

SHIKI
Bashō zōdan
(Bashō en fragmentos)

Editado en italiano por Lorenzo Marinucci
Traducción al español: Jaime Lorente y Elías Revira.
Junto al texto, haikus en japonés original



SHIKI

Bashō zōdan

(Bashō en fragmentos)

Editado en italiano por Lorenzo Marinucci
Traducción al español: Jaime Lorente y Elías Rovira.
Junto al texto, haikus en japonés original





Número 1
Sabi-shiori
- Colección Shiki -

© Traducción en italiano: Lorenzo Marinucci

© Traducción autorizada al español desde la fuente italiana:

Jaime Lorente y Elías Rovira

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 autor: haikutoledo@gmail.com

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

Previamente publicado online, por
Jaime Lorente y Elías Rovira en:



Editado en Toledo.

Esta publicación tiene un carácter no comercial.

Sólo consta de 10 ejemplares como obsequio a personalidades relacionadas con el mundo del haiku.

Primera edición: marzo de 2023.

ISBN de amazon: 9798378123889

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 del autor o traductores.

SOLAPA IZQUIERDA DE LA EDICIÓN ITALIANA:

El mayor maestro e innovador del haiku fue Matsuo Bashō, un poeta brillante que vivió y viajó por el Japón del siglo XVII. Nadie, a lo largo de los años, se había permitido disputar esta afirmación al menos hasta 1894, cuando otro escritor, de apenas veintisiete años, sintió que tenía algo importante que decir. Masaoka Shiki es un joven periodista, un hombre de letras con entusiasmo febril y, sobre todo, un poeta. Desde noviembre de 1893 hasta enero del año siguiente, Shiki publicó en el periódico “Nippon”, veinticinco fragmentos literarios bajo el título *Bashō Zōdan*. En japonés, *zōdan* significa un discurso desorganizado, escrito sin mucho cuidado por su forma y sus consecuencias. Pero el verdadero caos fue creado por el contenido de los artículos de Shiki: hasta entonces nadie se había tomado la libertad de criticar el haiku de Bashō, sobre todo en términos tan lapidarios.

Bashō Zōdan es el primer estudio moderno sobre el haiku y el texto que cambió la historia de este género poético, por primera vez (en italiano) en traducción europea.

NOTAS DE LOS TRADUCTORES AL ESPAÑOL

Sin la menor duda, somos partidarios de las traducciones directas del original, es decir en este caso, la traducción del japonés. No obstante, dada la poca obra que se viene traduciendo del japonés al español y el avance e interés que muchos de los documentos imprescindibles para entender el haiku despiertan entre los hispanohablantes, a la espera de que pronto tengamos estas obras traducidas directamente del japonés, valgan traducciones como esta (en este caso del italiano) para conocer una aproximación rigurosa a la obra original.

Aunque muchos haikus que aparecen en este texto habían sido anteriormente traducidos al español, hemos querido en todo momento, por respeto, partir desde la obra de traducción al italiano de Lorenzo Marinucci, a quien queremos agradecer su trabajo y permiso para la publicación de esta obra. También nuestro agradecimiento a *El Rincón del haiku* por la publicación y difusión, así como a quienes han colaborado en revisar la traducción.

Esperamos que aún con estas reconocidas limitaciones, disfruten y les sea provechoso el presente trabajo en papel, *Bashō Zōdan* (también conocido como *Bashō Zatsudan*): un texto imprescindible que revolucionó el llamado haiku moderno.

(Jaime Lorente y Elías Rovira, 2023).

Lorenzo Marinucci es profesor asociado de Estética en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de Tohoku. Su trabajo de investigación incluye la filosofía europea y japonesa, en particular la fenomenología, y el estudio de las atmósferas en un sentido estético. Actualmente está escribiendo un libro sobre el olor y el pensamiento en Japón. También es activo como traductor de japonés, inglés y alemán, incluido el haiku. Ha traducido haiku y ensayos sobre haiku de Kuki Shuzo, Akutagawa Ryunosuke, Natsume Soseki y Masaoka Shiki.

ÍNDICE

9 Bashō según Shiki: enfermedad y modernidad de un encuentro poético

27 Como un haiku: breve vida poética de Masaoka Shiki

BASHŌ ZŌDAN

41 La edad

43 Literatura popular

45 Inteligencia y virtud

48 Versos mediocres

54 Una crítica de estos versos

73 Buenos ku

75 Ku Heroico

83 Buenos ku de todo tipo

98 Algunas preguntas

102 El canto del gallo, los cascos del caballo

106 Los textos

106 La Era Genroku

110 El haibun

119 Apéndice

127 ANEXO I Vidas de los artistas

137 ANEXO II La escuela de Bashō y otros artistas

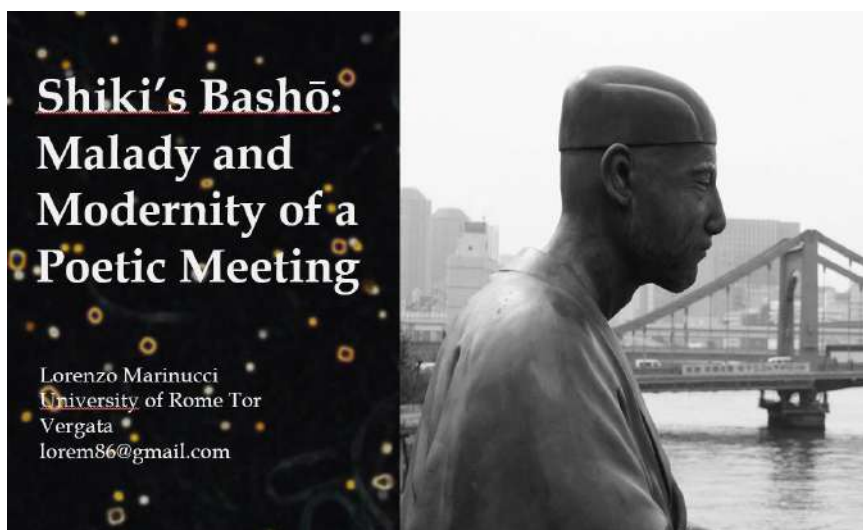
Bashō según Shiki: enfermedad y modernidad de un encuentro poético

Lorenzo Marinucci, Universidad de Roma - Tor Vergata

Nota: previamente a *Bashō Zōdan* y a modo de introducción, presentamos esta ponencia realizada por Lorenzo Marinucci. Incluimos la las diapositivas que ilustraron su exposición y la referencia numérica.

Traducción al español: Jaime Lorente y Elías Rovira

Lo primero de todo, una confesión: siempre que me ocupo del *haiku* o del *haikai*, me siento como un extraño. En primer lugar, obviamente, porque nací en las realidades indistintas y muy ideológicas que llamamos "modernidad" y "Occidente". En segundo lugar, porque, a diferencia de la mayoría de ustedes, soy filósofo, no un académico especializado en estudios literarios. Como extranjero, sin embargo, intento hacer lo que los extranjeros deben hacer: traducir. A lo largo de 2016, incluyendo un viaje a Matsuyama, y buena parte de 2017, gracias a un querido pero lento editor, he estado trabajando en una traducción al italiano de los *Bashō Zōdan* de Masaoka Shiki, la relevante serie de fragmentos en prosa que Shiki publicó en el periódico *Nippon* (**diapositiva 1**) entre finales de 1893 y principios de 1894, ensayos que han sido definidos como "la primera voz de su reforma del haiku" (Tsubouchi 1974, 64). La lectura lenta y profunda que supone la traducción enriqueció mi perspectiva sobre Shiki en varios sentidos: aquí me gustaría compartir parte de mis opiniones, hallazgos e incluso algunas dudas filosóficas.



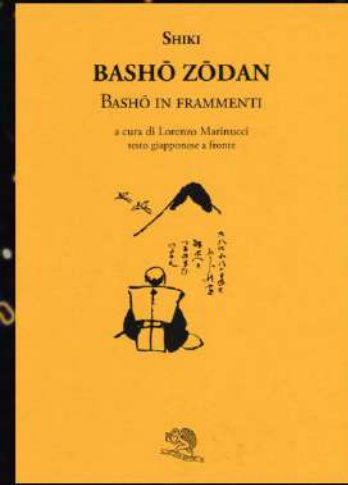
Celebramos aquí los 150 años del nacimiento de Shiki, y 1894 fue el 200 aniversario de la muerte de Bashō. Creo que se trata de un interesante paralelismo. ¿Por qué son tan importantes estos aniversarios? ¿Por qué no sólo estudiamos, sino que también sentimos la necesidad de reunir y celebrar a una persona muerta, alguien que esencialmente vive a través de, o *como* un corpus de palabras? ¿Quién o qué *es*, a nivel ontológico, un autor muerto? Creo que esta serie de preguntas puede ser una buena clave para algunos "contenidos ocultos" de *Bashō Zōdan*. Viendo cómo Shiki encuentra, destruye y recrea una figura fragmentaria de Bashō en su *Zōdan*, me gustaría preguntarme y preguntarles en qué medida operamos de la misma manera todo el tiempo en tales encuentros poéticos, también en el caso de Shiki.

1 "A trozos": los fragmentos teóricos

El Bashō Zōdan es quizá la primera obra importante de un temprano estallido de producción teórica en la biografía de Shiki. Estos textos teóricos, como *Dassai Shooku Haisetsu* (1892), los propios *Zōdan* (1893-94) y *Haikai Taiyō* (1895), fueron los intentos de Shiki de derribar un mundo de *haikai* percibido como inmóvil, poco creativo, estancado en un mudo de culto al pasado, encarnado por un "santo poético" como el idolatrado Bashō.

La interpretación tradicional, que considera la dura e incluso innecesaria crítica vertida por Shiki como un momento necesario para la refundación del *haikai* en el haiku moderno, es fundamentalmente correcta (véase Beichman 1982, Keene 2013). Pero, para ser completamente sincero, al terminar mi trabajo la crítica de Shiki seguía teniendo un regusto extraño: algo no encajaba del todo en esta visión. Es algo que no llegué a entender hasta que recibí la invitación para este simposio, pero ahora creo que tengo una respuesta.

¿Cuáles son los puntos básicos de *Bashō Zōdan*? (**diapositiva 2**) Shiki afirma que 1) es "nuestro papel como hombres de letras" (*bungakusha to shite*), inspeccionar las obras de Bashō, 2) juzgar (*hihyō*) lo que hay de bueno y de malo en ellas, y 3) observarlas objetivamente, aislando su "valor literario" (*bungakutekina kachi*). Su infame afirmación acerca de que 4) "el noventa por ciento de los poemas de Bashō son horribles" se vería equilibrada por su primer descubrimiento de 5) la calidad "épica" (*yūsō naru*) de algunos de los *hokku* de Bashō, una cualidad de la que carecía casi por completo la literatura japonesa mientras que abundaba en Occidente (ya en 1897, este punto de interpretación bastante llamativo parece completamente soslayado en su *Haijin Buson*, en el que Bashō se convierte a su vez en el dechado de una "belleza negativa" asiática).



SHIKI
BASHŌ ZŌDAN
BASHŌ IN FRAMMENTI
a cura di Lorenzo Marinucci
testo giapponese a fronte

芭蕉雑談

Published on the newspaper *Nippon* in 1893-94
(as volume in 1895)

«The first voice of Shiki's *haiku* reform» (Tsubouchi, 1974: 64)

- The Age
- Popular Literature
- Bad Poems
- A critique of these poems
- Good Poems
- Epic Poems
- Good Poems of All Kinds
- Some Questions
- Cock's Crow and Horse Hooves
- The Texts
- The Genroku Age
- Haibun
- In Appendix

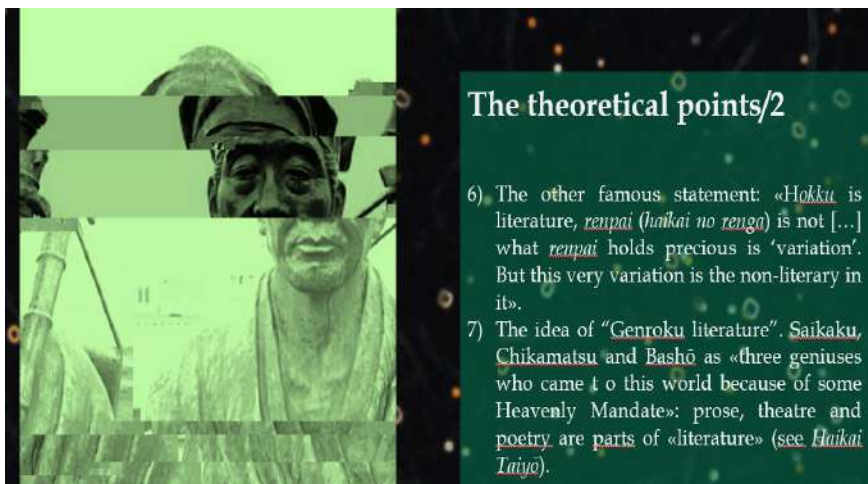
En términos de teoría estética, (**diapositiva 3**), *Zōdan* contiene otra declaración lapidaria, que casi por sí sola mató *al haikai* como forma poética colectiva, y creó *el haiku* como "literatura" mundial: "*El hokku* es literatura, *el renpai (haikai no renga)* no lo es [...] lo que *el renpai* mantiene de precioso es la 'variación'. Pero esta misma variación es lo no literario en ella".

The theoretical points/1

- 1) It is "our role as literary men" (文学者), to inspect the works of Bashō.
- 2) judge (批判) what is good and bad in them,
- 3) observe them objectively, isolating their "literary value" (*hyōgakutekina kachi*).
- 4) The infamous statement: «Among Bashō's haiku, the really good ones are a tiny minority, buried beneath a majority of bad or ill-conceived verses that surpasses them ten-to-one. Even if we go on looking for these valid poems, they are like the few sad stars of the dawn sky».
- 5) Bashō however is redeemed by the "epic" (雄壮なる) quality of some of Bashō's hokku, otherwise almost totally lacking in Japanese literature (see *Haibun Buson*)



Hacia la década de 1930, intelectuales cosmopolitas como Watsuji Tetsurō y Ōnishi Yoshinori empezaron a cuestionar esta afirmación, preguntándose si la "armonía contingente" (*kiai*) de la variación era un principio literario pleno, nunca explorado en Occidente (Watsuji 1935, Ōnishi 1940). Pero ya era demasiado tarde, y *el renpai* estaba funcionalmente muerto. Podemos vislumbrar cómo lo "literario" en Shiki se mapea en fuentes occidentales también 7) a partir de su idea de "literatura Genroku" (**diapositiva 4**) A pesar de la definición irónica de Saikaku, Chikamatsu y Bashō como "tres genios que vinieron a este mundo por un mandato celestial", es obvio que esta perspectiva historicista y la agrupación del teatro, la prosa y la poesía como tres provincias distintas del mismo reino "literario" habrían sido bastante extrañas para estos autores: El objetivo de Shiki aquí es mostrar cómo Japón tuvo una literatura "premoderna" con la misma anatomía y dignidad que la occidental (a partir de un comentario oral de Aoki Makoto).



The theoretical points/2

- 6) The other famous statement: «*Hokku* is literature, *renpai* (*haikai no renga*) is not [...] what *renpai* holds precious is 'variation'. But this very variation is the non-literary in it».
- 7) The idea of "Genroku literature". Saikaku, Chikamatsu and Bashō as «three geniuses who came to this world because of some Heavenly Mandate»: prose, theatre and poetry are parts of «literature» (see *Haikai Taiyo*).

2 El gorrión y el pájaro Peng

La fuerza de estos puntos teóricos por sí solos haría del *Zōdan* un texto notable. Las reacciones a él lo atestiguan en cierto modo: lo chocante de este texto no era sólo el comentario iconoclasta sobre que "los buenos poemas de Bashō son tan escasos como las estrellas al amanecer", sino que quien lo expresaba era un joven periodista sin cualificación, completamente ajeno al largo y costoso currículo necesario para ser considerado un *haijin*. Los *haijin* eran normalmente hombres mayores, que estudiaban durante mucho tiempo con uno o varios maestros, celebraban reuniones oficiales y publicaban un *bundaibiraki* bajo estrictas normas (Aoki, 2008: 25). "Escribir haiku o sobre haiku no significa que alguien pudiera ser llamado *haijin*" (Aoki, 2008: 26).

(**diapositiva 5**) Mimori Mikio 三森幹雄 (1829-1910), un destacado *haijin* del Shunjun'an, del linaje de Kaya Shirao, rechazó incluso la idea de que un *periódico* -es decir, un nuevo medio- pudiera ser un lugar para discutir sobre el "buen estilo" del "viejo maestro", y escribió poco después de Shiki:

菜畑に	<i>Nabatake ni</i>	En un campo de mostaza
花見かはなる	<i>hanami kao naru</i>	poniendo cara de <i>hanami</i>
雀かな	<i>suzume kana</i>	el gorrión
翁	(Bashō)	

[...] Aquí podemos parafrasear el dicho "el pequeño gorrión no conoce el corazón del pájaro Peng" [el enorme pájaro de *Zhuangzi*], y mira qué cara de orgulloso *hanami* puede poner incluso un pequeño gorrión. Este *hokku* también nos dice algo sobre cierto joven que ha puesto cara de "literato", comportándose como tal después de escribir en un periódico durante uno o dos años y diciendo que *los maestros de haikai* no son realmente eruditos, pues como no estudian "literatura" no conocen realmente el espíritu de las letras, o incluso que en realidad no escriben en absoluto, y que como las palabras del *haikai* son pocas, su mundo también ha de ser estrecho. (Citado en Aoki, 2008: 26)



The Sparrow and the Peng Bird: Mimori's Reaction

菜畑に	<i>Nabatake ni</i>	On a mustard field
花見かはなる	<i>hanami kao naru</i>	Making a <i>hanami</i> face
雀かな	<i>suzume kana</i>	The sparrow
翁	(Bashō)	

[...] Here we can paraphrase the saying "the little sparrow does not know the heart of the Peng bird" [the huge bird from *Zhuangzi*], and look at what a proud *hanami* face even a little sparrow can put on. This *hokku* also tells us something about a certain young fellow that has put on the face of a "literary-man", behaving like one after writing on a newspaper for just one of two years and telling that *haikai* masters are not really scholars, that since they do not study "literature" they do not really know the spirit of letters, or even that what they do is not writing at all, and that since the words of *haikai* are few, its world too must be narrow. (Aoki, 26)

三森幹雄 (1829-1910)

Se trata de una refutación bastante rencorosa, y aunque el joven Shiki podría haber sido "solo un gorrión", ha cantado tanto y tan bien que podríamos considerar zanjada la polémica. Sin embargo, Mimori tiene algo de razón: en efecto, hay algo demasiado personal en su ataque a Bashō: una pose, un intento de autodefinición lleno de sentimientos encontrados. Mimori está demasiado preocupado por defender su propia posición como para preguntarse eso, pero ¿qué siente un gorrión frente a un pájaro Peng? ¿Cómo lidió Shiki -cómo lidiamos nosotros- con la mezcla de amor no correspondido, asombro y celos que los antepasados intelectuales, crecidos hasta proporciones gigantescas debido a la perspectiva del paso del tiempo, proyectan en nuestras propias vidas?

*Ésta es, me gustaría argumentar, el conjunto de hilos apenas ocultos del Zōdan, entretejidos con la trama de sus otras preocupaciones "modernas" y "literarias". "El papel de un hombre de letras debería ser ver a Bashō a través de su obra", escribe Shiki, y ahí sigue, haciendo grandiosamente todo lo contrario, y discutiendo con loco detalle la mente, los viajes, los gustos alimenticios, la ironía, la aparente asexualidad y la muerte de Bashō. Bashō Zōdan sería ya históricamente relevante como la primera, aunque tosca, crítica moderna de Bashō; pero es una obra maestra literaria por esa tensión casi insoportable entre los niveles *intelectual* y *existencial* que contribuyen a su estructura. En la encrucijada de ambos Shiki descubre lo que Kadowaki Kakichi (1990) en su reflexión sobre Bashō como filósofo de *michi* denominó "la estructura existencial de un encuentro fundamental".*

Es a través de tales encuentros, sólo posibles "en tiempos de crisis", argumenta Kadowaki, como se desvela por primera vez la dimensión histórica de la existencia humana, la verticalidad metafísica en nuestras propias vidas. Kadowaki aborda las biografías intelectuales de varios intelectuales japoneses que descubren a Bashō, literalmente, bajo los bombardeos o en un campo de batalla; olvida, sin embargo, el que probablemente sea el primero y más profundo de estos encuentros modernos. El encuentro de Shiki con Bashō se desarrolla en un recodo de este "camino" aún más mortífero que un campo de batalla: la habitación de un enfermo, un extraño espacio donde la enfermedad y la modernidad se mezclan para dar al propio tiempo un significado diferente.

3 Una enfermedad llamada tiempo

Sin reconocer esta reflexión temporal, existencial, que recorre el *Zōdan*, incluso la sección inicial de la obra de Shiki, titulada *La edad*, es cuanto menos desconcertante. Shiki se pregunta aquí por la edad física de Bashō: ¿por qué un hombre que murió a la relativamente joven edad de cincuenta años es venerado como *okina*, el *viejo* maestro? ¿Qué retorcida relación existe entre el tiempo, la distancia temporal y la gloria artística? Es imposible no pensar cómo este pasaje ha sido escrito por alguien con un agudo conocimiento de su propia muerte temprana:

“Si miramos la historia pasada y presente y tratamos de entender un poco cómo van las cosas en este mundo, parecería que la fama de un individuo es en buena medida acorde con su edad.

Y en efecto, al menos entre los hombres de letras y artistas, individuos particularmente necesitados de un ejercicio constante, es normal que en la obra de un “joven inexperto” o del “aprendiz de tal maestro” haya todavía algo de inmaduro, y que en el lapso de una larga vida es posible crear muchas obras exitosas (poéticas o artísticas), de modo que un número creciente de ellas goce de la admiración del público; por el contrario, podríamos pensar que un joven de veinte años, en la primera parte de su vida, luchará por hacerse un buen nombre, generalmente por envidia o falta de consideración de este mundo.

Si tratamos de ver entre los escritores y artistas del pasado de nuestro país, aquellos que se han hecho famosos en vida y que aún gozan de honores milenarios han vivido todos hasta la vejez [...]

Pero luego está Matsuo Bashō, y solo él: aquí hay un hombre que nació hace apenas doscientos años, cuya escuela llega a todas las provincias de Japón, y cuyos discípulos son cientos y cientos. ¿Su edad? Apenas cincuenta años.” (Bashō *Zōdan*, **diapositiva 7**)



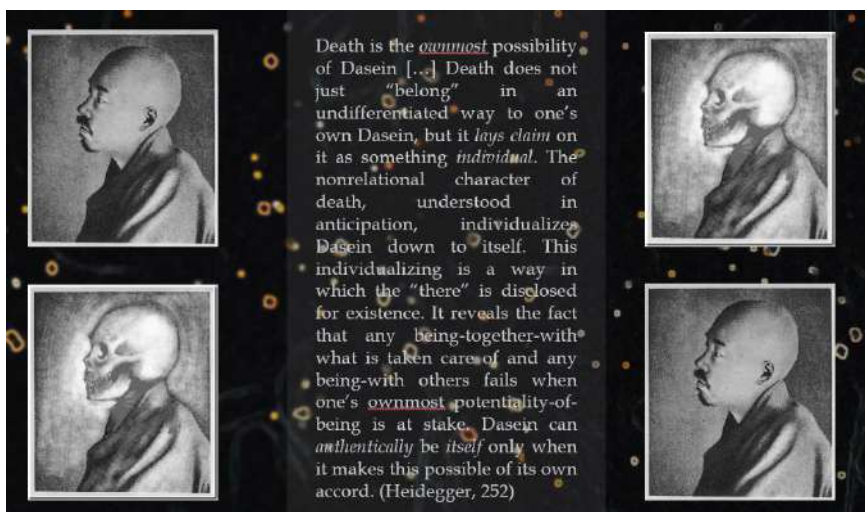
The Age 年齢

If we observe history past and present, and reflect a bit on the ways of the world, it would seem that the glory of men is mostly proportionate to their age. [...] Someone young will probably have a hard time reaching fame in the first half of his life, generally due to the lack of consideration or the envy of this world. If we look at the writers and artists from the past of our country, the great majority of those who are still revered with unending honors lived to a very old age. [O.] It is only when we arrive to Bashō that we find a man who was born just two hundred years ago, and whose school spreads however in each and every corner of Japan, whose disciples are hundreds and hundreds. And his age? Just fifty. [...] It is not at all weird, that they referred to him as “the old master” (*okina*), and that painting his portraits they would draw him as a man of sixty or seventy, with white hair and beard. But his age? Only fifty.

Shiki llega incluso a enumerar casi un centenar de artistas famosos del pasado de Japón, dividiéndolos torpemente entre los que murieron a los 90, a los 80 y así sucesivamente (es una lista que he tenido que trasladar a un anexo). Aquí hay muy poca preocupación por lo "literario". Shiki se está acercando a Bashō en términos de tiempo: en su relación con el arte, la vida, la muerte, la fama, la distancia histórica. Mientras reflexionaba más sobre esta sección, me vino a la mente la famosa noción de Martin Heidegger de *Sein zum Tode* - "Ser hacia la muerte". Según Heidegger, la existencia humana se convierte en auténtica por primera vez al darse cuenta de la mortalidad, no como un hecho empírico, sino como la anticipación constante de algo apenas pensable y siempre posible, que sólo nos pertenece a nosotros y nos hace existir propiamente *en el tiempo*:

La muerte es la posibilidad *más propia del Dasein* [...] La muerte no sólo "pertenece" de manera indiferenciada al propio Dasein, sino que lo *reclama* como algo *individual*. El carácter no relacional de la muerte, entendido anticipadamente, individualiza el Dasein hasta sí mismo. Esta individualización es una forma en la que el "ahí" se revela para la existencia. Revela el hecho de que todo estar-juntos-con-lo-que-se-cuida y todo estar-con-los-otros fracasa cuando está en juego la propia potencialidad-de-ser. El Dasein sólo puede ser *auténticamente él mismo* cuando lo hace posible por sí mismo. (Heidegger, 252)

diapositiva 8.



Death is the *ownmost* possibility of Dasein [...] Death does not just "belong" in an undifferentiated way to one's own Dasein, but it *lays claim* on it as something *individual*. The nonrelational character of death, understood in anticipation, individualizes Dasein down to itself. This individualizing is a way in which the "there" is disclosed for existence. It reveals the fact that any being-together-with what is taken care of and any being-with others fails when one's *ownmost* potentiality-of-being is at stake. Dasein can *authentically* be *itself* only when it makes this possible of its own accord. (Heidegger, 252)

Después de que a Shiki se le diagnostique tuberculosis, ya en 1880, toda su vida se ve transfigurada e individualizada por esta temporalidad "más propia", lineal, que avanza directamente hacia la muerte. La poesía de Shiki está progresivamente moldeada por la dimensión temporal de la existencia, una "preocupación" (*Sorge*) que le lleva fuera de sí mismo a una producción poética que debería trascenderle temporalmente (pensemos en la disputa de 1895 entre Shiki y Takahama Kyoshi, centrada en la negativa de este último a convertirse en "sucesor" de Shiki - aquí Shiki descubre que no puede transferir o compartir su propio esfuerzo poético a otro participante de la cultura *za*: su muerte es "no relacional").

Heidegger, sin embargo, nunca se pregunta si esta estructura temporal tiene una determinación cultural. Pero no es demasiado absurdo preguntarse si tal "Ser-hacia-la-muerte" tiene una conexión específica con la modernidad europea (la conciencia de la muerte individual en el tiempo lineal de la interioridad europea no es, por ejemplo, la interconexión de los seres y la circularidad del tiempo de la impermanencia budista). Karatani Kōjin, en sus *Orígenes de la literatura japonesa moderna*, sostiene que el propio "descubrimiento" de esa interioridad temporal durante los años Meiji es más bien una creación de la misma, mediante la importación de elementos occidentales y la reordenación de los premodernos. Este proceso literario produce un yo individual, desvinculado de los espacios socializados, y ese yo interno es a su vez la condición de la existencia de la naturaleza externa del "paisaje" artístico (una observación significativa también en relación con *el shasei*).

Este énfasis occidental en la conciencia individual tiene además una profunda conexión con el privilegio de la temporalidad sobre el espacio en el pensamiento moderno (véase la crítica de Watsuji a Heidegger, Watsuji 1935). Sin embargo, hay un elemento crítico que injerta ese sentido de la temporalidad en el cuerpo: Karatani añade, de hecho, que "ha habido un embarazoso grado de connivencia entre la literatura moderna japonesa y la tuberculosis" (Karatani, 1993: 102). Aunque Shiki nunca ha encajado con la imagen elegante e incorpórea del consumo "romántico" (Karatani, 1993: 103), podemos reconocerlo bastante bien en la transfiguración tuberculosa descrita por Susan Sontag en su *La enfermedad como metáfora*: "La tuberculosis es desintegración, febrilización, desmaterialización; es una enfermedad de los líquidos -el cuerpo convirtiéndose en flema y mucosidad y esputo y, finalmente, en sangre- y del aire, de la necesidad de un aire mejor [...] *La tuberculosis es una enfermedad del tiempo; acelera la vida, la realza, la espiritualiza.*" (Sonntag 1978, 13-14, el subrayado es mío).

Diapositiva 9

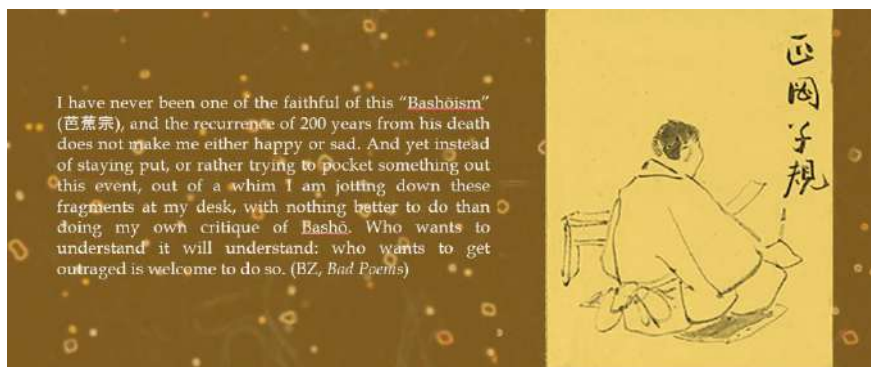
La enfermedad y su dolorosa transfiguración -hacia el tiempo lineal de un individuo que acepta su mortalidad y su herencia- es un tema central, aunque oculto, de los *Zōdan*. No es simplemente su absorción de fuentes occidentales, sino este nexo existencial de temporalidad, individualidad y enfermedad, temiblemente fusionado en el pequeño mundo de "Una cama de enfermo de seis pies de largo", lo que convierte a Shiki en el primer hombre de letras esencialmente *moderno* de Japón.



