el segundo de Tan Taigi (1709-71)²⁷:

El mar salvaje:

extendiéndose sobre la isla de Sado,

el Río del Cielo.²⁸

Mirando hacia atrás,

veo que la barrera se ilumina;

niebla al anochecer.

²⁷ Tan Taigi era amigo de Buson. Aficionado a la socialización, era más hábil escribiendo haikus sobre asuntos humanos que sobre la naturaleza.

²⁸ Sado es una pequeña isla frente a la costa norte de Japón, bien conocida como un lugar de exilio para los prisioneros en tiempos premodernos. El Río del Cielo es la Vía Láctea, visualizada como un inmenso río que fluye por el cielo.

En "Cartas a los poetas de Tanka", Shiki citó de manera similar algunas tankas que pensó que sobresalían porque esbozaban objetivamente la naturaleza. Un ejemplo fue esta tanka de Fujiwara Sanesada (1139-91):²⁹

**A través de una ruptura
en la niebla sobre la costa de Nago,
miro lejos
hacia el blanco de las olas
que salpican el sol poniente.**

Una isla en el mar embravecido, una barrera en las montañas y el sol poniéndose en el océano se presentan con aparente objetividad, de modo que la belleza del poema parece emanar de la escena observada, no de las palabras del poeta. Por esta razón, Shiki usó estos poemas como modelos adecuados para los principiantes en la escritura de versos.

Un énfasis tan fuerte en el *shasei* tuvo especial pertinencia en la época de Shiki, cuando la composición poética era con demasiada frecuencia un simple ejercicio intelectual. La mayoría de los poetas haiku y tanka tenían la costumbre de escribir sobre escenas imaginarias, movidas por un título como "Flores de ciruelo" o "La luna de la cosecha" y produciendo poemas triviales y sin emociones. La práctica de imaginar una escena y escribir un poema sobre ella tiene una larga historia en Japón. Su origen se remonta al siglo VIII y ganó gran popularidad durante el período Heian, cuando la escritura en verso se convirtió en una especie de juego en las reuniones de los cortesanos. Los poetas se divertían escribiendo versos sobre un título dado y luego comparándolos, a veces decidiendo ganadores y perdedores. Esta práctica persistió a lo largo de los siglos. *Shasei* fue una revuelta en su contra; además, al invocar la idea occidental del realismo, *shasei* colocó al haiku y a la tanka en el contexto de la literatura mundial, demostrando así que estas formas no eran localistas ni pasadas de moda.

²⁹ Fujiwara Sanesada fue un poeta tanka muy conocido en su vida, aunque sus intereses mundanos aparentemente antagonizaron a algunos de sus compañeros poetas. Le gustaba escribir poemas sobre paisajes marinos, como este. Se ha supuesto que la costa de Nago se encontraba cerca de la moderna Osaka.

Sin embargo, intrínsecamente, el principio de escribir desde la observación directa era demasiado simplista, también solo para estudiantes principiantes. Para escritores más avanzados, Shiki refinó su teoría al introducir el principio de selección. Los estudiantes con alguna experiencia en *shasei* debían ejercitar la elección al dibujar de la naturaleza. Como él explicó:

“Shasei o realismo, significa copiar el tema tal como es, pero necesariamente implica un grado de selección y exclusión... Un escritor que dibuja un paisaje o un evento debe enfocarse en su aspecto más bello o conmovedor. Si lo hace, el sujeto descrito automáticamente comenzará a vivir su propia vida. Debe notarse, sin embargo, que el aspecto más bello o conmovedor no corresponde necesariamente a la parte más sustancial, conspicua o indispensable del tema. El aspecto del que hablo a menudo se encuentra en la sombra, mostrándose solo parcialmente en el rango de visión de uno mismo. Una camelia roja que florece en un bosque ominosamente oscuro le parecería extremadamente hermosa y atractiva. En un caso como ese, un escritor debería hacer un bosquejo de la escena centrándose en la camelia. La flor no tiene que describirse en detalle. Conmoverá profundamente al lector si el escritor primero describe la siniestra oscuridad del bosque con algún detalle, y luego presenta la camelia en las palabras más breves.”

Aunque Shiki estaba hablando de prosa, el principio es igualmente aplicable al verso. En su nivel superior, *shasei* es el *realismo selectivo*, la selección la realiza el poeta sobre la base de su sensibilidad estética individual. Cada poeta tiene su propio gusto, una predilección personal por un cierto tipo de belleza. Cuando se enfrenta a un paisaje, debe activar su antena estética y girarla hacia la parte del paisaje a la que más se siente atraído. Un poema compuesto a través de este proceso será más que un boceto de la naturaleza; será una exteriorización de la sensibilidad del poeta, una expresión de sus sentimientos estéticos, porque al seleccionar un enfoque, recorta una parte específica del paisaje y lo enmarca. Esa parte de la naturaleza tiene entonces un centro, un primer plano, un fondo, etc. Empezará a "vivir su propia vida" porque el poeta le ha entregado su vida.

Visto así, los poemas citados por Shiki como modelos de *shasei* adquieren un nuevo significado. No son solo bocetos de la vida, sino que cada uno tiene un enfoque, su propia "camelia roja". El haiku de Bashō, por ejemplo, se concentra en la diminuta isla de Sado, donde muchos exiliados de la capital vivieron vidas desoladas; se opone a las grandes extensiones de la Vía Láctea por encima y al mar del norte por debajo. En el poema de Taigi, la "camelia roja" es la barrera iluminada y el "bosque oscuro", las montañas al anochecer. Generalmente, una barrera se ubicaba en un paso de montaña; también fue el momento en el que familiares y amigos se despidieron de un viajero que se marchaba. En cuanto a la tanka de Sanesada, el centro de interés es el sol hundiéndose en las olas. La imagen clara del sol carmesí le da un enfoque nítido al paisaje, por lo demás brumoso, de la costa envuelta en la niebla primaveral. En cada caso, el poeta primero seleccionó una escena, luego se concentró en ciertos aspectos de la escena que había seleccionado. En esa medida, la subjetividad está presente en el poema.

Shiki parece haber pensado que un estudiante que había dominado el arte del *realismo selectivo* podría aumentar la cantidad de subjetividad en su poesía si lo considerara oportuno.

“A veces”, escribió Shiki, “el poeta puede incluso cambiar las posiciones relativas de las cosas en una escena real o reemplazar subjetivamente una parte de la escena por algo que no está allí. Una escena real es como una mujer hermosa sin maquillaje. Ella no estará libre de imperfecciones, por lo que el artista deberá corregir sus cejas, ponerle colorete y polvos, y vestirla con hermosos vestidos”.

Shiki, quien desanimó a los poetas amateur de poner "maquillaje" en la naturaleza, aquí anima a los poetas más avanzados a hacer precisamente eso. Parece haberse sentido convencido de que un artista, un artista maestro, no se limita a imitar a la naturaleza, sino que corrige sus imperfecciones. Aquí, un elemento de imaginación modifica el compromiso básico de Shiki con el realismo: una vez que ha establecido una veracidad básica en las cosas, un artista también debe ser sincero con sus propios deseos e ideales.

Para corregir las imperfecciones de la naturaleza, el artista debe tener su propia visión de cómo debería ser la naturaleza. Shiki no estaba ciego a las trampas en las que a veces caen los poetas realistas.

*“Un poema demasiado realista”, dijo una vez,
“tiende a ser un lugar común y le falta sorpresa... .. Un poeta demasiado inclinado al realismo tiende a aprisionar su mente dentro de los confines del pequeño mundo que sus ojos pueden ver, olvidándose de los motivos raros y frescos que se encuentran distantes en el tiempo o el espacio.”*

Fue desde este ángulo que Shiki elogió la poesía de Buson. Mientras reconoce la belleza objetiva en las obras de Buson, Shiki también estaba fascinado por la fértil imaginación del poeta-pintor. En su opinión, Buson era el único *haijin* premoderno cuya mente vagaba libremente entre el cielo y la tierra: podía *"remontarse al cielo sin alas y hundirse en el océano sin aletas"*. El resultado fue una poesía rica en belleza imaginativa:

Al palacio de Toba

cinco o seis jinetes se apresuran ...

un vendaval de otoño.

El Palacio de Toba fue una villa imperial ubicada en las afueras de Kioto en los siglos XI y XII, época en la que hubo frecuentes levantamientos en la zona. Este poema tiene la intención de recrear un estado de ánimo áspero cuando el tiempo de guerra rompe la elegante y aristocrática paz de la antigua capital. A Shiki le gustó lo suficiente como para intentar una imitación:

Once jinetes,

ni por un momento giran la cabeza

en la ventisca.

Escribió otros varios poemas basados en escenas, estados de ánimo y temas históricos.

La visión de Shiki de la relación entre la poesía y la realidad externa era, entonces, flexible. Aunque pueda parecer contradictorio, desde un punto de vista pedagógico es coherente. Hizo hincapié en el valor de la representación realista para los principiantes, pero para los estudiantes más avanzados se recomendaba el *realismo selectivo* y se permitía a los poetas expertos una considerable libertad para elegir entre los extremos de la observación directa y la creación imaginativa. Si a menudo aparecía como el mayor defensor del *shasei*, era porque con frecuencia se dirigía a aficionados y estudiantes principiantes, o a poetas establecidos que confiaban demasiado en una imaginación bastante escasa. La propia práctica de Shiki reflejaba la amplia gama de su teoría, porque, aunque escribió más y más poemas basados en *shasei* a medida que crecía, la doctrina del realismo nunca fue lo suficientemente fuerte como para sofocar su ocasional impulso fantástico. Por ejemplo, en el último año de su vida, cuando era un acérrimo defensor del *shasei*, escribió estos poemas:

**Al otro lado del páramo de verano
camina un viajero
con una máscara de tengu a la espalda.**

**En Akabane,
un terraplén
cubierto de brotes de *cola de caballo*:
ni mi hermana ni yo
nunca recogeremos todos.**

Que estos poemas describen escenas imaginarias es evidente, ya que Shiki estaba confinado en la cama en el momento en que los escribió. Un tengu es un monstruo imaginario con una cara ardiente y una nariz larga: la imagen de la máscara grotesca agrega un elemento casi gótico a un haiku normal en una escena natural. La

tanka es más realista, porque los brotes de *cola de caballo* eran la comida favorita de Shiki, y su hermana menor solía ir al campo a recogerlos. Presenta una imagen imaginaria basada en ilusiones. El pueblo de Akabane estaba ubicado cerca de Tokio, y uno de sus principales discípulos, Kawahigashi Hekigodō (1873-1937), había ido allí para recolectar *colas de caballo* poco antes de que Shiki escribiera el poema.

Sin embargo, en el canon de Shiki, los poemas no *shasei* como estos, son en general inferiores a los realistas. Shiki ganó su rango entre los principales poetas del Japón moderno a través de obras basadas más directamente en su vida real, especialmente en sus últimos años, pasados en una batalla perdida contra la tuberculosis. En ese momento, sus bocetos poéticos de la vida cobraron gran vigor por la intensidad de sus sensaciones, acentuadas por el conocimiento de la muerte inminente. Por ejemplo:

El día que señalé

por una fiesta de escritura de versos,

ha venido y se ha ido ...

ya empiezan a caer,

rosas amarillas de la montaña.

Por amor y por odio

golpeo una mosca y la ofrezco

a una hormiga.

Cuando sirvo

un delicioso vino

en la jarra,

las plumas marchitas de las glicinias

vuelven a la vida.

**Calendario de Año Nuevo:
durante el mes de mayo,
el día de mi muerte.**

El primer poema habla del dolor de Shiki por no poder, debido a su enfermedad, realizar las fiestas de escritura de versos que solía disfrutar. Las rosas de la montaña que caen, un tema popular en la poesía, sirven como una imagen adecuada para sugerir su corazón decaído, así como su conciencia de que su vida también se está desvaneciendo. En el segundo poema el poeta sugiere su frustración reprimida, casi a punto de estallar. Los celos a una mosca, que puede moverse libremente por el espacio, pero simpatiza con una hormiga porque, como él, solo puede gatear. En un ataque de ira, agarra un matamoscas, golpea la mosca y se la da a la hormiga. El tercer poema expresa un anhelo por recuperar el vigor. Los jardineros japoneses dicen que el vino de arroz es bueno para las plantas, y el poeta acaba de ver la prueba con sus propios ojos. Desafortunadamente, no tiene ese vino para revitalizar su propio cuerpo. El cuarto poema sugiere conmovedoramente su conciencia de la muerte inminente. El mes de mayo lo asusta porque es una temporada de exuberante crecimiento, y la anticipación de una energía tan abrumadora intimida al hombre que lucha por aferrarse a la vida.

Estos poemas difieren de los que Shiki elogió como representaciones de *shasei* y *realismo selectivo*. Mientras que los poemas de Bashō, Taigi y Sanesada citaron un enfoque anterior en la belleza de la naturaleza externa, estos trabajos se concentran en la realidad psicológica interna. Pueden llamarse "bocetos de la vida" solo si se interpreta que "vida" significa fuerza vital interna, una energía invisible que mantiene al hombre viviendo, y pueden relacionarse con el *realismo selectivo* solo si significa reflejar lo interno, en lugar de la realidad externa. Shiki tenía una palabra diferente para denotar este principio: *makoto*.

Shiki tomó prestado el término "*makoto*" de los escritos de un poeta tanka del pasado al que admiraba mucho, Tachibana Akemi. En un ensayo titulado "Poesía de Akemi", elogió a Akemi como un raro poeta de los últimos días que trató de capturar el espíritu de la poesía antigua antologizada en La colección de diez mil hojas. Ese espíritu era *makoto*.

"Makoto es la esencia de la poesía de Akemi", explicó Shiki, y "la de La colección de las diez mil hojas debería ser la esencia de todas las tankas. El principio que he estado defendiendo, copiar la realidad tal como es, no es nada que no sea makoto".

Luego pasó a observar cómo *makoto* se manifestaba en las obras de Akemi:

"Él [Akemi] cantó sobre su vida empobrecida, sobre las cosas en las que creía. Recordó a sus difuntos padres y escribió poemas envidiando a aquellos cuyos padres aún vivían. Reflexionó sobre la muerte de su hijo y compuso poemas recordando cómo el pequeño solía recoger sus mangas, cuando era feliz escribía poemas felices, cuando él estaba enojado escribió poemas enojados. Cuando cantaban los pájaros, escribía poemas sobre pájaros cantando; cuando los saltamontes saltaban, escribía poemas sobre saltamontes. Todo esto puede parecer tan sencillo, pero ningún otro poeta hizo lo que él hizo".

Makoto, entonces, es *shasei* dirigido hacia la realidad interna. Se basa en el mismo principio de observación directa, excepto que el objeto a observar es el propio yo del poeta. El poeta debe experimentar su vida interior tan simple y sinceramente como observar la naturaleza, y debe describir la experiencia con palabras tan simples y directas como los poetas antiguos, tan simples y directas que parecen ordinarias.

Shiki aclaró aún más su concepto de *makoto* en un ensayo llamado "Mi Haiku", que traza las vicisitudes de su haiku poético. En la fase inicial trató, dijo, de presentar tanto impresiones subjetivas como realidad objetiva cada vez que escribía haiku. Aparentemente, pensaba en las impresiones subjetivas y la realidad objetiva como dos cosas separadas, y sentía que componer haiku requería una hábil combinación de las dos. Sin embargo, con demasiada frecuencia, encontraba entrometiéndose palabras decorativas, lenguaje ornamental e imaginaciones cohibidas, y

pronto se cansó de ese tipo de haiku. Acto seguido, se esforzó por purgar la subjetividad del poema, dibujando objetos sin adornos y dejando que los lectores se formaran sus propias impresiones. Pero con el paso del tiempo, debió darse cuenta de que la objetividad absoluta es imposible, que el proceso de selección necesario para aislar los elementos del poema tiene sus raíces en la sensibilidad estética individual del poeta.

En "Papelería de haikus", una serie de ensayos publicada un año después de "Mi Haiku", escribió, "El haiku expresa los sentimientos veraces [*makoto*] del poeta. Incluso si trata de distorsionarlos en el proceso de composición, los sentimientos veraces se manifiestan en alguna parte en el poema". Shiki, en sus últimos años, hizo un esfuerzo positivo para concentrarse en estos "sentimientos sinceros". Con su concisión característica, describió este énfasis cambiante: "Al principio, copié la naturaleza objetivamente. Más tarde me aficioné a copiar a la humanidad objetivamente". Por "humanidad" debe referirse a la naturaleza humana y su manifestación en forma de emociones y sentimientos. *Makoto* es la veracidad que le permite al poeta copiar tales manifestaciones (y lo que hay debajo) "objetivamente", sin interferencias artificiales. Es un principio superior de selección al ser fiel a su propia vida interior, el poeta se siente atraído por las escenas, y dentro de esas escenas hacia los objetos, que expresan su vida interior (y más allá de ella, la humanidad) de la forma más directa.

Por ejemplo, en el último poema citado, el calendario, y en él el mes de mayo, son objetos sencillos y sin adornos, pero cuando el poeta elige centrarse en ellos, cobran vida con su temor de que en este mes tan exuberante morirá. Aquí vemos el *makoto* operando como *shasei*, una especie de *shasei* dirigido a la realidad interna.

Sin embargo, Shiki murió antes de que tuviera la oportunidad de exponer el principio de *makoto* de manera muy extensa. Es probable que haya llegado al principio de una lectura intensiva de *tanka* antiguo, que hizo bastante tarde en su carrera. No obstante, los ejemplos son a veces más elocuentes que la teoría, y la falta de exposición teórica no debe equipararse con falta de importancia. A menos que en la poética de Shiki, *makoto* tenga tanto peso como el *shasei* y el *realismo selectivo*, no hay forma de explicar algunos de sus mejores poemas.

Los poetas viajeros, a pie y en la imaginación

El 8 de enero de 1900, el periódico Nihon anunció un concurso de tanka sobre el tema "bosque". Shiki, el editor de poesía del periódico, especificó las reglas del concurso. La regla número cinco fue, con mucho, la más larga, y más que una regla, era un consejo para los aspirantes a concursantes:

“Al escribir un poema, no conviene tomar cosas prestadas de la tanka clásica y usar frases cliché como ‘un bosque legendario’ o ‘un bosque sagrado’. El poema representaría mejor una escena o expresaría un sentimiento tal como lo ve o siente realmente un hombre que atraviesa un bosque. Si tiene tiempo para sentarse en un escritorio y leer un libro sobre tanka, lo que debería es tomar un bastón y dar un paseo por un sendero en el bosque. Cuando esté en el escenario real, busque alguna parte específica del paisaje (como una casa, un pueblo, un arroyo, una colina, un campo, una torre, un pájaro, una cometa de papel, etc.) que pueda combinar con el bosque en su poema. Observe también muchas otras características menos conspicuas del bosque (como la maleza, un túmulo, un pequeño santuario, un templo, un animal, la cabaña de un vigilante, etc.). Cuando crea que ha capturado por completo la ‘sensación’ del bosque, puede regresar a casa. Allí debería comenzar a componer muchos poemas, recuperando el paisaje en el ojo de tu mente y enfocándose en uno u otro aspecto del mismo. Si compone diez o quince poemas de esta manera, habrá al menos uno o dos poemas que sean buenos. No es probable que se te ocurra un buen poema si escribes solo uno o dos.”

El pasaje ilustra la idea de Shiki del proceso creativo en general, aunque se refería a la composición de tanka en particular.

El pasaje enfatiza la observación: un poeta que compara los libros no puede hacer *shasei*. Pero Shiki quería que los bocetos se hicieran en casa en lugar de en el entorno real. El lapso de tiempo probablemente estuvo relacionado con su idea de *realismo selectivo*, ya que el poeta necesitaba tiempo para que la escena se asentara, para que ciertos aspectos se seleccionaran como posibles focos de

un poema. El paisaje de la tierra había que recordarlo con tranquilidad.

Shiki recomendó que un poeta aficionado siguiera estos pasos en la composición porque veía al menos dos defectos fatales que a menudo emergen en poemas que no se basan en la experiencia real. La primera fue la falsificación de hechos. Un poeta que escribe sobre lo que en realidad no ha experimentado corre el peligro de crear una escena inverosímil. Un ejemplo citado por Shiki fue el siguiente tanka de Fujiwara Norinaga³⁰:

**Busco un alojamiento
porque la noche está sepultada
en la niebla de primavera. ...
De una curruca en el valle
una llamada, no más.**

El poema presenta a un viajero cansado que busca el alojamiento de una noche hacia el final del día. Sin embargo, el pueblo más cercano, más adelante, está escondido en la niebla primaveral y, al salir de él, sólo oye el grito de una curruca arbustiva. Shiki criticó esta tanka, diciendo: *"La afirmación de que el posible alojamiento está en la niebla implica una escena vista desde la distancia, pero el hecho de que el poeta haya escuchado el grito de una curruca sugiere su proximidad a él. ¿Cómo podría un poema tan falso, que mezcla lo lejano y lo cercano, hacer esperar que despierte la emoción del lector?"*

Otro poema que Shiki consideró malo porque fu contrario a los hechos, fue el haiku:

³⁰ Fujiwara Norinaga fue un poeta tanka menor del siglo XI. Según la leyenda, consideraba este su mejor poema.

Mientras me arrodillo
en la oración, las olas quedan en silencio -
un santuario sobre el río.

Las olas, pensó, no podrían haber amainado tan repentinamente, y era poco probable que el poeta dejara de escucharlas en el momento en que se arrodilló. Lo contrario parecía más cercano al hecho, por lo que sugirió revisar el segundo verso, cambiando el poema a algo como:

Mientras me arrodillo
en la oración, el sonido de las olas –
un santuario en el río.

Shiki pensó que este era un mejor haiku porque en realidad era más convincente³¹.

La otra debilidad que se encuentra a menudo en los poemas que no se basan en la experiencia real, es la tendencia a ser librescos y demasiado intelectuales. Una tanka o un haiku compuesto en una escena imaginada tiende a apelar al intelecto más que a la emoción, que responde más directamente a una escena que uno siente inmediatamente como veraz. Shiki fue inflexible al atacar esta tendencia, que veía desenfadada en la práctica de los poetas contemporáneos, y distinguió su propio haiku de los demás por su ausencia. "Más que cualquier otra cosa", dijo, "...quiero apelar a la emoción. Ellos quieren apelar al intelecto". Luego citó un haiku de Tagawa Ōryū (1762-1845)³² como un mal ejemplo:

³¹ La crítica de Shiki no parece ser del todo justa. Se puede interpretar que el poema original representa a una persona tan absorta en sus oraciones que deja de escuchar el sonido de las olas.

³² Tagawa Ōryū, también llamado Hōrō, era un famoso maestro de haiku que tenía estudiantes en todo Japón. Publicó varios libros sobre la teoría y la práctica de la escritura haiku.

**Al edificio vecino
un tesoro no ha venido:
las primeras golondrinas del año.**

En el poema, todas las familias del barrio han estado esperando que las golondrinas regresen del sur a sus hogares en primavera. Las aves migratorias regresan, excepto a un vecino adinerado que está construyendo un nuevo almacén. En opinión de Shiki, el poeta dedujo el comportamiento de los pájaros a partir de sus propias ideas librescas: a un poeta japonés tradicional le gustaba encontrar la belleza en la pobreza, y las golondrinas, siendo pájaros poéticos, deben hacer lo mismo.

En tanka, los objetivos de Shiki no eran solo obras contemporáneas, sino también algunos de los clásicos bien conocidos, especialmente los de “La colección de poemas antiguos y modernos”. Atacó violentamente esta famosa antología, tanto más porque sus poemas habían sido elogiados extravagantemente por sus contemporáneos como modelos definitivos para la composición de tanka. No escatimó ni en los poemas más célebres, como este de Ōe Chisato³³:

**Mirando a la luna
pienso en muchas cosas
y mi corazón se hunde
aunque sé que este otoño
no me ha llegado solo a mí.**

Shiki sintió que las dos últimas líneas eran demasiado intelectuales. Dijo: "Se supone que un poema expresa emoción, pero éste da una explicación razonada. Quizás el poeta no sabía qué es la

³³ Ōe Chisato fue un noble, poeta y erudito confuciano que vivió alrededor de 900 d.C. También escribió poemas en chino.

poesía". Para hacer que el poema sea más atractivo emocionalmente, Shiki sugirió que se cambiara a:

**Mirando a la luna
pienso en muchas cosas
y mi corazón se hunde ...
me siento como si este otoño
hubiera venido para mí y solo para mí.**

Pensaba que gran parte de la poesía contemporánea contenía explicaciones razonadas similares y, por lo tanto, carecía de inspiración.

Fue para ayudar a curar este tipo de intelectualización, así como la falsificación de hechos, que Shiki propuso el *shasei*. Como un médico que insta a su paciente a hacer ejercicio, Shiki instó a sus compañeros poetas a caminar y observar la naturaleza. A veces, su consejo era bastante detallado:

"Cuando salga a hacer shasei, no tome el tren. Eso sería una pérdida de tiempo. La mejor manera es caminar y caminar con calma y la mente tranquila. Es mejor usar sandalias de paja que zapatos o zuecos de madera, y debe vestirse con un kimono con un sombrero de junco y calzas en lugar de con ropa occidental. Se le recomienda viajar solo. No podrá obtener un buen haiku si se da prisa y se agota físicamente."

Shiki tenía otro consejo práctico sobre el destino. Sintió que los poetas prestaban demasiada atención a los lugares famosos por su belleza escénica o su historia pasada. Admitió que los lugares de renombre a menudo proporcionaban un buen material para la poesía debido a sus asociaciones con el pasado, pero señaló que los poemas compuestos en esos lugares tendían a sonar trillados. Incluso Bashō, recordaba a los aspirantes a poetas, una vez confesó que no había podido escribir haiku en lugares famosos como el monte Fuji o el monte Yoshino. Por lo tanto, Shiki aconsejó a los poetas que presten más atención a lugares menos conocidos. "Estos

lugares corrientes", dijo, "son más numerosos, más variados y menos trillados".

Él no dijo, pero probablemente sintió, que en un lugar famoso en el que ya se habían escrito muchos versos clásicos, los poetas tendían a falsear sus sentimientos o intelectualizar sus respuestas emocionales, buscando lo que esperaban sentir en lugar de observar sus verdaderas reacciones.

¿Acaso un poeta que sigue las sugerencias de Shiki no acaba produciendo un poema sencillo y poco emocionante? Es probable que un verso compuesto en un lugar ordinario con mínima ficción o intelectualización parezca prosaico y banal, especialmente cuando el poeta es un aficionado. Un estudiante principiante, de hecho, le hizo a Shiki esta misma pregunta. El estudiante dijo que a menudo había salido al campo con un cuaderno y había tratado de hacer *shasei*, pero siempre se le ocurría un poema trillado como:

**Un matorral de bambú -
en el interior, una camelia
en pleno florecimiento**

La respuesta de Shiki fue doble. Aconsejó al alumno que prestara atención a todo lo que estuviera a la vista, no solo a los temas poéticos convencionales como las camelias. "Si ves dientes de león, escribe sobre los dientes de león", sugirió. "Si ves crisantemos silvestres, escribe sobre crisantemos silvestres. Si ves un tragal, canta al verde tragal". También amonestó al estudiante para que tratara de introducir temas propios. El poema de la camelia, pensó Shiki, era demasiado difuso y carecía de un tema nuevo. "Lo que ha dicho en su poema", le escribió al estudiante, "puede condensarse en una sola línea: 'camelia en un matorral'. Debes usar los dos restantes para introducir otro material y así hacer que el poema sea más interesante".

Aquí está la segunda etapa del proceso creativo concebido por Shiki. En la primera etapa, un poeta debe salir y observar la vida o la naturaleza; en el segundo, debe seleccionar el material y el tema de una manera que revele su individualidad. La manifestación de la personalidad única del poeta es lo que evita que el poema se vuelva trillado.

Por esta razón, Shiki aconsejó a los estudiantes que leyeran mucho, una aparente contradicción con su insistencia en el *shasei*. En su opinión, un poeta experto era un hombre culto. "Es sumamente urgente", dijo, "que un poeta sea capaz de distinguir entre lo fresco y lo trillado en haiku. La definición de un haiku "fresco" diferirá de un poeta a otro según el grado de aprendizaje que haya alcanzado. Cuantos más poemas haya estudiado, más poemas sentirá trillados". En cuanto a qué leer, Shiki sugirió para los poetas de haiku las obras de Buson, Bashō y los principales discípulos de Bashō, aunque advirtió que los poemas de Bashō "no eran del todo buenos". No especificó libros para poetas tanka, pero la lista presumiblemente incluiría La colección de las diez mil hojas y los poemas de sus admiradores posteriores, como Minamoto Sanetomo³⁴ y Tachibana Akemi. Sin embargo, Shiki quería que los estudiantes no limitaran su lectura a los clásicos escritos en su misma forma de versos. Quería que los estudiantes de haiku supieran algo sobre la poética de la tanka, y viceversa. Una vez recomendó que un estudiante de haiku se familiarizara con: "primero, la tanka; segundo, la prosa japonesa; tercero, la ficción japonesa, el Nō y otras formas de drama; cuarto, la literatura china; quinto, la literatura europea y americana". Además, sugirió que el estudiante aprenda sobre pintura, escultura, arquitectura y música, ya que todos comparten muchos principios estéticos con la poesía.

El poeta ideal concebido por Shiki, entonces, es una persona culta con un gusto artístico refinado que puede distinguir entre lo nuevo y lo estereotipado. Ayudado por su aprendizaje, habrá desarrollado una personalidad única, que se manifiesta cuando compara un poema. Basará su poema en *shasei*, pero se centrará en algún tema nuevo o verá un tema antiguo desde una nueva perspectiva. En el último proceso, puede hacer uso de su imaginación y apartarse de *shasei*, porque un poeta con una imaginación poderosa puede, si lo desea, crear una escena realista sin basarla en la experiencia real. Un hombre que ha viajado mucho, no solo físicamente sino también en la imaginación, es la esencia del poeta ideal, tal como Shiki finalmente llegó a visualizarlo. Uno de los consejos que Shiki tuvo para los estudiantes en la última etapa de su formación fue "Debes combinar el realismo y la imaginación,

³⁴ Minamoto Sanetomo se sintió atraído por la poesía primitiva debido a su expresión directa de poderosa pasión y trató de emularla en algunos de sus tankas. Shogun en virtud de su nacimiento, fue asesinado a la edad de 27 años, antes de que tuviera tiempo de desarrollar todo su potencial como poeta.

produciendo así una gran literatura que no sea ni del todo realista ni del todo imaginativa".

Shiki, siempre practicante, una vez demostró este proceso de creatividad de manera bastante específica, describiéndolo paso a paso en un ensayo titulado "Mi poema sobre la luna para un concurso" [véase el artículo 7]. Este ensayo revela el secreto del oficio de Shiki como *haijin*. La ocasión fue un día de 1898 cuando Shiki fue invitado a contribuir con un poema en un concurso de haiku sobre el tema "la luna". Ya postrado en cama, se dispuso a componer un poema mientras estaba acostado de espaldas. Quería escribir un haiku realista, sobre todo porque el juez del concurso era Hekigotō, a quien siempre había destacado la importancia del realismo. Quizás debido a ese deseo, la primera escena que le vino a la mente fue una simple y corriente: un camino que se extendía junto a un bosque a la luz de la luna, a lo largo de un campo abierto. Trató de concentrarse en alguien que deambulaba por el camino, intentando en vano vislumbrar la luna a través de los árboles. El intento no tuvo éxito porque la visión implicó un lapso de tiempo excesivo para un haiku. Entonces la mente de Shiki vagó a su propio jardín, donde a menudo había visto la luna a través de las hojas de un gran árbol de *pasania*. Recordando la escena familiar, escribió:

**En algún lugar de las hojas,
la luz de la luna se rompe y cae
en miles de pedazos.**

Después de recitar esto un par de veces, se dio cuenta de que era horrible. Así que lo abandonó y volvió, mentalmente, al camino que bordea el bosque. Esta vez siguió un sendero hacia el bosque y obtuvo este poema:

**Aquí y allá
la luz de la luna se filtra:
un sendero bajo los cedros.**

Cuando el poema estuvo terminado, sin embargo, su banalidad le sorprendió. Trató de escribir otro haiku usando el mismo escenario, pero cuando ese intento también terminó en un fracaso, su mente abandonó el bosque y se dirigió al borde del agua.

Allí visualizó un pequeño bote flotando en un río inmenso, las olas reflejando la luz de la luna. Tratando cuidadosamente de no usar una palabra poco realista como "sobrenatural", escribió:

Cargado con vino

un barco va perezosamente a la deriva -

amantes de la luna.

Aunque no estaba del todo contento con el poema, Shiki se estaba cansando y casi se decidió por él. Sin embargo, le molestaba la idea de que un haiku sobre la luna que había escrito espontáneamente unos días antes era mejor que este, y sintió que tenía que intentarlo un poco más. Esta vez se imaginó a sí mismo en un pabellón a la orilla del río. La orilla opuesta era invisible en la niebla, excepto por una luz que parecía provenir de una casa. Había marea alta. La escena, sin embargo, no podía convertirse en un haiku, ya que parecía más un escenario para un poema chino. Cuando vio salir un pequeño bote de entre los juncos en flor, supo de dónde había sacado la escena: era de *Margen del agua*, una novela china que había leído el año anterior. Todavía dejaba vagar su fantasía: el bote se fue a la mitad de la corriente, el barquero comenzó a cantar una canción; en ese momento, Shiki se dio cuenta de que se estaba alejando demasiado del realismo. Así que imaginó a un mensajero cruzando el río apresuradamente por un asunto urgente a la luz de la luna. Pero simplemente no pudo representar la escena en diecisiete sílabas. De nuevo volvió a *Margen del agua*, pero en vano.

Aun manteniendo la imagen de un pabellón con vistas al agua, Shiki cambió el escenario a Japón. Imaginó a un grupo de estudiantes en una fiesta de despedida:

**En el pabellón junto al mar,
los amigos se separan con tristeza
esta noche de luna.**

Sin embargo, no estaba contento, porque el poema parecía un poco rancio. Tampoco le gustaba que los amigos hicieran una fiesta dentro mientras fuera había una hermosa luna. Por eso cambió el primer verso:

**En el muelle
los amigos se separan con tristeza
esta noche de luna.**

Sin embargo, el poema parecía carecer de emoción. En consecuencia, visualizó a un hombre y una mujer separándose en el muelle. La mujer, sin decir una palabra, se acercó al hombre. Él también parecía afligido. Él le tomó la mano, luego la soltó y subió a una barcaza. La mujer permaneció inmóvil en el muelle. La escena pronto cristalizó en un haiku:

**En el muelle
se separan con tristeza:
un hombre y su esposa.**

Shiki luego notó que el poema no tenía la luna. Sin éxito, intentó trasladar el escenario a Mitsuhaman, un puerto marítimo cercano a su ciudad natal. Finalmente se decidió por:

**Se despiden
Ya nadie esta borracho
en el barco iluminado por la luna.**

Shiki no consideró el poema un gran éxito, pero lo pensó al menos sin fallas evidentes.

El proceso mediante el cual se escribió este poema ilustra una serie de creencias de Shiki sobre la composición poética. Como estaba postrado en cama, no podía hacer *shasei* en su sentido estricto, pero trató de basar su poema en experiencias pasadas. En lugar de intentar ubicar la luna en algún lugar famoso, trató de recordarla brillando en su jardín de Tokio o en su barco en Mitsuhaman. Por otro lado, era muy consciente de las trampas en las que a veces caen los poemas realistas, y cuando sus primeros intentos le parecieron triviales o rancios, pasó a escenas imaginadas, como las de *Margen del agua*. También se esforzó por inyectar emoción visualizando una escena de despedida. Sin embargo, es digno de mención que la escena de la despedida, que se originó en *Margen del agua*, se volvió cada vez más realista a medida que avanzaban las revisiones de Shiki. El poema final refleja, no la novela china, sino su experiencia pasada en Mitsuhaman, donde se despidió de sus amigos a bordo del S.S. Toyonaka en 1883. Un joven de dieciocho años partía hacia Tokio, a cuatrocientos kilómetros de distancia. Terminadas las fiestas de despedida, la distancia, nada despreciable en el Japón decimonónico, pesaba cada vez más en el corazón de los que partían y en el de los que se quedaban. Por lo tanto, en el proceso de encontrar y enfocar la emoción, Shiki combinó *shasei* e imaginación.

Lo sublime y lo plano

En sus escritos, Shiki se preocupa menos por la naturaleza del efecto estético que por su alcance. Su concepto de la belleza poética era considerablemente más inclusivo que el tradicional: antes de su tiempo, el poeta promedio pensaba que la belleza se caracterizaba por la elegancia, la gracia o la exquisitez, a veces teñida con una sensación de tristeza de la vida, otras veces mezclada con una tranquila resignación. Shiki amplió el concepto para incluir todo tipo de efectos, y la amplitud caracterizó su estética. Por ejemplo, al atacar a los poetas tanka contemporáneos, acusó de valorar no sólo la "elegancia" sino también "lo sublime", "lo antiguo", "la novela", "lo majestuoso" y "la luz". Mencionó aún más efectos posibles en su discusión sobre el haiku. Una vez, al clasificar el haiku, se refirió a los que son: "vigorosos", "gentiles", "magníficos", "delicados", "sombrios", "exquisitos", "misteriosos", "lúcidos", "majestuosos", "ligeros", "novedosos", "sencillos", "complejos", "simples", "serios" y "humorísticos".

En otra ocasión, distinguió 24 estilos de haiku y citó ejemplos de cada uno. A continuación, se muestran tres de los nuevos estilos, con ejemplos:

El fantasmal:

**Noche de primavera: invisible
a la sombra de un biombo,
algo respira.**

El pintoresco:

**Una casa de té.
Ata un caballo blanco
al melocotonero que florece.**

El afligido:

**Larga noche de invierno:
mientras pienso en el pasado
se levanta el viento.**

En el primer haiku, algo fantasmal a la sombra de un biombo se inmiscuye en el ambiente erótico habitual de una noche de primavera. En el segundo, el atractivo es casi puramente visual; el haiku es una pintura compuesta en palabras. Y en el tercero, el viento es a la vez físico y metafísico, sugiriendo el dolor profundo, casi cósmico del poeta.

La clasificación de Shiki de la belleza poética distaba mucho de ser exhaustiva o metódica; no estaba destinada a serlo. Su principal objetivo era mostrar que los poetas pueden explorar

muchos tipos de efectos estéticos. Más que cualquier otra cosa, le desagradaba un poema estereotipado escrito con el objetivo de vender uno u otro de los efectos valorados dentro de los estrechos límites de la estética tradicional japonesa. En su opinión, un poeta que escribiera un poema así tenía la mente como el agua de un pozo abandonado. Instó al poeta para que sacara toda el agua estancada hasta que el fondo estuviera vacío para que el agua nueva y clara pudiera comenzar a filtrarse poco a poco. Las posibles fuentes de placer estético eran innumerables. "Oh, poetas", se dirigió Shiki a sus colegas, "el universo es amplio y el material para la poesía ilimitado. ¿Por qué crees que no hay material apropiado fuera de la luna, gotas de rocío, insectos cantores, mangas empapadas de lágrimas, amigos, campos y hojas de hierba?".

En su afán por ampliar el reino de la belleza poética, Shiki llegó a descubrir (o redescubrir) la belleza en los excrementos. En un ensayo titulado "Haiku sobre excrementos", demostró que los viejos maestros producían belleza a partir de este insólito material, citando 41 poemas (la mayoría de ellos haiku) sobre heces, 18 sobre orina, 4 sobre pedos, 24 sobre inodoros y 21 de taparrabos. Aquí hay tres ejemplos, compuestos por Buson, Chōha ³⁵ e Issa, respectivamente:

Flores de ciruelo rosa

caídas sobre estiércol de caballo:

¡Parecen listas para arder!

La luna de la cosecha

muestra los excrementos de una liebre,

tan claramente como es posible.

³⁵ Shimizu Chōha (1705-40), comerciante de profesión, también fue un hajjin activo y publicó varios volúmenes de poesía de él y sus socios. En este poema en particular, el poeta admira la luna llena durante un paseo por el campo. La liebre, generalmente un animal tímido, aparentemente ha salido de los arbustos para disfrutar también de la luna.

**El estiércol de un lobo;
eso es todo lo que hay, y sin embargo
¡qué frío me siento!**

En estos casos, cada poeta embelleció, o al menos neutralizó, su material proporcionando un escenario adecuado, creando así algo que puede llamarse poético. Debido a la novedad del tema, el efecto es fresco y sorprendente, si no hermoso.

Al final de "Haikus sobre Excrementos", Shiki dejó claro que no le gustaba especialmente usar este tipo de material para la poesía; sólo quería mostrar cuán ampliamente podía explorar un poeta. Al discutir los 24 estilos de haiku, no especificó cuál prefería, sin embargo, a pesar de su imparcialidad general, parece que albergó una predilección por lo sublime y lo llano. Admiraba especialmente lo primero en su juventud y se sintió más atraído por lo segundo en los últimos años.

Para designar la belleza sublime, Shiki usó diferentes palabras japonesas, como yūso ("fuerza"), yūkōn ("grandeza"), sōdai ("magnificencia") y gōtō ("valor") (en japonés, estas palabras son muy ambiguas; los equivalentes en español que se dan aquí son solo aproximaciones que no pretenden hacer justicia a toda la gama completa de significados). En conjunto, lo sublime, tal como lo concibe Shiki, parece haber combinado las cualidades connotadas por adjetivos como "grande", "magnífico", "espacioso", "poderoso", "violento", "valiente" y "masculino". Shiki una vez trató de sugerirlo mediante las imágenes de un océano sin límites, olas turbulentas, montañas imponentes, el cielo espacioso, una inundación que arrasa pueblos y dos tropas de soldados enemigos intercambiando fuego a quemarropa. En otra parte, entre los materiales para el haiku que probablemente produzcan una belleza sublime, enumeró montañas en verano, una ráfaga a través de hojas verdes, lluvia estacional, columnas de nubes, relámpagos, la Vía Láctea, árboles de invierno y campos marchitos.

Los poemas específicos que Shiki citó como ejemplos de lo sublime incluyen un haiku de Buson y una tanka de Sanetomo:

Lluvia de principios de verano:

**frente a un río inmenso,
un par de casas.**

En los brazales de un samurái

**que prepara flechas,
salpican y ruedan**

las piedras de granizo.

Un campo de bambú en Nasu.

En el haiku de Buson, la lluvia torrencial de junio continúa sin fin, y el agua fangosa del enorme río, revelando el colosal poder de la naturaleza, amenaza con destruir el terraplén en cualquier momento. En el terraplén hay dos casas pequeñas, que parecen completamente indefensas, pero que intentan sobrevivir de alguna manera. Un estado de ánimo igualmente violento prevalece en la tanka de Sanetomo, aunque en este caso la violencia es tanto humana como natural. La escena es un campo de batalla, donde un guerrero escondido en un arbusto se prepara apresuradamente para otra escaramuza. La imagen áspera y viril del guerrero acorazado con sus flechas se complementa con el ambiente del entorno natural, con granizo salpicado y las afiladas hojas de bambú por todas partes. El lugar, Nasu, también evoca la imagen de un desierto desolado³⁶.

A Shiki le gustaba lo sublime porque era fresco. Tradicionalmente, los japoneses habían valorado el efecto contrario, la elegancia, y el resultado fue una sobreabundancia de poemas

³⁶ Nasu estaba ubicada en Musashino, la llanura más grande de Japón, que se extendía hacia el norte desde lo que hoy es Tokio. En la época de Sanetomo estaba habitado por muchos animales salvajes. Algunos eruditos interpretan el poema como una representación de cazadores.

elegantes, con una inevitable disminución de la calidad. Como explicó Shiki:

"El tipo de belleza que pertenece al más alto tipo de arte y, sin embargo, el que más falta en la literatura japonesa, es la sublime. Alguna está presente en los poemas de La Colección de las diez mil hojas y anteriores, pero ninguna se puede encontrar en las tankas compuestas desde La colección de poemas antiguos y modernos. (La poesía de Sanetomo es la única excepción)."

Shiki emuló e instó a otros poetas a emular a los poetas antiguos representados en *La colección de las diez mil hojas*, quienes escribieron desde su propia experiencia. Esos poetas pudieron escribir versos sublimes porque estaban motivados por emociones profundamente sentidas; no intentaron adornar su lenguaje en aras de una apariencia elegante. Los poetas posteriores simplemente intentaron imitar la poesía clásica de la corte y terminaron produciendo poemas pseudoelegantes que eran triviales y estereotipados, sin atractivo emocional.

El efecto de algunos de los poemas más exitosos de Shiki se puede explicar en términos de lo sublime. A continuación, se muestran cuatro ejemplos:

Aguas termales en las montañas:

muy por encima de los bañistas desnudos

el Río del Cielo.

Se queda dormida en silencio:

una aldea, después de que todas

sus lámparas se apagan ...

Solo el Río del Cielo

blanco sobre el bosque de bambú.

Ráfaga invernal:
han dejado una campana de templo
al borde de la carretera.

Hojas nuevas
en la pequeña maleza de mi jardín,
y pienso en lo ilimitadamente espacioso
del cielo y la tierra
lleno de verde primaveral.

Los dos primeros poemas comparten una imagen común, la Vía Láctea que fluye en el cielo. La imagen crea una sensación de magnitud y eternidad, que se realza aún más en el haiku al agregar otra gran imagen, las imponentes montañas. En medio de la gran extensión del entorno natural, el ser humano se despoja de sus mezquindades y costumbres. En la tanka, los aldeanos están todos dormidos. Sin una sola lámpara encendida, las estrellas en el cielo brillan aún más, pareciendo listas para caer en una lluvia de luz. En contraste, los bambúes de abajo son oscuros y crecen hacia arriba, con sus tallos apuntando hacia el cielo. Aquí hay una comunión del cielo y la tierra a gran escala, acercándose a lo sublime.

En el tercer poema la yuxtaposición es más sorprendente que armoniosa. Se ha dejado una enorme campana negra al borde de la carretera cuando el equipo de voluntarios de la parroquia que la lleva a su templo se dirige a su alojamiento nocturno al final del día. La campana de bronce está asentada sola y el viento del invierno sopla sobre ella. La ráfaga golpea la campana con tanta fuerza que parece lista para comenzar a sonar en cualquier momento; pero no lo hace: silenciosa e inmóvil, sigue en una oscuridad cada vez mayor.

El cuarto poema comienza en una escala más pequeña. El poeta está enfermo y ha sido confinado a la cama; su patio es todo el mundo exterior que puede ver. Observándolo atentamente como lo hace todos los días, nota varias hojas nuevas en una mala hierba conocida. Entonces su imaginación se expande rápidamente: visualiza todo el universo lleno de vegetación verde. El universo es

tanto más espacioso y el verde tanto más fresco, porque físicamente el poeta está preso.

Si el último poema no parece tan sublime como los otros tres, muestra la dificultad que tiene un poeta postrado en cama para escribir un poema a gran escala. Para escribir un poema así, tiene que depender de su imaginación, no de *shasei*. Ya sea por esta razón o no, Shiki escribió cada vez menos poemas en la línea sublime a medida que pasaban los años. Se sintió cada vez más atraído por otro tipo de belleza, la sencillez.

Para designar este efecto, Shiki empleó palabras como *heitan* ("planitud"), *heii* ("sencillez"), *tanpaku* ("ligereza") y *jinjō* ("normalidad"). Sus connotaciones son más difíciles de delinear que las de lo sublime. El concepto de *belleza simple* parece haberse originado, y todavía se usa, en áreas distintas de la poética. En pintura, denota una capa ligera de pintura en contraposición a una gruesa; en la cocina, el sabor de los alimentos ligeros, como la ensalada, en contraposición al de los pesados y grasosos; en estilística, lenguaje sencillo y lúcido en contraposición a una dicción elaborada y ornamentada; y en la artesanía, la sencillez y la naturalidad frente a la complejidad y el artificio. Al referirse a un paisaje, implica un terreno llano y liso en lugar de uno accidentado.

Quizás un par de ejemplos puedan transmitir mejor el significado de la sencillez:

Sembrando trigo:

las ramas de morera

puestas en manojos.

Un camino se extiende

lejos en la distancia

a través del páramo de verano -

He caminado toda la mañana

sin encontrar un alma.

El primer poema, escrito por Shiki, describe una escena familiar en algunas partes del Japón rural. Los agricultores están sembrando trigo en un campo donde se encuentran algunas moreras. Las ramas bajas se interponen en su camino, por lo que las han envuelto con cuerdas (no las quieren cortar, ya que necesitan las hojas para alimentar a sus gusanos de seda). No hay una flor hermosa ni un incidente sorprendente en el haiku; es una descripción de una escena común en lenguaje sencillo. Una calidad similar se puede observar en el segundo poema, escrito por Hekigotō. El poeta camina por un camino que atraviesa un páramo espacioso en un día de verano, sin encontrarse nunca con un viajero que venga de la otra dirección. Eso es todo. Según Shiki, el poema es tan sencillo que algunos lectores pueden considerarlo un lugar vulgar, pero tiene una cierta frescura: muchos poetas han cantado sobre la soledad del otoño, pero pocos han notado la de un día de verano.

En varias ocasiones, Shiki contrastó dos o más poemas sobre el mismo tema para mostrar lo que él quería decir con *belleza simple*. Por ejemplo, el 20 de marzo de 1898 publicó en Nippon una tanka que había recibido de un colaborador aficionado:

**En un pueblo
entre las montañas,
un seto de deutzia en flor
lo suficientemente delgado para dejar pasar
el canto bajo de un cuco.**

Shiki denunció que el poema pretendía producir una belleza sencilla, pero en realidad no lo hizo. No le gustó la frase "lo suficientemente delgado para dejar pasar" porque era una presunción forzada: ningún seto es lo suficientemente denso como para apagar el sonido. El poeta aficionado aparentemente entendió el punto de vista de Shiki cuando leyó el comentario en el periódico, e inmediatamente revisó el poema y se lo reenvió a Shiki, quien lo publicó en el mismo periódico dos días después:

**En un pueblo
entre las montañas,
un seto de deutzia en flor -
bajo la luna de la tarde
el canto bajo de un cuco.**

A Shiki le gustó más la versión revisada, y señaló que sonaba más banal pero menos artificial.

De estos ejemplos, se puede deducir que la *belleza simple* era una manifestación estética de *shasei*, la representación fiel de un lugar ordinario. Si la descripción se basara en una observación real, tendría un cierto grado de novedad, ya que la observación real es personal e individual. Cuanto más individual es la personalidad del poeta, más singulares son sus observaciones, incluso las de las cosas ordinarias. Esta singularidad se mostraría en su poesía y evitaría que el simple poema sea estereotipado.

