

Poniendo el 'Makoto' en práctica:

Hitorigoto, de Onitsura.

Traducción al inglés por Cheryl Crowley

Traducción al español de Jaime Lorente

HITORIGOTO

Traducción de Cheryl A. Crowley, “Putting ‘Makoto’ into Practice: Onitsura’s ‘Hitorigoto,’” MN 50:1 (1995), pp. 1–46. Traducido y editado con el permiso de Monumenta Nipponica y Sophia University.

Mi agradecimiento expreso a las doctoras Cheryl A. Crowley y Bettina Gramlich-Oka por su amabilidad y su autorización a esta traducción desde el inglés con fines educativos y divulgativos. Edición online disponible en PDF en El Rincón del Haiku.

Poniendo Makoto en Práctica.

Autor(es): Cheryl Crowley

Fuente: Monumenta Nipponica, Vol. 50, No. 1 (primavera de 1995), pp. 1-46

Publicado por: Universidad de Sophia

URL estable: <http://www.jstor.org/stable/2385278>

Edición no comercial para los lectores de El Rincón del Haiku y en papel (no venal)
en *sabi-shiori*. Primera edición: mayo de 2023.

© de la traducción al inglés: Cheryl C. Crowley

© de la traducción al español: Jaime Lorente

Reservados todos los derechos. Esta obra está protegida por las leyes de copyright.

HITORIGOTO

Traducción de Cheryl A. Crowley, “Putting ‘Makoto’ into Practice: Onitsura’s ‘Hitorigoto,’” MN 50:1 (1995), pp. 1–46. Traducido y editado con el permiso de Monumenta Nipponica y Sophia University.

Mi agradecimiento expreso a las doctoras Cheryl A. Crowley y Bettina Gramlich-Oka por su amabilidad y su autorización a esta traducción con fines educativos y divulgativos.

Poniendo Makoto en Práctica.

Autor(es): Cheryl Crowley

Fuente: Monumenta Nipponica, Vol. 50, No. 1 (primavera de 1995), pp. 1-46

Publicado por: Universidad de Sophia

URL estable: <http://www.jstor.org/stable/2385278>





上島鬼貫

Ueshima Onitsura (1661-1738)

ÍNDICE

Notas del traductor al español. Por Jaime Lorente	5
Poniendo el makoto en práctica:	
Hitorigoto, de Onitsura. Por Cheryl C. Crowley	13
 <i>Hitorigoto</i> [soliloquio]	
 Libro Primero	31
 Apartado 35 (no hay <i>haikai</i> sin makoto)	57
 Libro Segundo	63

Notas del traductor al español

No sería exagerado comenzar esta introducción afirmando que Ueshima Onitsura es un *haijin* poco conocido en Occidente. Sin embargo, una autoridad en la materia como R.H.Blyth mencionaba en su célebre *Historia del haiku* (1963) que este poeta «había escrito el primer haiku de verdad¹». Corrobora esta opinión Vicente Haya: «aunque suele decirse que el padre del haiku es Bashō, el título le correspondería con más propiedad a Onitsura²».

Ante estas afirmaciones tan rotundas es llamativa la escasa atención que, lejos de las fronteras niponas, han recibido las obras de Onitsura.

Cheryl Crowley, en el año 1995, fue pionera traduciendo al inglés *Hitorigoto* (Soliloquio): una obra teórica conocida por su célebre sentencia, que desarrollamos así: «no tiene sentido, no existe el haikai sin *makoto* o sinceridad, verdad poética». Este ensayo, publicado en 1718, mantiene su vigencia al situar como eje de la composición el *makoto* y es uno de los pocos estudios sobre el haikai y *hokku* (actualmente haiku) existentes en los siglos XVII y XVIII.

Hitorigoto fue publicado en vida del maestro a diferencia del *haijin* Matsuo Bashō, que no escribió ningún tratado como tal sino que sus enseñanzas fueron recogidas por varios discípulos, como Kyorai (*Kyoraishō*) y Tohō (*Los tres libros*). Sin embargo, estas obras literarias, también muy valiosas, no fueron publicadas sorprendentemente hasta 1775 y 1768, entre setenta y ochenta años después del fallecimiento de Bashō.

¹ R.H. Blyth, *A history of haiku* (vol.1), (Tokyo: Hokuseido Press, 1963), 103.

² Véase a este respecto Ueshima, Onitsura. *Palabras de luz*, traducción y selección de Yoshikiku Uchida, Vicente Haya y Akiko Yamada (Madrid: Miraguano, 2013), 1 (separata).

Onitsura ha esperado su momento, quizá agazapado bajo las blancas flores del ciruelo que tanto amaba y escondido tras la sombra alargada de Bashō. No obstante, desde la publicación de Crowley se produjo un paulatino redescubrimiento. Si Haya publica una selección de los haikus de Onitsura en 2013, en 2022 aparece en inglés una traducción de 400 poemas, titulada *Haiku master Onitsura*, por Earl Trotter. Y ahora, mi modesta aportación en 2023 a nuestro idioma es esta traducción de *Hitorigoto* a partir de la fuente inglesa de Crowley, incluyendo sus magníficas reflexiones que contextualizan correctamente el ensayo.

Es llamativo que las fuentes históricas indiquen que Onitsura y Bashō no se conocieron directamente. Ni siquiera hay alusiones mutuas en sus escritos, aunque recibieron una formación similar (primero bajo la Escuela Teimon, después con el influjo de Danrin) y llegaron a conclusiones parecidas.

De hecho, hay un momento cardinal de la historia del *hokku* apenas analizado; un cataclismo que inició precisamente Onitsura con su enseñanza del *makoto*, ya madura en 1685 tras varios años de reflexión. Ese momento es la eliminación del lenguaje artificioso y metafórico propio del *hokku* arcaico, visible en los juegos de palabras y alusiones al pasado (*honkadori*, *honzetsu*) que la Escuela Danrin de Sōin condujo a sus últimas consecuencias.

Conozcamos los cruciales comentarios de ambos maestros. Empecemos por Onitsura:

-Apartado 32 de *Hitorigoto*-

“Cuando miro los otros versos que compuse durante el período en que no me tomaba en serio el haikai, parecen tener muchos errores flagrantes de los que no me di cuenta en ese momento”.

-Apartado 35-

“A los dieciséis años me deslumbró la elegancia de Sōin, así que fui a estudiar el tipo de haikai de ‘estilo contemporáneo’ de su escuela. Transgredía todas las reglas que había aprendido. Se permitían más o menos sílabas, así como la alegoría y las irregularidades de forma. Probé todas las opciones en esta época, y ni mis hokku ni mis tsukeku eran buenos.

Otros me elogiaban y yo mismo pensé que lo estaba haciendo bien. Pero consideré que mi verso no tenía nada de los buenos propósitos adquiridos por el entrenamiento y la perspicacia. También pensé que no era algo llamativo. Desde hacía mucho tiempo, el haikai no era más que un artificio verbal, las imágenes de cada verso usaban muchos trucos; no era más que un embellecimiento vacío, superficial y sin sentido.

Reflexioné seriamente sobre lo que implica la buena poesía y me pareció que era un poema sin juegos de palabras ni ornamentos, que se lee con fluidez y alberga un significado profundo (...)

Desde aproximadamente 1681, he creído que debe haber algo más profundo que eso, así que me esforcé en comprender la esencia de la poesía. Pasé unos cinco años sin pensar en otra cosa, hasta que en 1685 llegué a esta gran intuición: No hay haikai sin makoto. En consecuencia, eliminé de mis versos todo lenguaje decorativo, recurso poético y truco ingenioso. Por lo que a mí respecta, todas estas cosas eran falsedades.”

Y las similares reflexiones de Bashō, escritas en la cabaña de Fukagawa en 1686:

“Cuando el renga perdió su frescura nos pareció interesante el haikai de Teitoku, cuando la escuela de 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 de Teitoku y de la comicidad de Danrin.

Mis alumnos han promovido estas tendencias hasta el final y yo también he compuesto a veces hokku 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”³.

Como vemos, los dos maestros habían llegado a la misma conclusión en torno a 1686: son dos afluentes que desembocan en un río transparente y sosegado. Onitsura desarrollará el Camino del *makoto* como símil del budista y espejo de perfección moral en la vida cotidiana; Bashō, en cambio, se centra en aplicarlo en el arte eliminando de su espíritu poético los restos de la influencia de Teimon, Danrin, la poesía china y el *renga*.

Bashō introduce el concepto *fūga no makoto*: aquella sinceridad y seriedad es aplicada a un arte elevado como el *haikai*. En el *Sanzōshi* se recoge la opinión del discípulo Dohō:

“Desde que surgió el haikai, generaciones de poetas se han acostumbrado al empleo de expresiones ingeniosas, y como consecuencia nuestros predecesores nunca entendieron el concepto de makoto, verdad poética. Recientemente, Nishiyama Sōin [líder de Danrin] dio al haikai mayor libertad de expresión, y este enfoque ha conseguido muchos seguidores. Pero el resultado ha sido de calidad media en el mejor de los casos, e incluso hoy el haikai es conocido principalmente por este uso ingenioso de las palabras (...) Nuestro maestro dio makoto a la poesía que nunca poseyó makoto, así llegó a ser una guía para las generaciones venideras”⁴.

El maestro, desarrolla su forma definitiva de *makoto* a partir de 1692: el estilo *karumi* 軽み. Bashō muestra situaciones cotidianas con un lenguaje común; despliega la realidad tal cual es, sin mayor pretensión, describiendo la belleza de lo cotidiano y explica su tendencia con estas palabras:

³ Masaoka Shiki, *Bashō zōdan*, ed. Lorenzo Marinucci (Milano: La Vita Felice, 2017), 45-46. Traducción en español de Elías Rovira y Jaime Lorente, disponible en la web de El Rincón del Haiku y en papel, en edición no comercial, (Toledo, Sabi-shiori, 2023, 56).

⁴ *Sanzōshi*, Dohō, cit. A partir de *Le haikai selon Bashō* de René Sieffert, POF, 1983.

“Es lo que los niños hacen. (...) El estilo que tengo en mente se asemeja a un río de lecho de arena poco profundo. Tanto el contenido como la forma del poema han de ser ligeros”⁵.

Aceptar las cosas como son, ése es el ideal del *karumi* recogido por uno de sus discípulos:

“Kyorai afirma: “ligereza significa decir inmediatamente lo que uno ve sin forzarlo, ya sea en el verso inicial o en el segundo verso. No significa facilidad de dicción y ligereza en el gusto; se refiere a la naturalidad de un poema que emerge de lo más profundo de uno (...) Si no sabes cómo poner inmediatamente lo que está en tu mente en un verso, e incluso te sumerges profundamente en pensamientos, tu mente se vuelve pesada y tus palabras poco naturales”⁶.

Una nueva coincidencia: precisamente en aquel 1692 aparece, por primera vez, el término *makoto* en una obra de Onitsura: *Haikai takasunagoshû* (Colección de *haikai* de la duna de arena). En el prefacio afirma:

“El gran camino del haikai no se alcanza con el dominio de las palabras, tampoco con la poesía como trabajo de orfebre. Permite que tu mente deambule libre por los cielos, involúcrate en el makoto de la nieve, la luna y los cerezos en flor y adquiere el conocimiento de su maravillosa esencia. (...) Todos los temas poéticos, tanto el canto del ruiseñor japonés entre los cerezos o la rana que habita en el agua, son temas del cielo y la tierra”⁷.

Onitsura desde Itami y Bashō desde Edo, a unos 500 kilómetros de distancia, planteaba:

“En el sonido de la rana que salta de la orilla, cubierta de hierba silvestre, se escucha un haikai. Está lo visto, está lo oído. Donde hay hokku como el poeta lo ha sentido, hay verdad poética”⁸.

⁵ Citado por Makoto Ueda en «Bashō and the Poetics of Haiku». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 21, No. 4 (Summer, 1963), 430.

⁶ Citado por Peipei Qiu, “Bashō and the Dao. *The Zhuangzi and the Transformation of Haikai*”, (University of Hawai’i press: Honolulu, 2005), 153.

⁷ *Ibid.* 54.

⁸ Citado por Kenneth Yasuda, *The japanese haiku* (Tokyo: Charles E. Tuttle Company, 1957), 22.

Quizá el *makoto* de Onitsura, más centrado en la asociación con la vía budista, quedó relegado a un segundo plano frente a la concepción artística que introdujo Bashō. Sin embargo, el cambio de paradigma desde los juegos de palabras, las figuras literarias de Danrin hasta una apuesta por la sencillez y sinceridad es obra compartida de ambos maestros, aunque desde matices y lugares distintos.

El *makoto* se mantiene en el tiempo como un pilar básico de esta composición y es desarrollado por Shiki, padre del haiku moderno. En *Papelera de haikus* afirma que este poema:

*«expresa los sentimientos veraces [makoto] del poeta (...) al principio, copié la naturaleza objetivamente. Más tarde me aficioné a copiar a la humanidad objetivamente. Por humanidad debe referirse a la naturaleza humana y su manifestación en forma de emociones y sentimientos. Makoto es la veracidad que le permite al poeta copiar tales manifestaciones [y su interior] sin interferencias artificiales».*⁹

Esta última etapa del *shasei* de Shiki se encuentra más allá del realismo selectivo: es el *makoto*, o “veracidad”. Ueda lo define así:

*“Makoto. . . es shasei dirigido hacia la realidad interna. Se basa en el mismo principio de la observación directa, salvo que lo observable es el propio yo del poeta. El poeta debe experimentar su vida interior de forma simple y sincera, como observa la naturaleza, y debe describir la experiencia con palabras tan simples y directas como las de los poetas antiguos, tan simples y directas que parecen ordinarias”*¹⁰.