4 Pedir nieve o caer en ella

Después de releer el *Zōdan* a lo largo de la perspectiva de Karatani, empecé a preguntarme si la elección de Shiki de Bashō como objetivo no tiene un significado aún más específico. *Obviamente*, Bashō era un gigante que estorbaba, y 1894, con la recurrencia o recuerdo de su muerte, habría sido casi insoportable (1994 fue aparentemente igual de malo). Shiki provoca:

"Nunca he sido seguidor de Bashō, y el bicentenario de su muerte no me alegra ni me entristece: y aquí sin embargo en lugar de callar o tratar de sacar algo de ello, tengo el extraño capricho de pasar algún tiempo en mi escritorio y anotar este discurso en fragmentos, sin prestar demasiada atención a lo que escribo. He aquí mi crítica a Bashō: quien quiera entenderlo, lo entenderá, quien quiera ofenderse puede ofenderse". **Diapositiva 10.**



Así que resulta de algún modo obvio que cualquiera que intentara una renovación del mundo *haikai* habría tenido que enfrentarse a Bashō. Pero en un nivel más profundo, estructural, si estamos de acuerdo en que la propia experiencia de Shiki de la modernidad y la enfermedad le está convirtiendo en un hombre y un poeta del tiempo, sería difícil encontrar un poeta más *espacial* que Bashō. Un hombre que toma su nombre de un árbol desgarrado por el viento, haciendo una poesía del paisaje y de la interpersonalidad, poseído por los "dioses del camino", viajando casi constantemente en sus últimos diez años de vida. Bashō acoge incluso la muerte, la misma muerte que atormenta a Shiki y que según Heidegger arrojaría a los hombres a una dimensión temporal, en términos absolutamente *espaciales*, como disolución del cuerpo y del yo en la naturaleza y el sueño (irrealidad):

旅に病で
夢は枯野を
かけ廻る

*Tabi ni yande
yume wa kareno o
kakemeguru*

Enfermo de viaje
mis sueños vagan
los campos marchitos

Diapositiva 11

Intentemos observar esquemáticamente el contraste entre Bashō y Shiki (permitiéndonos alguna de las simplificaciones que siempre conllevan estos esquemas):

Shiki	Bashō
Tiempo	Espacio
Modernidad	Japón premoderno
Interioridad	Exterioridad ("sensación de viento" 風情)
Individualidad	Colectividad (za)
Haiku (único, puntual, fotográfico)	Haikai (plural, dinámico, montaje)
Tiempo lineal, tiempo biográfico; desestimación relativa del kigo (Haikai Taiyō).	Tiempo circular, estacional (convenciones <i>kigo</i> y <i>haikai</i>) y <i>Fueki ryūkō</i> : coexistencia hiperbólica del instante y la eternidad.
Esbozo de la realidad (shasei) – separación del observador y el paisaje exterior (véase Karatani)	Hacerse uno con el objeto - comunión con el "pino y el bambú" (Cuaderno Rojo)
Perspectiva histórica sobre el pasado y el futuro del haikai (incluido su legado personal) / definición histórica ("literatura Genroku"	Relación espacializada con el mundo literario de Japón y China (Sado, Matsuyama) El tiempo espacializado: "Los meses y los años son los viajeros de la eternidad" (Oku no Hosomichi)
Idea objetiva y cuantitativa del espacio: "El haiku de Bashō solo toca lo que está a su alrededor [...] ignorando hechos y personas ajenos a su propia experiencia [...] Sin embargo, Bashō fue un gran viajero y supo captar una infinidad de espléndidos temas poéticos a partir de su experiencia directa." (Bashō Zōdan)	Una experiencia poética y transfigurada del lugar, en la que la historia se mezcla con la imaginación: "Allá donde miro veo la luna" (Oi no kobumi) "Hierbas de verano/ las huellas de los sueños/ de antiguos guerreros" "Realmente se asemeja / al espíritu de Yoshitomo / viento de otoño"
El haiku como parte de un sistema de artes, a través de un criterio individual y consciente de la belleza (bi): "El haiku forma parte de la literatura [...] El criterio de belleza es el criterio de la literatura, y el criterio sobre la literatura es el criterio del haiku [...] el criterio de belleza reside en la emoción del individuo". (Haikai Taiyō)	La generalidad del arte se fundamenta en lo común del flujo transpersonal y eólico (<i>fūryū/fūga</i>) de lo Creativo: "El waka de Saigyō, el renga de Sōgi, la pintura de Sesshū, la ceremonia del té de Rikyū: un hilo conductor recorre los Caminos artísticos. Y este espíritu estético es seguir al Creativo". (OK)
Siete años postrado en cama	Diez años viajando
いくたびも雪の深さを尋ねけり	いざ行かむ雪見にころぶところまで
<i>Ikutabi mo yuki no fukasa o tazunekeri</i>	<i>iIza yukamu! Yukimi ni korobu tokoro made</i>
Una y otra vez / pregunté a qué altura / estaba la nieve	¡Vamos! Veamos la nieve / hasta caernos

Diapositivas 11 y 12

Shiki Time	Bashō Space
Modernity	Premodern Japan
Interiority	Exteriority ("wind-feelings" 風情)
Individuality	Collectivity (za 座)
Haiku (single, punctual, photographic)	Haikai (plural, dynamic, montage)
Linear time, biographical time; relative dismissal of <i>kigo</i> (<i>Haikai taiyō</i>)	Circular, seasonal time (<i>kigo</i> and <i>haikai</i> conventions) and <i>fueki ryūkō</i> ; hyperbolic coexistence of instant and eternity
Sketch from reality (<i>shusetsu</i>) – separation of observer and external landscape (see <i>Karatani</i>)	Becoming one with the object – communion with the "pine and the bamboo" (Red Booklet)
Historical perspective on the past and future of haikai (personal legacy) / historical concepts ("Genroku literature")	Spatialized relation with the literary world of Japan and China (Sado, Matsuyama) / Spatialized time: "Months and years are the travelers of eternity"

Shiki	Bashō
Objective, quantitative idea of space: "Bashō's haiku just touches what surrounds him [...] ignoring facts and people outside of his own experience [...] However Bashō was a great traveler, and he could grasp many beautiful themes through his experience." (BZ)	Transfigured, poetic experience of place as history mixes with imagination: "Wherever I look I see the moon" (OK) / "Summer grasses/ the traces of dreams / of ancient warriors" / "It really resembles / the spirit of Yoshitomo / autumn wind"
Haiku as part of a system of arts; individual, conscious criterion of beauty (bi): Haiku is a part of literature [...] The criterion of beauty is the criterion of literature, and the criterion on literature is the criterion of haiku [...] the criterion of beauty lies in the emotion of the individual. (<i>Haikai Taiyō</i>)	The generality of art is grounded in the commonality of the trans-personal, Creative: "Saigyō's waka, Sōgi's renga, Sesshū's painting, Rikyū's tea ceremony – one thread runs through the artistic Ways. And this aesthetic spirit is to follow the Creative." (OK)
いくたびも雪の深さを尋ねけり <i>Ikutabi mo yuki no fukasa o tazumekeri</i> Again and again / I asked how high / the snow was	いざ行かむ雪見にころぶところまで <i>Iza yukamu! Yukimi ni korobu tokoro made</i> Let's go! Snow viewing until / we'll tumble over

El *haiku* de la nieve es un ejemplo doloroso pero perfecto de cómo la enfermedad de Shiki significa concretamente una progresiva restricción del espacio, con la consiguiente expansión o tensión de la temporalidad. Shiki no era un hombre sedentario, más bien al contrario: pero esto no hace sino exacerbar la tensión espiritual derivada de la privación espacial de sus últimos años.

5 La noche es corta y llena de poesía

Y, sin embargo, esta misma privación se convierte en uno de los principales recursos del arte de Shiki. Como sabemos, Bashō pasó sus últimos diez años viajando casi constantemente, incapaz de detenerse, casi poseído por el espacio. En el *Zōdan*, en un capítulo titulado "El canto del gallo, los cascos del caballo" (símbolos de la vida viajera) Shiki reflexiona sobre este elemento espacial-existencial en las vidas de Saigyō (uno de los mitos de Bashō también), Sōgi y el propio Bashō. Aquí se da cuenta de que después de esta dedicación total al viaje y su emoción, Bashō es *inalcanzable* en esta dimensión:

"Después de la muerte de Bashō, no quedó ningún maestro de haikai feliz por pasar su vida como un vagabundo. Buson estuvo lo suficientemente cerca de este ideal, pero no cruzó montañas y ríos como Bashō, no disfrutó hasta tal punto de la tierra y el cielo (天然)". Para contarle a través de uno de los poemas del propio Buson:

笠着て草鞋 はきなら

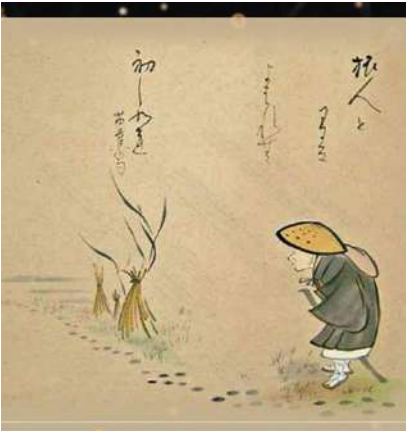
芭蕉去って
その後いまだ
年くれず

*Bashō satte
sono nochi imada
toshi kurezu*

Con sombrero y sandalias de paja

Bashō nos ha dejado
pero nuestro año
aún no termina

(Buson) **Diapositiva 13**



After Bashō's death, we don't see any more a haikai master so content with the life of a vagabond. Buson was close to it in his ideals, but he did not cross mountains and rivers like Bashō did, he did not enjoy like him the world of nature (天然). To tell it through one of his poems:

笠着て草鞋 はきながら
芭蕉去って
その後いまだ
年くれず

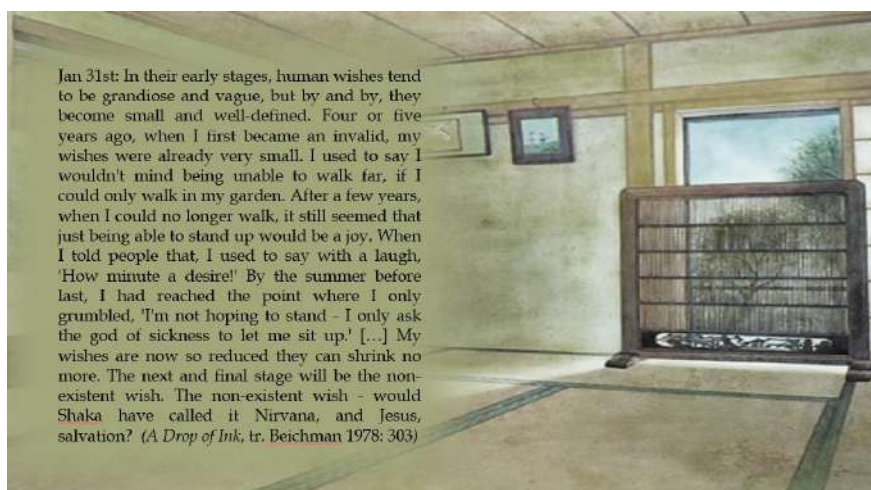
With a hat and straw sandals
Basho has left
And our year however
Still hasn't ended

(Buson)

Como vemos, una vez que Bashō se ha ido (espacialmente), lo único que nos queda es *el tiempo...* y Buson no está muy seguro de qué hacer con él. Shiki debió de compartir una desesperación similar. En 1895, justo después de la publicación del *Zōdan*, Shiki intentó llegar a China como reportero de guerra -y muy poco después tuvo que regresar a causa de una salud debilitada y una importante tos con sangre. Creo que es en este momento cuando Shiki se da cuenta, con el horror que podamos imaginar, de que este acceso espacial a la vida y a la poesía sólo le estará cada vez más vedado: "Un hombre con piernas fuertes puede quejarse sin pensárselo dos veces: 'Ya he tenido todo lo que podía aguantar. Me voy a alguna parte'. Pero un hombre que no puede andar ni siquiera puede hacer eso. No tengo elección". (Una gota de tinta, 15 de enero) Otro pasaje desgarrador de *Una gota de tinta* describe las etapas finales de este encogimiento espacial.

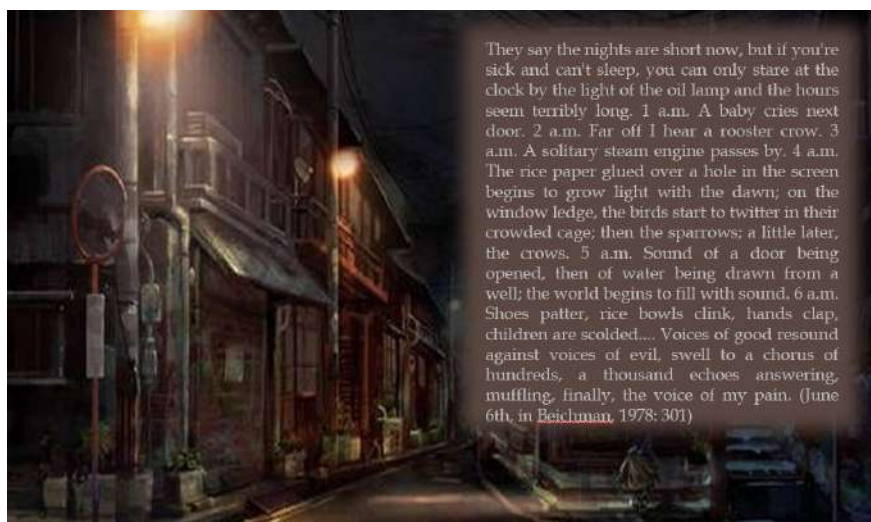
31 de enero: "En sus primeras etapas, los deseos humanos tienden a ser grandiosos y vagos, pero con el tiempo se vuelven pequeños y bien definidos. Hace cuatro o cinco años, cuando quedé inválido por primera vez, mis deseos ya eran muy pequeños. Solía decir que no me importaría no poder caminar mucho si pudiera pasear por mi jardín. Al cabo de unos años, cuando ya no podía andar, seguía pareciéndome que el mero hecho de poder ponerme de pie sería una alegría. Cuando se lo contaba a la gente, solía decir riendo: '¡Qué deseo tan diminuto! Anteanoche, había llegado al punto en que sólo refunfuñaba: 'No espero estar de pie; sólo le pido al dios de la enfermedad que me deje sentarme'. [...] Mis deseos están ahora tan reducidos que ya no pueden encogerse más. La próxima y última etapa será el deseo inexistente. El deseo inexistente, ¿lo habría llamado Shaka Nirvana, y Jesús, salvación?"

Diapositiva 14



Es muy revelador que Shiki, un hombre materialista al fin y al cabo (Johnston 1997: 134), cierre este pasaje con una referencia a la salvación mesiánica del más allá cristiano, uno de los factores mismos de la linealidad en el tiempo occidental (también su idea del Nirvana no es realmente la inmanente del Mahayana). Sin embargo, lejos de un más allá idealizado, a Shiki le preocupa documentar el tiempo demasiado real e hinchado de los postrados en cama: "Cómo se pasa el día, cómo se pasa el día", escribe (*Una cama de enfermo de seis pies de largo*, 38). Por no hablar de la noche:

"Dicen que ahora las noches son cortas, pero si estás enfermo y no puedes dormir, sólo puedes mirar el reloj a la luz de la lámpara de aceite y las horas parecen terriblemente largas. 1 a.m. Un bebé llora al lado. 2 a.m. A lo lejos oigo cantar a un gallo. 3 a.m. Pasa una solitaria máquina de vapor. 4 a.m. El papel de arroz pegado sobre un agujero de la mosquitera empieza a clarear con el amanecer; en el alféizar de la ventana, los pájaros empiezan a trinar en su jaula atestada; luego los gorriones; un poco más tarde, los cuervos. 5 a.m. Sonido de una puerta que se abre, después el agua que se saca de un pozo; el mundo comienza a llenarse de sonido. 6 a.m. Los zapatos repiquetean, los cuencos de arroz tintinean, las manos aplauden, los niños son regañados.... Las voces del bien resuenan contra las voces del mal, se hinchán en un coro de cientos, mil ecos que responden, amortiguando, finalmente, la voz de mi dolor. (6 de junio, en Beichman, 1978: 301)" **Diapositiva 15**



Lo que nos conmueve, o al menos a mí, en estas páginas, es que Shiki explora una "provincia del sentido" extrema (la enfermedad) y nos informa de algo. Todos morimos, todos hemos estado enfermos. Su caso era extremo, sin embargo, y a partir de esa extremidad -y de su esfuerzo por hacerla soportable- desarrolló su poesía más intensa. Lo mismo sucede con Bashō, un hombre que vivió el espacio con una intensidad rayana en la locura, desgarrado por el viento, disolviéndose en él. En su ser estos dos extremos formales y existenciales, como las líneas perpendiculares de dos ejes, se tocan justo en un punto. Este punto, que en cierto modo es también el punto cero del *haiku* moderno, es donde podemos situar la obra *Bashō Zōdan*. Shiki no podría haber escrito sin la imagen de Bashō, para destruirla y refundirla de cara a su proyecto; nuestra lectura de Bashō pasa sin embargo *necesariamente* por Shiki, y por el *haiku* moderno, de literatura mundial, que él creó. Estamos reunidos aquí, creo, para fundirlo y refundirlo como Shiki hizo con Bashō. Respondemos, en cierto modo, a la angustiosa pregunta de una de sus enfermas noches de verano:

余命

幾ばくかある

夜短し

Yomei

Ikubaku ka aru

Yo mijikashi

¿Cuánto tiempo

seguiré con vida?

La noche es corta

Diapositiva 16



心力省減説 meiji 22

Spencer: "la mejor frase es la más corta"

Whotley "el hombre siente placer al captar el significado fuera de las palabras"

3

Tsubouchi

Beichman

Beichman

Shiki

Haikai taiyo

Haijin Buson

Bashō Zōdan

Donald Keene

Masaoka Shiki no sekai

Aoki

Karatani

Kadowaki Kakichi

Heidegger

Sonntag

Diapositiva de la balada escocesa:

スコットランドのバラッドに El fantasma de Sweet William というのがある。この歌は、或女の処へ、其女の亭主の幽霊が出て来て、自分は遠方で死だという事を知らずので、其二人の問答の内に、次のような事がある。

"¿Hay sitio en tu cabeza, Willie?
¿O alguna habitación a tus pies?
O cualquier habitación a tu lado, Willie,
¿Por dónde puedo arrastrarme?"

"No hay sitio en mi cabeza, Margret,
No hay sitio a mis pies,
No hay sitio a mi lado, Margret,
Mi ataúd está hecho para cumpli

COMO UN HAIKU: BREVE VIDA POÉTICA DE MASAOKA SHIKI

Un cuco

El haiku es un antiguo género poético japonés de diecisiete sílabas.

El haiku capta un instante de la realidad tal cual es, sin añadir nada, como un boceto o una fotografía.

El mayor maestro e innovador del haiku fue *Matsuo Bashō*, un poeta genial, triste e irónico que vivió y viajó por el Japón del siglo XVII.

Hasta ahora, todo parecería muy simple. En cambio, las dos primeras afirmaciones son falsas, o quizás no estrictamente falsas, sino que muestran una verdad parcial y estratificada, que se formó en diferentes lugares y tiempos. La tercera en cambio es absolutamente cierta, pero como suele suceder, si la miras más de cerca revela una historia aún más fascinante, que merece ser contada en su totalidad. Un capítulo fundamental, o quizás el primero, de una historia similar a la del haiku es este pequeño libro de 1894, del que tienes en tus manos una traducción al italiano (español ahora).

El 1894, en Japón, es el vigésimo sexto año de la era *Meiji*: el impacto de la cultura y la tecnología occidentales ya se ha hecho sentir en el tiempo de una generación, y Japón es un país joven y viejo a la vez: los caballeros en un paseo mezclan kimonos y bombines, la industria avanza, pero los viejos poemas chinos todavía se están estudiando, y el propio idioma nacional es objeto de un feroz debate. El vigésimo sexto año de la época *Meiji* es también el bicentenario de la muerte de *Bashō*, al que, la particular devoción reservada a la poesía en Japón ha transformado en este tiempo en un dios, uno entre los muchos miles del panteón nipón. Sin embargo, más allá de las celebraciones y toda la retórica, la poesía de *Bashō*, que en ese momento todavía se llamaba por su nombre más antiguo (*haikai*, “verso cómico”), está en una gran crisis. La rana de *Bashō* se ve obligada a zambullirse cada vez con más cansancio en su antiguo estanque, y como el mundo y la sociedad japonesa cambian rápidamente, los muchos expertos en *haikai*, que se reúnen para celebrar el nombre de *Bashō*, componen versos cada vez más banales, olvidando la recomendación del viejo maestro: “No trates de seguir los pasos de los sabios del pasado: busca lo que ellos buscaron”.

En el año veintiséis de la era *Meiji* también hay otro escritor que tiene apenas veintisiete años -uno más que la fecha del calendario- y tiene algo importante que decir, con toda la urgencia de quien sabe que dispone de poco tiempo. *Masaoka Shiki* es un joven periodista, un hombre de letras con un entusiasmo febril y, sobre todo, un poeta.

Desde noviembre de 1893 hasta enero del año siguiente, *Shiki* publicó en el periódico Nippon, (del que es colaborador habitual), veinticinco fragmentos literarios bajo el título 芭蕉雑談 *Bashō Zōdan* (Fragmentos de Bashō). En japonés, *zōdan* significa un discurso en desorden, escrito sin demasiado cuidado por su forma y sus consecuencias. Pero el auténtico revuelo es el provocado por el contenido de los artículos de *Shiki*: nadie hasta entonces se había permitido criticar el haikai de Bashō, normalmente en términos tan lapidarios, y con las pocas credenciales de un periodista que aún no ha cumplido los treinta años.

Los atónitos lectores de *Shiki* se encuentran, en cambio, frente a frases del tipo:

Entre los haikus de Bashō, los realmente bellos son una minúscula minoría, sepultada por una mayoría de versos malos o poco interesantes que los superan en diez a uno. Incluso buscando esos valiosos poemas, parecen las pocas estrellas melancólicas que quedan en el cielo de la mañana. (pág. 21)

Si lo de *Shiki* hubieran sido las simples provocaciones de un novato en busca de atención, o una rebelión juvenil contra uno de los símbolos del pasado literario japonés, hoy miraríamos este texto y a su autor con cierta ironía, no muy diferente a la de otros intelectuales poco conocidos que en ese momento luchaban por la abolición de los ideogramas.

En cambio, hoy el nombre de *Shiki* -el único entre ellos que no vivió en la era *Edo*-, se incluye junto con el de *Bashō*, *Buson* e *Issa* entre los cuatro grandes poetas que definieron el haiku como género. A lo largo de su vida, *Shiki* reinventó casi todo lo relacionado con el haiku, incluso el nombre, y sentó las bases para transformarlo en lo que es hoy: un género literario de importancia mundial, aún en evolución.

Para ello, tuvo que crear una separación a partir del antiguo haikai.

Shiki rebautizó con el nombre de haiku 俳句, y consideró como una composición autónoma, las diecisiete sílabas que en la época de *Bashō* eran solo un *hokku* 発句: el “poema inicial” de una serie compuesta en el acto por varias personas, según las reglas de un juego de fantasía y referencias poéticas que era la verdadera esencia del haikai.

Una vez logra la autonomía frente a esas sesiones poéticas, el haiku de *Shiki* se convierte en algo diferente: la red de referencias clásicas, parodias y juegos de palabras, el carácter incluso imaginario y a menudo estilizado del haikai más antiguo se desvanecen, y el motor de esta forma poética -vieja y nueva al mismo tiempo- se convierte en el esbozo de lo verdadero (*shasei* 写生)

Este nuevo haiku se convierte en literatura por su capacidad de detener, en la extrema brevedad de su lenguaje, la experiencia de un momento vivido por el individuo. Las ideas de *Shiki* difícilmente podrían haber tenido un mayor impacto: hoy en día, incluso la propia poesía de Bashō se lee instintivamente (con razón o sin ella) en esos términos.

Todo esto hubiera sido un logro excepcional incluso para un hombre de letras que hubiera vivido hasta una edad avanzada, capaz de esperar a que la influencia de su obra se expandiera lentamente. Pero mientras escribe su crítica a *Bashō*, *Shiki* ya ha recibido, a la edad de veintidós años, un diagnóstico de tuberculosis que por entonces aún era una sentencia de muerte.

“Ya será mucho vivir otros diez años”, le dice a *Shiki* uno de los funcionarios infernales que lleva su caso en *Tosiendo sangre* (1890), una breve y macabra obra cómica presentada para exorcizar el diagnóstico. Y así el personaje ficticio y el verdadero poeta eligen llamarse *Shiki* 子規, del nombre del cuco. De hecho, una leyenda japonesa cuenta que este pájaro de garganta roja canta hasta sangrar, mientras que a los poetas del waka les parecía que, cantando en las noches de verano, el cuco ya sabía que pronto llegaría el amanecer y el otoño. Estos dos temas se mezclan en los haikus que el imputado *Shiki* presenta a los jueces del infierno:

Tal vez vino
a por las flores de deutzia
un cuco

Hasta que no caigan
seguirá cantando
un cuco

Los jueces muestran indulgencia, pero no demasiada: *Shiki* muere en 1902, trece años después del diagnóstico. Tiene treinta y cinco años.

Vivir escribiendo

Según un aforismo clásico, la vida es breve y el arte es prolongado: la biografía de *Shiki* se quedó reducida al hueso por una enfermedad que, tras alterar radicalmente su esperanza de vida, lo limita a la cama ya en 1897, con dolores que hacen que hasta escribir un haiku se convierta en un desafío. Sin embargo, es precisamente la extrema contradicción de esta vida lo que le hace estallar en palabras, escritos, relaciones personales y correspondencias. Toda la existencia de *Shiki* supera (¿o utiliza?) la enfermedad al transformarse en literatura, y este arte no es prolongado, pero tiene su propia extensión particular. *Shiki* escribe poesía china, prosa, ensayos, haiku, diarios, tanka y es un dibujante de mucho talento. *Shiki*, de pronto, vivió para escribir.

Masaoka Shiki (también conocido como *Tsunenori*, pero su nombre de niño es *Noboru*) nació el 14 de octubre de 1867 en *Matsuyama*, la principal ciudad de *Shikoku*, la más pequeña y menos poblada de las islas japonesas. Su padre es un samurái de bajo rango, que de hecho cumple funciones de policía, y tiene problemas con el alcohol: muere cuando *Noboru* tiene cinco años.

Su madre, *Yae*, es en cambio quien continuará cuidándolo junto con su hermana mayor *Ritsu* hasta su muerte, es hija de un erudito confuciano local: *Ohara Kanzan*. *Noboru* ha estudiado con su abuelo desde la infancia, y es lo suficientemente precoz como para publicar por sí mismo, en su primera adolescencia, transcribiendo a mano, copia a copia, revistas de literatura -cuentos de aventuras, poesía, dibujos, ...-. Y poco después, junto con un grupo de compañeros, comienza a dedicarse con empeño a la poesía china. Decidido a estudiar tanto como sea posible, *Shiki* deja la provincia y, junto con otros compañeros de estudios, es aceptado en la Primera Escuela Secundaria Imperial de Tokio: la institución de educación secundaria más prestigiosa del país, conectada directamente con la universidad de la capital.

Cómplice de la mudanza a Tokio es su tío materno *Katō Takusen*, un hombre de gran cultura y capacidad política que luego se convirtió en diplomático en Bélgica, y más tarde alcalde de *Matsuyama*. *Takusen* organiza el traslado de su sobrino para julio de 1883; a partir del año siguiente *Shiki* comenzó a asistir a la Primera Escuela Secundaria de la capital, y en 1890 ingresó a la Universidad de Tokio. La primera y fugaz idea de dedicarse a la política, ya estaba abandonada con la aparición de la tuberculosis. El camino para dar sentido completo a la vida privada de un enfermo pasa entonces a ser el de la Estética, y la facultad escogida es la de Filosofía y Letras. El *Shiki* de los años universitarios ya está más centrado en su producción poética que en su estudio académico, pero un encuentro importante registrado en sus cuadernos de la época es el del ensayo *Philosophy of Style*, de *Herbert Spencer*. La idea de una filosofía del arte no solo promete combinar la libertad del artista con el valor de una investigación teórica seria (dos áreas que la tradición confuciana heredada de su abuelo siempre ha luchado por reconciliar), sino que la lectura de *Spencer* ofrece al joven *Shiki* algunos principios que parecen ser particularmente adecuados para el haikai, y que tal vez sean capaces de transformar esta forma poética, ya anticuada y en crisis, en “literatura”.

Por paradójico que parezca, en Japón, la idea de “literatura” es de importación no menos reciente que la de las locomotoras. Esto no quiere decir, por supuesto, que en el Japón anterior a la apertura definitiva de 1868 no se escribiera, o que no se les diera un enorme valor a las artes de la palabra, quizás incluso más que en Occidente. Pero lo que viene del oeste (y que el propio Occidente apenas conoce desde hace algunos siglos) es una categoría de “literatura” que incluye en sí misma la totalidad de los textos y géneros de una cultura, es la garantía de su valor, y también posibilita una elaboración teórica y general sobre sus formas y su significado. No es casualidad que precisamente en la era Meiji una nueva palabra para “cultura” (文化 *bunka*) y otra para “literatura” (文学 *bungaku*) se inspiraran en sus homólogos occidentales, y que los numerosos géneros que se practicaban a finales de la era *Edo* (la poesía china, el kabuki o el teatro de marionetas, el haikai y la tanka, la prosa de entretenimiento) de repente tienen que demostrar que pueden estar a la altura de una obra de Shakespeare o una novela del siglo XIX, si quieren tener alguna oportunidad de supervivencia. La novela japonesa comienza a formarse precisamente en los mismos años, encontrando gradualmente su lenguaje: *Shiki* decide entonces concentrar sus esfuerzos en la renovación de formas poéticas clásicas como el haiku y la tanka, que, por su extrema brevedad, parecían incapaces de incluir la riqueza de significados de la poesía occidental.

Precisamente, la lectura de *Philosophy of Style* revela, a los ojos del joven Shiki, el potencial de esta síntesis extrema. Una de las ideas fundamentales de la filosofía del lenguaje de *Spencer* es, de hecho, la “economía de la atención”: el lenguaje mismo es una forma de fricción, y la idea perfecta se expresa mejor en un gesto de sorpresa casi silencioso, en una sola palabra, en la parte capaz de expresar el todo. El joven *Shiki* confiesa entonces que entendió por primera vez el famoso hokku de Bashō sobre el salto de una rana después de leer a *Spencer*, y la brevedad de la poesía japonesa de repente se convierte en su fuerza. Si la concisión es una virtud, ¿qué podría ser más conciso que las diecisiete sílabas?

Es irónico que este redescubrimiento no provenga -como se supone demasiado a menudo- de una recuperación directa de la tradición asiática: de hecho, el descubrimiento de las posibilidades aún inéditas del haiku moderno se hace posible precisamente a través de la mediación de un ideal poético occidental, o incluso anglosajón (la particular popularidad que disfruta el haiku en el idioma inglés, la facilidad con que estas dos tradiciones se han mezclado en América del Norte, tal vez también pueda explicarse por esta primera conexión).

Una vez convencido de la necesidad de esta reforma, y consciente de tener un tiempo ridículamente corto para implementarla, Shiki ya no tiene paciencia con el estudio.

Sus días (y noches) en Tokio están ocupados por sus primeros intensos contactos con otros hombres de letras -entre los que se encuentra *Natsume Sōseki*, a quien siempre permanecerá unido- y por un monumental trabajo de catalogación “por géneros” del haiku más antiguo. Los fajos de hojas apilados para esta obra, bautizada como *Haiku bunrui* (Géneros de haiku) pronto superan la altura del propio *Shiki*, y descuida cada vez más la universidad: en 1892 *Shiki* abandona definitivamente sus estudios, y siempre gracias a su tío materno, comienza a trabajar como columnista del periódico *Nihon*. En las páginas de *Nihon*, además de la correspondencia y comentarios de poemas enviados por los lectores, habitualmente se incluía una columna de haiku, y aparecen en una secuencia muy rápida una serie de escritos teóricos con los que *Shiki* inicia su revolución del haikai: *Conversaciones sobre el haiku de la guarida de la nutria* (1892), este *Bashō en fragmentos* (1893-94), y luego, después de regresar a Matsuyama debido al deterioro de su salud, *Elementos del haiku* (1895) y *Diálogos sobre el haiku* (1896). En 1897, *Shiki* fundó con *Yanagihara Kyokudō*, un amigo de la infancia y compañero de estudios en Tokio que regresó a *Matsuyama* y se convirtió en editor, la revista de poesía *Hototogisu* (El Cuco).

El nombre de la revista es, como es lógico, sinónimo del poético nombre *Shiki*, y a pesar de que a partir del segundo número la publicación se traslada a Tokio bajo el cuidado de *Takahama Kyoshi* (otro *haijin* de talento y amigo cercano de *Shiki*, al que intentará en vano convertirlo en heredero de su visión poética), *Shiki* sigue siendo uno de los más importantes contribuyentes a la revista. *Hototogisu* propone un nuevo estilo de haiku y rápidamente se convirtió en la revista más influyente de la era Meiji, permaneciendo así durante la era *Taishō* y el comienzo de la era *Shōwa*. También en las páginas de *Hototogisu*, Natsume Sōseki publicaría más tarde dos de sus cuentos más populares: *Soy un gato* (1905) y *Bocchan* (1906). El segundo en particular se basa en el breve período transcurrido de Sōseki en Matsuyama como profesor de enseñanza secundaria en 1895: las desventuras de un hombre de ciudad que acaba en provincias, en realidad fueron mitigadas por el continuo intercambio intelectual con *Shiki*, ya en aquel tiempo una referencia para el haiku local. En 1906, *Shiki* ya está muerto, pero parte de su influencia teórica sigue siendo vital, incluso en la gran importancia que tiene la estética del haiku en la obra de Sōseki.

También hacia 1897 *Shiki* ofreció otra pieza importante de su visión literaria. Habiendo explorado su amor-odio por *Bashō* en los *Fragmentos* de 1894, las páginas de *Nihon* albergan un ensayo igualmente categórico, que convierte al segundo gran *haijin* de la era *Edo*, *Yosa Buson* (1716-1783), en un ideal de poesía y poeta alternativo al propio *Bashō*.