Los mejores poemas de Shiki son claros en este sentido:

**Enfermo en un día de invierno
me han desempañado
la puerta de vidrio junto a mi cama –
al otro lado se muestran
calcetines colgando del tendedero.**

**Mi enfermera
al despertar de una siesta
aplasta una mosca.**

**Fuera de la puerta de cristal
¡Qué brillante la luz de la luna!
Un banco de nubes blancas
se extiende a lo largo del cielo
sobre un bosque de árboles.**

**Las flores han caído
y el agua fluye
hacia el sur.**

Los dos primeros poemas describen un hecho trivial en la vida del poeta enfermo. Shiki, completamente aburrido, pide a alguien que limpie el vaho de la puerta de vidrio cerca de su cama. A través del cristal despejado no ve nada impresionante, solo unos calcetines colgando de un tendedero. Pero incluso eso es nuevo para sus ojos. Hay una intensidad adicional por el hecho de que no le gustan los calcetines; está demasiado débil para ponerse de pie. El siguiente poema también describe un hecho aparentemente trivial. Esta vez la temporada es verano. El día es caluroso y húmedo, como suelen ser los días de verano en Japón. La enfermera de Shiki, probablemente una mujer joven, está cansada de sus quehaceres y se queda dormida sentada junto a su cama. El enfermo, sin embargo, no puede dormir. Cuando se despierta, sus ojos se encuentran. Se siente avergonzada al darse cuenta de que se ha quedado dormida frente a un joven paciente. Sin pensarlo, agarra un matamoscas y aplasta una mosca.

Los dos poemas siguientes son tan sencillos y comunes que pueden parecer triviales. Son poemas de puro *shasei*, que describen cosas comunes y familiares: la luna, un bosque, nubes blancas, flores, agua. Sin embargo, en estas escenas ordinarias se sugiere algo misterioso y eterno. El banco de las nubes se pierde en la distancia, el agua fluye hacia el sur y nadie conoce sus destinos. En el proceso de observar la naturaleza, el poeta siente una fuerza desconocida que se manifiesta en fenómenos como estos. Sin embargo, las cosas simplemente siguen su destino sin intentar

salvar el misterio. Hay un tono de tranquila aceptación tanto en la tanka como en el haiku; el haiku, en particular, es casi un poema zen.

Los famosos poemas del lecho de muerte de Shiki transmiten un efecto similar. Murió en las primeras horas del 1 de septiembre de 1902, dos días después de la luna llena. La mañana del día anterior apenas había logrado anotar tres haikus:

**Flores de calabaza -
la flema se ha detenido en la garganta
de este Buda.**

**Un galón de flema:
para el jugo de calabaza
ya es demasiado tarde.**

**Hace dos días
no recogimos
el jugo de calabaza.**

La palabra de temporada en los tres haikus es "calabaza". Las calabazas, que fueron blanqueadas y utilizadas como esponjas, eran una vista familiar en las casas japonesas antes de la invención de la esponja sintética. Sus flores son pequeñas, amarillas y discretas. Shiki hizo plantar las enredaderas frente a su dormitorio, no solo porque daban buena sombra en verano, sino también porque producían un líquido que ayudaba a aclarar su garganta. Se creía que el líquido era más eficaz desde el punto de vista medicinal cuando se recogía en la noche de luna llena. Con tal planta como fondo estacional, los poemas no producen una belleza colorida o espectacular, sin embargo, su efecto está lejos de ser rancio, porque el poeta que observa la planta familiar se está muriendo. La flema le tapa la garganta y apenas puede respirar. A pesar del dolor, su mente está tranquila. Sabe que han llegado sus últimas horas y acepta el

final tranquilamente. Mirando la situación con desapego mental, se llama a sí mismo un Buda. Su vida quedó atrás, ya que el día para obtener líquido de las calabazas pasó y se fue. Shiki, quien abogaba por copiar la naturaleza objetivamente, observó su propia muerte desapasionadamente y destiló lo que vio en poemas que producen una *belleza simple*.

Justificación de poemas cortos

Las ideas de Shiki de *shasei*, *makoto* y *realismo selectivo* no explican su devoción de por vida a dos formas de verso tradicionales, haiku y tanka, ni tampoco su predilección por lo sublime o lo llano. De hecho, las formas literarias más largas pueden parecer más adecuadas a las complejidades de la representación realista y un tratamiento extendido más capaz de producir una sensación de magnitud y poder. ¿No debería haber atraído a Shiki a escribir en prosa o en shi, una forma de verso más nueva y más libre que no imponía restricciones de longitud o versos?

Shiki tenía interés en la composición en prosa. Se le considera el fundador de un nuevo género en prosa llamado *shaseibun* (literalmente "prosa shasei"), breves piezas en prosa que describen objetivamente una escena o incidente que interesa especialmente al escritor. La pieza tiene que ser fiel a los hechos, pero el escritor es libre de seleccionar al enfocar su presentación. Estilísticamente, la pieza debe ser sencilla, lúcida y desprovista de adornos. El nuevo género tuvo un efecto considerable en la escena literaria japonesa en la primera década del siglo XX, y muchos de los amigos y discípulos de Shiki en la poesía lo intentaron. Más tarde, se convirtió en una especie de ficción en prosa autobiográfica y, a su manera, ayudó a promover el realismo en la novela japonesa moderna. El propio Shiki, sin embargo, escribió sólo una docena de *shaseibun* y no escribió ninguna novela autobiográfica. Aunque produjo nueve cuentos, todos menos uno muestran poco realismo y todos carecen de cierto mérito literario. No hay duda de que la obra de Shiki como poeta supera con creces su trabajo como escritor de prosa.

Shiki también estaba interesado en el shi. Cuando apareció *Una colección de hierbas jóvenes* de Toson en 1897, en una reseña en el diario Nihon, Shiki dijo que vio un gran potencial en la nueva

forma. Incluso antes del debut de Toson, cuando el éxito del nuevo experimento poético aún estaba en duda, Shiki había defendido a los experimentadores comparándolos con héroes militares que perdieron la vida por un futuro mejor. De hecho, una vez afirmó que de todos los escritores de géneros literarios japoneses contemporáneos, aquellos que escribían shi habían mostrado el progreso más notable en la modernización. Colocó a los poetas de haiku después y a los escritores de tanka al final.

El pesimismo de Shiki sobre el haiku y la tanka resultó de un pronóstico impactante. Dado que estas formas de verso tienen un número limitado de sílabas, especuló que se podría calcular el número máximo de haikus o tankas que posiblemente se podrían componer. En su cálculo aproximado, el último buen haiku ya había sido escrito, e incluso si eso no fuera cierto, el haiku seguramente agotaría su potencial poético al final del reinado del Emperador actual. La tanka, que tiene más sílabas, teóricamente tendría una esperanza de vida más larga, pero como tenía un vocabulario más restringido, Shiki sintió que se habría quedado sin energía en tiempos premodernos. Cuando alguien que notó una nueva tendencia a escribir haiku en dieciocho o diecinueve sílabas, sugirió que el haiku podría alargarse con el tiempo hasta convertirse en un poema de estilo occidental, Shiki estuvo de acuerdo, diciendo que no estaba entristecido por la situación del haiku porque su lealtad era hacia la literatura en general, no solo hacia el haiku.

A pesar de ese comentario, como poeta, Shiki fue leal al haiku y a la tanka a lo largo de su carrera. Escribió shi, 38 en total. Estos poemas son interesantes como experimentos, especialmente porque algunos intentan usar la rima, un recurso previamente desconocido en la poesía japonesa. Sin embargo, en general, carecen de mérito poético. La mayoría tienen un tema estereotipado (como puede deducirse de títulos como "La tumba de mi padre" y "Luto por la muerte de la emperatriz viuda"), de ritmo monótono (basado principalmente en un patrón de 7-5) y sin atractivo emocional. Treinta y ocho poemas no es un gran número en vista del hecho de que Shiki escribió unas 2.300 tanka y 18.000 haiku en su vida.

El apego de Shiki al haiku y a la tanka puede haber estado arraigado en una educación tradicional. Nacido en una antigua familia samurái en el siglo XIX, en la primera infancia adquirió una educación premoderna, que enfatizaba la lectura y escritura de formas tradicionales de poesía. Cuando era un joven estudiante, desarrolló tal pasión por el haiku y la tanka que se complació en escribirlos cuando debería haber estado haciendo su trabajo escolar.

"Encantado por el demonio del haiku", recordó más tarde, "estaba indefenso. No pasé los exámenes anuales en 1892". Su enfermedad, que duró gran parte de su vida adulta, también pudo haber contribuido a su preferencia por las formas de verso corto. Uno necesita pura resistencia física para escribir una novela o un shi largo, y Shiki no lo tenía.

Además, Shiki sintió que los japoneses sobresalían en formas de versos cortos y, por lo tanto, deberían tratar de cultivarlos. Postuló dos razones por las que se desarrollaron formas de verso corto en Japón. Primero, la poesía japonesa se había criado dentro de una cultura autónoma, donde se había convertido en una especie de sofisticado juego de fiesta; en tal situación, los poemas cortos funcionan mejor. En segundo lugar, la poesía japonesa se concentró en representar paisajes naturales en lugar de eventos comunitarios o sentimientos personales. Las formas literarias largas sirvieron mejor para representar eventos o sentimientos, que tienden a ser complejos, pero las formas cortas bastaron para presentar paisajes. La naturaleza, según Shiki, era simple de representar porque seguía un curso regular. Las cerezas siempre florecen en primavera; los crisantemos, en otoño. La vida de la gente es más irregular, pensó. Para explicar por qué la poesía japonesa se centró tradicionalmente en la naturaleza, Shiki observó que su país, debido a su aislamiento geográfico, había disfrutado de una paz relativa desde la antigüedad y que sus antepasados no tenían motivos sólidos para protestar contra la injusticia política, social o religiosa. Además, los poetas japoneses siempre tuvieron hermosos escenarios para inspirarlos. Para contar su razonamiento: a los poetas japoneses les gustaba tradicionalmente escribir poemas sobre la naturaleza; los poemas sobre la naturaleza eran relativamente simples; y por lo tanto, formas poéticas breves se desarrollaron en Japón.

Dejando a un lado las preferencias personales, sin embargo, Shiki fue receptivo a todas las formas de versos. La consideración más importante para él era que el contenido se ajustaba a la forma.

"En resumen", dijo, "deben permitirse varios tipos de formas de versos, cada uno según la situación que le corresponda. No hay ninguna razón para que un poeta esté restringido a versos de 5-7 o 7-5, ni necesita intentar crear un ritmo inusual con versos extralargos o extracortos. Un buen poema emergerá cuando la forma coincida con el sentimiento".

Sin saberlo, Shiki abogaba por el verso libre, porque es en el verso libre donde la forma aspira a reflejar exactamente los sentimientos. Uno de los principales discípulos de Shiki, Hekigotō, más tarde prosiguió con este argumento y, junto con Ogiwara Seisensui, se convirtió en un destacado partidario del "haiku de estilo libre".

El propio Shiki nunca concibió el haiku o la tanka sin restricciones por el recuento de sílabas, pero fue bastante generoso al permitir sílabas adicionales. Escribió, y animó a otros a escribir, haiku en 18 o más sílabas y tanka en 32 o más sílabas si una ocasión particular lo justificaba. Cuando los poetas más conservadores atacaron esta práctica, defendió con vehemencia su posición sobre la base de que la forma debe estar determinada por el contenido. También argumentó que las formas de 17 y 31 sílabas habían existido durante tantos siglos que alguna variación crearía efectos refrescantes. Además, el ritmo tradicional de 5-7 le parecía tan suave, melodioso y elegante que a veces quería romper con él para producir algo irregular. Al estar más ansioso por escribir un buen poema que por escribir un haiku o una tanka, no le importaba si los maestros pasados de moda se oponían a que llamara a sus poemas extralargos por esos nombres.

"Cuando escribo haiku", explicó, "nunca dirijo mis esfuerzos a escribir un haiku. Los dirijo hacia la expresión de mis sentimientos. Si los esfuerzos resultarán en 17 sílabas, 18 sílabas o más de 30 sílabas es algo que yo mismo no lo puedo predecir".

Muchos de los haikus y tankas de Shiki tienen sílabas adicionales. De los 920 haikus en una de las selecciones estándar de sus obras, 155, o uno de cada seis, tienen 18 o más sílabas. La proporción es aún mayor para tanka: de 544 poemas incluidos en *Tankas del pueblo de bambú*, 164 tienen más de 31 sílabas. Eso es, alrededor del 30 por ciento, una proporción alta de hecho. La mayoría de los poemas con una o dos sílabas extra tienen mucho éxito. Para tomar un ejemplo ya citado:

**Por amor y por odio
golpeo una mosca y la ofrezco
a una hormiga.**

La segunda línea del original consta de ocho sílabas en lugar de las siete habituales. La línea extralarga ayuda a sugerir la vehemencia de la frustración del poeta, al igual que la ruptura que crea en el ritmo normal de 5-7-5, que hace que el poema sea menos melodioso.

Otra característica notable del concepto de forma de Shiki, es un *principio de armonía interna*. Quería que un poema colocara dos o más imágenes una al lado de la otra de una manera que creara una impresión estéticamente agradable. Debido a que cada persona tiene su propia sensibilidad, el principio de armonía de Shiki es en última instancia subjetivo, pero probablemente sintió que los poetas japoneses, con su tradición cultural centenaria, compartían el mismo gusto en gran medida. La tarea de un poeta, por tanto, era buscar una nueva combinación de imágenes que la mayoría de la gente consideraría armoniosas. Shiki pensó que el principio era tan importante que una vez en una tanka didáctica lo colocó incluso por encima del *shasei*:

**Lo más importante
es la disposición de los versos;
después, viene
el shasei; y después de eso
el shasei una y otra vez.**

Dado que la carta en la que aparece el poema estaba dirigida a un estudiante de tanka, "versos" debe significar imágenes; es un término de la pintura aplicado a la poesía, como lo es el propio *shasei*. El principio está relacionado con la idea de Shiki del *realismo selectivo*: si un poeta hace bien su selección, habrá una disposición sorprendente pero armoniosa de imágenes en su poema, porque la singularidad de su personalidad proporcionará sorpresa,

y la totalidad de su propia persona creará un vínculo entre imágenes que de otro modo serían dispares.

Shiki demostró el principio en varios ejemplos específicos. Un haiku de Buson, ya citado, fue uno de ellos:

**Flores de ciruelo rosa
caídas sobre estiércol de caballo: parecen
¡listas para encender!**

Shiki explicó que el principio de armonía interna era lo que le daba al haiku belleza poética a pesar de su contenido. "La yuxtaposición armoniosa", dijo, "es la única forma de embellecer el estiércol". En otra ocasión criticó a este estudiante haiku por la falta de armonía entre sus imágenes:

**En una maceta,
las campanillas chinas comienzan a desvanecerse -
Lluvia neblinosa.**

Shiki sintió que una maceta, la lluvia brumosa y las flores de campanilla chinas que se desvanecían no armonizaban. Las campanillas tenían tallos demasiado duros y flores de color demasiado claro para cumplir el propósito del poeta. Shiki sugirió que la maceta se cambiara a un cubo de madera o que las campanillas se cambiaran por ásteres, hierba de la pampa, flores de cerezo u hojas de otoño.

Aunque Shiki fue el primero en defender la armonía interna como principio poético, el método de yuxtaponer imágenes se había practicado en el haiku mucho antes de su época. De hecho, hay evidencia de que Bashō ya conocía la técnica, y el propio Shiki se refirió a ella en "*Elementos del Haiku*". Sin embargo, es definitivamente para el crédito de Shiki que él defendiera su aplicación a la tanka. Ningún poeta antes que él había pensado en utilizar la técnica del haiku en la tanka, ya que las dos formas de

verso habían desarrollado poéticas diferentes a lo largo de los siglos, y un poeta se especializaría en una forma u otra, pero no en ambas. Shiki escribió poesía en ambas formas y no vio nada de malo en aplicar la técnica de una a la otra. Ya hemos visto su poema didáctico instando a un estudiante de tanka a usar la técnica del haiku. En otro caso, criticó esta tanka por falta de armonía interna:

**En un pueblo de montaña
doy un paseo tranquilo
bajo hojas carmesí -
Durante un rato el sol de otoño
también brilla en una tranquila felicidad.**

Shiki consideró que las hojas carmesí no estaban en armonía con el sol brillante. En su opinión, un sol templado pertenecía a la primavera, no al otoño. "Si va a permitir que los dos últimos versos vayan con hojas carmesí", dijo, "también podría permitir que vayan con crisantemos o tréboles arbustivos... o cualquier otra cosa en el mundo". El poeta lamentablemente carecía de un sentido de armonía, y eso Shiki no lo podía tolerar.

Varios tankas de Shiki se centran en la armonía interna propia del haiku. Por ejemplo:

**Completamente solo, observo
que la primavera se va de mi jardín:
cayendo uno a uno
y juntándose en el agua,
los pétalos de la rosa de la montaña.**

**En una peonía
vislumbrada a la luz de la lámpara
fuera de mi ventana,
la lluvia de una noche de primavera
cae sin cesar.**

**Las flores de lis
han comenzado a florecer,
y donde mis ojos no pueden ver
la primavera se prepara para partir
el último año de mi vida.**

En la primera tanka, los pétalos caídos de una rosa de montaña coinciden con el duelo del poeta por la partida de la primavera, creando una sensación de pérdida, evanescencia y soledad. El ambiente es más alegre y colorido en el segundo poema, en el que una peonía, la luz de la lámpara y las lluvias primaverales se juntan sobre el fondo negro de la noche. El tercer poema encarna un sentimiento similar al del primero, pero es más conmovedor porque el poeta duda si vivirá para ver otra primavera. La flor de lis es apropiada porque su flor es blanca, el color de la muerte. Que estos tres tankas contienen una armonía similar a un haiku se prueba más allá de toda duda por el hecho de que Shiki escribió un haiku usando el mismo material:

**La rosa de la montaña:
todos sus pétalos amarillos
caídos sobre el agua.**

**Desde el pasillo
alargo la luz de la lámpara:
una peonía.**

**La flor de lis
con una flor blanca.
La primavera se acaba.**

Al ser haiku, estos son más cortos, más imaginativos y menos explicativos. La misma armonía interna está presente, pero debido a que los poemas incluyen menos verbos, el lector tiene que volverse más activo y proporcionar él mismo la conexión entre las imágenes. El poeta ha pasado a un segundo plano, dejando más espacio para la emoción del lector. Estos poemas son excelentes ejemplos de las similitudes y diferencias entre tanka y haiku.

Finalmente, el concepto de forma de Shiki se distingue por lo que llamó *rensaku*, o "*composición secuencial*". Este término se refiere a la práctica de escribir haiku o tanka en secuencia, generalmente de tal manera que los poemas, aunque autónomos, adquieren un significado adicional cuando se los ve como un grupo. La práctica no era desconocida antes de la época de Shiki, pero rara vez se realizaba con un objetivo artístico consciente. Shiki fue el primero en ver una nueva posibilidad poética en la técnica; de hecho, parece haber inventado el término *rensaku*. Aunque no figura de manera prominente en sus declaraciones sobre la teoría, practicó *rensaku* varias veces, con resultados tan exitosos que inició una tendencia, especialmente entre los poetas tanka que lo buscaban como líder.

El interés de Shiki en *rensaku* parece haber tenido sus inicios en un motivo pedagógico más que poético. Enseñó que un estudiante de haiku debe componer tantos poemas como sea posible sobre un tema determinado y luego elegir el mejor como su producto final. Shiki hizo esto él mismo, y en ocasiones, le resultó difícil reducir su elección a un solo poema, especialmente cuando algunos de los borradores de esos poemas expresaban diferentes aspectos del mismo tema. En ese momento, conservaba dos o más poemas y los presentaba con un título común o una nota de cabecera. Un buen

ejemplo de esta práctica está registrado en su diario *Una gota de tinta*. En la primavera de 1901, uno de los discípulos de Shiki le presentó tres carpas vivas en un cubo. El regalo fue ayudar al maestro postrado en cama a visualizar la primavera visitando las espaciosas aguas del mundo exterior. Muy feliz, Shiki comenzó a escribir un haiku, con el cubo al lado de su cama.

Sin embargo, la tarea no fue fácil. "Repensé y reescribí una y otra vez", dijo sobre la experiencia, "hasta que el número de poemas que redacté llegó a diez. Estos fueron, y no fueron, diez poemas separados. No fueron más que diez intentos de expresar el mismo tema." Al final, mantuvo los diez haikus, todos describiendo carpas en un cubo en un día de primavera, pero cada uno con un matiz ligeramente diferente.

Shiki practicó la composición secuencial más deliberadamente en tanka. El hecho de que muchas de sus secuencias de tanka consten de diez poemas, un número redondo que probablemente determinó de antemano, indica la autoconsciencia de su esfuerzo. Los tres mejores ejemplos son una secuencia sobre pinos, otra sobre glicinas y una tercera con el título "Obligándome a tomar la pluma". El último es particularmente famoso y merece una cita completa. Fue compuesto un día a fines de la primavera de 1901, cuando Shiki era especialmente consciente de su muerte inminente:

**¡Qué triste es
esta despedida de Sao,
la diosa vernal!
La primavera volverá, pero yo
no la volveré a encontrar.**

Las flores de lis
han comenzado a florecer, y donde
mis ojos no pueden ver
la primavera se prepara para partir
el último año de mi vida.

Ansiosa por abatir
el dolor de este enfermo
una peonía
despliega sus flores -
Miro con el corazón dolorido.
Evanescente
es la vida en esta tierra
y ellas también han caído,
flores amarillas
de la rosa de la montaña que amo.

La primavera se va,
para recordarlo
tomo un pincel
y dibujo un magnífico ramo
de flores de glicina.

Pienso
en construir un enrejado
para *la flor de luna*,

hasta que empiezo a preguntarme
si mi vida durará hasta el otoño.

Capullos de rosa carmesí
han comenzado a abrirse,
marcando la época del año
cuando mi enfermedad indefectiblemente
da un giro a peor.

Mis pies
en un par de zuecos, y mi cuerpo
inclinado en un bastón,
solía recortar tréboles
en días pasados.

En los pinos jóvenes
los brotes verdes son largos,
al igual que este día...
a medida que se acerca la noche,
mi temperatura sube.

¿Cuándo empezará a disminuir
mi enfermedad?
no se sabe, y sin embargo,
tengo mi pequeño jardín
sembrado con flores de otoño.

Un solo motivo, el enfrentamiento del poeta con la muerte, une los diez poemas, y cada uno presenta un aspecto diferente del mismo. El primero introduce el tema, indicando la apreciación más profunda del poeta de la belleza de la naturaleza debido a su conciencia de la muerte inminente. En cada uno de los poemas siguientes aparece una planta diferente y, a medida que varía la flor, también varía la respuesta del poeta a la muerte. El blanco de una flor de lis profundiza su sensación de que se acerca la muerte. El rojo de la peonía de un árbol es más relajante, y el poeta se permite entregarse al dolor. La rosa de la montaña amarilla, flor frágil, le aporta un consuelo más religioso que estético, y contempla la evanescencia de la vida humana y vegetal. La glicina púrpura sugiere entonces la posibilidad de salvación a través del arte, y toma su pincel.

Sin embargo, en el análisis final, el arte, una creación humana, no es rival para la naturaleza porque el hombre es mortal, mientras que la naturaleza es cíclica. Así, en el sexto poema, el poeta, planeando construir un enrejado, llega a darse cuenta de su propia mortalidad. Apropiadamente, la flor que quiere sostener es blanca, el color de la muerte. La naturaleza, en su ciclo eterno, parece ahora hostil, y la flor que representa ese aspecto es una rosa, que tiene espinas y flores color sangre. El poeta intenta temporalmente escapar al pasado, a los días en los que estaba lo suficientemente sano como para podar las flores. En el noveno poema, sin embargo, la naturaleza se venga: corre la temperatura, mientras los pinos juveniles rebosantes de energía lo miran. Sin embargo, el poeta no pierde la esperanza, porque sólo con esperanza puede mantenerse con vida. Así, en el último poema sembró semillas de flores para el otoño. Puede que no viva para ver florecer las flores, pero incluso si muere, seguirán viviendo, y son sus flores. Vivirá en ellas.

Entonces, a través del dispositivo del *rensaku*, Shiki expresó un sentimiento demasiado complejo para formularlo en 17 o 31 sílabas, pues ninguna *tanka* podría haber rastreado con éxito el proceso a través del cual su confrontación con la muerte llegó a una resolución. La composición secuencial acerca el haiku y la *tanka* a la poesía occidental al permitirles expresar reflexiones más complejas y extendidas. También se puede decir que moderniza estas formas de verso, porque al permitir que un tema se presente bajo muchos aspectos, es análogo a la presentación de múltiples puntos de vista típicos de gran parte del arte moderno en Occidente. Aunque Shiki nunca lo dijo, es posible que haya albergado la secreta esperanza de que el *rensaku* podría ser un puente entre la poesía japonesa y occidental, así como entre el verso moderno y premoderno.

Lo que comenzó con un motivo pedagógico llegó a tener un enorme potencial como principio poético.

El uso de la poesía para un moribundo

Para Shiki, la utilidad de la literatura se deriva del placer que brinda. Inicialmente vio este placer como meramente recreativo, pero en sus últimos años comenzó a cobrar mayor importancia, ya que la inmersión en la poesía llegó a proporcionarle la fuerza para permanecer con integridad humana y tranquilo ante el sufrimiento y la eventual muerte. Los encantos de la literatura lo habían atrapado desde que era niño. Como relata en un ensayo autobiográfico, cuando era pequeño le gustaba especialmente escuchar historias antiguas. Alrededor de los nueve años se convirtió en un entusiasta fanático de los cuentos de guerra contados por narradores profesionales, y pronto comenzó a leer novelas populares que hablaban de guerras, como *Los ocho perros* y *El romance de los tres reinos*³⁷. Otra fuente de placer para él eran las novelas publicadas por entregas en los periódicos, y casi no podía esperar la entrega del papel todos los días.

El vuelo imaginativo de Shiki a la literatura pronto se manifestó en la escritura de poesía, práctica alentada por su educación tradicional. En la escuela primaria, a menudo garabateaba tankas y se las mostraba a su maestro, y al final de su adolescencia se divertía componiendo haikus “como un sofisticado ciudadano más mostrando un poema frente a las flores”. Cuando Shiki ingresó a la universidad, aquel pasatiempo informal de la infancia se convirtió en una adicción. Una gota de tinta lo describe

³⁷ Los ocho perros es una larga novela de Takizawa Bakin (1767-1848) que describe las aventuras de ocho samuráis sobrehumanos nacidos de un matrimonio entre un perro divino y una princesa humana. El Romance de los Tres Reinos, de Lo Kuan-chung (siglo XIV), narra las hazañas de los héroes chinos en el período de los Tres Reinos después de la caída de la dinastía Han. Durante mucho tiempo había sido un libro popular entre los lectores jóvenes en Japón.

tratando de concentrarse en sus estudios, pero le resulta imposible resistir el impulso de escribir poesía:

“Cada vez que lograba repasar hasta veinte páginas [de apuntes para un curso de filosofía] me aburría tanto y me sentía tan aletargado que tenía que salir a caminar con un lápiz y un cuaderno. Afuera era un agradable día de finales de primavera. Aunque todas las flores de cerezo habían caído, el trébol rosado estaba en plena floración a lo largo de los caminos. Sentí un placer incomparable mientras paseaba, buscando una posible inspiración para el haiku. Mi enfermedad estaba completamente fuera de mi mente. Después de aproximadamente una hora regresé para reanudar el estudio en mi habitación de arriba, pero para entonces estaba físicamente demasiado agotado para comenzar a estudiar de inmediato. Así que abrí mi cuaderno e intenté terminar un haiku que había comenzado a componer durante la caminata. Todavía era demasiado principiante para entender el haiku correctamente, pero el placer de la poesía no es menos grande para alguien así. Cuando pude terminar un haiku estaba extasiado; un poema mediocre parecía una obra maestra.”

Shiki pasó el examen, ya que el profesor de filosofía era un maestro generoso que nunca dio una calificación reprobatoria. Sin embargo, otros profesores no se mostraron tan amables y Shiki fracasó al año siguiente.

Claramente, en este pasaje Shiki establece una teoría de la poesía del "juego". La filosofía es "estudio" o "trabajo", una actividad que se requiere de un estudiante universitario como parte de sus deberes. La poesía, en cambio, es un pasatiempo, una recreación. Le distrae la mente al estudiante de su trabajo; lo lleva fuera de un estrecho departamento a los campos floridos bañados por el suave sol primaveral.

El énfasis en disfrutar de la belleza natural implícita en el entorno primaveral del pasaje caracterizó la teoría del juego del arte de Shiki.

"Los hombres del mundo", observó una vez, "compiten por el prestigio y la riqueza, sufren pasiones y deseos, y corren como locos en un pedazo mundo no más grande que la palma de un hombre. Todo esto es ajeno a los

poetas. Disfrutan de las flores, admiran la luna y respiran aire puro en un espacio ilimitado entre el cielo y la tierra".

"Aquellos que no saben apreciar la belleza", dijo en otro momento, "llevarán una vida de infelicidad. En cambio, aquellos que pueden ver la belleza en la pintura y la escultura podrán disfrutar de una vida solitaria en el bosque incluso aunque vivan en el remolino de polvo de una metrópoli. Aquellos que disfrutan de la belleza de la naturaleza experimentarán los lujos de un millonario aunque no tenga dinero".

En estos comentarios queda un rastro de la estética japonesa premoderna, ya que en épocas anteriores se pensaba que el artista ideal era un recluso que vivía, real o metafóricamente, en el seno de la naturaleza, lejos del polvo del mundo mundano. "La naturaleza", dijo Shiki, "no conoce ni el bien ni el mal, ni la piedad filial o la impiedad". Para Shiki, el arte era un tipo de juego especial: un escape del mundo laboral a una vida tranquila en armonía con la naturaleza.

Shiki, sin embargo, parece haber sido ambivalente sobre el valor del arte como juego. A veces era innecesariamente modesto. Al principio de "Papelería de Haikus", por ejemplo, escribió: "Si alguien me preguntara de qué manera es útil el haiku, respondería que es inútil... Pero no abandonaría el haiku por su inutilidad, porque mejor es lo inútil que lo dañino ". Esta modestia fue probablemente su forma de advertir a los poetas aficionados que tenían expectativas extravagantes de la poesía. Como experto establecido en el campo, a menudo les aconsejaba que no abandonaran sus ocupaciones y que escribieran poesía como pasatiempo. Instó: "Trate de amar su campo de trabajo actual razonando que lo está haciendo para poder dedicar tiempo a su pasatiempo favorito, el haiku. Si no está dispuesto a intentar ni siquiera esto, no es un verdadero devoto del haiku".

En otras ocasiones, Shiki fue bastante riguroso al afirmar el valor de la poesía. Por lo general, partía de la suposición de que todos los hombres buscan el placer como el objetivo final de la vida. Según su forma de pensar, existen dos tipos de placer, positivo y pasivo. El placer pasivo surge cuando el dolor se reduce o se elimina, cuando se apaga la sed, se satisface el hambre o se cura la enfermedad. Estadistas, agricultores, carpinteros, médicos y comerciantes están todos comprometidos en ayudar a producir este tipo de placer. Pero el otro tipo es diferente. "El placer positivo",

explicó Shiki, "deleita la mente y el cuerpo de un hombre de una manera más inmediata. Es el tipo de disfrute que libera a un hombre del aburrimiento, disipa su melancolía y refresca su espíritu". El arte realiza esta segunda función. Por lo general, las personas buscan primero el placer pasivo, porque satisface sus necesidades mínimas. Por lo tanto, según Shiki, las personas hambrientas nunca desarrollan un arte altamente sofisticado, pero cuando satisfacen sus necesidades básicas, inevitablemente desean un placer positivo. "La política o las empresas comerciales simplemente proporcionan los medios para obtener placer", escribió, "Pero la literatura y el arte producen placer en sí mismos, el objetivo último de los hombres en la vida".

Los diarios de Shiki proporcionan un ejemplo concreto de la utilidad de placer positivo al revelar el insustituible apoyo moral que la poesía le brindó durante los años en que fue un discapacitado muriendo de tuberculosis. Cuando se aburría insoportablemente, siempre podía recurrir a la poesía. Cuando tenía una noche de insomnio (y tenía muchas), podía redactar haikus en su cabeza. Cuando lo atormentaba una ola de calor fuera de temporada, podía consolarse escribiendo poemas al respecto. Cuando le molestaba un pino descuidado en su jardín, podía descargar la frustración en una tanka. Fue bastante honesto cuando dijo:

"La gente me elogia por mi dedicación a los estudios, pero en realidad leo y escribo porque tengo esta enfermedad crónica y no sé cómo superar el aburrimiento de otra manera. Incluso se dice que aquellos que no quieren tener nada que ver con los libros en la vida normal, les gusta leer novelas y biografías, o incluso componer tankas y haikus de aficionados, cuando padecen una enfermedad prolongada. He estado viviendo de esta manera durante tanto tiempo que, si por alguna razón alguien quisiera que lo abandonara, bien podría condenarme a una muerte instantánea".

Ya hemos visto que Shiki escribió tres haikus (y también buenos) dentro de las 24 horas previas a su muerte. Como indican dos de los tres poemas, en ese momento tenía la garganta taponada con flemas y apenas podía respirar. Pero está claro por qué hizo el intento desesperado de escribirlos, su pecho palpitaba con fuerza, su mano temblaba incontroladamente y su energía estaba casi agotada. Fue una afirmación de humanidad frente al destino inmutable.

Aunque no era un hombre religioso, Shiki tenía una fe absoluta en el arte como la única forma de enfrentar la muerte con coraje y dignidad. Sus últimos tres haikus son una prueba inequívoca de la utilidad de la poesía.

FIN DEL CAPÍTULO



Masaoka Shiki y los orígenes del shasei

Por *Charles Trumbull*

Traducción al español de **Elías Rovira y Jaime Lorente**.

A modo de presentación:

El shasei es la piedra angular sobre la que Shiki basó toda su teoría del haiku, y por tanto, una clave del llamado haiku moderno. Pero, de dónde bebió Shiki para llegar al shasei, ¿cuáles fueron sus fuentes? Bien, a aportar luz a esta pregunta es a lo que dedicó tiempo y esfuerzo en sus investigaciones Charles Trumbull, y por ello, hemos querido traducir este texto, a fin de facilitar el acceso a un trabajo que entendemos es imprescindible para entender el haiku actual.

Trumbull es un referente en el haiku anglosajón, codirector de Haikupedia, la web de la Haiku Foundation. Ha sido presidente (2004–2005) de la Haiku Society of America.

Artículo original en inglés:

Charles Trumbull, “Masaoka Shiki and the Origins of Shasei” *Juxta* (Juxtatwo, 2016), 87-122.

Traducción al español:

<https://nueva.elrincondelhaiku.org/2022/09/25/masaoka-shiki-y-los-origenes-del-shasei-charles-trumbull-trad-rovira-y-lorente/>

-las notas a pie o citas se incluyen al final del artículo respetando la intención de Charles Trumbull-



Masaoka Shiki y los orígenes del shasei

Por **Charles Trumbull**

Traducción al español de **Elías Rovira y Jaime Lorente**.

RESUMEN: La difícil y corta vida de Masaoka Shiki coincide con un agitado período en la historia política y cultural japonesa. Con la "apertura" de Japón a Occidente, el país se inunda de nuevas ideas del extranjero que llevaron a los jóvenes artistas y escritores japoneses, Shiki entre ellos, a reconsiderar los tradicionales géneros de la pintura y la poesía. La aportación más conocida de Shiki a esta revolución cultural, a principios del siglo XX, fue su estudio y revitalización del haiku y principalmente su teoría del *shasei*, o "boceto de la vida". Este ensayo profundiza en las fuentes estéticas del *shasei* y busca las influencias que las ideas de Shiki tuvieron sobre sus seguidores, tanto en Japón como en el extranjero. ¹

Introducción

Masaoka Shiki fue la persona adecuada en el lugar y momento adecuados. Nació justo en plena “apertura” de Japón a Occidente. Un país que había sido culturalmente insular durante siglos comenzaba a ser hostigado con ideas radicalmente nuevas.

Esta corriente de influencias occidentales fue tanto oficial como informal. El gobierno japonés abrazó entusiasmado las instituciones económicas y sociales del Oeste, también aspectos de su tradición cultural y literaria. Artistas y escritores individuales, motu proprio, se apresuraron a introducirse en la cultura y estética occidentales.

“En el período Meiji hubo una estrategia inicial, calculada, de estudiar los métodos de representación occidentales con el propósito último de llevar a Japón a un nivel visible de modernidad. Sin embargo, un pequeño, aunque influyente grupo de pintores se involucró en un intercambio cultural que no pudo ser controlado por las acciones del gobierno”.²

El primo de Shiki recapituló la opinión de estos ambiciosos jóvenes: “Llegamos a la adolescencia tras la desaparición del sistema feudal. Todo había sido sembrado de nuevo. Mientras el antiguo orden había caído, nada nuevo se había creado en su lugar”.³ Shiki estaba decidido a ocupar ese vacío cultural: ofreció con éxito un encuadre nuevo para los antiguos géneros poéticos del haiku y el *waka* o la *tanka*, y tanto sus ideas como las reacciones a ellas dominaron la teoría poética japonesa durante un siglo. Aunque actualmente las innovaciones de Shiki se hallan bajo una especie de asedio, continúan siendo esenciales para comprender el haiku tal y como se desarrolló en el siglo XX en Japón y Occidente.

Mi interés en este artículo se centra en esa corriente cruzada clave en la historia cultural japonesa cuando Occidente se encuentra con Oriente, en Masaoka Shiki y sus obras, y en los principios estéticos que introdujo en la composición del haiku, en particular *el shasei*. Primero, hablaremos sobre el contexto literario en que nació Shiki. Repasaremos brevemente su vida exponiendo sus teorías estéticas y poéticas. Nos centraremos en el *shasei*: su enfoque del arte o la literatura que implica “bocetar del natural”, y presentaré mi teoría sobre los orígenes profundos del concepto. Analizaremos los cambios posteriores del *shasei* que se le ocurrieron a Shiki, es decir:

"realismo selectivo", en el que el artista o poeta puede elegir algunos aspectos de una escena para usar en su creación; y *makoto*, o "veracidad poética", que permite al creador ir más allá al retratar subjetivamente una escena. Para terminar, hablaremos ligeramente sobre el estado actual del *shasei* en el haiku actual, sobre todo en Occidente. En todo momento alternaremos la historia del arte y la historia literaria, pues considero que la llegada a Japón y el impacto de la estética occidental, en ambas disciplinas, fueron prácticamente simultáneas y significativas.

Situación al comienzo del período Meiji

(1868-1912)

Las corrientes estéticas de la época son contrarias al impacto que origina Shiki en la dirección de la literatura japonesa. Después de la apertura de Japón y la restauración de los emperadores Meiji en 1868, el país se integra en una dinámica de rápida occidentalización. Estas nuevas ideas de Occidente anegaron todos los aspectos de la vida japonesa, incluyendo el arte, la literatura y la poesía. Unos pocos ejemplos del mundo de la pintura nos mostrarán dramáticamente la situación a la que se enfrentaron Shiki y otros "*prooccidentales*" en Japón a finales del siglo XIX.

Observaremos al respecto unas cuantas obras de arte tomadas de sitios web de museos.

Primero, dos pinturas japonesas tradicionales que representan el "estado del arte en el arte", a mediados del siglo XIX:

El primer trabajo, titulado "**Ondas ásperas**", es del artista Ogata Korin en 1704-9.



Son dos paneles en tinta y oro sobre papel dorado. El tema y la presentación recuerdan quizá al dibujo japonés clásico más famoso, “**La gran ola en Kanagawa**”, de Katsushika Hokusai.



A estas dos pinturas les separa poco más de un siglo, pero el tema y la presentación estilizada son notablemente similares. Las imágenes en este estilo fueron muy comunes para los japoneses en los inicios del Período Meiji.

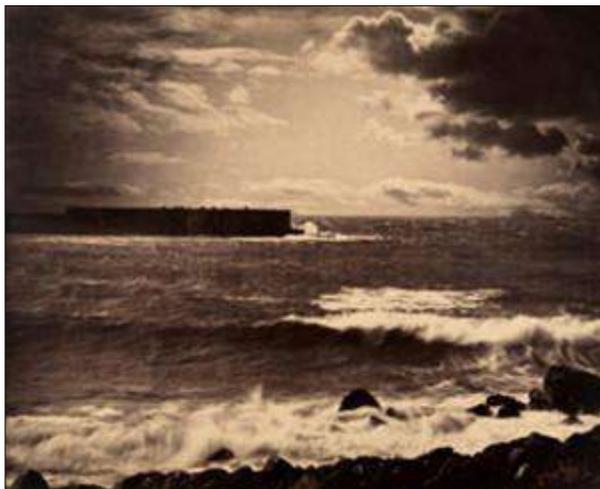
A continuación, veamos cómo los pintores occidentales representaban el mismo tema, las grandes olas, en el siglo XIX. Estos motivos son los que Shiki y sus contemporáneos estaban experimentando por primera vez, algo radicalmente nuevo que provenía de Occidente. Primero, la obra de JMW Turner, “**Un desastre en el mar**”, en torno a 1835:



y luego “**La novena ola**” de Ivan Aivazovsky en 1850, el pintor de paisajes marinos más famoso de Rusia:



Ahora un lienzo del pintor francés Gustave Le Gray, llamado **“La gran ola, Sète”**:



y una de las muchas pinturas de olas del también francés Gustave Courbet: **“La Vague”** (Los mares tormentosos) de 1869:



A continuación, **“Un mar tormentoso”** de Claude Monet de 1884:



y por último, un lienzo del estadounidense Winslow Homer llamado **“Prout's Neck, Breaking Wave”** de 1887:



El enorme poder de la Naturaleza, en concreto del mar, es el tema común que relaciona todas estas pinturas. Hokusai representa botes muy pequeños y un monte Fuji en miniatura ahuecado en los canales entre las olas; del mismo modo, Turner pinta, pero de manera casi invisible, seres humanos abandonados a su suerte durante las tormentas más feroces en el mar.

Sería entretenido señalar las diferencias entre las obras japonesas, muy estilizadas y enrarecidas, y las pinturas occidentales mucho más realistas y vernáculas... pero más allá de esta crítica de arte tenemos, como se suele decir, otro asunto al que atender.

Dado que la pintura en Japón había llegado a un punto de estancamiento y falta de innovación a mediados del siglo XIX, también sucedió con las artes literarias. El gran traductor Burton Watson (1) proporciona una idea del callejón sin salida al que había llegado la lírica en Japón en ese momento:

“En su entusiasmo inicial por lo extranjero, algunos [escritores japoneses] llegaron a opinar que las formas literarias niponas tradicionales como la poesía tanka y haiku, irremediablemente vinculadas a la cultura del pasado, ahora eran obsoletas y en poco tiempo dejarían de existir”.⁴

Además, lo que ahora denominamos con el término “literatura” no existía en Japón en ese momento. Janine Beichman, biógrafa de Shiki, explica lo siguiente:

“Durante el período Tokugawa (1603-1867) no existía palabra alguna que pudiera traducir el moderno término inglés "literatura", como un nombre empleado para denotar colectivamente cualquier tipo de poema, novela, cuento, ensayo, drama o, a veces, incluso historia y biografía. Además, no había ninguna forma de literatura que se considerara con un valor intrínseco, como un medio para expresar por sí mismo la verdad”.⁵

Por tanto, un poeta de haiku escribía haiku, un dramaturgo escribía drama, etc., y no se aventuraba mucho más allá de su propio terreno, pues estas formas literarias estaban distanciadas. Por desgracia, a la mayoría de estos géneros, incluidos el haiku y la novela, se les tenía en baja consideración y ni siquiera se consideraban formas de arte; más bien eran percibidos como entretenimientos populares.

En las décadas de 1870 y 1880, tras el período Tokugawa y en los albores de la Era Meiji, el nuevo clima social en Japón cambia el terreno sobre el que descansaba la composición del haiku. Harold Isaacson, traductor del trabajo de Shiki, explica los cambios:

“En los días de Tokugawa el haiku fue una forma de literatura japonesa que produjo muchos grandes maestros por entonces. Sin embargo, resultó imposible que en las inestables circunstancias de los tiempos de Meiji el haiku y otras formas literarias continuaran y se hundieron gradualmente en la decadencia... No se pretende criticar el haiku de Meiji, cuyos poemas son de un poder extremo. Pero el público japonés en general encontró casi incomprensibles sus ajustes del haiku, aunque eran válidos y profundamente conmovedores. Esta incapacidad para su comprensión produjo un sentimiento de desinterés y de vago resentimiento entre los japoneses. El haiku, que siempre tuvo la intención de ser del interés más amplio y universal, se estaba limitando ahora a un grupo cada vez más pequeño de personas que escribía casi en exclusiva para que los demás los leyeran. Shiki comenzó a buscar una manera más simplificada de haiku”.⁶

Como dijimos al principio, Masaoka Shiki era el hombre adecuado en el lugar y momento adecuados. En su breve vida ayudó a elaborar un concepto de literatura para los japoneses, reconsideró y sentó las bases para una renovación del haiku y de la tanka; también desarrolló un sistema estético para la poesía corta japonesa: el *shasei* y sus ramificaciones, que permitieron la composición de nuevas obras innovadoras en forma de poemas de mayor brevedad.

Hagamos una breve pausa para observar la vida de Shiki.

Masaoka Shiki ^z



Dos imágenes de Shiki.

Datos biográficos

- Nace el 17 de septiembre de 1867 como Masaoka Tsunenori en Matsuyama, en la isla sureña de Shikoku, en una familia de samuráis de bajo rango (como Bashō). Nace una hermana tres años después.
- Su padre, alcohólico, muere en 1872 cuando Shiki había cumplido cinco años.
- Al año siguiente, Shiki comienza la escuela primaria y estudia los clásicos chinos con su abuelo, un maestro severo al estilo samurái. Shiki se vuelve bastante competente y conocedor de la poesía china bajo la mirada de su abuelo y otros maestros.
- En 1880 tose sangre por primera vez y se le diagnostica tuberculosis. Adquiere el seudónimo de "Shiki": un nombre para el cuco japonés del que se creía capaz de cantar con tanto entusiasmo y esfuerzo que escupía sangre.
- En 1883, Shiki deja la escuela secundaria en Matsuyama, se marcha a Tokio y se matricula en la escuela.
- En 1884 aprueba el examen de ingreso a la Escuela Preparatoria Universitaria, una especie de Bachillerato.

- Al año siguiente, suspende sus exámenes escolares. También cambia los objetivos de su carrera de político radical a filósofo.

- En 1888 descubre el béisbol y se convierte en un apasionado jugador y aficionado. También conoce el campo de la estética y lee *On Style* de Herbert Spencer.

- En 1890 se gradúa de la Escuela Media Superior y entra en la Universidad Imperial en el departamento de literatura japonesa. Los últimos 10 a 12 años de su vida son tremendamente productivos y efímeros; Shiki cambia de dirección a menudo. En su última década, Shiki compone la mayor parte de sus más de 10.000 haikus, 2.000 tanka y 2 diarios.

- En la primavera de 1891 no realiza los exámenes finales de la universidad y pierde interés por la filosofía.

- En 1892 continúa escribiendo artículos de crítica literaria, emprende un profundo estudio del haiku y waka/tanka; en 1893 vuelve su atención a su reforma del haiku dejando la universidad y convirtiéndose en editor de haiku de *Nippon*. En ese periódico publica numerosos artículos o ensayos, entre ellos su famosa crítica a la obra de Bashō [Bashōn zōdan] y elogios a la de Buson [Haijin Buson]. El desarrollo de la idea del shasei data de estos años.

- En 1895, con su típico entusiasmo impulsivo, Shiki decide que debe ir a China como corresponsal, en plena guerra con Japón. Sin embargo, el conflicto termina pronto y Shiki nunca llega al frente. Lo envían de regreso a casa, sufre una hemorragia pulmonar a causa de su tuberculosis y es hospitalizado en Kobe. No se espera que viva, pero de alguna manera sale adelante. Regresa a su ciudad natal de Matsuyama y se hospeda con su amigo Natsume Sōseki, estudiante de literatura inglesa y luego gran novelista, quien también escribió haiku influenciado por Shiki. ⁸

- La revista *Hototogisu* comienza a publicarse en Matsuyama en 1897 bajo la tutela de Shiki. Debido a su enfermedad no puede editarla por sí mismo.

Durante las próximas décadas, con diversos editores, *Hototogisu* (otro nombre para el cuco japonés) es la revista de haiku dominante en el país. Shiki se muda a Tokio y se somete a una cirugía para erradicar la tuberculosis.

- Su condición médica sigue empeorando. Beichmann escribe:

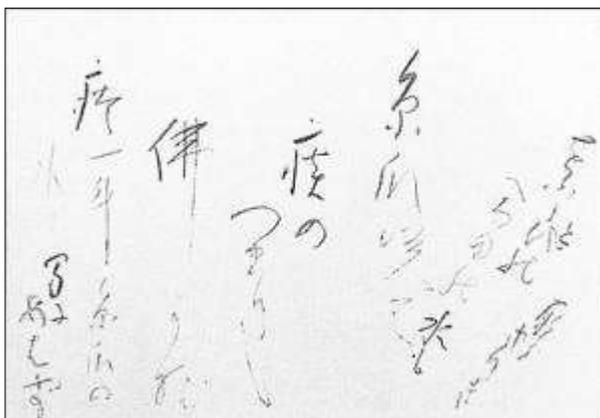
Desde 1897, Shiki estuvo postrado en cama con tuberculosis espinal, lo que le provocó un dolor de espalda insoportable. También sufría de forúnculos tuberculosos intratables que supuraban pus sobre sus caderas y nalgas. Su condición empeoró de manera constante a partir de entonces. En 1901 escribió: *“Todos los días tengo fiebre. No puedo ponerme de pie ni sentarme, y últimamente me cuesta incluso levantar un poco la cabeza. El dolor también hace que sea imposible cambiar de posición libremente en mi cama, así que debo permanecer quieto. Cuando el dolor es muy fuerte, me duele girar a la derecha o a la izquierda, y aun acostado de espaldas sufro como si estuviera en el infierno”*.

- Pese a su condición, o tal vez porque se siente impulsado a completar el trabajo de su vida, aunque sabe que le queda poco tiempo, emprende en 1898 su reforma de la tanka.