⁹ Makoto Ueda, «Masaoka Shiki», en *Modern Japanese Poets and the Nature of Literature*, Stanford, Stanford University Press, 1983, 16-17. Con traducción de Elías Rovira y cols. en *El Rincón del Haiku*: <https://nueva.elrincondelhaiku.org/2022/02/26/masaoka-shiki-por-makoto-ueda/>

¹⁰ *Íbid.* 17.

Kyoshi, discípulo de Shiki y líder de *Hototogisu*, reproduce la sinceridad poética del *makoto* a través de sus principios *kachō fuei* y *kyakkan shasei*, recordando y fortaleciendo el estilo estético *karumi* de Bashō. Sin entrar en más detalles de otras corrientes o tendencias, es obvio que el concepto de *makoto* alcanza el haiku actual. Por ello, la lectura de *Hitorigoto* cobra una absoluta vigencia que justifica por sí sola su traducción al español.

Para terminar esta introducción, simplemente quiero aclarar dos cuestiones en el texto:

1.- El uso de corchetes [] por parte de Crowley sirve para incluir un concepto o palabra original en japonés (usando romaji y kanji).

2.- Onitsura utiliza a menudo los términos *maeku* 前句 (verso o estrofa anterior) y *tsukeku* 付句 (respuesta) provenientes del renga, aunque él lo emplea para referirse al enlace entre las estrofas del *haikai*. Implícitamente, Onitsura se está refiriendo especialmente al *maekuzuke* o juego basado en el renga en que una parte introduce el *maeku* y otra responde con un *tsukeku*. De aquí la simbología entre padres e hijos (*maeku* como tradición y *tsukeku* como innovación) que emplea en los primeros apartados del Libro Primero.

Sirvan estas notas, la excelente introducción de Crowley y el propio *Hitorigoto* para revalorizar la figura de este *haijin* en Occidente y sea el estímulo que permita traducir sus otros trabajos, aún inéditos. Mi agradecimiento al equipo de *El Rincón del Haiku*, Cheryl Crowley y Bettina Gramlich-Oka por esta oportunidad.

Jaime Lorente

Poniendo el *Makoto* en Práctica

Hitorigoto, de Onitsura

CHERYL CROWLEY¹¹

Makoto no hoka ni haikai nashi

まことの外に俳諧なし

“No hay haikai sin *makoto*”. Con esta observación Ueshima Onitsura 上島鬼貫, 1661-1783, sintetizó su teoría sobre el *haikai*. Onitsura se dedicó a su práctica y enseñanza durante más de sesenta años, y publicó unas quince obras.

Pero es especialmente conocido por esta afirmación, que forma el corazón de su tratado *Hitorigoto* 独言 ('Soliloquio'), 1718.

El *haikai*, o verso cómico enlazado, tiene una larga historia. Sus orígenes se remontan a los *katauta* encadenados 片歌 en el *Kojiki* 古事記, 712, y el primer ejemplo de versos enlazados de 17 y 14 sílabas se encuentra en el *Man'yōshū* 万葉集, 759.

En los siglos XI y XII los cortesanos solían componer *kusari renga* 鎖連歌 o cadenas de versos enlazados: eran lúdicas y cómicas secuencias de versos que servían para relajarse tras un arduo *uta awase* 歌合 o concurso de poesía.

¹¹ LA AUTORA, doctoranda del Departamento de Lenguas y Culturas de Asia Oriental, Universidad de Columbia, desea dar las gracias a su supervisor, el profesor Haruo Shirane, y a los dos evaluadores anónimos por sus numerosas y útiles sugerencias.

Cuando las reglas formales del renga se establecieron en el siglo XIV, el género había desarrollado una seria vertiente: el *ushin renga* 有心連歌 o renga ortodoxo, que alcanzó un estatus cultural casi igual al del waka¹². Los versos encadenados florecieron durante el período medieval, volviéndose tan populares que el número total de versos de renga existentes superó a los del waka incluso juntando todas las colecciones de poesía imperiales¹³.

Aunque el *ushin renga* se convirtió en la forma dominante, su contrapartida más desenfadada, el *haikai no renga* (renga cómico) o *mushin renga* 無心 continuó siendo popular, y se convirtió en un género en sí mismo durante el período Edo. El *haikai*, como empezó a llamarse, era más fácil de escribir que el renga; permitía el uso de más palabras coloquiales y expresiones no nativas (es decir, de origen chino). Pero tuvo que pasar por un largo proceso de evolución antes de pudiera desprenderse de su imagen de entretenimiento frívolo e intrascendente y lograr el reconocimiento como género literario serio.

Onitsura jugó un papel importante en este proceso. Llegó a creer que el *haikai* tenía el potencial de una sutileza y gracia que ninguno de sus compañeros, tanto de la Escuela Teimon 貞門 como Danrin 檀林, sospechaban. Llegó a creer que el *makoto*, o sinceridad, era el principio básico de toda buena poesía, que la habilidad en el *haikai* dependía del autoaprendizaje y la integridad personal tanto como de la destreza literaria, y que el *haikai* podría igualar al waka en dignidad y elegancia.

Aunque sólo era un poco más joven que Matsuo Bashō 松尾芭蕉, 1644-1694, y pese a compartir su enfoque serio del *haikai*, Onitsura no parece haber influido en Bashō ni tampoco haber sido influenciado por él.

¹² Steven D. Carter, *Three Poets at Yuyama*, Center for Japanese Studies, University of California, Berkeley, 1983, pp. 3-5, and H. Mack Horton, 'Renga Unbound: Performative Aspects of Japanese Linked Verse', in *HJAS* 53:2 (December 1993), pp. 444-46.

¹³ Konishij in'ichi' 小西甚一, Sōgi 宗祇 Chikuma Shobō, 1971, p. 63; cited in Horton, p. 446.

No tuvo tanta fortuna como Bashō en la elección de sus discípulos, y no dejó sucesores que continuaran y promovieran la tradición de sus enseñanzas. Aun así, Onitsura debe ser considerado un poeta importante por derecho propio, que contribuyó significativamente al establecimiento de una nueva y vital forma de poesía japonesa.

Ueshima Onitsura

Onitsura nació en 1661 en Itami, actualmente en la Prefectura de Hyōgo. Su familia regentaba una fábrica de sake. Su nombre de pila era Hidenori 秀徳 y tenía dos hermanos: el mayor murió joven, mientras que el otro sucedió a su padre como cabeza de familia¹⁴.

El hecho de que Onitsura se iniciara muy pronto en el *haikai* (su primer verso fue escrito con ocho años) se debe a que creció en un barrio acomodado, donde había muchas y prósperas fábricas de sake ¹⁵. Siendo el tercer hijo, nunca se planteó que pudiera convertirse en el jefe de la empresa familiar. En su lugar, se le permitió dedicarse a sus propios intereses poéticos.

¹⁴ Sakurai Takejirō 櫻井孝宏, *Itami no Haijin: Ueshima Onitsura* 伊丹の俳人上島鬼貫, Shintensha, 1984, p. 41.

¹⁵ El *haikai* era muy popular entre los fabricantes de sake, que se contaban entre los miembros más prósperos del grupo de los comerciantes. El poema de Onitsura:

koi koi to “¡Ven aquí! Ven aquí”.
iedo hotaru ga grito, pero las luciérnagas
tondeyuku se van volando.

Citado en Hisamatsu Sen'ichi 久松真一-, 'Onitsura no "Makoto" Ron' 鬼貫の[誠]論, en *Nihon Bungaku Hyoronshi* 日本文学評論史; Chibundo, 1937, p. 1109.

En 1673, a la edad de trece años, fue a Kioto a estudiar *haikai* con Matsue Shigeyori 松江重頼 1602-1669 (también llamado Ishû 維舟), que pertenecía a la escuela Teimon. Shigeyori, artífice de que Nishiyama Sōin 西山宗因 1605-1682, comenzara a escribir *haikai*, editó varias antologías, siendo la más conocida *Enokoshû* 犬子集 o 'Colección de los perritos'¹⁶. Onitsura permaneció en el grupo de Shigeyori durante unos tres años, pero luego comenzó a interesarse en el estilo Danrin de Sōin, que se había popularizado rápidamente. Así que a los dieciséis años empezó a estudiar con los discípulos de Sōin, con quien llegó a reunirse cuando visitó Itami en 1680, dos años antes de su muerte.

Pero Onitsura también llegó a tener dudas de la escuela Danrin, en particular sobre su tendencia hacia el humor grosero y el ingenio superficial.

Estas dudas lo llevaron a retirarse de los círculos de *haikai* de Itami y a comenzar lo que él denomina en el *Hitorigoto* los cinco años de *shugyo* 修行 o entrenamiento y disciplina. Al final de los mismos, llegaría a la conclusión que constituye la base de su teoría poética: no puede haber *haikai* sin *makoto*.

Onitsura se casó y tuvo tres hijos. Su hijo mayor, Eitarō 英太郎, murió en 1700 a la edad de seis años, pero los otros dos hijos, Hidesuke 秀祐 y Hidechika 秀親, sobrevivieron a su padre. Onitsura viajó entre Itami, Osaka, Kioto y Edo, estableciendo su hogar en un lugar u otro durante varios años antes de volver a mudarse. A menudo se mantenía económicamente entrando al servicio de familias de samuráis.

Además de *Hitorigoto*, sus otras dos obras famosas son *Taigo Monogurui* 大悟物狂 ('Loca iluminación') 1688, y *Satoe Nana Kuruma* さとえ七車 ('Los siete vehículos de Satoe'), 1728. Murió a la edad de setenta y ocho años¹⁷.

¹⁶ Donald Keene, *World Within Walls*, Grove Press, New York, 1976, p. 45.

¹⁷ Sakurai, pp. 247-52. Sakurai señala que el título procede del *Man'yōshū*, 4:694, en el que "*nana*" sugiere "muchos", por lo que otra traducción del título podría ser "Los innumerables vehículos de Sakurai, p. 205. Onitsura también se hacía llamar Satoe さとえ

Hitorigoto

Hitorigoto fue escrito, según el breve epílogo de Onitsura, 'durante un período de insomnio, a petición de Senkyu y Shiko' (p. 88).

Ambos fueron discípulos suyos, pero se sabe poco de ellos. El poeta de waka Ikisai Chohaku 以敬長伯 escribe en la Introducción a *Hitorigoto*, 'Para que su sabiduría esté al alcance de los principiantes, sus discípulos le han pedido que escriba lo que se ha convertido en esta obra en dos partes, *Hitorigoto*.' (p. 34).

Los dos libros de *Hitorigoto* tienen aproximadamente la misma extensión. El *Libro Primero* es un tratado directo sobre poética y se puede dividir en tres secciones principales. En la primera y más larga, Onitsura expone en detalle su teoría sobre la poesía, especialmente en relación con el *makoto*. A continuación, cuenta la historia de su propia evolución como poeta de *haikai* y termina la sección con algunos consejos sobre lo que debe tenerse en cuenta en un buen *haikai*, especialmente en relación al *honjō* 本情, o 'corazón original', y al *shosen* 所詮 o 'esencia poética'.

Las dos últimas secciones proporcionan ejemplos del *honjō* de dos categorías de estas palabras: las asociadas a la luna y las relacionadas con la lluvia. A través de este libro, Onitsura enfatiza la necesidad de autenticidad e integridad en el *haikai*, y condena a los maestros fraudulentos que se aprovechan de los poetas inexpertos.

El *Libro Segundo* está organizado de manera similar a las antologías poéticas imperiales. Trata diversos fenómenos de las estaciones, como plantas, animales y festivales, reflexionando sobre el valor de cada uno en la poesía. Continúa tratando los temas poéticos de Viajes, Amor y Celebraciones, y concluye con un breve epílogo. El estilo es bastante personal y subjetivo, y recuerda mucho a los *zuihitsu* 随筆 o misceláneas de Sei Shonagon 清少納言 y Yoshida Kenkō 吉田兼好. Pero también mantiene cierta distancia y autoridad, sin olvidar nunca su propósito como un manual instructivo para poetas.

Analizaré ahora los contenidos de ambos libros con mayor detalle.

Makoto

¿Qué es el *makoto*? Etimológicamente la palabra se relaciona con los términos *koto* 言, 事, que significa palabras o cosas, y *ma* 真, que encarna lo verdadero, y se usa por primera vez para representar la verdad, la ausencia de falsedad. El término aparece en varios textos históricos antiguos como *Nihon Shoki* 日本書紀, 720 (donde se escribe 信) con este sentido. *Shoku Nihongi* 続日本紀, 797, escrito 戒 y adquiere un significado más amplio, expresando menos la ausencia de mentiras que una cualidad de rectitud moral e integridad¹⁸.

Aunque la palabra *makoto* ya se menciona en un contexto literario en el *Man'yōshū*, aparece por primera vez como un término de crítica literaria en el prefacio en kana del *Kokinshū* 古今集, 905-930. Ki no Tsurayuki 紀貫之 escribe sobre la poesía del sacerdote Henjō 遍照, 'El sacerdote Henjō domina el estilo pero es deficiente en sustancia [*makoto*]. No es más satisfactorio leer uno de sus poemas que enamorarse de una mujer en un cuadro¹⁹'.