En los *Fragmentos* de 1894, *Shiki*, después de haber atacado con entusiasmo el culto acrítico a *Bashō*, comienza a reconocer su grandeza precisamente examinando cuáles son sus composiciones “heroicas” o “sublimes” (otra categoría en la que la influencia occidental está presente sin duda). En *Buson*, sin embargo, *Shiki* descubre todo un mundo hecho de plena y vigorosa belleza.

Esta “*belleza positiva*”, ejemplificada por el verano o por las flores de peonía, se contrasta con la predilección por lo negativo - lo borroso, lo seco, lo áspero, el crepúsculo - que es el núcleo del estilo de *Bashō*, y que jugó un papel históricamente dominante en el arte japonés. El estilo de estos dos gigantes puede entonces complementarse, como sucede con el propio ciclo de las estaciones:

Hay una belleza positiva y una belleza negativa [...] en general, la literatura y el arte orientales tienen predilección por la belleza negativa, los occidentales por la belleza positiva. [...] Es completamente imposible comparar la belleza positiva y negativa y concluir cuál es mejor que la otra: es cierto que ambas son elementos de lo bello. Hablando en términos cuantitativos, podríamos decir que la belleza negativa es un lado de lo bello y que la belleza positiva es el otro. Tomar sólo la belleza negativa y pensar que constituye la totalidad de la belleza es un malentendido que surge cuando uno tiene ojos y oídos poco abiertos. La literatura japonesa después de la era Genpei (siglo XII) cayó en este error y nunca pudo salir de él, hasta el momento en que, justo cuando esta belleza negativa estaba casi agotada, Bashō sacó a la luz la belleza en el haiku en el hecho de dar espacio al lado negativo de la belleza, hay que reconocerle un talento excepcional. Sin embargo, incluso ese talento excepcional suyo, no ha alcanzado el lado positivo de la belleza [...] es solo después de cien años de la muerte de Bashō que Buson, en primer lugar, comienza a hacerlo visible. (Haijin Buson, 1897)

No es imposible que esta atracción por la vitalidad de Buson sea una respuesta poética a la creciente desesperación de su propia condición de enfermo: entre 1895 y 1896 las condiciones de Shiki empeoraron de manera definitiva y, además de los problemas pulmonares, el dolor y la hinchazón de las piernas lo obligaron a guardar cama cada vez con más frecuencia. La etapa final de la tuberculosis de Shiki es una caries ósea, que lo inmoviliza y lo devora por dentro durante siete años, hasta su muerte en 1902.

Más allá de las circunstancias

En los *Fragmentos*, *Shiki* había subrayado acertadamente cómo el valor de la poesía de *Bashō* también proviene de su continua confrontación con la vida del viajero:

Después de la muerte de Bashō, no quedó ningún maestro de haikai feliz por pasar su vida como un vagabundo. Buson estuvo lo suficientemente cerca de este ideal, pero no cruzó montañas y ríos como Bashō, no disfrutó hasta tal punto de la tierra y el cielo. (pág. 106)

La total apertura al mundo que se ofrece al viajero es ya en sí misma una dimensión poética privilegiada, y el haiku es la poesía de viaje por excelencia: incluso el mismo *Shiki* había recomendado a menudo a los lectores de *Nihon* componer haiku al aire libre, trasladarse a un lugar nunca antes visto y exponerse verdaderamente a la variedad de la belleza natural. Pero a partir de este momento, el haiku de *Shiki* (y la tanka, la prosa, la poesía en forma libre) logra explorar y alimentarse de una condición exactamente opuesta a la libertad del vagabundo. Dos siglos antes, *Bashō* había compuesto poesía sobre la inmensidad del espacio: ahora el poema de *Shiki* descubre el increíble potencial poético de una habitación cerrada, de la mirada limitado en la ventana que da a un jardín (*Shiki* reemplazará el papel de arroz de las puertas correderas por unos cristales), el aburrimiento del paciente encamado, la neurosis y los antojos repentinos de alimentos, propios de largas estancias hospitalarias. Ahora se convierten el poesía la espera de una visita, la intolerancia hacia una mosca o hacia la hermana y cuidadora, el prolongado tiempo de soledad, la disposición a concentrarse en una sola flor. El haikai siempre ha sido poesía irónica, y esta ironía salva a *Shiki* de la destrucción tanto moral como física; pero, por otro lado, el espacio por excelencia de la modernidad es la interioridad: si *Shiki* fue el primer poeta japonés verdaderamente moderno, es también porque las circunstancias de su enfermedad le obligaron a sacar a la luz su interioridad en un mundo reducido a la mínima expresión.

いざ行む
雪見にころぶ
所まで

Iza yukamu!
Tsukimi ni korobu
tokoro made

¡Venga, vamos!
Admiremos la nieve
hasta caer en ella
BASHŌ

いくたびも
雪の深さを
尋ねけり

Ikutabi mo
yuki no fukasa o
tazunekeri

Una y otra vez
pregunté cómo
de profunda era la nieve
SHIKI

Sin embargo, incluso en el período de la enfermedad, Shiki permanece enormemente activo: las colaboraciones con *Nihon* y *Hototogisu* se mantienen constantes en cantidad y calidad, y la producción poética de haiku está acompañada de una apreciación y un trabajo de renovación igualmente enérgico de la tanka. En su habitación *Shiki* sigue albergando encuentros de poesía, y el carácter siempre colectivo del antiguo haikai, que *Shiki* ha destruido como literatura, sigue siendo fundamental para la construcción de una comunidad poética y crítica. *Shiki* siente la necesidad de dar a conocer a sí mismo y a los demás la situación en el ámbito de la prosa, tanto en simples notas como en algunos diarios literarios hoy considerados obras maestras: *Una gota de tinta* (1901) y *Una cama de seis pies de largo* (1902), ambos publicados en *Nihon* a pesar de algunas reticencias de los editores. Es el último goteo de la vida de *Shiki*, que se transforma por la belleza de la palabra momento a momento:

31 de enero

Al principio, los deseos del ser humano son vagos y enormes: con el tiempo se aprende poco a poco a que sean más modestos y precisos. Mis deseos como paciente fueron pequeños desde el principio: hace cuatro años, lo bonito que sería poder caminar por el jardín. Luego, después de un año o dos más, ya no podía caminar, y más tarde pensé que sería feliz con solo ponerme de pie. ¡Qué modesto deseo!, me decía la gente riéndose, pero en el verano del año siguiente me quejaba a los dioses de la enfermedad diciendo que ya no quería levantarme, que me bastaría con sentarme. Pero mis deseos aún se reducen más. Ahora ya no me importa sentarme, deseo sólo poder yacer aquí en paz, durante una hora sin dolor. ¡Qué pequeño deseo! Mis deseos no podrían ser más pequeños que eso. Entonces llegará el momento en que mi deseo se convertirá en nada. Un tiempo sin más deseos: quizás esto es lo que el Buda Shakyamuni llamó nirvana, lo que Jesús llamaba salvación.

20 de marzo

Ha venido aquí, junto a mi cabecera, un bonzo de la Tierra Pura, con la cabeza completamente negra, y me ha dicho: "Leo lo que escribes, y veo que por la enfermedad a veces tocas Grandes Temas". Qué frase tan rara.

*Enfermo en la cama:
hay mochi todos los días
en el Nirvana*

(de *Una gota de tinta*)

Hasta ahora, no entendía realmente lo que se llama *satori* [iluminación] en el budismo zen. Pensé que *satori* significaba estar listo para morir en paz, al margen de las circunstancias: pero estaba equivocado. *Satori* significa, más allá de las circunstancias, vivir en paz.

(de *Una cama de seis pies de largo*)

En realidad, el verdadero nirvana o *satori* del budismo debe haber interesado muy poco a *Shiki*, que es un hombre sorprendentemente pragmático, y cuya única religión es la estética. La proximidad de la muerte, sin embargo, lo coloca frente a imágenes religiosas, que se superponen a las sensaciones de enfermedad o a la pequeña escenografía del jardín, y dejan una extraña mezcla de ironía y metafísica transmitida en sus últimas obras. El último esfuerzo de *Shiki* es hacer también arte de su despedida: vivir en paz es vivir con la poesía.

No es raro que un poeta asiático se despidiera de la vida con un último poema, un *jisei* 辞世: el *haikai* ha tomado este antiguo hábito a veces con más seriedad, a veces no tanta. Pero la última producción poética de *Shiki* no es sino un *jisei* continuo, en el que el desapego a la vida se refleja y expresa en todas las perspectivas posibles. En la mañana del 18 de septiembre de 1902, después de días en los que ahora, sin poder escribir ni sentarse debilitado por la morfina se ve obligado a dictar, *Shiki* le pide ayuda a su amigo y discípulo que lo visita, *Kawahigashi Hekigotō*, para escribir tres *haikus*. Desde la ventana se puede ver el amarillo de las flores de calabaza: de ellas, cuando aún no han florecido, se obtenía un remedio para las flemas, pero a estas alturas, la situación de *Shiki* es tan crítica que hace que todo sea inútil.

Esas flores amarillas ya son las flores de su muerte, pero hay en *Shiki* una sincera emoción por su belleza, por la naturaleza que seguirá su curso. Luego bromea sobre su desaparición final, aprovechando el hecho de que la palabra japonesa para “Buda”, *hotoke*, también significa “difunto”.

糸瓜咲て	<i>Hechima saite</i>	La calabaza ha florecido:
痰のつまりし	<i>tan no tsumarishi</i>	lleno de flema
佛かな	<i>hotoke kana</i>	un nuevo buda

Hekigotō se conmueve cuando ve el último ideograma y la determinación con la que *Shiki* escribe su última palabra.

Después de unas horas, *Shiki* muere.



N.T.: Últimos 3 haikus de Shiki de su propia mano.

No cabe duda de que la muerte y el dolor, exhibidos entre otras cosas con todo el poder de la imaginación artística, parecen producir un escenario simplemente trágico. Sin embargo, si pensamos en términos de poesía, es difícil imaginar un éxito mayor que el alcanzado en poco más de diez años por las enseñanzas de este “buda enfermo”. Algunas de ellas son hoy tan amplias y generalizadas que se han vuelto obvias, invisibles. Donald Keene escribe al final de su reciente biografía de Shiki:

El aroma de las flores del ciruelo y las nubes de flores de cerezo deleitan a los japoneses, hoy como en el período Heian, y muchos miles, si no millones, de japoneses viajan largas distancias para ver las hojas rojas del otoño; pero los poetas ya casi no los mencionan, prefiriendo componer haiku o tanka para describir la experiencia de vivir en un mundo moderno. Este fue el logro de Shiki.

*(Donald Keene,
en The Winter Sun Shines, 2013: 201)*

Por lo tanto, el éxito de *Shiki* no es menos grande, no es menos fundamental, que el de *Bashō*. Eso sí, el segundo es cien veces más traducido, más nombrado, más adorado que el primero -la alegre destrucción de “*Bashō en fragmentos*” duró poco- y, ya en la década de 1920, autores como *Akutagawa* volvieron a quedar hechizados por la imagen del poeta errante. Sin embargo, la influencia invisible de *Shiki* es quizás de un resultado aún mayor: hoy no nos queda la figura esquelética de las últimas fotos de *Shiki*, sino los millones de haikus compuestos en todos los rincones del mundo siguiendo sus ideas e intuiciones. No está mal para un pequeño cuco.

Berlín, 13 de septiembre de 2016

BASHŌ ZŌDAN

Bashō en fragmentos

芭蕉雜談

(1894)

*Un sincero agradecimiento al profesor *Makoto Aoki* de la *Ehime Daigaku de Matsuyama*, por su ayuda en los puntos más complejos de la traducción y por su inestimable conversación y guía por los lugares que han marcado la vida de *Shiki*. Quiero agradecer al *PISEAS de Kioto*, y en particular a *Silvio Vita*, por poner a mi disposición los espacios de la Escuela durante la estancia de investigación necesaria para la conclusión de este trabajo.

Si miramos la historia pasada y presente y tratamos de entender un poco cómo van las cosas en este mundo, parecería que la fama de un individuo es en buena medida acorde con su edad.

Y en efecto, al menos entre los hombres de letras y artistas, individuos particularmente necesitados de un ejercicio constante, es normal que en la obra de un “joven inexperto” o del “aprendiz de tal maestro” haya todavía algo de inmaduro, y que en el lapso de una larga vida es posible crear muchas obras exitosas (poéticas o artísticas), de modo que un número creciente de ellas goce de la admiración del público; por el contrario, podríamos pensar que un joven de veinte años, en la primera parte de su vida, luchará por hacerse un buen nombre, generalmente por envidia o falta de consideración de este mundo.

Si tratamos de ver entre los escritores y artistas del pasado de nuestro país, aquellos que se han hecho famosos en vida y que aún gozan de honores milenarios han vivido todos hasta la vejez. Incluso el “poeta divino” *Kakimoto no Hitomaro*, quien nunca revela claramente su edad, fue el analista oficial de varios emperadores, y está claro que le tocó vivir mucho tiempo.

Si consideramos a otros escritores cuya edad sabemos con certeza, siempre y cuando nos limitemos a los más famosos, las cosas son similares. Y también en otros países no hay diferencias particulares: casos como los de *Watanabe Kazan* (1793 - 1841), *Shikitei Sanba* (1776 - 1822) y *Naito Jōsō* (1662 - 1704) son raros. Los de *Robert Burns*, *Byron* y *Sanetomo** deben considerarse verdaderas excepciones. [*N.T. Para las tablas biográficas adjuntas por Shiki a este párrafo, ver Anexo I. Los nombres de los demás artistas mencionados por Shiki a lo largo del texto se han recopilado por orden alfabético en el Anexo II junto con una breve biografía.]

Mirando las cosas desde esta perspectiva, encontramos que sin pasar de los cincuenta es difícil volverse famoso, pero cuando tienes sesenta, setenta, alcanzar la fama es un asunto mucho más simple. Incluso si miramos a los personajes famosos del pasado, vemos que la mayor gloria siempre está reservada, no a los más cercanos a nosotros, sino a los más antiguos. Tal vez es normal que quienes se han ganado con más facilidad el respeto de las masas sean hombres que han destacado con su inteligencia en tiempos aún poco civilizados; y por otro lado, los personajes que vivieron hace más de mil años tienen ahora algo de históricos, por lo que son más raramente objeto de envidia. Pero luego está *Matsuo Bashō*, y solo él: aquí hay un hombre que nació hace apenas doscientos años, cuya escuela llega a todas las provincias de Japón, y cuyos discípulos son cientos y cientos. ¿Su edad? Apenas cincuenta años.

Desde la antigüedad, nadie ha reunido fieles a su alrededor como los fundadores de un credo. Ni siquiera es necesario nombrar a Buda, Jesús o Mahoma: la dignidad y la fuerza espiritual de figuras como Bodhidharma, *Kōbō Daishi* y *Nichiren* es realmente algo que puede dejarnos asombrados como un destello de luz o una flor que se abre.¹ Las ideas de *Confucio* y *Laozi* estaban alejadas de una religión, pero, después de su muerte, se convirtieron en objeto de fe, y existe sobre ellos la misma devoción que la reservada a un credo. Sin embargo, todas estas figuras vivieron en un pasado muy lejano. Entendemos cómo pudo ser difícil para *Nichiren*, nacido dos mil años después de ellos, fundar una confesión religiosa propia.

¹ *Bodhidharma* (siglos V-VI), fue un monje indio considerado tradicionalmente como el primer patriarca del budismo Zen [*Chan*] en China; *Kōbō Daishi* es el título póstumo de *Kūkai* (774-835) el fundador de una de las principales corrientes budistas japonesas, la *Shingon*; y *Nichiren* (1222-82) es otra personalidad importante del budismo japonés, defensor de una reforma doctrinal y devocional centrada en el Sutra del Loto.

¿Qué decir entonces de *Bashō*, un hombre que vivió trescientos años después, en la calma de un mundo ajeno a las cuestiones religiosas, y sin embargo logró conquistar a un número tan grande de fieles? No es nada extraño que todos se refirieran a él como *okina*, “el viejo maestro”, y que al dibujar sus retratos le dieran la apariencia de tener unos sesenta o setenta años, con el pelo y la barba blancos. Pero ¿cuál era su edad? Apenas cincuenta años.

Literatura popular 平民の文学

Alguien capaz de ganarse la fe de muchos debe tener necesariamente algo de “popular”. La religión está en buena medida dirigida a ese pueblo: cuando predicán o dan sermones, los bonzos siempre tienen en cuenta las capas más bajas de la sociedad, y una religión como el budismo ha podido prosperar precisamente gracias a sus “hábil medios”.²

Si observamos la influencia del haikai de *Bashō*, descubrimos que hay precisamente en él la misma fascinación que está presente en las enseñanzas de un religioso. Sus muchos fieles no siempre aman a *Bashō* porque conozcan a fondo su carácter y sus acciones, o porque se emocionen al recitar sus versos: ya es el simple nombre *Bashō* el que suscita en sí mismo esta admiración. Incluso en una conversación sin importancia, no hay nadie que mencione su nombre sin agregar inmediatamente cierta reverencia: algunos lo llaman “el Viejo Maestro”, y otros “Maestro *Bashō*”, o “*Bashō-sama*”, tal como lo harían los fieles de alguna confesión con el fundador de su propia secta.

2 *Hōben* 方便: traducido del sánscrito *upāya*, "medio" o "hábil medio", es una idea básica de la enseñanza budista, según la cual está concebida para adaptarse a los tiempos, circunstancias y capacidad de comprensión de cada uno.

Incluso hay quienes han llegado a reverenciarlo como un *kami*, erigiendo altares en su nombre o dedicándole los pabellones de un templo: estas personas ciertamente no ven a Bashō como un hombre de letras, le rinden homenaje como si fuera el fundador de una confesión budista.

Si excluimos el caso de *Hitomaro* en el contexto de la waka, no hay ejemplos de algo así, y además la proliferación de pequeños templos dedicados a Bashō o la profusión de monumentos que jalonan sus pasos por Japón, van mucho más allá de lo que ocurre con *Hitomaro* (*Sugawara no Michizane* es celebrado como «espíritu celestial», sin embargo esto no se debe a la fuerza de su obra sino, sobre todo, a su rango y a las circunstancias de su vida, por lo que no debemos considerar su caso análogo al de Bashō e *Hitomaro*).

Entonces, la razón del gran respeto que se le tiene a Bashō no es tanto por su producción de haikai, sino por el carácter popular del propio haikai. El haikai es popular: en primer lugar porque no desprecia el lenguaje vulgar, y en segundo lugar porque el *ku* es breve y sencillo. No es casualidad que hoy se la defina como una “literatura popular”. Sin embargo, el haikai de la era *Genroku* (1688-1704) no era tan popular como el de la era *Tenpō* (1830-44) en adelante, como bien sabe cualquiera que haya leído, aunque sea un poco, esta literatura. El haikai de autores de la era *Genroku* como *Kikaku*, *Ransetsu* y *Kyorai* alude a hechos históricos y dichos célebres del pasado, cita implícitamente las frases de los clásicos, se hace eco del estilo refinado de la poesía más antigua: en varios puntos es difícil de entender incluso para un erudito, podemos imaginar para un plebeyo analfabeto. Llegó la era *Tenpō* en que *Sōkyū*, *Baishitsu* y *Hōrō* comenzaron a escribir un poema que los niños y porteadores pueden apreciar sin perder palabra y sin necesidad de varias notas, y que incluso los conductores de *rickshaw* y los mozos de cuadra pueden imitar sin esfuerzo. De hecho, esta es la era en que el haikai tiene su curso más popular y se extiende más ampliamente en la sociedad.

Mientras tanto, sin embargo, la figura de *Bashō* no solo no ha perdido su carisma, sino que por el contrario la grandeza de su fama ha seguido creciendo hasta llegar a ser el doble, el triple que antes. Lo que compuso se considera perfecto en su totalidad, pero, así como su obra se transforma en algo sagrado, más allá de la crítica, apenas hay alguien que realmente entienda el haikai de *Bashō*, y si alguno llega a entenderlo, no hay rastro de nadie que intente criticarlo. Así nos comportamos como los fieles de un credo que no entienden el significado de los textos sagrados, que no distinguen lo que tiene sentido de lo que no lo tiene, y que solo pensamos en repetir “damos gracias” o “alabado sea siempre”.

Inteligencia y virtud 智識德行

Una obra popular no es necesariamente una obra valiosa, y atraer a un gran número de seguidores no significa necesariamente que sus principios sean correctos. Sin embargo, si tratas de entender mejor por qué alguien tiene miles de admiradores y una fama centenaria, siempre encontrarás que hay algo en él diferente a lo común, algún talento que va más allá de lo ordinario. Esto es aún más cierto si esta multitud de fieles no es una mezcolanza de gente tosca y sin discernimiento, sino que incluye en ella a un gran número de hombres de valor. La virtud de *Ganshi* [Yan Zi], la erudición de *Shikō* [Zi Gong] o el coraje de *Shiro* [Zi Lu], eran incomparables.³

³ *Shiki* cita con las lecturas japonesas los nombres honoríficos de *Yan Hui*, *Duanmu Ci* y *Zhong You*, tres de los discípulos más famosos entre los setenta y dos estudiantes de *Confucio*.

^{**}Para un perfil más preciso de los principales discípulos de la escuela de *Bashō*, véase el Anexo II.

Pero ciertamente no fue el mismo *Confucio* quien encontró el momento para traer a los tres a su escuela, educarlos en la virtud, ofrecerles esa sabiduría y reprocharles sus errores. En la escuela de *Bashō* también hubo muchas personas excepcionales, como los diez sabios y los setenta y dos discípulos menores que estudiaron con *Confucio*. El extraordinario carácter de *Kikaku* y *Ransetsu*, la conmovedora fidelidad de *Kyorai* y *Sanpū*, la terquedad de *Kyoriku* y *Shikō*, la inteligencia de *Yaba* y *Jōsō*... ** el hecho de que fuera capaz de juntar individuos con caracteres tan diferentes y convertirse en el punto de referencia en los *haikai* de la era *Genroku* es suficiente para demostrar que *Bashō* fue un individuo brillante, tanto en términos de inteligencia como de fuerza moral.

Todos estos personajes no eran, ni siquiera en un principio, personas sin cultura ni talento, y en el mismo momento en que *Bashō* cerró los ojos para siempre, cada uno de ellos levantó su bandera y fundó su propia escuela, esforzándose por no ser menos que los demás. *Kikaku* inició *Edo-za*, *Ransetsu* fundó *Secchūan*, *Shikō* inauguró la escuela de *Mino*, y muchos otros hicieron como ellos. Aunque estas otras escuelas no eran entonces muy numerosas, cada una tenía tácitamente el monopolio del *haikai* en una región: en *Edo* estaban *Sanpū* y *Tōrin*, en *Ise* *Ryōto* y *Otsuyū*, y en la zona de la antigua capital *Kyorai* y *Jōsō*, cada una en eterna competencia con las otras. Cuando llegó la siguiente generación, la disidencia entre las escuelas se hizo cada vez más seria, con cada escuela lista para criticar a la otra, cada corriente centrada en culpar a las otras, cada una lista para elogiar a su fundador y burlarse de los demás, preocupándose solo por aumentar su prestigio.

Pero he aquí que en cuanto hablamos de *Bashō*, la voz de todos es unánime frente a ese único altar: del mismo modo en que los fieles de la *Tierra Pura* y los del *Sutra de la Guirnalda* se consideran enemigos acérrimos, pero el *Buda Sakyamuni* permanece intocable para todos. Tan amplia es esta virtud, que alcanza a todos y a cada uno de la misma manera, como el calor del sol; y es tan vasto y abundante que en él hay sitio para todo y para todos, como en el océano.

La forma obstinada e irrespetuosa con la que *Kyoriku* mira a los demás discípulos de Bashō, lo hace parecer un niño pequeño. Sin embargo, así como insiste en que solo él comprendió verdaderamente la esencia del estilo de Bashō, continúa mostrando el máximo respeto por el viejo maestro.

Shikō escribía y enseñaba con la convicción constante de ser más inteligente que los demás, y ha demostrado su erudición en textos y enseñanzas en los que suele discutir frecuentemente puros sofismas, como aquel sabio chino dispuesto a preguntarse si una dura piedra blanca es una cosa o son dos.⁴ Sin embargo, cuando expone sus teorías no hay nada en ellas, ni una línea, ni una palabra, que no se refiera a las enseñanzas dejadas por Bashō. *Shikō* incluso ha llegado a producir una gran cantidad de textos falsos, siempre haciéndolos pasar por las enseñanzas de Bashō: es algo que, en la posteridad, nos sigue llenando de indignación, y uno solo puede considerarlo como un gesto mezquino. Sin embargo, si cambiamos nuestra perspectiva y miramos el otro lado de la moneda, incluso esto no es más que un reconocimiento explícito de la gloria que rodeaba el genio y el carácter de Bashō.

⁴ *Kenpaku dōi* 堅白同異 es una expresión de origen chino que hace referencia a un argumento del filósofo *Gongsun Long* 公孫龍 (325-250 a.C.). Famoso por paradojas lógicas, en el "argumento de blanco y duro" Long observa cómo la dureza de una piedra se siente con la mano, mientras que el blanco es lo que puedes percibir con el ojo, incluyéndose ambas cualidades en el mismo cuerpo (es decir, son una unidad) sin dejar de ser distintas (y por lo tanto, una diversidad). Si bien esta y otras paradojas exploradas por *Gongsun Long* y la "Escuela de los Nombres" tienen una relevancia lógica real, la expresión ha adquirido un sentido irónico y ha comenzado a usarse como ejemplo de una sutileza inútil.

Lo que más hace de *Bashō* una figura brillante, como pueden adivinar por lo que he descrito hasta ahora, no es su identidad como hombre de letras, sino el ser el padre fundador de una religión de *haikai*. Si uno quisiera conocer mejor al escritor *Bashō*, tendría que tomar su *haikai* y examinarlo a fondo. En cambio, los fieles de esta religión de *haikai* han tomado cada uno de sus *ku* como una reliquia, lo que hace que no se deba razonar sin tener en cuenta este hecho. Así, ha faltado y falta, alguien que los critique y muestre sus defectos.

Construir templos y honrar altares, erigir monumentos conmemorativos, preparar banquetes, hacer *sesiones de renku* o ver quién puede componer el mejor poema para responder al *hokku* del invitado de honor: estos son los únicos deberes que estos adoradores le deben a su religión. Pero el deber de quienes escriben literatura no se agota así en absoluto.

Nunca he sido uno de los fieles de este “*bashōísmo*”, y el bicentenario de la muerte de *Bashō* no me alegra ni me entristece: sin embargo, en lugar de callarme o tratar de sacar algo de todo esto, tengo el extraño capricho de pasar un rato en mi escritorio y anotar este discurso en fragmentos, sin prestar demasiada atención a lo que escribo. He aquí mi crítica a *Bashō*: quien quiera entender que entienda y quien quiera ofenderse que se ofenda.

Me gustaría anticipar inmediatamente la conclusión a la que he llegado. Entre los haikus de *Bashō*, los realmente bellos son una minúscula minoría, sepultados por una mayoría de versos malos o poco interesantes que los superan en diez a uno. Incluso buscando esos valiosos poemas, parecen las pocas estrellas melancólicas que quedan en el cielo de la mañana.

Incluso si consideramos que entre los “más de mil *ku*” escritos por *Bashō*, los apenas decentes serán más o menos doscientos, la proporción alcanza, sin embargo, apenas una quinta parte. No es exagerado hablar de estrellas al amanecer. Pero si consideramos simplemente el número de estos *ku*, un individuo capaz de componer doscientos por sí mismo es un fenómeno de importancia histórica, y *Bashō* sigue siendo un gran erudito. La razón por la que esta proporción es tan baja es otra.

La literatura de *Bashō* no busca imitar el pasado, es una invención autónoma. Más que hablar de su renovación de los *haikai* de las escuelas *Teimon* y *Danrin*, creo que es justo decir que *Bashō* ha inaugurado su propio estilo personal desde cero. Sin embargo, este estilo personal sólo comienza a difundirse en los últimos diez años de su vida, y la imagen poética de un *Bashō* ahora deificado se remonta sólo a tres o cuatro años antes de su muerte. Si nos fijamos en su obra como innovador, vemos que escribió esos doscientos excelentes *ku* en el brevísimo tiempo de diez años. No está nada mal.

En el caso de un escritor corriente, la vitalidad particular de su obra es lo que llega a la posteridad. Pero en el de *Bashō*, no es la obra la que se considera con respeto, sino que es su carácter y su vida los que reciben toda la atención: los poemas han sido recogidos sin distinguir nunca los *ku* malos o fallidos, y de esta forma han engrosado las páginas de sus colecciones. De hecho, muchos de los poemas de otros han sido considerados suyos y agregados a algunas de estas colecciones. El número de buenos *ku* mezclados con ese montón de trozos de barro y piedras no supera la quinta parte del total: no está del todo mal teniendo en cuenta el conjunto.

Si bien el grupo completo de haiku de *Bashō* se considera un tesoro invaluable, hay algunos que se siguen señalando por todos como superiores a los demás:

古池や
蛙飛こむ
水のおと

*Furu ike ya
kawazu tobikomu
mizu no oto*

Un viejo estanque:
una rana se sumerge
el sonido del agua

道のべの
木僅は馬に
くはれけり

*Michinobe no
mukuge wa uma ni
kuwarekeri*

En el camino
un hibisco devorado
por mi caballo

物いゝば
唇寒し
秋の風

*Mono ieba
kuchibiru samushi
aki no kaze*

Una palabra es suficiente
para enfriar los labios -
viento de otoño

あか／＼と
日はつれなくも
あきの風

*Aka aka to
hi wa tsurenaku mo
aki no kaze*

Rojo, tan rojo
insiste el sol:
viento de otoño

辛崎の
松は花より
鹿にて

*Karasaki no
matsu wa hana yori
oboro nite*

En Karasaki
el pino más que el cerezo
en la niebla

春もやゝ
けしきとゝのふ
月と梅

*Haru mo yaya
keshiki totonou
tsuki to ume*

La primavera prepara
lentamente su escenario:
el ciruelo y la luna

年／＼や
猿に着せたる
猿の面

*Toshidoshi ya
saru ni kisetaru
saru no men*

Año tras año:
el mono llevando
una máscara de mono

風流の
初やおくの
田植うた

*Fūryū no
hajime ya Oku no
taue uta*

Sopla en el viento
el primer poema: en el Norte
los cantos de la siembra

白菊の
目に立てゝ見る
塵もなし

*Shiragiku no
me ni tatete miro
chiri mo nashi*

Un crisantemo blanco
no ve el ojo
una mota de polvo

枯枝に
鳥のとまりけり
秋の暮

*Kare eda ni
karasu no tomarikeri
aki no kure*

En una rama seca
se ha posado un cuervo
crepúsculo de otoño

梅の木に
猶やどり木や
梅の花

ume no ki ni
nao yadorigi ya
ume no hana

De un ciruelo
brotan
otras flores de ciruelo

Además de estos hay otros que muchos mencionarían, pero aquí solo indico los *ku* que han gozado de una mayor difusión popular. Estos *ku* más que ser conocidos por la habilidad con la que fueron compuestos, se mencionan a menudo porque están asociados con alguna anécdota o comentario famoso [*iwaku tsuki*]. Muchos “maestros del *haikai*” de la nada, sin una visión y una mirada crítica propia, precisamente porque no tendrían un punto de referencia propio, no hacen más que aferrarse a las explicaciones de los antiguos; y basta que un *ku* haya sido elogiado por el mismo *Maestro Bashō* para que uno de sus discípulos o algún otro maestro lo haya elevado a modelo, y ahí automáticamente se convierte en algo que debe observarse con reverencia: así se siguen difundiendo estos “famosos comentarios”. Pero veamos de qué se trata. El *ku* del viejo estanque, huelga decirlo, siempre se cita como la reliquia más preciada dejada por *Bashō*: incluso se le llama “El *ku* con el que *Bashō* llegó al *satori*”.

Y esto no sólo es válido para la posteridad, sino que el mismo *Bashō* ya lo había tenido bastante claro.

El *ku* de la flor de hibisco también se considera casi a la par con el del viejo estanque, van en pareja como las dos ruedas de un carro o las alas de un pájaro.

En una colección de dichos de *Bashō*, el *ku* sobre los labios fríos está precedido por la frase:

“No hables de las faltas de los demás, no expongas tus propios méritos”

Se ha pensado que este *ku* habla de la capacidad de enseñar algo de forma modesta e indirecta, y se ha hecho famoso por ello.

El *ku* sobre el sol rojo es un poema escrito por *Bashō* durante su viaje al norte: al principio las últimas cinco sílabas eran «montañas de otoño», luego cuando lo habló con *Hokushi* dijo que sería mejor «viento de otoño». Y su propuesta captó perfectamente lo que *Bashō* había intentado decir.