- Mientras tanto, la dirección editorial de *Hototogisu* pasa a manos Takahama Kyoshi, quien dirige la publicación de Matsuyama a Tokio y la convierte en una revista literaria general, paralelamente a su propio cambio de interés del haiku hacia las novelas. Sin embargo, después de 1913, Kyoshi vuelve al haiku y continuará editando *Hototogisu* hasta su muerte en 1959.

- Ya en 1901 Shiki requiere atención médica constante ofrecida por su hermana y su madre.

- El 19 de septiembre de 1902 Shiki muere en Tokio. Horas antes había logrado escribir de su puño y letra sus tres famosos últimos haikus (traducciones de Beichman):



Shiki. Facsímil del manuscrito de sus tres últimos haiku,
1902.⁹

絲瓜咲て痰のつまりし佛かな

hechima saite tan to tsumarishi hotoke kana

las flores de calabaza florecen,
pero mira, aquí yace
¡un Buda lleno de flema!

痰一斗絲瓜の水も間に合はず

tan itto hechima no mizu mo ma ni awazu

un litro de flema;
incluso el agua de la calabaza
no puede limpiarlo.

をとゝひのへちまの水も取らざりき
ototoi no hechima no mizu mo torazariki

nadie recoge
el agua de la esponja,
tampoco anteayer.

Influencias en Shiki

No es fácil indicar alguna influencia literaria concreta en el pensamiento de Shiki. Sus biógrafos dejan claro que era un hombre intelectualmente inquieto, de ideas propias y propenso a la acción inmediata, espontánea. No fue un erudito que diseccionaba y estudiaba cuidadosamente cada idea. Su perfil se asemejaba más al de un estudioso inconstante que cambió varias veces sus aspiraciones profesionales y su enfoque intelectual: político, escritor, crítico, esteticista... Vio que su gran misión en la vida era el intento de reconciliar la filosofía, que era un área de estudio respetada en Japón, con varios tipos de escritura y literatura que Shiki amaba pero que eran considerados de escasa relevancia a nivel intelectual.

Shiki admiró el trabajo del novelista y crítico Tsubouchi Shōyō, quien creía, como indicaba el propio Shiki, “*que la novela era un arte y no debía despreciarse*”.¹⁰ [citado en Beichman, 13]. Shōyō estaba ansioso por incluir la novela en su nueva categoría de literatura japonesa, aunque, como señala la propia Beichman, excluyó al haiku y la tanka de esa definición.

Shiki buscó racionalizar dos disciplinas opuestas en el status del pensamiento nipón: la filosofía y la literatura. Beichman cita los garabatos de Shiki: ¹¹

“Pese a mi intención de estudiar filosofía, mostraba gran interés por la poesía y sentía que no podía vivir sin novelas. Me pareció extraño: ¿cómo me podían gustar cosas tan opuestas e incompatibles como la filosofía y la literatura al mismo tiempo? (Las razones por las que pensé que se oponían eran que los filósofos eran hombres serios, ajenos a las trivialidades de la literatura; los sacerdotes budistas no escriben novelas; y aún no había descubierto que Spencer escribió poesía). Me pareció raro. Pero no pude decidirme por una disciplina, así que declaré que tanto la filosofía como la poesía formarían mi vocación. Mientras tanto, me preguntaba cómo se relacionaban entre sí. Tiempo después supe de la existencia de la estética. Comprobar que se podía hablar de artes como la literatura y la pintura en términos filosóficos me hizo tan feliz que casi salté de alegría.”

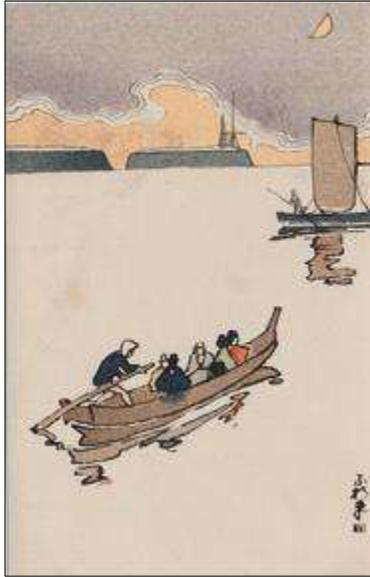
Beichman resume que “[Shiki] buscó una justificación para las formas poéticas tradicionales de Japón (el haiku y la tanka) en las ideas occidentales (de Herbert Spencer), pero no se dedicó libremente a la

literatura como vocación hasta que pudo ajustarla a la racionalismo y enfoque erudito de la tradición confuciana” .¹²

Las principales influencias en el desarrollo estético de Shiki llegaron a través del pintor de estilo occidental Nakamura Fusetsu. Shiki lo conoció en 1894 mientras trabajaba como editor del periódico *Shōnippon* , “y, bajo la influencia de Fusetsu, comenzó a aclarar aún más sus ideas sobre el haiku, tomando prestados ciertos conceptos de realismo del arte y combinándolos con los ya recibidos del novelista Tsubouchi Shōyō” .¹³

Fusetsu heredó el mensaje de su maestro, Asai Chū, quien a su vez había sido uno de los alumnos de Antonio Fontanesi (1818-1882). Este pintor fue un destacado paisajista italiano del siglo XIX que había sido invitado a Japón por el gobierno para enseñar en la Escuela Técnica de Arte y, aunque sólo estuvo allí dos años, influyó en toda una generación de artistas japoneses. De acuerdo con las notas de clase tomadas por sus alumnos, Fontanesi resumió así su teoría de la pintura: “*El método básico de la pintura occidental es: primero, la forma correcta; segundo, el equilibrio de color y tercero, imaginar siempre mientras pintas que están mirando una hermosa escena a través de una ventana*”. Al mismo tiempo, apreciaba mucho la observación y el esbozo de lo natural.¹⁴

Esta es la única imagen de Fusetsu que pude encontrar en la Web, “La luna en Sodegaura en Shinagawa” de la serie *Seis Vistas de Tokio con la estética de la línea curva (Kyokusenbi Toto rokkei)* . No está fechado.



Nakamura Fusetsu, “La luna en Sodegaura en Shinagawa” de la serie *Seis Vistas de Tokio con la estética de la línea curva* (*Kyokusenbi Toto rokkei*), xilografía en color. [Colección Leonard A. Lauder de postales japonesas, Museo de Bellas Artes, Boston].

El desarrollo del *Shasei*

Definición

Fue principalmente de Fusetsu, es decir, del campo de la pintura, de donde Shiki tomó la idea del *shasei* aplicada a la literatura. Beichman escribe (54): “bajo la influencia de Fusetsu Shiki agregó el término *shasei*, 'el bosquejo de la vida', a los otros términos que había usado hasta entonces para denotar realismo, *ari no mama ni utsusu*, 'para representar las cosas como son', y *shajitsu*, para indicar la 'realidad'“. En una nota al pie posterior (149), Beichman agrega: “*Los artistas usaron originalmente shasei para traducir el inglés 'sketch' y el francés 'dessin'.*”.

Otra definición de *shasei* ofrecida por el Proyecto Shiki en Matsuyama parece revelar lo que Shiki encontró en el argot de los pintores: “*escribir exactamente lo que ves para que el lector también pueda experimentar la escena y comprender lo que te conmovió.*”¹⁵ Una advertencia importante es que el *shasei* en la pintura se centraba más en el método de pintar que en la selección del tema o de los objetos a pintar. Shiki trasladó este punto de vista al haiku y la tanka.

Las raíces del *shasei*

Entonces, ¿dónde se originó la idea del *shasei*? ¿De dónde extrajeron el concepto los pintores japoneses prooccidentales? La respuesta sencilla es que la idea se basaba en la doctrina del realismo en las bellas artes y la arquitectura de Inglaterra y Francia a mediados y finales del siglo XIX y que llegó a la pintura japonesa poco después. Pero tracemos la línea de *shasei* desde los pintores en Japón, antes de retomar nuestro impulso nuevamente hacia adelante.

Ciertos estudiantes buscaron precedentes del *shasei* en las tradiciones asiáticas.¹⁶

El sentido común nos dice, sin embargo, que *shasei* fue inicialmente una noción totalmente occidental. Watson, por ejemplo, afirma inequívocamente que *shasei* era una importación:

“Como préstamo del vocabulario de la pintura occidental, se adoptó el término shasei, o "boceto del natural", para describir la técnica

que subyace en gran parte de su propia poesía y prosa. El escritor debía llevar a cabo una observación minuciosa de las escenas que lo rodeaban y componer obras basadas en lo que vio allí, aunando el estado de ánimo o el tenor emocional que deseaba mediante el uso adecuado de las imágenes encontradas en la vida real. Como aconsejó Shiki a los poetas en un artículo llamado *Zuimon suitō* (Preguntas y respuestas aleatorias) escrito en 1899: “Coge tus materiales de lo que te rodea: si ves un diente de león, escribe sobre él; si hay niebla, escribe sobre la niebla. Los materiales para la poesía están a tu disposición en abundancia”.¹⁷

Ya manifestamos que Shiki recibió inspiración indirectamente de escritores y pintores occidentales. La poesía de Occidente comenzó a circular por Japón alrededor de 1882. Beichman registra que en 1888 Shiki leyó *On Style de Herbert Spencer*, trabajo donde el reputado literato británico argumentó que la claridad y la lucidez son indicadores de un buen estilo de escritura y que la síntesis en la expresión, a su vez, promueve la claridad. Por el contrario, cuantos más adornos incluya un autor, enseñó Spencer, menos probable es que se manifieste la esencia de la escritura. Quizá el aspecto de la escritura europea que más sorprendió a los japoneses fue que el lenguaje de la poesía occidental estaba muy cerca del habla cotidiana, lo que ciertamente no era el caso de la dicción tradicional de la *tanka* y el *haiku*. ¡Es comprensible que todos esos pensamientos resultaran atrayentes para Shiki, en pleno proceso de revisión de las formas poéticas más breves del mundo!

Volviendo a la historia de los pintores occidentales, la Escuela Técnica de Bellas Artes [Kōbu Bijutsu Gakkō] fue establecida en Tokio en 1876 por el gobierno como parte de su programa de internacionalización. Se contrataron tres artistas italianos para enseñar técnicas occidentales, siendo el más influyente Antonio Fontanesi (1818–1881). Aunque enseñó en Japón durante solo un año, Fontanesi demostró ser muy popular entre sus jóvenes estudiantes, entre los que se encontraba Asai Chū (1856–1907), quien luego estudió en Europa y fue el principal pintor de estilo occidental del período Meiji.¹⁸ Nakamura Fusetsu, a quien ya hemos conocido, fue otro pintor japonés que trabajó a la *maniera* occidental con el apoyo de Asai Chū. Fusetsu llevó algunas de las pinturas de sus estudiantes a Shiki en el periódico *Nippon*. Shiki quedó bastante impresionado y continuó usando el trabajo gráfico de Nakamura para ilustrar su columna de *haiku* hasta un año antes de su muerte, cuando Nakamura se marchó a estudiar a Europa.

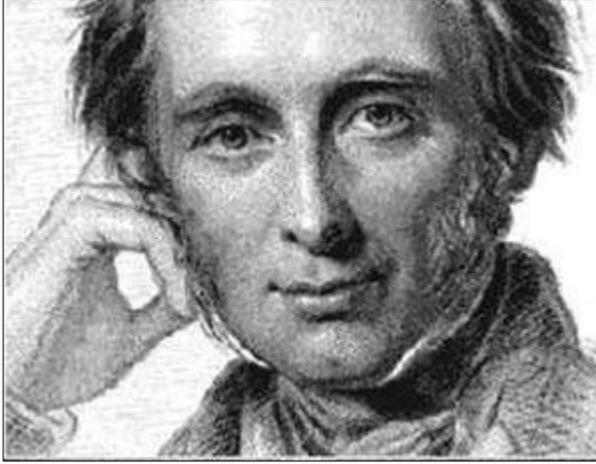
La brecha cultural y estilística que estaban cicatrizando Asai, Nakamura y los demás pintores de estilo occidental era inmensa. En una palabra, esa diferencia entre los dos mundos se reduce en la palabra “realismo”. El realismo era la moda en Europa occidental, especialmente en Gran Bretaña, y el principal impulsor del movimiento del realismo fue el crítico de arte y reformador social John Ruskin (1819-1900). En una serie de ensayos y libros de enorme influencia en Occidente, Ruskin privilegió el trabajo de los paisajistas contemporáneos, especialmente JMW Turner, frente a la pintura de generaciones anteriores, particularmente la de los Viejos Maestros.

Ya hemos visto una pintura sobre un tema marítimo de Turner. Aquí hay otro lienzo, “Esclavistas arrojando por la borda a los muertos y moribundos: se acerca el tifón (el barco de esclavos)”, en torno a 1840.



Los escritos de Ruskin, aunque muestran su especial interés en la pintura y arquitectura, extendieron su influencia a la literatura y otros géneros. Conviene detenernos para analizar las ideas de Ruskin, pues creemos que están en la raíz de la noción de *shasei* de Shiki.

John Ruskin



John Ruskin (1819 - 1900) en 1845, cuando escribió el Volumen III de *Pintores modernos*.

Creo haber encontrado la clave del argumento de Ruskin en el Volumen III de su obra maestra, *Pintores modernos*. Evalúa y clasifica a los pintores por cómo seleccionan y tratan su tema:

*“Así pues, tenemos tres rangos: el hombre que percibe bien porque no siente y para quien la prímula es con mucha precisión la flor amarilla, porque no la ama. Luego, en segundo lugar, el hombre que percibe mal, porque siente, y para quien la prímula es otra cosa que una flor amarilla: una estrella, un sol, o un escudo de hadas, o una doncella desamparada. Y luego, por último, está el hombre que percibe correctamente a pesar de sus sentimientos, y para quien la prímula es siempre nada más que ella misma: una pequeña flor aprehendida en el hecho muy simple y frondoso de ella misma, al margen de las asociaciones y las pasiones que se amontonan a su alrededor”.*¹⁹

Éste es un fragmento excelente, lleno de ideas útiles para el estudiante de la estética del haiku.

Ruskin siempre coloca los pintores o poetas en orden jerárquico, y aquí también postula una jerarquía cualitativa. Al hacerlo, presenta un cuarto rango, que sería una especie de *superpoeta*.

Y así, en su totalidad, hay cuatro clases: los hombres que no sienten nada, y por lo tanto ven verdaderamente; los hombres que sienten con fuerza, piensan débilmente y ven mal (segundo orden de poetas); los hombres que sienten con fuerza, piensan con fuerza y ven con verdad (primer orden de los poetas); y los hombres que, por fuertes que sean, están sometidos a influencias más fuertes que ellos, y ven de una manera falsa porque lo que ven está por encima por ellos. Esta última es la condición habitual de la inspiración profética.

Considero que el esquema de Ruskin es *per se* la representación de los fundamentos de la estructura estética del haiku de Shiki. Hablaremos más sobre las etapas superiores de la noción de *shasei* de Shiki a continuación, pero antes quisiera señalar otros aspectos del pensamiento de Ruskin que ganaron el favor y respeto de Shiki.

El aspecto clave del realismo para Ruskin era la verdad, tanto en pintura como en literatura. De hecho, el punto de apoyo del argumento de Ruskin era esencialmente realismo *vs.* imaginación. La excelencia estética, para Ruskin, se basaba en el conocimiento perfecto *de las propiedades del objeto*. La precisión de los hechos *per se* no era el fin más alto del artista para Ruskin. . . . Pero sostuvo que *"la representación de los hechos" era "la base de todo arte", insistiendo en que "nada puede compensar la falta de verdad, ni la imaginación más brillante"*. De hecho, Ruskin afirmaba que *"la verdad material es de hecho una prueba perfecta de la jerarquía relativa de los pintores, aunque en sí misma no constituye ese rango."*²⁰

Para Ruskin hay cuatro pilares que forman la grandeza del estilo: verdad, belleza, sinceridad e invención. La verdad se acerca a través de la belleza. La sinceridad es evidente en sí. No es lo mismo "invención" que "imaginación", que es la re-presentación de algo que no está presente.

La realidad en el arte todavía contiene un grado subjetivo que Ruskin intenta rebajar con su énfasis en la sinceridad. El artista intenta hacer justicia al objeto que describe mediante la expresión honesta de sus percepciones.²¹

Un aspecto de una imaginación hiperactiva es un exceso de adorno, otro punto que puede encontrar resonancia con el escritor de haiku.

Ruskin elogia al poeta que puede conmover al lector sin frases impresionantes.” *La habilidad no está en la efusividad, sino en cierta medida*”.²²

A Ruskin también se le atribuye haber acuñado el término “falacia patética” (la personificación de los objetos inanimados como si tuvieran sentimientos, pensamientos o sensaciones”²³), otro término que no será desconocido para los estudiantes del haiku. La falacia patética es, para Ruskin, el ejemplo ideal de la imaginación no deseada en una creación estética.

Finalmente, Ruskin fue el primero en presentar una definición completa y detallada de realismo, destacando la importancia de una representación sincera y fidedigna de un objeto en la Naturaleza:

*“El realismo ruskiniano pretende crear una relación responsable entre el espectador y lo real a través del objeto de arte. Para Ruskin, la representación es valiosa porque, tenga éxito o fracase, nos enseña una nueva relación con el mundo”.*²⁴

<https://www.victorianweb.org/technique/levine2.html>.]

¿Shiki conocía a Ruskin?

Hemos pintado una imagen de una progresión más o menos lineal desde los ideales victorianos de John Ruskin hasta la estética de la restauración Meiji de Masaoki Shiki. Imagino que están viendo a Shiki con su *yukata* tirado en el *tatami* leyendo los cinco volúmenes de *Pintores modernos* de Ruskin en el inglés original, que descubrió gracias a su buen amigo, el pintor Nakamura Fusetsu. ¡Nada de eso! Debo confesar aquí que mi teoría de los orígenes profundos del *shasei*, aunque espero que sea original, no está completamente probada y tiene agujeros solo un poco más pequeños que el Monte Fuji. Algunos de los problemas para probar que Shiki derivó el *shasei* de Ruskin son:

- *El principal erudito japonés sobre Ruskin y sus influencias en la literatura japonesa, Masami Kimura, no ve necesario mencionar a Shiki.* En verdad, Kimura se enfoca en períodos posteriores de la historia literaria japonesa, pero si Ruskin hubiera tenido un efecto en la primera ola de escritores japoneses prooccidentales, ciertamente habría valido la pena mencionarlo.

- *Shiki tenía poco interés en leer trabajos formales sobre estética.* En una nota (1:4), Beichman menciona que Shiki estaba interesado lo justo en el tema como para poseer una copia del volumen 2 de *Aesthetik* (1887) de Eduard von Hartmann, pero incluso con la ayuda de amigos de habla alemana e incluso después de que apareció una traducción al japonés, Shiki no pudo llegar a entender el libro. Beichman deja en claro que el interés de Shiki por la estética no era académico y dice rotundamente que nunca leyó un solo trabajo sobre este asunto. [11, 12] Además, las listas de los libros de la biblioteca de Shiki y las de las instituciones educativas de Matsuyama no incluyen nada de Ruskin. ²⁵

- Aunque Shiki estudió inglés y aparentemente logró cierto nivel de competencia, no está claro que pudiera haber leído a Ruskin en el original incluso si hubiera estado dispuesto a hacerlo y hubiera dispuesto de los libros.

- Ruskin no se tradujo al japonés hasta 1896. Shiki, sin embargo, estaba trabajando con la idea del *shasei* al menos dos años antes, ya en 1894. Además:

“En mayo de 1900, Tenzui (Tikuji) Kubo (1875–1934), un joven estudioso de los clásicos chinos, publicó un libro titulado *Sansui Bi Ron* [Sobre la belleza de las montañas y el agua], que incluía nueve capítulos sobre la belleza natural de Japón, uno de los cuales introdujo en la traducción la discusión de Ruskin sobre las nubes de sus Pintores modernos (Volumen 1, Parte 2, Sección 3, Capítulos 2–4)”. ²⁶

- Tōson (Haruki) Shimazaki, poeta que conoció sin duda a Shiki, había estado leyendo a Ruskin durante algunos años y publicó una "traducción de prueba" del Volumen II, Parte 4, Capítulo 13) de *Pintores Modernos* en 1896-1897. ²⁷

No se puede probar que Shiki conociera a Ruskin directamente, pero parece probable que las opiniones de Ruskin flotaran en el ambiente y fueran parte de la mezcla volátil de ideas occidentales que los intelectuales de la era Meiji de Japón estaban discutiendo. Parece más que probable que la esencia de las ideas de Ruskin se filtrara a Shiki en los últimos años del siglo. No parece, por tanto, que sea demasiado fantasioso citar el realismo de Ruskin y otras ideas como la fuente última del *shasei* de Shiki.

Más allá del simple *Shasei*

Volvamos ahora a los desarrollos estéticos en Japón, avanzando de nuevo en el tiempo.

Conviene recordar ahora que el *shasei* se centró originalmente en el "bosquejo de la vida": un nuevo enfoque del poeta lejos de los vuelos fantasiosos de los escritores del pasado hacia una nueva representación realista del objeto en sí. Sin embargo, no pasó mucho tiempo después de que comenzara su reforma del haiku cuando Shiki se dio cuenta de las limitaciones de una interpretación estricta del *shasei*. Si bien siguió defendiendo el boceto del natural para los poetas principiantes del haiku, admitió la aplicación de la imaginación y la subjetividad en la composición poética. No hacerlo, creía Shiki, podría dirigirnos a una composición trillada.

Basándose en el trabajo de Makoto Ueda,²⁸ Lee Gurga escribe:²⁹

"Shiki recomendó otras maneras de componer haiku para poetas más avanzados. Shiki, de hecho, apoyó el uso de la imaginación en el haiku, aunque propuso que los poetas la usaran sólo después de haber desarrollado una percepción suficientemente nítida del mundo junto a una clara experiencia de la verdad. Solo entonces se podría intentar transmitir su visión personal al lector destilando la imaginación. La progresión del poeta sugerida por Shiki, desde "bocetos de la vida" para el principiante hasta "realismo selectivo" para el poeta más avanzado y makoto o "verdad poética" para el maestro, es tan válido hoy como lo fue hace cien años cuando propuso eso".

Realismo selectivo

Examinemos con detalle estas etapas superiores del *shasei* de Shiki. La primera de ellas es el “realismo selectivo”. Ueda (12-13) proporciona una explicación clara de la idea. Tengamos en cuenta que el realismo selectivo no representa una ruptura brusca con la variedad del *shasei* básico, sino que es más bien una consecuencia orgánica de él.

“En su nivel superior, shasei es realismo selectivo, pues la selección del poeta es sobre la base de su sensibilidad estética individual. Cada poeta tiene una predilección personal por cierto tipo de belleza. Cuando se enfrenta a un paisaje, debe activar su antena estética y dirigirla hacia la parte del paisaje que más le atrae. Un poema así compuesto será más que un boceto de la naturaleza: una exteriorización de la sensibilidad del poeta, una expresión de su sentimiento estético, pues al seleccionar un foco recorta una parte específica del paisaje y la enmarca. Esa parte de la naturaleza tiene entonces un centro, un primer plano, un fondo, etc. Comenzará a vivir su propia vida porque los poetas le han dado vida. . . .”

Nótese también que la imagen de Ueda se basa en las artes gráficas, donde el poeta “enmarca” una escena para enfocarse en sus elementos más importantes. El filósofo francés Roland Barthes usa un lenguaje similar: ³⁰

“Toda descripción literaria es una vista. Antes de describir, el hablante se para frente a la ventana, no tanto para ver sino para establecer lo que ve en su marco mismo: el marco de la ventana crea la escena”.

Continuando con nuestra larga cita de Ueda:

“Shiki parece pensar que un estudiante que había dominado el arte del realismo selectivo podría aumentar la cantidad de subjetividad en su poesía como mejor le pareciera. “A veces”, escribe Shiki, “el poeta puede incluso cambiar las posiciones relativas de las cosas en una escena real o reemplazar subjetivamente una parte de la escena por algo que no está allí. . . .” Shiki, quien disuadió a los escritores aficionados de maquillar la naturaleza, alentó aquí a los poetas más avanzados a hacer precisamente eso”.

Quizás el ejemplo más famoso de Shiki sobre ello es su haiku de 1902 (en la traducción de Beichman):

柿くへば鐘が鳴るなり法隆寺

kaki kueba kane ga naru nari Hōryūji

muerdo un caqui
y suena una campana-
Hōryūji.

Beichman (53) señala que la experiencia real de Shiki implicó morder su fruta favorita: un caqui, en vez del sonido de la campana de Hōryūji escucha la de Tōdaiji, otro templo. Pero al día siguiente, sin embargo, visitó Hōryūji y decidió que el templo encajaría mejor con su haiku debido a su asociación con los famosos huertos de caqui. El haiku de Shiki también tiene éxito en muchos otros niveles, y Beichman señala (54) "Se puede decir que este haiku es el primero en el que Shiki logró, a través de una descripción realista, evocar una complejidad de significado que va más allá del realismo literal".

La idea de que los seres humanos pueden rectificar las imperfecciones de la naturaleza es una parte muy importante de la estética japonesa. Véase por ejemplo las artes del ikebana y el bonsái, donde el ser humano busca reordenar la Naturaleza y mejorarla.

makoto

La última etapa del shasei de Shiki se encuentra más allá del realismo selectivo: makoto, o "veracidad". Ueda (17) lo define de la siguiente manera:

"Makoto. . . es shasei dirigido hacia la realidad interna. Se basa en el mismo principio de la observación directa, salvo que lo observable es el propio yo del poeta. El poeta debe experimentar su vida interior de forma simple y sincera, como observa la naturaleza, y debe describir la experiencia con palabras tan simples y directas como las de los poetas antiguos, tan simples y directas que parecen ordinarias". ³¹

En cierto modo, la proposición de *makoto* por parte de Shiki hizo que sus teorías literarias cerraran el círculo, permitiendo que un grado completo de subjetividad volviera a la poesía siempre que tuviera las características de veracidad y sinceridad. Ueda señala (268), “*Tradicionalmente, los lectores japoneses han sentido disgusto por el artificio y han apreciado la naturaleza y lo natural*”, y sugiere que el *makoto* de Shiki podría considerarse una manifestación moderna de un valor poético japonés tradicional.

Lo que Shiki estaba promoviendo, como Ruskin, era una fidelidad esencial del poeta a la Naturaleza. Se evitaba la imaginación vacía que no estaba enraizada en la realidad de una escena. En cierto modo, Shiki trataba de evitar en la poesía lo que el satírico político Stephen Colbert ha denominado "veracidad", término que se usa "para describir cosas que una persona afirma saber intuitivamente o 'desde las entrañas' sin tener en cuenta la evidencia, la lógica, el examen intelectual o los hechos".³² — en suma, poesía escrita sin referencia a la naturaleza observable.

El regreso de Shiki al *shasei* básico

Al final de su vida, en su diario final, *Una cama de enfermo de seis pies de largo* (1902), Shiki se retractó un poco y volvió a una visión más objetiva del *shasei*. Beichman traduce (59–60):

“El boceto del natural es un elemento clave tanto en pintura como en escritura descriptiva: se podría decir que, sin él, la creación de cualquiera sería imposible. El boceto del natural se ha utilizado en la pintura de Occidente desde los primeros tiempos; en épocas antiguas era imperfecto, pero recientemente ha progresado y se ha vuelto más preciso. En Japón, sin embargo, el boceto del natural siempre ha sido menospreciado, por lo que el desarrollo de la pintura se vio obstaculizado y no progresó ni la prosa, ni la poesía, ni nada más. . . . La imaginación es una expresión de la mente humana, así que, salvo que uno sea un genio, es natural que la mediocridad y la imitación inconsciente sean inevitables. . . . El boceto del natural, por el contrario, copia la naturaleza, por tanto, los temas de prosa y poesía basados en él pueden cambiar como lo hace la naturaleza. Cuando uno mira una obra basada en el boceto del natural, puede parecer un poco superficial; pero cuanto más se saborea, más variedad y profundidad revela. El boceto del natural tiene defectos, por supuesto. . . pero no tantos como la imaginación”.

南瓜より茄子むつかしき写生かな

kaboocha yori nasu muzukashiki shasei kana

Dibujando de la vida -
las berenjenas son más difíciles de hacer
que las calabazas.

— trad. Burton Watson, *Masaoki Shiki, Poemas seleccionados*
#140

El legado de Shiki

Para terminar, quisiera compartir algunas ideas sobre el estado actual del *shasei* en el haiku occidental. Lamentablemente, el término *shasei* se ha despreciado y en los últimos años varios autores se han superado a sí mismos tratando de insultar al pobre enfermo Shiki y su obra monumental en la reforma del haiku de hace más de cien años. Este punto de vista es sugerido por Akiko Sakaguchi en *Blithe Spirit*:

“El principio del shasei revitalizó el hokku que se había vuelto estereotipado en ese momento. Por tanto, se puede decir que hubo una brecha entre el hokku antes de Shiki y el haiku después de él. Pero ahora el propio shasei-ku se ha convertido en un estereotipo, por lo que muchos de nosotros buscamos una nueva forma de hacer haiku. El futuro no aparecerá de repente, sino que evolucionará a partir del pasado. Es útil dar un paso atrás y tener una visión amplia del haiku en el mundo.”³³

La australiana Dhugal Lindsay, que vive y trabaja en Japón y escribe haiku en japonés, brindó una mirada profunda al problema en una entrevista de 2003 con Robert Wilson en *Simply Haiku*:

“La esencia del haiku que admiro busca Verdades fundamentales. Muchos haikus del tipo shasei introducen hechos pero no verdades. Creo que tales Verdades se pueden encontrar incluso en ausencia de hechos, aunque se encuentran mucho más fácilmente en nuestras relaciones con entidades del mundo natural. . . .

Aunque existen muchos haikus excelentes bajo la técnica “shasei” (bocetos del natural), la mayoría de las veces fallan. Esto se debe a que primero intentan capturar hechos, como objetos concretos, y fijarlos en el compartimento de palabras que es el haiku. Los haikus que “funcionan” destacan del resto, lo que da como resultado un gran número de haikus mediocres con solo unas pocas joyas que por casualidad han logrado acercarse a una Verdad. Esta es, por supuesto, una técnica válida para escribir haiku de calidad, siempre que el poeta posea los medios para filtrar el haiku exitoso del malo.”³⁴

Lindsay no lo dice en esta entrevista, pero este proceso de seleccionar un tema, escribir tantos haikus sobre él como sea posible (docenas o cientos) y luego eliminar los defectuosos era exactamente lo que Shiki defendía y practicaba con frecuencia. Observo que Lindsay parece estar enfocándose en lo que podríamos llamar Etapa I *shasei*: la primera de las ideas de Shiki en lugar del más desarrollado “realismo selectivo” y *makoto*, aunque él había articulado la noción de “veracidad”.

Por lo general, la crítica hacia el *shasei* cuestiona el esquema estético de Shiki, pues lo considera como una representación fotográfica de la naturaleza mientras se lamenta la ausencia de imaginación y subjetividad: la dimensión humana. Los revisores y editores han comenzado a criticar uno u otro haiku usando frases como "este haiku es simplemente *shasei*" o "el poeta X rara vez se expande más allá de *shasei*", lo que significa que el verso en cuestión es puramente descriptivo, plano y carente de resonancia o cualquier interés particular. *Shasei* se ha convertido en un puñado de tierra para ser arrojada a un haiku aburrido.

Randy Brooks escribe sobre el tema en su reseña en *Modern Haiku* 40.1 (invierno-primavera de 2009) de *Poemas de la Conciencia* de Richard Gilbert. Tengamos en cuenta su uso de las afirmaciones clave "meramente *shasei*" y "mera instantánea":

“ Lirio:

Fuera del agua ...

fuera de sí mismo

— Nicolás Virgilio (1963)

Se podría afirmar que la mayoría de los haikus americanos son meramente shasei haiku. El haiku “lirio fuera del agua” de N. Virgilio es solo una observación sobre la forma en que crecen y florecen los nenúfares. ¿Dónde más que fuera del agua podría crecer un nenúfar y dónde podría florecer aparte de sí mismo? El significado no está en el shasei, sino en la parte sin palabras del haiku: las pausas, los silencios, las asociaciones tácitas. En otras palabras, usando la concepción de Shirane, uno puede malinterpretar el haiku al suponer que la superficie horizontal de las percepciones evidentes en las imágenes es todo lo que hay en el

haiku, ignorando el significado más profundo que se encuentra en el lenguaje, la expresión, la sintaxis, las asociaciones culturales, implícitas. Los contextos sociales, los espacios, los vacíos y los silencios antes, dentro y después de las palabras”.

El ritmo de esta crítica se ha acelerado recientemente y Shiki y *shasei*, lejos de seguir siendo ejemplos brillantes del haiku del siglo XX, ahora se pintan como la causa de su caída.

Ken Jones, escribiendo en *Blythe Spirit*,³⁵ por ejemplo, llega a esta sombría conclusión: *“La tradición de los ‘bosquejos de la vida’ está tan profundamente arraigada en los poetas, editores, críticos y jueces que parece posible que el haiku en inglés no tenga futuro literario y siga siendo una expresión excéntrica y egocéntrica”.*

Jones inclina su mano un poco, revelando que desea que el haiku se acerque y sea aceptado en la poesía convencional. Aquí se hace eco de Haruo Shirane en su discurso de Haiku North America 1999 en Evanston, Illinois, cuando apoya el uso en el haiku de recursos poéticos que consideramos occidentales: *“Sin el uso de metáforas, alegorías y simbolismos, el haiku tendrá dificultades para lograr la complejidad y la profundidad necesarias si desea llegar a las principales audiencias de poesía y convertirse en objeto de estudio y comentario serios”.*³⁶

Me parece discutible si esta fusión es posible o deseable.

El mismo número de *Blythe Spirit* contiene la segunda parte del artículo de Jim Kacian presentado en la Conferencia y Festival Internacional de Poesía Haiku en SUNY Plattsburgh en 2008.³⁷ Kacian resume la influencia de Shiki y *shasei* en el haiku occidental con estas palabras:

“Occidente llegó al haiku en el único momento de su larga y estimable historia en que había adoptado una orientación objetivista. No importa que el objetivismo sea filosóficamente insostenible, que no haya forma de probar a través del lenguaje la existencia de algún tipo de realidad “allá afuera”. Aún más inverosímil, según Shiki toda la base del arte tradicional del haiku se basaría en una construcción occidental importada. Y el haiku ha sufrido por ello desde entonces”.

Podríamos señalar que el uso del término “objetivista” es particularmente curioso aquí. Tiene asociaciones en Occidente con el movimiento literario que en la década de 1930 surgió del imaginismo o, aún más lamentablemente, con las teorías políticas de Ayn Rand. Tengo entendido, además, que los objetivistas no intentan probar la existencia de una realidad “allá afuera” sino que buscan valorar el poema mismo como una realidad objetiva y enfocarse —literalmente, como en una lente objetiva óptica— en su contenido. Más bien, como vimos en la cita sobre Ruskin anterior, “*El objetivo del realismo ruskiniano es la creación de una relación responsable entre el espectador y lo real a través del objeto de arte*”. No soy competente para interpretar la crítica literaria japonesa, pero que yo sepa, ninguno de los eruditos occidentales que han escrito sobre el trabajo de Shiki: Keene, Ueda, Shirane, et al. —utilizan esa terminología. Finalmente, Shiki intentaba, como hemos discutido aquí, reconciliar la filosofía japonesa tradicional con la literatura popular. Claramente, fue influido en esta búsqueda por las ideas de Spencer y, estoy seguro, de Ruskin, pero no he visto evidencia que respalde la insinuación de Kacian de que Shiki persiguió su agenda reformista porque era una construcción occidental importada.

Otro de los nuevos críticos del *shasei* es Scott Metz. En una revisión extensa de la antología de *gendai* (moderno) haiku, *Haiku Universe for the 21st Century*, Metz cita el fragmento de Shirane dos veces y Richard Gilbert una vez (“Gendai Haiku”, en el blog de la Fundación Haiku).

Los efectos y la resonancia de esta modernización, por supuesto, todavía se pueden sentir mucho hoy, tanto en el haiku japonés como en el inglés. El concepto de Shiki de expresar sus sentimientos en un boceto realista (*shasei*), “*inspirado, en parte, en el realismo europeo. . . [que fue] entonces. . . reimportado a Occidente como algo muy japonés*”, se convirtió en la corriente principal, y en su mayor parte sigue siendo así hoy en día, a pesar de que “*el alma esencial de la tradición del haiku nunca ha tenido nada que ver con el realismo. . .*” y que, de hecho, interpretar y componer haiku de esta manera “*es básicamente una visión moderna del haiku*” .³⁸

Sin embargo, hay cierto desfase en esta línea de argumentación. Al determinar si el realismo era una parte esencial del haiku del período Tokugawa, Shirane parece afirmarlo en ambos sentidos. Primero escribe (49) "*Bashō. . . no habría hecho tal distinción entre la experiencia personal directa y lo imaginario [es decir, 'que el haiku debe basarse en la propia experiencia directa, que debe derivar de las propias observaciones, particularmente de la naturaleza'], ni habría puesto más alto valor de los hechos sobre la ficción.*"

Sin embargo, más tarde (52), hablando de *haikai*, en este caso significa *haikai no renga* o *renga*, escribe que "[Bashō] creía que *haikai* debería describir el mundo "tal como es". De hecho, era parte de un movimiento más grande que era un retroceso al verso enlazado ortodoxo anterior o *renga*". Shirane continúa repitiéndolo mientras muestra su disconformidad con el "*haikai estúpido*" de moda a finales del siglo XVII, aunque Bashō no excluyó la "ficción", es decir, un tema menos ajeno al propio realismo. Podríamos llamar la atención sobre el hecho de que esto fue, punto por punto, lo que Shiki hizo por el haiku en la década de 1890: rescatar un género literario que había degenerado en versos sin sentido y fantasía, volver a fundamentarlo en la realidad y luego admitir en su composición elementos de la emoción humana, la imaginación y la subjetividad.

Como resultado de lo anteriormente dicho, Shiki está teniendo mala reputación. No era más que un crítico y reformador que cambiaba de ideas o de formas. Los últimos diez años de su vida fueron un período increíblemente productivo, pues sus ideas evolucionaron y fueron modificadas; con frecuencia se contradecía a sí mismo, lo que sin duda es un sello distintivo de muchos grandes pensadores. El foco ha de ser que su idea de *shasei* no fue estática, sino que más bien evolucionó con el tiempo a través de la creciente admisión de la subjetividad. Primero, se transformó en "realismo selectivo" y luego en *makoto* o verdad poética. El factor constante aquí fue el *realismo*, no el *tema*.



Kawahigashi Hekigotō (1873 – 1937) y Takahama Kyoshi (1874 – 1959)

Ahora bien, es cierto que el *shasei* dispuso de una segunda vida en la historia del haiku japonés, pues tras la muerte de Shiki algunos de sus discípulos recogieron la idea de dibujar del natural y la modificaron significativamente. Creo que es probable que sea la última versión la que descuadra a los críticos occidentales. Recordemos que *Hototogisu* fue asumido sin mucho entusiasmo por Takahama Kyoshi, el discípulo a quien Shiki se sentía más cercano. De acuerdo con los propios intereses de Kyoshi, pronto se convirtió en una revista literaria generalista en lugar de un órgano de haiku. Unos diez años más tarde, sin embargo, Kyoshi recuperó el interés por el haiku y *Hototogisu* se convirtió de nuevo en una revista de poesía, de hecho, la revista líder —podría decirse que la corriente principal— de haiku en las próximas décadas.

Por otro lado, un segundo colaborador cercano a Shiki, Kawahigashi Hekigotō, sentó las bases para la introducción total de la subjetividad en el haiku. Hekigotō reemplazó a Shiki en la redacción de la influyente columna de haiku en *Nippon*. Sus intereses permanecieron con el haiku, pero en una dirección bastante nueva. En el vacío creado por la salida de Kyoshi de la escena de la reforma del haiku, Hekigotō pronto estuvo ocupado fundando el movimiento de Nueva Tendencia (*Shin Keiko*):

“Los objetivos de este movimiento eran ir más allá de la idea de shasei de Shiki, es decir, enfatizar la importancia de la experiencia directa y la inmediatez de los sentimientos y fomentar un enfoque subjetivo del haiku. Intentaron explorar la psicología humana y, para hacerlo, sintieron que tenían que liberar al haiku de la forma y abandonar las reglas tradicionales, en particular la necesidad de palabras de temporada [kigo] y el recuento estricto de sílabas”. ³⁹

Muchos de los poetas más admirados en Japón se adhirieron al movimiento Nueva Tendencia: Ogiwara Seisensui, Nakatsuka Ippekirō, Ozaki Hōsai, Ōsuga Otsuji y Taneda Santōka.

Mientras tanto, la idea del *shasei* fue retomada por el mucho más conservador Kyoshi, quien la convirtió en una doctrina bastante rígida en una variante que llamó *kyakkan shasei*, o “*shasei* objetivo”. Susumu Takiguchi, el autor de la única biografía de Kyoshi de tamaño de libro que aún no ha aparecido en inglés [**Nota de los traductores:** ya está disponible bajo el nombre de *Kyoshi. A Haiku Master*, Tokyo: Ami-Net, 1997] describe *kyakkan shasei* de la siguiente manera:

“Según Kyoshi, el estudiante de haiku primero debe intentar esbozar lo que ve, por ejemplo, flores o pájaros, y captar algún tipo de percepción que emana de sus características objetivas, es decir, sus colores, formas o la forma en que florecen o cantan, lo cual es no forma parte de la subjetividad del estudiante. Luego tiene que convertir la percepción así captada en expresión poética que, con suerte, se convertirá en haiku.

*Sin embargo, con la práctica y con una observación más aguda y mayor sensibilidad, el estudiante experimenta una nueva simpatía, o incluso interacción, entre estos objetos, es decir, flores y pájaros o cualquier otra cosa, y su “corazón”. En esa etapa, las flores y los pájaros ya no están separados del estudiante, sino “fundidos en su corazón para que sientan como si el corazón fuera conmovido por ellos”. El resultado final es que el estudiante representa su propia percepción, es decir, él mismo, al representar las flores y los pájaros en la puesta en práctica avanzada de *kyakkan shasei*. Aquí, el estudiante habrá trascendido la distinción mundana entre lo subjetivo y lo objetivo”.*⁴⁰

Entre paréntesis, Ruskin se muestra en su ensayo impaciente con los términos “objetivo” y “subjetivo” y trata de prescindir de ellos para “examinar cuanto antes la diferencia entre la apariencia ordinaria, adecuada y verdadera de las cosas para nosotros; las apariencias extraordinarias o falsas, cuando estamos bajo la influencia de la emoción o la fantasía contemplativa; y las falsas apariencias desconectadas de cualquier poder o carácter real en el objeto, sólo imputadas por nosotros.”⁴¹

A fines de la década de 1920, Kyoshi propuso la noción de *kachō-fūgetsu* o *kachōfuei* (“flor-pájaro-viento-luna”) como

tema adecuado para el haiku (ésta es una palabra con resonancia en la pintura, pues la escuela de pintura tradicional de El arte japonés se llamaba *kachōga*, “pintura de flores y pájaros”). Los inventos de Kyoshi se convirtieron inmediatamente en dogma para el grupo Hototogisu. De hecho, con el paso de los años, Kyoshi se convirtió cada vez más en un autócrata, con el resultado de que muchos poetas de su círculo huyen de Hototogisu para iniciar o unirse a nuevos movimientos. El ensayo del compañero de Richard Gilbert, Itō Yūki, “*New Rising Haiku: The Evolution of Modern Japanese Haiku and the Haiku Persecution Incident*” ⁴² casi calumnioso en su descripción de Kyoshi como un fascista y un títere del gobierno, sin embargo, deja claro que Kyoshi tuvo una influencia muy malévola en el haiku japonés.

Las enseñanzas de Kyoshi son bastante diferentes a las de Shiki, sin mencionar los preceptos del movimiento Nueva Tendencia. Es fácil que se rechace su *kyakkan shasei* no solo por su procedencia sombría sino también porque como dogma sólo podría conducir al embrutecimiento y la regresión. Quisiera sugerir que es la marca de *shasei* de Kyoshi, no la de Shiki, la fuente de tal ofensa en Occidente.

Conclusiones

Ahora nos hemos alejado mucho de nuevo y necesitamos volver a concentrarnos en “las cosas tal como son”, ¡sí me permite la expresión! Pero me he quedado sin espacio.

En este ensayo hemos tratado de pintar los contornos de la corriente más grande que ha afectado al haiku en el siglo pasado, y quizá en toda su historia: la ola de realismo occidental que inundó el Japón literario a fines del siglo XIX y la estética del *shasei*, la respuesta de Masaoka Shiki. Los remolinos y las ondas llegaron hasta el mismo borde de nuestro planeta y continúan rebotando hoy.

Posdata

Stephen Addiss, uno de los editores de *Juxta*, escribe lo siguiente:

Trumbull afirma:

Beichman escribe (54): “Bajo la influencia de Fusetsu, Shiki agregó el término *shasei*, 'el bosquejo de la vida', a los otros términos que había usado hasta entonces para denotar realismo: *ari no mama ni utsusu* para representar cómo es y *shajitsu* o realidad. En una nota al pie posterior (149), Beichman agrega: “Los artistas usaron originalmente *shasei* para traducir el inglés 'sketch' y el francés 'dessin’”.

...

El sentido común, sin embargo, afirma que el *shasei* fue inicialmente una noción completamente occidental.

He investigado un poco. Más específicamente, descubrí que el término fue utilizado en China por la última dinastía T'ang (siglo IX).

En la China tradicional, *hsieh sheng* (*xue shong*), 写生 el japonés *shasei*, pintar o copiar + vida real, significaba pintar directamente de la vida, refiriéndose principalmente a la pintura de pájaros y flores, animales e insectos. Por contra, *hsieh-i* (*xue yi*), 写意, japonés *sha-i*, pintar o copiar + mente/corazón/idea, implicaba pintar la idea o la naturaleza interna del sujeto. (Ver Benjamin

March, *Some Technical Terms of Chinese Painting* [New York Paragon Book Reprint Corp., 1969], 18 y 22.)

En torno al año 500 d.C. aparecen las famosas “Seis leyes de la pintura” escritas por Hsieh Ho (Xue He) que comienzan con *ch'i-yun sheng-tung* (*qiyun shengdong*), es decir, “resonancia del espíritu y movimiento de la vida”; también puede traducirse como “vitalidad rítmica” y “elemento espiritual, movimiento de la vida”. La tercera ley es representar formas y la sexta es copiar modelos. El énfasis en el movimiento de la vida sobre la copia de formas fue retomado por pintores *literatos* que escribieron ampliamente sobre *xue yi* y no valoraron la representación exacta. Por ejemplo, el famoso poeta, artista y calígrafo Su Shi (1037-1101) escribió:

“Si alguien analiza una pintura en términos de semejanza formal, su comprensión es similar a la de un niño”.

En Japón, *shasei* se conoce desde el Período Kamakura (1192-1333). Durante el Período Edo (1600-1868) adquirió varios usos, incluso para ilustraciones médicas holandesas y para el arte occidental en general. También se usó para describir bocetos realistas de la naturaleza hechos con fines de estudio, a menudo en pequeños formatos de álbum o pergamino a mano. Maruyama Ōkyo 円山応挙 (1733-1795) y su escuela Maruyama Shijō 円山四条派 se asocian generalmente con la pintura *shasei*, habiendo sintetizado la antigua tradición decorativa *yamato-e* やまと絵 con un estudio realista de la naturaleza.

Así que está claro que el término *shasei* se había utilizado en Japón durante algún tiempo, especialmente en los siglos XVIII y XIX, y no solo para el arte de inspiración occidental. Si Shiki estaba al tanto de esto, lo desconozco.

Trumbull responde:

Aprecio los pertinentes comentarios de Addiss y estoy seguro de que tiene razón: la idea de dibujar a partir de la naturaleza seguramente se conocía en China y Japón desde la antigüedad. También considero probable que Shiki supiera ese hecho, inmerso como estaba en la estética china y japonesa. Quizás para Shiki el (re)descubrimiento del *shasei*, cualquiera que sea su origen, lo condujo a pensar: “bueno, todos los demás parecen estar

haciendo esto en pintura y poesía, ¡quizás también deberíamos hacerlo en el haiku!”.

Citas

1.- Presentado en Haiku North America 2009, Ottawa, Ont., August 8, 2009, bajo el título “Crosscurrents East and West: Masaoka Shiki and the Origins of Shasei”.

2.- James T. Ulak, “Japanese Visual Arts,” *Encyclopædia Britannica*, 17:735a.

3.- Janine Beichman, *Masaoki Shiki: His Life and Works*. Tokyo: Kodansha, 1986, 8, citado por el primo de Shiki, Ryō.

4.- Masaoka Shiki, *Selected Poems*, trans. Burton Watson (New York: Columbia University Press, 1997), 1.

5.- Beichman 12.

6.- Masaoka Shiki, *Peonies Kana: Haiku by the Upasaka Shiki*, trans. and ed. Harold J. Isaacson (New York: Theatre Arts Books, 1972), xii.

7.- Siguiendo la cronología de Beichman.

8.- Akiko Sakaguchi sugiere: “Quizás obtuvo su conocimiento de la cultura inglesa a través de Sōseki” . Véase su “Travelling Haiku,” *Blithe Spirit* 12:3 (September 2002), 50–51. Publicado de nuevo en The Poetry Library website, <https://www.poetrymagazines.org.uk/magazine/record.asp?id=11901>; Accedido el 6/19/08.

9.- De Janine Beichman-Yamamoto, trans. “Masaoka Shiki’s A Drop of Ink.” *Monumenta Nipponica* 30:3 (1975), 303–15.

10.- Shiki,” *Nihon no shōsetsu*,” Garabatos [sin páginas citadas]

11.- Shiki, *Scribblings*, X: 41-42, citado en Beichman 11.

12.- Beichman, “Preface” 2.

13.- Beichman 19.

14.- Beichman 54–55.

15.- Masaoka Shiki, *If Someone Asks . . .*: Masaoka Shiki's Life and Haiku, trans. Shiki-Kinen Museum English Volunteers (Matsuyama, Japan: Matsuyama Municipal Shiki-kinen Museum, 2001), 2.

16.- Akiko Sakaguchi escribe en *Blithe Spirit*, “En la poesía china había un elemento *ganzen* (ante los ojos), similar a *shasei*. Así que también podría haber una influencia inconsciente de la poesía china. En Japón había un elemento *keiki* (estado de ánimo de una escena) anterior al período de *Bashō*, pero era un poco diferente del *shasei*”.

17.- Watson, 6–7. Shiki cita esto de Beichman 46.

18.- *Grove Dictionary of Art*;

<https://www.artnet.com/library/00/0044/T004490.asp>.