No fue hasta la época medieval cuando el *makoto* se convirtió en un importante ideal poético. El término *kajitsu* 花実, que aparece en las antologías poéticas del medievo, está relacionado con el concepto de *makoto*.

¹⁸ Saeki Ariyoshi 佐伯有義 ed., *Zoho Rikkokushi* 増補六国史, 3: *Nihon Shoki* 1, Meicho Fukyūikai, 1940, p. 2.

¹⁹ Helen Craig McCullough, tr., *Kokin Wakashū: The First Imperial Anthology of Japanese Poetry*, Stanford U.P., 1985, p. 7.

Esto ofrece una base para el análisis de los poemas en términos de armonía entre lenguaje y contenido, exterior y interior; es decir, *kotoba* (palabras) y *kokoro* (significado) de un poema, concediendo una importancia primordial a la excelencia de este último. Las cualidades más apreciadas por los poetas en el período Heian fueron aquellas que reflejaron la sensibilidad emocional; por otro lado, poetas medievales como Kyogoku Tamekane 京極為兼, 1254-1332, y Shinkei 心敬, 1406-1475, dieron mayor importancia a la auténtica expresión de la emoción, buscando una fusión de objetividad y subjetividad²⁰.

Makoto también se definió en términos de su aspecto ético en los escritos de Confucio, que se popularizaron en Japón durante el período Edo. Por ejemplo, *Chung yung* 中庸 o 'La Doctrina del Medio', afirma, 'Ch'eng [*makoto*] es el Camino del Cielo. Esforzarse por el ch'eng es el Camino de los seres humanos ²¹'. En *Mencius* encontramos: 'Ch'eng es el Camino del Cielo. Anhelar el ch'eng es el Camino del ser humano'²². En otras palabras, *makoto* es un estado natural del que los seres humanos se han desviado. Para estar en armonía con el Camino del Cielo, las personas han de evitar el egocentrismo y la ambición, y volver a este Camino natural²³.

Estudiosos del Confucianismo como Itō Jinsai 伊藤 仁斎, 1627-1705, también subrayaron la importancia del *makoto*. En su *Kogaku Sensei Bunshū* 古学先生文集, 1718, escribió: 'Para el erudito no hay nada más prioritario que establecer el *makoto*'²⁴.

²⁰ Fujihira Haruo 藤平春男 '*Makoto: KinseiKaron wo Shiza toshite* 誠 近世歌論を視座として' in Kuriyama Riichi 栗山理一, ed., *Nihon Bungaku ni okeru Bi no Kōzō* 日本文学における美の構造, Yūzankaku, 1983.

²¹ Akatsuka Kiyoshi 赤塚忠 ed., *Daigaku* 大学, *Chūyō* 中庸, Shinshaku Kambun Taikei 2, Meiji Shoin, 1962, p. 275.

²² Uchino Kumaichiro 内野熊一郎, *Moshi* 孟子, Shinshaku Kambun Taikei 4, Meiji Shoin, 1962, p. 259.

²³ 真言 es un *ateji* 当て字 de una palabra nativa japonesa; 誠 es un préstamo chino.

²⁴ Yoshikawa Kojiro 吉川 幸次郎 & Shimizu Shigeru 清水 ed., *Itō Jinsai, Itō Tōgai*, 伊藤仁斎, 伊藤東涯, Nihon Shiso Taikei 33, Iwanami, 1971, p. 311.

Podemos suponer que Onitsura estaba familiarizado con la mayoría, si no todos, de estos usos del *makoto*. Sin embargo, no está claro cuánto sabía sobre el uso que Bashō hacía de la palabra en el término *fûga no makoto* 風雅の誠, el principio último de la poesía, pero vale la pena mencionarlo al menos a efectos de comparación. El concepto *fûga no makoto* de Bashō está estrechamente relacionado con su noción de *fueki ryûkô* 不易流行, o lo inmutable y cambiante. *Fueki* es ese aspecto de la poesía que no se ve influido por las modas cambiantes en el estilo poético; conserva aquellas cualidades valoradas por los poetas del pasado y, por lo tanto, nunca parece anticuado. *Ryûkô*, por otro lado, es el aspecto que busca la renovación y el cambio. El cambio es la ley de la naturaleza; negarlo sería asegurar que la escritura de uno se estanque y se convierta rápidamente en obsoleta. La búsqueda incesante del *makoto* por parte del poeta conduce tanto a *fueki* como a *ryûkô*, ambos necesarios para el *haikai*.

Makoto en Hitorigoto

Aunque Onitsura nunca lo define explícitamente en *Hitorigoto*, el *makoto* presenta las siguientes características:

1. Sólo puede alcanzarse mediante un entrenamiento constante o *shugyô*.
2. Es una cualidad más importante para el *kokoro* que para el *kotoba* del poema.
3. Es lo contrario de *itsuwari* 偽り o falsedad.
4. Es lo que hace que un poema sea atemporal²⁵.

En primer lugar, Onitsura insiste en que no se puede abordar el *haikai* de forma casual; así como el *waka* requiere un entrenamiento cuidadoso, también el *haikai*, que después de todo se originó en el *waka*²⁶. Desde las primeras líneas de *Hitorigoto*, Onitsura toma prestados los escritos de los grandes poetas Fujiwara Teika 藤原定家 y Shinkei, y los aplica al *haikai*:

²⁵ Sakurai, p.62.

²⁶ Chôhaku dice lo mismo en su Introducción, p.31.

“El Camino del haikai parece superficial, pero es profundo; parece sencillo, pero es difícil. Oímos a la gente decir cosas como: 'Cuando eres un principiante, te diriges de lo superficial a lo profundo; después de alcanzar lo profundo, regresas de nuevo a lo superficial. En el pasado, la gente era pura de corazón [*sunao*], y progresaba de la etapa de Principiante a Intermedio, y luego finalmente a Avanzado. Pero hoy en día pocas personas se involucran incluso en este tipo de entrenamiento.

Todos avanzan por sí mismos y en un abrir y cerrar de ojos, sin la aprobación de los demás, se consideran a sí mismos poetas consagrados (p.35)”.

Onitsura creía que el entrenamiento era vital para aprender a componer *haikai* correctamente. Nos dice que el *shugyō* era una práctica seguida con devoción en el pasado. La fecha exacta de este pasado (*inishie* 古) nunca se hace explícita; a veces parece referirse al período Heian y, en otras, al apogeo de la Escuela Teimon. En cualquier caso, fue al menos antes de que se popularizara la escuela Danrin trayendo consigo, según Onitsura, una degeneración de los valores poéticos.

Shugyō no se limitaba al conocimiento y tenía que ir acompañado del autoaprendizaje. Sin templar el carácter, no sería posible escribir un buen *haikai*, es decir, un *haikai* que posea *makoto*.

Por suerte, aprender a componer buena poesía trae consigo, inevitablemente, el aumento de los valores morales. Onitsura enseña que, al entrenarse en el Camino del *haikai*, incluso las personas insensibles pueden aprender a compensar sus defectos:

“Practicando el *haikai* una persona es capaz de realizar el *makoto*, e incluso la gente insensible llegará a conocer los verdaderos sentimientos. De igual modo, la devoción filial o la lealtad compensarán sus debilidades (p. 45)”.

Aquí Onitsura se sitúa directamente en la tradición del *michi* 道, desarrollada durante el período medieval. Siguiendo diligentemente un Camino, incluso aquel que no sea religioso por naturaleza puede alcanzar la iluminación con tanta certeza como si hubiera observado todos y cada uno de los preceptos budistas²⁷. Instando a los poetas a seguir el *haikai no michi*, el Camino del *haikai*, Onitsura eleva al nivel de lo sagrado una práctica que durante mucho tiempo se había considerado un simple juego.

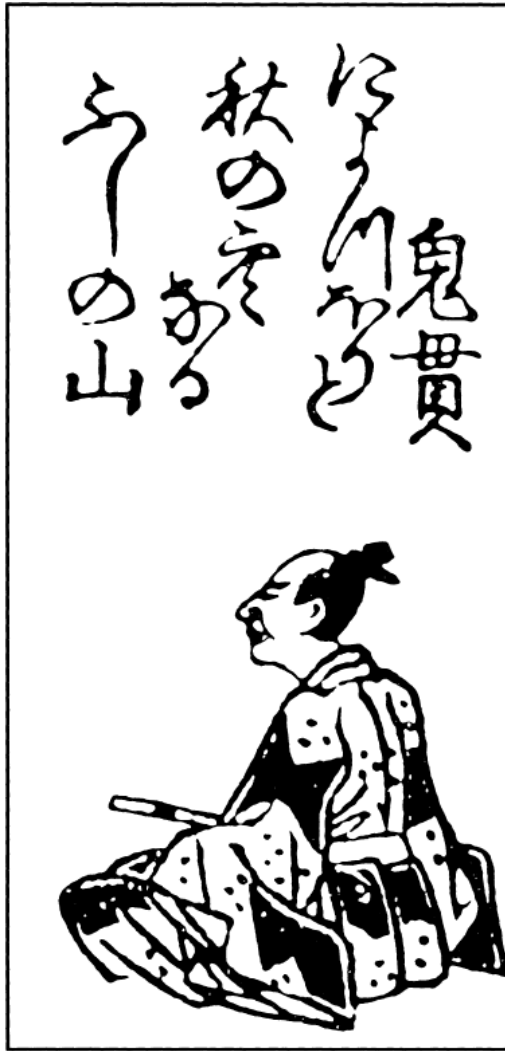
²⁷ Konishi Jin'ichi, 'Michi and Medieval Writing', en Earl Miner, e d., *Principles of Classical Japanese Literature*, Princeton U.P., 1985, p. 194. La relación entre poesía y moralidad puede remontarse a tiempos tan lejanos como el Gran Prefacio de *Shih ching* 詩經.

Onitsura desprecia a quienes, sin haber practicado el *shugyō*, se creen grandes poetas; peor aún son aquellos que se hacen pasar por maestros del arte ante alumnos desinformados. El primer tipo de persona, sin formación pero arrogante; el segundo, que agrava el problema engañando a los inexpertos, es peor porque como miente a los demás, los aleja del *makoto*.

En segundo lugar, el *makoto* depende más del *kokoro* del verso que de su *kotoba*. Al poner más énfasis en el primero, Onitsura parece resistirse a la insistencia de la escuela Danrin en el artificio verbal y los juegos de palabras ingeniosos.

Onitsura observa:

“Las personas que creen que escribir un poema interesante es cuestión de un juego de palabras magistral no entenderá lo que quiero decir con excelente' (p. 46)”.



Onitsura según aparece en Akizato Shunpuku, de., Tokaidō Meisho Zue, edición de 1797.

Volando en el aire
 Llenando el cielo de otoño
 ¡el monte Fuji!

によっぼりと
 秋の空なる
 ふじの山

Onitsura continúa reflexionando dolorosamente sobre sus días de juventud, antes de darse cuenta de que el *haikai* era más que una muestra de ingenio.

A menos que el *kokoro* de un poema muestre una profunda conciencia del *makoto*, señala, incluso el juego de palabras más divertido o el lenguaje más poderoso no serán más que una ostentación vacía.

Pero no puede ignorar el *kotoba* por completo:

“A menudo se oyen versos que se creen versos de amor porque utilizan palabras asociadas con el amor, pero no transmiten el sentido real de estas palabras. Son mejores aquellos que, aunque la sugerencia de amor es débil en cuanto al lenguaje, es fuerte en el contenido (p. 60)”.

Por supuesto, incluso en las discusiones sobre el contenido y la dicción, Onitsura nunca vacila en su insistencia en que el entrenamiento en el Camino del *haikai* es absolutamente esencial.

El *makoto* de Onitsura concuerda con las definiciones de la palabra que aparecen por primera vez en *Nihon Shoki*, que es lo opuesto a *itsuwari* o falsedad. También lleva implícita la idea, expresada en *Chung yung* y *Mencius*, de que ha de ser natural, sin esfuerzo, de lo contrario no es el *makoto* 'verdadero':

“Hacer un esfuerzo por omitir la falsedad y tratar de escribir honestamente es, por supuesto, mejor que incluir intencionadamente la falsedad, pero da como resultado un poema en que el *makoto* es un mero recurso poético. Cuando las personas que se entrenan correctamente en el Camino se concentran en no evitar la falsedad ni incluir el *makoto*, el resultado es que no hay falsedad en ningún verso y el *makoto* surge de forma natural (p. 39)”.

La mentira, como acto que cometen los maestros de *haikai* fraudulentos, es indiscutiblemente mala y Onitsura no abre nuevos caminos al desarrollar esto. Su innovación reside en equiparar el *itsuwari* al artificio poético en el *haikai*, ya sea un juego de palabras, un lenguaje decorativo o, en última instancia, la incapacidad para captar el verdadero significado de las cosas que hay detrás de las palabras.