Más que el poema, es el comentario lo que tiene cierto interés.

El *ku* de *Karasaki* ha sido objeto de mucha discusión entre los discípulos de *Bashō* por su terminación en *nite*.

No creo que haya ninguna historia en particular asociada al *ku* sobre la llegada de la primavera.

El *ku* de la máscara de mono fue tildado de chapuza por el mismo *Bashō*, pero quizás se hizo famoso por esta misma razón.

El *ku* sobre el *fūryū* fue compuesto al comienzo del viaje de *Oku*, sobre las costumbres de Shirakawa: probablemente sea tan conocido precisamente porque es el *ku* que marca el comienzo de su gran viaje poético.

El *ku* del crisantemo blanco data de poco antes de la muerte de *Bashō* y fue compuesto en casa de *Sonome*, como homenaje a su anfitriona. Temiendo que podría parecerse demasiado a un viejo *ku* suyo que recitó:

大井川
浪に塵なし
夏の月

Ōigawa
nami ni chiri nashi
natsu no tsuki

En el río Ōi
entre las olas sin polvo
la luna de verano

El mismo *Bashō* habría dicho que tal vez hubiera sido apropiado retirar el *ku* dedicado al río Ōi.

El *ku* de la rama seca es elogiado por todos tanto como el del viejo estanque y la flor de aralia, y ha sido llamado “la esencia del estilo de *Bashō*” y “el punto más alto del *yūgen*”.⁵ La primera versión decía:

枯枝に鳥のとまりたりけり秋のくれ

Kare eda ni / karasu no tomaritarikeri / aki no kure

y el *ku* fue reelaborado en una fecha posterior.

El *ku* sobre el ciruelo lo compuso al encontrarse con el hijo de un conocido, con la idea de hacerle un cumplido.⁶

Esto es lo que se dice de estos *ku* “con historia”, pero como mis ideas sobre ellos son bastante diferentes a las reportadas hasta ahora, pasaré a explicarlas más detalladamente.

5 *Yūgen* 幽玄, literalmente "oscuro e indistinto" es un término utilizado inicialmente en China y en el mundo budista para describir el "profundo misterio" del mundo. Luego se extendió en la estética del waka del Japón medieval, hasta ser considerado uno de los mayores modelos estilísticos de este género: retomando su significado original de oscuro, tenue, *yūgen* es la particular belleza que exhibe una escena en la que lo visible y lo presente están a punto de ocultarse y ausentarse, o ya remiten a estas experiencias de ocultación.

6 El *ku* está dedicado a *Setsudō*, hijo de *Ajiro Minbu* (1640-83), poeta de *haikai* y sacerdote sintoísta en *Ise*. Lo dice en su *Cuaderno en la mochila* (*Oi no kobumi*).

古池や蛙飛こむ水のおと

Furuike ya / kawazu tobikomu / mizu no oto

Viejo estanque / se zambulle una rana / el sonido del agua

Este *ku* probablemente fue compuesto por *Bashō* durante su estancia en la cabaña de *Fukagawa*. Apareció por primera vez al comienzo de *Kawazu awase*, y fue publicado de nuevo en la colección *Días de invierno*.⁷

No hay nadie bajo el cielo, ni siquiera quien no sepa nada de *haikai*, que no sea capaz de recitar al menos este *ku*: basta con decir *hokku* y todos se imaginan inmediatamente ese viejo estanque. De hecho, no creo que haya otro poema en el mundo tan conocido. Pero si intentas preguntar cuál es su significado, los *haijin* responden inmediatamente:

“¡Es algo místico, es difícil ponerlo en palabras!”

mientras el profano comenta:

“¡Pero al final no hay nada que explicar!”

Luego, en tiempos más recientes, los estudiosos occidentales comenzaron a decir:

⁷ *Kawazu awase* 蛙合 es la colección de versos compuestos durante un concurso poético [awase] realizado en abril de 1686 en la choza de *Fukagawa*: el tema del día fue precisamente "rana", y el *hokku* de *Bashō* fue recitado al comienzo de la competición para inspirar el evento. La publicación de *Días de invierno* [Fuyu no hi 冬の日], una antología de la escuela poética de *Bashō* editada por *Yamamoto Kakei* 山本荷兮 (1648-1716), se remonta al final del mismo año.

“Cuando una rana salta sobre la superficie lisa del viejo estanque, escuchas el sonido de su entrada en el agua. A un nivel superficial, el *ku* no expresa esta quietud, pero el sentido de esta quietud se desborda más allá de las palabras. Es fácil comprender cómo esa paz melancólica que rodea al poeta es algo muy alejado del ir y venir de los carromatos y de ese caos en el que se mezclan los gritos de la gente y el ruido de los zuecos de madera. Aquí el pincel del poeta ha eliminado toda retórica, y sigue la ley de la emoción más profunda”.

¿Hay realmente algo místico en estas palabras? ¿O no hay nada que explicar? No lo creo. Quizás las palabras de esos estudiosos occidentales ya estén un poco más cerca de dar en el blanco. Pero, de todos modos, eso no es todo lo que se puede decir sobre este *ku*.

Mientras *Bashō* está solo en la choza de *Fukagawa*, piensa con calma en el *haikai* que está en boga en este momento:

“Cuando el renga perdió su frescura nos pareció interesante el haikai de Teitoku, cuando la escuela Teitoku también se volvió rancia recurrimos a la de Danrin. Pero Danrin es en sí mismo una moda momentánea, no es algo que pueda durar generaciones y generaciones. En este punto el camino del haikai cambió de nuevo, empezamos a usar ku con muchas sílabas, en exceso, empezamos a mezclar palabras chinas con él, y al final nos desviamos de la ligera elegancia del estilo Teitoku y de la comicidad de Danrin.

Mis alumnos han promovido estas tendencias hasta el final, y yo también he compuesto a veces haiku en estos estilos, pero aquellos que exageran y se repiten aburrirán de inmediato: ahora estas modas también me están resultando desagradables. Si no tenemos que volver a la vulgaridad de Danrin, con mayor razón no creo que sea el caso de imitar el estilo inmaduro de Teitoku, y seguir apegados como niños a los viejos modelos del renga.

Si empezaba un nuevo estilo propio, podría estar tranquilo: en primer lugar, sería mejor usar un poco menos esas absurdas palabras chinas, y usar palabras japonesas más comprensibles, tanto como sea posible. Sin embargo, el japonés también tiene sonidos más largos y un sentido menos denso; si en diecisiete sílabas no he expresado bastante lo que pensaba, entonces hay que eliminar en lo posible lo inútil del lenguaje y de las cosas...”

Continúa preguntándose cómo podrían ser estos *ku* para alcanzar su propio estilo original, con una niebla de pensamientos confusos en el paisaje de su corazón, *Bashō* se sienta allí en blanco, a medio camino entre el sueño y la vigilia. Y así, en un momento en que los mil sonidos que lleva el viento parecen callar, y la corriente de sus ensoñaciones se detiene, en el viejo estanque frente a su ventana se escucha el sonido de una rana. Para *Bashō* es como haber despertado por primera vez de un sueño, y cuando después de pensar un rato levanta la cabeza que hasta ahora ha permanecido inclinada, una sonrisa aparece en su rostro.

Esta es mi hipótesis, y es imposible saber si realmente las cosas pudieron haber sido así, pero creo que el proceso que llevó a un punto de inflexión en su pensamiento es precisamente eso.

Este es el momento en que nace el «estilo de *Bashō*» 蕉風 (lo que la gente llama «estilo correcto» 正風 *shōfū*).⁸ También se dice que en este *ku Bashō* alcanzó una novedad similar al estudio del Zen, que es una obra de arte producida en el momento del despertar. Sobre este último punto aún sería mejor tener algunas dudas, pero no es casualidad que alguien haya propuesto esta explicación. Ciertamente puede ser que su apertura de los ojos por primera vez como poeta de *haikai* corresponda en su sentido más profundo a su apertura de los ojos en el estudio del Zen. Se dice que “la práctica del Zen consiste en liberarse de la multitud de ataduras, poniendo en reposo las diez mil realidades del mundo, no pensando en el bien o el mal, estando libre de preocupaciones en el corazón, dando quietud al trabajo de conciencia, sin medir los deseos, ideas y visiones, sin pensar en cómo convertirte en un *Buda*”.⁹

8 正風 *shōfū*: uno de los términos comúnmente utilizados para referirse al estilo de un maestro es el carácter de "viento" 風 *fū*, no muy diferente de las expresiones europeas como "aire", "aura" o "atmósfera". El segundo carácter del nombre *Bashō* tiene la misma lectura que el carácter de "verdadero", "correcto" 正, y así los discípulos comienzan a escribir "estilo *Bashō*" 蕉風 como "estilo correcto" 正風 en señal de respeto.

9 *Shiki* cita la descripción de la práctica zen expuesta en *Fukanzazengi* 普勸坐禪議 [Instrucciones universales para la práctica de zazen], una breve serie de instrucciones escritas por el maestro zen *Dōgen* en 1227, al regreso de su estancia de estudios en China.

El *haikai* de *Bashō* tampoco se aleja de esta idea. Puedes escribir un buen *ku* por primera vez cuando dejas de meditar, cuando no te importa la fama o los ingresos y no piensas en lo que es mejor o peor, inteligente o torpe, cuando vacías tu propio corazón, se calma el alma y uno no trata de escribir un buen *ku* a toda costa. El *ku* sobre el viejo estanque fue el primer *ku* compuesto de esta manera: este es precisamente el día en que *Bashō* comienza realmente su práctica de Zen, en el que al separarlo del instante de la iluminación, no cabe ni un pelo. La verdad del practicante Zen, que el gorrión canta y el cuervo croa, el sauce es verde y la flor es roja, es por lo tanto la médula del estilo de *Bashō*. De hecho, el *ku* del viejo estanque expresa poéticamente este “tal como son las cosas”. En efecto, es en este “tal como soy”¹⁰ en lo que se ha convertido en poesía.

Lo que nos llega por los ojos siempre es complejo, pero lo que podemos escuchar con los oídos es muy a menudo un estímulo más simple. El *ku* del viejo estanque se limita a la información auditiva que recibimos del estímulo nervioso, y no sólo no mezcla con ella un movimiento ligado a formas externas y un pensamiento producido por una visión subjetiva, sino que la actividad de esta conciencia se detiene en el momento, instantáneamente, de modo que en este *ku* casi no hay extensión espacial, sino una de duración temporal. Precisamente la extrema sencillez de este *ku* es la razón por la que resulta tan difícil imitarlo.

10 ありの儘 *ari no mama*: la expresión se reporta en japonés coloquial, pero se refiere al concepto budista de *tathātā* (“talidad” o “así”): idea central en el Zen que indica la condición de las cosas mismas, no afectadas por las distorsiones del pensamiento, y el estado mental que logra sintonizar con este nivel de la realidad.

También se dice que *Bashō* ya había compuesto los versos “se zambulle una rana / el sonido del agua”, pero no pudo encontrar las primeras cinco sílabas: entonces le preguntó a *Kikaku* qué pensaba. *Kikaku* había dicho que podría haber comenzado con “flores de kerria”. *Bashō* no siguió el consejo, y al final decidió poner eso de “un viejo estanque” al principio del poema.¹¹ “¿Qué significa esto? Que el sentido de lo que *Bashō* deseaba decir, ya estaba plenamente expresado con los dos últimos versos. Agregar esas “flores de kerria” sería una búsqueda de artificio que habría distorsionado la realidad de las cosas: tanto como pintar patas a las serpientes o estirar las patas cortas de los gansos significaría dejar de ser espontáneos. Por contra, decir “el viejo estanque” no es más que definir un lugar para las dos versos siguientes.

Pero más allá de la historia de este *ku*, es difícil encontrar declaraciones explícitas de alguien con respecto a su valor. Todos los fieles de la religión del *haikai* lo consideran sagrado, y los demás no encuentran nada en él para explicar, por lo que finalmente, nadie puede hablar sobre su validez.

Aquí está mi idea: creo que este *ku* está más allá del bien y del mal, pertenece a una esfera diferente a lo “correcto” y “equivocado”, y es difícil relacionarlo con criterios como “bueno” o “malo”. También por eso, no me parece absurdo que para muchos sea inigualable, inalcanzable, y que a la vez para otros sea demasiado plano y demasiado desnudo, sin perfume y sin hedor, un *ku* como cualquier otro. Estas dos posiciones parecen opuestas, pero en realidad no lo son. “Más allá de lo bueno y lo malo” realmente significa que ninguna teoría está equivocada. Básicamente, para la historia del *haikai* no hay nada tan necesario como este *ku*; literariamente, sin embargo, no es tan indispensable.

11 Esta es una anécdota relatada por *Kagami Shikō* en *Kuzu no matsubara* 葛の松原 [El bosque de pinos y kuzu], un tratado sobre el *haikai* de 1692.

¿Hay otros *ku* en las *Colecciones de Bashō* tan lejos de lo bueno y lo malo, lo astuto y lo torpe como este? No creo que encontremos ni uno. Aunque el *ku* con el que *Bashō* alcanzó el despertar de su verdadero estilo fuera precisamente este, ciertamente un objeto literario no siempre puede ser tan plano y simple: también necesita cierta inventiva técnica, un toque de color. Esta es también la razón por la que han surgido tantas interpretaciones contradictorias en los años siguientes.

道のべの木槿は馬にくはれけり

Michinobe no / mukuge wa uma ni / kuwarekeri

En el camino / un hibisco devorado / por mi caballo

Algunos dicen dicen que el *ku* se refiere al viejo dicho: “una rosa de *Sharon* florece solo una mañana”: aquí, sin embargo, el arbusto es devorado por un caballo que no puede esperar ni siquiera el final rápido de esta flor, y es este el carácter efímero que se expresaría en el *ku*. [En el pasado, “rosa de *Sharon*” (槿花) también significaba la planta de hibisco (槿 mukuge).]¹²

También existe otra teoría, según la cual el significado sería parecido al del dicho popular “es la estaca que sobresale la que se golpea”: lo mismo ocurre con el hibisco que, si florece inclinado al borde del camino, se lo come un caballo: esta sería la advertencia del *ku*.

12 Mientras que hoy con el mismo nombre nos referimos más a menudo al convólculo o enredadera.

O nuevamente, según una tercera explicación, en este *ku* no hay un significado profundo, y se ha difundido solo por la bondad de su ritmo. En otro texto, los discípulos de *Bashō* discutieron extensamente si era posible modificar esa “planta de hibisco” (*mukuge*), aunque tratando de reemplazarla por “espiga de cebada” (*homugi*) o algo así, pero el resultado no fue nunca bueno. Finalmente, se habían resignado a dejar el hibisco donde estaba.

En el *Sabi-shiori* se compara con el *ku* del antiguo estanque, y se dice que “en estos dos *ku* está el secreto de la escuela *Bashō*, debes esforzarte por comprenderlos a fondo”.¹³

En el *Compendio de explicaciones al ku del Maestro Bashō* [*Shō-ō kukai taisei* 蕉翁句解大成] editado por *Nanimaru*, encontramos escrito:

“Es obvio que un caballo come hierba, pero ese es precisamente el encanto del poema: en esta flor de hibisco devorada por el caballo está esa belleza irónica que fue descubierta en primer lugar por el Viejo Maestro [Bashō], el de este ku es, sin duda, el “estilo de lo que se tiene ante los ojos”.

Hay numerosas ideas diferentes sobre este *ku*, pero cuando se trata de elogiarlo, todas las voces son unánimes. Sin embargo, incluso si no logramos adivinar cuál fue la idea de *Bashō* al componerlo y nos limitamos a una crítica de su forma externa, la teoría de que su ritmo es excelente es ciertamente débil.

13 El *Haikai sabi-shiori* 俳譜寂契, es un compendio de explicaciones sobre haikai pensado como una introducción para principiantes por *Kaya Shirao* 加舎白雄 (1738-91).

Incluso el *Sabishiori* no dice nada abiertamente, en verdad no hace una crítica. La teoría de que la palabra “hibiscus” no se puede desplazar y la del *Compendio de Explicaciones* son igualmente débiles. No hay nada que te impida reemplazar ese *mukuge* (hibisco) por *homugi* (espiga de cebada). Si hay algún sentido en este *ku* que vaya más allá de lo literario, habría que elegir entre el primero y el segundo. Sin embargo, si quisiéramos transformarlo en un *ku* como cualquier otro, inevitablemente usaríamos estructuras como:

道のへに馬の喰ひ折る木槿かな

Michinobe ni / uma no kui oru / mukuge kana

Junto al camino / una flor de hibisco / que se come el caballo

道のへや木槿喰ひ折る小荷駄馬

Michinobe ya / mukuge kui oru / konidauma

Al borde del camino: / el caballo de carga se come / una flor de hibisco

Pero esto no se puede hacer: el hecho es que *Bashō*, intencionalmente dice *mukuge wa* [la flor de hibisco] y usa el pasivo *kuware* [para ser comido]. Entonces habría que reconocer la lógica con la que quiso poner el acento precisamente en la planta de hibisco. ¿Es correcta la segunda teoría, según la cual el significado de la poesía es una advertencia para alguien?

En este caso, elegir la flor de hibisco que crece al costado del camino para expresar ese significado sería una elección muy desafortunada. Aunque no puedo entender por qué un *ku*, que desaparece rápidamente, se ha hecho tan popular, mi idea es que cuando un poema divulgativo se difunde entre los analfabetos, escucharlo repetido tantas veces termina por sobrestimarse: creo que este *ku* pertenece a esa categoría.

Si consideramos este *ku* como una metáfora, y lo tendemos en un sentido didáctico, debe ser considerado como mucho como un boceto, una razón más para evitar que pase a la posteridad. En resumen, este *ku* literariamente ocupa una posición ínfima.

物いへば唇寒し秋の風

mono ieba / kuchibiru samushi / aki no kaze

Basta una palabra / para enfriar los labios - / viento de otoño

Lo que la gente conoce de este *ku* es su aspecto didáctico. En este nivel didáctico, es ciertamente un *ku* moral excepcional, pero desde un punto de vista literario no puede considerarse bueno. Sin embargo, es cierto que en el haiku existe este sentido moral, y poder expresarlo de una manera tan simple y tranquila es una verdadera prueba de la habilidad de *Bashō*: realmente no se puede comparar con el *ku* de la planta de hibisco.

あか／＼と日はつれなくもあきの風

Aka aka to / hi wa tsurenaku mo / aki no kaze

Rojo, tan rojo / insiste el sol: / viento de otoño

En el *Compendio de Explicaciones al Ku* está escrito:

La forma [風姿 fūshi] de una tarde de otoño es algo que va más allá de las palabras: incluso el Sode Nikki la considera una de las dos o tres mejores obras del Viejo Maestro.

siempre en el mismo texto se añade:

Quizás este ku también podría recordar un poema más antiguo:

須磨は暮れ明石の方はあか／＼と

日はつれなくも秋風ぞ吹く

Suma wa kure / Akashi no kata wa / aka aka to

hi wa tsurenaku mo / aki kaze zo fuku

Atardecer en Suma / pero hacia Akashi / rojo, tan rojo

el sol que brilla / en el viento de otoño.

Pero si este poema ya existía, entonces *Bashō* no hizo más que plagiarlo, y de más está decir que este *ku* no tiene ningún valor. Pero incluso si pretendemos que esta vieja tanka no existe y tomamos el *ku* de *Bashō* como propio, sigue siendo muy banal. Si prescindimos de “la insistencia” [*tsurenaku mo*], el *ku* se rebaja por completo. Tal vez sería posible convertirlo en:

あか／＼と日の入る山の秋の風

aka aka to / hi no iru yama no / aki no kaze

Tan rojo el sol / entre las montañas al atardecer / el viento de otoño.

De todos modos, considerar este *ku* como una de las dos o tres mejores obras de las colecciones de *Bashō* es verdaderamente absurdo.

辛崎の松は花より騰にて

Karasaki no / matsu wa hana yori / oboro nite

En Karasaki / es más pino que cerezo / en la neblina

Dado que un final en “nite” es una rareza, varios textos mencionan este *ku*. El *Kyōraishō* discutiéndolo señala:

*“Cierta persona había criticado este ku porque termina en nite. Kikaku respondió diciendo que nite es análogo a kana y, por lo tanto, si un hokku al abrir una secuencia termina con kana, se debe evitar nite como conclusión para el tercer verso. Pero aquí usando kana, el cierre de este ku sería demasiado brusco, por eso el Maestro usó nite [...] El Maestro concluyó: «el discurso de Kikaku y Kyorai tiene su significado: pero sólo me fascinó la forma en que el pino estaba envuelto en la niebla, más incluso que las flores del cerezo”.*¹⁴

Si *Bashō* hubiera trasgredido una regla de composición y hubiera querido hacer ese cambio por su cuenta, terminando el *ku* en *nite* sin reelaborarlo y dejándolo como había surgido en sus labios, no tendría sentido. ¿Pero de dónde viene ese *nite*?

14 El *Kyōraishō* 去来抄 (*Apuntes de Kyorai*, 1704) es uno de los textos de teoría literaria más importantes de la escuela *Bashō*, recopilado por Mukai Kyorai a partir de las diversas ocasiones en que el Maestro había expuesto o discutido con otros los principios de su poética. Una traducción integral está en R. Siéffert, *Le Haikai selon Bashō, Traité de poétique*, POE, París 1989.

En el *Compendio de explicaciones al ku* encontramos escrito:

Entre las augustas obras del *ex - Emperador Go - Toba*,
encontramos:

から時の松の緑も朧にて

花よりつづく春の曙

Karasaki no / matsu no midori mo / oboro nite

Hana yori tuzuku / haru no akebono

*Incluso el verde / del pino en Karasaki / en un manto de
niebla:*

más allá de las nubes de flores / el amanecer de la primavera

El ku de Bashō podría derivar del recuerdo de esta tanka.

Bashō probablemente compuso su *ku* sin pensar, con la boca siguiendo el ritmo de la *tanka* de *Go-Toba* por costumbre. Si ese fuera el caso, incluso si su *ku* fuera una simple adaptación de la *tanka* original, ser tan poco hábil en su versión sería un desliz aún peor que el plagio. Y más aún, si no existiera esa vieja *tanka*, la torpe composición de este *ku* sería realmente criticable. Encuentro que estos *ku* deberían borrarse precisamente por el bien de *Bashō*.

春もやゝけしきとゝのふ月と梅

haru no yaya / keshiki totonou / tsuki to ume

Lentamente la primavera / prepara su escenario: / el ciruelo y la luna

Por más que lo escucho, no sé por qué, el verso del medio me da la sensación de ser algo artificial, como una serpiente con patas.

三日月は梅にをかしきひみつかな

Mikazuki wa / ume ni okashiki / himitsu kana

Luna de tres días: / qué hermoso el secreto / de un ciruelo en flor

Tachiba Fukaku

きさらぎや二十四日の月の梅

Kisaragi ya / nijüyokka no / tsuke to ume

Finales de febrero: / ya casi preparados / la luna y el ciruelo

Yamamoto Kakei

梅咲て十日に足らぬ月夜かな

Ume saite / tōka ni naranu / tsukiyo kana

Ciruelos en flor / ya antes de las diez: / noche de luna

Katō Kyōtai

Algo que se puede decir de todas estas formas diversas, es que la frase “prepara su escenario” [*keshiki totonou*] es demasiado torpe. Al menos en su momento esas palabras debieron tener el mérito de la extrañeza: luego en las generaciones posteriores, maestros de *haikai* demasiado pedantes las repitieron hasta envejecer mal, y ahora basta escucharlas para sentir náuseas.

年／＼や猿に着せたる猿の面

Toshidoshi ya / saru ni kisetaru / saru no men

Año tras año: / el mono llevando / una máscara de mono

En el Compendio de explicaciones al ku encontramos escrito:

“Una antigua nota informa de que uno de los discípulos de Bashō preguntó por qué en este ku no hay referencia a la temporada: decir “año tras año” no significa hablar del comienzo del año”.¹⁵

En otro texto se dice que este es un mal *ku*. *Kyoriku* pregunta si, incluso según el propio Maestro se trata en realidad de un *ku* fallido, y el *Viejo Bashō* le responde que por cada *ku* sufre un poco al ver aquello que está mal: cuando alguien es un inepto, nunca tiene estos problemas.

Son muchos los casos en los que, dado que alguien es considerado un genio, se transmiten hasta sus obras más banales. Este *ku* también pertenece a esta categoría. Desde un punto de vista literario, no tiene absolutamente ningún interés.

風流の初やおくの田植うた

Fūryū no / hajime ya oku no / taue uta

Sopla en el viento / el inicio de la poesía: en el norte / los cantos de siembra

15 El kigo 季語, palabra o tema estacional que es un aspecto necesario en la época de Bashō, tanto como referencia concreta a la época del año en el *hokku* individual, como elementos que aluden a pasajes estacionales en las composiciones secuenciales de la cadena del *haikai*. Además de la primavera, el verano, el otoño y el invierno, incluyen el Año Nuevo como su “quinta estación” que, siendo el calendario lunar, se celebraba en febrero, justo antes de la primavera. La discusión citada por Shiki se informa en *Kyōraishō* (III, 3): a la pregunta de Ushichi sobre el *ku* sin referencia a una estación, se responde que mientras algunos no tienen una referencia estacional, en otros este detalle debe captarse observando el poema completo. Este es el caso del *ku* del mono. Véase Siéffert, op. cit., pág. 59.

No es un *ku* que se exponga a críticas particulares, pero ni siquiera se ve algo hilvanado con interés. Decir “En el viento el inicio de la poesía” [*fūryū no hajime*] quizás signifique revelar ya demasiado.¹⁶

白菊の目に立てゝ見る塵もなし

Shiragiku no / me ni tatete miru / chiri mo nashi

Un crisantemo blanco / el ojo no ve / ni una mota de polvo

De nuevo, en su Compendio de explicaciones al *ku*, *Nanimaru* escribe:

Tal vez sea una suposición un poco tonta, pero este ku podría ser una vuelta de tuerca de una tanka de Saigyō:

曇りなき鏡の上にある塵の

目に立て見る世には思はばや

Kumori naki / kagami no ue ni / iru chiri no

me ni tatete miru / yo to omowabaya

Un espejo brillante / y encima sólo / una mota de polvo

sobre la que se posa el ojo - / esto es, creo, el mundo

16 El de *fūryū* (風流 literalmente “flujo de viento”) es uno de los conceptos más complejos y contradictorios de la poesía asiática: puede indicar la belleza de la naturaleza y la capacidad estética del artista que vuelve a ella, pero también las costumbres tradicionales de un pueblo y su contexto cultural, (una descripción que también se podría aplicar a las canciones de siembra percibidas por Bashō). “El inicio de la poesía” puede considerarse tanto como una observación sobre el inicio del viaje de Bashō hacia el norte de Japón, como una reflexión sobre cómo lo que marca el inicio de la vida poética es precisamente un canto de trabajo durante la siembra, en que el humano descubre el ritmo y el poder de las palabras en medio del cansancio de la supervivencia.

Está bien tener una referencia antigua, pero si solo se ha dicho que un crisantemo es blanco, agregar negativamente que “no hay una mota de polvo” es caer en lo teórico. En *Bashō* siempre está esa tendencia teórica, por lo que en su obra a menudo vemos *ku* en los que el paisaje está completamente ausente.

梅の木に猶やどり木や梅の花

Ume no ki ni / nao yadorigi ya / ume no hana

De un ciruelo / aparece otro / con flores de ciruelo

Aquí también sucede lo mismo, *Bashō* acaba en la teoría y el poema pierde interés.

枯枝に鳥のとまりけり秋の暮

Kare eda ni / karasu no tomarikeri / aki no kure

En una rama seca / un cuervo se ha posado / crepúsculo de otoño

No sé si podemos considerar este *ku* como “la quintaesencia de *yūgen*” o “el corazón del estilo de *Bashō*”. Sin embargo, no se puede decir que no reproduzca fielmente el paisaje tranquilo y algo tétrico de un atardecer otoñal. El giro de la frase en el primer verso es decididamente malo, pero utiliza una expresión de cuatro caracteres que los amantes de la literatura china ya estaban acostumbrados en sus oídos o en sus labios: 古木寒鴉 [*koboku kan'a*] “árbol seco, un cuervo en invierno” y transportarlo fielmente a ese “en una rama seca, un cuervo de se ha posado”, y es preciso decirlo, a *Bashō* le resulta también una excelente idea. Hoy la sensación que nos deja ya no es tan particular, pero si pensamos que en la época de *Bashō* el paisaje evocado por esos cuatro caracteres aún no se había hecho común en la poesía ni en la pintura, este *ku* gana en valor y se eleva realmente sobre otro nivel.

Quisiera ahora presentar mis malas opiniones sobre algunos *ku* que ya son conocidos por todos. Pero si tomamos aquellos *ku* que no son tan famosos y tratamos de someterlos a tales críticas, incluso dudamos de si la colección de poemas de Bashō no es sino un basurero compuesto en su mayoría por *ku* mal concebidos.

二日にも ぬかりはせじな 花の春	<i>Futsuka ni mo nukari wa sejina hana no haru</i>	El segundo amanecer del año. no lo perderé durmiendo: primavera en flor
叡慮にて 賑ふ民の 庭竈	<i>Eiryō ni te Nigiwau tami no niwakamado</i>	Agradeciendo al Emperador, el pueblo celebra: un brasero en el jardín
人も見ぬ 春や鏡の うらの梅	<i>Hito mo minu haru ya kagami no ura no ume</i>	Primavera invisible: detrás de un espejo flores de ciruelo
一とせに 一度つまるゝ 葉づなかな	<i>Hitotose ni ichido tsumaruru nazuna kana</i>	Durante el año se recoge una vez, la hierba nazuna
景清も 花見の座には 七兵衛	<i>Kagekiyo mo hanami no za ni wa shichibyōe</i>	También Kagekiyo bajo los cerezos perdería lo “cruel” de su nombre
暫時は 淹に寵るや 夏の初	<i>Shibaraku wa taki ni komoru ya ge no hajime</i>	Estaré por un tiempo solo con la cascada: retiro de verano
己が火を 木々の蟹や 花の宿	<i>Ono ga hi o kigi ni hotaru ya hana no yado</i>	Con sus luces las luciérnagas en los árboles: como posadas en los cerezos
世の人の 見付ぬ花や 軒の栗	<i>Yo no hito no mitsukenu hana ya noki no kuri</i>	Son flores de las que el mundo no se da cuenta: castañas sobre un techo
五月雨に かくれぬものや 瀬多の橋	<i>Samidare ni kakurenu mono ya Seta no hashi</i>	Bajo el monzón no desaparece bajo la lluvia: el Puente de Seta
五月雨の 降の こしてや 光堂	<i>Samidare no furinokoshite ya Hikaridō</i>	Ha quedado intacto de las lluvias de verano: El Pabellón de la Luz

目にかゝる
時やことさら
五月富士

*Me ni kakaru
toki ya kotosara
Satsuki Fuji*

Especialmente
cuando puedes verlo:
Fuji del quinto mes

文月や
六日も常の
夜には似ず

*Fumizuki ya
muika mo tsune no
yo ni wa nizu*

En el séptimo mes,
también la sexta noche
está fuera de lo común

あさがほに
我は食くふ
おとこ哉

*Asagao ni
ware wa meshi kû
otoko kana*

Aquí hay un hombre:
mi comida es solo
flores de asagao

Los *ku* como estos son innumerables. ¿Queremos decir que no tienen mucho éxito, que carecen de espíritu poético? Si Bashō realmente nos hubiera dejado solo estos, deberíamos estar enojados con aquellos que han querido recopilarlos.

Si esta fuera la única forma, Bashō sería uno de los héroes de la historia del *haikai* y, al mismo tiempo, un individuo sin valor para el *haikai* como literatura: pero no es así en absoluto. Encuentro que justo lo que está en las *Colecciones de Bashō* merece una gloria milenaria por su trabajo, sin importar cuán raros sean los *ku* realmente válidos en ellas. A falta de otros criterios, los distinguiría en algunos géneros.

Lo que pertenece a la categoría más alta en las bellas artes y la literatura, y sin embargo lo que más le falta a la literatura japonesa, es el elemento grandioso y épico [雄揮豪壯 *yūdai gōsō*]. En el *waka* hasta la colección del *Man'yōshū* todavía hay algunas composiciones llenas de este poderoso espíritu, pero desde el *Kokinshū* en adelante (con la única excepción de *Sanetomo*) simplemente ya no se encuentra algo como esto.