19.- John Ruskin, *Modern Painters* (New York: Knopf, 1987, reedición del original en cinco volúmenes). Esta cita está en la página 365 (Volume III, página 209, en el original).

20.- Lawrence Buell, *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995); disponible online en [Environmentalhttps://books.google.com/books?id=Nnvoh8t2nOwC&pg=PA90&lpg=PA90&dq=ruskin+selective+realism&source=bl&ots=Qnt6WWG7an&sig=tBHymaq2ftv3XARFkfSMjRTM_o&hl=en&ei=RcJMSvuyPJGoMOKfjewD&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=4](https://books.google.com/books?id=Nnvoh8t2nOwC&pg=PA90&lpg=PA90&dq=ruskin+selective+realism&source=bl&ots=Qnt6WWG7an&sig=tBHymaq2ftv3XARFkfSMjRTM_o&hl=en&ei=RcJMSvuyPJGoMOKfjewD&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=4).

21.- Luc Herman, *Concepts of Realism* (Columbia, S.C.: Camden House, 1996), 30; books.google.com/books?id=VeHhIf6q6dMC&pg=PA20&lpg=PA20&dq=ruskin+realism+truth&source=bl&ots=23mpDjoWnz&sig=IsAe1GLjISU9MPdoqYBAvz_728s&hl=en&ei=5cdMSq-bGIn-MK_SrfED&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=7>.

22.- David Goff, “Truth and Falsehood in Ruskin's *Modern Painters*” (Course notes for English and History of Art 151, Pre-Raphaelites, Aesthetes, and Decadents, Brown University, 2009); <https://www.victorianweb.org/authors/ruskin/goff3.html>.

23.- “Pathetic fallacy,” Wikipedia.

https://en.wikipedia.org/wiki/Pathetic_fallacy. ↵

24.- Este fragmento ha sido extraído de Philip V. Allingham from Carol Levine's *The Serious Pleasures of Suspense: Victorian Realism & Narrative Doubt* (London and Charlottesville: University of Virginia Press, 2003), que se reseña en otra parte de Victorian Web [GPL]

25.- Kimiyo Tanaka realizó una verificación de los fondos de la biblioteca personal de Shiki en los registros del Museo Municipal Shiki-Kinen de Matsuyama para el autor.

26.- Masami Kimura. "Japanese Interest in Ruskin: Some Historical Trends," en Robert Rhodes and Del Ivan Janik, eds., *Studies in Ruskin: Essays in Honor of Van Akin Burd* (Athens, Ohio: Ohio University Press, 215–44), citado en p. 220.

27.- *Ibid.*, 220–21.

28.- Makoto Ueda, *Modern Japanese Poets and the Nature of Literature* (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1983).

29.- Lee Gurga, "Toward an Aesthetic for English-Language Haiku," *Modern Haiku* 31.3 (Fall 2000), 62.

30.- Roland Barthes, *S/Z*, citado en Mark Morris, "Buson and Shiki: Part Two," *Harvard Journal of Asiatic Studies* 45:1 (June 1985), 255–321.

31.- Ueda 17.

32.- "Truthiness," Wikipedia;

<https://en.wikipedia.org/wiki/Truthiness>; accedido en junio 19, 2009.

33.- Akiko Sakaguchi, "Traveling Haiku," *Blithe Spirit* 12:3 (September 2002), 50–51, reeditado en the Poetry Library website,

<https://www.poetrymagazines.org.uk/magazine/record.asp?id=11901>; acceso en junio 19, 2009.

34.- Robert Wilson, "Interview with Dhugal Lindsay," *Simply Haiku* 2:3, May–June 2003; https://www.poetrylives.com/SimplyHaiku/SHv2n3/features/Dhugal_Lindsay.html; accessed July 19, 2009.

35.- *Blithe Spirit* 19:2 (June 2009), 30.

36.- Haruo Shirane, “Beyond the Haiku Moment: Bashō, Buson, and Modern Haiku Myths,” *Modern Haiku* 31.1 (Winter–Spring 2000), 55.

37.- *Blithe Spirit* 19:2 (June 2009), 31.

38.- Scott Metz, “Reboot,” *Modern Haiku* 40.3 (Autumn 2009), 104.

39.- Citado de una breve esbozo de la vida de Hekigotō, fuente perdida.

40.- Susumu Takiguchi, *Kyoshi: A Haiku Master* (Bicester, Oxfordshire: Ami-Net International Press), 1997.

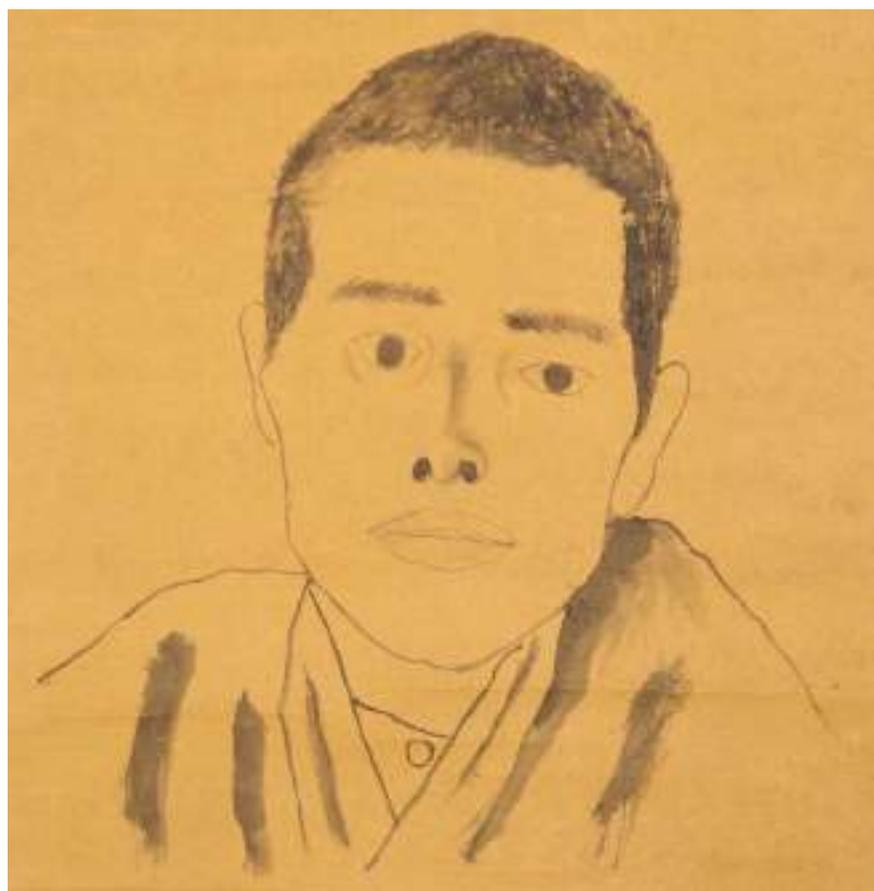
41.- *Ruskin* 363.

42.- Disponible en *Simply Haiku Web journal*:

<https://www.simplyhaiku.com/SHv5n4/features/Ito.html>
y publicado en 2007 en el libro de Red Moon Press.

Hay traducción en español de este importante trabajo:

El Nuevo Haiku Emergente, traducción de Jaime Lorente. Toledo: *sabi-shiori*, 2023. Edición no comercial. También disponible online en *El Rincón del Haiku*.



Lo “humano” 人事的 y lo “celestial y terrenal” 天地的 en la teoría del Haiku de Masaoka Shiki

de Elena Diakonova

Original: DIAKONOVA Elena. *The “Human” 人事的 and the “Celestial and Earthly” 天地的 in the Theory of Haiku by Masaoka Shiki.* In “International Symposium in Russia 2007. Interpretations of Japanese Culture: Views from Russia and Japan”. pags.87-103, 2009.

Disponible en <http://doi.org/10.15055/00001343> acceso 30 de agosto 2020 y en español en *El Rincón del Haiku*. Las notas a pie o citas aparecen al final del artículo.

Traducción: Elías Rovira

Elena Diakonova: *Es especialista en poesía haiku (sobre todo en la teoría del haiku de Masaoka Shiki) y renga. Es profesora en la Universidad HSE (Escuela Superior de Economía de Moscú) e investigadora principal en el Instituto de Literatura Mundial de la Academia de Ciencias de Rusia”.*



Lo “humano” 人事的 y lo “celestial y terrenal” 天地的 en la teoría del Haiku de Masaoka Shiki

de Elena Diakonova

-.-

Resumen: *El presente estudio se basa en una revisión narrativa realizada sobre los originales de seis de los más importantes trabajos poetológicos de Shiki y sus tres diarios de finales de vida. Se estudian a fondo algunos de los conceptos que Shiki introdujo en el estudio del haiku, y de manera muy especial la formación de su concepto de bi (belleza) y su trascendencia en el haiku, desarrollando todos los conceptos y principios que lo conforman.*

Masaoka Shiki 正岡子規, autor de poesía y prosa, crítico, erudito literario y poetólogo, dio origen a una teoría original de *haiku* y fundó una importante escuela literaria. Una gran autoridad en la poesía tradicional, que inició un nuevo enfoque de la literatura, que se ha convertido en una influencia determinante en relación con el *haiku* en el siglo XX.

Antes que él, generaciones de hajjines se fueron sucediendo sin proceder a una evaluación crítica de las fórmulas y técnicas poéticas que utilizaban en su trabajo. Esto se debió a que los maestros de *haiku* transmitían el canon sin modificaciones. Contribuyeron al anonimato del género, en el que prácticamente no existía el yo de autor, natural en el arte medieval, y la universalidad del tema de la “naturaleza” y un amplio uso de fórmulas para expresarlo. Masaoka Shiki creó una poética retrospectiva del *haiku*; sus nociones sobre los poetas y su obra y, en particular, su selección de muestras de muchas generaciones de poetas, se percibe incluso hoy como un estándar reconocido.

Masaoka Shiki hizo mucho para dar vida al género tradicional de la *tanka* 短歌 (cinco versos, 31 sílabas en el poema, 5-7-5-7-7); sin embargo, en el presente artículo sólo nos ocuparemos de su teoría del *haiku* (tres versos, 17 sílabas). Apareciendo como teórico y practicante, fue altamente valorado por sus contemporáneos y los que vinieron después. De hecho, se le reconoció como el mayor poeta del siglo XX. Fue el fundador de la

respetada y todavía activa escuela literaria Nihon-ha 日本派 (escuela japonesa); se reunió en torno a la revista poética de *haiku* “Hototogisu” ほととぎす (cuco), que ha estado impresa desde 1898. Nos llegan hasta hoy algunas de sus selecciones de *haiku*: *Haiku hashi* 俳句橋 (*Un puente de Haiku*, 1896), *Kanzan rakuboku* 寒山独木 (*Montañas frías, Bosques vacíos*, 1885), *Nanakusa shū* 七草集 (*Una colección de siete hierbas*, 1888) o *Tsuki no toshi* 月の都市 (*Ciudad de la luna*, 1889), que representan el género con un reconocimiento público y aparecidas en numerosas ediciones. Se cree que el propio Masaoka Shiki fue el autor de un total de más de 20.000 *haikus*.

Este estudio se centrará, sin embargo, en sus tratados poetológicos que contribuyeron a la teoría emergente del *haiku* como género. Aunque estas obras están por separado y divididas en pequeños tratados, juntos forman un todo único en sus métodos y el estilo y las opiniones expresadas por el autor, son como piezas que producen un mosaico que puede permanecer unido porque lo une una idea común. Estos tratados son “*Dassai sho-oku haiwa*” 獺祭書屋俳話 (*Discursos en el antiguo Festival de Haikus*, 1893), “*Haiku taiyō*” 俳句大要 (*Fundamentos del Haiku*, 1895), “*Haiku mondō*” 俳句問答 (*Preguntas y respuestas sobre los temas del Haiku*, 1896), “*Haijin Buson*” 俳人蕪村 (*El poeta Buson*, 1897), “*Furuike no ku no ben*” 古池の句の弁 (*Unas palabras sobre el haiku “Viejo estanque”,* 1898), y “*Byōshō haiwa*” 病床俳話 (*Discursos sobre Haiku en la cama de enfermo*, 1901). También citaremos algunas de sus otras obras, como los diarios del autor con salud en decadencia de finales de la década de 1890, “*Gyōga manroku*” 仰臥漫録 (Notas del hombre postrado en cama) y “*Byōshō rokusyaku*” 病床六尺 (Una cama de enfermo de seis pies de largo) (*shiaku* 尺 es una medida de longitud similar al pie). En total, Masaoka Shiki escribió 80 trabajos sobre *haiku*. Falleció a la temprana edad de 35 años de tuberculosis. Sin embargo, a pesar de la enfermedad incapacitante de sus últimos años, fue durante ese período cuando creó en su “lecho de enfermo” sus obras más significativas: poéticas, teóricas y gráficas.

Masaoka Shiki recurrió a tres niveles de términos estéticos y poetológicos: los términos de la tradición poética china y los acuñados por los eruditos literarios chinos del siglo XIX; los términos de la tradición japonesa que tienen su origen en el mayor poeta y teórico de la versificación de la época Heian 平安時代 (siglos

IX-XI), Ki no Tsurayuki 紀貫之, y los primeros tratados poéticos sobre *waka* 和歌 (siglos X-XIII), así como su propia terminología; y le dio forma con el propósito concreto de recrear la poética del *haiku* en la Nueva Era.

Corroboró sus propuestas teóricas con numerosos ejemplos de versos, creando así su propia antología de *los mejores haikus*, una antología que goza de alta estima en la comunidad de expertos.

El famoso novelista y erudito ruso Yuri Tynianov escribió que “*el género como sistema, puede vacilar*”. Surge (por abandonos y necesidades básicas en otros sistemas) y se desvanece para convertirse en rudimento de otros sistemas... Es imposible visualizar *el género* como un sistema estático, porque la conciencia misma de un género surge como resultado de un choque con los géneros tradicionales (p. ej. , la conciencia de un cambio, aunque sea parcial, de algún género tradicional por uno “novedoso” que está a punto de reemplazarlo). Lo que pasa es que un nuevo fenómeno reemplaza al antiguo, ocupando su lugar, y aunque no sea una “evolución” del antiguo, se convierte, en efecto, en su reemplazo. Cuando no ocurre tal “reemplazo”, el género como tal se desmorona y desaparece”¹. Esta proposición general puede ser aceptable en lo que respecta al *haiku* con la reserva de que las “vacilaciones” del *haiku* siempre han sido insignificantes debido a su naturaleza canónica estrictamente controlada. Limitado a 17 sílabas, el espacio de un poema *haiku* dejaba poco o ningún espacio para aplicar y desarrollar nuevas técnicas, mientras que las antiguas se llevaban al máximo grado de sofisticación.

El rasgo dominante de la poesía *haiku* se convirtió en la apelación constante al pasado, a la fuente, a Bashō 芭蕉 y Buson 蕪村, y todos los cambios se adoptaron bajo la bandera del regreso a la antigüedad, al período clásico del género. Fue solo durante el período Meiji 明治時代 que el futuro del *haiku* y otros géneros canónicos de arte (teatro, dibujo, literatura y caligrafía) surgieron en términos reales por primera vez. De hecho, ese fue el momento en que se puso en duda la existencia del *haiku*. Tal pregunta no surgió, ni podría surgir, antes de finales del siglo XIX, porque no había experimentado la influencia devastadora de los nuevos géneros literarios de Occidente, ni había sido sometido a ninguna nueva visión del mundo que exigiera formas de expresión más libres. En esa época, el arte medieval tenía que convertirse en una pieza de “herencia clásica” y “muestra del pasado”, o bien convertirse en un punto de partida para la nueva poesía (como la “*estrofa oneguiana*”

de Pushkin en el caso de la poesía rusa) o, al cambiar su relación con los cánones, convertirse en parte integral de la cultura moderna. Siendo su caso el de este último escenario, el destino histórico del *haiku* está lejos de completarse.

El tema principal del *haiku* es la naturaleza, el flujo constante de las estaciones de la vida; *el haiku* no existe fuera de este contexto. La nota clave del tema es el *kigo* 季語, una “palabra estacional”, que designa de manera emblemática una temporada y es imprescindible en un *haiku*: sin *kigo* no hay *haiku*. La palabra estacional es una breve fórmula poética, una unidad que el erudito ruso A.N. Veselovskiy llamó “un nudo nervioso” que despierta en nosotros líneas de imágenes definidas; más en unos y menos en otros; en función de nuestro desarrollo, experiencia y capacidad de multiplicar y combinar asociaciones que emana de la imagen”². Además, la palabra estacional establece una conexión con la “naturaleza” en la poesía *haiku*.

Otro notable poeta y alumno de Masaoka Shiki, Takahama Kyoshi 高浜虚子, escribió que el tema de la poesía *haiku* es «el poeta y su paisaje», y su propósito es «crear numerosas imágenes, humanas y otorgadas por el cielo, imágenes relacionadas con los cambios de temporada»³. *Los haijines* representaron flores y pájaros, el viento y la luna (*kachō fugetsu* 花鳥風月 es la fórmula de los temas principales del *haiku*), pero admitieron que “...hablamos de flores y pájaros, y los ojos registran todo un paisaje; componemos poesía y es el corazón el que se regocija”; “...aunque solo representemos una brizna de hierba, su sombra no puede ocultar los sentimientos palpitantes del creador”; “...en la superficie (en el *haiku*) están las flores, no los sentimientos... los sentimientos están ocultos en la profundidad, y se manifiestan en la superficie de poemas a través de cosas como la humedad, los sonidos, las melodías...” escribió el poeta excepcional del siglo XX, Takahama Kyoshi⁴.

La poesía *haiku* presenta un mundo sin prehistoria, una “imagen geográfica del mundo”, por así decirlo. La historia solo está presente en el *haiku* como una sucesión de estaciones, una historia de la rotación que tiene lugar en la naturaleza. Este cambio estacional involucra a todos los objetos y eventos mencionados en un poema y asume un carácter cósmico. Cosas específicas relacionadas con el mundo del *haiku* se incorporan en esta rotación universal y permutaciones sin fin de fenómenos naturales, así como

en eventos individuales específicos que tienen lugar en cada poema individual.

Las personas y los objetos relacionados con la naturaleza aparecen como cosas de observación artística, no como objetos involucrados en una acción. El mundo del *haiku* es un mundo concreto completamente observable, restringido por el marco rígido del canon. Las cosas mencionadas en un *haiku* revelan una interrelación entre el hombre y la naturaleza, algo que une el plano “cercano” (concreto) del poema con el plano “lejano” (o universal). Por un lado, cualquier cosa en un *haiku* existe como algo encapsulado en sí mismo, un objeto de escrutinio intencional y que posee un valor inherente; pero también por otro lado, es en sí misma un vínculo entre varias cosas no mencionados en el *haiku* en particular, y de esta manera genera un añadido continuo al poema. En los “nuevos tiempos”, la lista canonizada de cosas que podían ser mencionadas en un *haiku* se extendió para incorporar términos considerados completamente antipoéticos, incluso burdos, no usados hasta entonces y hasta groseros para lo estrictamente poético. El uso del vocabulario tradicional obligó al poeta a seleccionar cuidadosamente las palabras para transmitir imágenes de la naturaleza con la máxima precisión. El poeta está ansioso por estar en armonía con la naturaleza, y esta ansia encuentra su expresión en su acercamiento a su material: las palabras. Tal actitud hacia la naturaleza, como un fenómeno por sí mismo suficiente, no requiere cambios, y solo precisa una demostración hábil de algunos de sus rasgos confinados en la imagen de una sola *mirada*, requiere palabras excepcionales.

Siempre hay dos planos en el *haiku*. Bashō los llamó *fueki ryūkō* 不易 流行 (eterno y actual). El plano universal o cósmico relaciona el *haiku* con el reino de la naturaleza en el sentido más amplio. La parte principal de esta relación la realiza la palabra estacional, el *kigo*, que debe aparecer en todos y cada uno de los poemas. Esto, en efecto, indica que el *haiku* pertenece a los cambios estacionales. Los *haijines* se refieren al *kigo* como un centro semántico de un poema, que “resucita lo olvidado y origina asociaciones”⁵.

Esta combinación de dos planos da cuenta de la perspectiva en un pequeño espacio poético e incluye el poema en el contexto del género y al mismo tiempo extiende el marco del género mismo. Una buena ilustración de esto es proporcionada por el siguiente ejemplo aleatorio, un poema de Masaoka Shiki:

雪の絵を春もかけたる誇りかな

Yuki no e o / haru mo kaketaru / hokori kana

**Un paisaje nevado /
sigue colgado, en primavera ... /
¡Polvo!**

El poema alude a una costumbre de los japoneses, que habitualmente prestan mucha atención a los cambios estacionales, de ir cambiando un cuadro en los salones de sus hogares según sea la temporada. Un paisaje invernal que todavía está en la pared en primavera es una clara señal de desgracia. Así, un detalle apunta a un estado de olvido, tristeza, quizás, una adversidad que se produjo en el hogar. Los objetos concretos mencionados en el poema -un paisaje nevado, primavera y polvo- son imágenes interconectadas que, asociadas, crean un ambiente de tristeza y abandono. Al mismo tiempo, las palabras “nieve” y “primavera” están relacionadas con el cambio de estaciones en la naturaleza y en el tiempo, y, en este caso particular, el inicio de la primavera y el invierno produce un efecto añadido de implicación en este ciclo.

Para concluir y enfatizar el conflicto entre las imágenes irreconciliables de la primavera y el invierno está la palabra “polvo”, que tradicionalmente se vincula en la estética japonesa con la destrucción, el abandono, la soledad y la melancolía. La oposición de las estaciones, especialmente la primavera y el invierno, como en la representación de la nieve sobre flores o brotes de bambú en la nieve, también es un motivo tradicional. Otra colisión aparece cuando la triste imagen general de negligencia y abandono se opone a la llegada de la primavera, un acontecimiento invariablemente alegre en la poesía japonesa.

El poema está impregnado de imaginería tradicional, que establece una conexión con el contexto cultural del género, es decir, con un sistema de imaginería que había tardado siglos en evolucionar y sin el cual, tal poema no puede existir. Recordemos que el *haiku* referido fue compuesto a finales del siglo XIX, pero igualmente podría haber sido escrito en el siglo XVI o XVIII.

Así, surgen dos planos de objetos representados: uno presenta objetos específicamente mencionados en el poema (paisaje nevado, primavera y polvo), y otro que surge del contexto del género y es comprensible solo en el marco del sistema tradicional de imágenes (en el que el polvo, por ejemplo, personifica la negligencia,

la oposición de primavera e invierno, etc.), que, a través de este sistema, se vincula con la naturaleza.

En el *haiku*, el poeta expone su experiencia emocional indirectamente, al describir un paisaje y, por lo tanto, un *haiku* debe considerarse en un contexto más amplio que el mero bosquejo del paisaje más sutil.

Masaoka Shiki pidió a sus contemporáneos que crearan un “paisaje genuino” (*makoto no keshiki* 真の景色, donde *makoto* 真 denota una profunda penetración en la esencia de las cosas), y esto debe interpretarse como un llamado a superar el hecho de pintar de forma mecánica un paisaje como instrumento para transmitir los sentimientos.

Otro plano del *haiku* es un mundo específico, físico y tangible de cosas claramente expresadas, o mejor dicho, nombradas. Masaoka Shiki señaló que incluso una simple enumeración de cosas podría producir una impresión profunda, y Takahama Kyoshi se hizo eco de ello escribiendo: “*En el haiku no hay lugar para la mención excesiva de cosas y fenómenos; se atrae a los corazones humanos con sonidos simples*”⁶.

A partir de la reforma del género por Masaoka Shiki, la poesía *haiku* contemporánea tiende hacia una transmutación, no del plano cósmico general de un poema, sino del plano de su objetivo específico. Sin embargo, por importante que sea este plano “cercano”, no cuestiona la existencia continuada del contexto cultural del género, cuyos inicios se remontan a la época de la primera antología poética de los japoneses, a *Man'yōshū*, y se basa principalmente en el género de *waka*, que luego fue heredado por el *haiku*. El plano “cercano” del *haiku* se transformó gracias a la introducción por Masaoka Shiki de un sistema de conceptos, de los cuales el más importante era el de la categoría de *shasei* 写生, o bosquejo de la naturaleza; pero eso es ya otro tema completamente diferente.

Los tratados poetológicos de Masaoka Shiki pueden considerarse no simplemente como ensayos sobre la historia y la teoría del *haiku*, sino también como obras literarias por derecho propio. La tradición del *haiku* parece ganar una nueva conciencia de su existencia en sus escritos, que crean una poética retrospectiva del *haiku* al apoyarse en la tradición clásica secular. Masaoka Shiki construye un espacio poetológico en sintonía con los *nuevos tiempos*. Ilustra sus opiniones con numerosos ejemplos de versos de

tiempos remotos y contemporáneos, creando así una antología ideal de poemas seleccionados. Este método da como resultado un texto peculiar que está “saturado” de poemas. Similar a las primeras poéticas *tanka* (por ejemplo, las de los siglos IX al XI, o época Heian), Masaoka Shiki incluye, sin duda, las mejores muestras de versos creados durante los siglos precedentes.

Esta *sobresaturación* de lo que es en sí un ensayo académico con obras de decenas de los mejores poetas, da lugar a una peculiar lógica narrativa en la que la selección de poemas se convierte en sí misma en un ejercicio de alto gusto literario.

En los apartes líricos que Masaoka Shiki hizo como prefacio de algunos de sus tratados, presentó, en una prosa compleja, rítmica y musicalmente arreglada, su propia vida como poeta y las de otros poetas del pasado. Con las siguientes palabras, por ejemplo, comienza *La esencia del Haiku*, su obra poética más significativa: “*Soy un poeta ciego que canta a flores y montañas. Compongo poesía de nuevo, y esto es lo mismo que sacar agua de un arroyo... voy en busca de ayuda a los monjes de tiempos pasados y a los antiguos pensadores chinos; también al ruido que hace el viento en los pinos. Qué suerte que hubieran transmitido su arte a los hijos de las flores y las montañas...*”⁷.

Otro plano más en sus tratados representa un análisis literario propiamente dicho; esto se puede dividir en dos partes: (1) un análisis textológico y semántico concreto del texto, y (2) unos estudios y conclusiones estéticos y filológicos generales, la introducción de nuevas categorías estéticas y la renovación de las nociones tradicionales. Estas partes de los tratados están escritas de manera escueta y concisa, y están llenas de *kango* 漢語, o vocabulario chino. Como teórico que se propone crear su propio sistema de valores y terminología para describir el género del *haiku*, Masaoka Shiki aparece claramente como un hombre de “los Nuevos Tiempos”, post-Meiji, marcados por la “invasión” de Japón (tras casi trescientos años de aislamiento) de la cultura occidental, la ruptura de viejos conceptos y el surgimiento de otros nuevos.

Esto no quiere decir que el poeta se aparte completamente de la tradición, de hecho, en algunas de sus características sus tratados se asemejan a los escritos medievales de poesía, principalmente en lo que respecta a la tradición de comentar los textos poéticos, que había estado en uso desde la antigüedad y que se puede decir que Shiki está desarrollando. De hecho, el comentario parece ser su instrumento más importante para

construir su propia teoría del *haiku*. Además, sus tratados se estructuran como discursos, es decir, en la tradición del diálogo inherente a la cultura japonesa desde la *uta* 歌 (canciones) de las preguntas y respuestas de la primera antología de *Man'yōshū* 万葉集. Se recordará que el autor tenía la costumbre de llevar a sus alumnos y poetas Takahama Kyoshi y Kawahigashi Hekigotō 河東碧梧桐 a las montañas, donde los instruía en la teoría del *haiku*.

Incluso los nombres que dio a sus tratados, como los de “*Discursos en el antiguo Festival de Haikus*” y “*Preguntas y respuestas sobre los temas del Haiku*”, nos llevan de vuelta a una época en la que, en el siglo XVII, el fundador del género, Matsuo Bashō, conversaba con sus discípulos sobre la esencia de la poesía *haiku* en el porche de su cabaña en la montaña y, actuando como juez, evaluaba los poemas durante los concursos poéticos. Masaoka Shiki continuó esa tradición y enseñó a sus dos estudiantes más cercanos, Takahama Kyoshi y Kawahigashi Hekigotō, su teoría del *haiku* también durante las caminatas por las montañas.

Esta confianza en el diálogo, así como la inclinación hacia la práctica de comentar escritos antiguos con miras a encontrar nuevos significados, fueron un tributo de Masaoka Shiki a la tradición, por supuesto; sin embargo, sus escritos son tradicionales no solo en términos puramente formales. Así, bastantes capítulos de sus “*Preguntas y respuestas sobre los temas del Haiku*” están dedicados a los estudios botánicos y entomológicos de Masaoka Shiki. Entre otras cosas, la discusión en estos capítulos se centró en la correspondencia de una determinada flor, planta o insecto con un estado de ánimo, sentimientos o sensaciones específicos. El autor describe con precisión académica los tipos de plantas, animales, árboles y vientos: el viento triste de las colinas, la ligera brisa primaveral que disipa la niebla, etc., o las lluvias: la llovizna de otoño, la lluvia gélida de invierno... un total de cinco vientos y diez variedades de lluvia; también examinaría el sonido, encontrando que el susurro de un sauce es diferente al de un pino, mientras que el murmullo de un arroyo en primavera es diferente a su murmullo en verano.

En sus “*Conceptos básicos del haiku*”, Masaoka Shiki busca formular y comprender un sistema de reglas internas que subyacen a la creación de un poema. El tema principal de su poética es la elaboración de la categoría de *bi* 美 (belleza) y los criterios para

evaluarla. Por lo tanto, cree que *bi* es relativo, no absoluto. Al tratar de darse cuenta de la naturaleza dialéctica de *bi* y su evolución en la percepción de las personas durante un período de 300 años, durante el cual se desarrolló el *haiku* clásico, llega a la convicción de que, con ciertas excepciones obvias, “no hay unos originarios criterios de belleza” (*sententeki na bi no hyōjun* 先天的な美の標準). Señala la “indiscutible belleza de acertar con el objetivo pretendido”, es decir, la de los *haikus* -“natural” o *tenchiteki na* en su terminología- que son comprensibles para todos. Pero esos casos son raros, admite. El gusto individual por la belleza de un tipo especial, *bi*, se basa en el conocimiento de la tradición clásica china y japonesa, la crianza y educación adecuadas, la comprensión de las alusiones y los vínculos con el contexto cultural de la época, el conocimiento de los cánones del *haiku* y de las reglas básicas e individuales de la prosodia. Un conjunto de criterios individuales puede ayudar, dice Masaoka Shiki, a desarrollar un criterio general resumido de *bi* que debería usarse para valorar el *haiku*. Pero también hay que ser consciente de la naturaleza *enigmática* de esta poesía y de muchos comentarios que hizo Bashō en los concursos (o “torneos”) de poesía, que a veces eran extremadamente concisos: “la victoria va para el lado izquierdo”, “gana el lado derecho” (recordemos que los participantes de un torneo se dividían en dos grupos: el izquierdo y el derecho) y cuyo significado no está completamente descifrado hasta el día de hoy.

Para elaborar el criterio de *bi*, Masaoka Shiki lo descompone en sus partes constituyentes. Él ve la diferencia entre el *haiku* y otros géneros de poesía en que presentan diferentes tipos de “armonía”. La armonía del *haiku*, en su opinión, está incorporada en el terceto con el número de sílabas 5-7-5, o 5-8-5, o 6-8-5. En este caso, el mismo término “armonía” es bastante indistinto, lo que significa, aparentemente, una cierta estructura rítmica y melódica aplicada a diferentes versiones de sílabas alternas. Una armonía específica precede a la versificación⁸. ... Así, *nagauta* 長唄, una canción larga o un cuento, correspondería a cosas complejas. La simplicidad se asocia con *haiku*, y *waka*, encajando con formas más cortas...⁹. “La sencillez es un mérito del verso chino; la preocupación por los detalles marca la poesía occidental; la sugestión es una virtud en los poemas *waka*, y la sencillez distingue al *haiku*”¹⁰.

Al recurrir a su técnica favorita de paralelismo, Masaoka Shiki construye en este pasaje una forma rítmica específica de prosa sin trama. Al mismo tiempo, resuelve una doble tarea: no solo

separa la principal cualidad del *haiku* de “ligereza” (*karumi* 軽み), sino que también menciona otras definiciones de los géneros, como “simple, detallado, sugerente” al introducir estos atributos con la ayuda de giros algo vagos en el lenguaje, como “no se puede decir que haya una ausencia total de...”, que es típico de su prosa.

“Mucha gente aprecia las cosas que carecen de belleza... A menudo, no hay belleza en las cosas que son valoradas por las capas superiores de la sociedad. No hay belleza en un poema *haiku* que divierta a la gente ...”¹¹.

La belleza es el único criterio común para cualquier tipo de arte. “Un *haiku* se basa en un concepto (*ishō* 意匠) y unas palabras (*genko* 言語), o lo que los antiguos llamaban “alma” (*kokoro* 心) y “apariencia” o “forma” (*sugata* 姿). Hay poemas en los que tanto el concepto como la ejecución pueden ser buenos o malos, y donde un aspecto es artificial y el otro no. Si uno compara las palabras y los conceptos, no encontrará el principal y excelente. Hay poemas en los que domina la belleza del concepto, y otros donde prima la belleza de las palabras”¹². Las palabras específicas deben encajar con conceptos específicos: “... en sus conceptos, los poemas se dividen en miles de tipos y decenas de miles de estilos. Un estilo definido debe corresponder a un concepto definido: obvio y sugerente, majestuoso y detallado, elegante y popular, solemne y fácil, ilustre y sobrio, serio y cómico ... El vocabulario sugerente debe ir con un concepto sugerente...”¹³.

Un concepto puede ser subjetivo o bien objetivo. Él define como descripciones subjetivas las del alma, el corazón y los pensamientos más íntimos (*kokoro* 心); mientras que las presentaciones con ayuda de imágenes mentales de las cosas presentadas “tal como son” (*sono mama* そのまま) se designan como objetivas. Los conceptos pueden ser “naturales”, “primordiales” (*tenchiteki na ishō*), o bien “asuntos humanos” (*jinjiteki na ishō*; *jinjiteki na* 人事的な); el primero se refiere a los fenómenos e imágenes naturales, el cielo y la tierra; y el segundo, a todo lo que es humano: los hechos, sentimientos, y recuerdos; y por diferentes que sean ambos conceptos, tienen igual valor para el artista.

La categoría de *bi* en la interpretación de Masaoka Shiki es una noción compleja y heterogénea sin un análogo en la cultura occidental. Para analizar la naturaleza de *bi*, el autor lo divide en oposiciones binarias en varios niveles.

Así, la belleza puede describirse como “positiva” (*sekkyokuteki* 積極的) y “negativa” (*shōkyokuteki* 消極的), y lo positivo aparece en obras en las que “el concepto es majestuoso (*sōdai* 壮大), poderoso (*yūkon* 雄渾), de belleza ilustre (*enrei* 艶麗). Masaoka Shiki considera el *enrei* como “la belleza externa, en oposición a *yūgen* 幽玄, la belleza oscura o más íntima, viva (*kappatsu* 活発) y original (*kikei* 奇形).

“La belleza negativa en las obras de arte, es un concepto que incluye lo elegantemente antiguo (*kōga* 古雅), que contiene la belleza más íntima (*yūgen*), la tristeza de la soledad (*sabi* 寂), la tranquilidad (*chinsei* 沈静), la ligereza (*karumi* 軽み) y la fragilidad (*hosomi* 細み)”¹⁴.

Masaoka Shiki creía que toda la literatura oriental (china y japonesa) tenía una inclinación por la belleza negativa, mientras que la literatura occidental tendía inherentemente a la positiva en su mayor parte. Para todo tipo de conceptos existen “fundas” o envolturas verbales exactas, es decir, un concepto definido se basa en un vocabulario específico “asignado” para transmitir un tipo específico de belleza. El “concepto” extrae, casi automáticamente, palabras muy específicas de una multitud de posibilidades. Los poetas siempre han pensado que la contradicción entre el “concepto” y “las palabras” era “la enfermedad de un poema”. La correspondencia precisa entre *ishō* y *gengo* se concibió tradicionalmente como uno de los criterios para evaluar un *haiku*. Si la esencia o el contenido (*kokoro*) de un poema es la idea de fragilidad, entonces las palabras también deben transmitir esa idea de fragilidad: una hoja seca, las alas de una libélula y las articulaciones de un anciano. El dolor debía cubrirse con palabras canonizadas de corte “doloroso”: color blanco, canto de cigarras, tierra blanqueada, el marchitar del invierno. Incluso la más mínima violación de esta correspondencia interrumpe la “triste armonía” del poema, o *sabishii shirabe* さびしい調べ. Los poemas con tales violaciones, por ejemplo, aquellos marcados por un tono demasiado brillante o sonidos fuertes en un *haiku* “negativo”, y viceversa, se consideraron fracasos.

A Masaoka Shiki se le ocurrió una noción de *bi* con múltiples capas y múltiples planos para delinear los criterios para evaluar el *haiku*. *Bi* comprende dos polos opuestos, con diferentes categorías del género agrupadas en torno a ellos. Además, estas categorías están en un estado de constante influencia y penetración mutua, por lo que no se trata de un tipo de oposición inequívoca. La

compleja estructura interna de *bi* se descompone fácilmente en diferentes niveles de percepción, lo que no solo ayuda a dilucidar la naturaleza de *bi*, sino que también refleja diferentes tendencias en la evolución del *haiku*.

Esquemáticamente, la noción de *bi* y todos sus componentes se pueden representar de la siguiente manera propuesta por Masaoka Shiki:

Bi

belleza positiva - belleza negativa
belleza objetiva - belleza subjetiva
belleza natural (celestial y terrenal) - belleza de lo humano
belleza ideal - belleza empírica
belleza simple - belleza compleja

En ocasiones, Masaoka Shiki fue excesivamente categórico en su trazo de fronteras entre esferas de influencia de diferentes tipos de belleza; este fue el caso cuando asignó a Bashō solo la esfera de “belleza negativa”. Por su parte, Masaoka Shiki prefirió el primer grupo de categorías, creyendo que la evolución del *haiku* avanzaría en la dirección de una mayor objetividad, de la belleza natural a la humana, y que la “belleza compleja”, basada en imágenes inusuales, tendría su desarrollo más adelante.

Como teórico, mostró una proclividad hacia una belleza positiva, brillante y viva, llena de movimiento y fuerza, “evidente” o *enrei naru bi kind*, por usar sus términos y giros, que sería tan hermosa como la cola de un pavo real o tan suntuosa como la flor de una peonía; él pensaba que el futuro pertenecía a este tipo de belleza. Como poeta, era cautivo de la tradición y valoraba la belleza negativa con sus colores apagados, sonidos tenues y cosas “tristes”, otoño e invierno.

Al examinar la noción de *bi* en el aspecto diacrónico, Masaoka Shiki expresó la opinión de que en la antigüedad prevalecía la belleza “negativa”, mientras que la actualidad era testigo de una evolución de la belleza “negativa” hacia la “positiva”, con la última destinada a prevalecer en el futuro por la sencilla razón de que el arte “positivo” tiende hacia lo lógico, no hacia la comprensión intuitiva de la vida. Sin embargo, esta tesis no debe aceptarse de una manera demasiado dogmática.

“En la antigüedad existía el estilo majestuoso y poderoso..., que dominó la verdad suprema de la literatura en la Época Tang y

recurrió al *concepto negativo* en sus mejores poemas”. Los poetas que afirmaron pertenecer a la escuela de Bashō, siguen su ejemplo hasta el día de hoy. Creen que la forma más elevada de belleza es completamente negativa: es el dolor del *sabi* (soledad), *el koga* (el estilo antiguo y elegante), *el yūgen* (la belleza más íntima) y *el karumi* (la ligereza). Los elementos “positivos” y “negativos” penetraron juntos en entornos extraños y existieron allí, formando un todo orgánico de extraño material. Así, lo “majestuoso y poderoso” encontró su camino en los tercetos y, además, se pueden encontrar imágenes de elementos de gran fuerza o de todo lo humano, incluso en poemas de autores de hoy, imágenes confinadas metafóricamente a estructuras de 17 sílabas. “*Muchos adeptos de la escuela del haiku valoran la belleza negativa por sí sola como la más adecuada a la naturaleza del haikai, y consideran las imágenes de lo dinámico y lo potente solo como algo vulgar... Sin embargo, si uno compara la belleza positiva y negativa, le resulta imposible constatar la supremacía de un tipo sobre el otro*”¹⁵.

Shiki construye la categoría de belleza de *bi* estableciendo sus oposiciones binarias. Además, considera que la belleza positiva abarca un aspecto de las cosas, mientras que la belleza negativa abarca otro. Algunos haijines occidentales creen erróneamente, continuó, que la belleza negativa y una cosmovisión negativa se derivan de un conocimiento limitado del mundo.

Al abordar el carácter peculiar de la innovación en el *haiku*, que él define con las palabras “nuevo” y “fresco” (*seishin* 精神), considera que dicha innovación se da dentro de los límites del canon, y finalmente no da como resultado una ruptura radical con el propio canon. Así, se refiere a la renovación del género desde adentro por medio de un instrumento relacionado con la tradición, a saber, la “percolación” (*mi ni shimu* 身に染む) de “elementos positivos” en la “esfera negativa del *haiku*”. Bashō exhibió una belleza oscura y negativa con gran habilidad; y en contraposición, otro gran haijin, Buson (cuya obra Masaoka Shiki valoraba más), tendía a la belleza positiva.

En el siguiente nivel, la noción de *bi* se caracteriza por las dos categorías de lo “natural” (dada por el cielo y la tierra, *tenchiteki*) y lo “humano” (*jinjiteki*). Masaoka Shiki divide la tríada de cielo, tierra y hombre (*tenchijin* 天地人), o *ame* 天, *tsochi* 土, *hito* 人, en dos partes, oponiendo cielo y tierra al hombre.

También opone sus categorías correspondientes: a la de actividad la tranquilidad, y a la de complejidad, la de sencillez; él cree que lo estático (naturaleza) se expresa más fácilmente en *haiku* que lo dinámico (hombre). Las cosas y fenómenos complejos (*fukuzatsu* 複雑) y “activos” (*kappatsu*) rara vez figuraban en los *haikus* en cualquier caso.

Masaoka Shiki escribió: “*El pequeño universo de 17 sílabas puede incorporar sólo una montaña, un arroyo, una brizna de hierba y un árbol; es, en cuanto a la representación dentro de estos confines, una minúscula parte del mundo de los hombres, con sus cambios y sus actividades ... esta sería la más difícil de las tareas difíciles... Buson lideró con orgullo el camino sin plantearse que era muy difícil, y como la gente de nuestro tiempo no cree que esto sea fácil, después de Buson solo unos pocos lo aprendieron*”¹⁶. Además de Buson, Masaoka Shiki menciona a dos estudiantes de Bashō: Kikaku 其角 y Ransetsu 嵐雪, entre los poetas que alababan lo “humano”.

“Aunque Bashō compuso muchos poemas sobre *asuntos humanos*, no se limitó a describir su destino personal”¹⁷. Masaoka Shiki cita los dos mejores *haikus* de “asuntos humanos” de Buson:

青梅に眉集めたる美人かな

aoume ni / mayu atsumetaru / bijin kana

**Habiendo mordido una ciruela verde / Una belleza
frunció el ceño / Su ceja.**

身に染むや亡き妻の櫛を屋に踏む

Mi ni shimu ya / nakitsuma no kushi o / nōya ni fumu

**El dolor me atravesó / En el dormitorio de mi
difunta esposa / pisé un peine.**

Una de las impresiones que uno tiene al leer los tratados de Masaoka Shiki, es que sus textos literarios-críticos, son profundamente líricos en algunos capítulos y, por lo tanto, se acercan mucho al género de ensayo medieval de *zuihitsu* 随筆, (lit. “Siguiendo al pincel”), y sobre los poemas *haiku*, contienen no sólo un análisis de la poética del *haiku* y sus principales temas y tendencias, sino también recomendaciones ocultas para sus contemporáneos, poetas que escriben en la misma tradición. Estas recomendaciones se

refieren a la comprensión y el dominio de la técnica de versificación y métodos de elaboración de temas canonizados pero con muchas posibilidades de diversificación.

“Eleva tu corazón y vuelve a lo común”, diría Bashō (*Takaku kokoro o satorite zoku ni kaerubeshi 高く心をさとりて俗に帰るしし*)¹⁸, es decir, al mundo común de las personas, que él llamaba *jitsu* (実 realidad). Shiki indica el realismo con el concepto de *ari no mama* ありのまま (“las cosas como son”), y esto es lo más importante en un *haiku*. Pero representar una “cosa como es”, de verdad y con precisión, es imposible sin apelar a lo eterno e inalterable, es decir, sin correlacionar el plano cercano e inmediato con lo constante e interminable. En *haiku*, no hay distancia entre poeta y objeto. “Si un objeto y yo estamos separados, la armonía no se logrará”, dijo Bashō. El sentimiento y la acción se perciben como un todo. Crear un *haiku* digno de su nombre requiere un desapego de las emociones personales; los *haijines* evitan palabras que apunten directamente a sentimientos tales como “melancolía”, “alegría” o “felicidad”. El poeta tuvo que desarrollar una actitud ilustrada hacia las cosas; sin embargo, Masaoka Shiki llamó a “apelar a los sentimientos en lugar de a la razón”¹⁹. En este caso, podría obtener una nueva visión del objeto que está representando sin recurrir mecánicamente a asociaciones tradicionales, pero infundiéndoles un nuevo espíritu, dando así al lector la oportunidad de visualizar su propia secuencia de asociaciones basadas en sus sensaciones directas y espontáneas.

Shiki y sus alumnos creían que lo más importante no era recrear un “paisaje del alma”, que era el objetivo de la poesía clasificada como “subjetiva”, sino un “paisaje genuino” o paisaje “objetivo”, que sin embargo abarcaría varias y diversas emociones del autor. Dicho objetivo solo podría lograrse si se recurre a “bosquejar de la naturaleza”; pero este es el tema de otro estudio.

Los *haijines* de los nuevos tiempos se diferencian de los maestros de tiempos pasados en que expresan sus emociones indirectamente, es decir, a través de las cosas que ven: *miru mono* 見る物, o “cosas visibles”. Al tratar de transmitir la esencia interna de las cosas, logran su objetivo mediante una técnica compleja de crear imágenes objetivas (en la terminología de Masaoka Shiki) de la naturaleza. “Ellos retratan las cosas que ven, y estas representaciones despiertan emociones... De esta manera, la objetividad genuina mueve los sentimientos humanos”²⁰. Ahora, la

“objetividad genuina” para Masaoka Shiki comprende una meticulosa y “minuciosa”, “detallada” (*seisaiteki* 精細的) presentación del reino de la naturaleza y el hombre; con solo una descripción genuina y objetiva capaz de despertar emociones genuinas, siendo el camino de una “cosa vista” hacia una emoción bastante complicado. Una mera designación de la “cosa vista” en un contexto definido, su descripción “genuina” (*makoto no*) y sus vínculos, son capaces de producir sentimientos perfectamente “programados” en un lector sofisticado. Al mismo tiempo, los sentimientos sobre la representación vivida por el poeta, aunque permanecen “fuera de la pantalla” por así decirlo, son sin embargo absolutamente coherentes (Shiki usa el término “ser translúcido”, “transparente”). Los sentimientos del poeta movidos por la “belleza objetiva” pueden reflejarse en el texto de un *haiku*, pero ocupará solo un determinado lugar reservado allí. Las partículas exclamatorias “*ya*” y “*kana*” no deberían, escribe Shiki, ser percibidas literalmente como una expresión de emoción, ya que a menudo servían simplemente para mantener el número apropiado de sílabas (5-7-5) y carecían por completo de cualquier contenido emocional.

En unos versos subjetivos, según Masaoka Shiki, el poeta no retrata un objeto, sino que se confía a su “imaginación sobre las cosas vistas” (*miru mono no sōzō* 見る物の想像)²¹. Valoraba los versos de Buson de manera inusualmente alta porque este último fue capaz de descartar su fantasía y transmitió hábilmente la belleza objetiva en “paisajes genuinos” e “imágenes directas”. Además, estaba convencido de que el género tradicional estaba evolucionando de lo negativo hacia lo positivo y de la subjetividad a la objetividad; al mismo tiempo, supuso que se estaba produciendo una síntesis particular por la cual los elementos de la belleza negativa entraban en el reino de la belleza positiva, y viceversa.

Aparte de la categoría de *bi*, Masaoka Shiki también examinó en los tratados estudiados otra categoría muy importante en lo que respecta a la poesía *haiku*, a saber, la categoría de *dai* 題 o *daimoku* 題目, es decir, el “tema”. *Dai*, en el *haiku*, está representado por las estaciones, sin embargo, durante este período, incluso este tema perenne había experimentado suficientes cambios, a pesar del conservadurismo del género.

En los “Discursos en el antiguo Festival de Haikus”, en el capítulo titulado “Nuevos temas”, el autor propone que “... la

*consciencia de las personas sufre cambios acordes con el espíritu de cada época*²². Si bien admite una cierta influencia sobre este género canónico de la época, Masaoka Shiki afirma que “... los asuntos humanos actuales son en gran medida similares a los asuntos humanos de tiempos pasados”²³. Los nuevos temas se ocupan de componer poesía sobre una nueva percepción del mundo que surgió durante el período a partir de los viejos temas, y la antigua cosmovisión que Bashō, por ejemplo, abrazó. La formación de esta nueva percepción en el *haiku* estuvo ligada al surgimiento de lo que se conoce como “el eterno tema de lo humano”. “Las cosas y los fenómenos de nuestro mundo, ya sean naturales o asuntos humanos, se dividen en “elegantes” (*ga* 雅) y “comunes” (*zoku* 俗)”²⁴. Lo “crudo”, lo “innoble”, lo “plebeyo” -todo lo que fue rechazado por los poetas cortesanos de la Edad Media- comenzó a aparecer cada vez más en el *haiku*. El tema “humano” conllevó la llegada de muchos otros temas que eran completamente tabú en la tradición poética anterior. Tan fuerte fue, de hecho, la inercia de prohibir lo “crudo”, que incluso un defensor tan radical de la introducción de nuevos temas en la poesía como Masaoka Shiki, dudaba de que estas prohibiciones pudieran eliminarse. *¿Qué tipo de imagen mental se puede producir cuando uno escucha el término “máquina de vapor”, se preguntó? O cuando uno escucha las palabras “elecciones”, “competencia” o “sanción disciplinaria” e “investigación judicial”, ¿qué imágenes pueden producir?*²⁵.