Por último, Onitsura nos dice que el *makoto* es la cualidad esencial de la poesía perdurable:

“Lo que hoy se considera estilo antiguo, sin duda alguna vez se estimó contemporáneo. Y lo que hoy se considera actual algún día será visto como anticuado. No hay diferencia en que el poema sea etiquetado en uno u otro estilo. Todo depende de las imágenes de los versos que el poeta desea componer. Incluso si son designadas como 'estilo antiguo' o 'estilo nuevo', los versos de un poeta que haya practicado honestamente el Camino del *makoto* no parecerán anticuados, sin importar cuántos años hayan pasado desde que fueron escritos (p. 45)”.

Aunque Onitsura valoraba la libertad otorgada a los escritores de *haikai* (y, de hecho, muchos de sus versos utilizan un lenguaje sencillo y coloquial que no se encuentra en otra poesía hasta el período Meiji), se dio cuenta de que podía conducir a los poetas sin entrenamiento adecuado a componer versos que no tendrían un interés duradero.

Libro Segundo

Esta parte no es tan explícita sobre el tema del *makoto* o los mecanismos para escribir *haikai*. En su lugar, es una forma temprana de *saijiki* o diccionario de connotaciones y asociaciones de kigo 季語, o palabras estacionales, utilizadas en el *haikai*²⁸.

El *haikai* toma prestado mucho de la poesía waka y del renga de sus predecesores. Algunos temas, como las estaciones o el amor, fueron establecidos como válidos para la poesía por escritores anteriores. Los aspirantes a poetas de *haikai* debían conocer estos temas y las asociaciones de palabras que incluyen en sus versos.

Pero el *haikai* difería de sus géneros de origen en un aspecto importante. Tanto el waka como el renga se limitaban a unos pocos textos, principalmente *Sandaishû* 三代集, *Genji Monogatari* 源氏物語 e *Ise Monogatari* 伊勢物語, empleados como libros de referencia para la dicción y los temas; el *hon'i*, o asociación convencional, permaneció fijo durante siglos.

²⁸ El *Saijiki* 歳時記 se divide en cuatro secciones, una para cada estación y otra para Año Nuevo. Tiene su origen en las clasificaciones convencionales de palabras asociadas en los relatos medievales, como el Renga *Hon'ishō* 連歌意いしょう de Sata-mora Jōha 里村紹巴. El primer *saijiki* específicamente para uso de poetas de *haikai* fue *Hanabigusa* はなび草, 1625, compilado por Nonoguchi Ryūho 野々口りゅうほ, 1595-1669.

Los poetas de *haikai*, por otro lado, podían recurrir a una amplia gama de textos, como obras de teatro *noh* y los versos chinos, y a un nuevo sistema de asociación llamado *honjō* que adquirió una posición destacada. El *honjō* no era estático: tenía en cuenta el *hon'i*, pero adquirió otra capa de significado cada vez que se utilizaba en un nuevo contexto. No bastaba con escribir un poema que mostrara una apreciación sensible del *hon'i*; más bien, implicaba que el poeta de *haikai* escribiera algo que, basándose en el conocimiento sobre el *hon'i*, añadiera una visión nueva y original descrita a partir de la experiencia del poeta.

Uno de los poemas más conocidos de Onitsura es un buen ejemplo de ello:

<i>gyozui no</i>	no hay sitio
<i>sutedokoro naki</i>	donde arrojar el agua del baño;
<i>mushi no koe</i> ²⁹	canto de insectos.

El canto de los insectos se asocia con la melancolía del otoño, y el *Kokinshū* incluye este poema anónimo (186):

<i>wa ga tame ni</i>	El otoño no llega
<i>kuru aki ni shi mo</i>	a mí solo entre los hombres,
<i>aranaku ni</i>	soy el primero
<i>mushi no ne kikeba</i>	que se entristece con el sonido
<i>mazu zo kanashiki</i>	de las voces chirriantes de insectos ³⁰

Onitsura mantiene esta asociación convencional, o *hon'i*, pero su tratamiento del tema es muy diferente. Describe una situación bastante humilde y ordinaria: después de darse un baño al aire libre en los días aún cálidos de principios de otoño, está a punto de tirar el agua de la bañera. De repente, escucha el canto de los insectos recordándole que el verano ha terminado, y sin querer perturbar la tristeza del momento se encuentra perplejo, sin saber dónde tirar el agua.

²⁹ De *Satoe Nana Kuruma*. Citado en Okada Rihei 岡田利兵衛, 'Ueshima Onitsura', en *Haikai Kōza* 俳諧講座, Meiji Shoin, 1959, 2, p. 280.

³⁰ McCullough, p. 50.

Así, evocando las asociaciones del *hon'i*, un acontecimiento cotidiano se eleva a un instante de elegancia y sensibilidad. El *honjō* estaba en continua evolución. Para que los poetas de *haikai*, especialmente los principiantes, se mantuvieran al día necesitaban un *saijiki* que les guiase. En este Libro Segundo, Onitsura proporcionó a sus lectores un texto de este tipo, con ejemplos de varios temas poéticos y su significado esencial. Pero, al mismo tiempo, advierte a los aspirantes a poetas contra la dependencia excesiva de los textos antiguos, instando a que experimenten las cosas por sí mismos. Sólo así, declara, la gente será capaz de escribir poemas que contengan *makoto*, es decir, poemas realmente buenos.

Onitsura analiza tres tipos de palabras en el Libro Segundo. Las dos primeras se relacionan con las estaciones, es decir, con las festividades y fenómenos naturales. La tercera, de acuerdo con las categorías en las antologías de poesía imperial, se basa en los temas de viajes, amor y celebraciones.

El primer tipo de palabras se refiere a las festividades, y el Libro Segundo comienza con un pasaje que describe el día de Año Nuevo. El siguiente tipo se referirá a los fenómenos naturales, como las plantas, los animales y el tiempo.

Las libélulas sirven de ejemplo para el apartado del verano:

“Primero vimos una o dos revoloteando alrededor del alero de la casa. Luego, viajando de noche, las notamos en la hierba al borde del camino. Desde una barca en los remansos del Setagawa, se agrupan alrededor de ramas de sauce y hacen que el árbol parezca que tiene flores (p. 69)”.

Las tres secciones finales del Libro Segundo describen varias escenas que una persona puede encontrar en diversas situaciones relacionadas con los viajes:

“El golpeo de un batán.
El tañido de una campana en la noche.
El sonido del lecho del río.
El llanto de los chorlitos....(p. 82)”.

Lo que sorprende en un texto tan profundamente preocupado por el *makoto* es que algunas de las situaciones descritas en la sección sobre el Amor parecen incluir comportamientos un tanto deshonestos. Por ejemplo, al observar a una hermosa mujer un hombre finge preguntar los precios de las cosas en una tienda cercana, con la esperanza de averiguar su nombre. O se pregunta qué tipo de soborno debería dar a un guardia que se interpone entre él y su amada.

Al parecer, en el Libro Segundo Onitsura presenta a los lectores ejemplos de escenas que son apropiadas para el *haikai*, no los ofrece como modelos de comportamiento que el poeta debe tratar de emular.

La finalidad de *Hitorigoto*

En la Introducción, Ikisai Chohaku explica que *Hitorigoto* fue escrito con un propósito. Por supuesto, era bastante común que los maestros de poesía escribieran tratados, y Onitsura se inspira en gran medida en predecesores poéticos como Ki no Tsurayuki, Fujiwara Teika, Shinkei y Sogi 宗祇. Mack Horton señala que muchos manuales y tratados teóricos se habían escrito para cultos y sofisticados poetas de renga de la corte. También indica que el renga se hizo popular entre las clases guerrera y comerciante, así que aumentó el número de tratados dirigidos a principiantes³¹. La era Genroku, cuando se escribió *Hitorigoto*, fue una época donde el *haikai* disfrutaba de una ola de popularidad; al igual que había sucedido en los círculos del renga, los entusiastas del *haikai* proporcionaron manuales a un ávido público que requería orientación sobre las complicadas reglas y parámetros cambiantes de un género que se desarrollaba con rapidez.

Onitsura insinúa que, de alguna manera, el *haikai* había entrado en declive y él espera remediarlo con su obra *Hitorigoto*. Aunque el *haikai* era menos estricto que el renga con respecto al lenguaje permitido, había desarrollado sus propios códigos rígidos que regulaban no sólo temas y vínculos sino también la conducta en el lugar de la representación. El hecho de que muchos de los mandatos de Onitsura se refieran a la ignorancia del decoro sugiere que parte de este rigor se había perdido o que nunca existió.

³¹ Horton, p. 458.

Una de las quejas más frecuentes de Onitsura es que los participantes en las reuniones de *haikai* no mantienen una actitud humilde en presencia de poetas más expertos. Señala que los practicantes contemporáneos de *haikai* están más preocupados por hacer gala de su ingenio que por ajustarse a unas normas de etiqueta que, para Onitsura, eran fundamentales:

“En el pasado, todos excepto los poetas más consumados se abstenían de escribir sobre la luna, la nieve o el cuco. Ahora, la gente no comprende este concepto.

Antes de que nos diéramos cuenta, hubo muchos que perdieron el Camino y eran incapaces de distinguir lo bueno de lo malo. Ésta es una situación deplorable (p. 41)”.

Además de las cuestiones de cortesía, el poeta de *haikai* también debía ajustarse al código *shikimoku* 式目, que rige los tipos de enlace, la posición adecuada de temas dentro de la secuencia, etcétera. Muchas de las advertencias de Onitsura se refieren a las formas adecuadas de enlace. Su lenguaje es a menudo metafórico vinculando la armonía dentro de la secuencia de versos enlazados con la armonía en el trato del poeta con otras personas.

Esto está en consonancia con su creencia de que los efectos de la práctica correcta de la Vía del *haikai* se extienden a la vida cotidiana del poeta. Pero también ofrece descripciones más concretas de, por ejemplo, la posición correcta de los versos de la Luna y la Flor dentro de una secuencia, y la necesidad de variedad en la secuencia.

El propio Onitsura no hace distinciones con respecto al género o clase de personas a las que considera capaces de escribir buenos *haikai*. Aunque Chōhaku comienza su Introducción declarando que la razón por la que el *haikai* se cree que es vulgar es que entre sus entusiastas se incluyen personas sin una innata sensibilidad poética (*kokoro naki*), e 'incluso mujeres y niños de baja cuna', Onitsura está más preocupado por el esfuerzo que hace el aspirante a poeta, sin mencionar en ninguna parte sus circunstancias sociales (o, presumiblemente, las suyas). La ambición del poeta no debe ser eclipsar a los demás, sino lograr lo que él o ella pueda obtener según sus capacidades.

El llamamiento de Onitsura a volver a las costumbres del pasado parte de su deseo por elevar el *haikai* desde su designación como baja cultura hasta una de alta cultura.

Tanto el waka como el renga ortodoxo pertenecían a la última categoría. Por el contrario, el *haikai* formaba parte de la cultura popular. Como una clase de ocio fue disfrutado durante todo el período medieval por cortesanos y guerreros, pero no lo consideraban en serio y rara vez lo escribían. Sin embargo, durante el período Edo el *haikai* encontró seguidores entregados en las ciudades, entre la gente del pueblo y los comerciantes, convertidos en un nuevo centro de poder. Al igual que los samuráis que practicaban renga, los poetas de *haikai* del grupo comerciante se sentían atraídos por el glamour de la poesía, pero el mayor grado de libertad de lenguaje y contenido que permitía el *haikai* se ajustaba más a sus gustos.

Onitsura afirma que lo que hace al *haikai* ser de baja cultura -su sencillez, su desnudez- es compartido por los géneros poéticos de la alta cultura. Rechaza lo esotérico y exclusivo, mientras sugiere que el 'mejor verso' de los grandes poetas del waka es el que posee la cualidad de la franqueza (*sunao*), atemporalidad (*fueki*), y, sobre todo, *makoto*. Lo que importa en poesía es menos el rango social que la formación y el autoaprendizaje. Los miembros del grupo comerciante (*chōnin* 町人) que leyeron el *Hitorigoto* podían sentir que su práctica del *haikai* los convertía en herederos legítimos de una tradición antigua y ennobecedora.

En *Hitorigoto*, Onitsura apuesta por la innovación al tiempo que alienta a los poetas de *haikai* a preservar el verdadero espíritu de la poesía clásica. Trata de aportar un nuevo sentido de seriedad y autoconciencia a la composición del *haikai*, utilizando viejos principios para promover un nuevo arte. La formación, por supuesto, es una necesidad y en gran medida los clásicos antiguos pueden servir de guía. Pero sin una experiencia auténtica, los clásicos también pueden inducir a error; y sin los clásicos la experiencia carece de guía. En última instancia, el mejor maestro es la propia percepción del poeta, una vez que se ha entrenado en el *makoto*.

La siguiente traducción de *Hitorigoto* se basa en el texto de Fukumoto Ichirō 復本一郎, ed., *Onitsura no 'Hitorigoto' Zenyakuchū* 上島鬼貫の[独り言]ぜにやくちゅう, Kodansha, 1982. La numeración de las secciones en esta edición se ha mantenido aquí en aras de la claridad, aunque no aparece en el texto original.

Cheryl Crowley

HITORIGOTO

Ueshima Onitsura

LIBRO PRIMERO

Introducción

1.