Si bien después de la obra de *Mabuchi* se compusieron piezas poéticas que simulaban el estilo de *Man'yōshū*, con la modernidad solo ha permanecido en boga una forma poética hecha de sensibilidad y sutilezas, y cuando llega el turno de un estilo majestuoso, todos están como dormidos y se olvidan de eso. El estilo del *waka*, ahora es así. Podemos imaginar lo que podría pasar con el *haikai*, un género que requiere mucho menos estudio. Por el contrario, *Matsuo Bashō*, él solo, se interpuso en ese camino: adoptó en sí mismo este espíritu grandioso, transmitió esa majestuosidad a su pincel, y compuso una poesía que abraza la tierra y el cielo con la amplitud de su mirada, que canta la grandeza de montañas y aguas, dejando extasiada a toda una época.

Antes de *Bashō*, la poesía de diecisiete caracteres se había vuelto repetitiva, cayendo en la vulgaridad y el humor más estéril, y carecía de un auténtico valor literario; antes de *Bashō*, el poema chino [*kanshi*] compuesto en Japón no solo debería haber prestado más atención a los elementos japoneses que se filtraban en él, sino que las ideas eran insoportablemente infantiles.

Antes de *Bashō*, el *waka* honraba las asociaciones fijas ligadas a cada palabra, daba gran peso a la metáfora, había llegado al punto más bajo de su vulgarización y su estancamiento, y el estilo arcaico de *Kamo no Mabuchi* aún no había llegado para mostrar sus joyas. En la práctica, el punto de inflexión creado de repente por *Bashō*, la fuerza con la que sus posiciones se afirman entre las eras *Jōkyō* y *Genroku*, no sólo confirió una nueva dignidad al *haikai*: de hecho dio un nuevo valor a toda la literatura en verso posterior a *Man'yōshū*. Para difundir esta carga heroica, no solo no hubo nadie antes de *Bashō*, sino tampoco después (ver nota añadida por Shiki en la sección *Apéndice*, p. 68).

Ku heroico 雄壮なる句

Tomemos algunos ejemplos del *ku* heroico, en el que encontramos este sentido de grandeza:

夏草や
兵どもの
夢のあと

*Natsugusa ya
tsuwamonodomo no
yume no ato*

Hierbas de verano:
las huellas de los sueños
de antiguos guerreros

Es un poema compuesto en *Takadate, Ōshū*, en que se siente con fuerza el fluir del tiempo. En diecisiete sílabas casi improvisadas, *Bashō* habla de la gloria y ruina de un pasado lejano, de la grandeza e impermanencia del ser humano. Frente a esta escena, es imposible no ser sacudido por una emoción. Es posible que algunos encuentren este *ku* demasiado simple y silencioso. Pero esa misma simplicidad es la grandeza de este *ku*, su alejamiento de la artificialidad y su acercamiento a la naturaleza.

五月雨を
あつめて早し
最上川

*Samidare o
atsumete hayashi
Mogamigawa*

Recoge las lluvias
y fluye más rápido:
el río Mogami

En el *Compendio de explicaciones al ku* está escrito: “Creo que *Bashō* aquí se inspira en el maestro *Kenkō*”:

最上川
はやくぞまさる
雨雲の
のぼれば下る
五月雨の頃

*Mogamigawa
hayaku zo masaru
amagumo no
noboreba sagaru
samidare no koro*

Río Mogami
sube rápidamente
a las engrandecidas nubes
y las lleva contigo
con lluvias de verano

Aquí *Bashō* retomó y reelaboró el tema de la *tanka* original, pero se le ocurre una expresión perfecta, “recogiendo... fluye más rápido” [*atsumete hayashi*]. Agregó arte sin caer en la sutileza, solo se ve el fluir caudaloso del río en crecida, lo suficientemente fuerte como para romper rocas y hacer temblar las montañas. Esta vez es la poesía de *Kenkō* la que no aguanta la comparación. Aquí realmente tenemos que admitir que es el *pobre practicante de haikai* quien ha dado en el blanco.

荒海や
佐渡によこたふ
天河

Araumi ya
Sado ni yokotau
Amanogawa

Mar tormentoso
sobre la isla de Sado
se extiende La Vía Láctea

Esta es la escena que se presenta ante quienes observan la isla de *Sado* desde *Izumosaki*, en la provincia de *Echigo*. Cuando *Bashō* compone este *ku*, todo lo que tiene delante queda impreso en sus ojos: la furia de las olas que rugen, la amplitud sin límites de la bóveda celeste y, entre ambas, tan solo el vago contorno de la isla. El hecho de que la magnitud de todas estas cosas no esté dominada por la galaxia, de alguna manera transmite la impresión de un perfecto sentido de la realidad. “La Puerta del Cielo se ha agrietado a lo largo del *Río Long*” 天門中断楚江開 es el tejido que forma la trama de este *ku*, y “el agua vuela y fluye y cae desde tres mil pies de altura” 飛流直下三千尺, la otra parte del tejido que se entrecruza con dicha trama. Si lo piensas un poco, es imposible no sorprenderse por la habilidad excepcional de *Bashō*.¹⁷

17 Shiki cita dos versos contenidos en unos poemas de Li Bai (701-762), uno de los poetas chinos más queridos en la historia literaria de Japón. El primero, Observando el Monte de la Puerta Celestial, dice:

天門中断楚江開
碧水東流至此回
兩岸青山相對出
孤帆一片日邊來

La puerta del cielo se ha agrietado a lo largo del río Long
las aguas de jade fluyen hacia el este y regresan aquí
montañas verdes se enfrentan en ambas orillas
una vela solitaria se puede ver en el resplandor del sol
El segundo describe la cascada de Lushan:

Alguien dijo que *yokotau* no es correcto desde el punto de vista gramatical, pero esta es una opinión cuestionable. Para responder habría que decir que sí, las excepciones a las reglas de la gramática no deben verse con simpatía: sin embargo, la poesía, en comparación con la prosa, debería ser un poco menos quisquillosa al respecto, y si el significado no se vuelve confuso debido a la desviación gramatical, sería oportuno hacer la vista gorda. Viendo que entre los *ku* de Bashō también los hay:

一声の	<i>Hitokoe no</i>	Solo una voz
江に横たふや	<i>e ni yokotau ya</i>	a lo largo del curso del río:
時鳥	<i>hototogisu</i>	un cuco

surge la duda de si en su momento se admitió esta forma. En cualquier caso, si hay incluso entre la posteridad algunos que han imitado ese verbo, con mucho gusto perdonaría a Bashō, que es mucho mayor que nosotros. De cualquier manera, quedarse solo con esta palabra y cometer el error de descartar todo el *ku* me parece intolerable. ¿Qué clase de elección es la de quien descarta un valioso general por cuestión de dos huevos?¹⁸

五月雨の	<i>Samidare no</i>	¡Rio Ōi!
雲吹おとせ	<i>kumo fuki otose</i>	barreras las nubes
大井川	<i>Ōigawa</i>	de la lluvia de verano

日照香爐生紫煙
 遥看瀑布掛前川
 飛流直下三千尺
 疑是銀河落九天

El sol brilla en el pico del incienso, surgen vapores de añil
 A lo lejos se puede ver la cascada en el río
 el agua vuela y fluye y cae desde una altura de tres mil pies
 como la vía láctea de los nueve cielos

En China y Japón, la Vía Láctea es literalmente el “Río del Cielo”.

18 La referencia es a una anécdota de la historia china: *Zi Si* (481-402 a. C.), filósofo y nieto de *Confucio*, regañó al *Duque de Wei* cuando supo que había rechazado los servicios de *Gou Bian*, un general de extrema valía, porque como administrador provincial había tomado y comido dos huevos. Por un pecado venial, había advertido *Zi Si*, el *Duque de Wei* estaba en peligro de renunciar a una persona de gran talento.

El río Ōi, después de días de lluvia ininterrumpida, siempre está más crecido: es como si estuviera a punto de romper el cielo lleno de lluvia, y el rugir incesante de sus rápidos resonaba en los oídos.

ほとゝぎす
大竹原を
もる月夜

Hototogisu
ōtake hara o
moru tsukiyo

Un cuco -
sobre la extensión de bambú
cae la luna

Un denso bosque de bambúes centenarios, una ligera brisa que lo atraviesa desde lejos, el fino hilo de la luna nueva que se fragmenta con serenidad en jirones de luz azul. Solo Bashō pisotea las frescas sombras que han cubierto la tierra, y mientras camina pensando en un poema, un cuco hace sonar su canción, una, dos veces, mientras vuela hacia la cima de una montaña, y luego desaparece más allá de las nubes.

Sentimos la sensación de frescor de la noche a principios de verano penetrando nuestra piel y llegando a lo más profundo de nuestros huesos. Sin necesidad de escribir sobre montañas, sobre el agua, este bosque de bambú parece por un instante volverse tan grande como el mundo entero: aquí la habilidad de Bashō es increíble.

かけ橋や
命をからむ
つたかづら

Kakehashi ya
inochi o karamu
tsuta katsura

Un puente colgante -
se aferran a la vida
enredaderas de hiedra

Aquí *Bashō* está en la orilla de un puente colgante sobre el precipicio del valle de *Kiso*, curvo y ondulado sobre el abismo. Cruza el puente con paso tembloroso, y girándose para mirarlo observa las rocas afiladas, las columnas de madera que parecen a punto de caer. Y entonces las ramas de hiedra que vio en la cubierta se convierten por un instante en su doble, y es como si sus hojas rojas derramaran sangre. Este *ku* contiene ese dolor aterrador que es el reverso del heroísmo, y a su vez esconde una belleza terrible. Es uno de esos raros casos en los que el pincel parece estar poseído por un espíritu. A veces, las personas que entienden poco alaban la disposición de los siete caracteres en el segundo verso del poema y no ven qué imagen evoca. No son diferentes a alguien que reverencia algo dorado sin ver el cuerpo de Buda. Después de todo, es precisamente el despliegue de toda esta habilidad en las siete sílabas centrales lo que constituye el defecto de este *ku*.

一笑を弔う *Isshō o tomurau* Tras de la muerte de Isshō

塚も動け	<i>Tsuka mo ugoke</i>	¡Sacude también su tumba!
我泣声は	<i>waga naku koe wa</i>	La voz de mi llanto
秋の風	<i>aki no kaze</i>	es el viento de otoño

Es posible que esta poesía retome un poema más antiguo, “como si la antigua tumba se moviera” [如動古人墓].¹⁹ Por otro lado, es inconcebible que “la voz de mis lágrimas es el viento de otoño” se compusiera todo de una sola vez. Su tono es aquel en el que Hitomaro dice: «¡Quién puede ver la puerta de aquellos que me son queridos, oh montañas! [妹が門見む靡けこの山].²⁰

秋風や	<i>Akikaze ya</i>	Viento de otoño –
藪も畠も	<i>Yabu mo hatake mo</i>	incluso en los campos, en los bosques
不破の関	<i>Fuwa no seki</i>	el paso de Fuwa

¹⁹ Se trata de una expresión atribuida al *Príncipe Jizha de Wu*.

²⁰ *Man'yōshū* 2-131

Aquí vemos que *Bashō* pensó en una tanka del *Regente y Canciller del Reino* [*Kujō Yoshitsune* 九条良経, 1169-1206] incluida en el *Shin-kokinshū*:

人すまぬ	<i>Hito sumanu</i>	Nadie vive
不破の関屋の	<i>Fuwa no sekiya no</i>	en el paso de Fuwa:
板庇	<i>itabisashi</i>	el techo de antaño
あれにしのちは	<i>arenishi nochi wa</i>	ha cedido con el paso de los años,
ただ秋の風	<i>tada aki no kaze</i>	y solo queda el viento de otoño

Fujiwara no Yoshitsune

La fuerza de su pincel, que con eso de “incluso en los campos, también en los bosques en el paso de *Fuwa*” conserva todo el aura de la antigüedad del famoso lugar y describe el momento presente, mostrando cómo en el pequeño universo de las diecisiete sílabas entra fácilmente una infinidad de espacios libres. El *ku* compuesto en *Takadate* gana mucho por su sentido de grandeza, éste, por su sentido trágico. Son una pareja perfecta.

猪も	<i>Inoshishi mo</i>	Incluso en el aliento
ともに吹る	<i>tomo ni fukaruru</i>	de los jabalíes:
野分かな	<i>nowaki kana</i>	El monzón de otoño

Aquí para quedarse quieta entre el papel y el pincel está la visión de ese tifón que sacude las montañas y hasta sacude a los jabalíes en los campos: hay algo feroz y muy triste en esta belleza.

吹とばす	<i>Futobasu</i>	En el aire
石はあさまの	<i>seki wa Asama no</i>	la roca: en el monte Asama
野分哉	<i>nowaki kana</i>	el monzón de otoño

El monzón de principios de otoño sopla violentamente en el *Monte Asama* y la roca de lava del volcán se expande hacia el cielo, una escena aterradora. Aquí la concepción del poema es excepcional, pero esa forma de “la roca: en el monte Asama” con que continúa el verso, es un poco fatigosa. Es un pequeño defecto en una joya casi perfecta.

Bashō es un artista nacido mientras en el mundo del *haikai* se vive del humor y el ridículo. Sin embargo, nunca se permitió ser limitado por el movimiento de la masa que había alrededor, tenía una atención particular en los ojos para lo literario y mostró una dimensión artística completamente nueva: con estos *ku* llenos de un poder arcaico, *Bashō* levanta la cabeza y se hace necesario reconocerle algo que desde el punto de vista literario no tiene precedentes. Sin embargo, por una pésima ironía, este estilo se detuvo con su fundador. Dos siglos después de *Bashō*, ni siquiera hay un nombre que añadir al suyo.

Los discípulos de *Bashō* no solo no son inferiores a él en términos de habilidades, sino que muchos de ellos incluso logran superar al maestro de vez en cuando. Entre cientos de hombres de valor, tanto por cultura como por talento, ¿cómo es posible que el único que se conozca sea *Shinshi Kikaku*? Eran hombres que supieron tomar palabras y temas ya viejos y estrujarlos en sus manos, tocar esos términos que la poesía tradicional siempre había evitado, mostrar el mundo del vulgo tal como era, actuar libremente siguiendo sus instintos y comportarse como si no hubiera nadie junto a ellos: sin embargo, ante la mirada ilimitada de estas obras en las que todo el Flujo de la Creación [造化]²¹ se abre paso, su obra no es más que un balbuceo apagado.

21 造化 zōka: literalmente "creación y cambio", es un término que se refiere tanto a la calidad creativa del mundo natural como a la creatividad artística presente en el proceso de la naturaleza, del cual el propio artista se vuelve partícipe. Es una idea de origen taoísta, que también retoma *Bashō* como apasionado lector de *Zhuangzi*.

El que en realidad fue el primero de *los Diez Grandes Discípulos de Bashō*, *Mukai Kyorai*, supera con creces a *Bashō* en la sutileza de sus composiciones, en el tono de su poesía. Pero ¿qué escribe *Kyorai*? Hay uno o dos de sus *ku* que tienen algo de heroico, eso es cierto, pero ni siquiera pueden competir con los de *Bashō*. ¿Y quién hay además de él? ¿*Ransetsu*? ¿*Jōsō*? ¿*Kyoriku* o *Shikō*? ¿*Bonchō* o *Shōhaku*? ¿*Masahide*, *Otokuni*, *Riyū*? Entre todas sus obras, encontraríamos tal vez uno o dos *ku* con este poder. Al final llegamos a un puñado de poemas. E imaginemos cuál sería la situación con los muchos discípulos menores.

Después de la era *Genroku*, es entre la era *Meiwa* (1764-72) y *Tenmei* (1781-89) cuando emergen *haijin* muy populares y el movimiento *haikai* alcanza su punto máximo de éxito. Compilando el *Haikai Sabishiori*, *Shirao* elogia el estilo de *Bashō* durante mucho tiempo, pero cuando trata su esencia, siempre vuelve al *yūgen*, y no habla de ese poder, de esa fuerza grandiosa. Incluso cuando se detiene su composición, focaliza solo en lo que en cada *ku* representa como expresión de una habilidad sutil, en lo tácito, y no capta aquello que en *Bashō* es realmente valioso.

Ryōta considera la sensibilidad de su talento y la inteligencia de su ironía: dice que *Bashō* logró sorprender al mundo entero, pero básicamente su perspectiva tiene la amplitud de un puntito. La fuerza particular que tienen *Buson*, *Kyōtai* y *Rankō* es algo que nace fuera del viejo estilo de *Bashō*, y constituye en cada uno de ellos un estilo distinto.

Los aspectos más característicos de cada uno de estos tres poetas son algo con lo que Bashō y sus discípulos no habrían soñado en su tiempo, y sería justo otorgarles un valor muy particular en la historia del *haikai*. Por eso en sus haikus no son nada raros un rasgo heroico, el reflejo de un paisaje sublime. Sin embargo, su fuerza no alcanza la fuerza de *Bashō*, su grandeza sigue siendo inferior a la de él. A partir de la era Bunsei, *Sōkyū*, *Baishitsu* y *Hōrō* se convierten en un grupo de ranas felices de estar encerradas en un pozo de un metro de ancho. ¿Cómo podrían tener algo que decir sobre el gran mar? En este aspecto, *Bashō* está por encima de todos los demás en el mundo del *haikai*. ¡Resumiendo! Antes de Bashō no había Bashō, y después de Bashō no hubo más.

Buenos ku de todo tipo 各種の佳句

Incluso si en toda su vida Bashō hubiera compuesto solo los *ku* mencionados anteriormente, serían suficientes para convertirlo en un autor destacado en la literatura del *haikai* y para que su nombre se transmita con el mayor respeto a las generaciones venideras. Pero las habilidades de Bashō no terminan aquí: su poesía varía continuamente en estilo y tono. He intentado recoger todas estas diferencias en mi personal “colección de *Bashō*”. Por lo tanto, me gustaría tratar de presentar el *ku* de estas otras categorías a continuación.

Primero están los *ku* en los que hay una naturaleza extrema, además de la del viejo estanque, por ejemplo un *ku* como:

名月や
池をめぐりて
夜もすがら

*Meigetsu ya
ike o megurite
yomosugura*

Luna Llena –
toda la noche
alrededor del lago

Están los *ku* que tienen el encanto indistinto del *yūgen*:

衰や
齒に喰あてし
海苔の砂

*Otoroi ya
ha ni kuiateshi
nori no suna*

Vejez -
rasga entre los dientes
la arena de un alga

ほろ／＼と
山吹ちるか
滝の音

*Horo horo to
yamabuki chiru ka
taki no oto*

Una a una
caen las flores amarillas
el sonido de la cascada

うき我を
さびしがらせよ
かんこ鳥

*Uki ware o
sabisigarase yo
kankodori*

A mí que estoy triste
préstame tu melancolía
cuco de las montañas

清波や
波に散込
青松葉

*Kiyotaki ya
Nami ni chirikomu
aomatsuba*

Rápidos claros:
verdes en las ondas
las agujas de pino

菊の香や
奈良には古き
仏達

*Kiku no ka ya
nara ni wa furuki
hotoketachi*

Aroma de crisantemos:
en Nara las antiguas
figuras de los budas

冬籠り
またよりそはん
此柱

*Fuyugomori
mata yorisowan
kono hashira*

Retiro de invierno:
una vez más
apoyado en este poste

人々を
しぐれよやどは
寒くとも

*hitobito o
shigure yo yado wa
samuku tomo*

Para nuestra reunión
lluvias heladas: qué importa si
hace frío en la casa

Luego están esos *ku* en los que el arte de *Bashō* se vuelve muy sutil:

落ちざまに 水こぼしけり 花椿	<i>Ochizama ni mizu koboshi keri hana tsubaki</i>	En su caída gotas de agua ha derramado una camelia
青柳の 泥にしだるる 潮干かな	<i>Aoyagi no doro ni shitaruru shioi kana</i>	Un sauce verde que gotea lodo: marea baja
草の葉を 落るより飛ぶ 蟹哉	<i>Kusa no ha o ochiru yori tobu hotaru kana</i>	De una brizna de hierba se ha caído y ya está volando una luciérnaga
粽結ふ かた手にはさむ 額髪	<i>Chimaki yū katate ni hasamu hitaigami</i>	Envuelve bambú en tortas de arroz: con la mano aparta el pelo de la frente.
日の道や 葵傾く 五月雨	<i>Hi no michi ya aoi katamuku satsuki ame</i>	Hacia los pasos del sol gira la malva en la lluvia de julio
眉掃きを 俤にして 紅の花	<i>Mayuhaki o omokage ni shite beni no hana</i>	Hasta se parecen a las brochas de maquillaje las flores rojas
しら露も こぼさぬ萩の うねり哉	<i>Shiratsuyu mo kobasanu hagi no uneri kana</i>	Ni siquiera desplaza las perlas del rocío el susurro de un <i>hagi</i>
行秋や 手をひろげたる 栗のいが	<i>Yuku aki ya te o hirogetaru kuri no iga</i>	Pasa el otoño: los erizos de los castaños extienden sus manos

Otros que tienen la belleza resplandeciente de una flor [華麗 *karei*]:

紅梅や
見ぬ恋作る
玉すだれ

*Kōbai ya
minu koi tsukuru
tamasudare*

Flores de ciruelo rojo -
el amor ciego creado
de una lona baja

雪間より
薄紫の
芽独活哉

*Yuki ma yori
usu murasaki no
me udo kana*

Entre nieve y nieve
el violeta pálido
de unos brotes de aralia

木のもとに
汁も鱧も
桜かな

*Ki no moto ni
shiru mo namasu mo
sakura kana*

Bajo el árbol
sopa y pescado en vinagre:
¡ah, los cerezos!

四方より
花吹入て
鳩の海

*Shihō yori
hana saki irete
nio no umi*

De las cuatro direcciones
las flores llegan en el soplo
de un lago de somormujos.

末は
誰が肌ふれん
紅の花

*Yukusue wa
dare ga hifu furen
beni no hana*

¿La piel de quién
tocarán en el futuro
esas flores rojas?

ひよろ／＼と
尚露けしや
女郎花

*Hyoro hyoro to
nao tsuyukeshi ya
ominaeshi*

En su temblor
aún más como el rocío
las “flores de dama”

金屏の
松の古さよ
冬寵

*Kinbyō no
matsu no furusa yo
fuyugomori*

En el biombo dorado
envejece el pino:
retiro de invierno

Luego, hay algunos excéntricos:

鶯や
餅に糞する
椽の先

*Uguisu ya
mochi ni fun suru
en no saki*

¡Un ruiseñor!
En el extremo del balcón
haciendo caca en un mochi

陽炎の
我肩にたつ
紙衣かな

*Kagerō no
waga kata ni tatsu
kamiko kana*

Sobre mis hombros
un impermeable de papel
ola de calor

舌あけて
花生にせん
二升樽

*Nomiakete
hanaike ni sen
nishōdaru*

Acabado el sake
usemos para flores
estos dos barriles de shō

鮎の子の
しら魚送る
別哉

*Ayu no ko
shirauo okuru
wakare kana*

Pequeña trucha
saluda al pescado blanco:
nos separamos

雲雀より
空にやすらふ
峠哉

*Hibari yori
sora ni yasurau
tōge kana*

Más alto que los gorriones
que descansan en el cielo:
un paso de montaña

啄木も
庵はやぶらず
夏木立

*Kitsutsuki mo
io wa yaburazu
natsu kodachi*

Ni un pájaro carpintero
pica en esta ermita:
bosque en verano

蛸壺や
はかなき夢を
夏の月

*Takotsubo ya
hakanaki yume o natsu no
tsuki*

Trampas para pulpos:
sueños efímeros
bajo la luna de verano

生きながら
一つに氷る
海鼠哉

*Ikinagara
hitotsu ni kōru
namako kana*

Vive y sin embargo
se congela en un bloque:
caracoles de mar

Entre los versos cómicos:

猫の妻
へつゐの崩より
かよひけり

*Neko no tsuma
hetsui no kuzure yori
kayoikeri*

Una gata en celo
Encima de una estufa ya rota
gira y gira

田家に有て

Denka ni arite

Una casa de campo

麦めしに
やつるゝ恋か
猫の妻

*Mugi meshi ni
yatsururu koi ka
neko no tsuma*

Una gata demacrada
¿será culpa de la cebada
o del amor?

是橘剃髪に

Zekitsu teihatsu ni

Zekitsu se afeita la cabeza

初午に
狐のそりし
頭哉

*Hatsu uma ni
kitsune no sorishi
atama kana*

Primer día del caballo
pero para afeitarse la cabeza
¡debe haber sido un zorro!

葛城

Kazuraki

En el monte Kazuraki

猶みたし
花に明行
神の顔

*Nao mitashi
hana ni akeyuku
kami no kao*

Realmente me gustaría ver
el rostro del dios
mientras amanece en las flores

菖蒲生り
軒の鰯の
髑髏

*Iwashi nari
noki no iwashi no
sarekōbe*

Brotan los iris
en el techo entre calaveras
de sardinas ya secas

秋之坊を幻
住庵にとめて

*Akinobō o
Genjūan ni tomete*

Para Akinobō, de visita en la
Morada Irreal

わが宿は
蚊のちいさきを
馳走かな

*Waga yado wa
ka no chiisaki o
chisō kana*

mi retiro
en el mejor de los casos ofrece
mosquitos diminutos

盤齋うし
ろ向の像

*Bansai
ushiromuki no zō*

Un retrato donde se gira Bansai

団扇もて
あふがん人の
うしろむき

*Uchiwa mote
aogan hito no
ushiro muki*

con el ventilador
sopla el aire desde detrás
de su figura

あら何共なや
きのふは過て
河豚汁

*Ara nan to mo na ya
kinō wa sugite
fukutojiru*

sin nada raro
ayer ya pasó:
una sopa de fugu

鳳来寺に詣る
途にて

*Hōraiiji ni itaru
to ni te*

A lo largo de la carretera
del templo de Hōrai

夜着一つ
祈り出して
旅寝哉

*Yogi hitotsu
inori idashite
tabine kana*

Tanto he rezado
que ha aparecido una cama:
dormir sobre la marcha

月花の
愚に針たてん
寒の入

*Tsuki hana no
gu ni hari taten
kan no iri*

Luna y flores son mi locura:
me curaré con las agujas
del frío que viene

Hay *ku* que recopilan belleza: [蘊雅 unga]

山里は
万歳遅し
梅の花

*Yamazato wa
manzai ososhi
ume no hana*

Año Nuevo en la montaña
pero el baile llega tarde,
la flor de ciruelo

御子良子の
一もとゆかし
梅の花

*Okorago no
hitomoto yukashi
ume no hana*

Vírgenes del templo
alineadas elegantemente,
flores de ciruelo

陽炎や
柴胡の糸の
薄曇

*Kagerō ya
saiko no ito no
usugumori*

Vapores de verano:
entre los tallos del *saiko*
una nube sutil

枯芝や
まだ陽炎の
一二寸

*Kareshiba ya
mada kagerō no
ichi ni-sun*

Sobre hierba seca
uno o dos dedos más
de vapores de verano

春の夜は
桜に明けて
しまひけり

*Haru no yo wa
sakura ni akete
shimaikeri*

Noche de primavera:
termina con el amanecer
en flores de cerezo

古寺の
桃に米ふむ
男かな

*Furudera no
momo ni kome fumu
otoko kana*

En un viejo templo
flores de melocotonero:
un hombre descascara el arroz

原中や
ものにもつかず
啼く雲雀

*Haranaka ya
mono ni mo tsukazu
naku hibari*

en la llanura
libre de todo,
canta una alondra

山吹や
宇治の焙炉の
匂ふ時

*Yamabuki ya
Uji no hoiro no
niou toki*

Flores de kerria,
mientras los hornos de té de Uji
desprenden su olor

木隠れて
茶摘みも聞や
郭公

*Kogakurete
chatsumi kiku ya
hototogisu*

Escondido en los árboles
¿Lo escucharán en los campos de té?
un cuco

静かさや
岩に染み入る
蟬の声

*Shizukasa ya
iwa ni shimiiru
semi no koe*

Tranquilidad:
la voz de las cigarras
impregna las rocas

秋近き
心のよるや
四畳半

*Aki chikaki
kokoro no yoru ya
yojōhan*

El otoño está cerca
en cuatro tatamis y medio
la medida del corazón

病雁の
夜さむに落て
旅寝哉

*Byōgan no
yosamu ni ochite
tabine kana*

Un pato enfermo
cae en la escarcha nocturna:
duermo sobre la marcha

三井寺の
門叩かば
今日のつき

*Miidera no
mon tatakabaya
kyō no tsuki*

Llamaría a la puerta
del Templo Mii:
la luna de hoy

旅人と
我名よばれん
初時雨

*Tabibito to
waga na yobaren
hatsushigure*

De ahora en adelante
¡llámame viajero!
Primeras lluvias de otoño

しぐるるや
田のあら株の
黒む程

*Shigururu ya
ta no arakabu no
kuromu hodo*

Lluvia ligera:
de pronto se oscurece
la hierba del prado

雪散るや
穂屋の薄の
刈残し

*Yuki chiru ya
hoya no susuki no
karinokoshi*

Ya está nevando,
aún por cosechar el suzuki
para la choza del dios

Y también hay de otros tipos. Bashō pasó media vida viajando, y en sus haikus hay algunos que consiguen emocionar, aún más, precisamente porque reflejan fielmente esa realidad:

一つ脱いで
後に負ぬ
衣がへ

*Hitotsu nuide
ushiro ni oinu
koromogae*

me quito una capa
y la cargo en mi hombro:
el cambio de vestuario

蚤虱
馬の尿する
枕もと

*Nomi shirami
uma no shitosuru
makura moto*

Pulgas, piojos
y un caballo meando
al lado de mi almohada

旅に病んで
夢は枯野を
かけ廻る

*tabi ni yande
yume wa kareno o
kakemeguru*

Viajar enfermo:
mis sueños vagan
por un campo desolado

寒けれど
二人旅寝ぞ
たのもしき

*Samukeredo
futari tabine zo
tanomoshiki*

Con tanto frío
es divertido pasar juntos
una noche

すくみ行く
馬上に氷る
影法師

*Sukumiyuku
bajō ni kōru
kagebōshi*

Me quedo adormecido,
sobre el caballo
una sombra helada

住みつかぬ
旅の心や
置炬燵

*Sumitsukanu
tabi no kokoro ya
okigotatsu*

Sin hogar,
mi corazón errante:
una estufa de viaje

いかめしき
音や霰の
檜木笠

*Ikameshiki
oto ya arare no
hinokigasa*

Tan fuerte
el sonido del granizo
sobre un sombrero de ciprés

年暮れぬ
笠きて草鞋
はきながら

*toshi kurenu
kasa kite waraji
hakinagara*

El año se va:
todavía llevo un sombrero
y sandalias de paja

旅寝して
見しや浮世の
煤掃ひ

*tabine shite
mishi ya ukiyo no
susu harai*

Lo veo en una posada
tras la limpieza de año nuevo:
este mundo de polvo

Otros son un poco locos:

不性さや
かきおこされし
春の雨

*Bushōsa ya
kakiokosareshi
haru no ame*

¡Dulce descanso!
desperté con la picazón
de una lluvia de primavera

君火を焼け
よき物見せん
雪丸げ

*kimi hi o take
yoki mono misen
yuki maruge*

Enciendes el fuego
y mira aquí qué bello:
¡una bola de nieve!

市人に
いでこれ売らん
雪の笠

*lchibito ni
ide kore uran
yuki no kusa*

¡Intentemos vender
a la gente del mercado
la nieve de nuestro sombrero!

おもしろし
雪にやならん
冬の雨

*Omoshiroshi
yuki ni ya naran
fuyu no ame*

Buenas noticias:
se convertirá en nieve
esta lluvia de invierno

Entre los muchísimos *ku* que tienen excepciones métricas, hay algunos que tienen sílabas de más [字余 *jiamari*]:

明けぼのや
しら魚しろき
こと一寸

*Akebono ya
shirauo shiroki
koto issun*

Amanece:
el pescado blanco tiene
la blancura de un dedo

つゝじ活けて
其陰に干鰯
さく女

*Tsutsuji ikete
sono kage ni hidara
saku onna*

Ikebana de azaleas,
en la sombra una mujer
trocea el bacalao

行く春に
和歌の浦にて
追いつきたり

*Yuku haru ni
Wakanoura nite
oitsukitari*

Escapando de la primavera
la he encontrado aquí
en Wakanoura

帰庵

Kian

Volviendo a mi choza

夏衣
いまだ虱を
とりつくさず

*Natsugoromo
imada shirami o
toritsukusazu*

Vestirse en verano:
aun no me he quitado
todos los piojos

水鶏啼と
人のいへばや
佐屋泊

*Kuina naku to
hito no ieba ya
Saya domari*

“¡El rascón canta!”
Me ha dicho alguien:
me quedo aquí en Saya

芭蕉野分して
盥に雨を
聞夜哉

*Bashō nowaki shite
tarai ni ame o
kiku yo kana*

Un bananero bajo los monzones,
toda la noche escuchando
agua en un cubo

芋洗ふ女
西行ならば
歌よまむ

*Imo arau onna
Saigyō naraba
uta yomamu*

Una mujer lava patatas,
si fuera Saigyō
escribiría un poema

Hay otros *ku* que tienen una composición inusual:

苣摘んで
貧なる女
機による

*Chisa tsunde
hin naru onna
hata ni yoru*

Cosechando lechugas,
una mujer pobre
vuelve al telar

乙州餞別

Otokuni senbetsu

Saludando a Otokuni

梅若菜
鞠子の宿の
とろろ汁

*Ume wakana
toriko no shuku no
torororjiru*

Ciruelas pasas y verduras pequeñas
en la estación Toriko
sopa de toro

奈良七重
七堂伽藍
八重桜

*Nara nanae
shichidō garan
yaezakura*

Siete emperadores en Nara
y siete pabellones en el templo,
un cerezo de ocho pétalos

花の雲
鐘は上野か
浅草か

*Hana no kumo
kane wa Ueno ka
Asakusa ka*

una nube de flores,
la campana de un templo
¿Asakusa o Ueno?