Poetas del círculo de Bashō encontraron que el tema canónico estrictamente definido (se recordará que el canon tomó forma bajo la influencia de la poesía china en los siglos X al XIII) y las consiguientes restricciones en la gama de temas fueron propuestas precisamente por una mayor libertad de interpretación y las posibilidades de improvisación individual. Estos poetas profundizaron en el tema, mostrando una excepcional sofisticación al descubrir la esencia misma del asunto tratado. Así, eligiendo el tema “cuco”, “luna” o “cigarra otoñal”, etc., el poeta conocía bien la tremenda experiencia de sus predecesores que ahondaban en los mismos temas una y otra vez. Además, se era igualmente consciente de todo un reino de palabras asociadas con esos temas en particular, de hecho, él se adhirió a ellos por así decirlo y, como resultado, buscó dar un giro a los temas desde un ángulo diferente, para hacerlos brillar con una luz novedosa.

Es decir, trató de improvisar en el marco del canon que le otorgaba esa libertad. Masaoka Shiki sabía que, a pesar de su rigidez, las estructuras temáticas abrían posibilidades para “cambiar el tema”. Aunque nunca lo dice abiertamente, en los capítulos de

sus “*Discursos en el antiguo Festival de Haikus*” que tratan de los cinco temas de otoño, demuestra con la ayuda de ejemplos las amplias posibilidades inherentes para desarrollar un tema tradicional. De hecho, el tema del *haiku* es uno, el mismo: las estaciones (o como dijo un sabio, “quien ha presenciado el cambio de estaciones, lo ha visto todo”), pero incluye un sistema canónico extremadamente diversificado de subtemas que permiten vincular el “paisaje del alma” (subjetivo) con el “paisaje genuino” (objetivo) de la naturaleza. La diversidad de *bi* se manifiesta no solo en los medios de representación (“negativamente”, “idealmente”, etc.), sino también en la riqueza de los temas del *haiku* que se reflejan en poéticas, colecciones y catálogos de temas.

En la actualidad, existen numerosas bases de datos en Internet que contienen temas de *haiku* (*dai*) y registros de palabras estacionales (*kigo*), cuyo número asciende a 35.000.

Los cinco temas principales que Masaoka Shiki examina en “*Discursos en el antiguo Festival de Haikus*” muestran cuán minuciosamente fueron desarrollados. Es de destacar que los temas no fueron una invención de los poetas *haiku*, en absoluto, ya que se han utilizado durante siglos en la poesía clásica *waka* (*tanka*) desde la primera antología japonesa “*Man’yōshū*” e incluso antes, cuando los poemas *waka* se difundieron oralmente. A menudo sucedía que el propio emperador designaba temas para los torneos poéticos. Se recordará que los conjuntos de temas se formaron bajo la influencia de la poesía china, donde habían evolucionado en tiempos muy antiguos: esto hizo que fuera aún más desafiante para las generaciones posteriores de poetas trabajar en ellos. Los temas seleccionados por Masaoka Shiki son “cuco”, “arbusto *hagi*” (*hagi 萩*), “primera tormenta de otoño” (*hatsuarashi* 初嵐) y otros tipos de vientos otoñales, “hierba *ominaeshi*” (*おみなえし*) y “plátano”, todos pertenecientes a una “estación negativa”: el otoño. No hace falta decir, sin embargo, que los cinco temas en cuestión no concluyen la antología de temas otoñales del *haiku*. De hecho, Masaoka Shiki podría haber seleccionado otros temas no menos útiles, por ejemplo, “cigarras de otoño”, “hojas de arce escarlata”, “crisantemos”, “luna”, etc. Las variaciones sobre estos temas son verdaderamente infinitas y aparecen en decenas de miles de poemas.

La esencia del *haiku* consiste en la creación de un poema cuando un tema fijo sufre interpretaciones infinitamente variadas. El hecho de que la gama de temas se conozca de antemano impone ciertamente restricciones al poeta, pero, al mismo tiempo,

le da la oportunidad de profundizar infinitamente en dicho tema elegido. Es de notar que el rígido control de los temas nunca fue considerado en la poesía tradicional como una restricción; de hecho, las reglas rigoristas y la canonización de los temas produjeron, en el otro polo, una sensación de mayor libertad de variación e improvisación en el marco de cada tema.

Por tanto, los requisitos previos formales para componer un *haiku* son un tema aceptado y las formas bien conocidas de expresar *bi* (“objetivo”, “subjetivo”, etc.). Los temas están indirectamente relacionados con *bi*, siendo medios para expresar la belleza absoluta. Juntos, todos los “objetos” que pertenecen a un tema - y un tema incorpora no un objeto principal, sino decenas, incluso cientos de otras cosas que pertenecen al círculo de un tema y relacionadas con el nuevo objeto por muchos vínculos - forman lo que puede describirse como una imagen poética, incluso antes de que se componga realmente un poema.

Como ya se ha dicho, al leer los tratados de Masaoka Shiki, se tiene la impresión de que sus textos literarios y críticos, que en algunas secciones son tan profundamente líricos que se asemejan al género medieval de ensayos conocido como *zuihitsu*, así como sus *haikus*, contienen no solo análisis de la poética del *haiku* y sus principales temas y tendencias, sino también algunas recomendaciones ocultas que sugieren a sus poetas contemporáneos cómo dominar las técnicas de versificación y desarrollar temas canónicos con toda la diversidad posible.

Podemos concluir diciendo que Masaoka Shiki, de hecho, creó una nueva poética normativa en retrospectiva, una poética que podría ser, y ha sido, utilizada por sus contemporáneos y miembros de la Escuela de Masaoka Shiki hasta el día de hoy.

REFERENCIAS

Boronina I. A. *Poética del verso clásico japonés* (Poetika yaponskogo klassicheskogo stiha). Moscú: Izd-vo Nauka, Glav. Red. vostochnoi lit-ry, 1978.

Boronina I. A. *La naturaleza y su relación con la literatura en la Alta Edad Media* (Priroda v literatura rannego srednevekovya). Manuscrito inédito.

Haiku kōza 俳句講座 (Conferencias sobre *haiku*), vol. 3-4, 1939.

Haiku utyū 俳句宇宙 (Cosmos de *haiku*), 2004.

Hubricht M. Die aesthetischen Abschnitte aus Haijin Buson de Masaoka Shiki. - *Orients Extremus*, 1956, 3/1.

Kitazumi Toshio 北積. Shiki no bungei ron 。子規の文芸論 ("Teoría literaria de Masaoka Shiki"). - *Bungaku*. En vol. 22. 1954

Koten bungaku ritorikku jiten . 古典文学リトリック辞典 (Diccionario retórico de la literatura japonesa clásica). Gakutōsha 1993.

Koten bungaku kanshyō jiten 古典文学観賞辞典, ed. Nishizawa Masashi (Diccionario crítico de la literatura japonesa clásica). Tōkyōdō 1999.

Man'yōsyū 万葉集. "Man"ësiu: Sobranie miriad list'ev", (Colección de una miríada de hojas). En 3 volúmenes; trans. A.E. Gluskinoi con introducción y comentarios. Moscú: Izd-vo Nauka, Glav. Red. Vostochnoi lit-ry, 1971-1972.

Matsuo Bashō kōdza 芭蕉講座 (Lecturas sobre Bashō) / En 9 vol., 1955-56.

Matsuo Bashō zen-shū 芭蕉松雄全集 (Obras completas de Matsuo Bashō). / Ed. Noiti Imoto, Nobuo Hori, Tomodzi Muramatsu, 1972.

Masaoka Shiki 正岡子規. *Masaoka Shiki shū* 正岡子規集 (Obras de Masaoka Shiki). En el vol. 11 de *Gendai nihon bungaku zensyū* 現代日本文学全集 (Obras completas de literatura contemporánea), 1928.

Masaoka Shiki *denki* 正岡子規伝記 (Biografía de Masaoka Shiki), 1998.

Matsui Toshihiko 松井利彦. *Yasashii haiku nyūmon* やさしい俳句入門 (Introducción al Haiku), 2000.

Matsuse Seisei 松瀬青々. *Kikan no han'i no kenkyū* 季刊の範囲の研究 (Estudios de la esfera estacional). En vol.3 of *Haiku Kōza* 俳句講座. Kaizōsha, 1932.

Reck M .. Masaoka Shiki und seine *Haiku* - Dichtung. Munchen, 1968.

Roulend D. *Arte de Oriente y Occidente*. M., 1958.

Sanzōshi 三草紙 (Tres libros). NKBT 16

Takahama Kyōshi 高浜虚子. *Haiku tokuhon* 俳句読本 (Poemas haiku seleccionados), 1973.

Tynianov Yu. *Hecho literario* (Literaturnyi fakt). - En: *Poética. Historia de la Literatura. Cine* (Poetica. Literatura Istoriya. Kino). M., 1979. - En ruso.

Veselovsky A. N. *Poética histórica*. (Istoricheskaya poetika) L. 1940, pág. 376 - En ruso.

Kin D. *Literatura japonesa en los siglos XVII - XIX*. M., 1978. - En ruso.

Yamamoto Kenkichi 山本謙吉. *Bashyō zenhokku* 芭蕉全発句 (Colección completa de los poemas Hokku de Bashō), vol 21974, p. 261.

NOTAS

- 1 Yu. Tynyanov 1979, pág. 267
- 2 A.N. Veselovskiy 1940, pág. 376
- 3 Masaoka Shiki 1928, pag. 14
- 4 Takahama Kyoshi 1973, pág. 14
- 5 Takahama Kyoshi 1973, pág.15
- 6 Takahama Kyoshi 1973, p. 4
- 7 Masaoka Shiki 1928, pág. 340
- 8 Masaoka Shiki 1928, pág. 347
- 9 Ibíd.
- 10 Ibíd.
- 11 Ibíd.
- 12 Ibíd.
- 13 Ibíd. p. 348
- 14 Ibíd. p.485
- 15 Ibíd.
- 16 Ibíd. pag. 488
- 17 Ibíd. p. 488.
- 18 *Bashō kōdza* 1955-56, p. 37.
- 19 Masaoka Shiki 1928, pág. 384.
- 20 Ibíd., Pág. 456
- 21 Ibíd., 487.

22 *Ibíd.*, Pág. 394.

23 *Ibíd.*

24 *Ibíd.*

25 *Ibíd.*



Realismo y sentimiento:

el makoto en el haiku de Masaoka Shiki

De Cristina Banella

-Traductora de japonés y profesora de italiano para extranjeros, es doctora por el Departamento de Estudios Orientales de la Universidad de Roma-.

Traducción de Elías Rovira e Isabel Ibáñez.

Disponible en *El Rincón del Haiku*. Las notas a pie o citas aparecen al final del artículo.

El ideal poético del *shasei* ("reproducir de la vida") elaborado por el poeta y crítico Masaoka Shiki³⁸, prescribió la observación directa de la realidad y su reproducción realista. Para escribir una buena poesía, no era necesario ir en busca de emociones o paisajes insólitos; según Shiki, hubiera sido suficiente, en cambio, observar cuidadosamente la realidad de cada día: "Cuando hayas logrado componer dos o tres poemas inspirados en un paisaje, no pares. Por contra, mira frente a tus pies y describe lo que ves. Si escribes sobre

³⁸ Masaoka Shiki (1867-1902) nació en Matsuyama, en la isla de Shikoku, en el sur de Japón. Dedicó su vida a la composición de haiku, una forma de poesía que consta de 17 sílabas divididas según el esquema 5-7- -5 y a la tanka, compuesta por 31 sílabas, divididas según el esquema 5-7-5-7-7. Pudo infundir tanto nuevo vigor en formas que habían pasado por un período de estancamiento y declive, gracias a la teoría literaria basada en el *shasei* ("reproducir de la vida") y en el *ari no mama ni utsusu* ("reproducir como es") que él elaboró. Famosos son sus ataques a Bashō, el mayor poeta japonés (ver nota 9) y al Kokinshū, una de las más grandes antologías de poesía de Japón (ver nota 12). El descubrimiento de Buson (ver nota 9) como poeta, también se debe a él. Toda la vida de Shiki, sin embargo, estuvo marcada por una terrible enfermedad: tuberculosis espinal, que provocó su inmovilización en la cama y finalmente su muerte prematura a los 35 años de edad.

lo que está frente a ti, sea hierba creciente o flores, podrás componer diez o veinte poemas sin moverte de allí. Si ves alcachofas de ducha, habla de alcachofas de ducha. Si ves flores de yomena³⁹, escribe sobre ellas. Si hay campos de trigo, escribe sobre el trigo que aún no está maduro. Si las flores de soja están floreciendo, compón versos con este tema. Si hay niebla, escribe sobre la niebla. Si hace buen tiempo, deberías hablar de eso. Largos días de primavera, tranquilidad, finales de primavera, la llegada del verano, flores de durazno, sauces en la orilla del río, recolectando hierbas en los campos, un paseo por la hierba, golondrinas...: el material está aquí y allá, por todas partes, (tan abundante) hasta el punto de que se puede tirar”⁴⁰.

Si el principio es ciertamente aplicable en prosa, en poesía podría ser limitante. El mayor peligro, especialmente cuando se trata de poemas cortos como es el haiku, que consta de solo 17 sílabas, o como la tanka (ver nota 1), es crear solo breves y simples poemas "cuadrículados" que reproduzcan la escena sin emoción o sin transmitir un significado más profundo.

Es un riesgo real; igualmente Masaoka Shiki escribió haikus que no solo representan escenas bonitas e invitan al lector a una reflexión profunda:

Una canasta de hierbas

abandonada...

Nadie alrededor ...

Montañas en primavera.⁴¹

(Kusakago wo / oite hito nashi / haru no yama)

³⁹ Yomena es un tipo de crisantemo de color púrpura pálido que crece en las montañas.

⁴⁰ Shiki Zenshū, Kōdansha, vol. v, págs. 262-263.

⁴¹ Ibíd, vol. 1, pág. 24.

**Giros y balanceos,
deslizándose en el viento ...**

Una mariposa.⁴²

(Hira hira a / kaze ni nagarete / chō hitotsu).

Agua para regar ...⁴³

Una tina grande

desde donde se extiende

el arcoiris ...⁴⁴

(Uchimizu ya / ni ji wo nagedasu / oohishaku)

La presencia de haikus como estos en el trabajo de Shiki ha llevado a algunos críticos a afirmar que: "... La obsesión de Shiki por el realismo a menudo lo llevó a descuidar la expresión de los sentimientos ..." ⁴⁵; o han juzgado su poesía incluso "bidimensional", tal y como afirma Reginald H. Blyth: "En cuanto a Shiki y Buson, su objetividad tiene algo frío y delicioso al mismo tiempo; frente a su poesía nos sentimos relajados, porque no nos hace preguntas. Cuando Bashō o Issa (ver nota 9) fallan, uno cae en el sentimentalismo. Cuando Buson⁴⁶ y Shiki fallan, el paisaje parece

⁴² Masaoka Shiki - Takahama Kyoshi, *Nihon Shijin Zenshū*, pág. 89

⁴³ Uchimizu se ha traducido como "agua para regar"; en realidad es agua que se esparce por el suelo, en verano, en un intento de refrescar un poco el aire.

⁴⁴ Masaoka Shiki- Takahama Kyoshi, *Nihon Shijin Zenshū*, pág. 92

⁴⁵ Robert H. Brower, "Masaoka Shiki and Tanka Reform", págs. 399-400 en *AAVV, Tradition and Modernization in Japanese Cultura*, págs. 399-400.

⁴⁶ Matsuo Bashō (1644-1694), Kobayashi Issa (1763-1828) y Yosa Buson (1716-1783) son, junto a Shiki, los grandes maestros del haiku.

estar hecho de cartón, y las cosas pertenecen a un mundo bidimensional, sin vida ni profundidad”⁴⁷.

El propio Shiki, en cambio, era consciente del peligro inherente al realismo excesivo: “Un poema demasiado realista puede ser banal y no sorprender... Un poeta demasiado apegado al realismo tiende a aprisionar su mente en los confines de ese mundo reducido constituido por lo que solo sus ojos pueden ver, olvidando lo distante en el tiempo o en el espacio”⁴⁸. Sus palabras parecen contradecir el principio de realismo (*shasei*) que él mismo había defendido; Shiki a menudo expresa opiniones y juicios que podríamos definir como contradictorios, pero estos están justificados, si tenemos en cuenta que muchos de ellos fueron formulados mientras su poética aún estaba en desarrollo y por lo tanto sujeta a revisiones inevitables. Por esta razón pasó, por ejemplo, de una inicial apreciación del Kokinshū⁴⁹ a un posterior desprecio feroz; del *shasei*, que de todos modos nunca fue abandonado, a una mayor implicación del poeta en su poesía y luego a una menos impersonalidad. Shiki entonces hablará de "*makoto*" ("sinceridad"), y no como un principio en contraste con el *shasei*, pero sí como complemento a este. El propósito de este artículo es, además, demostrar la interpretación personal de Shiki del *makoto* en comparación con sus predecesores, demostrar cómo logró alejarse del simple "periodismo poético" fusionando la reproducción objetiva y la participación.

⁴⁷ Reginald H. Blyth, Haiku, vol. Yo, p. 346.

⁴⁸ Shiki Zenshū, op. cit., vol. iv, pág. 395.

⁴⁹ El Kokinshū ("Colección de poemas antiguos y modernos", c. 920) fue la primera antología imperial y proporcionó el modelo para todas las siguientes. Contiene 1.111 poemas, divididos en secciones. Entre sus compiladores se encuentra Ki no Tsurayuki, quien editó el prefacio en japonés -la colección también contiene otro en chino-, considerado el "manifiesto" del poema autóctono. El mismo Tsurayuki, sin embargo, fue duramente criticado por Shiki, que lo llamó "un mal poeta".

Primero analizaremos brevemente el significado de la palabra *makoto* y cómo se puso en la práctica por algunos poetas que precedieron a Shiki.

Matsuo Bashō (1644-1694), Kobayashi Issa (1763-1828) y Yosa Buson (1716-1783) son junto con Shiki, los grandes maestros del haiku.

Etimológicamente hablando, la palabra *makoto* se compone de dos caracteres: el carácter "*ma*" que significa "verdad", "sinceridad" y "*koto*" que se puede escribir con los caracteres de "cosa" o "palabra". El sentido general del carácter es sin embargo el de "sinceridad" pero también el de "verdad", "realidad", "honestidad". Apareció en varios textos: por primera vez en *Nihon Shoki*⁵⁰, en 720, y más tarde también en el *Shoku Nihongi*⁵¹, en 797.

En el contexto de la crítica, en cambio, fue realmente Ki no Tsurayuki, en *Kokinshū* (ver nota 12), quien primero lo usó, al juzgar los poemas de Henjō⁵², de hecho, hablaba precisamente de elegancia en el estilo y de falta de *makoto*. El *makoto* tuvo una gran importancia también para los poetas de la época medieval: tanto Kyōgoku Tamekane⁵³ (1254-1332) como Shinkei⁵⁴, por ejemplo, le

⁵⁰ El *Nihonshoki*, o también *Nihongi* ("Anales de Japón", 720) es una obra escrita en chino, compilada por orden imperial, que cuenta la historia de Japón, desde su creación hasta el 697 d.C. Escrito para respaldar la supremacía del pueblo japonés, teniendo también en cuenta las historias dinásticas compiladas en China, es la primera de las *Rikkokushi* ("Las seis historias Nacionales").

⁵¹ El *Shoku Nihongi* es la secuela del *Nihonshoki* (ver nota 13) y la segunda *Rikkokushi*. Cubre el período comprendido entre 697 d.C. y 791 d.C.

⁵² Henjō (816 - 890) fue un importante poeta waka del siglo IX y es uno de los Seis Inmortales de la Poesía (*Rokkasen*), designado como tal por Ki no Tsurayuki en su prefacio a *Kokinshū*.

⁵³ Famoso poeta de la escuela Kyōgoku-Reizei, recibió el encargo junto con otros tres poetas de compilar la decimocuarta colección Imperial titulada *Gyoku yōshū* ("Colección de hojas adornadas con joyas"). Acusado por la escuela Nijō, rival de la Kyōgoku-Reizei, habiendo utilizado la poesía como un medio para entrar en política, fue exiliado a la isla de Sado.

⁵⁴ Shinkei (1406-1475) fue uno de los tres mejores poetas de la *Renga* (ver nota 19) de su tiempo. Pero no solo escribió poesía, también se ocupó de la crítica.

dieron mucha importancia a la expresión de las emociones y trataron de fusionarlas con la objetividad.

El *makoto* aparece luego en los textos confucianos, durante el período Edo (1603-1867), donde vino referido como "el Camino de los hombres", es decir, como un estado natural a partir del cual los seres humanos son apartados y al que podrían volver si pudieran dejar a un lado su egoísmo y su ambición.

Volviendo a la poesía, no podemos dejar de lado la figura de Ueshima Onitsura⁵⁵, quien incluso hizo del *makoto* el eje de su poesía: el *haikai*⁵⁶. En su *Hitorigoto* ("Soliloquio", 1718), Onitsura afirma que no hay *haikai* sin *makoto*, que es lo opuesto a la falsedad ("*itsuwari*"). El *makoto* es hacer eterna una poesía; su profundo conocimiento y su uso exacto puede lograrse tan solo a través del ejercicio constante. A pesar de esta última afirmación, se debe tener cuidado de no confundir *makoto* con una mera exigencia formal, porque el *makoto* está siempre atado al alma ("*kokoro*"), al corazón, y no solo a las palabras ("*kotoba*"). El ejercicio ("*shugyō*") que refiere Onitsura, no es solo un ejercicio formal, de estilo, sino que es una práctica que debe formar y cultivar el carácter, la propia naturaleza. Según Onitsura, aprendiendo a componer *haikai*, estudiando y reflexionando, el practicante inevitablemente podrá elevar sus valores morales. La práctica de *haikai* se convierte en, por lo tanto, casi una práctica religiosa, adquiere el sabor de un ejercicio zen. Incluso el poeta japonés más famoso, Bashō, habla de *makoto*, enfatizando su carácter de espontaneidad. Lo que quiso decir con *makoto*, Bashō lo reveló en el transcurso de un episodio que sucedió con motivo de la redacción de una de sus colecciones, Sarumino ("La capa de paja del mono", 1691): uno de los alumnos, Sōji, se acercó a él porque quería que se incluyera al menos uno de sus *haiku* en la

⁵⁵ Ueshima Onitsura (1661-1783), maestro de *haikai* (ver nota 19), es conocido principalmente por su trabajo titulado *Hitorigoto* ("Soliloquio", 1718) en el que resumió sus teorías sobre el *haikai*. Hay edición en español: *Hitorigoto*, traducción de Jaime Lorente a partir de la fuente inglesa de Ch.Crowley. Toledo: sabi-shiori, 2023.

⁵⁶ El *haikai* o *haikai no renga* es una forma más ligera de la *renga*, con un carácter más humorístico y coloquial. La *renga* fue un poema en cadena que podía llegar hasta un centenar de estrofas, compuesto por diferentes poetas según reglas muy estrictas. El *haikai*, en cambio, era mucho más sencillo y por ello se practicó por más tiempo, hasta que perdió su carácter de frivolidad y se consideró una forma de poesía seria, digna de respeto.

colección. Desafortunadamente, ninguno parecía adecuado y, por lo tanto, los dos estaban a punto de darse por vencidos. Bashō entonces, invitó a su alumno a descansar por un momento, y la respuesta de Sōji a la invitación fue tan espontánea que Bashō lo convirtió en poesía:

Fría es la noche ...
El cinturón suelto
y ropa en desorden ...⁵⁷

(Jidaraku ni / nereba suzushiki / yube kana)

Lo que le preocupaba a Bashō era precisamente la importancia de la expresión espontánea y genuina de los sentimientos, independientemente de la forma que, de hecho, se elaboró posteriormente. Finalmente, incluso para Bashō parece haber una conexión entre *makoto*, *haikai* y la práctica de Zen. Así, para él, el *makoto* se basa en la identificación entre el sujeto de la escritura y el objeto del poema, en una fusión de ellos.

En Akasōshi, ("El Libro Rojo")⁵⁸, uno de los tratados sobre la poética de Bashō escrito después de su muerte, el compilador, Hattori Dohō, recoge las palabras del maestro, integrándolas con comentarios propios: “-Aprende de los pinos lo que concierne a los pinos; aprende del bambú lo que concierne a los bambúes ... - El significado de las palabras del maestro es: libérate de interpretaciones personales, de visiones subjetivas ... Por "aprender" nos referimos a mirar en profundidad y entrar en el objeto ... Incluso si lo que se dice puede ser dictado por apariencias externas de las cosas, si no hay sentimiento que surja naturalmente de las cosas, si el objeto y el yo permanecen divididos, el sentimiento

⁵⁷ Nihon Koten Bungaku Taikei, vol. 66, pág. 318.

⁵⁸ El Akasōshi es parte de una obra más amplia, el Sanzōshi ("Los tres libros", 1703), que también incluye el Shirosōshi ("El libro blanco") y Kurosōshi ("El Libro Negro"). Fue compilado por Hattori Dohō, un contemporáneo de Bashō, que vivió entre 1657 y 1730.

no logra la verdad. Estas son las desviaciones que produce la interpretación personal"⁵⁹.

Ahora veamos qué queda de estas interpretaciones anteriores en Shiki y qué significado tenía *makoto* para él.

Como ya se dijo anteriormente, hay diferentes etapas en la vida de Masaoka Shiki: la primera, la producción poética, la que llega hacia 1895, se caracteriza por la presencia únicamente del *shasei*, de la preocupación por representar lo que realmente se observaba, tal como aparecía (*ari nomama ni utsusu*). Pero hacia 1897 tenemos un cambio, no solo por una cuidadosa atenta reflexión llevada a cabo por Shiki sobre su propia poética, sino también por el rápido deterioro de sus condiciones físicas ⁶⁰ y la certeza de un fin inminente. Shiki comienza a hablar sobre la presencia de sentimientos en poesía. De hecho, en una obra compuesta en 1897, Haikai Hogukago ("La canasta de papel usado de haiku ") establece claramente que: "El haiku expresa sentimientos verdaderos (*makoto no kanjō*) del poeta y aunque intentará distorsionarlos durante la escritura, estos sin embargo, aparecerán en algún lugar de su poesía"⁶¹; y nuevamente en Haiku Mondō ("Preguntas y respuestas sobre el haiku ", 1896): "Quiero usar la emoción más que cualquier otra cosa. Mientras ellos (los poetas contemporáneos) quieren volverse hacia el intelecto"⁶².

Paradójicamente, el acérrimo partidario del *shasei* ("realismo") y del *ari no mama ni utsusu* ("Copiar como es") se encuentra aquí defendiendo la expresión sincera de los sentimientos. Y es precisamente con metro de sentimiento y sinceridad, que Shiki juzga los poemas de otros en algunas de sus obras críticas. La

⁵⁹ Nihon Koten Bungaku Taikei, vol. 66, op. cit., pág. 398.

⁶⁰ Shiki, que sufre de tuberculosis espinal, estuvo confinado en su habitación en la cama desde 1897. El poeta fue perfectamente consciente de su situación: sabía que no había remedio para la tuberculosis y que debería observar impotente su curso, hasta su fatal desenlace. Además de los síntomas de la tuberculosis espinal, se agregaron los de otras enfermedades. El dolor era tal que Shiki pasó los últimos años de su vida sintiendo un alivio momentáneo solo gracias a la morfina.

⁶¹ Shiki Zenshū, op. cit., vol. iv, p. 577.

⁶² Ibidem, págs. 449-450.

presencia del *makoto* en Manyōshū⁶³, por ejemplo, lo lleva a exaltar esta colección y despreciar al Kokinshū, que había apreciado anteriormente, y luego lo lleva a valorar de manera especial la poesía de Tachibana Akemi⁶⁴. En una serie de ensayos titulada *Akemi no uta* ("La poesía de Akemi"), compuesta en 1900, Shiki reconoce el *makoto* como la esencia de la poesía de Akemi y del mismo Manyōshū: "No hay necesidad de argumentar que el Manyōshū es superior a todo lo demás que se haya recolectado. Lo que lo hace destacar es que, si bien los poemas de las otras colecciones no muestran sentimientos (*kanjō*) del autor, el Manyōshū habla de ello claramente. Esas colecciones no expresan sentimientos, porque no los representan como son (*ari no mama ni*); en cambio el Manyōshū tiene éxito, precisamente porque los presenta como realmente son. Akemi dice sobre la poesía: -no utilices el artificio de la imitación. Sería fácil escribir poesía si solo usaras *makoto*-. El Kokinshū y las otras colecciones de poemas utilizan la técnica de la imitación. El *makoto* es la característica peculiar de Akemi y del Manyōshū. Es una característica peculiar del Manyōshū y, por lo tanto, es también la característica peculiar de la poesía. El *ari no mama ni utsusu* ("pintar las cosas como son") eso de lo que hablo, no es otra cosa que el *makoto*"⁶⁵.

Como evidencia del hecho de que *makoto* y *ari no mama ni utsusu* o *shasei* son sinónimos, Shiki cita a Akemi nuevamente, afirmando que en él la sinceridad de los sentimientos coincide precisamente con la representación fiel de su vida: "... lo que Akemi tomó como temas de su poesía, eran muchas personas reales que lo rodeaban, eran hechos y paisajes de la vida real, y no la luna habitual o las flores habituales sobre las que se escribe (por qué) que se han

⁶³ El Manyōshū ("Colección de diez mil hojas" o también "Colección de diez mil generaciones") es la colección poética más antigua en japonés. A diferencia del Kokinshū, no es una antología imperial pero privada. Los poemas que colecciona datan de los años 600 a 759. Entre los compiladores: Kakinomoto no Hitomaro, Yamabe no Akahito, Otomo no Tabito y Otomono Yakamochi.

⁶⁴ Tachibana Akemi (1812-1868) fue uno de los poetas *tanka* más famosos de finales del período Tokugawa. Sus gustos poéticos fueron influenciados por su ardiente patriotismo, que lo llevó a rendir una verdadera veneración a la familia imperial. Sin embargo, vivió en la pobreza y se dedicó al estudio de Manyōshū, que acabó ejerciendo una gran influencia sobre su poesía.

⁶⁵ Shiki Zenshū, op. cit, vol. vii. pag. 144.

establecido a priori como tema ... escribió de su vida de sus dificultades y sus principios ... pensando en su hijo desaparecido, escribió sobre sus hijos que (solo) ayer estaban pegados a las mangas del kimono ... Cuando hubo algo agradable dijo que era agradable; cuando estaba enojado, escribió que estaba enojado; cuando los pájaros cantaron escribió poemas sobre eso y cuando volaron los saltamontes, escribió poemas sobre saltamontes. Esto puede parecer trivial, pero no se encuentra en otros poetas, excepto en Akemi"⁶⁶.

Si Akemi es elogiado por su fidelidad al principio *makoto*, Oe Chisato ⁶⁷ viene siendo duramente criticado por su excesivo intelectualismo, por la falta de sentimientos. Sobre su poesía, Shiki de hecho hablará de “poemas que dan una explicación razonable, donde en cambio el poema debería expresar emoción”⁶⁸. La emoción es tan importante que impulsa al poeta a escribir un breve ensayo para ilustrar cómo un poema debe escribirse donde el *shasei* y el sentimiento estén presentes, equilibrándose. El ensayo titulado "Kuawase no tsuki" ("Mis poemas sobre el tema de la luna, para una reunión de haiku", 1898) describe en detalle el proceso que llevó al poeta a componer ese haiku que posteriormente envió a su alumno Hekigotō, quien había realizado un concurso de poesía con la luna por tema. En ese momento, Shiki ya estaba postrado en cama y no podía ir a ningún lado para observar la luna para luego componer, como era la costumbre. El poeta afirma haber elaborado un poema tras otro descartándolos todos, ya sea porque eran demasiado triviales o porque les faltaba emoción, como es el caso del haiku siguiente:

Allí, sobre el muelle

se separan, tristes.

Una noche de luna.⁶⁹

(Sanbashi ni / wakare wo oshimu tsuki yo kana)

⁶⁶ *Ibíd*, vol. vii, págs. 144-145.

⁶⁷ *ōe* Chisato fue un poeta que vivió alrededor del año 900 d.C. y cuyos poemas se incluyeron en el *Kokinshū*.

⁶⁸ Shiki *Zenshū*, op. cit., vol. vii, pág. 30.

⁶⁹ *Ibíd*, vol. xii, pág. 250.

Fue solo después de varios intentos que llegó a escribir un haiku que consideró adecuado. Él lo compuso recordando la despedida de sus amigos cuando se mudó de Matsuyama, su ciudad natal, a Tōkyō. Aunque él mismo no lo consideraba una obra maestra, sin embargo, parecía digno de ser presentado a su alumno y bastante bien equilibrado con respecto a la presencia de *shasei* y emoción:

**Es hora de decir adiós:
la embriaguez del vino
se marcha con el barco,
bajo la luna.**

*(Miokuru ya / yoi sametaru / rope no tsuki)*⁷⁰

La emoción y el dolor de la inminente partida hacen que la alegría por el vino bebido se desvanezca durante el banquete de despedida. Espectador de este dolor silencioso, la luna.

Analizando la producción poética de Shiki, especialmente la de los últimos años de su vida, nos damos cuenta de que sus versos están lejos de carecer de emoción. Es cierto que en la mayoría de los casos Shiki se adhirió a la reproducción objetiva de los hechos, pero no es tan raro rastrear la presencia del poeta en los poemas. Encontramos dos tipos de emociones: por un lado tenemos la participación emocional de Shiki en los sentimientos, en las vicisitudes de los sujetos de su poema, -se trata de las emociones despertadas por el mundo exterior-; por otro lado, tenemos emociones que surgen de su terrible condición de paciente. En ambos casos el poeta se expresa con sinceridad, retratando los sentimientos "como son", sin tratar de magnificarlos artificialmente.

El primer tipo de makoto, que es la sinceridad al expresar el patetismo que despiertan las cosas, el *mono no aware*⁷¹, surge

⁷⁰ Ib., p. 251.

⁷¹ Mono no aware: literalmente el aware suscitado por las cosas. En la antigüedad, el término consciente era una expresión de alegría o sorpresa, pero con el tiempo se tiñó de tristeza y melancolía. Podría entenderse como patetismo despertado por las cosas.

cuando el poeta, olvidado de sí mismo, se identifica con los sentimientos de los demás, y se puede ver en haiku como estos:

Noche de luna ...
Un espantapájaros
que parece un hombre ...
Qué pena da ...

(Hito ni nite iru / tsuki yo no kagashi / awarenari)⁷²

Ni siquiera diez años
tiene aquel niño
que están dejando en el templo ...
- Qué frío ... -

(Para ni taranu / ko wo tera ni yaru / samusa kana)⁷³

En estos últimos haikus, la escena se describe exactamente como la observó el poeta. Aunque Shiki no puede evitar que su dolor se manifieste por el niño que, tan pequeño, tendrá que vivir lejos de los padres. Y la manifestación de su simpatía está en ese "Samusa kana" ("Qué frío ...") que no es solo una observación de las condiciones atmosféricas externas, sino que se convierte en una expresión de escarcha que invade su corazón cuando imagina el estado de ánimo del pequeño, hecho de soledad y dolor. Es un frío intensificado por la conciencia de la escena. También en el siguiente haiku tenemos la identificación del poeta con los sujetos de su poema, pero esta vez la situación es más agradable:

⁷² Shiki Zenshū, op. cit., vol. ii, pág. 288.

⁷³ Ibíd, vol. iii, pág. 220

Llenas de almejas

las manos,

-¡que alegría!-

llamar a un compañero.⁷⁴

(Te ni mitsuru / shijimi ureshi ya / tomo wo yobu)

Aquí Shiki parece participar con una sonrisa paternal en la alegría de los dos chicos que están en la playa buscando almejas.

Pero como hemos observado anteriormente, durante los últimos años de su vida, Masaoka Shiki hizo como una especie de retiro sobre sí mismo debido a la enfermedad que gradualmente limitaba su posibilidad de desplazamiento.

El mundo del poeta se estrecha gradualmente: del jardín al interior de la casa, de la casa a su habitación. El consiguiente empobrecimiento de los temas de su poesía llevó al poeta a hablar obsesivamente de sí mismo, tanto en su haiku como en su tanka y en sus diarios ⁷⁵. Aparece entonces el otro tipo de makoto: la sinceridad que tiene como objeto los pensamientos sobre uno mismo, el sentimiento más profundo.

A veces estos son inmediatamente comprensibles, otras veces, para ser compartidos, requieren del lector una mayor reflexión. Veamos algunos haikus:

Lluvia del quinto mes ...

Incluso cansado

mirar las colinas de Ueno ...⁷⁶

(Samidare ya / Ueno no yama mo / miakitari)

⁷⁴ Masaoka Shiki, Takahama Kyoshi, Nihon Shijin Zenshū, pág. 151.

⁷⁵ El poeta escribió tres diarios durante los últimos años de su vida: Bokujū Itteki ("Una gota de tinta", 1901), Byōshō Rokushaku ("Una cama de enfermo de seis pies de largo", 1902) y Gyōga Manroku ("Notas dispersas escritas boca arriba", 1901-1902).

⁷⁶ Masaoka Shiki, Takahama Kyoshi, Nihon Shijin Zenshū, pág. 157.

El poema fue compuesto en 1902, el último año de la vida de Shiki, cuando el poeta no solo no podía levantarse de la cama ya, sino que para soportar el dolor, se vio obligado a recurrir cada vez más a menudo a la morfina, en dosis cada vez mayores. Desde las ventanas de su dormitorio podía ver las colinas de Ueno, pero el paisaje ahora era demasiado familiar y ya no era de ningún consuelo.

Maté a la araña ...

Pero, después,

¡que soledad

en el frío de la noche!⁷⁷

(Kumo korosu / ato no sabishiki / yo samu kana)

Durante una larga noche de insomnio, incluso una araña puede ser una compañera capaz de aliviar la soledad y alejar la mente del dolor y del pensamiento de la enfermedad, aunque solo sea por un momento.

Las semillas

caen del olmo ...

Últimamente los niños del vecino

no vienen a verme...⁷⁸

(e no mi chiru / konogoro utoshi / tonari no ko)

Los niños del poema son en realidad las hijas de Kuga Katsunan, editor del periódico Nippon, del cual Shiki fue redactor. Los dos eran amigos cercanos y las niñas, que vivían en la casa vecina, solían ir a menudo a jugar en el jardín de la casa del poeta. En verano, oprimidos por el calor, entraban a la casa y allí su presencia era para Shiki una agradable diversión de la monotonía y la soledad. Pero estamos ahora en otoño, como nos hace entender el que las semillas caigan del olmo: los días se han vuelto menos calurosos y las chicas

⁷⁷ *Ibid*, pág. 117

⁷⁸ *ib.*, P. 137

prefieren quedarse en el jardín, olvidándose de Shiki. Los versos tienen un tono agrídulce: indudablemente, tanto para las niñas como para el enfermo, el clima otoñal es más agradable, pero aunque parece entender el estado de ánimo de las niñas, todavía le queda un poco de amargura en su alma por haber sido abandonado.

"Vendré a acompañarte"

- Pensé –

Y sigo llorando

bajo la mosquitera.⁷⁹

(Kimi wo okurite / omofu koto ari / kaya ni naku)

Shiki expresa aquí toda su frustración y dolor por su exilio del mundo, por no poder salir ni siquiera para saludar a un amigo que se va.

La nieve se ha derretido ...

¡Oh la felicidad

del sonido de unos pasos!⁸⁰

(Yuki tokete / sect no oto no / ureshisa yo)

El sonido de pasos que escucha Shiki es motivo de alegría ya que señala la llegada de un visitante, un evento que, en su monótona vida, siempre fue muy bienvenido.

Mi cepillo está seco ...

No hay más flores

que puedan volver a florecer ...⁸¹

(Fude chibite / kaerizaku beki / hana mo nashi)

⁷⁹ Ib., P. 143

⁸⁰ Ib., P.157

⁸¹ Ib., P. 161

Es el haiku con el que se abre el diario Bokujū Itteki ("Una gota de tinta", 1901) (ver nota 38): kaerizaku ("florecer de nuevo") generalmente se refiere a las flores de cerezo, que pueden florecer por segunda vez en otoño si la temporada es especialmente favorable. Pero el poeta siente que la muerte está cerca y comprende que, a diferencia de las flores, no se le dará una segunda oportunidad, no se le permitirá ofrecer la belleza de su poesía al mundo por mucho tiempo. Este haiku, que parece tan distante en el tono, tan objetivo, y que puede sonar a simple afirmación, me parece particularmente representativo entre los haikus en los que podemos rastrear el makoto. Shiki de hecho, había hecho arreglos para que Bokujū Itteki se publicara en un periódico: por lo tanto, quería que su diario fuera "público" y no un hecho privado. Creo que es legítimo preguntarnos, entonces, qué sentido tenía comenzar con el enunciado "Voy a morir", cuando sus lectores lo sabían muy bien, estando la tuberculosis bastante extendida en ese momento, y no habiendo cura para esa enfermedad. El impulso, lo que mueve al poeta, lo que lo lleva a escribir un comienzo de este tipo, se debe quizás a la emoción que llena su alma. De hecho, ¿qué hay detrás de la necesidad de afirmarse frente a un público "¡Moriré!" sino una amargura infinita por este prematuro final (Shiki tenía sólo 35 años cuando murió), y la búsqueda de la participación afectiva en el propio drama?

Los sentimientos de Shiki no son, como hemos visto, siempre tan fácilmente accesibles. El poeta, a veces, parece requerir más esfuerzo por parte de sus lectores, llamándolos a reflexionar y a identificarse con él, con sus condiciones, para poder llegar al significado verdadero y más profundo del haiku.

Sin este proceso de identificación, estos haikus podrían dar la impresión de ser solo observaciones triviales. Entonces, el shasei se convierte en solo una superficie bajo la cual se esconde en realidad, algo mucho más profundo. Es decir, ocurre lo que Shiki había dicho en otro de sus diarios, en Byōshō Rokushaku ("Una cama de enfermo de seis pies de largo", 1902): "... una obra basada en el shasei puede parecer un poco superficial, pero cuanto más lo saboreas, más profundo se revela..."⁸². Veamos un ejemplo:

⁸² Shiki Zenshū, op cit., Vol. viii, pág. 309.

Amor y odio ...

La mosca que mato

y luego ofrezco a la hormiga ...⁸³

(Aizō wa / hae utte ari ni / ataekeri)

Lea sin atención, este haiku puede ser absolutamente insípido. Pero para entender cuáles son los motivos del gesto y esos dos sentimientos de "amor y odio" que el poeta dice sentir, tenemos que ponernos literalmente en el lugar de Shiki, convertirnos nosotros mismos en el enfermo. Estará claro entonces que son los celos y la envidia lo que le lleva a matar a la mosca, que puede volar libre y moverse aquí y allá en la habitación, y dárselo a la hormiga, por la que siente más simpatía, estando obligada a caminar pegada al suelo, al igual que él que se ve obligado a moverse arrastrándose por el suelo.

Mejillas hinchadas

reflejadas en el espejo ...

Hace tanto frío ...⁸⁴

(Hohobare no / kagami ni utsuru / samusa kana)

Si bien es cierto que las observaciones sobre las condiciones climáticas y la estación están prescritas por las reglas del haiku⁸⁵, también es cierto que su uso nunca es accidental en Shiki. No se trata solo de obediencia a las convenciones. Entre las palabras que tenía disponibles para indicar la estación de invierno, Shiki elige deliberadamente "samusa" ("frío") porque era el que mejor le convenía para describir también las condiciones del alma. El frío que dice sentir no se debe solo a la temporada: es el frío intensificado por la desolación de observar el deterioro de la propia condición física. Es un fenómeno que también hemos observado en "To ni taranu" (cf. p. 10).

⁸³ Ibidem, vol. Iii, pág. 365.

⁸⁴ Masaoka Shiki, Takahama Kyoshi, Nihon Shijin Zenshū, pág. 156.

⁸⁵ El haiku requiere la presencia de un kigo, una palabra que indica la estación.

**No morirán
las flores de peonía ...
Ni las calabazas,
ni la esponja vegetal ...⁸⁶**

(Botan ni mo / shinazu uri ni mo / hechima ni mo)

Las plantas en el pequeño jardín frente a la casa del poeta eran un tema frecuente de su poesía, así como fuente de consuelo, pero también de desesperación cuando se enfadaba. Aquí la mente del poeta está ocupada con el pensamiento de la muerte. Ante la perspectiva de su propia desaparición, ¿cuál puede ser el consuelo para una persona como Shiki para quien "no hay dioses, no hay budas" y quien, por tanto, ni siquiera puede encontrar consuelo en la religión? Shiki quería seguir escribiendo hasta el final, logrando registrar su último haiku unas horas antes de morir, mientras estaba muy débil. Esto se debe a que su esperanza de supervivencia se confió a la literatura. Pero no sólo: como este haiku nos muestra, incluso la Naturaleza, incluso sus plantas, podrían constituir un medio para sobrevivir a la muerte. Porque, si el poeta muere, las plantas que tiene con tanto cariño cultivadas seguirán floreciendo y será como si siguiera viviendo en ellas. Detrás de esa declaración banal, que tiene el tono de algo murmurado para sí misma, encontramos una sensación de consuelo. Su relación con la Naturaleza, en este caso, se asemeja a la de los padres que confían su supervivencia a sus hijos.

Pero la relación de Shiki con la Naturaleza no siempre es tan idílica. En el siguiente haiku, Shiki nos habla de la amargura que hay en su alma y se resalta su sentimiento, casi con malicia, precisamente con una naturaleza exuberante y llena de vida:

⁸⁶ Masaoka Shiki, Takahama Kyoshi, *Nihon Shijin Zenshū*, pág. 159.

**Los cogollos se hinchan
de un rosa escarlata ...
Para decirme que mi mal
volverá a empeorar ...⁸⁷**

*(Kurenai no / sōbi fufuminu / waga yamai / iya ma sarubeki /
toki no shirushi ni)*

**Sobre esta cama de enfermo
una capa de paja
Qué día tan largo...⁸⁸**

(Mino kakeshi / byō no tatami ya / hola no nagaki)

Incluso este último haiku no es el resultado de una observación casual. La capa de paja cuelga porque alguien la ha usado y está ahí para recordarle a Shiki que está atrapado en la cama, mientras hay un mundo exterior del que, de hecho, está excluido. Colgado a plena vista, casi parece invitarlo a salir: pero Shiki está dispuesto a señalar que la habitación en la que cuelga es su habitación, la habitación de una persona enferma.

Ese manto entonces se convierte en un objeto inútil y las observaciones de Shiki están cargadas de tristeza que tiene su contrapunto en el kigo con la observación a tiempo "Qué día tan largo". Además de la tristeza, el aburrimiento.

⁸⁷ Shiki Zenshū, op. cit., vol. xi, pág.180.

⁸⁸ Masaoka Shiki, Takahama Kyoshi, Nihon Shijin Zenshū, pág. 151.

¡Cae la nieve! ...

La veo

a través de un agujero en el shōji ...⁸⁹

(Yuki furu yo / shōji no ana wo / mite areba)

Este es el primer haiku de una secuencia de cuatro, titulada "Byōchū no yuki" ("La nieve, durante la enfermedad"), escrita en torno al tema de la nieve. Este haiku suena como una exclamación de sorpresa y de alegría que subieron espontáneamente a los labios del poeta que vio la nieve desde la cama. La caída de la nieve seguía siendo un acontecimiento feliz porque podía distraer a Shiki de sus ocupaciones habituales.

A este primer haiku luego sigue:

Cuántas ... Oh cuántas veces

yo pregunté

por la profundidad de la nieve ...⁹⁰

(Ikutabimo / yuki no fukasa wo / tazunekeri)

Incluso en este segundo haiku está animado por un sentimiento de alegría casi infantil al pensar que afuera la nieve sigue acumulándose. El sentimiento, como vemos, no se expresa de una manera clara; sólo es "traicionado" por la repetición del acto de pedir. Pero en esta alegría hay un velo de tristeza. Porque Shiki se ve obligado a "preguntar" a los demás cuánto de profunda está la nieve; no puede ir para verlo por sí mismo. En el tercer y cuarto haiku, los sentimientos se desarrollan y se complican:

⁸⁹ Shiki Zenshū, op. cit., vol. ii, pág. 610.

⁹⁰ Ib.

**- postrado en cama
de una casa cubierta de nieve ...-**

**En esto
no paro de pensar ...⁹¹**

(Yuki no ie ni / nete iru a omou / bakari nite)

Aburrimiento, autocompasión, impaciencia por la imposibilidad de acercarse al objeto del propio deseo: todo parece confluír en estos versos. También tenemos la presencia simultánea de dos opuestos: el poeta y la nieve, uno agonizante, destinado a desaparecer, el otro en cambio acumulándose.

**¡Abre el shōji!⁹²
Quiero echar un vistazo
a la nieve en Ueno ...⁹³**

(Shōji ake yo / Ueno no yuki wo / hito me min)

Los sentimientos del haiku anterior ya no encuentran freno: la ira y la intolerancia estallan en una orden perentoria.

También debemos notar el tono que ha tomado Shiki a lo largo de la secuencia. El primer poema y el último, aun con la diferencia de emociones que los animan, son exclamaciones y se supone que hay alguien que escucha.

El segundo haiku, "Ikutabimo", y el tercero, "Yuki no ie ni", podrían ser tanto un comentario que el poeta se hace a sí mismo, como una observación que dirige a alguien que está a su lado y lo está escuchando. Toda la secuencia podría ser un soliloquio o una conversación privada entre el poeta y alguien que lo conozca lo

⁹¹ Ib.

⁹² Los shōji son las grandes ventanas correderas de la casa japonesa.

⁹³ Shiki Zenshū, op. cit. vol. ii, pág. 610.

suficientemente bien como para comprender todo el alcance de sus observaciones.

Pero este poema está destinado a un público: son sus lectores, entonces, los que pueden escuchar una conversación entre amigos.

Podríamos decir más: los lectores se vuelven el interlocutor, el amigo con quien Shiki está hablando y que se involucra en sus asuntos personales, como hemos visto que ocurría en “Fude chibite” (cf. págs. 12-13). En cualquier caso, Shiki alcanza un alto grado de intimidad con sus lectores. También debemos señalar cómo, incluso cuando el poeta expresa compasión por sí mismo, lo hace con sinceridad y en parte con desprendimiento, como si fueran los sentimientos de otra persona. En resumen, mezcla de sentimiento y de objetividad.