El *haikai* es un pasatiempo muy popular. Tanto quienes poseen sensibilidad poética como los que no, e incluso las mujeres y los niños de baja cuna, charlan sin parar sobre él con el resultado de que el *haikai* se considera frívolo y superficial. Pero esto tiene sus orígenes en el poema 'Naniwazu' del *Kokinshû* y en el poema 'Asakayama' del *Manyôshû*. Y como algo que crea armonía entre las personas y fortalece el corazón, ¿no tiene las mismas virtudes que la poesía waka? ³² Cuando consideramos que la forma del *haikai* procede del waka ³³, podemos preguntar en qué se diferencian realmente. Los mejores trabajos de los poetas de *haikai*, tanto del pasado como del presente, poseen las cualidades de *yûgen* 幽玄 en el contenido [kokoro] y de belleza etérea [yôen 妖艶] en las imágenes [sugata 姿].

Onitsura se ha dedicado al arte del *haikai* desde temprana edad. Para él, los profundos matorrales de la remota cima del monte Tsukuba no han sido un obstáculo³⁴. Desde el principio ha puesto su corazón en el *makoto*, y ha alcanzado una gran excelencia. Con el paso de los años se ha ganado una gran reputación y mucha gente lo reconoce como un poeta de gran habilidad. Para que su sabiduría esté al alcance de los principiantes, sus compañeros poetas le han pedido que escriba lo que se ha convertido en esta obra dividida en dos partes, *Hitorigoto*. No cabe duda de que sus enseñanzas son un tesoro de valor ilimitado.

³² Este pasaje se refiere al prefacio de Ki no Tsurayuki 紀貫之 a *Kokinshû*, en el que dice que el poema sobre la bahía de Naniwa en *Kokinshû* y el del monte Asaka en *Man'yôshû* son 'como el padre y la madre de la poesía'. La afirmación de Onitsura de que la poesía crea armonía entre las personas y reconforta el corazón también se basa en este prefacio. McCullough, p.3.

³³ 58 poemas del *Kokinshû*, 19 ("Formas diversas") se denominan "haikai". Muchos contienen lenguaje y recursos poéticos normalmente excluidos del waka.

³⁴ Minamoto Shigeyuki 源重之, *Shinkokinshû* 新古今和歌集, 1.013: El monte Tsukuba es un monte remoto, cubierto de profundos matorrales, pero no presenta ningún obstáculo para quien se lo propone". Minemura Fumito 峯村文人 ed., *Shinkokinshû*, NKBZ 26, Shôgakukan, 1974, p. 315.

Onitsura me pidió que escribiera una introducción a esta obra. Como soy un ignorante de este Camino, no creí que pudiera escribir nada, así que al principio me negué. Pero como él insistió no pude hacer otra cosa; así que, confiando en mi pincel he escrito aquí lo que me ha venido a la mente.

IKISAI CHOHAKE³⁵

³⁵ いきさい長伯 (también conocido como Ariga Chōhaku 有賀長伯), 1661-1737, poeta waka.

HITORIGOTO

UESHIMA ONITSURA

2.

El Camino del *haikai* parece superficial pero es profundo; parece sencillo, pero es difícil³⁶. Oímos a la gente decir cosas como: 'Cuando eres principiante, te diriges de lo superficial a lo profundo; después de alcanzar lo profundo, regresas de nuevo a lo superficial'³⁷. En el pasado, las personas eran puras de corazón [*sunao*] y progresaban de la etapa de Principiante a Intermedio, y luego finalmente a Avanzado. Pero hoy en día son pocos los que se dedican siquiera a este tipo de entrenamiento.

Todos se superan a sí mismos y en un abrir y cerrar de ojos, sin la aprobación de los demás, se consideran poetas consumados. En consecuencia, hoy en día el *haikai* se considera frívolo, desechable y ligero. Es muy lamentable porque se dice que la forma de *haikai* tiene su origen en la del *waka*, y no es éste un Camino que deba considerarse vulgar.

3.

Aunque la mayoría de las personas entienden que el logro en este Camino conduce a la elocuencia, no se dan cuenta de que es algo que puede beneficiarles mucho en otros asuntos ajenos a la composición poética.

Para que el *haikai* cumpla su rol como forma de alcanzar el *makoto*, debes concentrarte y practicarlo con diligencia.

Consideremos el ejemplo de un joven reprendido por sus padres. El “*maeku*”前句 son los padres enojados, el “*tsukeku*”付句 es la juventud: no puedes esperar que sea un encuentro armonioso. Pero si el chico sabe que el castigo es justo, entonces él y sus padres estarán en armonía.

³⁶ De la primera línea de la Introducción a *Kindai Shūka* 近大秀歌 de Fujiwara Teika 藤原定家1209: "El arte de la poesía japonesa parece superficial, pero es profundo, parece fácil, pero es difícil". Robert H. Brower & Earl Miner, tr., *Fujiwara Teika's 'Superior Poems of Our Time'*, University of Tokyo Press, 1967, p. 41

³⁷ De *Sasamegato*, 1463, por Shinkei 心敬, 1406-1475. Kidō Saizō 木藤才藏 & Imoto Nōichi 井本農一, ed., *Renga Ronshū Haikaishū* 連歌論集俳諧集, NKBT 66, Iwanami, 1961, p. 187.

Por esta razón, componer el *tsukeku* con el espíritu piadoso de quien teme enfrentarse a sus padres, enfadando a los dioses, mejorará sin duda el poema. Lo mismo ocurre con el espíritu de un sirviente que, invitado a un sitio de descanso por su amo, pone sus propias necesidades en segundo lugar. En tus tratos con los demás, trata a cada persona como a un hermano o hermana. Compara el *haikai* con las acciones de la vida cotidiana y piensa en él como algo en armonía con las cosas diarias. Cada verso surgirá entonces de forma natural³⁸.

4.

Hay personas que no han estudiado suficientemente el Camino y, por ello, componen versos que no se ajustan a las convenciones, aunque ellos mismos los consideran originales. Estas personas no pueden alcanzar la verdadera excelencia. He oído decir que cuando se trata de la dicción [*kotoba*] hay que utilizar palabras antiguas, pero cuando se trata del contenido [*kokoro*] hay que expresar sentimientos nuevos³⁹.

Después de que uno o dos buenos versos se sucedan en una reunión de *haikai*, la mayoría de la gente piensa para sí misma: "Voy a concentrarme más para componer algo aún mejor". Pero son pocos los pueden componer sin esfuerzo un *yariku*⁴⁰. Es difícil elaborar algo bueno si todo el mundo está pensando en cada verso o participante por separado, como una entidad separada, o se concentra en cómo eclipsar a los demás. Después de que alguien componga un verso que fluye bien es aún más difícil seguir con uno que sea excelente. Los versos que sobrepasan la dificultad del *maeku* están fuera del alcance de los poetas inmaduros.

³⁸ Onitsura plantea dos puntos importantes en este pasaje un tanto confuso. Uno, la importancia de la armonía (*norinajimi* 乗馴染) al enlazar versos, comparando la relación entre *maeku* y *tsukeku* a la que existe entre padre e hijo. El niño debe aprender a amoldarse a la voluntad de sus padres, y el poeta debe encontrar la manera de que el *tsukeku* armonice con el *maeku* que lo precede. También afirma que la práctica del *haikai* no está separada de la vida cotidiana; el progreso en una llevará al progreso en la otra.

³⁹ En Eiga *Taigai* 詠歌大概 p. 1216, Teika escribe: 'Al expresar emociones, da prioridad a la originalidad; en cuanto a las palabras, debes utilizar las antiguas [del *sandaishū*].' Kidō & Imoto, NKBT 66, p. 114.

⁴⁰ 遣句, un *tsukeku* que coincide con un *maeku* difícil, empleando una técnica de enlanceligera permitiendo que la secuencia se aleje, o escape, de la dificultad. También llamado *nigeku* 逃句

5.

En cuanto al *hokku* 発句: la luna, la nieve, las flores, los árboles y las hierbas, y toda clase de objetos animados, cualesquiera que sean, en el instante en que se mencionan expresan cosas para uno mismo.

¿Cómo puede haber *makoto* si en tu poesía no hay un sentimiento alegre por los aspectos de la naturaleza?

Es de una importancia capital que el verso de enlace conserve la armonía con el anterior.

El propio Sōgi dice: 'Si enlazas bien los versos, es como tener buenas relaciones con completos desconocidos. Si no se hace bien, es como estar en conflicto con tus propios parientes⁴¹'.

6.

Si tu habilidad para componer poesía se limita a lo imaginario [*sugata*] y la dicción [*kotoba*], el resultado carece de *makoto*. Si incluyes sentimientos profundos y no te preocupas por la forma o la dicción, el resultado es mejor. Tanto en la antigua poesía como en la prosa, ¿no era su objetivo componer versos pensando con pasión y profundidad, empleando cualquier cosa que se le ocurriera naturalmente?

Es mejor usar los versos de tu maestro como modelo para los tuyos. Una vez que hayas captado la esencia de su modelo, puedes desviarte de él para descubrir y usar tu propia voz poética.

7.

Alguien dijo: 'Digan lo que digan, el *haikai* no se consigue fácilmente'. Darse cuenta de que no se logra con facilidad es estupendo. Tengo una devoción natural por el *haikai* y he dedicado a su Camino unos cuarenta años. Tanto si estoy en movimiento como sentado, nunca dejo de pensar en él. Tengo mi tintero junto a la almohada y durante cada momento del día en que estoy despierto permanezco absorto en el *haikai*. Todo lo que puedo decir es que comprenderlo incluso un poco es muy difícil. No entiendo cuando la gente que normalmente no aprecia el *haikai* pretende saber sobre este tema, ya que no es fácil de entender.

⁴¹ 宗祇 1421 -1502, el célebre poeta de renga.

8.

Entre las personas que practican el *haikai*, hay algunas que interrumpen su entrenamiento demasiado pronto. Es decir, cuando llegan a un punto en que parecen haber alcanzado la maestría. Ésto es muy desafortunado. Muchas veces puede parecer fácil componer versos, mientras que en otras ocasiones resulta ciertamente difícil. A medida que progresas en el Camino, los resultados de tu práctica se acumulan y te das cuenta de lo difícil que es.

El camino del entrenamiento es interminable; a medida que avanzas, sus misterios son ilimitados. Harías bien en considerarlo como algo que ha de llevarse a cabo hasta el momento de la muerte.

Considera el ejemplo del maestro de renga Sōgi. Nadie podía igualarlo. Pero cuando llevaba cinco años componiendo versos, tenía el nivel de cinco años de práctica; después de diez años, el de diez años de práctica.

9.

La poesía recién escrita acaba envejeciendo. La buena poesía no parece ni vieja ni nueva. Hay una diferencia entre el verso centrado sólo en la forma o diseño [*sakui* 作意] y el que incluye un profundo sentido de *makoto*, despreocupado de lo imaginario o la dicción.

Los poemas sobre el Año Nuevo [*saitan* 歳旦] tratan simplemente de la primavera. Los de Año Nuevo [*gantān* 元旦] se refieren a ese día específico y muestran un aire más formal. Los versos sobre los cerezos en flor se refieren sólo a las flores y los versos de la luna sólo sobre la luna, pero en cualquier caso, su significado se considera complejo.

Algunas personas piensan durante un rato y, sin concentrarse demasiado en la técnica, combinan varias cosas dentro del poema; de forma natural llegan a unos versos bien elaborados.

10.

Hacer un esfuerzo por omitir la falsedad y tratar de escribir honestamente es, por supuesto, mejor que incluir con intención la falsedad, pero da como resultado un poema donde el *makoto* es meramente un recurso poético. Cuando las personas que entrenan adecuadamente en el Camino se concentran en no evitar la falsedad ni incluir el *makoto*, el resultado es que no hay falsedad en ningún verso y el *makoto* surge de forma natural. Esto se debe a que no hay engaño en el corazón humano convencional, y la gente está naturalmente dotada de una profunda comprensión de la emoción ante las cosas [aware 哀れ].

11.

Antiguamente, se fijaba con antelación la fecha de un encuentro poético, se cumplía un calendario y había muchas rondas de composición. Así se produjeron muchos buenos poemas. En ese momento, la reunión a veces comenzaba después del desayuno y continuaba hasta la medianoche; o bien comenzaba por la tarde y no terminaba antes del amanecer. Hoy en día, sin embargo, hay pocas reuniones que duren dos rondas. Cuando terminan, tan sólo se han durado un tercio del tiempo que solían implicar.

En los viejos tiempos la gente componía poesía después de pensarla detenidamente, y entonces se ganaban la aprobación de su maestro. Por su parte, el maestro nunca aprobaba un poema por razones triviales. O bien sentía cierta simpatía por el *maeku* o encontraba armonioso el poema en su conjunto. De este modo, el tiempo transcurría de forma natural⁴².

⁴² Véase el apartado 31.

12.

Los poemas artificiosos pueden parecer interesantes incluso a personas sin sensibilidad. Por otro lado, se dice que 'interesante' no significa necesariamente 'bueno'. La belleza sencilla, aunque profunda, de los poemas escritos por personas que han estudiado con asiduidad el Camino no puede ser comprendida en absoluto por aquellos que no lo han hecho. Sólo porque las palabras parezcan sencillas, un necio puede pensar: “¿Por qué no escribo yo un poema así? ¡Cualquiera podría hacerlo!”

Hay una diferencia entre los poemas que poseen la cualidad de la belleza sencilla y los poemas sencillos que son simplemente malos. Cuando las personas que no comprenden esto componen poesía, no pueden juzgar correctamente lo que debe estar ahí, así que recortan cosas imprudentemente. Al final, no queda nada más que un poema incomprensible. Pero como el propio poeta no ha olvidado su concepto original, al menos entiende su significado, y sólo sobre esta base va por ahí promocionándose como un gran poeta. Ésto es verdaderamente repugnante.