関守の
宿を水鶏に
とうもの

*Sekimori no
yado o kuina ni
tou mono*

Donde vive
el oficial de aduanas:
podría preguntar al rascón

昼顔に
昼寝せうもの
床の山

*Hirugao ni
hirune shō mono
toko no yama*

Entre las flores de hirugao
dormir durante el día
en el lecho de la montaña

隠れ家や 月と菊とに 田三反	<i>Kakurega ya tsuki to kiku to ni ta santan</i>	Un retiro escondido: la luna, los crisantemos, y una hectárea de arroz
送られつ 送りつはては 木曾の秋	<i>Okuraretsu okuritsu hate wa Kiso no aki</i>	Nos despedimos: he aquí el final del otoño de Kiso
蛤の ふたみに分かれ 行く秋ぞ	<i>Hamaguri no Futami ni wakare yuku aki zo</i>	En Futami nos separamos: dos valvas de almeja y el otoño se va
さればこそ あれたきまの 霜の宿	<i>Sareba koso aretake mama no shimo no yado</i>	Tan solo una casa silvestre bajo la escarcha
かくれけり 師走の海の かいつぶり	<i>Kakure keru shiwase no umi no kaitsuburi</i>	Oculto bajo el mar de invierno, un somormujo

Estas y muchas más son las variaciones que hace Bashō en cuanto a composición.

Por tanto en la posteridad, más allá de la poca novedad que encontremos en el ritmo de las composiciones de Buson, Kyōtai e Issa, realmente no hay nadie que haya ido más allá de Bashō.

También hay algunos *ku* de Bashō que no tienen nada de sublime, que carecen de una belleza de lo vivo, que no son ni excéntricos ni cómicos, que ni siquiera tienen una composición particular, pero que generan en sí mismos una fascinación notable por la forma en que se limitan a captar un detalle, uno solo en particular, y expresar su realidad tal como aparece.

五月雨や 色紙へぎたる 壁の跡	<i>Samidare ya shikishi hegitaru kabe no ato</i>	Lluvia de verano en la pared el rastro de unas cartas con poemas
さざれ蟹 足這いのぶる 清水哉	<i>Sazaregani ashi hainoburu shimizu kana</i>	Un pequeño cangrejo sube por mi pierna- el agua clara
海士の家は 小海老にまじる いとど哉	<i>Ama no ya wa koebi ni majiru itodo kana</i>	La casa de un pescador: junto con los camarones un grillo
びいと啼く 尻声かなし 夜の鹿	<i>Bii to naku shirigoe kanashi yoru no shika</i>	Hay un eco triste en su bramido: un ciervo en la noche
松茸や 知らぬ木の葉の へばりつく	<i>Matsudake ya shiranu konoha no hebaritsuku</i>	Un hongo: y encima la hoja de un árbol que no conozco
登や 伊勢の白子の 店ざらし	<i>Daitai ya Ise no Shirako no tanazarashi</i>	Naranjas amargas en el mostrador de una tienda de Shirako en Ise
行秋の 猶たのもしや 青蜜柑	<i>Yuku aki no nao tanomashi ya aomikan</i>	El otoño se va pero hay algo que esperar: mandarinas verdes
鞍壺に 小坊主乗るや 大根引	<i>Kuratsubo ni ko bōzu noru ya daikonhiki</i>	Sobre la montura está su hijo: la recolección de rábanos
塩鯛の 歯ぐきも寒し 魚の棚	<i>Shiodai no haguki mo samushi uo no tana</i>	Frías incluso las encías de la dorada en el mostrador de pescado

Y además de estos, también están:

傘にん
押しわけみたる
柳かな

*Karakasa ni
oshi wake mitaru
yanagi kana*

Al pasar con mi paraguas
separo
las ramas de un sauce

時鳥
暗や五尺の
菖草

*Hototogisu
naku ya goshaku no
ayamegusa*

Un cuco canta:
con cinco palmos de altura
los tallos del iris

不ト一周忌

Fuboku isshūki

***Primer aniversario de la muerte de
Fuboku***

杜鵑
鳴く音や古き
硯ばこ

*Hototogisu
naku ne ya furuki
suzuribako*

Junto a la vieja caja
de escritura
la voz de un cuco

やどりせむ
あかざの杖に
なる日まで

*Yadorisemu
akaza no tsue ni
naru hi made*

Podría quedarme aquí
hasta que la caña de *akaza*
no me haga de bastón

いなづまや
闇の方行
五位の声

*Inazuma ya
yami no kata yuku
goi no koe*

Un relámpago:
mirando a la oscuridad
en dirección a las garzas

蔦植て
竹四五本の
あらし哉

*Tsuta uete
take shigo hon no
arashi kana*

Hiedra plantada
y cuatro o cinco bambúes
en la tormenta

菊の香や
奈良は幾代の
男振り

*Kiku no ka ya
Nara wa ikuyo no
otokoburi*

Aroma de crisantemos:
en Nara en todas las épocas
la belleza de los hombres

義朝の
心に似たり
秋の風

*Yoshitomo no
kokoro ni nitari
aki no kaze*

Realmente parece
al alma de Yoshitomo
el viento de otoño

馬士は
知らじ時雨の
大井川

*Umakata wa
shiraji shigure no
Ôigawa*

El palafrenero,
no conoce la lluvia
sobre el río Ôi

御命講や
油のやうな
酒五升

*Omeikō ya
abura no yōna
sake goshō*

En el día de Nichiren
espeso como el aceite
diez litros de sake

振売の
雁あわれなり
夷子講

*Urifuri no
gan aware nari
ebisukō*

Gran feria de Ebisu,
la lástima por un ganso
con su vendedor

ともかくも
ならでや雪の
かれ尾花

*Tomokaku mo
narade ya yuki no
kareobana*

De una manera u otra
todavía vivo: la nieve sobre
el miscanto marchito

からからと
折ふし凄し
竹の霜

*Karakara to
orifushi sugoshi
take no shimo*

El ruido hueco
de las cañas con el frío:
escarcha sobre el bambú

追悼

Tsuitō

Luto

埋火も
消ゆや涙の
煮ゆる音

*Uzumibi mo
kiyu ya namida no
niyuru oto*

Las brasas bajo las cenizas
se apagan con el sonido
de las lágrimas ardientes

雁さわぐ
鳥羽の田面や
寒の雨

*Kari sawagu
Toba no tazura ya
kan no ame*

El graznido de los gansos
sobre los campos de Toba-
lluvia helada

石山の
石にたばしる
あられ哉

*Ishiyama no
Ishi ni tabashiru
arare kana*

Sobre todas las piedras
de Monte Ishi
cae el granizo

古郷や
臍の緒に泣く
年の暮

*Furusato ya
heso no o ni naku
toshi no kure*

Mi viejo pueblo,
lloro sobre el cordón umbilical
acabando el año

En resumen: cuando se trata de *ku* que destacan por su carácter sublime, Bashō tiene algo especial, no hay nadie que se le acerque. Si concretamos el tipo y hablamos de *ku* hermoso, ligero, con el encanto misterioso del *yūgen*, el encanto de los tiempos pasados, original o con un ritmo modificado, si entre los discípulos de Bashō y su posteridad alguien lo supera, cada uno de ellos lo hace tan solo en un determinado tipo. Por ejemplo, Kikaku ha compuesto *ku* que saben sorprender con su belleza, pero les falta una gracia más serena.

En cambio, solo el propio Bashō recoge en sí mismo cada uno de estos cien estilos diferentes (incluidos los menos exitosos). Después de todo, las mismas cosas que en las ideas del vulgo son opuestas en todo y nunca podrían estar una al lado de la otra, en la mente del genio son a menudo elementos que deben tomarse y mezclarse, y se vuelven inseparables.

Algunas preguntas 或問

Alguien me preguntó por qué si en la obra de Bashō los buenos *ku* son alrededor de una quinta parte, esta proporción se debe considerar baja.

Mi respuesta es que, en este contexto, lo que llamo “buen *ku*” se define tan solo con respecto al “mal *ku*”: solo quiero decir que están tan solo lo justo por encima de la suficiencia. No quiere decir que todos estén hechos de oro y piedras preciosas. Si quisiéramos discutir con tal estándar, entonces cada uno de los maestros de *haikai* de la era Genroku habría escrito “uno de dos” o “uno de tres” de estos buenos *ku*. “Uno de cada cinco” no sería un ejemplo para los demás.

Otros me preguntan si escribiendo estos diferentes discursos míos sobre Bashō y criticando los haikus del Maestro, una vez que haya terminado de destrozar sus obras maestras, no habré terminado por destruir también su nombre. ¿No sería esto ser un criminal del *haikai* o mostrar una falta de lealtad al Maestro Bashō?

A ellos les respondo diciendo que si hablamos de esos fieles del Bashōismo, según los cuales Bashō es un dios, su poesía es una composición divina y él es el haiku en sí mismo, entonces estoy dispuesto a profanar esta opinión, esa divina autoridad. Pero considerar a Bashō como un hombre de letras, al haiku como literatura, y tener una perspectiva literaria al criticarlo, no es otra cosa que eso. Y no solo eso: si estos fieles quieren mezclar el *ku* bueno y el *ku* malo y ponerlos a todos en el mismo nivel, su respeto por los *ku* verdaderamente exitosos está muy por debajo del de aquellos a quienes les gustaría hablar sobre ellos. Si no llamamos a esto falta de lealtad, ¿cómo deberíamos llamarlo? Y sin embargo en este mundo todos siguen, con convicción, dejando enterrados los buenos *ku* y exaltando los malos. ¿Bashō realmente habría sido feliz con la adoración de tales personas?

Alguien dice: el verdadero sabor del *haikai* reside en el *renga*²², el *hokku* es solo una parte de él. Por lo tanto, para hablar de Bashō uno no puede quedarse en su *hokku*, debe entender su trabajo en poemas en cadena. El propio Bashō no estaba orgulloso de su *hokku*, sino de sus composiciones de *haikai no renga*.

22 Renga: poema encadenado (aquí por abreviación de 俳譜の連歌 *haikai no renga*, poesía cómica encadenada). La poesía japonesa tiene desde sus orígenes una tendencia a la composición y uso colectivo. La poesía cortesana desarrollada en la era Heian (794-1185), la *tanka* (7-5-7 / 7-7 sílabas), se componían frecuentemente con ocasión de concursos poéticos (*uta-awase*) sobre determinados temas, y posteriormente se instauró la costumbre de concatenar estas composiciones, confiando las primeras 17 sílabas (*maeku*) a un autor, añadiéndose las otras 14 (*tsukeku* o *waki*) a otro poeta; el mismo proceso podría repetirse varias veces. En el *renga* cada línea se vincula únicamente con la inmediatamente anterior, reuniendo sus atmósferas y referencias estacionales y literarias para trasponerlas en una dirección inesperada.

Mi respuesta es que el *hokku* es literatura y el *renga* no: por eso no lo discuto. No se puede decir que no haya ningún elemento literario en el *renga*, pero al mismo tiempo está lleno de elementos no literarios. Por lo tanto, para discutir estos elementos literarios, creo que el *hokku* ya es suficiente.

Entonces, otros me han preguntado: ¿cuáles son estos elementos extraliterarios?

A ellos les respondo diciendo que a lo que se le da importancia en el *renpai* [*haikai* no *renga*] es a la “variación”. Precisamente esa “variación” es el elemento extraliterario. De hecho, la variación no es entre un orden y una continuidad que une el principio y el final en una sola cosa, sino algo en que el antes y el después están totalmente desconectados entre sí, un cambio abrupto e impredecible. Por ejemplo, lo literario puede existir entre dos poemas enlazados en una unidad entre el anterior y el siguiente, pero no en una sesión *kasen* en la que hay treinta y seis poemas seguidos.

Algunos han argumentado que aunque los treinta y seis versos de una serie de *renga* carecen de un único sentido que los conecte, su variación es análoga al gran cambio en el Flujo de la Creación: ¿No hay realmente cierto encanto en esa franqueza y vaguedad suya?

Como en el montaje de una película, la escena del *renga* cambia varias veces de lugar, estación y tono emocional. Ya se encuentran ejemplos de *renga* en el *Man'yōshū*, la primera colección poética japonesa, pero realmente se estableció como género en la segunda parte de la Edad Media japonesa (por ejemplo, la obra del poeta errante Sōgi), y alcanzó mayor popularidad en su versión cómica (*haikai no renga* o *renpai*) en el período Edo (1603-1868), típicamente como una serie de 36 líneas concatenadas (歌仙 *kasen*). Bashō es el maestro indiscutible de este género, y su poético peregrinar, registrado en sus diarios, no es solo una oportunidad de inmersión en la naturaleza, sino que también sirve para difundir su estilo a través de la participación en sesiones poéticas por Japón.

Bien, yo diría que tienen razón. Pero claro, tal variación es idéntica a lo que se obtendría poniendo en treinta y seis versos normales de waka o haiku. No es algo que esté específicamente limitado a *renpai*. En otras palabras, si el rasgo esencial del *renpai* es la conjunción entre la mitad superior e inferior de estas líneas, la mayoría de estas obras son más una cuestión de ingenio que de emoción. Incluso si fuera cierto que Bashō era más hábil en *renpai* que en componer *hokku*, esto lo único que demostraría es que era un hombre de gran cultura.

Aunque entre los alumnos de su escuela había muchos superiores a él en el *hokku* y muy inferiores a él en el *renpai*, esto significa que habían desarrollado su emoción literaria más que Bashō, pero que eran inferiores a él en variedad intelectual.

Eran tres hombres de letras que hacían del propio viaje su casa, que pasaban la vida “entre el canto del gallo y los cascos del caballo”²³. Son Saigyō (*waka*), Sōgi (*Renga*) y Bashō (*haikai*).

Saigyō murió a mitad de un viaje el día dieciséis del segundo mes lunar del sexto año del período Bunchi (setecientos cuatro años antes del año veintisiete de la era Meiji en la que nos encontramos ahora). Tenía setenta y tres años.

Sōgi murió el trigésimo día del séptimo mes lunar del segundo año del período Bunki (hace trescientos noventa y dos años), tras llegar a la frontera entre Suruga y Sagami. Tenía ochenta y dos años. Bashō murió durante un viaje el día doce del décimo mes del séptimo año de la era Genroku (hace doscientos años), en la casa de Hanaya en Ōsaka. Tenía cincuenta y un años. Unos trescientos años después de la muerte de Saigyō tenemos a Sōgi, y unos doscientos años después de Sōgi estuvo Bashō. Es como si hubiera una promesa silenciosa entre los que llegaron primero y los que llegaron después. Muy raro.

Como poeta de *waka*, Saigyō deambuló por todas partes bajo este cielo, y entre sus poemas hay muchos que celebran lugares famosos del pasado; como practicante de *haikai*, Bashō se movía como una ola de este a oeste, por lo que en su *ku* se revela a menudo la emoción del viaje, la visión de paisajes excepcionales. Solo Sōgi, siendo principalmente un poeta de *renga*, escribió algunos *hokku* durante sus viajes. Probablemente porque el *renga* sólo se dedica a conectar una serie de versos entre sí, por lo que le resulta difícil tomar como material el paisaje que tiene ante sus ojos.

Sōgi es un poco digno de lástima.

²³ Expresión poética que hace referencia a la vida del viajero.

Originalmente Saigyō era un noble encargado de proteger el palacio imperial, luego tomó sus votos y se convirtió en poeta de *waka* errante. Bashō provenía de una familia de samuráis de bajo rango al servicio del señor de Tōdō, y, cambiando repentinamente de vida se afeitó la cabeza²⁴ y se convirtió en un poeta errante de *haikai*. En sus biografías, el carácter de ambos es muy similar. Quizás por esto Bashō tuvo un gran culto a Saigyō (algunos dicen que hasta en su estilo aprendió mucho de él).

En la obra de Bashō se alude a Saigyō o a sus poemas en varios momentos:

芋洗ふ女
西行ならば
歌よまむ

*Imo arau onna
Saigyō naraba
uta yomamu*

Una mujer lava patatas,
si fuera Saigyō
escribiría un poema

西行の
庵もあらん
花の庭

*Saigyō no
iori mo aran
hana no niwa*

Tal vez esto sea también
un retiro para Saigyō:
un jardín en flor

露とくとく
試みに浮世
すすがばや

*Tsuyu toku toku
kokoromi ni ukiyo
susugabaya*

El rocío que cae:
podría lavar con eso
este mundo de polvo

囁よりは
海苔をば老の
売もせで

*Kaki yori wa
nori o ba oi no
uri mo sede*

Más que ostras,
es el nori lo que se vende
cuando se es viejo

西行の
草鞋もかかれ
松の露

*Saigyō no
waraji mo kakare
matsu no tsuyu*

Yo también colgaría
las sandalias de Saigyō
al rocío de un pino

24 Bashō vivía con la cabeza rapada, ropa similar a la de un bonzo, y en realidad era un practicante de zen, pero nunca tomó votos completos, lo suficiente como para bromear en el Diario de Kashima sobre su estado intermedio entre lo mundano y lo religioso comparándose a sí mismo con un murciélago, una criatura que está a medio camino entre las aves (monjes) y los ratones (laicos).

西行上人像賛

Saigyō shōnin gasan

En homenaje
a un retrato de Saigyō

すてはてて
身はなきもの
おもへども
雪のふる日は
さぶくこそあれ

*Sutehatete
mi wa naki mono to
omoedemo
yuki no furu hi wa
sabuku koso are*

Lo he abandonado todo,
también mi cuerpo:
y sin embargo
En un día en que cae la nieve,
tan sólo frío

Saigyō

花のふる日は
浮かれこそすれ

*Hana no furu hi wa
ukare koso sure*

En un día en que caen las flores
¡qué maravilla!

Bashō

Una parte de la Colección de la ermita de montaña [山家集 *Sankashū*]²⁵
nunca faltó en la mochila de Bashō, y lo consideró una piedra preciosa.
Incluso en un *ku* compuesto para la muerte de Bashō, encontramos escrito:

あはれさや / しぐるる頃の / 山家集

Awaresa ya / shigururu koro no / Sankashū

Escuchándolo todo: / bajo la lluvia de invierno / la Colección de la ermita

Yamaguchi Sodō

²⁵ *Sankashū* es la principal colección de poesía de Saigyō: consta de 1560 poemas sobre las cuatro estaciones, los viajes, el amor y temas budistas, y refleja directamente sus experiencias como viajero.

También hallamos cómo entre las frases de Bashō está escrito: «Mi alma se vuelve hacia el viejo Du zi mei [Du Fu], mi melancolía sigue el espíritu de Saigyō», y, claro, podemos entender cuál era su reverencia por él.²⁶

Después de Saigyō, Bashō también admiró mucho a Sōgi.

世にふるも	<i>Yo ni furu mo</i>	Recorrer el mundo:
さらに時雨の	<i>sara ni shigure no</i>	la lluvia también cae
宿りかな	<i>yadori kana</i>	en este refugio improvisado

Sōgi

Es un poema compuesto por Sōgi durante su viaje a *Shinano*.

Bashō a su vez abrió un pobre paraguas con sus propias manos y compuso:

世にふるも	<i>Yo ni furu mo</i>	Pasando por el mundo
さらに宗紙の	<i>sara ni Sōgi no</i>	también bajo la lluvia
やどりかな	<i>yadori kana</i>	en el refugio de Sōgi

Bashō

Bashō, mirándose a sí mismo, debió pensar que las circunstancias de su vida eran similares a las de Sōgi, y reuniendo multitud de sensaciones dispersas compuso este *ku*.

Después de la muerte de Bashō, ya no había ningún talento de *haikai*, feliz de pasar su vida como un vagabundo.

Buson estuvo lo suficientemente cerca de este ideal, pero no cruzó montañas y ríos como Bashō, no disfrutó tanto de la tierra y el cielo.

26 Se trata de un fragmento extraído del séptimo día de *Hanaya nikki*, una colección que reúne los diarios de los discípulos que se encontraban cerca de Ōsaka en el invierno de 1694, durante los últimos días de la vida de Bashō. Además de Du Fu (712-770), un poeta Tang de enorme influencia en la literatura japonesa, el pasaje citado por Shiki también menciona al poeta de la era Heian, Ariwara no Narihira (825-880), al que se hace referencia como modelo de ritmo poético. El *Hanaya nikki* ahora se considera generalmente una falsificación, muy probablemente elaborado por Bungyō 文暁 (1735-1816), un poeta *haikai* de la era Edo tardía; en la época de Shiki, sin embargo, todavía se consideraba un texto autorizado.

Para expresarlo con uno de sus *ku*:

笠着て草鞋
はきながら

*Kasa kite
waraji hakinagara*

Con un sombrero
y sandalias en sus pies

芭蕉去って
その後いまだ
年くれず

*Bashō satte
sono nochi imada
toshi kurezu*

Bashō se ha ido
pero el año sigue
y tarda en terminar

Buson

Los textos 著書

Bashō no publicó ni un solo libro. Sin embargo, sus discípulos le procesan una enorme devoción y los que han comenzado a escribir son, en efecto, extraordinariamente numerosos. Tal como le pasó al Buda Shakyamuni, a Confucio, a Jesús: ellos mismos no escribieron nada, pero sus discípulos recopilaron libros sagrados. Hoy como ayer, en Oriente y en Occidente, se parece a sí misma la condición de los hombres que alcanzan tan inmensa gloria.

Hay unos libros titulados *Las siete colecciones de haikai*, que han tenido una difusión muy amplia. Una vez impresos, han tenido incluso más éxito que los sutras copiados como pruebas de fe. *Las siete colecciones* incluyen las antologías *Días de invierno* [Fuyu no hi 冬の日], *Días de primavera* [Haru no hi 春の日], *Una calabaza* [Hisago ひさご], *El campo salvaje* [Arano あら野], *El impermeable del mono* [Sarumino 猿蓑], *Un saco de carbón* [Sumidawara 炭俵] y *El segundo impermeable del mono* [Zoku Sarumino 続猿蓑], y comenzaron a circular a partir del período An'ei (1772-81).

Luego, entre la era *Kansei* (1789-1801) y la era *Kyōwa* (1801-1804) aparecen *Adendas a Las siete colecciones de haikai* y *Fragmentos de Las siete colecciones de haikai*, y finalmente en el undécimo año de la era *Bunsei* (1818-30), se publican *Las siete nuevas colecciones de haikai*. Por otro lado, dado que existen las *Siete Colecciones de Kikaku*, *Siete Colecciones de Buson*, *Siete Colecciones de Chora*, *Siete Colecciones de Kyōtai*, *Siete Colecciones de Biwaen*, *Siete Colecciones de Michihiko*, *Siete colecciones de Otsumi* y las *Siete colecciones de haikai* de hoy, para distinguirlas de todas las demás, *Las siete colecciones de haikai* quizás deberían llamarse *Las siete colecciones de Bashō*.

También hay muchos otros textos dedicados exclusivamente a Bashō: la *Colección del barco atracado* [*Hakusenshit* 泊船集], publicada en el undécimo año de la era *Genroku* (1698), y la Selección del *ku* de Bashō [*Bashō kusen* 芭蕉句選] son colecciones de su *ku*; La *Colección de textos del Maestro Bashō* [*Bashō okina bunshū* 芭蕉翁文集] y la *Colección de haikai del Maestro Bashō* [*Bashō oleina haikaishū* 芭蕉翁俳譜集] publicados en el quinto año de la era *An'ei* (1772-81) reunieron sus escritos en prosa y sus *renpai*. En *Los papeles descartados del viejo maestro* [*Okina hogo* 翁反古] [Tercer año de la era *Tenmei* (1783), editado por Taigi] se ordenaron los haiku que no se habían transmitido a la posteridad, examinando los papeles dejados por el propio Bashō, mientras que *Escritos en la manga de Bashō* [*Bashō sode zōshi* 芭蕉袖草紙] [octavo año de la era *Bunka* (1811), editado por Kien] recoge principalmente sus *renpai*.

Los nueve volúmenes de la *Colección de hojas de haikai* [décimo año de la era Bunsei (1827)] son una colección completa de la obra de Bashō, que obviamente incluye su haiku, renpai, su prosa, pero cubre con mucha precisión también toda su correspondencia, y recopila todos los documentos relacionados con Bashō. Sin embargo, el abandono de la investigación ha llevado a preferir solo la cantidad, y hay que decir que es lamentable que en esta obra queden mezclados muchos *ku* no compuestos por Bashō. El *Compendio de explicaciones del ku del Maestro Bashō* [*Shōō kukai taisei* 蕉翁句解大成] [novenio año de la era Bunsei (1826)] presenta notas e interpretaciones de sus haikus, mientras que *La estera de juncia para el camino hacia el Norte* [*Oku no hosomichi sugakomo shō*] [An'ei 7 (1779)] es una versión comentada del *Camino al Norte* (*Sendas de Oku*). Pero incluso estas notaciones suelen ser arbitrarias y forzadas, y no son del todo fiables.

La bibliografía relativa a la biografía de Bashō es algo que estoy estudiando en este momento, pero los volúmenes que la componen no son muchos. La *Biografía del anciano Bashō en imágenes y palabras* [Bashō okina ekotoba den 芭蕉翁絵詞伝] compilada por Chōmu en el quinto año de la era Kansei (1793) y *La verdadera biografía del anciano Bashō* [Bashō okina shōden 芭蕉翁正伝] compuestas por Chikuji en el décimo año de la era Kansei (1798) se consideran como textos de referencia, pero son más bien una chapuza. Precisamente el otro día estaba mirando el manuscrito de una biografía de Bashō recopilada por un tal Sōshei. Cronológicamente está muy detallada, pero no sé si existe en versión impresa. Y al fin tenemos hoy versiones impresas de las caligrafías de Bashō.

Al tiempo tengo un libro extraño aquí, se llama *Escrito incompleto sobre el viejo Bashō*. También se conoce como *Crónica precisa de las palabras de Bashō en la casa de Hanaya* o simplemente como *Hanaya nikki*.²⁷ Es un diario de los últimos días de vida de Bashō (compuesto por las crónicas de su muerte dejadas por Kikaku y los demás discípulos). Comienza el undécimo día del noveno mes del séptimo año de la era Genroku (1694), y viene a dar cuenta detallada hasta el funeral y el destino de las reliquias del maestro tras la muerte de Bashō. Se relata la continua alternancia de Inen, Jirobei, Shikō, Kyorai y otros al lado del lecho del maestro agonizante, y más que una crónica del estado de Bashō, de sus palabras o gestos, se relata sin descuidar nada las composiciones poéticas de los discípulos de Bashō o incluso las visitas de sus conocidos. En la primera lectura, es realmente como ver el final de un gran hombre con tus propios ojos. Realmente es un libro especial. Por cierto, ¿no fue acaso en 1811 cuando este libro llegó al grabado para la imprenta? Que después de cien años y más de la muerte de Bashō aún se conserven los pensamientos más íntimos de estas personas, les hubiera alegrado y engrandecido aún más a Bashō.

²⁷ Cf. nota 26.

En los tiempos actuales, se ha acuñado una nueva expresión: “la literatura de la era Genroku”. Si no te gustan ciertas personas que solo se refieren a las historias de Saikaku e incluyen en ellas la totalidad de la literatura producida en este período (1688-1704), entonces se convierte en un término muy útil. La era Genroku es la que finalmente solidifica los cimientos del régimen Tokugawa, en el que se establece la paz en todo el país, y en el que de hecho la literatura de la era Tokugawa realmente comienza a florecer.

En esta época hay tres genios literarios que han descendido a este mundo después de haber recibido algún don celestial. Estos tres grandes personajes nacieron aproximadamente al mismo tiempo, y cada uno de ellos dirigió su gran talento en una dirección diferente. ¿Quiénes son estos tres genios? El primero es *Ihara Saikaku*. El segundo *Chikamatsu Monzaemon* [*Sōrin*]. El tercero es *Matsuo Bashō*. Son los tres. Algunas cronologías indican -erróneamente- que los tres nacieron en el año diecinueve de la era *Kan'ei* (1642). Pero son *Saikaku* y *Sōrin* los que nacieron en el año diecinueve de la época *Kan'ei*, y *Bashō* nació en el primer año de la breve *Shōhō* (1644), por lo tanto hay al menos dos años de diferencia [aunque según otra teoría, el maestro *Sōrin* nacería en el segundo año del período *Jōō* (1953)].

Saikaku creó un nuevo género de narrativa. No imitó la ligereza y el idealismo reciente del *otogizōshi*²⁸, y no repitió las extravagancias y la inmadurez de los libros rojos y amarillos.²⁹ Para devolver lo que los ojos vieron y lo que los oídos escucharon tal como fue, usó un vocabulario extraordinario y una gramática muy simple. Sin embargo, es realmente una lástima que esas historias licenciosas se hayan puesto en papel de esta manera. Además, *Saikaku* no fue el primero en intentar reproducir fielmente las emociones humanas después de *Genji Monogatari*; para inaugurar este nuevo estilo estaba el *Hachimonjiya*,³⁰ y no *Saikaku*. Sin embargo, hay que admitir que *Saikaku* recoge muchos elementos diferentes en el mundo de su narrativa.

28 *Otogizōshi* 御伽草子: Historias de diversa índole reunidas en folletos ilustrados: a menudo cuentos de hadas o historias de aventuras con una trama muy simple, concebidas para puro entretenimiento o (en el caso de historias de virtud, matrimonio o temas budistas) con fines didácticos.

29 *Akahon* 赤本 "libros rojos" y *Kibyōshi* 黄表紙 "libros amarillos" son dos géneros de literatura popular impresa del período Edo: los primeros son cuentos cortos ilustrados, especialmente para niños; los últimos, que se hicieron populares más tarde, son variados en temas (misterio especialmente) y en técnicas de impresión más elaboradas, que incluyen ilustraciones en color.

30 Editorial de Kioto famosa por publicar *ukiyo-zōshi*, historias de entretenimiento sobre la vida de libertinos y cortesanas en el mundo flotante, activa desde la *era Genroku* hasta el siglo XVIII.

Chikamatzu también ha creado un nuevo tipo de teatro. La antigua belleza del *teatro Nō* ya no podía adaptarse a los gustos del público en general, y los dramas basados en la figura de *Kinpira*³¹ estaban llenos de exageraciones en las fantasías, y ya no eran suficientes para entretener los ojos y oídos de los hombres del mundo: *Chikamatzu*, efectivamente, reconcilió estos dos extremos con una mirada aguda y una lengua suelta, logró reproducir las emociones que marcan nuestra condición en este mundo y encomendárselas a los títeres. Trazar en líneas de luz las formas de un mundo lleno de mil cosas diferentes, y animarlas sobre el escenario: ahí es precisamente donde reside la gran habilidad de *Chikamatzu*.

Bashō también abrió el camino para la posteridad a un nuevo tipo de poesía y prosa. Su producción en este segundo género no fue tan abundante como en el primero, pero lo que se crea en colecciones como *Prosa de nuestro tiempo* [*Fuzokū monzen*] y *El vestido de la codorniz* [*Uzurakoromo*]³² es un género de prosa diferente al cortesano escrito en la era Heian, de la epopeya bélica de la era *Kamakura* y *Muromachi*, de la literatura del *jōruri*: el haibun. Incluso *Hiraga Gennai* y la “prosa loca” [*kyōbun*] después del período Tenmei (1781-89) no pueden evitar ser influenciados indirectamente por el haibun.

31 Teatro de marionetas desarrollado en *Edo* (Tokio), centrado en las hazañas de *Kinpira*, un héroe perteneciente al antiguo clan *Minamoto*.

32 風俗文選 *Fuzokū monzen* y 鶉衣 *Uzurakoromo* son dos colecciones de haibun (prosa compuesta en un estilo afín al haikai, unas veces por su tono y otras por su atención a la sencillez y la belleza natural). La primera fue organizada por *Morikawa Kyoriku*, uno de los discípulos directos de *Bashō*, y la otra fue completada más tarde (1788) por *Yokoi Yuyū* y *Ōta Nanpo*.