Crestas de gallo ...⁹⁴

Deben ser al menos

catorce, ...

o quince ...⁹⁵

(Keitō no / jūshi gohon mo / arinubeshi)

Es quizás uno de los haikus de Shiki cuya interpretación es más controvertida. Los versos, titulados "delante del jardín" (Teizen), fueron compuestas el 9 de septiembre de 1900, durante un encuentro de poesía entre Shiki y dieciocho estudiantes, que tuvo lugar en la casa del poeta, y en el curso del cual habrían sido compuestos varios poemas sobre diferentes temas. En cuanto al tema de la "cresta de gallo", Shiki compuso este haiku, que pasó casi desapercibido y fue reevaluado tras su muerte.

Es difícil establecer el significado exacto de este poema. Está construido en torno a una observación muy simple, casi banal. Conociendo la complejidad de Shiki y teniendo en cuenta sus propias afirmaciones de que un haiku en shasei es solo una

⁹⁴ Las crestas de gallo (keitō) son flores de un intenso color rojo oscuro, y fueron muy queridas por el poeta precisamente por su color, que era su favorito.

⁹⁵ Ibidem, vol. iii, pág. 359.

superficie bajo la cual se esconden otros significados. (cf. p. 14), no me parece plausible decir que es sólo una observación casual, casi como si Masaoka Shiki no hubiera podido componer algo mejor para la ocasión. Según el crítico y poeta Ōoka Makoto⁹⁶ este haiku da la sensación de estar incompleto y que se podría, al agregar dos líneas de siete sílabas, convertir en una tanka. Esa es la sentencia "*arinubeshi*" final para crear esta impresión de incompletitud y dar un cierto tono alusivo al haiku. El tono de inseguridad sugerido por la partícula conjetural "*beshi*" (deber), según Ōoka, hace que toda la oración sea un poco extraña, en el caso de que esté redactada mientras se lleva a cabo la acción, y sí cabría más en un recuerdo.

Precisamente esta sería la clave para comprender el significado alusivo de este haiku. De hecho, para Ōoka Makoto, Shiki lo escribió basándose no en la observación directa, pero sí en el recuerdo de las crestas de gallo plantadas en su jardín el año anterior. Como el propio Shiki había registrado en sus diarios, el tifón del año anterior había dejado intactas las flores rojas de las crestas de gallo. El poeta, feliz, había abierto repetidamente su *shōji* para poder mirarlos. El incluso tenía pensado pintarlos, pero lo había pospuesto por el momento. Entonces, después de unos días, fue de nuevo a abrir el *shōji* para poder mirar hacia afuera, y tuvo la amarga sorpresa de encontrar todas las flores caídas. Escribió lo que sintió entonces, el mismo sentimiento que una persona podría tener cuando decide hacer un retrato de la mujer que ama, pero que ve morir a esa mujer antes de que pudiera hacer su trabajo. Por tanto, una sensación de infinito pesar y pérdida. Y fueron esas flores en las que Shiki estaba pensando cuando compuso este haiku, que por lo tanto está impregnado de tristeza. Solo porque era un recuerdo, Shiki había podido usar ese tono inseguro.

Según Donald Keene⁹⁷, sin embargo, el sentimiento que anima al haiku no es el arrepentimiento, no es el recuerdo de la belleza de las flores y el dolor de su pérdida, es el deseo de estar lleno de vida, como las crestas de gallo. Esta misma idea comparte también el crítico Yamamoto Kenkichi (1907-1988), quien siempre buscó en este haiku significados que fueran más allá de la mera descripción.

El poeta, por su condición, podría haberse sentido oprimido por la vitalidad de las flores. De hecho, el vigor de la naturaleza no había

⁹⁶ Ōoka Makoto, *Shiki - Kyoshi*, págs. 23-31.

⁹⁷ Donald Keene, *Dawn to the West*, vol. II, pág. 104.

dejado de producirle este efecto. Pero aquí, quizás por esas contradicciones que surgieron dentro de su alma, o quizás más simplemente porque eran las flores que amaba, la reacción es diferente. Según Yamamoto, su visión lo conmueve y lo lleva a hacer un inventario, con un tono de tranquila alegría.

Personalmente, creo que no solo se deben tener en cuenta las condiciones para la interpretación física de Shiki, sino también de su atormentada y contradictoria relación con la naturaleza (véanse las págs. 15 y 16).

Me pregunto si podemos atribuir el haiku de las crestas de gallo solo a un sentimiento claro, por completo, o si en cambio, el alma del poeta no estaba, como de costumbre, agitada por sentimientos contrastados.

Lo que anima al haiku sería una vez más un estado mental de amor-odio. La vista de tantas flores, de un color tan encendido, lo hace feliz. Pero sólo por un momento: esta alegría se mezcla con la conciencia de la propia debilidad, y es precisamente el contraste con tanto color y con tantas flores lo que lo hace más evidente. Si, como afirma Ōoka Makoto, este haiku comunica un sentido de incompletitud, creo que la razón se encuentra en el hecho de que Shiki, tomado del pensamiento de la muerte, ha perdido su desapego por un momento. Es como si la emoción se hubiera vuelto demasiado fuerte y sus palabras le hubieran fallado.

Como hemos visto, por tanto, el realismo no debe confundirse con la falta de emoción. Aunque hay poemas "secos" o "impersonales" en la obra de Shiki, su obra no termina con ellos. Por otro lado, la palabra escrita adquiere una importancia terrible y vital con Shiki: la literatura es su razón de vivir, su medio para sobrevivir a la muerte, su consuelo y sobre todo el medio que le permite volver a comunicarse con ese mundo del que la enfermedad lo ha excluido. No es creíble, entonces, que a un medio tan importante se le confíe únicamente la tarea de hacer "Periodismo poético". Y es entonces el propio Shiki quien afirma, en su *Utayomi ni atōru sho* ("Carta abierta a un poeta tanka", 1898)⁹⁸: "Incluso cuando un poema está compuesto de una manera totalmente objetiva, se basa en sentimientos -ni siquiera hace falta decirlo-. Así que, si describimos

⁹⁸ Esta es una serie de ensayos dedicados a la tanka cuyos principios Masaoka Shiki consideró válidos también para el haiku.

fielmente un sauce meciéndose en el viento al pie de un puente, aunque sea una poesía objetiva, la razón por la que la componemos es que hemos percibido la belleza de la escena. Por tanto, la poesía se basa en la emoción ...”⁹⁹.

Shiki ha sido definido como "anti-lírico" ¹⁰⁰, donde "lirismo" significaba la participación del poeta mismo en el mundo descrito, pero como en realidad hay participación en los sentimientos de los sujetos del poema y la presencia del poeta en los versos, creo que es más acertado hablar de ausencia de romanticismo.

Shiki, por ejemplo, no escribía poemas de amor excepto para realizar ejercicios estilísticos. Pero la elección de no hablar de amor, además de dictada por su temperamento poco inclinado al romanticismo, fue coherente con el shasei: no parece haber habido una mujer de la que estuviera enamorado, y en consecuencia no habla de emociones que no ha sentido.

En conclusión, se puede decir que la sinceridad (*makoto*), en Shiki, debe entenderse ligada en una combinación con sentimiento. *Makoto* y *shasei* son en realidad sinónimos, en tanto que *makoto* es *shasei* ejercitado sobre el alma humana: "... Al principio representaba la Naturaleza de manera objetiva. Mas tarde mi placer fue también representar el mundo de los seres humanos de una manera objetiva" ¹⁰¹. Los sujetos del poema cambian, pero la sustancia del principio permanece siendo la misma.

La elección del *makoto*, para este poeta, tampoco fue dictada solo por su amor por la tradición o por la influencia de poetas anteriores como Akemi. De hecho, a diferencia de este último, de Bashō o de Onitsura, el *makoto* para Shiki se puede decir que casi no fue una elección, pero fue el lógico e inevitable desarrollo del *shasei* y del *ari no mama ni utsusu*, en el momento en el que al *shasei* le faltaba aquello que le proporcionaba el principal estímulo: el mundo exterior.

⁹⁹ Shiki Zenshū, Kaizōsha, vol. vi, págs. 25-26.

¹⁰⁰ Earl Miner, Japanese Linked Poetry, págs. 105 - 106.

¹⁰¹ Ibidem, vol iv, p. 482.

BIBLIOGRAFÍA

AAVV, Shiki Zenshū, Tōkyō, Kōdansha int., 1975-1978, 22 volúmenes, editado por Masaoka Chūsaburō, et al.

AAVV, Shiki Zenshū, Tōkyō, Kaizōsha, 1929-1931, 22 volúmenes, editado por Kawahigashi Hekigodō, et al.

AAVV, Masaoka Shiki -Takahama Kyoshi, Nihon Shijin Zenshū, Tōkyō, Shinchōsha, 1969

Beichman Janine, Masaoka Shiki, Tōkyō, Kōdansha International, 1986.

Blyth Reginald Horace, A History of Haiku, vol. II, Tōkyō, Hokuseidō, 1964. 64 Ibidem, vol iv, pág. 482

Blyth Reginald Horace, Haiku, vol. Yo, Tōkyō Hokuseidō, 1952.

Brower Robert, "Masaoka Shiki y Tanka Reform", en AAVV, Tradition and Modernization in Cultura japonesa, Princeton (Nueva Jersey), Princeton University Press, 1971.

Cheng Wing Fun y Hervé Collet, Masaoka Shiki -Le mangeur de kakis qui aime les haiku-, Millemont, Moundarren, 1992.

Henderson G. Harold, "Shiki", en An Introduction to Haiku, Garden City (Nueva York), DoubledayAnchor Books, 1958.

Keene Donald, "El Haiku moderno", en Dawn to the West, vol. II, Nueva York, Holt Rinehart yWinston, 1984.

Kubota Masafumi, Masaoka Shiki – I. Bungaku, Tōkyō, Kōdansha, 1979.

Matsui Toshihiko, Masaoka Shiki, Tōkyō, Ofusha, 1979.

Matsui Toshihiko, Masaoka Shiki, Tōkyō, Shintensha, 1986.

Miner Earl, Japanese Linked Poetry - An Account with Translation of Renga and Haikai Sequences, Princeton (Nueva Jersey), Princeton University Press, 1979.

Ōoka Makoto, Shiki - Kyoshi, Tōkyō, Kashinsha, 1976.

Ueda Makoto, "Masaoka Shiki", en *Modern Japanese Poets and the Nature of Literature*, Stanford University Press, 1983.

Ueshima Onitsura, *Hitorigoto*. Ed. A partir de las ediciones de Crowley Cheryl, "Poniendo Makoto en práctica -Hitorigoto de Onitsura-", en *Monumenta Nipponica* 50: 1, págs. 1-46. Y de Jaime Lorente. Toledo: *sabi-shiori*, 2023.



El tema de la luna en un concurso de haiku
(kuawase no tsuki)
de Masaoka Shiki

Traducción del japonés de Cristina Banella

-Profesora de italiano para extranjeros, es doctora por el Departamento de Estudios Orientales de la Universidad de Roma- .

Traducción del italiano: Isabel Ibáñez. Col.: Elías Rovira

Disponible en español en:

<https://nueva.elrincondelhaiku.org/2022/02/25/el-tema-de-la-luna-en-un-concurso-de-haiku-kuawase-no-tsuki-de-masaoka-shiki/>

Vinieron a entregarme los temas para el encuentro de haiku. El primero fue la luna. De todos, el que se refiere a las cuatro estaciones es el más vago y amplio. No hay comparación con los de las flores de cerezo o la nieve. Esta noche, con un poco de fiebre y estando enfermo, acostado en el futón y bien cubierto, pensé en escribir los poemas para la reunión. Puse el termómetro debajo de mi axila y comencé a pensar en el haiku de la luna.

Sentí una gran responsabilidad porque los demás también participarían en la reunión, así que me cautivó el deseo de hacerlo bien.

Si el juez hubiera sido un extraño, podría haber pensado en algo muy brillante, por ejemplo alguien que sube al palacio de la luna en compañía de la princesa Kaguya¹⁰²; o alguien parado en la

¹⁰² Kaguyahime (Princesa Kaguya) es la protagonista de Taketori Monogatari ("Historia de un cortador de bambú", 920 ca.). La princesa es encontrada dentro de un bambú por un viejo leñador y por su esposa y criada por ellos. Habiéndose convertido en una espléndida doncella, rechazará a numerosos pretendientes después de haberlos sometido a pruebas imposibles. La princesa es en realidad un ser celestial enviado al

cima de una montaña remota donde no hay nadie, ni hombres ni casas, inmóvil, mirando a la luna mientras el viento sopla en sus cabellos.

Pero como el juez será Hekigotō, primero pensé en evitar vuelos de la fantasía y escribir respetando en la medida de lo posible los principios del realismo (shajitsu)¹⁰³. Esto no significa que tenga que esforzarme para escribir en shajitsu; me sale naturalmente.

La primera idea que se me ocurrió fue la de un hombre que andaba sobre un camino con un bosque a un lado y un gran campo al otro, en una noche iluminada bajo la luz de la luna. Pero ¿pude haber compuesto algo tan trivial, después de pensar tanto en el shajitsu? El paisaje era demasiado amplio y me alejé de la reproducción realista, así que pensé en reducirlo y retratar algunos detalles: la luz de la luna que se atisba al atardecer entre las hojas de un árbol; o un poeta que, caminando entre las sombras del bosque, ve a su derecha la luna blanqueando entre las hojas de los árboles. Por donde camina el poeta, la luna permanece escondida entre esas hojas y no se refleja en su cara. Pero el tiempo de la acción era demasiado largo, imposible de llevarlo a un haiku. De repente volví a la realidad.

En el jardín de mi casa hay un roble y la luna se esconde por ahí, pero siempre se puede ver brillar a través de las hojas. Entonces pensé en elegir esta imagen y escribí:

**Oculto, entre las hojas de los árboles
se rompe en fragmentos
la luz de la luna ...**

(Hagakure no / tsuki no hikari ya / funsai su)

Sin embargo, después de intentar leerlo en voz alta un par de veces, parecía absurdo, y así lo descarté para volver al sendero del bosque.

exilio en la tierra y, después del tiempo necesario, regresará a su palacio en la luna.

¹⁰³ *Shajitsu* y *shasei* son intercambiables para Shiki, y él usa ambos para referirse al realismo.

Esta vez dejé la imagen de la luna escondida entre las hojas y pensé en alguien caminando por un terreno donde, con la brisa, se balancean las sombras de los árboles del bosque. Pero al final no pude sacar nada de eso, así que entré al bosque a través del camino. Las ramas de los cedros cubrían el cielo y la luz de la luna no filtraba a través de las hojas. La calle estaba oscura, pero, en un instante, se abrió una brecha y los rayos de la luna iluminaron un espacio de aproximadamente un tatami¹⁰⁴. Pensando en esta escena escribí:

Un camino entre los cedros ...

Se filtra aquí y allá

la luz de la luna ...

(Tokorodokoro / tsuki moru sugi no / komichi kana)

Me sorprendió lo trivial que era. Por tercera vez, entonces, volví al camino largo del bosque. Esta vez me vino a la mente la imagen de una persona de vuelta de una fiesta en el campo. Él sostiene en las manos una caja de bambú con sushi envuelto en un pañuelo. La caja está a punto de caer, pero de alguna manera se las arregla para sostenerla.

Se ve bastante borracho y se tambalea en las sombras de los árboles, como ya he dicho. Mira a su alrededor mientras la luna ilumina claramente los interminables campos amarillos de arroz maduro. En el silencio también se puede ver que las espigas se balancean un poco. Se ve bien, pero considerando todas las cosas, es demasiado vasto, no hay punto en el que podamos detenernos: es difícil hacer un haiku con eso.

Luego lo pensé de nuevo y me di cuenta de que hasta ese momento no había podido alejarme de las sombras de los árboles, yendo y viniendo continuamente por el mismo camino, como si me hubiera embujado un zorro. Así que decidí firmemente alejarme del bosque e irme junto al borde del agua. Quise escribir sobre un lugar cerca de la desembocadura de un río tan grande como el mar. Nunca había visto antes un lugar así, pero supongo que Yōsukō¹⁰⁵ lo

¹⁰⁴ Estera de paja de arroz de unos 180 cm. de largo por 90 cm. ancho.

¹⁰⁵ Este es el río Yangze Jiang.

es. En este gran río flota un pequeño bote. Por supuesto que es un paisaje nocturno con la luna y las olas que brillan, reflejándola. Está claro como si fuese de día, y por eso sí se puede ver hasta el barco distante. Lentamente, se aleja cada vez más, Tanto es así que al final ya no se puede ver. Quería escribir un haiku, pero no pude.

El bote aún no se había ido, lo vi balancearse. Parecía un barco celestial. Pero una definición como “barco celestial”, tan fantástica, no es adecuada para el realismo; así que busqué algo más, pero aun así no pude evitar la sensación. Entonces escribí:

**Cargado de sake
flota el barco,
donde se admira
la luz de la luna ...**

(Sake nocete / tadayou fune no / tsukimi kana)

En una segunda lectura, este haiku me sonó horrible, pero pensé que por esta vez podría estar bien. No estaba satisfecho, pero estaba a punto de decidirme por este. De hecho, me cansé de pensar. Pero luego, me vino a la mente una reunión de poesía de hace unos días, donde el tema era la luna. En esa ocasión, sin quedarme pensando demasiado en ello, compuse este otro haiku:

**Oh ... Kamakura ...¹⁰⁶
Y sobre los campos
la luna...**

(Kamakura ya / hatake no ue no / tsuki hitotsu)

Es un haiku de principiante, pero me parece mejor que el anterior. En verdad es una pena que el haiku “Sake nosete” sea peor

¹⁰⁶ Una pequeña ciudad no lejos de Tōkyō que entre 1192 y 1333 fue también la capital de Japón.

que este, compuesto para una reunión de poesía; así que lo pensé de nuevo. En ese momento me acordé de comprobar la temperatura. Solo tenía 38°.

Entonces me imaginé subiendo a un pabellón alto en la orilla del río. Miré a mi alrededor, miré la superficie del agua, a lo lejos y frente a la orilla: todo estaba confuso, como envuelto en niebla. No estaba claro si había algo o no. Se veía una luz, tal vez una casa en la orilla. La marea acababa de subir y la atmósfera se parecía a la de los poemas chinos. Pero no pude escribir un haiku de ello.

Un pequeño bote (¡ide nuevo el botecito!) se me apareció entre los juncos, y me acordé de la escena en la que Sōkō¹⁰⁷ cruzó el río Jinyōkō¹⁰⁸.

El año pasado, mientras estaba enfermo, leí “Al borde del agua” y encontré muy interesante esa parte que dice: “Llegaron¹⁰⁹ a una extensión interminable de juncos y de cañas, en la orilla de un río cuyas aguas fluían impetuosas, con gran estruendo: habían llegado al Jinyōkō. Pero pronto escucharon gritos detrás de ellos, las luces de las antorchas parpadeando por todas partes, mientras que el viento llevaba consigo el estruendo de sus perseguidores ...”

Me encontré pensando que, si un haiku nacía de estas escenas, el poema sería interesante. Entonces, de la escena del río tomé la parte que dice: “Su situación era desesperada, pero de repente salió de entre los juncos, un barco que se balanceaba”. Pero, sobre esto, ni siquiera el año pasado pude escribir algo, así que no me detuve por mucho tiempo.

La idea se expandió gradualmente: el bote estaba en medio del río y el hombre que la conducía comenzó a cantar una canción de marinero. Cantaba: “Yo soy el que ha envejecido a orillas del río y no me importan los hombres, solo amo el dinero”.

Después de haber terminado de cantar la estrofa “La otra noche, cuando mi barquero se fue, le robé una de sus piezas de

¹⁰⁷ Esta es la lectura japonesa del nombre de Sung Jiang, uno de los protagonistas del Suikoden (“En el agua”). Esta novela, cuyo título en chino es Shuih zhuan, se remonta a la era Ming y su trama está basada en hechos históricos.

¹⁰⁸ Es el río Xun yang jiang, un tramo del Yangze jiang que desemboca en el actual Jiang xi.

¹⁰⁹ Son Sung Jiang con dos compañeros de viaje.

oro ...”, soltó el remo. Entonces él dijo algo que no entendí bien, algo así como: “¿Quieres comer bantōmen o undon”¹¹⁰? Entonces me vino a la mente el capitán del barco que amenazaba a Sōkō.

Pero todo esto terminó cuando me alejé más y más del realismo y, por lo tanto, cambié completamente de tema.

Así que pensé en alguien cruzando el río con el encargo de entregar un mensaje:

Una noche de luna ...
Cruza el río rápidamente
el mensajero...

(Isogi no tsukaide / tsuki yo ni y wo / watarikeri)

Seguí repitiendo “un mensajero ...”, “un mensajero ...”, en un intento de dejar la idea en 17 sílabas, pero no había nada que hacer, así que volví al pabellón sobre el agua. Volví allí sin poder alejarme de “Al borde del agua”.

En el Pabellón Sōkō estaba bebiendo sake. También estaban Taiso y Riki¹¹¹. Quería referirme a algo elegante al respecto, pero no lo logré. Así que dejé espacio para asociaciones de ideas, partiendo de Sōkō intento escribir una poesía sobre una pared. Pero incluso eso no era bueno para un haiku, así que pensé en un banquete de despedida. Pero, llegado el momento de la despedida, en lugar de un personaje chino, elegí algunos estudiantes japoneses que acompañan a un amigo que se va. También pensé en escenas de la danza de las espadas, pero no quedaba bien. Sin embargo, al final escribí:

Pabellón sobre el mar ...
Se separan, tristes ...
Una noche de luna.

(Kairo ni / wakare wo oshimu / tsukiyo kana)

¹¹⁰ Estos son dos tipos de pasta; el segundo se llama comúnmente udon.

¹¹¹ Otros dos compañeros de Sung Jiang.

Había decidido presentar esto, pero todavía no estaba satisfecho: me parecía banal. Pensé que el pabellón sobre el mar no tenía un buen efecto: estábamos dentro de un edificio y, por tanto, la luz de la luna no era tan eficaz; habría sido mejor sacar la escena del pabellón. Así que lo reescribí:

Allí, sobre el muelle,

se separan, tristes.

Una noche de luna.

(Sanbashi ni / wakare wo oshimu / tsukiyo kana)

Esta vez lo ambienté en Kobe; pero no me satisfizo. Traté de transferir la escena a Yokohama, en el muelle desde donde parten los barcos hacia Inglaterra. Alguien se iba a estudiar a occidente. Pero no me gustó en absoluto. Imaginé por un momento una escena con un barco extranjero, en mar abierto, bajo la luz de la luna, pero inmediatamente volví al haiku en el muelle. Ese haiku no me satisfizo porque era demasiado fácil, pensé que mejoraría si le ponía un poco de color. Así que imaginé a un hombre y una mujer que, en el muelle, se separaban dolorosamente. La mujer está de pie, muy cerca del hombre. En silencio. No dice una palabra, pero en su corazón hay un dolor indescriptible. El hombre también parece destrozado. Él toma su mano, sigilosamente, con fuerza, luego inmediatamente se sube a un bote pequeño con destino al barco.

La mujer se queda de pie sin moverse. Con esta escena en mente escribí:

Allí, sobre el muelle,

se separan, tristes.

Una pareja de esposos.

(Sanbashi ni / wakare wo oshimu / fūfu kana)

Pero la luna no estaba ahí. Luego pensé en Mitsu, cerca de mi ciudad natal. Pensé en escribir sobre un triste adiós, a la orilla

del mar, pero ni siquiera eso tuvo éxito. Así que, al final, me decidí por:¹¹²

**Hora de decir adiós:
un poco de vino
la embriaguez se va, en el barco,
bajo la luna.**

(Miokuru ya / yoi no sametaru / rope no tsuki)

No es realmente un haiku brillante, pero me parece que no hay fallos importantes, por esto lo elegí. Hasta ahora nunca me había pasado, pensar tanto para componer un poema. Uno no debería pensar demasiado al componer un haiku, pero esta vez tuve la impresión de realizar un ejercicio. Si hubiera tiempo, a partir de ahora, desearía poder continuar reflexionando de esta manera cada vez que componga.

¹¹² El poeta vuelve aquí a la imagen de los alumnos que se separan, tras la cena de despedida en honor a uno de los ellos que parte.

BIBLIOGRAFÍA

Abe Akira (ed.), *Kuawase no tsuki*, en *Meshi matsu aida-Masaoka Shiki zuihitsusen*, Tōkyō, Iwanami Shoten, 1985, pags. 32-37.

Bin Akio, *Shiki no kindai*, Tōkyō, Shinyōsha, 1999.

Banella Cristina, «Masaoka Shiki: la pintura en la poesía», *Asia Orientale*, vol.15, 1999, pags. 55-73.

Beichman, Janine, *Masaoka Shiki*, Tōkyō, Kōdansha International, 1986.

Kawasaki Nobuhiro, “*Bokujū Itteki*”, *Kokubungaku*, vol. 2, 1990, pags. 46-51.

Masaoka Chūsaburō et al. (eds.), *Shiki Zenshū*, Tōkyō, Kōdansha International, 1975-1978 vol. 1-22.

«Masaoka Shiki-Takahama Kyoshi», *Nihon shijin zenshū*, vol. 2, Tōkyō, Shinchōsha, 1969.

Masaoka Shiki, *Haijin Buson*, Tōkyō, Kōdansha Bungei Bunko, 1999.



El kuawase no tsuki de masaoka shiki: el papel de la imaginación en una poesía realista

Por Cristina Banella

-Traductora de japonés. Profesora de italiano para extranjeros, es doctora por el Departamento de Estudios Orientales de la Universidad de Roma- .

Titulo original: Il kuawase no tsuki di Masaoka Shiki: il ruolo dell'immaginazione in una poesia realistica

Trad.: Isabel Ibáñez y Elías Rovira

PUBLICADO EN EL RINCON DEL HAIKU:
<https://nueva.elrincondelhaiku.org/2022/02/24/serie-de-articulos-de-cristina-banella-2-el-kuawase-no-tsuki-de-masaoka-shiki-el-papel-de-la-imaginacion-en-una-poesia-realista/>

El poeta japonés Masaoka Shiki¹¹³ (1867-1902) debe su fama no sólo a los numerosos y valiosos haikus y tankas¹¹⁴ que compuso, sino también a haber sido capaz de insuflar nueva fuerza a estos dos géneros poéticos que atravesaban una fase de crisis. Shiki, quien también es recordado por su actividad como crítico literario, es de hecho conocido sobre todo por la conceptualización y difusión de un nuevo ideal estético: el *shasei*.

¹¹³ Masaoka Tsunenori, comúnmente conocido como Masaoka Shiki, dedicó su vida a la composición de haiku y tanka (ver nota 2), y a una intensa actividad de crítica literaria. Sus juicios causaron sensación y críticas, especialmente las relativas a Bashō, el mayor poeta japonés (ver nota 4), y al Kokinshū, una de las principales antologías de la poesía japonesa. Toda la vida de Shiki estuvo, de todos modos, marcada por una terrible enfermedad: la tuberculosis espinal, que lo confinó a la cama durante largos años y finalmente acabó en la muerte a la edad de 35 años.

¹¹⁴ El haiku es una forma de poesía que consta de 17 sílabas, divididas según el esquema 5-7-5; la tanka en cambio, se compone de 31 sílabas, divididas según el esquema 5-7-5-7-7 y se considera una forma de poesía más "noble" que el haiku.

El término, como ilustraremos más adelante, se puede traducir como “Reproducción de la vida”, e implica la observación directa del objeto del poema y su propia reproducción fiel (“ari no mamani utsusu”, o “reproducir como es”). Ambos principios parecen transformar al poeta en un medio sencillo para llevar a los lectores, de la manera más objetiva posible, algo que ellos no ven directamente. Por tanto, parecen estar excluidos sentimientos e imaginación a priori, y hacer poesía parece convertirse en una especie de “periodismo poético”.

En realidad, analizando el pensamiento y la producción poética de Shiki a lo largo de los años, uno se da cuenta de que el poeta consigue conciliar realismo e imaginación, y este último recurso se convertirá en indispensable para él cuando, estando demasiado enfermo (ver nota 1), permanecerá aislado del mundo exterior.

Por tanto, este artículo analizará la función de la imaginación en el contexto de la producción poética de Shiki a través del análisis del ensayo Kuawase no tsuki (“El tema de la luna, en un concurso de haiku), en el que el poeta ilustra el proceso creativo que conduce a la composición del haiku, y la forma en que, con el tiempo, cambiará su forma de entender el realismo.

Para comprender el alcance real de las innovaciones introducidas por Shiki, será útil mencionar, aunque sea brevemente, la situación del haiku.

Esta forma poética, a la que se habían dedicado grandes poetas como Matsuo Bashō (1644-1694) y Kobayashi Issa (1763-1828), estaba atravesando, hacia fines del siglo XIX, una fase de estancamiento: no había un maestro de gran talento, aunque muchos se atribuían nombres de ilustres poetas del pasado. Y así, a medida que surgieron las escuelas que se enorgullecían de tener incluso al “sexto Kikaku”¹¹⁵ como profesor de haiku, casi se había convertido en una moda el que, para componer haikus en todas las ocasiones, fuese sobre temas que a menudo no fueron observados directamente por el poeta, pero que fueron tratados en base a lo que ha sido elaborado por la tradición, o copiando con unas pocas variantes los poemas del pasado.

¹¹⁵ Takarai Kikaku (1661-1707) fue uno de los discípulos más importantes y conocidos de Bashō.

El nuevo gobierno de Meiji (1868-1912) también usó haiku en ese momento ampliamente difundido entre la población, para consolidar la identidad nacional. Esta elección política fue dictada por el hecho de que Japón atravesaba un momento histórico extremadamente delicado: el país, de hecho, después de doscientos años de aislamiento del mundo exterior, se enfrentaba a la Importación masiva de elementos culturales de Occidente. Por lo tanto, el gobierno de Meiji, en 1879, también incluyó a Matsuo Bashō en el panteón de las deidades del sintoísmo, interpretando sus haikus de tal manera que promovían y difundían el respeto por el Emperador entre la población y los valores del sintoísmo mismo, una religión estatal que defendía el origen y la superioridad divinos del Japón, comparado con las naciones occidentales¹¹⁶.

En realidad, sin embargo, más allá de cualquier connotación ideológica, el haiku adquirió las características de un verdadero y propio negocio comercial. No se trataba solo de vender las imágenes de la nueva “deidad” Bashō; en ocasiones se perpetraron verdaderos fraudes contra los poetas. En el Año 28 Meiji (1895), apareció un artículo en el periódico Tōkyō Nichinichi Shinbun, donde se lamentaba el hecho de que los sustanciosos premios en efectivo que ofrecían las numerosas asociaciones de haiku, fueran asignados puntualmente a personas vinculadas a la asociación, aunque fuesen concursos poéticos abiertos a todos:

“[...] Cien yenes al primer clasificado [...] una decena al segundo [...] y son muchos los poetas que participan pagando la cuota de inscripción; pero los premios siempre van a alguien muy famoso (y de la asociación) [...]”.

El hábito de reunirse y componer poemas sobre un tema preestablecido tenía bastante tradición desde hacía mucho tiempo en Japón y también continuó durante el período Meiji; pero si la producción poética fue impresionante desde un punto de vista cuantitativo, el valor artístico de las obras fue, sin embargo, muy bajo. Era sobre todo haiku repetitivo, modelado sobre los de los maestros del pasado que, al no haber nacido de las sensaciones

¹¹⁶ Llegados a este punto, se puede comprender bien el motivo de la violenta reacción de los círculos literarios ortodoxos en las comparaciones de Masaoka Shiki, cuando se atrevió a afirmar que: “... las nueve décimas partes de la producción poética de Bashō consistía en mala poesía “. (Shiki Zenshū, Tōkyō, Kōdansha, vol. Iv, p. 230. De ahora en adelante citado como SZ.)

reales, tendían a distinguirse a menudo sólo por un ingenio superficial; otros, en cambio, eran el resultado de puro ejercicio intelectual, o, presentando imágenes agradables, eran muy triviales.

El siguiente haiku es un ejemplo:

**Una mañana nevada ...
la pequeña ciudad
desde donde ves a tu alrededor,
tan lejos...**

(Dokomademo / mitoosu machi ya / yuki no asa)¹¹⁷

Shiki, al inicio de su carrera, apoyó la práctica del shasei sin darle ningún espacio a ningún compromiso con otros ideales estéticos. Pero, al examinar los cambios que han tenido lugar en el transcurso de su vida, nos damos cuenta de que esta inflexibilidad se debió en realidad a su exasperación por esta situación de estancamiento, y era una reacción a los hábitos que habían dado, en los últimos años, tan malos resultados.

El shasei, como indican los dos caracteres que lo componen, (“utsusu”, es decir “copiar”, “reproducir” e “ikiru”, es decir, “vivir”, “existir”) puso el énfasis en la observación directa del objeto artístico y su reproducción objetiva y realista. El término fue tomado de pintura, donde se utilizó para traducir los términos occidentales “dessin” y “sketch”. Así, de hecho, la influencia de la pintura occidental ¹¹⁸ habría contribuido a su elaboración, que fue caracterizada por un realismo muy alejado de las estilizaciones de la pintura japonesa.

Sin embargo, no se debe tampoco subestimar las influencias derivadas de los cambios que se están produciendo en la novela de aquel tiempo¹¹⁹.

¹¹⁷ *Ibíd*, p.5

¹¹⁸ Véase Cristina Banella, “Masaoka Shiki: pintura en poesía”, en *Asia oriental*, vol. 15, 1999, págs. 55-73 (*Nota de traducción: de próxima aparición en castellano, en proceso de traducción para El Rincón del haiku*)

¹¹⁹ Debemos recordar el ensayo *Shōsetsu Shinzui* (“La esencia de la novela”, 1885) de Tsubouchi Shōyō (1859-1935) y la novela *Ukigumo* (“Nubes flotantes”, 1887-1889) de Futabatei Shimei (1864-1909), con la que Shiki admitió estar en deuda. Tsubouchi Shōyō y Futabatei Shimei

El término que fue utilizado por Shiki fue “shajitsu” (“realidad”) y “ari no mama ni utsusu” (“reproducir como es”), junto con otras palabras, todas ellas sinónimos:

“[...] Como ya he dicho, el “ari no mama” también podría llamarse “shajitsu” o “shasei”. Shasei es una palabra tomada de la pintura. O, incluso, se podría llamar con el término “jitsujo” (“realismo”) que es lo opuesto a “kyojo” (“Imaginación”). [...] Entrando en detalles, quizás debería definirse kyojo como “descripción abstracta”, mientras que jitsujo podría definirse como “descripción realista “. [...] Kyojo es como un mapa, jitsujo es como una pintura. Los mapas ofrecen la ventaja de poder ver más o menos tu posición, y quedan los cuadros para mostrar un paisaje en todos sus detalles y para hacer sentir su agradable atmósfera”¹²⁰.

El tono de las declaraciones de Shiki, en el pasaje que acabamos de citar, es perentorio: es el shasei sólo el que te permite “mostrar el paisaje en todos sus detalles”. Y Shiki, durante la primera etapa que caracterizó su producción literaria, aplicó el principio de “observación directa y reproducción fiel” al pie de la letra, realizando frecuentes excursiones a Tokio con cuaderno y pincel en mano, para poder componer “in situ”, observando directamente los objetos de su poesía:

“Cada vez que trataba de leer incluso veinte páginas¹²¹, me aburría tanto y yo me sentía tan atontado que tenía que dar un paseo con mi pincel y mi cuaderno [...] sentía un placer incomparable al caminar por las calles y entre los campos, buscando algo que pudiera convertirse en haiku [...] Después de una hora volvía a mi habitación en el segundo piso. A estas alturas, muerto de cansancio, no quería volver

intentaron presentar el realismo en la literatura de Japón, y Ukigumo todavía se considera el primer ejemplo de una “novela japonesa moderna”, por la forma, el contenido y el análisis de la psicología de los personajes, que han perdido las características fantásticas para que sean completamente creíbles. Shiki leyó a ambos y afirmó haber aprendido a “copiar la naturaleza” (mosha) de Tsubouchi Shōyō y lo que era el realismo de Ukigumo.

¹²⁰ “Jojibun” (“Prosa descriptiva”, 1900), en SZ, cit., Vol. 14, pág. 247

¹²¹ Shiki estaba entonces siguiendo un curso de filosofía en la universidad.

*a estudiar filosofía. Abría mi cuaderno e intentaba revisar el haiku que había dejado a medias [...]”.*¹²²

Además, contrariamente a las costumbres poéticas por las que algunos temas eran considerados más adecuados para tanka y otros para haiku, Shiki no puso límites, pero lo consideró adecuado para cualquier poema que:

“[...] el universo es vasto y hay muchos temas de poesía. Hay otras cosas además de la luna, el rocío, los insectos, las mangas (de kimonos), los amigos, los campos y la hierba [...]”.

Si las consecuencias de adoptar el *shasei* fueron muchas, la primera fue, por tanto, precisamente el descubrimiento de la realidad como fuente inagotable de temas. Esto podría proporcionar nuevos estímulos a los poetas, que a menudo se limitaban a la “composición de escritorio” basándose en la reelaboración de poemas del pasado, o que compusieron versos sobre lugares famosos por sus bellezas, a menudo sin haberlos visto realmente. Shiki había aconsejado repetidamente que no se permitiera esta práctica. Con ocasión de un concurso de tanka¹²³ centrado en el tema del bosque, por ejemplo, reiteró este concepto:

“Cuando escribas un poema, no te rompas la cabeza para tomar prestadas palabras de los clásicos y no uses clichés como “un bosque legendario” o “un bosque sagrado”

*[...] Será mejor que, si tienes tiempo, cojas un bastón y salgas por un buen rato a dar un paseo por el bosque, en lugar de sentarte frente a tu escritorio leyendo libros de tanka [...]”.*¹²⁴

No se trataba de negar el pasado, sino simplemente de descubrir a través del *shasei*, un nuevo gusto por las cosas:

¹²² SZ, cit., Vol. 5, págs. 262-263.

¹²³ Shiki dio este consejo a los poetas de tanka, pero consideró que el principio se aplicaría también al haiku.

¹²⁴ SZ, cit., Vol. 7, pág. 245.

“[...] Por un lado, el shasei puede parecer demasiado sencillo, pero me pregunto si no nos permite descubrir un nuevo sabor, desconocido para nuestros predecesores”.¹²⁵

Este fue el camino que Shiki indicó a los poetas con el fin de salvar el haiku, que comenzó, según él, a agotarse en poco tiempo:

“Un erudito contemporáneo, que practicaba las matemáticas, dijo: ‘debería quedar claro, si tenemos en cuenta la teoría de las permutaciones, que hay un límite al número de poemas que se pueden componer en el caso de waka y haiku, que no superan las 20 o 30 sílabas. En otras palabras, waka (principalmente la llamada tanka) y haiku alcanzarán tarde o temprano ese límite, y sin duda muy pronto llegaremos a no poder crear más y no habrá nueva poesía’.

Aquellos que no entienden las matemáticas dudan de esta explicación y dicen: “¿Por qué debería ser esto cierto? El haiku y la tanka son muy numerosos y es imposible que desaparezcan para siempre. Desde la antigüedad hasta hoy, millones de ellos han sido inventados, y todos parecen diferentes”. De hecho, no hay duda de que el haiku y la tanka siguen acercándose al final. Para realizar una prueba, observamos: a primera vista, las decenas de miles de tanka y haiku que se han compuesto desde la antigüedad, todos parecen diferentes. Pero si los examinamos en detalle y hacemos unas comparaciones amplias, ¡cuántas hay que se parecen entre sí! Los discípulos abandonaron el pensamiento de los maestros y los jóvenes sólo copiaron de los antiguos.

Todo es artificial. No se ha propuesto una sola idea nueva. A medida que pasa el tiempo, han aparecido numerosos poetas y maestros de tanka mediocres y, aunque se les puede culpar del estado de la poesía, me pregunto si esto de alguna manera no depende de los límites estrechos de la tanka y el haiku. Aunque no puedo predecir cuándo terminarán, creo que el haiku, en principio, ya está agotado y si no lo está, deberíamos esperar que finalice durante la era Meiji¹²⁶.

La tanka tiene más sílabas, por lo tanto, matemáticamente hablando, el número de posibles poemas supera con creces al del haiku. Pero en la práctica, en la tanka solo se pueden usar palabras elegantes

¹²⁵ Nobuhiro Kawasaki, “Bokujū Itteki”, en Kokubungaku, Tōkyō, Shibundō, 1990, vol. 2, pág. 47.

¹²⁶ Énfasis en el original.

(gagen), y dado que su número es muy limitado, los límites de este tipo de poesía son incluso más estrechos que los del haiku.

*Por eso creo que la tanka ya estaba completamente agotada incluso antes de la misma Era Meiji.*¹²⁷

Volviendo a la adopción del *shasei*, otra consecuencia fue la elección de un estilo centrado en la sencillez. La reproducción de la realidad tal como era, no necesitaba adornos o dispositivos retóricos:

*“Cuando vemos un paisaje o presenciamos un evento que nos parece interesante, y queremos escribir sobre él de una manera que haga que el lector sienta el mismo interés que nosotros hemos sentido, no debemos emplear decoraciones verbales, exageraciones, sino simplemente pintar las cosas como son (ari no mama), como las hemos visto.”*¹²⁸

*“[...] Debe quedar claro que, si usas juegos de palabras en el *shajitsu*, pierdes la belleza”.*¹²⁹

Podemos encontrar este tipo de belleza, caracterizada por la extrema sencillez (*heitan*), en algunos de los haikus de Shiki escritos en esos años:

Picos de nubes ...

Para hacer de marco

desde detrás del tendedero ...¹³⁰

(Mono oshi no / ushiro ni waku ya / kumo no mine)

¹²⁷ SZ, cit., Vol. 4, págs. 165-166.

¹²⁸ Ibidem, vol. 14, pág. 241.

¹²⁹ Ib., P. 249.

¹³⁰ Masaoka Shiki - Takahama Kyoshi, *Nihonshijin Zenshū*, Tōkyō, Shinchōsha, 1969, vol. 2, pág. 94.

Los restos de un mercado ...

Verduras esparcidas

en el frío de la mañana ...¹³¹

(Asasamu ya / aona chirabaru / ichi no ato)

Va hacia la montaña

la sombra de una figura

en el atardecer de otoño ...¹³²

(Yama yuku ya / aki no yūhi no / kage bōshi)

Melancolía de otoño ...

Arrastrándose sobre el pavimento

una oruga ...¹³³

(Aki sabishi / kemushi haiyuku / ishيداتami)

Como ya hemos señalado, este enfoque parece excluir cualquier interferencia y uso de la imaginación y, sin duda, algunas palabras del propio Shiki, en *Byōshō Rokushaku* (Una cama de enfermo de seis pies de largo¹³⁴, 1902), sugieren que se debe evitar el uso de la imaginación:

“Nueve de cada diez personas [...] rechazan el shasei juzgándolo de superficial. En realidad, la imaginación es lo superficial y además no tiene la variedad del shasei. No quiero decir con esto que un trabajo basado en la imaginación siempre sea malo, pero en realidad muchas de estas obras lo son [...] Hay fallos en el shasei, por supuesto [...] pero no tantos como en las obras construidas con la

¹³¹ *Ibíd*, pág. 96.

¹³² *Ib.*

¹³³ *Ib.*, P. 97.

¹³⁴ Aproximadamente 180 cm.

imaginación. Con la imaginación es como si se tratase de saltar de un techo para volar, y te terminas cayendo en estanque de abajo".¹³⁵

O de nuevo, hablando de flores de calabaza:

"El sentido (de la belleza) de las flores de calabacín (yūgao) hasta ahora me ha sido transmitido desde Genji Monogatari¹³⁶ y obras similares; era solo un sentimiento del pasado, también cuando escribí haiku, solo escribí haiku ficticio. Y ahora, cuando miro de nuevo estas flores que son tan queridas para mí, desaparece por completo la imagen fantástica, y es el gusto por el realismo lo que me guía".¹³⁷

Sin embargo, a la luz de lo que se ha dicho en otros ensayos críticos, en los que Shiki en cambio recomienda y realza la imaginación misma que aquí parece despreciar, podemos argumentar que las afirmaciones de Byōshō Rokushaku probablemente fueron dictadas tanto por el deseo de apoyar el shasei contra quienes lo criticaban, y para tratar de sacar a los poetas de sus hábitos.

La primera "traición" hacia el *shasei*, la hace Shiki cuando enriquece su propia poética del principio de selección, cuando admite que al poeta se le permite un cierto grado de intervención, de reelaboración de la escena observada. Shiki comienza así poco a poco a revisar el principio del *shasei* hasta darle un matiz diferente de significado. Este cambio se debió en parte a la insatisfacción con su propia producción poética, que le parecía demasiado abundante

¹³⁵ SZ, cit., Vol. 11, págs. 289-290.

¹³⁶ Yūgao es una variedad de flor de calabaza blanca, que se marchita y cae en poco tiempo. En este pasaje, Shiki se refiere a un episodio de Genji Monogatari ("Historia de Genji"), la obra maestra de Prosa japonesa escrita en el siglo XI por Murasaki Shikibu. En el episodio en cuestión, Genji, el protagonista, se enamora de una dama en cuyo jardín florecen estas flores y se indica en la novela con el nombre de Yūgao. La dama, sin embargo, hermosa, frágil y llena de gracia como las flores, después de pasar algunas noches con Genji, muere. Por lo tanto, estas flores blancas se elevan a un símbolo de belleza y fragilidad.

¹³⁷ Nobuhiro Kawasaki, "Bokujū Itteki", en Kokubungaku, Tōkyō, Shibundō, 1990, vol. 2, págs. 46-47.

y, en consecuencia, poco selectiva. Solo en 1893 había compuesto unos cuatrocientos haikus y, sobre esos años, escribió que creía erróneamente que cualquier escena observada podría convertirse en poesía. Los cambios realizados sobre el paisaje se hacen en nombre de la Belleza y se justifican por la búsqueda de ésta:

*“Los principiantes, cuando ven un paisaje y piensan: ‘Hagámoslo un poema’, tienen entonces muchas dudas sobre qué tomar e insertar en él. Dado que el paisaje no fue creado (por la naturaleza) para ser material de haiku, sin duda presentará incluso cosas que no son adecuadas para ello, cosas que, una vez escritas, no serán de interés. O puede suceder que haya tanto material que sea imposible que quepa todo en 17 sílabas. Es trabajo del escritor recoger las joyas y seleccionar la belleza de toda la Creación, que es una confusión de piedras sin valor y de diamantes, de lo bueno y lo malo. Y es la tarea del poeta que compone haiku, reorganizar de una manera sistemática la belleza que no está ordenada, para ordenar según una regla, las joyas que habían sido abordadas sin reglas. Entonces, incluso si compones un poema sobre algo que se ha observado directamente, hay que eliminar lo feo y usar lo bello. O puede, según el caso, cambiar la posición de los objetos en el paisaje; es decir, será posible introducir elementos ajenos al paisaje observado de forma subjetiva, con el fin de decorar la escena. El paisaje es como una bella mujer sin maquillaje y por tanto no faltarán defectos. Al corregir las cejas, rediseñándolas, poniéndole polvos y pintalabios y poniéndole un hermoso vestido, se convertirá en una hermosa mujer impecable. Los haikus en el que se haga esta selección, este adorno, serán los mejores”.*¹³⁸

Shiki da un ejemplo concreto de cómo poner en práctica este trabajo de selección y combinación de los elementos del paisaje, hablando precisamente de los temas del haiku. La época en que vivió Shiki, de hecho, fue una época de profundos cambios también a nivel paisajístico, debido a la importación de novedades de

¹³⁸ SZ, cit., Vol. 4, págs. 577-578

Occidente¹³⁹. Muchas de estas novedades fueron decididamente temas difíciles para la poesía:

*“[...] las máquinas de la civilización moderna en su mayoría no son muy elegantes ni muy poéticas, difíciles de tratar en poesía. Sin embargo, si quieres hacer pruebas, no hay nada más que hacer para ello que reorganizar el material armonizándolo con otros temas más agradables. De hecho, si no operamos de esta manera, decir que “el viento sopla por las vías del tren” puede resultar plano y sin color. Si combinamos este tema con otros, podemos obtener un mejor efecto. Se podría escribir, por ejemplo, que las violetas florecen junto a las vías o que, cuando pasa el tren, las amapolas pierden sus pétalos o que las hierbas se balancean. Otra buena forma de tratar estos temas no poéticos es verlos de lejos. Una forma de anular su carácter prosaico y sin color es escribir, por ejemplo, que el tren se puede vislumbrar a través de los campos de flores de nabo o pasar a lo lejos, más allá de los vastos campos de hierbas de verano”.*¹⁴⁰

Se puede ver aquí una de las características de Shiki, a saber, el esfuerzo por mantener los diferentes elementos en equilibrio y casarse con lo "nuevo", hacia lo que indudablemente se sintió atraído, con los elementos tradicionales, a los que nunca tuvo ganas de renunciar. La manipulación de los temas, primero justificado por el carácter “árido” de los elementos modernos, se extiende gradualmente a los elementos más tradicionales de la cultura

¹³⁹ Shiki, que ya estaba inmovilizado en la cama por tuberculosis, enumera en su diario Bokujū Itteki (“Una gota de tinta”, 1901) todas las novedades que le hubiera gustado ver con sus propios ojos y entre las que se encuentran los teléfonos, buzones rojos y teatros de estilo occidental. Además, hay que recordar, entre los elementos culturales que Japón adoptó de Occidente, incluso el calendario occidental cuyas fechas no coincidían con el calendario lunar utilizado hasta entonces en Japón: el Año Nuevo, por ejemplo, que hasta entonces marcaba el comienzo de la primavera, pasó a caer en pleno invierno. Esto provocó desorientación, especialmente entre los poetas que componían haiku, un poema particularmente vinculado a las estaciones.

¹⁴⁰ SZ, cit., Vol. 4, pág.42

japonesa, y Shiki llega, en 1900, a dar consejos para “dar una nueva forma” incluso el hanami¹⁴¹:

“[...] Cuando hablan de la confusión que reina durante el hanami y describen que lo mejor son las bromas y los juegos entre amigos, las máscaras, las horquillas para el cabello hechas con las ramas en flor de los cerezos, el kototohidango¹⁴², el sakuramochi¹⁴³, el kinukatsugi¹⁴⁴... nos damos cuenta de que falta algo, se podrían agregar unos versos al final: “En el puesto de la policía / llorando, perdidos / dos niños”. Todo resultará más animado”.¹⁴⁵

La imagen de los niños llorando, aunque no se observaron directamente en el momento de la composición del poema, resultaba creíble y además le daba un toque de emoción a una escena realista.