Una vez más, la persona sin formación no podrá apreciar un poema profundo [幽玄 *yûgen*].

13.

En una reunión donde se compone el verso con fines religiosos, ¿cómo pueden los poemas que contienen falsedades estar en sintonía con el espíritu de la deidad? Las personas que no dominan el *makoto* no deberían escribir *haikai* en estas ocasiones. La composición en estos eventos es un asunto serio y solemne.

En las reuniones donde se muestra una imagen de la deidad⁴³ debes adaptar tu actitud como si ese día fueras un sacerdote. Si, por el contrario, no se exhibe ninguna imagen sagrada, debes invocar a la deidad en tu corazón para que haga sentir su presencia. Quien se comporta de una manera humilde, como si la deidad estuviera presente, podrá componer versos libres de toda falsedad. Además, al componer versos que honren a los muertos, ten en cuenta que la escritura que carece de *makoto* es contraria al Camino Budista.

14.

En cuanto a los versos sobre las flores, debes dejarlos al maestro o al miembro más veterano del grupo. Es bueno no preocuparse demasiado por estos poemas. Hay ocasiones en que los nobles y los jóvenes pueden querer escribirlos. Y ellos no esperan a que les insistan los demás⁴⁴.

En el pasado, todos excepto los poetas más consumados se abstendían de escribir sobre la luna, la nieve o el cuco. Ahora, la gente no entiende este concepto. Antes de que nos diéramos cuenta, hubo muchos que perdieron el Camino y eran incapaces de distinguir lo bueno de lo malo. Es una situación deplorable.

Además, es extraño que quienes componen los versos iniciales de apertura y la tercera estrofa no piensen que estén preparados para el verso sobre la flor.

⁴³ La alcoba de la sala en la que se celebraba una reunión poética formal se decoraba a menudo con la imagen de una deidad, en particular una asociada a la poesía. Véase el apartado 33.

⁴⁴ 'Al componer "versos floridos", los novicios suelen delegar en sus mayores o en sus superiores sociales. Ocasionalmente, el grupo o el maestro permiten que un joven especialmente encantador componga un "verso sobre la flor". Esta práctica se permite por razones de amabilidad, aunque las personas que piensan estrictamente en términos artísticos condenan tal solicitud como decadente". Konishi Jin'ichi, "El arte del renga", en *iis*, 2:1 (otoño de 1975), p. 40.

15.

La segunda estrofa [*wakiku* 脇句] debe terminar en sustantivo, la tercera en una forma como *ni*, *nite* o *ramu*; *mo nashi* y *wa nashi* también son aceptables. Todo el mundo sabe esto, pero pocos entienden la razón. También es común el uso de *te*, *ni* o *wa* en la segunda estrofa, y de sustantivos en la tercera⁴⁵.

Es una regla que en el anverso de la primera hoja de papel⁴⁶, el verso decimotercero debe ser sobre la luna, el séptimo en el reverso también, y el decimotercero ha de ser sobre flores. Pero si la luna o los versos de flores aparecen antes de sus posiciones designadas, pueden colocarse en cualquier lugar⁴⁷.

En cuanto al significado de 'flor', no siempre podemos suponer que las flores de cerezo son la "verdadera flor"⁴⁸. Por lo tanto, no hace falta que añada que ninguna otra puede considerarse la "verdadera" flor. Por esta razón, hay que pensar detenidamente en el significado de 'flor' en un verso sobre flores.

⁴⁵ Normalmente, si el segundo verso termina en un nominal, se logrará un sentido de equilibrio haciendo que el tercero termine en una expresión kana; ejemplos dados aquí son partículas de caso, verbos auxiliares, adjetivos, etc. Si el segundo verso termina en una de estas expresiones kana, el tercero debe terminar en un nominal. Higashi Akimasa 東明雅, *Renku Nyūmon* 連句入門, ChūōKōronsha, 1978, pp. 69-71.

⁴⁶ Es decir, una grabación de una secuencia de cien versos.

⁴⁷ Por lo general, el anverso de la primera hoja del registro secuencial debe incluir ocho versículos, con el verso de la Luna en séptima posición. El reverso debería tener catorce versos, con la Luna en la novena posición y la Flor en la decimotercera. Las ligeras desviaciones, como la de Onitsura en este caso, no son infrecuentes. Higashi Aki-masu y otros, ed., *Renku Jiten* 連句辞典, Tōkyōdō, 1986, pp. 54-55.

⁴⁸ *Shōka* 正化. Típicamente, *hana*, flor, se supone que significa flor de cerezo, pero, como Onitsura matiza esto no es necesariamente así.

16.

En el período Kamakura, cuando Minamoto Yoritomo interrogó al poeta Saigyō⁴⁹ sobre el Camino del guerrero, el poeta respondió: 'Deberías montar a caballo como en el poema de Ōe no Chisato, "Mirando la luna⁵⁰". Así, el shogun llegó a comprender el ritmo y se dio cuenta de que un buen jinete era el resultado de respuestas rápidas y adecuadas a la situación. Así se dice.

Este tipo de consejo también se aplica al *haikai*. Los poetas habilidosos tienen sentido del ritmo y una rápida respuesta.

17.

Vemos la siguiente recomendación en los escritos de un antiguo poeta: 'Más difícil que hacer interesantes tus propios versos es comprender los de otros⁵¹'. Éste debería ser un Camino en que una persona se entregue por completo a su formación.

⁴⁹ Minamoto Yoritomo 源頼朝, 1147-1199, fundador del shogunato Kamakura; Saigyō 西行, 1118-1190, sacerdote y poeta waka.

⁵⁰ Ōe no Chisato 大江千里 *Kokinshū*, 4:193.

tsuki mireba	El otoño no llega
chiji no mono koso	para mí entre los hombres-
Kanashikere	sin embargo, estoy agobiado
wa ga mi hitotsu no	con mil vagas penas
aki ni wa aranedo	cuando contemplo la luna
McCullough, p. 51.	

⁵¹ Según Fukumoto, p. 52, se trata de una referencia a un comentario hecho por Shinkeien *Sasamegato*:

我句を面白く作るよりも、聞くは遙に至りがたしといへり。

18.

En cuanto al efecto de 'movimiento' [*ugoku*] en el *hokku*, este efecto se logra si, por ejemplo, enlazamos un verso sobre *tsubana* con otro sobre violetas ⁵². Si vinculamos uno cuyo tema es *kakitsubata* con otro sobre *ayame* ⁵³ ambos chocarán. Hay que pensar cuidadosamente en otros temas similares⁵⁴.

19.

Hay muchos casos de personas que, aun habiendo nacido con una forma de ser honesta, han adquirido la costumbre del engaño en su poesía. También existen muchas personas que, aunque comenzaron observando las convenciones de la forma, eligieron escribir de manera extremadamente retorcida. Sólo se preocupan por el provecho que pueden extraer del *haikai*, no reflexionan, tienen una opinión desmesuradamente alta de sus propias habilidades, confían en las meras ocurrencias... este tipo de comportamiento es el resultado de no comprender, en absoluto, el Camino del *haikai*.

¿Pueden las personas que poseen franqueza componer *haikai* falsos del mismo modo que pueden decir mentiras en su día a día? Ésto es como ser alguien que suele tener hábitos conservadores, pero se viste con ropa ostentosa. Debes pensar detenidamente sobre ésto y comprenderlo.

Se dice que el *haikai* tiene su origen en el *waka*, que con el corazón como semilla crece en las innumerables hojas de las palabras; es capaz de despertar las simpatías incluso de dioses y demonios invisibles y de consolar los corazones de los feroces guerreros⁵⁵.

⁵² *Tsubana* 茅花 o *chigaya*, hierba alang; sumire.

⁵³ *Kakitsubata* 杜若, *ayame*, la flor del iris.

⁵⁴ Onitsura parece advertir a sus lectores contra los vínculos entre versos cuyos temas están tan estrechamente asociados.

⁵⁵ Una referencia al prefacio del *Kokinshû*.

Practicando el *haikai* una persona es capaz de realizar el *makoto*, e incluso la gente insensible llegará a conocer los verdaderos sentimientos. Del mismo modo, las personas que carecen de devoción filial o lealtad compensarán sus debilidades.

Piensa bien la composición, incluye en el *maeku* las experiencias que tienes cuando te enfrentas al mundo, y también en cada *tsukeku* posterior. Cuando el *maeku* y el *tsukeku* no se encuentren en mutua armonía, observa que esto se debe a la falta de franqueza [*sunao*] y, por tanto, deberías revisar tus versos.

La gente compone poemas con palabras corrientes y cotidianas, y todo ello puede ser *haikai*. Es difícil para las personas que no entienden esto apreciar el sabor del *tsukeku*.

20.

Lo que hoy se considera estilo antiguo, sin duda alguna vez se estimó contemporáneo. Y lo que hoy se considera actual algún día será visto como anticuado. No hay diferencia en que el poema sea etiquetado en uno u otro estilo. Todo depende de las imágenes que el poeta desee componer. Incluso si son designadas como 'estilo antiguo' o 'estilo nuevo', los versos de un poeta que haya practicado honestamente el Camino del *makoto* no parecerán anticuados, sin importar cuántos años hayan pasado desde que fueron escritos⁵⁶.

Por desgracia, pocos se dedican a esto en profundidad.

21.

Algunas reuniones poéticas permiten prácticas poco ortodoxas, como no pensar en el *maeku*, acumulando versos escritos previamente y haciendo rondas poéticas en las que el *tsukeku* no tiene relación con el *maeku*. Participar en tales encuentros es como meter una espada en una funda vieja.

Pero debe decirse que hay ocasiones en las que se pueden componer versos de antemano. Pongamos por ejemplo una persona que es extremadamente atenta en todo y siempre pone todo su ser en lo que hace. Entre los muchos versos que han sido compuestos durante la práctica, él encuentra uno que es apropiado para la situación actual. ¿No es esto lo que los poetas del *waka* llaman 'capacidad poética'? [*utabukuro* 歌袋]

⁵⁶ Ver apartado 23.

22.

¿Qué hace que un verso sea excelente? Lo escuchas por primera vez y no hay nada en él que resulte llamativo. El tono es digno y el lenguaje fluye con naturalidad, pero desconoces por qué la composición es buena. Las personas que creen que escribir un poema interesante es cuestión de un juego de palabras magistral no entenderán lo que quiero decir con excelente.

Los que comparten esta opinión pueden escuchar por casualidad un *hokku* conocido por ser sobresaliente y escrito por alguien excelente. Pero luego se dan cuenta de que no comprenden lo que hay en el fondo y comienzan a dudar de sus antiguas suposiciones. Después de entrenarse asiduamente en el Camino, llegan a comprender la belleza natural del buen verso. Tan pronto como pueden reconocer lo que es bueno en la escritura de los demás, la suya propia empieza a mejorar. Los poetas que confían en el artificio verbal y admiran sólo su propio trabajo no pueden reconocer ni disfrutar de un verso excelente.

23.

Cuando a alguien que practica este Camino del *haikai* se le pide que escriba versos al estilo de alguna época en particular, le resulta fácil componer y recitar utilizando las imágenes de esa época. Por no hablar de los versos poco convencionales, que probablemente sean aún más fáciles de componer. Ningún recurso poético es difícil para él⁵⁷.

Pero en el verso de alguien que ha contemplado profundamente el *makoto* y se ha esforzado por hacer que sus imágenes se adecúen a las de la época, las imágenes no son necesariamente uniformes. En cuanto a sus secuencias de versos en solitario [*dokugin* 独吟] el espíritu varía naturalmente de un lugar a otro y uno nunca se cansa de leerlos.

⁵⁷ Es decir, alguien que ha practicado el Camino.

Para los poetas sin formación a los que se les pide que hagan este tipo de cosas, incluso la imitación es difícil. En cuanto a las secuencias en solitario de personas que están completamente absortas en una forma de pensar, naturalmente se cansan de lo que han estado haciendo, y finalmente, su trabajo se vuelve inadecuado incluso para ellos mismos... En estos casos, ¿cómo debe sonar a otras personas?

Los versos que has concebido por ti mismo son fáciles de componer; los que te han sido impuestos otros son difíciles. Es importante poner el corazón en este punto y, abandonando cualquier otro pensamiento, dedicarse al entrenamiento. No tengo palabras que decir a quienes consideran que la facilidad de composición es algo bueno evitando lo que es difícil.

Que el ruiseñor [*uguisu* 鶯, ruiseñor japonés, ceta o curruca] suena como tal y que las ranas suenan como ranas es algo de lo que oímos hablar en varios waka. Es un hecho que el ruiseñor no suena como las ranas y que el canto de las ranas no es el de dichas aves⁵⁸.

24.

Sobre el tema de los poetas que no practican el Camino del *haikai*: tomemos el ejemplo de una persona que sube al tejado de una gran casa y contempla las montañas en las cuatro direcciones. Ha escuchado a alguien decir: ¡Qué vasto y claro es esto! Y así, anhelando ver el paisaje que inspiró esta afirmación y para tener tal experiencia por sí mismo, sube a lo alto del tejado y mira. Si no subimos peldaño a peldaño, ¿cómo podremos llegar a la cima? Es fundamental que los principiantes entrenen asiduamente.