Y así estos tres grandes personajes, nacidos más o menos al mismo tiempo, trabajaron en tres direcciones diferentes. Si examinamos en detalle sus obras, podemos decir que pueden tener varios defectos, pero no podemos olvidar que cada uno de ellos son los fundadores de una corriente literaria diferente. Debemos prestar especial atención a un punto en particular: los tres se han desviado tanto del ámbito de una literatura hecha de fantasías ridículas y disparatadas como del estilo prolijo y demasiado seco de los clásicos, y han reproducido la realidad de los sentimientos humanos usando el lenguaje de la gente. Cada uno de los tres difiere en su propia voz, pero los tres comparten el mismo matiz. Los extremos de estas ramas son diferentes, pero el tronco es uno. Aquí es donde reside la “literatura de la era Genroku”.

El haibun 俳文

De los tres, el gran *Chikamatzu* logró la gloria un poco más tarde. En cambio, *Bashō* y *Saikaku* se hicieron famosos en la misma época y murieron al mismo tiempo, por lo que hay varios aspectos similares en sus escritos. En lo que *Bashō* y *Saikaku* se parecen es en la ruptura con las reglas de la prosa clásica, la predilección por la brevedad y la sencillez, el intento de hacer todo lo posible sin palabras inútiles. En cambio, lo que los distingue es que *Saikaku* usa más la lengua vernácula [*zokugo*] mientras que en *Bashō* los términos chinos son más numerosos.

La prosa de *Bashō* surge de la de *Chōmei*, de la del romancero y de su personal genialidad. Desde la antigüedad, la prosa china ha sido la prosa china y la prosa japonesa la prosa japonesa: cada una pertenece a un ámbito totalmente distinto, y también sucedía que una misma persona componía prosa de dos maneras completamente diferentes. *Chōmei* había armonizado un poco estos dos extremos, y en el *Taiheiki*³³ están aún más cerca: incluso las diversas “baladas” han llevado a cabo este proceso, pero en última instancia, realmente solo se optó por utilizar muchas palabras chinas, de modo que en la composición de estos textos no hubo una distancia auténtica de la prosa japonesa clásica. En cambio, la prosa de *Bashō* no se limita sólo a utilizar este léxico extranjero, sino que también en la construcción de cada línea y de cada capítulo se filtra de manera distinta el aroma de estos textos chinos (en rigor, podríamos decir que envuelve todo el aire de la era Genroku). Por lo tanto, los lugares que *Bashō* dejó en el papel no son paisajes naturales, muy a menudo son la propia fantasía e ideal de *Bashō*: en particular, a menudo surgen de una visión del mundo taoísta y budista. Podemos tomar por ejemplo el comienzo de *Nozarashi kikō* [Diario de un esqueleto insepulto]:

“Empiezo un viaje de mil leguas sin aprovisionarme, y bajo la luna de medianoche entro en el reino de la nada, dijo un hombre en otro tiempo.³⁴ Me apoyé en su mismo bastón, y en el primer año de la era Jōkyō, a principios de otoño, dejé mi choza del río. En la voz del viento sentí entonces un extraño frío”.

33 *Taiheiki* 太平記, “Crónica de la gran paz”: una balada del siglo XIV que combina el relato bélico de los enfrentamientos políticos en la época de Kamakura y un vistazo a las condiciones de vida de la época.

34 La referencia de *Bashō* es un poema del monje zen chino Guangwen 広聞 (1127-1279): “Para mi viaje no recojo provisiones, pero río y compongo poesía / bajo la luna de medianoche, entro en la Tierra de la Nada” (路不資糧笑復歌 三更月下入無何). La referencia a la “Tierra de la Nada” tiene su origen en una expresión del clásico taoísta Zhuangzi.

Incluso en una primera lectura, podemos ver cómo su estilo es completamente diferente al de la antigua prosa japonesa. Al comienzo del *Diario de Kashima* [*Kashima kikō*] encontramos escrito:

[...] Mis compañeros de viaje eran dos: uno un samurái sin señor, el otro un monje errante. El monje vestía túnicas de un negro similar al manto de un cuervo, la bolsa con sus túnicas sagradas colgaba de su cuello, y, sobre sus hombros, un relicario en el que guardaba la imagen del Buda que regresaba de la montaña. Se fue por el mundo solo, dejando sonar su bastón, y nada obstruyó la puerta sin puerta de su camino. Yo, por mi parte, no soy ni monje ni hombre de este mundo: soy como un murciélago, a medio camino entre ser un ratón y un pájaro. Dice un dicho que en una isla sin pájaros los que vuelan son los murciélagos,³⁵ y así desde el umbral de mi choza me subí a un pequeño bote, y llegué a un lugar llamado Gyōtoku.

35 Dicho de la era *Sengoku* (1478-1605) que indica cómo en un lugar donde no hay individuos talentosos, incluso una persona mediocre puede parecer inteligente. La “isla sin pájaros” es un nombre tradicional para *Shikoku*, una de las cuatro islas de Japón: en 1579 *Chosokabe Motochika*, un señor feudal local, había entrado en correspondencia con *Oda Nobunaga*, un general a punto de conquistar todo Japón, con la idea de convertirse en su aliado. Se dice que *Oda* había encontrado esa oferta ridícula, y había comparado a *Chosokabe* con un murciélago, un animal que vuela, sí, pero que solo se veía bien en comparación con un pájaro de verdad en un lugar donde el segundo no estuviera.

Si fuera una prosa común, *Bashō* tendría al menos que haber escrito: “Había dos compañeros de viaje: uno era [にて] un samurái sin señor, el otro era [なり] un monje errante”. Por otro lado, a partir de la era Genroku, la prosa empieza a preferir esta mayor sencillez: por ello, *Bashō* también se adapta con naturalidad a este tipo de composición. Es así, en el momento en que las palabras se usan de la manera más hábil para acomodarlas en el sentido del haikai, vemos nacer el haibun. En el comienzo de *Oi no kobumi* [Pequeño escrito en la mochila] *Bashō* escribe:

“En este cuerpo de cien huesos y nueve agujeros hay algo que, como nombre provisional, lo llamo Fūrabō (風羅坊)³⁶. Y es como un trozo ligero de tela, que se rasga fácilmente con el soplo del viento. Todo esto me condujo a la poesía, y al final decidí convertirla en el trabajo de mi vida. En muchas ocasiones me aburría y pensaba en abandonarla, otras veces he seguido adelante orgulloso de mis éxitos ante los demás. Batallando así nunca he permanecido quieto. Durante un tiempo pensé en hacerme un hueco en el mundo, pero la poesía me lo impidió: durante un tiempo traté de darle paz a esta locura con el estudio, pero luego desistí por la misma razón. Al final, sin talento y sin arte, solo me aferré a este único hilo”.

36 Literalmente un “ser de viento y gasa”: también en este pasaje *Bashō* está retomando temas y términos de Zhuangzi.

No hay nada aquí en su enseñanza que no surja de los temas de Laozi y Zhuangzi, y no tiene sentido su exposición si no nos remontamos a la estructura de la prosa china. No veo otro ejemplo de un texto en el que la narración exponga un pensamiento filosófico en tal medida, y en el que una mezcla armónica con el tono de la prosa china sea tan extrema: se trata de una verdadera creación de Bashō.

Un año después de este diario, Bashō escribe el diario de viaje *Oku no Hosomichi* [El camino hacia el Interior], y encontramos pasajes como:

“Los meses y los días son invitados que pasan por la eternidad, y los años van y vienen, también ellos son viajeros. La vida de alguien se aleja flotando en un bote mientras que alguien llega a la vejez conduciendo su caballo por el bocado: día a día viajan, y el viaje mismo es su hogar. Hay muchos hombres que murieron en el camino en los viejos tiempos. Pero yo también, desde hace cuántos años, estoy atrapado por ese viento que aleja una nube de las otras, y mis pensamientos no dejan de vagar.

Después de vagar mucho tiempo por la costa, el otoño pasado en mi cabaña junto al río, barrí las telarañas ya viejas: el año también terminó poco después, y mientras la niebla primaveral se elevaba en el cielo pensé que cruzaría el paso de Shirakawa. Un espíritu insatisfecho está sobre mí y no da tregua a mi alma, el dios de las calles me susurra su invitación, y no tengo nada a lo que agarrarme de la mano: luego remendé los desgarros de mis pantalones, até un cordón nuevo a mi sombrero, y me preparé para el viaje quemando artemisa bajo mis rodillas. Con la luna de Matsushima ya colgada en mi corazón, dejé mi cabaña por otra y me trasladé al retiro de Sanpū”.

[Desde el pasaje de principios de la primavera en adelante, hay varios puntos que se asemejan a la escritura de Saikaku]

[...] Ya se ha repetido demasiado, pero Matsushima es verdaderamente el lugar más hermoso de esta remota región oriental, digno del Lago Dongting o del Lago Oeste de Hangzhou. Abierta al mar hacia el sureste, la bahía tiene cinco kilómetros de ancho y se adentra en la corriente como la desembocadura del río Zhe. Las islas son innumerables, algunas apuntando hacia el cielo, otras agazapadas en las olas; algunas se superponen entre sí, dos o tres juntas. Las islas están más alejadas a la izquierda y se suceden a la derecha: unas emergen como sobre los hombros de otras, y otras se abrazan como si fueran sus queridos nietos.

Si comparamos estos dos fragmentos con otros anteriores, vemos que las impurezas en estas joyas son aún menores. Esto no solo se aplica a su haibun, el *haikai* de Bashō también cambia de la misma manera durante el mismo período.

Lo que se llama *haibun* normalmente no transmite esta sensación de fuerza solemne y antigua, pero el asunto es bastante más irónico. Considerando solo estos textos no podríamos hablar directamente del nacimiento del *haibun*, pero así como nació el haiku yendo más allá del waka, no cabe duda de que aquí también surge un género de prosa ajeno al antiguo estilo japonés. Los haibun producidos por los numerosos discípulos de Bashō tenían que diferir necesariamente de los que había escrito el maestro. Y es precisamente por eso que tienen principalmente un tono irónico: esos hombres nunca habrían sido capaces de componer prosa con la misma habilidad que Bashō, y ellos mismos ya sabían cuáles eran los puntos más o menos fuertes de su talento. Asimismo, encontramos haikus heroicos y majestuosos en Bashō, pero en su obra generalmente están ausentes.

Habría mucho que escribir sobre Bashō. Aquí he señalado los puntos en los que en un discurso crítico sobre su figura discrepo de muchos otros maestros: pero no disponiendo aquí del espacio para realizar un examen de su obra, por ahora trataré de mantener a raya la mía. Por lo tanto, enumeraré solo algunos puntos que aún deben abordarse, de manera muy genérica, y luego podré concluir mi desordenada cháchara.

◆ Matsuo Tōsei -su verdadero nombre es Munefusa- nació en Ueno, en la región de Iga, en el primer año de la era Shōhō (1644). Es el segundo hijo de Matsuo Yozaemon. A los diecisiete años entró al servicio del joven señor Tōdō Sengin [Tōdō Yōshitada]. En el tercer año de la era Kanbun (a los veintiún años), Sengin muere prematuramente: Bashō abandona la protección de Tōdō y llega a la antigua capital [*Kioto*], convirtiéndose en alumno de *Kitamura Kigin*. A los veintinueve años llega a Edo, apoyándose en la casa de *Sugiyama Sanpū*. En el otoño de sus cuarenta y un años deja la capital de Oriente y pasa por el *Tokaidō*, regresando a su pueblo natal de Iga; en el segundo mes [abril] del año siguiente parte de *Iga* y desde el camino *Kiso* cruza el camino *Kōsher*, volviendo a *Edo*. En este año ve la luna en *Kashima*. A los cuarenta y cuatro años, vuelve a Iga de nuevo.

Al año siguiente va en peregrinación al santuario de Ise, luego ve la corte del sur en Yoshino y finalmente llega a *Suma* y *Akashi*. Viaja por el camino de *Kiso*, admira la luna en el monte *Obasute* y, por tercera vez, vuelve a *Kioto*. A los cuarenta y seis vuelve a salir de Edo, y pasando por *Nikkō*, *Shirakawa* y *Sendai*, disfruta del espectáculo de Matsushima, tomando luego la carretera que pasa de *Kisakata* de vuelta hacia la provincia de *Hokuestu* [Echigo], y pasando por *Echizen*, *Mino*, *Ise* y *Yamato*, regresa a *Iga* e inmediatamente llega a *Ōmi*. Al año siguiente hizo su *ermita* en *Genjūan*, “la morada irreal”, al este del monte *Ishiyama*. A los cuarenta y ocho años regresa a *Iga*, pasa un tiempo en *Kioto* y ya, a principios de invierno, regresa a *Edo* por cuarta vez. En el verano del cincuenta y uno, abandona la choza de *Fukagawa* y regresa a la antigua capital, deambulando entre *Kioto* y *Mino*. El séptimo mes lunar regresa a *Iga*, y en el noveno mes llega a *Ōsaka*. En el mismo mes cae enfermo y muere el día doce del décimo mes [28 de noviembre de 1694]. El cuerpo es llevado a *Gichū-ji*, en *Ōmi* y enterrado en el cementerio del templo.

♦ Bashō ha colocado su personal itinerante en muchas provincias del Este y en algunas del Oeste. Las diversas regiones por las que han pasado son: *Yamashiro*, *Yamato*, *Settsu*, *Iga*, *Ise*, *Owari*, *Mikawa*, *Tōtōumi*, *Suruga*, *Kai*, *Izu*, *Sagami*, *Musashi*, *Shimousa*, *Hitachi*, *Ōmi*, *Mino*, *Shitano*, *Kōzuke*, *Shimotsuke*, *Ōshū*, *Dewa*, *Echizen*, *Kaga*, *Ecchū*, *Echigo*, *Harima* y *Ki'i*, veintiocho en total.

◆ Bashō sacó a relucir el llamado “estilo correcto” (正風 *shofū*). Sin embargo, el terreno sobre el que prosperó el *shofū* no fue solo en el talento de Bashō: fue más bien el espíritu de la época lo que le hizo desarrollarse tanto. En la época del haiku de *Teishitsu* ya había elementos cercanos al *shofū*. Los haiku de *Sōin*, *Kikaku*, *Saimaro* y *Tsunenori* ya contenían los brotes de la *shofū*. Incluso aunque afirmemos que es en el momento de la compilación de los *Días de Invierno* y los *Días de Primavera* cuando nace el *shofū*, aun así, no es el solo Bashō quien lo crea, son todos sus discípulos quienes la construyen juntos. Y en efecto, para ello están no sólo los diversos discípulos de su escuela, sino también figuras que pertenecen a otras corrientes. De hecho, fue solo después del nacimiento del *shofū* que el haiku de Bashō tomó gradualmente una estructura similar a las de la colección de *Castañas vacías* [*Minashiguri*]. El que todos estos hechos se mezclen y los documentos no sean cuidadosamente observados, hace que no quede claro cómo el ascenso repentino del *shofū* fue producto de un cambio espontáneo en el espíritu de la época, y que el mismo Bashō se limitó a actuar con rapidez haciendo que esta tendencia se manifestara plenamente.

◆ El haiku de Bashō solo toca lo que está a su alrededor. En otras palabras, o bien consiste en una emoción percibida subjetivamente por él mismo o es objetivamente limitado a paisajes, personas y hechos que se pueden ver y escuchar directamente. Sin duda hay algo de admirable en esto, pero descartar por completo esos escenarios ideales que escapan al alcance de la vista e ignorar hechos y personas más allá de su única experiencia, sin considerarlos nunca como material poético, hace que la mirada de Bashō sea mucho más estrecha (los poetas más antiguos son todos así).

Sin embargo, Bashō fue un gran viajero y supo captar una infinidad de espléndidos temas poéticos a partir de su experiencia directa. Los maestros de haikai que le sucedieron no sólo se contentaron siempre con lo que ya tenían a su alrededor, sino que ni siquiera han compuesto poesía más allá de su experiencia concreta. Es decir, se apoyaron solo en el bastón de las enseñanzas dejadas por *Bashō*. Para las ranas que viven en un pozo, el cielo mide un metro de ancho. Te hace reír. Sólo *Buson*, doscientos años después, obtuvo material poético de su propia fantasía -una fantasía original, fluida, elegante y majestuosa en cada momento- y compuso a partir de ella haiku, desacreditando a todos los demás.

♦ El viejo maestro *Meisetsu* dijo que *Bashō* era un glotón, y probablemente por eso enfermó y murió. Como prueba, consideraba que en sus cartas escribía cosas como:

- Arroz glutinoso: un *shō*

- Soja negra: un *shō*

- Arare en proporción³⁷

Para esta noche me gustaría tomar prestados estos suministros, Denkichii puede traerlos [...] [Genroku 2, carta a Kyoriku].

Ahora mismo han llegado dos o tres invitados del campo. Tienes que sacar algo rápido, porque aquí no hay provisiones. Hace frío. Así que será el momento de preparar un caldo de fideos, y tienes un montón de sōmen. También me gustaría tomar prestados dos shōs de sake.

37 Un *shō* es una medida que tiene un tamaño aproximado de 1,8 litros. El *arare* (literalmente «granizada») es un condimento elaborado a partir de pequeños granos crujientes de arroz inflado aromatizado o sazonado con salsa de soja.

Además, se dice que la enfermedad que lo llevó a la muerte se produjo después de que comiera setas, por lo que ciertamente debe haber tenido un estómago debilitado. Estas cartas por sí solas no son suficientes para probar que Bashō comía mucho, pero aun así me hacen pensar que *Meisetsu* tenía razón y que su teoría tiene su propia lógica. Cuando una persona con fuertes pasiones no logra dirigir los deseos de la carne en otra parte, gradualmente descubre que tiene un apetito fuera de lo común. Bashō debe haber sido una de esas personas.

♦ Bashō nunca tuvo esposa. Y tampoco se sabe nada sobre mujeres o niños. ¿Bashō realmente respetó tan fielmente sus votos budistas? ¿O los informes sobre él omiten algo? Al final, nos queda la duda.

♦ Los maestros de haiku que vinieron después de Bashō estudiaron bien sus textos. También vemos que se ha llegado a tenerle una especie de adoración.

♦ Las declaraciones de Bashō sobre la poesía surgen en gran parte de los malentendidos y falsificaciones de Shikō y otros discípulos de Shōmon. A veces, incluso las que pueden considerarse auténticas son pueriles y no del todo lógicas, y no es seguro que hoy debamos insistir en ellas.

♦ Bashō explicó a sus discípulos como Confucio explicó a los suyos. No se dirigía a todos exponiendo una teoría absoluta, sino que observaba a quien tenía delante y exponía un método adecuado para él.

♦ Una vez, Bashō dibujó –un “retrato de ronquidos” como broma para *Kyoriku*. Bashō también poseía un gran sentido del humor. Era un hombre de mil cualidades.

♦ Durante el período Tenbō (1830-44) se compilaron libros con las ubicaciones de los pequeños monumentos que marcan el paso de Bashō por las distintas provincias. Obviamente, están los lugares a los que realmente fue Bashō, pero no faltan incluso las áreas más remotas de *Kyūshū* y *Shikoku*, están prácticamente en todas partes. Una vez que crucé *Shinshū* [hoy Nagano] pasé por estos monumentos de Bashō en el camino, y vi que en su mayor parte habían sido erigidos a partir de la época Tenbō (1830-44). Si intentáramos contar los monumentos a Bashō hoy en día en las más de sesenta provincias del antiguo Japón, estarían más allá de nuestra capacidad de medición.

♦ Durante el período Kanbun se llamaba a sí mismo Sōbō, durante el período Enbō y Tenna sus nombres eran Tōsei y Bashō. En un momento se escribió a sí mismo:

発句なり
松尾桃青
宿の春

Hokku nari
Matsuo Tōsei
yado no haru

Empezar la primavera
con un hokku
en casa de Matsuo Tōsei

Entonces, como había un bananero al lado de su choza en Fukagawa, sus discípulos comenzaron a llamarlo *Bashō no okina*: “el Viejo Maestro del Bananero”, y él tomó ese como su nombre artístico. Normalmente lo escribía en sílabas はせを. El hecho de que tranquilamente siguiera usando ese nombre nota cierto orgullo. En cuanto al seudónimo *Tōsei*, no está claro de dónde viene. Mi hipótesis es que en un principio Bashō quiso mostrar su admiración por el alma abierta y alegre de Li Bai, y que alterando el orden de los caracteres de su nombre, 李白 “ciruelo blanco”, obtuvo el nombre Tōsei 桃青 “verde melocotón”. En los años siguientes parece que Bashō ya no habla de Li Bai y estudia mucho a Du Fu, pero en ese año todavía es joven, sigue siendo seguidor de Danrin, y podemos pensar que más que Du Fu seguía estando atraído por Li Bai.

♦ La literatura japonesa tras la era *Heian* (particularmente el verso) ha caído durante setecientos años en seguir la moda (engo), la comedia ridícula y otras cosas sin sentido, y no ha habido nadie que haya logrado ir más allá de estas categorías y crear conceptos literarios reales. Llegada la caída de los *Ashikaga* y el comienzo de la era *Tokugawa*, la decadencia de la literatura alcanza su máximo, y waka, renga, haikai, la prosa en japonés, la poesía y la prosa en chino, es cada vez más frecuente y más torpe. El destino de la literatura, sofocada durante tanto tiempo por semejante manto de nubes, vuelve a mostrar su luz poco a poco a partir de la era *Genroku*.

En haikai surge *Bashō*, en poesía y prosa en chino *Mononobe [Ogyū]* *Sōrai*, en waka *Kamo no Mabuchi*, en prosa japonesa Taira no Norinaga [Motoori Norinaga]: son ellos quienes dan un nuevo impulso a la literatura, cada uno en su campo, y por primera vez asistimos a la formación de ideas literarias auténticas en nuestro país (a partir de este momento desaparece el renga). Además, el primero en emerger y comenzar su obra de renovación entre estos hombres, el primero en realizar estas magníficas obras, es en realidad *Bashō*. En otras palabras, *Bashō* es el primero en inyectar magníficas e innovadoras ideas literarias en la literatura japonesa. Realmente no se le puede considerar como un mero maestro de *haikai*.



(La obra de Saikaku y los antecedentes de *Sōrin* ya pueden ser llamadas un renacimiento literario: no obstante, si las miramos con los ojos de hoy, no podemos dejar de notar algún aspecto infantil, incompleto. Si observamos hoy toda la obra de *Bashō*, *Sōrai* o *Mabuchi*, nuestro respeto por ella ni siquiera es comparable).

ANEXO I

Vidas de artistas

Aquí informamos la lista de artistas ordenados según la duración de su vida, presentados por Shiki en el primer capítulo. Shiki solo recuerda su nombre en forma abreviada, aquí hemos agregado fechas de nacimiento y muerte y una breve nota biográfica.

Noventa años y más

TOSA MITSUNOBU 土佐光信 (1434-1535): pintor de estilo *yamato-e*, exponente de la escuela de Tosa.

FUJIWARA NO TOSHINARI 藤原俊成 (1114-1204): poeta y teórico de *waka*, padre de Fujiwara no Teika.

KATSUSHIKA HOKUSAI (1760-1849): famoso pintor y grabador japonés, maestro del género *ukiyo-e*.

Ochenta años

FUJIWARA NO NOBUZANE 藤原 信 実 (1176-1265): poeta y pintor, famoso por su serie de retratos.

TOBA SŌJŌ 鳥羽 僧正 (1053-1140): monje y pintor, autor de una famosa serie de caricaturas con animales antropomórficos.

KITAMURA KIGIN 北村 季吟 (1624-1705): filólogo y *haijin* del periodo Edo, alumno de Teitoku.

SESSHŪ 雪舟 (1420-1506): monje y paisajista, maestro de la pintura monocromática con tinta.

SHŌHAKU 肖柏 (1443-1527): maestro de waka y renga, alumno de Sōgi.

SŌCHŌ 宗長 (1448-1532): otro alumno de Sōgi, autor con él y Shōkaku de *Minase Sangin* (1488), una de las obras maestras del género renga .

YAMAZAKI SŌKAN 山崎宗鑑 (1465-1553): autor de renga, y uno de los iniciadores de los primeros *haikai*.

KANŌ MOTONOBU 狩野 元信 (1476-1559): pintor, miembro de la escuela Kanō.

SAKURAI BAISHITSU 桜井梅室 (1769-1852): uno de los tres maestros del *haikai* de la era Tenpō.

MATSUNAGA TEITOKU 松永貞徳 (1571-1654): uno de los principales maestros de *haikai*, un poco anterior a Bashō, fundador de la escuela Teimon.

SŌGI 宗紙 (1421-1502): monje errante, poeta waka y figura destacada del renga.

YOKOI YAYŪ 横井 也有 (1702-1783): hombre de letras famoso por su *haibun* y el estudio del *haikai*.

NARITA SŌKYŪ 成田蒼虬 (1761-1842): maestro de *haikai* de la era Tenpō.

KYOKUTEI BAKIN 曲亭馬琴 (1767-1848): *haijin* y prolífico autor de prosa, a menudo ilustrado por Hokusai.

FUJIWARA NO TEIKA 藤原定家 (1162-1241): destacado autor y teórico waka .

ICHIJŌ KANEYOSHI 一条 兼良 (1402-1481): anotador del Genji monogatari y poeta.

ŌSHIMA RYŌTA 大島蓼太 (1718-87): haijin de la escuela de Ransetsu, uno de los discípulos de Bashō.

KITSUSAN MINCHŌ 吉山 明兆 (1352-1431): monje zen y pintor del Tōfuku-ji de Kioto.

Setenta años

SATOMURA JŌHA 里村紹巴 (1525-1602): poeta de waka y anotador del Genji monogatari.

OZAWA ROAN 小沢蘆庵 (1723-1801): hombre de letras, uno de los principales compositores de waka en el período Edo.

RAI KYŌHEI 賴杏坪 (1756-1834): Erudito neoconfuciano, también políticamente activo.

NISHIYAMA SŌIN 西山宗因 (1605-1682): maestro de *haikai* y fundador de la escuela Danrin (conocida por el humor popular, los juegos de palabras y el lenguaje vulgar).

SHIDA YABA 志太野城 (1662-1740): comerciante, discípulo de Kikaku y luego de Bashō. Uno de los principales discípulos de Shōmon, y más tarde maestro de haikai en Osaka.

ISHIKAWA MASAMUCHI 石川雅望 (1754-1830): maestro de ukiyo-e y kyōka, originario de Edo.

UEDA AKINARI 上田秋成 (1734-1809): escritor en prosa, célebre por los relatos fantásticos de los *Cuentos de la lluvia y la luna*. También activo como autor de *haikai* y waka.

KANŌ TSUNENOBU 狩野常信 (1636-1713): pintor de la escuela Kanō y autor de waka.

TANI BUNCHŌ 谷文晁 (1763-1841): pintor, exponente del estilo pictórico Nanga (pintura de escritores) y poeta.

ARAKIDA MORITAKE 荒木田守武 (1473 - 1549): maestro de renga del período Sengoku, activo junto con Sōkan entre los primeros autores de *haikai*.

GION NANKAI 紙園南海 (1676-1751): poeta y pintor, entre los primeros exponentes de la escuela Nanga.

TOSA MITSUOKI 土佐光起 (1617-1691): pintor destacado de la escuela Tosa, cómplice del renacimiento de las ilustraciones inspiradas en el estilo de la era Heian.

KAGA NO CHŌJO 加賀千代女 (1703-75): monje y autor de *haikai*, alumno de Kagami Shikō.

KAGAWA KAGEKI 香川景樹 (1768-1843): poeta *waka* activo en Kioto.

HANABU SAICHŌ 英一蝶 (1652-1724): pintor en su juventud que se convirtió en poeta *haikai*, conoció a Bashō. Famoso por su frecuentación de *Yoshiwara*, el barrio de placer de Edo.

KAMO NO MABUCHI 賀茂真淵 (1697-1769): poeta y filólogo, uno de los grandes exponentes de los “*estudios nacionales*” (*kokugaku*) del período Edo. En particular, fue estudioso de la colección poética japonesa más antigua, el *Man'yōhū*, actividad que también influyó en su producción poética de estilo arcaico.

KAMEDA BŌSAI 亀田鵬斎 (1752-1826): poeta, calígrafo y pintor de la escuela Nanga.

KANŌ TANYŪ 狩野探幽 (1602-74): pintor de la escuela Kanō, se convirtió en el artista oficial del shogunato.

CHIKAMATSU MONZAEMON 近松門左衛門 (1653-1725): uno de los más grandes dramaturgos japoneses, famoso por obras diseñadas para el teatro de marionetas (*jōruri*) y kabuki.

MOTOORI NORINAGA 本居宣長 (1730-1801): filólogo e intérprete de clásicos japoneses, fue un destacado exponente de los estudios de literatura nacional en Japón. Trabajó en particular en las crónicas mitológicas de *Kojiki* y en el *Genji monogatari*.

KATŌ CHIKAGE 加藤千蔭 (1735-1808): filólogo y poeta, trabajó con Norinaga en un comentario del *Man'yōhū*.

SHINKEI 心敬 (1406-1475): monje de la escuela Tendai, poeta de waka y renga.

EJIMA KISEKI 江島其積 (1666-1735): autor de *jōruri* y cuentos del mundo flotante (*ukiyo-zōshi*).

Sesenta años

JIPPENSHA IKKU 十返舎一九 (1765-1831): autor prolífico de prosa humorística y viajes en la era Edo.

SAKAI HŌITSU 酒井抱一 (1761-1829): haijin, maestro del té y pintor, influenciado por la obra de *Ogata Kōrin*.

NAKANON MICHIMURA 中院通村 (1588-1653): noble, pintor y calígrafo.

KAGAMI SHIKŌ 各務支考 (1665-1731): una de los diez principales discípulos de *Bashō*, tras su muerte continuó organizando trabajos teóricos y filosóficos sobre el haikai como género literario.

YOSA BUSON 与謝蕪村 (1716-84): después de *Bashō* el segundo gran autor de la historia del haikai, iniciador del renacimiento del género en el siglo XVIII. También fue un pintor de talento.

YAMAZAKI YOSHISHIGE 山崎美成 (1796-1856): autor de prosa del período Edo.

TAKEDA IZUMO 竹田出雲 (1691-1756): dramaturgo, autor de textos para *jōruri*.

SHIBUKAWA SHUNKAI 渋川春海 (1639-1715): literato, maestro de *go* y astrónomo.

KOBAYASHI ISSA 小林一茶 (1763-1828): hoy considerado como el tercer gran poeta de haikai después de Bashō y Buson.

YASUHARA TEISHITSU 安原貞室 (1610-73): estudiante de Matsunaga Teitoku y principal exponente de la escuela Teimon.

KI NO TSURAYUKI 紀貫之 (872-945): poeta de la era Heian, compilador de la colección imperial *Kokinwakashū* (905) y autor del *Tosa nikki*.

KEICHŪ 契沖 (1640-1701): monje *Shingon*, filólogo y poeta.

NODA TEKIHO 野田笛浦 (1799-1859): estudioso confuciano del período *Edo*.

MORIKAWA KYORIKU 森川許六 (1656-1715): uno de los diez principales discípulos de *Bashō*. También fue un pintor apreciado por el mismo maestro.

RYŪTEI TANEHIKO 柳亭種彦 (1783-1842): autor de poesía y prosa cómica.

Cincuenta años

CHIKAMATSU HANJI 近松半二(1725-1783): dramaturgo, discípulo de *Chikamatsu Monzaemon* y más tarde director de su escuela.

TANOMURA CHIKUDEN 田能村竹田 (1777-1835): pintor de la *Escuela Nanga* y autor en prosa.

ONO NO OTSŪ 小野お通 (1568-1631): dama de la corte sho gunale y autora de *jōruri*.

SHŌKADŌ SHŌHŌ 松花堂昭乗 (1582-1639): Monje *Shingon* y calígrafo.

TAKARAI KIKAKU 宝井其角 (1661-1707): el más famoso de los diez grandes discípulos de *Bashō*: conocido por la gran vitalidad y tono de su obra, incluso en oposición a la sobriedad de *Bashō*.

TAKEBE RYŌTAI 建部凌岱 (1719-1774): monje y haijin, también fue un pintor de talento.

SANTŌ KYŌDEN 山東京伝 (1761-1816): uno de los principales autores de la literatura de entretenimiento (*gesaku*) de la era Edo.

TOSA MITSUNORI 土佐光則 (1583-1638): pintor de la escuela *Tosa*, uno de los mayores exponentes del estilo *yamato-e*.

OGATA KŌRIN 尾形光琳 (1658-1716): pintor de la escuela *Rinpa*, famoso por sus lacados y el uso del pan de oro.