El papel de la imaginación dentro de la poesía es también uno de los elementos en los que se basó Shiki en alguna de las críticas que dirigió a Bashō y de los elogios que dirigió a Buson¹⁴⁶. En Haijin Buson (“Buson, poeta del haiku”, 1897), donde comparó la poesía de estos dos grandes poetas, escribió sobre el haiku de Bashō:

“[...] no hay ni uno que no se base en su experiencia [...] En Furu ike ya,¹⁴⁷ después de establecer su propio punto de vista, escribió de principio a fin sin alejarse de lo “verdadero” [...] Sólo él mismo es la base de su haiku. Bashō se detiene en la escritura únicamente de los hechos reales relacionados con él, y esta manera banal de juzgar, desde un

¹⁴¹ Es la costumbre todavía muy popular de ir a ver los cerezos en flor que ofrecen un espectáculo magnífico y, a menudo, una ocasión para picnics.

¹⁴² Una especie de bola de arroz, que se vendía durante el festival, especialmente a orillas del río Sumida en Tōkyō.

¹⁴³ Pastel de forma redonda con relleno de frijoles azuki.

¹⁴⁴ Variedad de papa que se consumía hervida.

¹⁴⁵ SZ, cit., Vol. 14, pág. 248

¹⁴⁶ Yosa Buson (1716-1783) es uno de los más grandes poetas japoneses del haiku, junto con Bashō, Issa y Shiki. Conocido principalmente como pintor, fue descubierto y valorado como poeta por el propio Shiki.

¹⁴⁷ Es el más famoso de los haikus de Bashō y dice: “El viejo estanque ... / una rana salta ... / ruido de agua ... “(Furu ike ya / kawazu tobikommu / mizu no oto).

*punto de vista moderno, es algo de lo que uno no puede evitar reírse. [...] En la literatura (según Bashō) el idealismo tenía que estar excluido. [...]*¹⁴⁸

Por el contrario, se elogia a Buson por su capacidad para confiar en la imaginación:

*"[...] La fantasía de un literato es tal que, que incluso si está sentado en una vieja mesa en una habitación de cuatro tatamis y medio, puede pasear por el cielo y tierra para buscar la belleza, libre de obstáculos. Ese poeta puede volar en el cielo sin tener alas; puede bajar al mar, sin tener aletas. Puede escuchar sonidos donde no hay sonido y ver colores donde no hay colores. Quien puede hacer esto es necesariamente una persona que asombra [...] En el mundo del haiku solo hay un poeta así y es Buson"*¹⁴⁹

Ante tales afirmaciones, es casi natural preguntarse por qué el que fue el más extenuante defensor del realismo en la poesía, luego se encuentra criticando a Bashō por su realismo: indudablemente no pudieron haber sido observaciones dictadas únicamente por una actitud polémica.

En realidad, la fantasía, la imaginación, había sido parte del trabajo de Shiki desde el principio¹⁵⁰ y fue dejado de lado, como ya hemos dicho, durante la primera fase de la elaboración de su poética, para ser reevaluado más tarde.

Es muy probable que su enfermedad, cada vez más invalidante, también contribuyera a encaminarlo hacia este cambio. Shiki perdió gradualmente la capacidad de moverse: en los últimos años, también dejó de caminar en el pequeño jardín alrededor de su

¹⁴⁸ Masaoka Shiki, Haijin Buson, Tōkyō, Kōdansha bungei bunko, 1999, págs. 26-27.

¹⁴⁹ Ibidem, págs. 25-26.

¹⁵⁰ Una de las primeras obras de Shiki, Sakura kuawase ("Flores de cerezo en un encuentro de poesía", 1892), fue completamente debido a la imaginación del poeta.

casa para quedarse confinado en la cama en su habitación, que también es muy pequeña.

Por lo tanto, faltaba el elemento básico sobre el que se ejercía el shasei: la panorámica o, más en general, el mundo exterior.

Para Shiki, aislado del mundo, todo lo que queda es reevaluar el papel de la fantasía y cambiar la forma de entender los principios que él mismo profesaba.

El shasei parece en este punto dividirse en dos tipos: por un lado, Shiki comenzará a ejercitar sus observaciones directas y la reproducción fiel de sus propios estados de ánimo, su realidad interior en vez de su realidad externa; por otro, el shasei ya no se entenderá como una observación directa, sino una simple presentación realista y creíble de hechos que no necesariamente se observan directamente. Lo que pretende producir, entonces, parece ser una literatura basada en un equilibrio entre la imaginación y el realismo, en la que, por tanto, hay dos elementos presentes:

“[...] Tienes que combinar realismo e imaginación para producir una literatura genial, que no es completamente realista ni completamente ficticia”.¹⁵¹

Es una declaración que Shiki hizo al comienzo de su carrera, en Haikai Taiyō (“Características haiku”, 1895), obra que concibió como guía para los poetas en la composición del haiku, pero el principio también es válido para el haiku de su último período.

Por lo tanto, a la luz de lo examinado, queda claro el nuevo significado que Shiki atribuye a shasei: ya no, o no solo, la observación directa y cercana del sujeto y su fiel reproducción, sino una reproducción realista de un tema que puede no haber sido observado directamente.

Lo importante, en este punto, es que la escena que se construye sobre el papel sea creíble. Es el principio que se encuentra en esos haikus y en esas tankas que él mismo define como “viajes realizados mientras estoy acostado en la cama”, y de aquellos poemas que se componen a partir de recuerdos de viajes realmente realizados o por escenas de las realmente vividas.

¹⁵¹ SZ, cit., Vol. 4, pág. 405.

Es la base de una tanka como la siguiente:

Un viaje al campo ...

Y de regreso

yo veo

flores amarillo-mostaza

floreecer en la noche, en mi cama.¹⁵²

(Sato wo mite / kaerishi yowa no / makuragami / na no
hana saku no / me ni miyuru kamo)

Según esta nueva forma de entender el shasei, nacen los haikus de Kuawase no tsuki.

El *Kuawase no tsuki* (“El tema de la luna, en un concurso de haiku”) fue escrito en 1898 y es un meticuloso registro, realizado por el propio Shiki, del proceso de elaboración de un haiku, con la luna como tema. El poema luego se leería y juzgaría junto con el haiku de otros poetas, durante un concurso de poesía cuyo juez sería un alumno de Shiki: Kawahigashi Hekigotō¹⁵³.

Precisamente porque sería juzgado por uno de sus alumnos, a quien tanto le había predicado el realismo, Shiki tiene un cuidado meticuloso en el proceso. No solo eso, sino que escribe expresamente que quería evitar la fantasía por esa misma razón, y por lo tanto no haber hablado, por ejemplo, del palacio de la luna, que le había venido a la mente, probablemente, debido a la influencia de las lecturas de los clásicos. En realidad, como ya estaba inmovilizado en la cama desde hace algún tiempo, se trataba precisamente de una “fantasía realista” y de asociaciones de ideas en las que se ve obligado a confiar para componer. Lo que realmente rechazaría será la posibilidad de aprovechar un patrimonio cultural del pasado sobreexplotado, de imágenes librescas, no porque tuviera la intención de rechazar la cultura tradicional, sino porque

¹⁵² Ibidem, vol. 6, pág. 154

¹⁵³ Kawahigashi Hekigotō (1873-1937) junto con Takahama Kyoshi (1874-1959) fue uno de los más famosos discípulos de Shiki y uno de sus mejores amigos.

siempre había estado convencido de que, aunque era necesario leer a los clásicos, había que romper con ellos para encontrar la propia dimensión.

En *Kuawase no tsuki*, su mente parece convertirse en una especie de pantalla en la que proyecta gradualmente imágenes y situaciones. No solo eso: su poder de imaginación e identificación es tan grande que Shiki parece en un momento, que casi ya no distingue la fantasía de la realidad:

“[...] me di cuenta de que hasta ese momento no había podido alejarme de las sombras de los árboles, yendo y viniendo continuamente por el mismo camino, como si me hubiera embrujado un zorro. Así que decidí firmemente alejarme del bosque y moverme junto al borde del agua [...]”
(ver pág. 19);

“[...] Me imaginé subiendo a un pabellón alto a la orilla del mar. Miré alrededor [...] todo estaba confuso [...] se veía una luz [...]” (cf. p.20).

Las escenas se imaginan minuciosamente, hasta el punto de escuchar la canción y las palabras del marinero conduciendo un barco (ver p. 18). Este es el tono que adopta a lo largo del ensayo: Shiki cita lugares, incluso aquellos que nunca ha visto, como si estuviera allí. Se sumerge todo en sus fantasías, pero los frutos de estas son perfectamente creíbles. Esto se debe a que nunca deja de controlar. La imagen del “barco celestial” (ver p. 17) que le viene a la mente es de inmediato censurada porque no es realista. Nos damos cuenta de que, en el ensayo, Shiki ejerce esta censura sobre sí mismo cada vez que se da cuenta de que se ha alejado demasiado del realismo con sus asociaciones de ideas.

De las asociaciones libres de ideas, se pasa luego a una construcción consciente de la escena: en lugar de personajes chinos, elige como tema a unos estudiantes japoneses en un banquete de despedida, elimina el pabellón sobre el agua que parecía hacer ineficaz la luz de la luna y saca la escena al aire libre. El fondo de la escena principal también se mueve varias veces: Kobe, luego Yokohama. Coloca a otros dos sujetos, un hombre y una mujer que se despiden, pero, al final, tal vez impulsado por su temperamento poco romántico y por el recuerdo del banquete de despedida celebrado en su honor con motivo de su salida de su ciudad natal para venir a Tokio, opta por la imagen del banquete (ver p. 19):

**Es hora de decir adiós:
la embriaguez del vino
se marcha con el barco,
bajo la luna.**

(Miokuru ya / yoi no sametaru / rope no tsuki)¹⁵⁴

Es un haiku que Shiki juzga sin grandes defectos, adhiriéndose a los principios del *shasei*. En la realidad es quizás aún más: de hecho, responde a los principios de la nueva forma de entender el *shasei*, que está bien equilibrado en términos de presencia de realismo y emoción. La imagen de los amigos, alegres por los vapores del alcohol, que de repente recuperan toda su lucidez en el momento de la partida de uno de ellos y se dan cuenta de que se encuentran ante la posibilidad de no volver a encontrarse jamás, es conmovedor, lleno de patetismo y, al mismo tiempo, perfectamente creíble. Este fue el fruto de una fantasía que todavía pretendía mantener sus raíces en la realidad.¹⁵⁵



¹⁵⁴ Akira Abe (ed.), *Meshi matsu aida - Masaoka Shiki zuihitsusen*, Tōkyō, Iwanami Shoten, 1985, p.37

¹⁵⁵ El ensayo completo "Kuawase no tsuki" fue tomado de Akira Abe (ed.), *Meshi matsu aida - Masaoka Shiki zuihitsusen*, Tōkyō, Iwanami Shoten, 1985, págs. 32-37.

Discriminación y crisis de la mirada: Los prejuicios del paisaje en Shimazaki Tōson, Masaoka Shiki y Uchimura Kanzō, capítulo 11.

Por Kamei Hideo. pp. 229-254.

Traducido al inglés por Antonia Saxon, Del libro *Transformaciones de la sensibilidad*, de Kamei Hideo.

University of Michigan Press, U of M Center for Japanese Studies. (2002)

URL estable:

<https://www.jstor.org/stable/10.3998/mpub.22848.15>

Traducción al español de Jaime Lorente

[Se ha traducido del artículo, exclusivamente, los apartados que se reservan al *shasei* de Shiki]

En este capítulo, los intereses políticos de la fenomenología de Kamei quedan más claros, así como los motivos de sus conflictos con críticos como Karatani Kojin y Hasumi Shigehiko. Kamei explora aquí las formas en que las nuevas sensibilidades reconfiguraron las relaciones intersubjetivas entre la corriente dominante y los grupos sociales marginados.

*Kamei relaciona las nuevas formas de sensibilidad visual con los prejuicios sociales del periodo Meiji que giran en torno a personajes de la comunidad de marginados burakumin de Japón. Kamei rastrea el surgimiento de un nuevo modo visual de representar la naturaleza y señala las diversas formas que adoptó, entre ellas la de la pintura, incluida la que se encuentra en *El Mando Roto* de Shimazaki Tōson, donde la descripción visual de la naturaleza coexiste con la paranoia alucinatoria; el haiku activamente temporalizado de "experiencia vivida" que Masaoka Shiki buscaba en su defensa de dibujar a partir de la naturaleza; y las descripciones de la naturaleza de los ensayos de Uchimura Kanzo, donde encontramos un modo de expresión que se niega a separar la naturaleza observada del sujeto observador: ambos son uno en Dios para el Kanzo cristiano. Lo que emerge en todos es una relación dinámica entre la mirada y su objeto, en la que ambos desempeñan un papel activo.*

Cuando esta relación adopta la forma de lucha por la dominación, surge una mirada paranoica y discriminatoria que teme ser poseída por su objeto demonizado.

Fue precisamente este sentimiento de alienación lo que Uchimura vio como el pecado original del hombre en la naturaleza de sus contemporáneos.

[págs. 234-237]

Ha habido un malentendido aún más atroz con las afirmaciones de Masaoka Shiki sobre su práctica del shasei (esbozo)¹⁵⁶.

En "*El mundo del haiku de 1896*" ("Meiji no 29-nen no haikukai", 1897), Shiki retoma la poesía reciente de Takahama Kyoshi y la denomina "haiku del tiempo"¹⁵⁷. Cita en particular dos poemas:

En un sombrero de paja/robado a un espantapájaros/la lluvia golpea más fuerte

y

"Oh, si viviera aquí", pienso/mirando la luna/ desde el templo en ruinas

y argumenta que:

"Estas líneas de Kyoshi expresan un tiempo subjetivo diferente del anterior [se refiere a los poemas que ha citado de Buson: Los largos días se amontonan/y se convierten en un pasado lejano, y El

¹⁵⁶ Masaoka Shiki (1867-1902) fue un influyente poeta y teórico literario, especialmente en relación con los géneros del tanka y el haiku. Su defensa del shasei (lit., "copiar de la vida") implicaba un rechazo de los recursos retóricos, el vocabulario y las convenciones temáticas tradicionales que marcaban esos géneros; debían sustituirse por imágenes vívidas y pictóricas tomadas de los encuentros de la imaginación con la vida cotidiana.

¹⁵⁷ Takahama Kyoshi (1874-1959) y Kawahigashi Hekigotō (1873-1937), de quien se habla más adelante, fueron poetas de haiku y discípulos de Shiki.

calor del sol/atruavesando Hageyama/volviendo a casa tras una excursión]. *No hablan de un pasado o un futuro que sea igual que el presente, ni de cosas que deban seguirse necesariamente del presente como resultado de causa y efecto, ni de cosas que puedan suceder en la vida cotidiana. Por el contrario, se refieren a cosas totalmente disociadas, cosas que el lector difícilmente podría imaginar dada la situación actual (hablo de cosas que están naturalmente disociadas), y trazan (casualmente) conexiones distintivas entre ellas.*

¿Quién vería a una persona con un sombrero de paja bajo la lluvia y pensaría que ha pertenecido a un espantapájaros? Sin embargo, Kyoshi ha abordado aquí este tipo de situación peculiar ¿Quién pensaría que una persona que mira la luz de la luna... ..desde un viejo templo podría algún día convertirse en su residente? Sin embargo, Kyoshi... ha adoptado este tipo de situación peculiar. Aquí es donde los poemas de Kyoshi se separan de los viejos maestros”¹⁵⁸.

Si pensamos en la escena objetiva concreta que retrata el haiku de Kyoshi, lo que vio ante él fue simplemente a una persona que se apresuraba por el camino mientras una fuerte lluvia caía sobre su sombrero de paja, o una persona contemplando la luna desde los de un templo en ruinas. La idea de que el sombrero de paja había sido prestado de un espantapájaros, o que la persona visitaba un templo porque quería vivir allí, derivan de la imaginación del escritor. Pero Shiki no llama a los poemas "haiku imaginativo"; los llama "haiku del tiempo".

¿A qué se debe? Como se desprende de expresiones del tipo: "robado" y "Si tan sólo si pudiera vivir aquí", el escritor se sitúa en cierta medida en la posición de un personaje que existe en el entorno representado, es decir, que intenta vivir la intencionalidad visual de tal posición inmanente. De ello se deriva un inevitable (y sin embargo inesperado, incluso para el autor) pasado en el que se "robó" algo, o un futuro en el que se podría "vivir aquí". De ahí la expresión "haiku del tiempo": parece que Shiki leyó en estos poemas la creación de un tiempo visualmente intencionado. Atribuye un gran valor a las expresiones del imaginativo "tiempo subjetivo" y, a su vez, critica haikus como los pintorescos de Hekigotō:

¹⁵⁸ Masaoka Shiki, *Shiki zenshū* [en lo sucesivo abreviado SZ], 25 vols. (Tokyo: Kodansha, 1975-78), 4:521.

caen las camelias/una camelia roja/después una blanca

o

una linterna/en una noche estrellada de luna/brilla en el borde del pozo

porque dice que "tienden a la descripción realista y realista, casi sin técnica poética [. . .] Queda por ver qué valor tienen estos cuadros y haikus como arte o como literatura" (SZ4:505-6). En "Tendencias en la nueva escuela de haiku" ("Haiku shinpa no keiko,"1899), publicado dos años después, Shiki compara el haiku de Kyoshi:

"Pueblo de la seda/no hay sitio en ninguna casa/paso por ella

y sigo adelante con dos haikus de Buson:

Pasé por un templo/ donde había peonías/- ah, me lamento

y

La luz del fuego en las casas/que me niegan alojamiento/pueblo cubierto de nieve.

Kyoshi no habla aquí de arrepentimiento por lo pasado, ni tampoco describe la escena desde el momento en que se le negó alojamiento. Ya ha pasado por esta aldea, cuyas casas se han dedicado por completo a la cría de gusanos de seda; aún no ha llegado a la siguiente, donde podría encontrar una habitación. *No mira ni al pasado ni al futuro, sino que describe la exquisita emoción que surge en el momento presente, cuando se encuentra en el proceso de caminar...* Buson y Taigi, por no hablar de Bashō y Kikaku, nunca fueron capaces de percibirlo". (SZ5:171, cursiva en el original).

Shiki alaba aquí la frescura de la idea de un yo que vive en la intencionalidad visual, en el proceso de moverse entre el pasado y el futuro, es decir, el momento presente. Pero, ¿podemos interpretar realmente la expresión "Oh, si viviera aquí" con el sentido de que "algún día podría convertirme en su residente"? ¿Acaso "lo atravesé y seguí adelante" permite realmente la lectura en presente de Shiki

de que "está en proceso de caminar"? Las dudas de este tipo persisten, pero al menos estos ejemplos iluminan la forma en que Shiki entendía el método del haiku que él llamaba *shasei*. Queda aún más claro cuando leemos la proclamación que Shiki hace del *shasei* en el ensayo "Prosa descriptiva" ("Jojibun", 1900) donde afirma que el *shasei* consiste en vivir una escena concreta mediante la intencionalidad o en generar una imagen específica mientras se vive una intencionalidad visual.

[págs. 244-246]

Shiki, en "Papelera de haikus" ("Haikai hogukago", 1897), escribe:

“Aunque el escritor se apropia de la materia prima en lugar de crearla, la refina y la transforma según su propio ideal; en este sentido, podemos decir que el escritor es un creador de segundo orden. Mediante el adorno y el refinamiento, la materia prima adquiere una belleza perfeccionada -o, de nuevo, la materia puede ser destruida, e incluso puede perderse su belleza inherente única. Todo depende de la habilidad técnica del refinador (el escritor). [. . .] La creación produjo el universo sin un plan consciente, y hay poco de vulgar en la naturaleza. Por consiguiente, lo que hay de vulgar en una obra suele atribuirse a la acción humana o a la artificialidad.

Por esta razón, las obras que reflejan directamente la naturaleza tienen poco de vulgar. Sin embargo, es fácil que lo vulgar se adhiera a los lugares donde se añade adorno a la escritura. Por eso, aunque las personas de gran habilidad tienen un poder inigualable para adornar una obra literaria y para añadirle todo lo necesario a fin de llevarla a la perfección, aquellos que están empezando en esta línea de estudio harían mejor reflejando directamente la naturaleza. Al menos podrán evitar la vulgaridad”. (MBZ'53: 211-12)

Las frases de Yanagita sobre los "entendidos en literatura" que "desechaban y despreciaban como vulgares" los "libros que describen paisajes que han empezado a aparecer en los últimos años" probablemente se referían a los que tenían concepciones literarias como la de Shiki; y, por supuesto, debemos recordar que los comentarios de Shiki incluyen probablemente una reflexión autocrítica sobre sus propias obras anteriores de *kikōbun*.

Shiki probablemente tomó el concepto "material" de la economía de Herbert Spencer. Al parecer, fue Sōseki quien llamó la atención de Shiki sobre Spencer. En una carta de 1890 a Shiki, Sōseki escribe: "Así es como defino mi propia prosa":

“Dado que la prosa es *una idea que se expresa mediante palabras sobre papel*, considero que la *idea* es la *Esencia* de la prosa. La forma de *disponer las palabras* es sin duda un *elemento*; pero no es tan importante como la *idea*, que es la *esencia*. Para crear lo que en economía se llama *riqueza*, se necesita *materia prima* y *mano de obra*. La *mano de obra* modifica la *materia prima*. Si no hay *materia prima*, por muy cualificada que sea la *mano de obra*, no sirve de nada; del mismo modo, si en primer lugar no se tiene una *idea*, la disposición de las palabras es completamente inútil”¹⁵⁹. (SZ suplemento vol. 1:471)

Si mi suposición es correcta, lo que Shiki llamaba "bosquejar" era una práctica destinada a obtener aquello que Sōseki denominaba "materia prima". Shiki refina esta materia prima convirtiéndola en su propio ideal. Según Shiki, "La escena, tal y como existe en la realidad, es como una mujer bella por naturaleza; no puede evitar tener un cierto número de defectos y, por eso, las cejas deben ser mejoradas con lápiz y hay que aplicar polvos y colorete, cubriendo a la mujer con seda y brocado, todo para perfeccionar su belleza" ("*Papelera de Haikus*", MBZ53:211).

La idea de Sōseki corresponde al término "técnica" (*ishō*) tal y como se utiliza en el artículo de Shiki: "El mundo del haiku de 1896", que apareció en el mismo mes que "Papelera de haikus". Shiki buscaba la base de la belleza en la naturaleza, y pensaba que ésta contenía poco que fuera vulgar. Partiendo de esta tesis, sostenía que "quienes se inician en esta línea de estudio harían mejor en reflejar directamente la naturaleza. Al menos podrán evitar la vulgaridad". Se trata de una ampliación de la visión de la naturaleza que tenían Kozaki Hiromichi e Iwamoto Yoshiharu (aunque, en el caso de Shiki, sin las creencias cristianas que la acompañan); pero su asignación de la naturaleza a la dimensión de "materia prima" puede considerarse la contribución distintiva de Shiki. En oposición a la naturaleza, postula la "técnica", la subjetividad humana. Shiki nunca rechaza la retórica; más bien, critica como "vulgar" cualquier retórica que no esté sólidamente fundamentada en la "técnica".

¹⁵⁹ En este pasaje, las palabras en cursiva aparecen en inglés en el original.

Ya hemos descrito cómo designó una intencionalidad visual encarnada como base de la "técnica" poética. Hekigotō puede haber creado impresiones muy vivas en esas "miniaturas en forma de bosquejo" ("El mundo del haiku, 1896, "JZ4:503) como:

las camelias caen/una camelia roja/ luego una blanca
y

una linterna/en una noche estrellada de luna/brilla en el borde del pozo.

Sin embargo, según Shiki, al final sus obras eran haikus defectuosos, haikus que carecían de técnica.

[págs. 248 y 249]

En los escritos de Masaoka Shiki (...) la visión significaba vivir el mundo de los objetos mediante intencionalidad visual, aventurándose en las profundidades de ese mundo objetual, tocado por el espesor de las cosas. En medio de ese mundo objetual, el privilegio de la mirada se relativizaba. Shiki incluso llevó este proceso de descomposición del privilegio de la mirada y lo convirtió en la composición argumental de una de sus obras de ficción.

Tamae, la protagonista del relato inédito de Shiki "*Lirios de Higan*" ("Manjushage", ca. 1897), es el hijo mayor de la familia Nomura, "la más grandiosa familia del primer distrito" (SZ 13:297). "Estaba en la flor de su decimosexto o decimoséptimo cumpleaños, era inteligente y amable por naturaleza, y además un excelente erudito" (SZ 13:298), sin embargo, era propenso a caer en un silencio melancólico. Para escapar de los officiosos consejos de su nodriza, se aventura fuera y llega "detrás de las pequeñas tiendas a las afueras de la ciudad; finalmente recuperó el aliento; fue como si hubiera tomado conciencia de sí mismo por primera vez" (SZ 13:300). En medio de la naturaleza periférica saborea cierta libertad, pero:

“De repente, un sonido llegó a sus oídos, se detuvo y miró a su alrededor; había llegado a Mitsunofuchi. Como si se le acabara de ocurrir algo, empezó a buscar un lugar para caminar donde no hubiera camino, entre los árboles en aquella dirección, aquí en la hierba; finalmente se apartó del bosque del terraplén y se adentró en el verde de los prados. Cuando se dio la vuelta y miró, vio un montículo que se alzaba en medio de los campos a unos quince metros de distancia del terraplén y un árbol gigantesco, no podría decir altura, que se elevaba hacia las nubes; debajo de ellos, en la cima de su floración, los lirios de higan crecían tan densamente que no había espacio entre ellos. Reflejaban la luz del sol que se ponía en el oeste, como si una alfombra roja se extendiera sobre el suelo. Vio que en medio de ellos se sentaba una joven; “hablaré con ella”, se dijo, y tomando el sendero elevado entre los campos, se dirigió camino hasta el pequeño montículo y miró la espalda de la joven. Podría haber sido una mendiga; el obi de su kimono sucio y remendado tenía una tira de crespón chino, pero llevaba el pelo recogido toscamente por detrás. Junto a sus piernas, que estaban estiradas hacia delante, había una cesta con algunas flores y hierbas; estaba cogiendo lirios y, sin ningún cuidado especial, los ataba con un cordel”. (SZ 13:301)

Puede parecer un pasaje de descripción perfectamente ordinario insertado en el relato, pero obsérvese cómo la naturaleza representada por el narrador, que es inmanente al escenario representado, se transforma entonces en una naturaleza vivida por los personajes de la obra: el punto de vista del narrador se vuelve prácticamente idéntico al del héroe. Este modo de escritura casi no tenía precedentes en 1897; acababa de inventarse.

En otras palabras, la naturaleza representada en la ficción hasta entonces no había consistido más que en descripciones de paisajes inertes, el decorado sin vida del escenario en el que aparecían los personajes. Incluso en los bocetos de Tokutomi Roka en *La naturaleza y el hombre* (Shizen tojinsei, 1900): aunque produjo los pasajes más originales de ese periodo de descripción estetizada del paisaje, y aunque los bosquejos representaban una nueva variante del género de la literatura de viajes, el paisaje objetivado en ellos nunca fue dibujado según la mirada visualmente intencionada de alguien que lo hubiera vivido. Incluso en el mejor de los casos, nunca fue más que naturaleza representada tal y como se veía, dibujada con el ojo inmerso en los colores para el momento, instante a instante en sus tintes y pigmentos. Por eso Roka pudo utilizar algunos de esos bosquejos sin alteración alguna en su novela *Narniko* (Hototogisu, 1898), y el motivo por el que algunas de las

descripciones de *Namiko* pretendían no desentonar en *Naturaleza y Hombre*. Los personajes de la novela que contemplan el paisaje son retratados por el escritor como si ellos mismos formaran parte de él (...)

[págs 252-254]

El hecho de que Shiki estuviera probando suerte en este tipo de novela fantástica al mismo tiempo que defendía el realismo del *shasei* (el esbozo a partir de la vida real), es un problema clave para cualquiera que espere entender la obra de Shiki. Desde mi punto de vista, esta novela es interesante precisamente porque alberga en su interior la metodología del *shasei* de Shiki - es un excelente ejemplo de cómo la lógica del *shasei* se transformó en una lógica de la novela. Dicho de otro modo, el privilegio obsesivo de la descripción visual nos lleva, inesperadamente, a un encuentro directo con la monstruosidad de la cosa que es alienada y discriminada a través de la objetivación visual. Esto conduce finalmente no sólo al terror, sino también a la fascinación: el sujeto que mira cae bajo el hechizo del ser humano que figura dentro de la cosa en metáforas ocultas como un toro o una serpiente. Tayama Katai, al parecer, también experimentó este horror embrujador; los detalles pueden consultarse en "El último de Juemon" ("Juemon no saigo", 1902). Y la razón por la que "Más allá del paisaje" de Hasumi Shigehiko parece en cierto modo incompleta e insatisfactoria es que nunca aborda este drama que se desarrolla entre la mirada y el objeto.

Shiki, Tōson y Katai, al aventurarse en el territorio de ese drama, reforzaron la transparencia visual de la descripción natural como forma de subyugar ese horror, ese miedo. Ya he mencionado cómo Tōson practicaba la transparencia visual en forma de una descripción natural que se abría a algún otro espectador. En este sentido, la introducción de "Lirios de Higan", que expresa la experiencia de Tamae al llegar a las afueras de la ciudad como la "primera vez en ser consciente de sí mismo", es bastante simbólica. Es cierto que la expresión "al cabo de un rato volvió en sí" tiene algo de ingenuidad, pero este "yo" está solo, ha escapado a la tensión de estar con otros, y es en este estado de aislamiento cuando es poseído por un espíritu maligno. Shiki había superado esta crisis en su novela experimental ("Lirios de Higan"), por lo que para él el "yo" borrado y objetivado en el modo de expresión *shasei* tenía que ser, en la medida de lo posible, un "yo" destilado en una persona

indefinida, en un "uno". No se trataba de un modo de expresión autoexhibicionista que pusiera en primer plano las preferencias y manías individuales, sino uno que movilizara el ojo de alguien tan purificado que carecía de toda individualidad aparente, un alguien que se proyectaba a sí mismo en el mundo de los objetos, iluminando con transparencia visual el orden de las cosas. Quizá por esta razón, en el modo de expresión de Shiki, las palabras parecen muy transparentes.

Sin embargo, para que Shiki avanzara en esta dirección, tuvo que abandonar la escritura de novelas. Cuando consideramos esto, surge otra enorme pregunta. ¿El drama entre la mirada y su objeto que vemos en "Lirios de Higan" obligó a Shiki a adoptar el género novelístico o, por el contrario, fueron los recursos característicos del género novelístico los que le llevaron a este drama?



Cinco ángulos del *shasei*: de Shiki a Tohta

Jaime Lorente

Resumen

*“El principio del shasei revitalizó el hokku, que se había vuelto estereotipado en ese momento. Por tanto, se puede decir que hubo una brecha entre el hokku antes de Shiki y el haiku después de él. Pero ahora el propio shasei-ku se ha convertido en un estereotipo, por lo que muchos de nosotros buscamos una nueva forma de hacer haiku. El futuro no aparecerá de repente sino que evolucionará a partir del pasado. Es útil dar un paso atrás y tener una visión amplia del haiku en el mundo”.*¹⁶⁰

Este fragmento pertenece a un artículo de Akiko Sakaguchi escrito en 2002. Sin duda, abre la puerta a muchas cuestiones de interés pero aquí sólo intentaré plantear una de ellas: ¿Cuál es la concepción del “shasei” que ha llegado hasta nosotros? Veremos que existen, al menos, 5 posibles apreciaciones o interpretaciones del término.

Introducción

El *shasei* es el método que emplea Shiki para conservar y renovar el haiku en las letras japonesas. Como se ha indicado en los artículos precedentes, este puntal estético insiste en la reproducción o esbozo de la realidad, de la vida. Pero, ¿cómo es el proceso?

¹⁶⁰ Véase Akiko Sakaguchi, “Traveling Haiku,” *Blithe Spirit* 12:3 (2002), 50–51, <https://www.poetrymagazines.org.uk/magazine/record.asp?id=11901>

La visión del *shasei* en Shiki ha sido comentada por múltiples especialistas. La mayoría han establecido fases que concuerdan aproximadamente con la propia vida de Shiki: desde sus inicios basados en una descripción realista y directa hasta el uso de la imaginación ante el fatídico destino de sus últimos años postrado en un catre. A veces las fases se han entendido como un proceso cíclico (justificando así el regreso al “primer *shasei*” centrado en “reproducir exclusivamente la realidad” visible en su último diario *Una cama de enfermo de seis pies de largo*¹⁶¹).

Generalmente, los académicos han indicado la existencia de tres fases en el *shasei* de Shiki: realismo objetivo, realismo selectivo y realismo imaginativo (*makoto*). Nuestro *haijin* destinaría el primero a los escritores principiantes, el segundo a los intermedios y el tercero a los poetas avanzados en el arte del haiku. Pero es evidente que el concepto no es inamovible. Así, Ueda afirma que para Shiki: «*la doctrina del realismo nunca fue lo suficientemente fuerte como para sofocar su ocasional impulso fantasioso*». ¹⁶²

Hekigotō asumió la vía del *makoto* con el desarrollo del contenido frente a la forma, desembocando en el *verso libre*. Kyoshi regresó al haiku para “corregirlo de esta desviación”, modificando el nivel descriptivo del *shasei* en una visión rígida y objetiva (*kyakkan shasei*) ajena a cualquier elemento emocional y encorsetada en el 5-7-5+ kigo (*yûki-teikei*). No es extraño que, para Tohta, Kyoshi fuese un sacrílego.

¹⁶¹ Hay traducción en español de Elías Rovira, disponible online en El Rincón del Haiku y en Hojas en la Acera. En papel, edición no comercial: Masaoka Shiki. *Una cama de enfermo de seis pies de largo*, traducción y notas de Elías Rovira (Toledo: Sabi-shiori, 2023).

¹⁶² Makoto Ueda, «Masaoka Shiki», en *Modern Japanese Poets and the Nature of Literature*, Stanford, Stanford University Press, 1983, 15. Con traducción de Elías Rovira y cols. en *El Rincón del Haiku*:

<https://nueva.elrincondelhaiku.org/2022/02/26/masaoka-shiki-por-makoto-ueda/>

Shiki había bajado de los altares a Bashō ¹⁶³ mientras desempolvaba a Buson como arquetipo del “shasei”. Pero Keene considera que Shiki:

«interpretó siempre a Buson como un poeta de observación directa, falsificando su imagen. Esta observación directa es menos significativa que la mezcla de tradición literaria y emociones personales del poeta, aunque a menudo Buson usaba para sus imágenes una percepción aparentemente impersonal. En la poesía de Buson, como en sus pinturas, la descripción realista era de poca importancia en comparación con la nobleza de la concepción¹⁶⁴».

Con estas reflexiones de Ueda y Keene se demuestra que asistimos a un terreno de arenas movedizas: es la mezcla del shasei de Shiki en el campo de lo objetivo/subjetivo.

Además, merece ser comentada una llamativa investigación del niponólogo Herbert Jonsson: en 1974 Ogata Tsutomu edita *Buson jihitsukuchō* (Colección de *hokku* seleccionada por el propio Buson) como un manuscrito que pretendió publicar sin éxito el último año de vida. Tras su muerte, las páginas del documento se dispersaron y se vendieron. A través de una copia pudo publicarse esta obra capital, pues su valor reside especialmente en que incluye la evaluación de Buson de sus propios poemas (son 1.055, pese a que su obra completa es superior a 3.000).

Jonsson considera que este documento “*manifiesta que Buson dio calificaciones bastante bajas para el haiku tipo “shasei” u “objetivo”¹⁶⁵ sobre el que muchos especialistas, empezando quizá por Shiki, consideraban su modelo prototípico y casi único.*

¹⁶³ Véase la obra capital de Masaoka Shiki. *Bashō zōdan*, traducción del italiano de Jaime Lorente y Elías Rovira (Toledo: Sabi-shiori, 2023), edición no comercial. También disponible online en El Rincón del Haiku. La obra se ha traducido a partir del original de Lorenzo Marinucci.

¹⁶⁴ Citado por D. Keene, “World within walls”, 350.

¹⁶⁵ H. Jonsson. *Haikai poetics. Buson, Kitō and the Interpretation of Renku Poetry*. Stockholm: Stockholm University, 2006,60.

Además, entre los 1.055 hay 103 poemas marcados con el sistema de puntos propio de los concursos de *haikai*. Estas marcas son del siglo XVIII -antes de que se dispersara el documento-. Ogata Tsutomu sostiene que son del propio Buson y muestran los poemas que él valoró como los mejores. Aunque Jonsson considera que los argumentos de Tsutomu no son del todo certeros, afirma que «*la elección de Buson es muy diferente de lo que muchos críticos del siglo XX han supuesto que son sus mejores obras (...)*

Para Ogata, Shiki estaba equivocado (...) una de las razones de la falsa comprensión de Shiki fue que se basó en el estudio del Buson kushū¹⁶⁶».

Jonsson está refiriéndose a una colección del *hokku* de Buson, con 848 poemas, editada poco después de su muerte bajo supervisión -o incluso selección- del discípulo Takai Kitō (es la misma que estamos traduciendo y comentando Setsuko y yo en la web y revista de *El Rincón del Haiku*, por cierto).

Buson kushū no incluye ninguno de los poemas marcados en *Buson jihitsukuchō*, supuestamente por el propio maestro, lo que parece otorgarle más fuerza al argumento de Ogata Tsutomu.

Shimizu corrobora este punto de vista, afirmando que *Buson jihitsukuchō* es una primera clasificación aproximada de la obra del *haijin*, mientras que *Buson kushū* es una colección cuidadosamente preparada para su publicación por parte del maestro. Kitō sería el editor e incluye tras su propio nombre el carácter “cho” 著 que, de acuerdo con Jonsson, «*se usaba en esta época para referirse a la persona que había preparado la obra para impresión, no al responsable de la selección¹⁶⁷».*

También podemos acudir al célebre ensayo de Shiki, *Haijin Buson* (escrito en 1896, revisado en 1899) y todavía inédito lejos de Japón. En él, Shiki afirma la necesidad de combinar fantasía y realismo. En palabras de H.Sato:

«Shiki no tenía la imaginación resplandeciente de Buson y, por tanto, este haiku de *shasei* imaginativo será plano, pues su comprensión de Buson era “demasiado simplista¹⁶⁸».

¹⁶⁶ Íbid. 62.

¹⁶⁷ Íbid. 63.

¹⁶⁸ H.Sato, *On haiku*, Nueva York, A New Directions books, 2018, 151.

Por tanto, a tenor de estas reflexiones, el criterio del *shasei* no parece tan nítido y Shiki podría haber considerado como adalid de la descripción directa y natural a un poeta, Buson, que practicó también otro tipo de *hokku* basado en las alusiones al pasado, a la dinastía Tang y la corte Heian, e incluso a elementos puramente fantasiosos, propios del folclore. Recordemos, por ejemplo, su predilección por el “estilo chino” de Bashō, destacando su obra “Castañas vacías, *Minashiguri* 虚栗”. El dato sobre qué porcentaje del *hokku* de Buson es “descriptivo, real, directo” e “imaginativo, alusivo” nos resulta una incógnita en espera de un profundo análisis y de la traducción completa en Occidente de la poesía de Buson (de quien, por cierto, se encontraron 212 poemas inéditos en 2015 en la Biblioteca Central Tenri).

Shiki utilizó varios términos para referirse al *shasei*, como “*shajitsu*” (realidad), “*jitsujo*” (realismo) o “*ari no mama ni utsusu*” (reproducir la realidad tal y como es). Queda, para cerrar este apartado sobre Shiki, citar 3 haikus variados en cuanto a su concepción (realismo, realismo selectivo e imaginativo):

1

春雨や傘さして見る絵草紙屋 子規
Harusame ya/ kasa sashite miru/ ezōshiya

La lluvia de primavera;
hojeo bajo un paraguas
los libros de la tienda.

En la percepción es de vital importancia que el poeta seleccione los elementos del suceso observado para después reelaborarlos. Como recoge Ueda, el maestro Shiki afirma que:

«Shasei o realismo significa copiar el tema tal como es, pero necesariamente implica un grado de selección y exclusión...(…) Una camelia roja que florece en un bosque ominosamente oscuro le parecería extremadamente hermosa y atractiva. En un caso como ese, un escritor debería hacer un bosquejo de la escena centrándose en la camelia. La flor no tiene que describirse en detalle. Conmoverá profundamente al lector si el escritor primero describe la siniestra oscuridad del bosque con algún detalle, y luego presenta la camelia en las palabras más breves».¹⁶⁹

En este principio de realismo selectivo aparece, innegablemente, la sensibilidad estética del poeta (su predilección o su concepto de “belleza”). El paisaje abandona su carácter totalizador para refugiarse en un límite, en un marco definido: tras una escena se eligen los elementos concretos.

Quizás el ejemplo más famoso de Shiki sobre ello es su haiku de 1902 (en la traducción de Beichman):

2

柿くへば鐘が鳴るなり法隆寺
kaki kueba kane ga naru nari Hōryūji

muerdo un caqui
y suena una campana-
Hōryūji.

En 1902 Shiki está muy enfermo, postrado en su pequeño catre de seis pies de largo, y sólo percibe su habitación y el jardín. Así que recurre a una combinación: Shiki entiende por *kyōjo* (imaginación) la *descripción abstracta*, mientras que *jitsujo* (realismo) refiere a la *descripción realista*.

¹⁶⁹ Makoto Ueda, «Masaoka Shiki», en *Modern Japanese Poets and the Nature of Literature*, Stanford, Stanford University Press, 1983, 11. Con traducción de Elías Rovira y cols. en *El Rincón del Haiku*:

<https://nueva.elrincondelhaiku.org/2022/02/26/masaoka-shiki-por-makoto-ueda/>

Como indica Yamamoto Kenkichi, «*debe combinar la fantasía [kūsō 空想] y el realismo [shajitsu 写実] para crear grandes trabajos*». ¹⁷⁰

Esta última etapa del *shasei* de Shiki se encuentra más allá del realismo selectivo: es el *makoto*, o “verdad interior”, un concepto que fue definido por Onitsura en su célebre *Hitorigoto*¹⁷¹, aunque Shiki modifica su sentido original: ya no se busca una autenticidad externa, sino interna (en el corazón del poeta). Ueda lo define de la siguiente manera:

*«Makoto. . . es shasei dirigido hacia la realidad interna. Se basa en el mismo principio de la observación directa, salvo que lo observable es el propio yo del poeta. El poeta debe experimentar su vida interior de forma simple y sincera, como observa la naturaleza, y debe describir la experiencia con palabras tan simples y directas como las de los poetas antiguos, tan simples y directas que parecen ordinarias»*¹⁷².

Importa presentar los hechos de forma creíble y realista, al margen de su observación directa:

«La imaginación es una expresión de la mente humana, así que, salvo que uno sea un genio, es natural que la mediocridad y la imitación inconsciente sean inevitables. . . . El boceto del natural, por el contrario, copia la naturaleza, por tanto, los temas de prosa y poesía basados en él pueden cambiar como lo hace la naturaleza. Cuando uno mira una obra basada en el boceto del natural, puede parecer un poco superficial; pero cuanto más se saborea, más variedad y profundidad revela. El boceto del natural tiene defectos, por supuesto. . . pero no tantos como la imaginación».¹⁷³

¹⁷⁰ Citado por H.Sato, *On haiku* (New York: New Directions Books, 2018), 150.

¹⁷¹ Hay edición en español: *Hitorigoto*, traducción de Jaime Lorente. Toledo: sabi-shiori, 2023.

¹⁷² Makoto Ueda, *Modern Japanese Poets and the Nature of Literature* (Stanford, Stanford University Press, 1983), 17.

¹⁷³ Janine Beichman, *Masaoki Shiki: His Life and Works*. Tokyo: Kodansha, 1986. Traducción de este diario por Elías Rovira, publicado en *El Rincón del Haiku*. Una cama de enfermo.

Ueda indica algún ejemplo de haiku que describe escenas imaginarias, dado que Shiki se encontraba hacinado en su cama en el momento de la composición:

3

夏野行ク人や天狗ノ面ヲ負フ

natsu no yuku hito ya tengu no men o ou

En el páramo de verano
un viajero camina
con una máscara de Tengu a su espalda.

El Tengu es un monstruo con cara roja y nariz larga. Aquí el suceso *imaginado* trata de ser verosímil, factible, incorporando una situación natural (una persona caminando con una máscara).

Este planeamiento dista del “suceso inventado”, con diversos ejemplos de Buson, donde parece describirse directamente al yōkai como hecho real:

傘も化けて目のある月夜哉

Karakasa mo bakete me no aru tsukiyo kana

También mi paraguas
se transforma en un ojo,
esta noche de luna.¹⁷⁴

¹⁷⁴ Disponible en ビブリア : 天理圖書館報 = Biblia : revista de la Biblioteca Central de Tenri (144), 88-125, 2015-10 (aparecen publicados los 212 haikus inéditos de Buson, encontrados en 2015, correspondientes al volumen primavera y verano); ビブリア : 天理圖書館報 = Biblia : revista de la Biblioteca Central de Tenri (145), 81-110, 2016-05 (volumen otoño e invierno). Mi entero agradecimiento a Setsuko Takeoka, quien me facilitó una copia de dichos volúmenes aún no publicados en formato libro (parece que publicarán en Japón la obra entera encontrada: una antología con cerca de 1900 haikus del maestro, donde se encontraron los 212 inéditos).

El haiku hace referencia a Karakasa o Karakaskozou (からかさ小僧² O monstruo paraguas) es decir, paraguas antiguos que se transforman en yōkai cuando cumplen los cien años. Suele tratarse de un paraguas con dos brazos, un ojo y una pierna (gracias a la cual realizaba saltos).

Esta es la contradicción aparente de Shiki, cuya visión del *shasei* se adapta al tiempo y circunstancia. Practicó un *shasei* objetivo/subjetivo. Parece un juego de luces en continua impermanencia; un caleidoscopio que, según el momento, muestra una fascinante mecanismo de percepciones paradójicas.

Shiki intuyó que el futuro del haiku pasaría por las manos de dos poetas muy diferentes: por un lado, Hekigotō, “tan frío como el hielo” y por el otro Kyoshi, “tan caliente como el fuego”. Esta definición indica la incompatibilidad de caracteres. La prematura muerte de Shiki impidió desarrollar el concepto y arrojó a sus dos grandes discípulos a una verdadera lucha que acabó en un inédito cisma en el mundo del haiku, convirtiendo el *shasei* (reelaborado, manipulado e interpretado de diferente forma) en la piedra angular de sus teorías.

Kyoshi, *Hototogisu* y el *shasei* objetivo

Disponemos de un intercambio de impresiones entre Shiki y Kyoshi en torno al *shasei*, de crucial importancia, que marcará el devenir del término y el nuevo uso que adquirirá en los poetas de *Hototogisu*. La discusión entre ambos sobre este punto merece ser citada:

-Shiki: «*si observas una flor de luna muy de cerca tus imágenes mentales previas desaparecerán, dejando sólo una apreciación de shasei en tu mente*».

-Kyoshi: «*Si tú barres todas las imágenes mentales relacionadas con la flor de luna, estás destruyendo los muchos tipos diferentes de asociaciones poéticas con que los poetas del pasado dotaron a esta flor (...) sería lo mismo que borrar las imágenes mentales de los sitios y monumentos famosos del pasado*¹⁷⁵».

Aunque Shiki consideraba que el *shasei* básico describía aquello que estaba ante nuestros ojos, Kyoshi añadía las asociaciones literarias y tradicionales de un objeto como forma intrínseca de su naturaleza. Tras la muerte de su maestro, Kyoshi es el nuevo director de la revista *Hototogisu* y recoge este principio estético transformándolo en los ideales *kachō fuei* y *kyakkan shasei* (similar al estilo *karumi* de Bashō). También elaboró con interés el concepto “*keshiki*” que es tanto una imagen mental como una escena paisajística.

¹⁷⁵ Citado por D. Keene. *Dawn to the West: Japanese Literature of the Modern Era*. New York: Columbia University Press, 1984, 113.

Por lo tanto, el término se reformula. Kyoshi explica *kyakkan shasei* como una acción del aprendiz que debe tratar de recrear lo que ve a partir de sus formas objetivas, ajeno a su propia subjetividad. Entonces, ha de convertir la percepción captada en expresión poética que, con suerte, se convertirá en haiku. Con práctica y una aguda observación y sensibilidad el aprendiz experimenta nuevos vínculos e interacciones entre los objetos y su “corazón”. Por entonces, el *haijin* representa su propia percepción y trascenderá la distinción mundana entre lo subjetivo y objetivo¹⁷⁶. Por tanto, Kyoshi considera que lo visto ante los ojos, los objetos de *shasei*, estimulan las emociones presentes en ellos.

El propio Kyoshi acaba señalando también que los objetos representados por el haiku no pueden ser, en un sentido físico real, los mismos que representa en su poema, pues verdaderamente el *haijin* está creando algo nuevo. Este argumento se denomina *shasei no san dankai setsu* o *La teoría de los 3 pasos en el dibujo*. Takiguchi lo explica así:

Paso 1.- el objeto se separa del poeta y éste lo reproduce.

Paso 2.- el objeto y el poeta se convierten en uno.

Paso 3.- el objeto regresa al poeta¹⁷⁷.

Podemos indicar un ejemplo de Kyoshi como muestra:

遠山に日の当たりたる枯野

Tooyama ni hi no ataritaru karen kana

En las lejanas montañas
el sol brilla;
campo marchito.

¹⁷⁶ Citado por S. Takiguchi. *Kyoshi, a haiku master*. Oxford, Ami-Net International Press, 1997, 30-31

¹⁷⁷ *Íbid.* 31-32

Según Kyoshi, el estudiante de haiku primero debe intentar esbozar lo que ve, por ejemplo, montañas, flores o pájaros, y captar algún tipo de percepción que emana de sus características objetivas, es decir, sus colores, formas o el modo en que florecen o cantan, lo cual no forma parte de la subjetividad del estudiante. Luego tiene que convertir la percepción así captada en expresión poética que, con suerte, se convertirá en haiku.

Sin embargo, con la práctica y con una observación más aguda y mayor sensibilidad, el estudiante experimenta una nueva simpatía, o incluso interacción, entre estos objetos y su “corazón”. En esa etapa, las flores y los pájaros ya no están separados del estudiante, sino “fundidos en su corazón para que sientan como si éste fuera conmovido por ellos”. El resultado final según Takiguchi, es que el estudiante representa su propia percepción, es decir, él mismo, al representar las flores y los pájaros en la puesta en práctica avanzada de *kyakkan shasei*. Aquí es donde el *haijin* habrá trascendido la distinción mundana entre “lo subjetivo y lo objetivo”.