Los poetas que aún son inmaduros pero se creen consagrados son estúpidos.

Deberías reflexionar sobre ésto sinceramente en tu corazón y ser consciente de la máxima de que, sin la práctica, no llegarás a ser habilidoso. Sin práctica no puedes confiar exclusivamente en el talento para alcanzar la excelencia, ni viajar lejos en el Camino dependiendo de la sabiduría o el conocimiento.

⁵⁸ Del prefacio de *Kokinshū*: "El canto de la curruca entre las flores, la voz de la rana que habita en el agua, nos enseñan que toda criatura viviente canta". McCullough, p.3. Así, al igual que los pájaros y los animales cantan con su propia voz, los poetas debencultivar una voz auténtica, es decir, *makoto*.

Para entrenarse en el *haikai*, dedícate a versos que tengan el sabor del *makoto*, sé escrupulosamente honesto en el trato diario con la gente que te rodea, y comprende la importancia de evitar lo deshonesto.

Algunas personas dicen: 'Han pasado muchos años desde que empecé a estudiar *haikai*' y creen que sólo eso es una prueba de una práctica frecuente. Pero se engañan a sí mismos. En cuanto a los poetas que aún no han puesto su corazón en seguir el Camino del *makoto* y se contentan con explorar sólo los aspectos más superficiales de la composición del poema, nunca obtendrán ningún beneficio del *haikai*, no importa cuántos años afirmen haberlo practicado.

25.

En el *haikai*, tenemos los versos llamados sencillos, originales, *yariku* y excepcionales⁵⁹. Los versos sencillos son aquellos que por sí solos no tienen una belleza evidente, pero encajan perfectamente en el *maeku*. Los versos originales tienen un estilo muy individual y, por lo tanto, son interesantes. Los *yariku* están hechos para encajar *maeku* difíciles con una asociación ligera, manteniendo con interés la secuencia. Los versos excepcionales a primera vista pueden parecer que no encajan bien con el *maeku*, pero en un nivel más hondo tiene un sentido adecuado y un significado profundo.

Según un antiguo poeta, en una secuencia de cien versos 33 deberían ser *ji*, 33 deben ser *yariku*, 17 *shiku* y 17 *kakugai*⁶⁰. Pero no es necesario seguir estas pautas tan estrictamente. Simplemente significa que, al componer una secuencia de cien versos, se debe procurar cierta variedad.

⁵⁹ *Ji* 地, *jiku* 自句, *yariku* 自句, y *kakugai* 格外. *Ji* y *yariku* son términos bastante habituales en la crítica del *renga* y el *haikai*, pero *shiku* y *kakugai* sólo aparecen en las obras de Onitsura. *Yariku* se trata con cierto detalle en el apartado 4, más arriba, mientras que *ji*, llano o liso, es la contrapartida de *mon* 文, impresionante.

⁶⁰ La fuente de esta referencia es oscura, pero puede tratarse de una cita errónea hecha por el poeta de *renga* Satomura Jōha 里村 紹巴, 1525-1602, en *Renga Kyōkun* 連歌教訓, 1587, que subraya la importancia de la variedad en una secuencia de versos. Fukumoto, p. 71.

Cuando comparamos *renga* y *haikai*, en lo que difieren, difieren ampliamente; donde son similares, prácticamente no pueden distinguirse. Por ejemplo, dos personas se dirigen en direcciones opuestas: una hacia el este, la otra hacia el oeste. Incluso si caminan juntos durante un corto recorrido, rozándose las mangas opisándose los dobladillos, uno piensa: 'voy hacia el este', mientras que el otro piensa: 'Me voy al oeste'. Como sus destinos son distintos, podemos decir que van en direcciones diferentes.

Los versos que contienen el lenguaje del estilo *haikai* son, desde el principio, diferentes del *renga*. Pero incluso en el caso de versos con un lenguaje más suave y que a primera vista parecen tener un aire de *renga*, su intención no es la del *renga* sino que son *haikai*.

¿Esto no es lo mismo que nuestro ejemplo de las dos personas que, aunque comienzan espalda con espalda en el mismo lugar, se dirigen en direcciones opuestas?

También hay poemas que son *haikai* porque usan el tipo de orden de las palabras que no se encontraría en el *renga*. Aun así, sin hablar de los versos uno por uno es realmente complicado expresar estas cuestiones con palabras.

Consideremos esta afirmación de un viejo maestro: 'Tomamos el *renga* como la base de nuestra poesía, y al mismo tiempo, nos olvidamos del *renga*⁶¹'.

⁶¹ Una declaración de Nishiyama Sōin 西山宗因, 1604-1682, en la antología *Orandamaru Nibansen* オらんだまる 二一 ばんせん, 1680. Fukumoto, p. 73. Sōin fundó la escuela Danrin de *haikai*, y Onitsura estudió con él desde 1676, cuando tenía dieciséis años. Utiliza esta afirmación para enfatizar su punto de vista sobre la diferencia entre *renga* y *haikai*. Reivindicar el *renga* como antepasado literario da prestigio al *haikai*, pero Onitsura también recuerda a los lectores su carácter distintivo como género.

En cuanto a los versos fuertes y débiles, la mayoría de la gente cree que un verso fuerte usa *haigon* [lenguaje de *haikai*] robusto⁶², escrito de forma extravagante. O bien piensan que el uso de muchos caracteres chinos⁶³ da fuerza a su escritura. Sin duda, se trata de un malentendido. Tomemos el ejemplo de una persona grosera que tiene una discusión. Quizá su actitud sugiera la de un guerrero feroz, pero en realidad no es tan valiente como para sentir el desprecio de un verdadero guerrero hacia la muerte. Sólo pone esta pose porque espera intimidar a los demás. Este tipo de persona sería la primera en huir si se enfrentara a una situación que amenazara su vida. Por tanto, es erróneo decir que un verso compuesto después de que el autor haya reflexionado profundamente sobre el *makoto* es débil, simplemente porque utiliza un estilo y un lenguaje suaves.

Es como una persona que se encuentra con otra que lo critica aunque no haya hecho nada malo. Él se explica con palabras amables, y aunque suena como si fuera débil se resigna a morir antes que retroceder un solo paso, ¿No es más correcto decir que el verso que carece de *makoto* es débil y el que lo incluye es fuerte? Encuanto a las personas que no aprecian el *makoto* y creen que la fuerza o debilidad de la poesía es una cuestión de lenguaje y forma, ¿no son completamente inexpertas y están equivocadas?

⁶² *Haigon* 俳言 lenguaje del *haikai*, es decir, no clásico.

⁶³ Las palabras de etimología china se consideraban más fuertes que las japonesas nativas; también se consideraba que escribir en kanji en lugar de kana tenía este efecto.

28.

En el pasado, los maestros de *haikai* decían que un día en una reunión de *haikai* representaba la acumulación de cien días de práctica; consideraron de gran importancia la participación en estos encuentros. Estaban versados en cuestiones como la esencia y el atributo⁶⁴ de las montañas, las masas de agua, viviendas, etc., así como el encadenamiento adecuado evitando repeticiones ⁶⁵ en la secuencia. Como estudiaban estas cosas con gran detalle, trataron incluso la aparición de un día en una reunión de *haikai* como un asunto de importancia.

29.

Los poemas en los que la dicción no es buena son un fracaso, aunque se hayan escrito después de que el poeta reflexionara profundamente sobre el *makoto* y lo haya expresado debidamente en el verso. Los buenos poemas son aquellos en los que el lenguaje y el espíritu están en armonía.

No asumas que, en todos los casos, el verso cuyas palabras son sinceras es el mejor. Es precisamente con un lenguaje robusto cuando el *haikai* tiene su sabor.

⁶⁴ *Tai* たい y *yū* ゆう son subdivisiones de las categorías temáticas de montañas, masas de agua y viviendas. Hacer distinciones tan finas en las categorías era otra forma de presentar una secuencia sin que se volviera tediosa o repetitiva. El *tai* de masas de agua, por ejemplo, incluye océanos, ríos y bahías; el *yū* incluye olas, hielo y mareas.

⁶⁵ *Rinne* 輪廻, es decir, volver a lo que ha surgido antes en la secuencia. Si los poetas no se atienen estrictamente a las normas de no repetición de temas, una secuencia puede volverse aburrida y carecer de interés.

30.

El sacerdote Sōchō escribe en su miscelánea:

“El *tsukeku* debe estar separado del *maeku*, pero no demasiado. Consideremos el ejemplo de separar el tallo de una planta de loto. Al tirar de él, se parte con facilidad; aún así, los dos trozos permanecen unidos por un filamento. Como muestra este ejemplo, debemos desvincular nuestro verso del *uchikoshi*⁶⁶. Abandonar el contenido del *maeku* es como cortar el tallo de la planta de loto. Usar palabras con significado asociado⁶⁷ y temas que se relacionan entre sí⁶⁸ es la forma de hacer el filamento que mantiene conectada la secuencia⁶⁹”.

Los poetas de *haikai* deberían tomarse en serio estas palabras.

31.

En los viejos tiempos, cuando la gente hacía colecciones de *haikai*, los poetas de diversas provincias escribían sus versos y los enviaban al compilador para que los considerara. Los poemas que recibían buenas calificaciones se copiaban en un *tanzaku*⁷⁰ y se incluyeron en una antología.

Sin embargo, hoy los principiantes más rancios, creyendo que su obra debe ser incluida, escriben descaradamente sus versos y los envían.

⁶⁶ 打越, el verso anterior al *maeku* en una secuencia. En otras palabras, el enlace debe producirse sólo entre el par de *maeku* y *tsukeku*. No debe haber ningún vínculo entre este par y el verso inmediatamente anterior.

⁶⁷ *Engo* 縁語

⁶⁸ *Yorai* 寄合, el proceso de enlazar versos basándose en asociaciones léxicas y literarias establecidas. Por ejemplo, en la sección sobre el Verano del Libro Segundo, Onitsura utiliza *yorai* cuando asocia las flores deutzia (*unohana*) con la nieve; y en Invierno, cuando incluye el pelo blanco de los ancianos en su discusión sobre el tema de la escarcha.

⁶⁹ Sōchō 宗長, 1448-1532, fue maestro de renga y discípulo de Sōgi. La miscelánea (*zōdan* 雑談) es probablemente su *Renga Hikyōshū* 連歌北二集 1510. Kidō Saizō, ed., *Renga Ronshū* 連歌論集, Miyai, 1990, 4, pp. 172-73.

⁷⁰ 短冊, hojas de papel largas y estrechas para escribir poesía.

De manera similar, en cuanto a los turnos de las reuniones de *haikai*, en el pasado los poetas pedían humildemente la opinión de su maestro sobre su *tsukeku* antes de considerarlo listo para ser aceptado en la antología. Incluso en lo que respecta al *tsukeku*, hoy la gente se limita a seguir sus propios caprichos y no pide la opinión de nadie, e inmediatamente incluyen su verso en el registro.

Es desgarrador ver cómo las cosas han llegado a un punto tan alejado de las normas.

32.

En el pasado, los versos que formaban vínculos con asociaciones entre cosas y palabras, tales como nombres de lugares famosos⁷¹, no incluían algo que no pudiera corroborarse mediante una referencia a la historia antigua o la poesía.

Cuando tenía unos veinte años, asistí a una reunión poética con mi maestro Matsue⁷² y Sōin. Con respecto al verso:

choto mi ni wa	Aunque esté lejos,
chikaki mo tōshi	parece tan cercano a primera vista:
yoshino yama	monte Yoshino.

Yo añadí:

koshi ni fukube wo	Doy un paseo, con una calabaza
sagete fura fura	balanceándose, balanceándose a mi lado.

Mi maestro preguntó: '¿Hay alguna relación entre el monte Yoshino y una calabaza?' Nervioso, respondí: 'Bueno, antes que nada, tu *maeku*...' y mi maestro dijo: 'Mi turno aún está lejos, así que si hay una razón para criticar mis versos de enlace ponla tal cual'. Otros miembros de la reunión dijeron: "siempre habla sin pensar". Me sentí avergonzado y comenté: 'Hay un viejo poema quédice:

⁷¹ Es decir, encontrar una conexión entre un objeto y un lugar determinado. Onitsura da un buen ejemplo a continuación.

⁷² Matsue Shigeyori 鬆江重頼, 1602-1689, poeta haikai de Teimon. Onitsura comenzó a estudiar con él a la edad de trece años. En la sección 35, más abajo, se le llama Ishū.

miyoshino no	Bajo la flor de Yoshino,
hana no sakari wo	busco huesos de cereza;
sane toite	los pondré
hisago tazu sae	en la calabaza que se balancea a mi lado
michi tadori yuku	mientras camino por el sendero.

Mi maestro entonces dijo: 'Nunca había escuchado eso antes. ¿De dónde es?'

Respondí: 'Si no recuerdo mal, es del *Man'yōshū*, o tal vez del *Fubokuwakashō*⁷³.

Ante eso, mi maestro inmediatamente lo aceptó en la secuencia.

¿Por qué alguien querría engañar a su maestro de tal manera y profanar la secuencia con semejante verso?

He pensado muchas veces en este grave pecado que iba en contra de todo lo que representa el Camino del *haikai*, y ahora me siento extremadamente avergonzado. Cuando miro los otros versos que compuse durante el período en que no me tomaba en serio el *haikai*, parecen tener muchos errores flagrantes de los que no me di cuenta en ese momento⁷⁴.