HATTORI RANSETSU 服部嵐雪 (1654-1707): uno de los diez principales discípulos de *Bashō*, después de su muerte fundó una propia escuela, compitiendo con *Kikaku* como el mayor haijin de Edo .

IKE NO TAIGA 池大雅 (1723-1776): pintor de la escuela *Nanga*, autor con *Yosa Buson* de la colección de ilustraciones *Diez cosas útiles, diez cosas bellas* (1771).

KAYA SHIRAO 加舎白雄 (1738-1791): haijin del periodo Edo, gran admirador de *Bashei*.

RAI SAN'YŌ 頼山陽 (1781-1832): historiador, erudito confuciano y poeta.

IHARA SAIKAKU 井原西鶴 (1642-93): autor de prosa (a menudo con un tema erótico), también famoso como hajin de la escuela *Danrin*, fue uno de los más grandes escritores de la era *Genroku*.

MATSUO BASHŌ 松尾芭蕉 (1644-1694): el poeta de *haikai* más famoso, protagonista absoluto de *Bashō en fragmentos de Shiki* y otros innumerables textos.

Cuarenta años

SHIMIZU HAMAOMI 清水浜臣 (1776-1824): médico, erudito literario y poeta *waka*.

WATANABE KAZAN 渡辺宰山 (1793-1841): erudito, político y pintor, con un estilo que mezcla influencias occidentales y pintura japonesa.

SHIKITEI SANSA 式亭三馬 (1776-1822): autor en prosa e ilustrador de *ukiyo-e*.

KŌNO RIYŪ 河野李由 (1662-1705): monje y haijin, conoció a Bashō en vida y tras su muerte colaboró con *Morikawa Kyoriku* en la recopilación de sus máximas.

NAGASAWA ROSETSU 長沢芦雪 (1754-1799): pintor del período Edo tardío, conocido por su estilo peculiar, que mezcla el detalle, las primeras influencias occidentales y la rápida ejecución de la pintura zen.

NAITŌ JŌSŌ 内藤丈草 (1662-1704): monje zen, uno de los diez principales discípulos de Bashō.

HIDARI JINGORŌ 左甚五郎 (1584?-1644): arquitecto y escultor, construyó el mausoleo de *Ieyasu Tokugawa* en *Nikkō*.

Treinta años

RŌKA 浪化 (1672-1703): monje de la secta *Jōdo Shinshū*, posterior discípulo de *Mukai Kyorai*.

KAWASAKI SHIGETAKA 川崎重恭 (1798-1832): erudito, compiló una colección de trajes típicos del período Edo.

Veinte años

MINAMOTO NO SANETOMO 源実朝 (1192-1219): último *shōgun* del clan *Minamoto*, fue depuesto muy joven y se dedicó a la poesía bajo la dirección de *Fujiwara no Teika*, mostrando un notable talento. Fue asesinado a la edad de veintinueve años por su sobrino *Yoshinari*.

FUJIWARA YASUYOSHI 藤原保吉 (1760-1784): haijin, fue alumno de *Kaya Shirao*.

ANEXO II

La escuela de Bashō y otros artistas

En su ensayo Shiki cita numerosas figuras del mundo del *haikai* de la época de Bashō, *haijin* sucesivos así como a los literatos que les precedieron. En este anexo se recogen sus nombres y una mención biográfica.

Los “diez sabios” de la escuela de Bashō: (蕉門十哲)

La tradición asiática ha llevado a menudo, argumenta el propio Shiki, a reunir en torno a un maestro a muchos discípulos de talento. En una referencia casi seria a los “diez sabios” (十哲) que estudiaron con Confucio, a los diez alumnos con más talento de la escuela de Bashō también se les conoce a menudo con este epíteto. Cada uno de ellos tiene méritos poéticos y literarios diferentes, y su obra ha tenido fortuna dispar (tanto que no todos se ponen de acuerdo en los nombres de esta lista): cada uno de sus nombres, sin embargo, permanece indisolublemente ligado al del maestro Bashō.

TAKARAI KIKAKU 宝井其角 (1661-1707)

Hijo de un médico de Edo, conoció a Bashō a través de su padre ya en los primeros años de su estancia en la capital, y pronto se convirtió en su



discípulo: se distinguió tanto por el talento como por la gran diferencia en la personalidad del maestro.

Kikaku ama la comida, el sake (morirá a los 47 años, probablemente por esta costumbre), y en el *haikai* prefiere ambientes llenos de vida y movimiento. La poesía de Kikaku está ambientada en el mundo burgués de la metrópolis, no desdeña los temas vulgares más cercanos al primer *haikai*, y a menudo

hace gala de su gran capacidad técnica - en esto, sin embargo, es el polo opuesto a la fascinación de Bashō por la vida esencial de taoístas y budistas que se recluyen, y su propensión al ideal estético del *sabi* (soledad y pátina del tiempo). A la muerte de Bashō, con quien a lo largo de los años había habido cierta tensión por estas diferencias poéticas, se convirtió en el maestro de *haikai* más importante de Edo, y fundó la escuela conocida como *Edo-za*.

Las marionetas golpean / sus tambores: / los cerezos están en flor

HATTORI RANSETSU 服部嵐雪 (1654-1707)

Originario de *Awaji*, fue un fiel discípulo del estilo Bashō. De joven era un visitante frecuente de los distritos de ocio de Edo; en el mismo período, sin embargo, conoció a Bashō y se convirtió en su alumno ya en 1673, siendo de los primeros en unirse a su escuela. A los veintiséis años vio aparecer sus obras en algunas de las primeras antologías de la escuela Bashō (*Castañas vacías*). Seguirá estando muy cerca del maestro, quien comparará a él y a Kikaku con un sauce y una flor de cerezo: lo que es típico de Ransetsu es de hecho una belleza serena y austera, más cercana a la melancolía. A la muerte de Bashō toma los votos budistas, pero desde su ermita sigue componiendo poesía y “*La choza de Ransetsu*” será, junto con la escuela Kikaku, quien lleve el control del haikai en Edo.



Una hoja cae, / otra en cambio / vuela en el viento

Morikawa Kyoroku (o Kyoryoku) fue uno de los exponentes de la escuela Bashō de Ōrni (hoy *Shiga*, es la provincia alrededor del lago *Biwa*, no lejos de Kioto). Samurai empleado al servicio de un daimyō local, *li Naosumi*, Kyoriku estudia esgrima, poesía china y pintura (al estilo de la escuela *Kanō*). Se acerca al haikai solo más tarde, primero estudiando el estilo *Danrin* y luego con *Esa Shōhaku*, un maestro local de Shōmon. Fue a Edo en 1691 y estudió tanto con Ransetsu como con Kikaku, y finalmente conoció a Bashō. Él le dio su nombre de haijin: el seudónimo Kyoriku 許六 se refiere literalmente a las “seis artes” dominadas por Morikawa. Bashō le da a Kyoriku sus lecciones durante solo diez meses, pero también estaba contento de aprender técnicas de pintura de él. Bashō recuerda un diálogo entre ellos sobre el tema en uno de sus haibun, *Palabras de saludo a Kyoriku*: «“¿Por qué te gusta pintar?” le pregunté. “¡Por la poesía!” “¿Y por qué te gusta la poesía?”“ ¡Por la pintura!”» Y así las dos artes tienen un solo uso. Un verdadero caballero debe evitar sobresalir en demasiadas cosas diferentes: por lo tanto, es loable tomar dos talentos y convertirlos en uno. Después de la muerte de Bashō, Kyoriku continúa su trabajo en Ōrni y afirma haber recibido información secreta sobre el verdadero significado de la poesía del Maestro.

El compilador de *Fūzoku monzen* 風俗文選, una colección de haibun de Bashō (1706), editó junto con Kyorai otro documento central sobre la poética de Shōmon, el *Haikai mondō* (Diálogo sobre haikai, 1697).

Diez pasteles de arroz / contando los más pequeños / viento de otoño

MUKAI KYORAI 向井去来 (1651-1704)

Kyorai nació en una familia de samuráis en Nagasaki. Inicialmente recibe una educación militar, pero a la edad de veintitrés años renuncia al rango de samurái y comienza a dedicarse a la poesía: en 1684 conoce a Takarai Kikaku, quien le presenta a Bashō.



Es otro de los discípulos de Bashō que vive lejos de Edo: Kyorai vive en una pequeña casa al oeste de Kioto. Se dice que un otoño pensó en vender los frutos de caqui cultivados en su pequeño jardín, pero la noche de antes de venderlos, el viento los había tirado todos; el episodio le recordó el poco sentido que tenía preocuparse por asuntos materiales, y bautizó su morada

como *Rakushisha*, “la Casa de los Caquis Caídos”.

En 1691 el propio Bashō será su invitado en *Rakushisha*, donde escribirá el *Diario de Saga*. Kyorai es el compilador de dos de las colecciones poéticas de Shōmon, *Arano* (1689) y *Sarumino* (junto con *Bonchō*, 1691), y de la que ahora se considera la colección más fiel de las enseñanzas de Bashō, las *Notas de Kyorai* (*Kyoraishō*, 1702).

Frescor: / más allá de la lluvia torrencial / la sombra del atardecer

Originario de la prefectura de *Mino* (hoy *Gifu*), durante su infancia fue aprendiz en un templo zen local, el *Daichi-ji*. A los diecinueve años volvió al laicado (manteniendo hábitos y actitudes monásticas) y comenzó a viajar y a completar su aprendizaje poético y filosófico. Shikō ingresa en la escuela de Bashō tras conocerlo en Ōrni en 1690 y lo sigue hasta Edo al año siguiente. Poco tiempo después, se compila la primera colección de anécdotas y discusión crítica del Shōmon, *Bosque de pinos y kuzus* (Kuzu no matsubara, 1692).



Shikō se destaca rápidamente por su tratamiento teórico, incluso más que por su producción poética: discutirá a menudo con otros discípulos de la escuela, y es recordado por carácter difícil. Al morir Bashō, Shikō comienza a viajar por Japón recogiendo y ordenando las cartas del maestro y elabora su propia teoría filosófico-poética, centrada en el concepto de *kyojitsu* 虚実, una particular mezcla de lo real y lo inventado dentro del lenguaje poético (*Otros cinco ensayos sobre haikai*, 1699, y más tarde *Diez ensayos sobre haikai*, 1719). Para dar fuerza a sus posiciones teóricas, Shikō explotará su trabajo de recopilación de los papeles de Bashō, para falsificar documentos y atribuir al maestro el núcleo de su producción filosófica.

El Viejo Maestro me dijo: "haikai no es más que mentir de la manera correcta, pero no hables de esto con aquellos que no saben lo que es verdadero y falso, con aquellos que no entienden completamente lo que es haikai" (Diez ensayos sobre haikai, IV).

NAITŌ JŌSŌ 内藤丈草 (1662-1704)

Nació en el seno de una familia de samuráis en la prefectura de *Owari* (hoy Aichi) y su infancia estuvo marcada por la muerte prematura de su madre. Se forma en el estudio de los clásicos chinos y del zen: desde muy joven se ve obligado a enfrentarse a problemas de salud y pérdida del estatus de la familia: abandonó entonces el rango de samurái en 1688, y al



año siguiente, gracias a la amistad con Kyorai, se convierte en discípulo de Bashō. Continúa dedicándose tanto al haikai como al zen: se tralada al templo *Gichū-in* (Saga), pero estará junto a Bashō durante su viaje al área de alrededor de Kioto. Es el discípulo de Bashō que más plenamente toma la idea del *sabi*, pero también sabe dotar a su poesía de una sutil ironía. Es autor de una colección de ensayos en prosa, *Durmiendo sobre la hierba* (1693), y del

epílogo de la colección *Sarumino*. Es uno de los discípulos que más tiempo llora la muerte de Bashō (se dice que guardó un luto de tres años), y sin dejar de ser una personalidad poética de gran importancia, pasa los últimos años de su vida en una intensa actividad religiosa: la enfermedad empeora progresivamente, y muere con apenas cuarenta y dos años.

Granizada: / cae desde el fondo / de la soledad

SUGIYAMA SANPŪ 杉山杉風 (1647-1732)

Nacido en Edo, en el distrito de *Nihonbashi*, Sanpū era un comerciante exitoso: el comerciante oficial de pescado del gobierno del shogunato, y poseía una gran cantidad de tierra en el área adyacente al río Fukagawa. Conoció a Bashō poco después de su traslado en busca de fortuna a Edo, y es uno de sus primeros y más fieles discípulos (probablemente ya en 1678). Sanpū usó sus contactos para conseguirle a Bashō un breve empleo como trabajador de obras hidráulicas en *Kanda* (1678-80), y, sobre todo, le regaló la cabaña de *Fukagawa* que se convertirá en su hogar poético y en el origen del seudónimo Bashō, inspirado en el plátano de su pequeño jardín. Incluso al comienzo del ya mencionado viaje de 1689 el *Camino al norte* (*Oku no hosomichi*) Bashō se hospedó en la casa de Sanpū. En 1694, el shōgun Tokugawa Tsunayoshi se volvió obsesionado con los animales, y además de promulgar edictos en defensa de los perros, también cierra el mercado oficial de pescado de Sanpū, que sin embargo tiene medios suficientes para seguir viviendo una vida cómoda. Sus composiciones están incluidas en muchas colecciones de Shōmon, pero tras la muerte del maestro surgen algunos celos con los dos discípulos restantes en Edo, Kikaku y Ransetsu. Muere a los ochenta y seis.



Mi puerta de paja: / tu viaje comienza / bajo la sombra de las flores



Originario de la provincia de *Echizen* (hoy *Fukui*); parte todavía joven para Edo, donde trabaja como cambista para *Mitsui Echigo-ya*, una empresa comercial que realiza este servicio para el shogunato. Yaba rápidamente se convierte en el contratista principal, y en el mismo período comienza a estudiar haikai primero con *Kikaku* y luego con el propio *Bashō*. Su obra está incluida en la colección

Otras castañas vacías, y es uno de los compiladores de la antología *Un saco de carbón* (1694). Tras la muerte de *Bashō*, primero se trasladó a trabajar a Nagasaki (1698- 1701) y desde 1704 estuvo en Osaka, donde se convierte en autoridad del *Shōmon* local. Luego seguirá viajando por el oeste de Japón, en *Shikoku* y *Kyūshū*, reuniendo a nuevos estudiantes. Su estilo está marcado por la idea del *karumi*, “ligereza”, que *Bashō* elaboró en el último período de su actividad poética y considera que es el punto más alto de su búsqueda.

Comienza el otoño:/ al terminar el trueno / el canto de un gorrión

OCHI ETSUJIN 越智越人 (1656-1739?)

Originario de la provincia norteña de *Echigo* (hoy *Niigata*), se mudó a Nagoya y pasó a formar parte del mundo del haikai local; marcha con Bashō en el viaje que será el punto de partida del *Diario de Sarashina*, y se queda con él en Edo. Aquí participa en encuentros de poesía como *Treinta noches en la cabaña de Bashō*, organizado en honor a su regreso, y se convierte en parte del mundo del haikai local. Bashō le envió este retrato suyo en una carta: «*Jūzō* de la provincia de Owari se llama Etsujin, nombre que proviene de su lugar de nacimiento. Ahora se esconde en la ciudad, pero solo para abastecerse de comida y bebida. Si trabaja dos días, se divierte otros dos; si el trabajo dura tres, tiene tiempo para otros tres días buenos. Le encanta el vino y recita *La Saga de Heike* cuando está borracho. ¡Un muy buen amigo, por cierto!».



El sonido de una carpa / sobre agua oscura / una ciruela blanca

TACHIBANA HOKUSHI 立花北枝 (1665? -1718)



Nacido en Kanazawa, no se sabe exactamente cuándo, proviene de una familia de artesanos especializados en el pulido de espadas. Es uno de los haijin más importantes de las provincias del norte, y se une al Shōmon relativamente tarde, mientras que Bashō hace escala en *Kanazawa* en su viaje al norte de Japón, cuenta en *El sendero por el Norte* (1689), y parte con él desde *Kanazawa* llegando a *Matsuoka* (hoy Fukui). De vuelta a *Kanazawa*, en 1690 sufre el gran incendio que arrasa la ciudad y quema su casa: escribirá un *hokku* elogiado por el propio Bashō y luego incluido en la colección Sarumino .

Todo está en llamas: / pero los cerezos en flor / ya habían caído

Otros artistas mencionados por Shiki

AMANO TŌRIN 加藤桃隣 (1773-1806): *haijin* de Edo en contacto con Bashō, colaboró en la compilación del *Sumidawara* y le presentó *Kyoriku*.

CHIKUJI 竹二 (1760-1835): *haijin* y samurái de bajo rango originario de Namegawa, estudió medicina en Edo y se convirtió en médico oficial del señor de Tōdō. En 1798 compiló la biografía *Verdadera vida del anciano Bashō*.

CHŌMU 蝶夢 (1732-1795): monje y *haijin*. Originario de Kioto, en 1740 ingresó en el templo *Hōkoku-ji* (de la escuela de la Tierra Pura). Comenzó a estudiar haikai desde muy joven, y fue uno de los protagonistas del renacimiento de Bashō: organizó una importante celebración en el centenario de su muerte, y compiló una colección de sus *hokku*, una de sus prosas y otra con sus poesías colectivas y sus aforismos.

ESA SHŌHAKU 江左尚白 (1650-1722): *haijin* y médico, nacido en Ise pero pronto se trasladó a Ōmi. Inicialmente discípulo de *Teimon*, conoció a Bashō durante su viaje al Oeste en 1685 y entró en el Shōmon. Se volverá uno de los representantes de Bashō en la región, y acercará a *Kyoriku* a la poética de la escuela.

HIROSE INEN 広瀬惟然 (1648-1711): *haijin*, discípulo de Bashō. Nació en la provincia de Mino (hoy Gifu) en una familia de productores de sake; trabajó en Nagoya como comerciante, pero a los treinta y nueve deja a su esposa e hijos para tomar los votos budistas. Conoce a Bashō tras su regreso del *viaje al Norte*, y se mudará con él a Kansai, permaneciendo cerca de él en los últimos años de su vida y en el momento de su muerte.

IWATA RYŌTO 岩田涼菟 (1659-1717): originario de Ise, colaboró con *Kikaku* en Edo y luego mantuvo estrechas relaciones con Shikō, fundando una escuela de haikai en Ise.

JIROBEI 次郎兵衛 (?-?): Jirobei es uno de los personajes asociados a la vida de Bashō: no fue un poeta, sino uno de sus más fieles seguidores, desde temprana edad y hasta la muerte de Bashō, tanto que algunos intérpretes han pensado en un vínculo de sangre.

KAKIMOTO NO HITOMARO 柿本人麻呂 (660-724): aristócrata y poeta de la era Asuka, es una de las personalidades más influyentes de la poesía japonesa temprana y uno de los autores más representados en el *Man'yōshū*, tanto para tanka como para la forma más antigua del poema largo (la *chōka*).

KAMO NO CHOMEI 島長明 (1155-1216): poeta y autor de prosa. Nacido en Kioto, en el seno de la familia encargada de gestionar el santuario de *Shimogamo*, en 1204 a pesar del apoyo del ex-emperador *Go-Toba*, perdió su cargo por problemas políticos: así que hizo los votos budistas y se retiró a una pequeña choza en *Hino*. Aquí escribe su obra maestra en prosa, *Memorias de una ermita*, y el tratado de poesía *Notas sin nombre* (*Mumyōshō*).

KATŌ KYŌTAI 加藤晧台 (1732-1792): nacido en una familia de samuráis de *Nagoya*, junto con *Buson* fue uno de los protagonistas de un renacimiento del haikai inspirado en Bashō, reeditó las *Notas Kyorai*.

KAWAI OTOKUNI 河合乙州 (1675-1720): *haijin* originario de la zona de Kioto: hacia 1680 fue alumno de Esa *Shōhaku*, y en 1689 conoció a Bashō, con quien pasó un tiempo en *Gichū-ji* y en la *Morada Ilusoria*. Es considerado como uno de los estudiantes que mejor capta la idea del *karumi*.

KAYA SHIRAO 加舎白雄 (1738-1791): *haijin* originario de *Fukagawa*, fue junto a *Buson* y *Ryōta* uno de los protagonistas del renacimiento del haikai de la era Tenmei (1780-1789). También famoso por su admiración por Bashō y por su tratado de introducción al haikai, el *Haikai sabishiori*.

KŌNO RIYŪ 河野李由(1662-1705): monje y *haijin*, fue exponente del *Shōmon* en Ōmi. Conoció a Bashō en 1691, durante su visita a la *Casa de los caquis caídos* (Rakushisha) de *Kyorai*, cerca de Kioto. Fue muy cercano a *Morikawa Kyoriku* y compiló varios textos del *Shōmon* con él, incluida la colección de prosa *Fūzoku monzen* y el tratado poético *El sacerdote de Uda* (1701).

KUJŌ YOSHITSUNE 九条良経 (1169-1206): noble y poeta de la familia Fujiwara que vivió entre *Heian* y *Kamakura*, fue regente imperial de 1202 a 1206. En 1205 escribió el prefacio del *Shinkokinshū*, y 79 de sus *waka* están incluidos en la antología.

MIZUTA MASAHIDE 水田 正秀 (1657-1723): *haijin* del período Edo nacido en una familia de samuráis, estudió primero con *Esa Shōhaku* y luego con el mismo Bashō: construirá una ermita poética, *la Cabaña Sin Nombre*, en el templo *Gichū-ji* en el área de *Shiga*, que se convertirá en uno de los centros del *haikai* local .

MONONOBÉ SŌRAI 物部祖棟 (1666-1728): más conocido como *Ogyū Sōrai*, fue el mayor erudito confuciano de la era Tokugawa. Para Sōrai, el estudio de los clásicos chinos, su lengua y su historia política, es la respuesta a la necesidad de renovación del régimen político japonés.

MOTOORI NORINAGA 本居宣長 (1730-1801): nacido en *Ise*, estudió medicina y literatura en Kioto. Norinaga fue el principal filólogo y teórico del lenguaje de la era Tokugawa: su trabajo se centra en el análisis y la exégesis de clásicos japoneses como el *Kojiki* y el *Genji monogatari*, incluso en oposición a los modelos culturales chinos.

NAITŌ MEISETSU 内藤鳴雪 (1847-1926): *haijin* y político originario de *Matsuyama*, fue conciudadano de *Shiki* y su maestro.

NAKAGAWA OTSUYŪ 中川 乙由 (1675-1739) : *haijin* originario de *Ise*, en contacto con Bashō y Shikō y luego alumno de *Iwata Ryōto*.

NISHIYAMA SŌIN 西山宗因 (1605-82): haijin, nacido en una familia de samuráis de *Higo* (hoy *Kumamoto*, *Kyūshū*) se traslada a Kioto siendo aún joven para estudiar poesía por sugerencia del señor feudal *Katō Masakata*. Tras convertirse en maestro de renga en Osaka, disfrutó de un éxito considerable y más tarde fundó su propia corriente de haikai, el Danrin. El estilo Danrin se caracteriza por la libertad formal, la pasión por los juegos de palabras y una métrica anómala, con mayor atención aún a los temas más populares y al humor que los haikai anteriores. *Ihara Saikaku* fue discípulo de Danrin, y la escuela ejerció una influencia considerable sobre el propio Bashō.

NOZAWA BONCHŌ 野 沢 凡 兆 (1640-1714): haijin, probablemente nativo de *Kanazawa*, fue otro de los principales discípulos del Shōmon (a veces figura entre los “diez sabios”). Se mudó a Kioto y estudió como médico, y conoció a Bashō en 1688, convirtiéndose en su discípulo y mostrando un talento notable. Su esposa Tome también era una *haijin* de talento, y su trabajo está incluido en las antologías *El campo salvaje* y *El impermeable del mono*, compiladas por *Bonchō* junto con *Kyorai*. Pronto se aleja de la escuela de Bashō, y los últimos años de su vida se trastocan cuando en 1701 tras un asesinato es encarcelado: después de cumplir su condena, se traslada a Osaka y muere en la pobreza.

ŌSHIMA RYŌTA 大島 募 太 (1718-87): haijin, originario de Shinano, uno de los autores del renacimiento del haikai de la era Tenmei. Se traslada a Edo y trabaja para el gobierno del Shogunato como experto textil. Comenzó a estudiar *haikai* en 1740, y en 1742 volvió sobre los pasos de Bashō siguiendo su itinerario del *Camino del Norte*. Es el autor de *Explicación del ku de Bashō* (1759).

OZAWA NANIMARU 小沢 何 丸 (1761-1837): médico, erudito literario y haijin de Shinano (ahora Nagano), fue alumno de *Ozawa Roan*; compiló el *Gran Espejo de las Siete Colecciones*, una colección comentada de antologías de haikai, y el *Compendio de Explicaciones del Ku del Maestro Bashō* (1826).

SAIGYŌ 西行 (1118-1190): noble, monje y poeta que vivió entre los períodos Heian y Kamakura. Abandonar el rango de noble después de haber estado al servicio del ex-emperador *Go-Toba* con tan solo veintitrés años, en un periodo de incertidumbre y transición política entre la antigua corte y el primer régimen del Shogun. Habiendo tomado sus votos, Saigyō comienza una serie de viajes por Japón que luego inspirarán al propio Bashō. Su waka se aleja de los temas de la corte, y comienza a explorar el tono melancólico de la naturaleza, la soledad (sabi), y escenarios que reflejan su contacto con el mundo de las personas y la vida del viajero. Toda la poesía de Saigyō está atravesada por el conflicto entre la renuncia budista al mundo y el encanto de su belleza. Entre sus obras, La colección de *La ermita de la montaña*, que recoge 1560 composiciones.

SHIINOMOTO SAIMARO 椎本才麿(1656-1738): haijin, originario de Uda. En Kioto y Osaka estudió haikai al estilo *Danrin* primero con *Ihara Saikaku* y luego se convirtió en alumno del propio *Nishiyama Sōin*. Más tarde se mudó a Edo y se convirtió en discípulo de Bashō.

SŌGI 宗紙 (1421-1502): monje y poeta de renga. De origen humilde, se hizo monje zen en el templo *Shokokuji* de Kioto, donde estudió waka, renga y poesía china. Con el empeoramiento de la situación política en Japón, que se acerca a una guerra civil, abandona la capital y comienza a viajar, participando en diversos encuentros poéticos en las distintas provincias del país. Entre sus obras maestras, *Tres poetas en Minase*, de una reunión en 1488 en honor del ex-emperador *Go-Toba*, y *Tres poetas en Yuyama* (1491). También estuvo activo como comentarista de clásicos, incluido el *Genji monogatari*.

SUGAWARA NO MICHIZANE 菅原道真 (845-903): Poeta, erudito y político de la era Heian, famoso por su habilidad en waka y poesía en chino (*kanshi*). Deshonrado por razones políticas, murió en el exilio en *Dazaifu*, en *Kyūshū*. Las calamidades naturales que sucedieron en la capital después de su muerte se atribuyeron a la ira de su espíritu, y se construyó un santuario en su memoria al norte de Kioto, luego Michizane se declaró oficialmente un *kami*. Todavía es popular como patrón de los estudiantes.

TACHIBA FUKAKU 立羽不角 (1662-1753): *haijin* de la escuela Teimon, que evoluciona progresivamente hacia un estilo más sencillo y popular. También fue autor de cuentos sobre el mundo flotante.

TAKAKUWA RANKŌ 高桑蘭更 (1726-98): *haijin*, uno de los nombres del renacimiento del haikai en la era *Tenmei*. Nacido en una familia de comerciantes en *Kanazawa*, se mudó a Kioto y trabajó allí como médico. Gran admirador de Bashō, en 1783 construyó un pabellón en su honor en Kioto (Bashō-dō), y recopiló y reimprimió los escritos de Shōmon.

TANAKA TSUNENORI 田中常矩 (1643-1682): *haijin*, que se convirtió en alumno de Nishiyama Sōin, alcanzó un papel importante en la escuela Danrin de Kioto.

YAMAGUCHI SODŌ 山口素堂 (1642 - 1716): *haijin* y amigo de Bashō. Nació en *Kai* (ahora Yamanashi) en una familia de productores de sake. Confiando la actividad a su hermano menor, parte a estudiar poesía, primero en Edo y luego en Kioto. Regresa a Edo en 1675 y conoce a Bashō, de quien se hace amigo (pero no discípulo).

YAMAMOTO KAKEI 山本荷兮 (1648-1716): médico y *haijin*, nativo de Nagoya: discípulo de Bashō, colaboró en la redacción de *Días de invierno*, *Días de primavera* y *El campo salvaje*. Más tarde se alejó del haikai para dedicarse al renga.

YOSA BUSON 与謝蕪村 (1716-1784): pintor y haijin, es considerado el segundo gran exponente del género después de Bashō. Originario del área de Osaka, primero se mudó a Edo, donde estudió *haikai* con *Hayano Hajin*, y luego, a la muerte del maestro, se trasladó a Ibaraki: de aquí, en 1742, partió siguiendo las huellas del viaje de Bashō por el Norte. Continúa viajando y luego se instala en Kioto, donde trabajará como pintor y profesor de *haikai*. Buson es un maestro del *haiga*, la integración de la prosa *haibun*, el *haikai* y la pintura en una sola obra; en su estilo poético mientras alimenta una sincera atracción por el *sabi* de Bashō, se inclina naturalmente por un estilo vibrante y visual, más efectivo en el paisaje que en el detalle, y en cierto modo anticipando el “*boceto del natural*” (*shasei*) propuesto luego por Shiki.

Original:

BASHŌ ZŌDAN

Bashō en fragmentos

escrito por Masaoka Shiki

Traducción italiana:

Editada por Lorenzo Marinucci

julio de 2017

Traducción italiano-español:

Jaime Lorente y Elías Rovira

Febrero de 2023

Publicado online por Jaime Lorente y Elías Rovira en:



CATÁLOGO DE SABI-SHIORI

	<p>Colección Lingüística</p>
<p style="text-align: center;">1</p> <p style="text-align: center;">(no comercial)</p>	<p>Acechando al salvaje <i>onji</i> y otros artículos</p> <p>Richard Gilbert y Judy Yoneoka</p> <p>Traducción de Jaime Lorente</p>

	<p>Colección Clásica</p>
<p style="text-align: center;">1</p>	<p>Saikiiki para el <i>hokku</i> clásico. Tomo 1: Primavera, Sección de Año Nuevo</p> <p>Jaime Lorente</p>

	Colección Gendai
1 (no comercial)	El Nuevo Haiku Emergente. Itō Yūki

	Colección Haijin
1	Intemperie. Haiku, senryū y zappai en Toledo [ediciones en inglés y francés] Jaime Lorente, Ruth M ^a Rodríguez, Dani Modro, Jesús Durán, Carlos Rodrigo, Agar R.Pacheco.

	Colección Educación
1	El haiku en las aulas: una guía metodológica Jaime Lorente

	Colección Infantil
1	Mi primer libro de haikus: los animales Jaime Lorente

	Colección Bashō
1	Bashō y el metro 5-7-5 (actualizado próximamente) Jaime Lorente

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

	Colección Shiki
<p>1</p> <p>(no comercial)</p>	<p>Bashō zōdan</p> <p>Traducción original de Lorenzo Marinucci. Traducción al español de Jaime Lorente y Elías Rovira.</p>
<p>2</p> <p>(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>3</p> <p>(no comercial)</p>	<p>Gyōga Manroku</p> <p>Traducción al español y notas de Elías Rovira.</p>
<p>4</p> <p>(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>1</p> <p>(no comercial)</p>	<p>Labios humedecidos</p> <p>Traducción original de Alice Wanderer.</p> <p>Traducción al español de Jaime Lorente.</p>
<p>2</p> <p>(no comercial)</p>	<p>La haijin 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</p> <p>(no comercial)</p>	<p>Ikimonofūei</p> <p>Composición poética sobre los seres vivos</p> <p>Traducción original de Konichi</p> <p>Traslation Group Traducción al español de Jaime Lorente</p>
<p>2</p> <p>(no comercial)</p>	<p>El futuro del haiku</p> <p>Traducción original de Konichi</p> <p>Traslation 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

9 Bashō según Shiki: enfermedad y modernidad de un encuentro poético

27 Como un haiku: breve vida poética de Masaoka Shiki

BASHŌ ZŌDAN

41 La edad

43 Literatura popular

45 Inteligencia y virtud

48 Versos mediocres

54 Una crítica de estos versos

73 Buenos ku

75 Ku Heroico

83 Buenos ku de todo tipo

98 Algunas preguntas

102 El canto del gallo, los cascos del caballo

106 Los textos

106 La Era Genroku

110 El haibun

119 Apéndice

127 ANEXO I Vidas de los artistas

137 ANEXO II La escuela de Bashō y otros artistas

Notas