La propuesta y el dogmatismo de Kyoshi debe entenderse como una violenta reacción ante la alternativa planteada de Hekigotō y las nuevas tendencias surgidas en el haiku. Kyoshi asume el papel de “guardián de las esencias del haiku tradicional”, de paladín del *kigo* y el metro 5-7-5.

Tohta sentencia:

«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 idea¹⁷⁸».

¹⁷⁸ Citado en Kaneko Tohta, *Ikimonofûei*. Publicado en inglés por el Grupo Kon Nichi Haiku, Vermont: Red Moon Press, 2019. Hay traducción en español: *Ikimonofûei Composición Poética de los Seres Vivos*, traducción de Jaime Lorente. Toledo: Sabi-shiori, 2023, p. 37. Disponible online en *El Rincón del Haiku*.

Pero, también Kyoshi se enfrenta a voces discrepantes en su propio círculo: el poeta Mizuhara Shūōshi (1892-1981) abandona Hototogisu y funda en 1929 la revista *Ashibi* o flor de Andrómeda. Aquí publica un artículo revolucionario: “*La realidad de la naturaleza y la realidad de la literatura*”. En este ensayo afirma que el *shasei* de Shiki por sí solo no es suficiente para el arte del haiku, pues la creatividad y un amplio conocimiento son atributos necesarios para un *haijin*. La subjetividad es necesaria. Esto supuso un punto de inflexión al introducir el concepto y la diferencia entre la *verdad científica* y la *verdad literaria*.

El propio Buson había afirmado siglos atrás:

«si sólo enfatizas una descripción inteligente del entorno natural, entonces tu poder poético [hairyoku] disminuirá gradualmente.(...) Cuando compilamos antologías preferimos no incluir poemas como estos»¹⁷⁹

¹⁷⁹ L.M. Zolbrod. “Buson’s Poetic Ideals: The Theory and Practice of Haikai in the Age of Revival, 1771-1784” en *The journal of the Association of Teachers of Japanese*, vol.9, nº 1 (enero 1974, 1-20), 4.

Hekigotō y las nuevas corrientes

Hekigotō inaugura *Shinkeikō* o la *Nueva Tendencia* del haiku, donde prioriza la experiencia directa y la inmediatez de los sentimientos, abogando por una aproximación subjetiva¹⁸⁰. Tohta lo confirma:

«Hekigotō hizo un gran esfuerzo por difundir el haiku; recorrió literalmente todo el país abogando por que la gente compusiera en haiku lo que directamente pensaba y sentía. Como resultado, los estilos de ritmo libre se desarrollaron rápidamente, aunque llegaron a considerarse una forma desviada. (...) había compuesto directamente sus pensamientos y sentimientos en el haiku, y finalmente promulgó una forma de haiku de ritmo libre (*jiyūritsu haiku*)” [o haiku de metro libre]. 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 ve¹⁸¹».

También desean explorar la *psique* humana, acercándose a todos los “ismos” que comenzaban a aflorar en Japón, aunque este asunto será desarrollado con especial fuerza por una nueva y subversiva tendencia: *Shinkō haiku Undō* (*haiku contracorriente* o *Nuevo Haiku Emergente*).

Su principal figura fue Sanki (1900-1962) quien afirma sobre la guerra: “esta feroz realidad es la oportunidad más gloriosa para magnificar lo que realmente es el haiku no estacional¹⁸²”, destacando en esta corriente una postura antibelicista, al contrario que *Hototogisu*. Puede resultar sorprendente que el máximo exponente del *kachōfūei*, Kyoshi, escribiera varios “haikus de guerra”. Esto es debido a su fervor nacionalista. Como señala Sanki, principal figura del movimiento contracorriente, “aquellos que se ceñían a pájaros y flores esperaban que en la gente se produjera, sin reflexionar, un “haiku

¹⁸⁰ S. Takiguchi. *Kyoshi, a haiku master*. Oxford, Ami-Net International Press, 1997, 26.

¹⁸¹ Citado en Kaneko Tohta, «*Ikimonofūei*».p. 34 y 36. Disponible online en *El Rincón del Haiku*.

¹⁸² Citado por H. Sato, *On haiku*, 166.

de movilización total del espíritu nacional” que complaciera a los militares”¹⁸³.

Algunos de los haikus de guerra los firma Sosei, quien lucha durante año y medio en China: sus poemas en el frente se denominaron “haikus de humo de pistola, *shōen haiku*”. Kyoshi ensalza la obra de Sosei mientras cuestiona este nuevo movimiento alternativo, “antipatriota”:

«un hombre que esquivaba constantemente el humo de la artillería y la lluvia de balas, luchaba contra el cruel calor y frío y pasaba por todo el sufrimiento de las batallas reales... no se compara con los haikus de los que se quedan aquí y escriben mientras imaginan batallas¹⁸⁴»..

Un ejemplo de este haiku de guerra *in situ* de Sosei:

夏灼くる砲車 とともにわれこそ征け

natsu-yakuru hōsha to tomo ni ware koso yuke

Con un transporte

quemado en verano

voy a la guerra.

Poco a poco Sosei fue perdiendo su interés por la guerra. Murió de tuberculosis en 1946, pero un año antes edita su antología definitiva formada por 250 haikus, eliminando todos aquellos sobre la guerra excepto tres.

¹⁸³ *Íbid.* 181.

¹⁸⁴ *Íbid.* 169.

El *shasei*, en el movimiento contracorriente, recurre al elemento imaginativo en el ámbito de la guerra, mostrando una postura abiertamente pacifista. Sōjō hablaba de “imaginar y ver el fuego de la guerra desde lejos” y se puso de moda escribir haiku imaginando lo que pasaba en los campos de batalla. Tres mil haikus de guerra fueron recopilados en 1938 por la revista *Estudios de haiku* (haiku kenkyū)¹⁸⁵. Todo esto supuso una rebelión para el círculo de *Hototogisu*.

Sōjō, por el contrario, abre el abanico de materias a la propia realidad del siglo XX: un mundo urbano e industrializado, donde las ideas socialistas empezaban a ser conocidas en Japón y cimentaron la conciencia de clase y posiciones contrarias a los conflictos bélicos¹⁸⁶. Esta modalidad alternativa de haiku también pretendió hablar sobre la vida en sociedad, sobre las personas y sus conflictos.

¹⁸⁵ Citado por H.Sato, *On haiku*, 166.

¹⁸⁶ Pese a la eliminación del *kigo*, gran parte de los *hajjines* del movimiento *contracorriente* conserva el metro 5-7-5 (como Sōjō o Sanki).

Kaneko Tohta y el concepto de zōkei-ron

Saitō Mokichi (1882-1953) es el puente necesario entre Shiki y Kaneko Tohta. Es conocido por su definición del *shasei*:

"Componer sobre la naturaleza es proyectar la naturaleza-vida hacia la naturaleza. Es Naturbeseelung... Realizar 'shasei naturaleza' es esbozar la propia vida"¹⁸⁷.

Según Mokichi, el *shasei* no siempre es objetivo. El joven Kaneko Tohta estudió el enfoque subjetivo de Mokichi y reelaboró su propia teoría, *zōkei-ron*.

Tras la Segunda Guerra Mundial, la corriente *gendai haiku* sintetiza las tendencias alternativas a *Hototogisu*, formando un grupo ecléctico. Tohta pronto se convierte en su referencia más destacada.

Zōkei-ron es una vuelta de tuerca al *shasei* de Shiki (especialmente, de su percepción del *makoto* como vía imaginativa o subjetiva). Tras la percepción de un suceso, el *haijin* busca dentro de su conciencia, en las capas de memoria para llegar a una serie de imágenes basadas en experiencias previas. Lo novedoso es la unión o fusión entre lo vivido y lo asimilado previamente, circunstancia que permite el proceso creativo del haiku.

Ésta es una de las principales novedades que incorpora Tohta: una figura imprescindible en el haiku de la segunda mitad del siglo XX. Analicemos uno de sus poemas:

被曝の牛たち水田に立ちて死を待つ

hibaku no ushi tachi suiden ni tachi te shi o matsu

las vacas con radiación

de pie en el arrozal

esperando la muerte

¹⁸⁷ 1916; en Las obras completas de Saitō Mokichi (*Saitō Mokichi shu*) Kadokawa Shoten, 1970, p. 39).

En este caso, el conocimiento del suceso (el accidente de Fukushima), las implicaciones de la irradiación, la llegada de los animales a una zona de evacuación nuclear, su abandono (indicando que están contaminados) se une a la percepción directa e instantánea de aquellas vacas del arrozal.

Un aspecto clave de la teoría del *zōkei-ron* es el “yo autónomo”: es el proceso de situar al yo entre el sujeto y el objeto; reorientar al poeta del haiku alejándolo tanto del *kyakkanshasei* -el esbozo objetivo- como del modelo radicalmente subjetivo, iniciado por Hekigotō. Aquí es donde el haiku se convierte en una composición que elude la polaridad objetivo/subjetivo y se basa en el estilo *ikimonofūei* (composición poética sobre los seres vivos) de erradicando el *kachōfuei* de Kyoshi para hablar de cualquier ser animado o cosa, e incluso a partir de varias experiencias ocurridas en momentos distintos, integradas en un haiku. Es la experiencia corporal directa, e incluso formada en diferentes instantes, la que moldea su haiku. Esta teoría puede llegar a atravesar ciertos límites, motivo por el que Tohta ha sido visto en ocasiones como un poeta vanguardista (*zen'en*), imagen que él rechaza. Un conocido ejemplo de este *escorzo poético* es:

銀行員ら朝より蛍光す烏賊のごとく
ginkōin-ra asa yori keikō su ika no-gotoku

Desde por la mañana
los empleados del banco
fluorescentes como calamares

Tohta explica: “*En la mañana oscura cada empleado del banco soporta una solitaria luz fluorescente y muestra una peculiar forma viva de tribu de peces. Eso se ha establecido en una imagen*” En otras palabras, intelectualmente convirtió su consciencia en dos imágenes; reunió al calamar y al empleado de banco, aunque estaban distantes y sin relación entre sí”¹⁸⁸.

¹⁸⁸ Lo verdadero antes de que se haga verdad: una entrevista con Makoto Ueda, por Eve Luckring. Disponible en castellano bajo traducción de Leticia

El concepto de *Zōkei-ron* es, a mi juicio, una actualización y reorientación del sentido primigenio del *shasei*, de Shiki, basado en la fusión de lo objetivo y subjetivo. Sin embargo, la novedad se halla en la incorporación de las experiencias previas, que se añaden en un *collage* a la pura percepción y otorgan sentido y múltiples lecturas.

En pleno siglo XXI las dos corrientes principales siguen apelando a Shiki: por un lado, la interpretación del realismo objetivo de Kyoshi y, por el otro, las modificaciones del haiku moderno (*gendai haiku*) introducidas con ahínco por Kaneko Tohta, entre otros. En cualquier caso, al margen de múltiples variaciones o modificaciones, el *shasei* es el legado más importante de Shiki: un regalo en forma de teoría que sostiene el haiku actual.

Sicilia Saavedra: <https://nueva.elrincondelhaiku.org/2018/07/27/lo-verdadero-antes-de-que-se-haga-verdad-una-entrevista-con-makoto-ueda-por-eve-luckring/>

Referencias bibliográficas

Akiko S. (2002). "Traveling Haiku," *Blithe Spirit* 12:3, 50–51, <https://www.poetrymagazines.org.uk/magazine/record.asp?id=11901>.

Beichman, J. (1986). *Masaoki Shiki: His Life and Works*. Tokyo: Kodansha.

Blyth, R.H. (1968). *A History of haiku (2 vols)*, Tokio, Hokuseido Press, 1968 -3ªed-, 267.

Shiki, M. (2023). *Una cama de enfermo de seis pies de largo*, traducción y notas de Elías Rovira. Toledo: Sabi-shiori.

Bashō zōdan (2023), traducción de la obra en italiano de Lorenzo Marinucci, por Jaime Lorente y Elías Rovira (Toledo: Sabi-shiori, 2023), También disponible online en El Rincón del Haiku. <https://nueva.elrincondelhaiku.org/2023/02/18/basho-zodan-de-shiki-la-obra-cumbre-del-haiku-moderno/>

Jonsson, H. (2006) *Haikai poetics. Buson, Kitō and the Interpretation of Renku Poetry*. Stockholm: Stockholm University.

Keene, D. (1984).. *Dawn to the West: Japanese Literature of the Modern Era*. New York: Columbia University Press, 1984.

Sato, H. (2018). *On haiku*. New Directions Publishing Corporation

Takiguchi, S (1997). *Kyoshi, a haiku master*. Oxford, Ami-Net International Press.

Tohta, K. (2023) *Ikimonofûei*. Publicado en inglés por el Grupo Kon Nichi Haiku, Vermont: Red Moon Press, 2019. Hay traducción en español: *Ikimonofûei Composición Poética de los Seres Vivos*, traducción de Jaime Lorente. Toledo: Sabi-shiori. Disponible online en *El Rincón del Haiku*: <https://nueva.elrincondelhaiku.org/2023/06/16/ikimonofuei-composicion-poetica-sobre-los-seres-vivos-de-kaneko-tohta/>

Ueda, M. (1983) «Masaoka Shiki», en *Modern Japanese Poets and the Nature of Literature*. Stanford, Stanford University Press, 1983, 15. Con traducción de Elías Rovira y cols. en *El Rincón del Haiku*:

<https://nueva.elrincondelhaiku.org/2022/02/26/masaoka-shiki-por-makoto-ueda/>

Zolbrod, L.M (1974) “Buson’s Poetic Ideals: The Theory and Practice of Haikai in the Age of Revival, 1771-1784” en *The journal of the Association of Teachers of Japanese*, vol.9, nº 1 (enero 1974, 1-20).

Ikimonofûei

Composición Poética sobre los Seres Vivos [fragmentos]

Kaneko Tohta

-Fragmentos de la Conferencia presentada en el 46º Congreso Nacional Anual de la *Gendaihaiku kyōkai* (Asociación del Haiku Moderno), 13 de octubre de 2009-¹⁸⁹.

Traducción al inglés de Kon Nichi Translation Group

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

Traducción al español de Jaime Lorente

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 Hekigotō¹⁹⁰ había compuesto directamente sus pensamientos y sentimientos en el haiku, y finalmente promulgó una forma de haiku de ritmo libre (*jūyūritsu*

¹⁸⁹ Para este trabajo sólo se han incluido los fragmentos que tratan directamente o están vinculados al concepto de *shasei*. La conferencia completa aparece en *Haiku as life*. Kaneko Tohta Omnibus (libro 1) traducida por el Grupo Kon Nichi. Hay traducción en español: *Ikimonofûei. Composición Poética sobre los Seres Vivos*, trad. Desde el inglés de Jaime Lorente (Toledo: Sabi-shiori), 2023.

¹⁹⁰ Kawahigashi Hekigotō (1873-1937) y Kyoshi fueron los dos discípulos principales de Shiki.

haiku)¹⁹¹. 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.

Pero, de hecho, Shiki, el maestro de Kyoshi, sólo había hablado del "esbozo" (*shasei*) como concepto poético. Shiki nunca utilizó el término "objetivo" (*kyakkan*)¹⁹². 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.

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

¹⁹¹ En 1911, Hekigotō estableció su grupo de haiku de ritmo libre: *Sōun* (nube en capas) junto a Ogiwara Seisensui. Tanto Santōka Taneda como Ozaki Hōsai se asociaron con esta corriente.

¹⁹² 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.

por que la gente compusiera en haiku lo que directamente pensaba y sentía. Como resultado, los estilos de ritmo libre se desarrollaron rápidamente, aunque llegaron a considerarse una forma desviada¹⁹³.

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*"¹⁹⁴ y se esforzó por seguir articulando sus ideas en *Ashibi*, su nuevo círculo de haiku (y diario, a partir de 1934). Kyoshi parecía

¹⁹³ El significado de *itsudatsu* es "desviado, pervertido"; el contexto es negativo. Kaneko se refiere a la visión dominante sobre el haiku de ritmo libre que surgió a raíz de la popularidad del enfoque *Hototogisu* (Kyoshi).

¹⁹⁴ 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*.

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”¹⁹⁵.

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.

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

¹⁹⁵ Qtd. *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.

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*¹⁹⁶ 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 Edo¹⁹⁷. 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.

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*

¹⁹⁶ "Puro, sin adornos": *uiuishii*-(sin artificios, sin adornos), poco sofisticado, ingenuo, inocente, sin arte. Sinónimo: sin pretensiones, cándido, puro, sencillo.

¹⁹⁷ 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.

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. Me parece que hay muchos 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 instintiva¹⁹⁸.

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 primigenia, 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

¹⁹⁸ En su ensayo-respuesta "Sobre el desarrollo de una teoría del Haiku" (a continuación), Masahiro Horii 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".

sensibilidad pura con la sociedad, uno se ve atrapado por sus aspectos negativos, y esa pureza se diluye, se daña.

10.- Percepción Cruda de los Seres Vivos, ¡Banzai!¹⁹⁹

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 retorcidos²⁰⁰.

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.

¹⁹⁹ "Ikimono kankaku, banzai!" - *Ikimono kankaku*: percepción cruda de los seres vivos. *Banzai*, lit. 10.000 años; para siempre.

²⁰⁰ *Dokusareru*- "doku" lit. Veneno; *sareru* es un sufijo verbal, significa aquí "ser". Algunos sinónimos para *dokusareru* son "ser corrupto", "ser manchado", "ser dañado".



El futuro del haiku.

Una entrevista a Kaneko Tohta [fragmentos]

Kaneko Tohta

Traducción al inglés de Kon Nichi Translation Group

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

Traducción al español de Jaime Lorente.

KT= Kaneko Tohta.

Pregunta 3 de la entrevista: haiku y conciencia social.

Nuestro equipo de investigación está traduciendo algunos de sus poemas y ensayos sobre la relación entre el haiku y la conciencia social (*shakaisei*). Se trata de un tema bien tratado en sus ensayos, y probablemente le han pedido a menudo una explicación, pero en nombre de los poetas internacionales de haiku, ¿podría explicar brevemente la relación entre el yo poético y la socialidad (conciencia social)?

KT: El problema del haiku y la sociedad, sí, es una buena pregunta. Me ha preguntado si podría explicar esta cuestión de forma sencilla, para los poetas de haiku extranjeros: explicar en términos sencillos la cuestión de la sociedad y su relación con uno mismo. Creo que puedo expresarlo de un modo que resulte claro para los poetas de haiku extranjeros. Creo que Richard ya lo sabe, pero con la generación Beat - incluido Gary Snyder- tengo algo en común.

Anteriormente mencioné el salvajismo intelectual- se puede observar esta cualidad en su trabajo. Recuerda cuando Snyder visitó Japón el año pasado- vino a Ehime, Japón, para recibir el Premio Internacional de Haiku Masaoka Shiki, el año pasado (Snyder ganó este premio en 2004; Kaneko ganó el mismo premio en 2008; se celebró una fiesta de celebración en 2009, con la asistencia de Snyder). Durante su visita habló sobre el haiku en el mundo angloparlante.

En su mayor parte, los poetas angloparlantes modelan sus poemas a partir del haiku japonés, llamando así a su obra (hablando fonéticamente): "ha-i-ku", componiendo normalmente en un formato de tres versos. Sin embargo, al hablar del contenido de sus poemas, Snyder declaró que estaba "involucrado en un movimiento de haikus en lengua no japonesa". Utiliza el formato de tres versos pero no escribe en japonés. (Kaneko parafrasea a continuación los comentarios de Snyder realizados en la fiesta de celebración, en 2009):

El atractivo del haiku reside en su brevedad, pero en el contexto de la vida diaria, de la cultura cotidiana, el haiku es extremadamente útil. Esto se debe a que el haiku puede componerse libremente. Por tanto, la brevedad es un punto importante. Otro tiene que ver con el modo en que los poetas de la generación Beat abordaron el haiku japonés, que posee un contenido y un sabor sutiles y ambiguos, es decir, cómo y de qué manera adquirieron su esencia.

Cuando digo *adquirir*, no pretendo dar a entender ningún sentido contracultural; más bien me refiero a la cultura oriental, en relación con la cultura estadounidense. Y más concretamente, a las dificultades que plantea la cultura japonesa (en este contexto).

Afirmar la extranjería cualitativa y, además, enriquecer el contenido del haiku (en lengua no japonesa). Creo que participar en este proceso tiene sus ventajas. Para examinar objetivamente el haiku japonés, hay que dedicarse primero a escribir haiku no japonés. Mientras trabajas para ajustarte al estilo breve del haiku, el resultado de este proceso te permitirá "captar el aroma" de la esencia del haiku japonés. Una vez que seas capaz de hacer esto, querrás realizar el haiku en tu propio idioma. Esto es lo que discutió Snyder.

Las ideas de Snyder tienen sentido. Su pensamiento se ha fomentado desde aquella época en que Occidente soñaba con Oriente. Y Snyder es alguien que practica el Zen, así que es natural que él llegara a tener tal noción. Sí, al menos considerando a la gente del mundo angloparlante - creo que aquellos con suficiente comprensión del haiku tienen esta noción...

Lo intuyo por mis propias experiencias en mis giras europeas, con alemanes, británicos y otros. Les atrae la brevedad del haiku, y han conseguido integrar esta poética en su propia vida cotidiana. Sin embargo, quieren mucho más. “Queremos captar y digerir la naturaleza misteriosa y profunda del haiku japonés. Cuando lo consigamos, nuestra vida cultural será mucho más rica”- La gente me ha dicho cosas así.

Pero debo admitir que es un intento atrevido. Es un tema interesante, pero no voy a seguir discutiéndolo aquí. Pero así son las cosas, creo. Sí, sobre el futuro del haiku - en mi opinión, el futuro del haiku no japonés es mucho más brillante que el haiku japonés. Bueno, sólo en Europa y Norteamérica, el número de poetas de haiku o “haikuistas” debe ser de más de dos millones. El hecho de que tanta gente escriba haiku - esto parece ser una buena prueba. Las posibilidades para el futuro del haiku no japonés parecen sólidas, ¿verdad?

RG: Pero, en América o Europa, el número de poetas de haiku de alto nivel es reducido. . .

KT: Ya veo.

RG: Fuera de Japón, hay poco conocimiento del haiku.

KT: Sí, lo he oído. Hay una gran distancia entre la élite y el ciudadano de a pie (autor). Sí, una gran distancia, y no hay nada que se pueda hacer al respecto. Bueno, la situación es la misma en el mundo del haiku japonés también. Pasa lo mismo con todo (en cualquier campo/género). En Europa, el actual jefe de la UE es un belga, Herman Van Rompuy, Presidente del Consejo Europeo. Escribe haiku.

IY: Oh, ¿es así?

KT: Sí, ha escrito sobre ello tanto en el *Asahi* como en el *Nihon Keizai shimbun* (los periódicos *Asahi* y *Nikkei*).

RG: Antes que él, Dag Hammarskjöld fue también un notable poeta de haiku en el mundo de la política internacional. . .

KT: ¡Sí, un nombre imposible de recordar para mí! El Embajador ante las Naciones Unidas (más tarde Secretario General) que falleció. Sí, era todo un intelectual, un miembro de la llamada intelligentsia. Luego está el británico Cobb (David Cobb), presidente de la British Haiku Society. También es una persona con talento. Le he conocido en persona y he recibido una colección de sus haikus: escribe bien. También es un poeta de talento.

RG e IY: Bueno, desde 2003 hemos emprendido varios proyectos de traducción de haikus al inglés, que esperamos hayan contribuido a traer algún tipo de revolución al mundo del haiku.

KT: ¡Oh, el profesor Gilbert lo hizo!

IY: Como grupo, nos comprometemos, en todos nuestros proyectos, a conectar con diversas personas procedentes de distintas naciones y regiones. Esta entrevista y sus obras traducidas se publicarán en Estados Unidos, en la editorial Red Moon Press, cuyo fundador y editor jefe es Jim Kacian, un poeta maravilloso, que también ha fundado The Haiku Foundation. También estamos en contacto con el cineasta Dimitar Anakiev, poeta y editor de haiku esloveno que ha promovido el haiku en la región de los Balcanes. Y también con un destacado miembro de la Sociedad Alemana de Haiku, Udo Wenzel. Así que nuestra vinculación no se limita al mundo angloparlante.

RG: Hasta la fecha, hemos traducido las obras y el pensamiento de seis *gendaihaijin* (poetas de haiku japoneses modernos/contemporáneos), y hemos publicado extractos subtítulos de sus entrevistas en vídeo en nuestro sitio web gendaihaiku.com.

KT: ¡Oh, eso es genial!

RG: Creemos que al introducir el *gendaihaiku* con cierta profundidad, en inglés, se puede haber efectuado un cambio creativo. Pero antes de 2003, la comprensión del haiku en el mundo angloparlante estaba en "modo fijo". Era limitada - y no meramente limitada al concepto lúdico de Shiki del *shasei*, sino a algo parecido al estrecho realismo objetivo del *kyakkanshasei* de Kyoshi. Como tal, gran parte de la obra publicada era mediocre.

Sin embargo, desde 2003 han surgido una serie de jóvenes poetas de haiku, una nueva generación encendida. Creemos que una razón importante de esta nueva marea creativa ha sido la transmisión transcultural del haiku y la crítica de poetas y críticos de *gendaihaiku*. En nuestra opinión, el *gendaihaiku* japonés es cada vez más relevante a nivel internacional. El desarrollo del haiku no japonés y del haiku japonés difieren ciertamente en su género, pero creemos que con el tiempo alcanzarán el mismo nivel. Ya existen algunas obras destacadas en inglés.

Kaneko-sensei, es interesante que sus primeros grandes avances innovadores en la poesía y la crítica *gendaihaiku* aparecieran en la cultura literaria en torno a los años 1955 a 1960. Fue la época exacta del nacimiento de la Generación Beat.

KT: ¡Sí, eso es!

RG: Sin embargo, la biblia del haiku para la Generación Beat fue R. H. Blyth. La inmensa mayoría de sus traducciones eran haikus clásicos, realizados en un estilo objetivo-realista, combinado con la versión idiosincrásica del budismo de Blyth. He leído sus obras, pero he sido incapaz de percibir siquiera un atisbo de *gendaihaiku* (aunque Blyth publicó hasta mediados de la década de 1960). En mi universidad me enseñaron varios poetas Beat: Allen Ginsberg, Gary Snyder y William Burroughs.

KT: Oh, ya veo. Coincidimos con la Generación Beat. La misma época. Sí, ya veo. Y la fuerte influencia de Blyth.

RG: Por ejemplo, Jack Kerouac escribió una vez. . .

KT: Ah, Kerouac.

RG: No conozco la traducción al japonés, pero dijo: "Tenemos que cultivar nuestras propias almas".

KT: Sí. . . Estoy impresionado.

Pregunta 4 de la entrevista: sobre Takahama Kyoshi.

¿Cuál es su opinión sobre Takahama Kyoshi? Especialmente, su antagonismo hacia la corriente de la "Nueva Tendencia"²⁰¹ de haiku de Kawahigashi Hekigotō? Y..¿puede expresar sus ideas sobre la relación entre el haiku y el nacionalismo-especialmente los incidentes de persecución relacionados con el grupo "New Rising Haiku" y la actitud de Kyoshi, durante la época de la guerra?

KT: Bueno, como usted sabe, Kyoshi es discípulo de Masaoka Shiki. Sí, Hekigotō y Kyoshi son hermanos-discípulos, y Hekigotō es el discípulo mayor. Después de la muerte de Shiki, Hekigotō creó la corriente de la "Nueva Tendencia". Luego, reuniendo y seleccionando haikus de sus compañeros poetas, viajó por todo Japón y publicó su libro *Tres mil millas* (Sanzenri,1910). Durante este viaje, buscó poetas que poseyeran su misma pasión por el "Nuevo Estilo".

Desafiando los intentos de Hekigotō de promulgar el "Nuevo estilo", en *Taisho 2* (1913), Kyoshi cambió la revista *Hototogisu* (que hasta ese momento había sido una revista literaria que publicaba una variedad de géneros) en una revista "sólo de haiku", y decidió dedicarse al haiku²⁰². En aquel momento, pensó (parafraseando):

“El haiku es poesía breve, por lo que debemos suprimir nuestro deseo de expresar nuestros propios sentimientos -suprimir y suprimir- y entonces deberíamos insinuar nuestros estados de ánimo mediante descripciones de objetos y cosas. Si no nos dedicamos al haiku de esta manera supresora, nuestros poemas fracasarán; ésta es la naturaleza de la poesía breve. Hekigotō es un mal ejemplo. Sus obras se convirtieron en haiku de verso libre. Hekigotō probó varias formas experimentales, y poco a poco se convirtió en un mal poeta”.

²⁰¹ El Estilo Haiku de Nueva Tendencia (*shinkeiko haiku*)Tras la muerte de Shiki Hekigotō comenzó a buscar su propio estilo de haiku más allá del *kigo* y de la forma de estructura fija de 5-7-5. El poeta y crítico ōsuga Otsuji denominó a este estilo "Nueva Tendencia en su ensayo "Nueva tendencia del nuevo mundo del haiku" (*shinhaikukai no shinkeiko*) y el nombre quedó grabado.

²⁰² En un principio, Kyoshi deseaba convertirse en novelista.

IY: Por ejemplo, "haiku rubí"²⁰³, o algo así.

KT: Hekigotō se comprometió con el "haiku rubí" y otros estilos experimentales, y en consecuencia la mayoría de sus seguidores lo abandonaron. Esta fue la situación que se produjo:

"En resumen, como resultado, fracasó en el campo del haiku, porque intentó escribir sus propios pensamientos"- fue la conclusión de Kyoshi, quien continúa así:

"Por encima de todo, Shiki abogó por el *shasei*, pero esto no es suficiente".

Por supuesto, no estoy de acuerdo con el pensamiento de Kyoshi en esto: En mi opinión, Shiki perseguía métodos para unir el mundo objetivo con su propia subjetividad²⁰⁴, pero Kyoshi no aceptó esta interpretación -según Kyoshi:

"Shiki afirmó que la única forma en que los poetas de haiku deben componer es a través del *kyakkanshasei* (esbozo objetivo)"²⁰⁵.

²⁰³ "Ruby haiku" es uno de los estilos experimentales de haiku de Hekigotō. "Rubí" no se refiere a la joya, sino a las pequeñas letras kana que pueden colocarse junto a los kanji. En el haiku "rubí", Hekigotō añade varias pronunciaci3nes alternativas a algunos de los kanji, creando así múltiples capas de significado. Por ejemplo añadió la pronunciaci3n kinō (ayer) al kanji 野分 nowaki (tif3n). Este método permitía al autor multiplicar los significados de un mismo haiku y crear un mundo lingüístico único. (como en Finnegans Wake, de James Joyce). Sin embargo, este experimento radical fue menospreciado como una destrucci3n del lenguaje.

²⁰⁴ Véase el ensayo en serie de Kaneko Tohta, "Teoría Zōkei: Seis capítulos" [*Zokeiron rokushō*] Dentro, explica su teoría *zōkei* como un estilo evolucionado basado en la concepci3n original de Shiki. En la teoría de Kaneko, Shiki era un poeta que estimaba su propia visi3n subjetiva.

²⁰⁵ Literalmente. "Esbozo objetivo". Un esbozo composit3n puramente objetivo, sin un elemento subjetivo manifiesto.

En la teoría de Kyoshi:

"Shiki fue un hombre que intentó suprimir su propia subjetividad, y sus obras de haiku estaban diseñadas simplemente para aludir a sentimientos internos a través de descripciones objetivas de cosas objetivas. Pero Hekigotō no comprendía esta verdad. Por lo tanto, el número de seguidores de Hekigoto disminuyó". Éste era el tono del pensamiento de Kyoshi.

En conclusión, "el haiku es una poesía de forma fija con un *kigo* escrita en el estilo de *shasei*, especialmente en el estilo de *kyakkan'shasei* (esbozo objetivo). El haiku sólo debe ser así": es lo que Kyoshi declamó. Quiere estimar la objetividad. Había vivido de esta manera durante mucho tiempo- por lo que respecto a la guerra²⁰⁶ buscó suprimir sus propios sentimientos en sus obras de haiku. Mejor que expresar sus emociones en el haiku, él aparentemente quería esconder su corazón en las cosas.

La filosofía del *kachōfūei* (el estilo de pájaros y flores)²⁰⁷ tiene tal aspecto. Así, una persona joven como tú, Ito-kun, estarías irritado por su postura.

IY: Ah...

²⁰⁶ En este caso, "la guerra" no refiere sólo a la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) o a la Guerra del Pacífico (1941- 1945). El Imperio de Japón había participado en diversos conflictos armados a partir del Incidente de Manchuria (1931). Algunos académicos llamaron a este periodo de guerra en serie la "guerra de los 15 años" (1931 – 1945), combinada con la II Guerra Mundial y la del Pacífico. Sin embargo, en este contexto, "la guerra" significa la Segunda Guerra Sino-Japonesa (1937-1945), combinada con la Segunda Guerra Mundial, o la Guerra del Pacífico. Desde 1937, bajo el control del gobierno de Konoe Fumimaro, la vida cotidiana de los japoneses comunes se vio drásticamente alterada. Este conflicto bélico fue llamado "Guerra Santa" -y empezó la movilización de muchos escritores; una guerra de propaganda.

²⁰⁷ *kachōfūei* ("estilo de pájaros y flores") fue defendido por Kyoshi a partir de 1928. Esto se convirtió en un dogma de *Hototogisu* (y de otras escuelas de haiku tradicional).

KT: Por supuesto que él (Kyoshi) nunca expresó remordimiento o arrepentimiento por su compromiso con la (fascista) Asociación de Literatura Patriótica del Japón (*Nibon bungaku hōkoku kai*)²⁰⁸. Más bien, culpó a Saitō Mokichi como la persona a la que había que responsabilizar. Mokichi era un tipo sincero, así que fue a la orilla del río Mogami y lloró en voz alta, ¿verdad?²⁰⁹ La situación era así.

Por otro lado, Kyoshi huyó de su responsabilidad, aunque...esto no por maldad. Esto fue primero una cuestión de voluntad-desde la salida de su recién "reformada" revista *Hototogisu*, con sus lemas declarados: *kyakkan'shasei* y *kachōfūei*,²¹⁰ esto es una prueba de su filosofía de toda la vida.

"En el haiku, no debemos expresar nuestra subjetividad. Esto significa idear un juego: ¿cómo podemos suprimir nuestros sentimientos e insinuarlos a través de descripciones de cosas. O, mejor dicho, no tenemos que insinuarlos. Lo único que debemos hacer que hacer es captar las cosas mismas. Las cosas en sí son seres naturales como las flores y los pájaros-en pocas palabras, se resumen en el *kigo*. Lo único que debemos hacer es estimar el *kigo*. No debemos expresar nuestra subjetividad". Esta es la filosofía de toda la vida de Kyoshi.

²⁰⁸ La asociación existía como una rama externa de la Oficina de Información (*jōhōkyoku*) en tiempos de guerra. Kyoshi fue presidente de la rama Haiku de esta organización de propaganda.

²⁰⁹ Después de la guerra, Mokichi fue acusado de asuntos criminales en tiempo de guerra. Abandonó Tokio, se trasladó a la prefectura de Yamagata y compuso poemas en los que expresaba su pesar por la guerra.

²¹⁰ Para ser precisos, en aquel momento (1913), Kyoshi no dilucidaba claramente claramente el *kachōfūei*, ya que no lo teorizó ni lo nombró. Sin embargo, se puede detectar un germen de la filosofía, incluso en esta fase.

Respecto al *kachōfūei*, Kyoshi afirmó: "cantar a los pájaros en el corazón, obedeciendo y siguiendo a la naturaleza". Sin embargo, en mi filosofía del *ikimonofūei* no podemos "obedecer o seguir a la naturaleza" porque los seres humanos también somos seres vivos (*ikimino*). Nosotros no la obedecemos (porque somos parte de ella). Esto es paradójico. En cualquier caso, la razón por la que Kyoshi hizo sus declaraciones es que quería subrayar que los seres vivos naturales como las flores y los pájaros son más importantes que los seres humanos. Los humanos son animales que tienen nociones insignificantes, así que tenemos que cambiar nuestra perspectiva, esto es lo que pensaba Kyoshi. Este es el punto que te irrita, Ito-kun.

IY: Mmmm... Sí, no fui capaz de aclarar mi mente, a pesar de que leí el libro de Hirahata Seitō, *La Personalidad del Haiku* [Haijinkaku, 1983]. Entiendo la lógica, pero no puedo dejar de sentir irritación por Kyoshi.

KT: En el libro no se ha escrito lo suficiente sobre este tema. *Haijinkaku* te dice que un poeta que obedece absolutamente a la naturaleza y escribe sólo sobre ella -mientras mata sus propias emociones- debe diferenciarse de los demás poetas. Esto es (por así decirlo) "La Personalidad del poeta de Haiku". Hirahata Seitō intentó explicar cómo un poeta así es diferente de los demás, pero no lo explicó suficientemente.

IY: En efecto, Kyoshi es un monstruo, ¿verdad? Es difícil comprenderle. Según Tsukushi Bansei, "Kyoshi es como un impuesto recaudado sobre *gendaihaiku*. Por lo tanto, cuando escribimos *gendaihaiku*, tenemos que pagar algo a Kyoshi".

KT: Ito-san, si lees los escritos en prosa de Kyoshi, puedes entender su dolor. Puedes ver el dolor en su corazón. Él escribió varios ensayos o novelas autobiográficas donde se describe visitando a una mujer que vivía en Mikuni. Escribió sobre ella una y otra vez²¹¹. ¿Conoces Mikuni? Es una ciudad de la Prefectura. En la desembocadura del río Kuzuryū, una bella dama se infectó de tuberculosis. Era discípula de Kyoshi.(cf. Morita Aiko, 1917-1947); él la visitó muchas veces y escribió varios manuscritos. Si se leen, se puede entender su dolor interior.

²¹¹ Kaneko se refiere a las novelas cortas autobiográficas de Kyoshi, *Arco iris [Niji]*, *Viviendo con amor [Aikyō]*, *La música aún continúa [Ongaku wa nao tsuzuki ori]*, y *La novela aún continúa (Shōsetsu wa nao tsuzuki ori)*.

IY: No los leí.

KY: Ah, no lo hiciste. De todos modos, además, están sus escritos en Komoro durante su evacuación en tiempos de guerra.

yamagiuni no cho wo arashi to omowazu ya

una mariposa
de un país montañoso
en bruto, ¿no?

Este haiku no deriva de su dolor -su dolor interior relativo a la guerra. Quiero decir, él podría pensar así: "la mariposa de montaña vuela violenta y con crudeza mientras mi mente está atada y rígida". Podría tener un pensamiento así. Y de este modo, expresar en secreto sus propios sentimientos subjetivos, en "Quiero vivir libremente como una mariposa".

Kyoshi dedicó el siguiente haiku a Aiko:

虹立ちて 忽ち君の 在る如し
niji tachite tachimachi kimi no aru gotoshi
un arco iris se yergue
en el momento
que estás aquí, como si...

虹立ちて 忽ち君の 無き 如し
niji kiete tachimachi kimi no naki gotoshi
un arco iris desaparece
en el momento
en que no estás aquí, como si...

A causa de la tuberculosis, Aiko murió joven. Justo antes de su muerte, envió un telegrama a Kyoshi con el siguiente haiku:

虹立ちてすでに 無けれど ある如し
niji kiete sude ni nakeredo aru gotoshi
un arco iris estaba allí
y desapareció, como si...

Sin embargo, si alguien más señala, "este es tu sentimiento," él definitivamente lo negará. Quiere suprimirlo y sólo insinuarlo con flores y pájaros. Esto es sutil; para una persona que no discierne este punto, Kyoshi es un poeta de haiku de segunda categoría. Si leemos las obras de Kyoshi, siguiendo su forma de pensar, es un poeta de media clase... No estoy seguro de que podamos decir que es un poeta de primera clase.

Defendiendo la teoría del *zissō kan'nyū*²¹², Mokichi expresó sus propios sentimientos, llorando en voz alta, aparentemente -y desnudo- produciendo la colección de poesía *Montaña Blanca* (*Shiroki yama*), intentando curar su propio trauma interior- intentó curarse a sí mismo mientras gritaba. Esta postura es la de un poeta de primera clase, me parece²¹³.

²¹² Literalmente, "ver y penetrar en la realidad" es la teoría del *shasei* de Mokichi: pretender unir el yo del poeta y los objetos a través del ojo de la mente.

²¹³ *Montaña blanca* es un poemario que presenta La autoacusación de posguerra de Mokichi.

El yo poético 2:

haigô-masaoka shiki & haiku persona

Tsubouchi Nenten

Traducción original de Richard Gilbert

Traducción al español de Jaime Lorente

RG= Richard Gilbert

TN= Tsubouchi Nenten

El "hai" del haiku ... "hai" significa, literalmente, "no humano". En cuanto a este tema, creo que, ¿cómo decirlo?

la cualidad "no humana" está relacionada con una forma de enriquecer el yo poético, como autor. Es decir, una persona - un yo, si es que hay un yo- dentro del ámbito poético- recreativo, suele ser un yo solitario (aislado). Un autor aislado.

En cambio, originalmente, tradicionalmente, en el mundo del haiku los poetas utilizaban seudónimos, es decir, "haigô". Y de esta manera, obtenían diferentes yoes. Tomemos como ejemplo a un poeta que me gusta mucho, Masaoka Shiki. Shiki utilizó más de 100 seudónimos. ¡Sí! Y al hacerlo, el seudónimo se convierte en una especie de máscara, de persona, de modo que la personalidad cambia, es cierto. Esta era, por así decirlo, la "forma" (modo, camino) de creación del poeta tradicional del haiku.

Además, como usted sabe, en la estructura feudal de clases de la era Edo (1603-1867), cuando los poetas se reunían, estas situaciones podían llegar a ser incómodas. (Las clases bajas no tenían apellidos, y los apellidos de los samuráis podían revelar fácilmente el rango, así como la historia familiar). Así que, para celebrar una fiesta de haikus alegre y expansiva, para todos los asistentes, utilizando el haigô todos los participantes se convierten en iguales. Hay un dicho que dice: "el haikai es para la libertad" (qtd. En el *Kyoraishô* de Bashô). Todos son iguales. Sí, creo que esta tradición es realmente importante. Por lo tanto, tener no sólo un yo habitual con un nombre habitual; ser no sólo un ser humano individual, sino varias personalidades dentro de la *psique* de un

poeta: esto puede hacer que el haiku de uno sea mucho más interesante. Y ésta es mi filosofía.

Para hablar un poco más de esto, desde principios de la era moderna, los poetas de haiku se orientaron hacia el "nombre real".

Para la mayoría, tener un seudónimo no es más que un atributo menor del género. Además, utilizar sólo el nombre real provoca un

Otro punto personal: me llaman "Nenten". Como sabéis, "Nenten" es un *haigô* que me otorgaron mis amigos. El kanji ('nen'+ten') también puede pronunciarse como (Toshinori) mi nombre real. Y, cuando absorbo mi "yo Nenten-haigô" en hipopótamos, y percibo y siento como un hipopótamo (risas), soy una personalidad totalmente diferente de mi yo habitual cuando hago esto. Me convierto en un hombre como un hipopótamo.

Y desde dentro de una mente así, percibir la sociedad y la naturaleza: Estoy haciendo precisamente esto. Es un proceso, en una palabra, interesante, ¿no? Persisto en este método y lo recomiendo. (Risas)

RG: En su libro de 2005, "Kaki kû Shiki no haiku sahô" [*Morder un caqui: el método y la forma de hacer haiku de Shiki*], habla de Masaoka Shiki con verdadera pasión. Por ejemplo, la forma en que describes el dolor de Shiki en su lecho de muerte, etc. Al leer estos ejemplos, tengo la sensación de que tiene una visión única de Shiki. ¿Podría comentar este tema?

TN: A ver... Sí, Masaoka... Bueno, la era moderna del haiku japonés comenzó con Masaoka Shiki (1867- 1902). Sin embargo, contrariamente a lo que podría creerse, la valoración de Shiki no es alta entre los poetas de haiku. De hecho, a Shiki se le considera poco profundo, superficial, debido a su corta vida. Y aunque Shiki defendió de forma innovadora el estilismo *shasei* (un "esbozo de la vida" realista y objetivo), se considera que sus *shasei* son meramente externos; es decir, que no logró alcanzar un ámbito profundo de filosofía poética. Esta es la opinión mayoritaria.

Sin embargo, me opongo a tal valoración de Shiki. Hmm, qué decir- ¿Debe un poeta de haiku alcanzar un reino profundo a través del método de *shasei*? Realmente dudo sobre esta noción.

De hecho, al examinar la literatura del periodo moderno, la japonesa en particular tiene una fuerte tendencia, incluso singular, a buscar la profundidad o la interioridad. Sin embargo, al perseguir un tema tan estrechamente, también podemos perder algo.

Siento que Shiki apreciaba exactamente ese algo que tendemos a perder. ¿Y qué es, me preguntas? Es, en mi opinión, el disfrute del LENGUAJE (las palabras).

Ya está.

Y, en el caso de Shiki, tenía su propia filosofía, relativa a la composición de la poesía: El lenguaje compone mundos a través de combinaciones; igual que jugar a los bloques. Su idea deriva del hecho de que comenzó su carrera poética basándose en el estudio y la composición de poemas (*kanshi*), escritos en caracteres chinos. (Los *kanshi* están estructurados por líneas ideogramáticas que tienen la apariencia de combinaciones de "bloques"). Shiki se entusiasmó con este método de composición. Lo adoptó al haiku, y compuso bastantes, tomando muchos temas para sus haiku. Y para cada tema, compuso 10 haiku como parte de su estilo compositivo formal.

Entonces, cada vez que él y sus amigos se reunían, encendía una varilla de incienso y escribían tantos haikus como fuera posible antes de que el incienso se apagara. Esto puede parecer meramente lúdico, pero el proceso requiere una intensa concentración. Como resultado, se revela algo del inconsciente: es similar a una especie de escritura automática, la escritura automática de los poetas surrealistas, creo.

Sin embargo, por desgracia, este aspecto del método compositivo de Shiki se consideró el de una persona que siempre estaba sólo y meramente "jugando". Esta fue la opinión de las generaciones posteriores. Asimismo, sus compañeros de juventud, Takahama Kyoshi y Kawahigashi Hekigotô respetaban a Shiki, pero también lo consideraban demasiado juguetón.

Más tarde, Kyoshi insistió en que el *shasei* debía volver a concebirse como un método más profundo (que el evidente en el enfoque actual de Shiki). Como resultado, para el haiku, Kyoshi abogó por el *kachôfûei* (*shasei*, compuesto con el sentimiento tradicional japonés y palabras de temporada prohibidas), como un medio "para captar el origen del mundo a través del *shasei*".

En el mundo de la tanka, Saitô Mokichi y otros poetas afirmaron que "Shasei es el método para captar 'sei' (vida): la vida misma". De este modo, los discípulos de Shiki reorientaron el *shasei* hacia lo profundo. Este podría ser un punto de vista reconocido; sin embargo, tiendo a dudar de él-¿Y este nuevo punto de vista del que hablo con respecto al *shasei* es verdadero, o no? Si profundizamos demasiado el *shasei*, ¿no perderemos el sentido del "juego" del lenguaje (de las palabras), y una serie de cualidades relacionadas? Esta es mi opinión.

Así que, en cuanto al pensamiento de Kyoshi, mi sensación es que no necesitamos considerar el enfoque de Shiki como inmaduro, como resultado de su temprana muerte.

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

	Colección Gendai
<p>1 (no comercial)</p>	<p>El Nuevo Haiku Emergente.</p> <p>Itō Yūki</p>

	Colección Haijin
<p>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>

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

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

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

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

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

	Colección Tohta
<p>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>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

- 1.- *Una cama de enfermo de seis pies de largo. Entrega 45. 26 de junio* **9**
Masaoka Shiki.

Traducción y notas de Elías Rovira.

- 2.- *Shiki: aproximación al cómo vino, qué vio y por qué (con) venció.* **13**
Elías Rovira

- 3.- Masaoka Shiki** **23**

Makoto Ueda

Makoto Ueda: Masaoka Shiki. En «Poetas japoneses modernos». 1983

Traducción de Elías Rovira

- 4.- Masaoka Shiki y los orígenes del shasei** **75**

Charles Trumbull

Charles Trumbull, “Masaoka Shiki and the Origins of Shasei” *Juxta* (Juxtawo, 2016), 87-122.

Traducción de Elías Rovira y Jaime Lorente.

- 5.- Lo “humano” 人事的 y lo “celestial y terrenal” 天地的 en la teoría del Haiku de Masaoka Shiki** **121**

Elena Diakonova

Elena Diakonova. *The “Human” 人事的 and the “Celestial and Earthly” 天地的 in the Theory of Haiku by Masaoka Shiki.* In “International Symposium in Russia 2007. Interpretations of Japanese Culture: Views from Russia and Japan”. *pags.87-103*, 2009.

Traducción de Elías Rovira.

- 6.- Realismo y sentimiento: el makoto en el haiku de Masaoka Shiki** **147**

Cristina Banella

Traducción de Elías Rovira.

7.- El tema de la luna en un concurso de haiku (Kuawase no tsuki) 175

Masaoka Shiki

Traducción del japonés de Cristina Banella
Traducción al español de Isabel Ibáñez y Elías Rovira.

8.- El Kuawase no tsuki de Masaoka Shiki: El papel de la imaginación en una poesía realista. 185

Cristina Banella: Il kuawase no tsuki di Masaoka Shiki: il ruolo dell'immaginazione in una poesia realistica

Traducción al español de Isabel Ibáñez y Elías Rovira

9.- Discriminación y crisis de la mirada: Los prejuicios del paisaje en Shimazaki Tōson, Masaoka Shiki y Uchimura Kanzō. 203

Kamei Hideo

Traducido al inglés por Antonia Saxon, del libro *Transformaciones de la sensibilidad*, de Kamei Hideo. Capítulo 11, págs 229-254.

Traducción al español de Jaime Lorente

10.- Cinco ángulos del shasei: de Shiki a Tohta 215

Jaime Lorente

11.- Ikimonofûei. Composición Poética sobre los Seres Vivos [fragmentos] Kaneko Tohta 237

Traducción original del grupo Kon Nichi Haiku.

Traducción al español de Jaime Lorente

12.- Una entrevista a Kaneko Tohta [fragmentos] 245

Traducción original del grupo Kon Nichi Haiku.

Traducción al español de Jaime Lorente

13.- El yo poético 2: haigō-Masaoka Shiki & haiku persona. 257

Tsubouchi Nenten

Traducción original de Richard Gilbert

Traducción al español de Jaime Lorente