⁷³ 夫木和歌抄, una colección de waka recopilada por Fujiwara Nagakiyo 藤原長清 hacia 1310.

⁷⁴ El "pecado grave" es haber inventado un versículo de enlace sin estar seguro de su pretexto. Aunque en realidad no mintió, reveló una indeseable pérdida de compostura y falta de preparación. Es irritante que alguien no estudie en privado y se retuerza de dolor cuando empieza la sesión". De *Renga Jūmuyaku* 連歌じゅうむやく atribuido a Sōchō. Citado en Horton, "Renga Unbound", p. 512.

A principios del segundo mes de la primavera de 1705, fui a casa de una persona⁷⁵. Había colgado un cuadro de Ki no Tsurayuki en la alcoba. Cuando me pidieron que compusiera un *hokku*, el cielo estaba completamente cubierto de nubes. Llovía ligeramente y los ciruelos de los setos estaban blancos por las flores. Mirando esto lánguidamente, compuse:

amagumo no	Bajo las nubes de lluvia
ume wo hoshi to mo	las flores del ciruelo parecen estrellas
hiru nagara	a pesar de la luz del día.

Mientras reflexionaba sobre varias cosas, me vino a la mente la obra de teatro *Aridōshi*. Creí que había dado con algo ingenioso, ya que mis versos habían hecho una asociación involuntaria con esta obra ⁷⁶. Como no apreciaba la dificultad ⁷⁷ y solo tenía una comprensión incorrecta de la misma, se me ocurrió este verso equivocado⁷⁸.

Cada vez que alguien considere versos difíciles y se le ocurra un recurso poético ingenioso, la mayoría de la gente lo aprovechará, al igual que quienes, en medio de una sequía, intuyen alguna probabilidad de lluvia. En estas circunstancias, uno debe volver a pensar y buscar cuidadosamente en su corazón.

⁷⁵ Takamori Shōin 高盛正因

⁷⁶ Tras componer el verso, Onitsura se dio cuenta de que sus palabras recordaban a un poema de Ki no Tsurayuki en una obra de Zeami. Una lectura del poema es: 'Esta es una noche en la que las nubes de lluvia se han reunido en la oscuridad, así que aunque hay estrellas, no puedo verlas'. La resonancia es entre *Aridōshi* 蟻通 y *hoshi* [ari] 星[ari] 有り ([hay] estrellas).

⁷⁷ Es decir, aún no se daba cuenta de lo difícil que es componer un buen *haikai*.

⁷⁸ El verso es "erróneo" porque no había hecho la alusión intencionadamente; que el poema hacía tal alusión sólo se le ocurrió después del hecho.

Antiguamente, Moritake y Sōkan⁷⁹ añadieron un sabor de *haikai* al renga; Teitoku, Ryūho⁸⁰ y Shigeyori desarrollaron y popularizaron este Camino. Pero el lenguaje utilizado en sus versos era tan rígido y su estilo [shiki, 式] tan exigente que a los principiantes les resultaba difícil adentrarse en este Camino. Como resultado, el estilo actual de Sōin se desarrolló desde entonces⁸¹. Como las imágenes y dicción de los versos de esta escuela son extravagantes y desenfadados, todo el mundo ha abandonado el estilo antiguo y tiende hacia el contemporáneo.

Debido a esto, el viejo estilo se ha perdido rápidamente. Aquellos poetas que conocieron los viejos tiempos ya se han marchado de este mundo. Es cierto que hay poetas que comenzaron sus estudios al final de la transición del estilo antiguo al contemporáneo. Pero ellos no saben nada de los viejos tiempos y por eso no se dan cuenta cuando rompen las reglas. O cuando escriben un verso que consideran original; no se dan cuenta de que están repitiendo algo que se utilizaba ya en el pasado y que en realidad es bastante antiguo.

Por mucho que evolucionen las imágenes del verso, los poetas que conocen los precedentes y son conscientes de ellos en el fondo de sus corazones, no rompen naturalmente ninguna de las reglas del *haikai*.

⁷⁹ Arakida Moritake 荒木田守武, 1472-1549, poeta de renga y *haikai*; Yamazaki Sōkan 山崎宗 finales del periodo Muromachi. Ambos son considerados los fundadores del *haikai*.

⁸⁰ Matsunaga Teitoku 松長貞徳 1571-1653, poeta de waka, renga y *haikai*, fundador de la escuela Teimon. Nonoguchi Ryūho, poeta de *haikai*, fue alumno de Teitoku, pero más tarde rompió con él y con Matsue Shigeyori.

⁸¹ Es decir, la escuela Danrin. En el texto, Onitsura llama a Sōin por su sobrenombre, Baiō 梅鶯.

Cuando tenía ocho años escribí mi primer *hokku*, lo que sin duda era inusual. A la edad de trece me uní al Maestro Matsue y estudié el tipo de *haikai* de "estilo antiguo" de su escuela. Poniendo mi corazón en el Camino, compuse constantemente secuencias de cienversos en solitario. Ni siquiera puedo contar el número de pergaminos que envié para su corrección a las personas más célebres del momento.

A los dieciséis años me deslumbró la elegancia de Sōin, así que fui a estudiar el tipo de *haikai* de 'estilo contemporáneo' de su escuela. Transgredía todas las reglas que había aprendido. Se permitían más o menos sílabas ⁸², así como la alegoría y las irregularidades de forma⁸³. Probé todas las opciones en esta época, y ni mis *hokku* ni mis *tsukeku* eran buenos.

Otros me elogiaban y yo mismo pensé que lo estaba haciendo bien. Pero consideré que mi verso no tenía nada de los buenos propósitos adquiridos por el entrenamiento y la perspicacia. También pensé que no era algo llamativo. Desde hacía mucho tiempo, el *haikai* no era más que un artificio verbal, las imágenes de cada verso usaban muchos trucos; no era más que un embellecimiento vacío, superficial y sin sentido.

Reflexioné seriamente sobre lo que implica la buena poesía y me pareció que era un poema sin juegos de palabras ni ornamentos, que se lee con fluidez y alberga un significado profundo.

⁸² *Jiamari* 字余り, *jitarazu* 字足らず versos cuyas líneas se desvían del patrón estándar de 5-7-5 sílabas.

⁸³ 寓言 *gūgen*, 異形 *igyō*.

Miremos los versos del pasado:

aoyagi no los sauces verdes
mayu kaku kishi pintan cejas en la cara
hitai kana del acantilado⁸⁴.

manmaru ni Ha salido el sol,
izuredo nagaki aunque es perfectamente redondo,
haruhi kana el día de primavera es largo⁸⁵.

utsubuite ¿Esto se llama baile de 'Bon'?
odoru yue ni ya porque mientras se mueven los bailarines
bon no kubo ¿Vemos sus nucas?⁸⁶

Yamabushi wa Yamabushi
shibuku a kabure velado en astringencia;
tokingaki caquis de Tokin⁸⁷.

surikogi mo Incluso el mortero,
momiji shinikeri se vuelve escarlata con el color otoñal
togarashi pimienta rojo⁸⁸.

⁸⁴ Por Moritake. El verso se refiere a la práctica de las mujeres de afeitarse las cejas y pintarse unas postizas con cos-méticos.

⁸⁵ *Nagai* 長い, significa tanto alargado en forma como extendido en el tiempo. *Hi* 日 significa tanto sol como día. El poema se encuentra en *Inutsukubashû* 犬筑波集, 1523-1532, recopilado por Sōkan. Se desconoce el autor de los versos.

⁸⁶ El juego de palabras se refiere aquí al festival de Bon. *Bon no kubo* 盆の窪, hendidura de una bandeja, y *kubon-da*, que describe la nuca. Fuente y autor desconocidos.

⁸⁷ *Tokin*, una especie de caqui, es también la palabra para un velo o capucha 兜巾. Fuente y autor desconocido.

⁸⁸ Un poema de Sōin. Debido a que la palabra para mortero (*surikogi* すりこ木) contiene el kanji para madera" o "árbol", el poeta imagina que este "árbol" también está tomando el follaje rojo del otoño al moler la pimienta.

Éstos son el tipo de versos a los que se refería Sōgi cuando escribió que el *haikai* no es el Camino sino que enseña el Camino; no es el Camino ortodoxo, sino que avanza sobre el camino ortodoxo⁸⁹. Sin embargo, el *haikai* tampoco es un Camino que sólo favorezca una comprensión limitada a los versos humorísticos y al uso de recursos poéticos.

Desde aproximadamente 1681 he creído que debe haber algo más profundo que eso, así que me esforcé en comprender la esencia de la poesía. Pasé unos cinco años sin pensar en otra cosa, hasta que en 1685 llegué a esta gran intuición: *No hay haikai sin makoto*. En consecuencia, eliminé de mis versos todo lenguaje decorativo, recurso poético y truco ingenioso. Por lo que a mí respecta, todas estas cosas eran falsedades.

36.

Las personas que copian las enseñanzas de los poetas formados en el Camino del *haikai*, y que presentan una fachada de pericia a los inexpertos, cometen actos despreciables de fraude. Lo mismo ocurre con quienes se ganan la confianza de los novatos y disfrutan haciéndoles creer que son expertos consumados. Una persona que no progresa en el Camino debe entrenarse con devoción. Pero el espíritu de una persona que, a pesar de su palabrería, quiere que se le considere como un experto, es bastante reprobable. Él no hace ningún esfuerzo y permanece mentalmente desenfocado, pensando en muchas cosas⁹⁰.

37.

En el *haikai* actualmente de moda, he oído que cuando alguien pide que se le explique un verso o si alguien pregunta qué es el *maeku*, hay quien responde: 'Hoy en día, preguntar por el *maeku* es cosa del pasado. El estilo contemporáneo no se ocupa de asuntos como el *maeku*' ¡Esto es escandaloso!

⁸⁹ 古今和歌集両度聞書 En *Kokin Wakashū Ryōdo Kikigaki*, 1482. El texto se publicó en 1638 y de nuevo en 1659, y Onitsura probablemente estaba familiarizado con una de estas versiones. Fukumoto, p. 99.

⁹⁰ Es decir, pensar en otras cosas que no sean *haikai*.

En el pasado, las escuelas Danrin e Itami, entre otras, probaron diversas formas poco ortodoxas, pero ni siquiera entonces se olvidaron del *maeku*. Además, incluso en los versos donde el número de sílabas era extremadamente irregular, no había ningún caso en que no se cumplieran las reglas sobre el enlace.

Antiguamente, las personas memorizaban cada verso de una secuencia de cien versos y los recitaba a los demás o los escribía. Pero en el estilo contemporáneo, no hay nadie capaz de memorizar ni siquiera una secuencia de 36 versos [kasen]. Si reflexionamos sobre la razón de esto, los poetas del pasado confiaban en la asociación verbal para hacer sus enlaces y así pudieron recordar cada verso en orden. Sin embargo, cuando la gente compone hoy en día, no considera importante poner palabras asociativas en el *maeku*, y así no hay nada que les ayude a recordar lo que se ha incluido en la secuencia. Este fallo se debe a que no se presta suficiente atención al *maeku*.

38.

En el *hokku* de celebración se expresan las felicitaciones y no hay que preocuparse demasiado por la forma. En el *tsukeku*, se debe evitar el uso de un lenguaje inapropiado.

39.

También hay poetas que sólo saben que es mejor enlazar versos de la misma estación. Por ejemplo, enlazar un verso del Día de Año Nuevo con uno sobre el Tercer Mes, o un verso del Cuarto Mes con otro del Sexto Mes. Lo más importante es que el *tsukeku* no difiera de la estación en su espíritu⁹¹.

A menudo se oyen versos que se creen de amor porque usan palabras asociadas con el amor⁹², pero no transmiten ningún sentido del significado real de estas palabras. Mejores son aquellos que, aunque la sugerencia del amor es débil en cuanto al lenguaje, es fuerte en el contenido. Sea como fuere, también es un error que alguien sin formación en el *haikai* componga versos que enfatizen el amor en el contenido pero sin incluir palabras asociadas con ese tema.

⁹¹ Es decir, no basta con vincular un verso de verano con otro verso de verano; la conexión ha de ser más sutil.

⁹² Es decir, palabras como *onna*, mujer; *nasake*, sentimientos; *namida*, lágrimas, etc.

Escuchar al ruiseñor [curruca, cetia o ruiseñor japonés, *uguisu*], esperar en soledad al cuco [cuco japonés, *hototogisu*], ambas cosas son excelentes. En el caso de las expresiones estacionales, hay que comprender las esencias poéticas [*shosen* 所詮] de cada planta y animal, y extender esa comprensión al verso. Si con la intención de enlazar 'ruiseñor' lo reemplazas por 'cuco'; o si pretendes enlazar 'ciruelo' y lo sustituyes por 'cerezo', ¿cómo puede el *tsukeku* estar en armonía con el *maeku*?

Lo más importante de todo es comprender la verdadera esencia de las cosas.

40.

La luna de primavera: desde el momento en que la noche comienza a caer tiene un color pálido, insuficiente.

La luna de verano: los farolillos están lejos y la contemplamos intensamente.

La luna de otoño: vista desde una ventana, bajo el alero, sobre el mar o en un río, en el campo, en la montaña⁹³.

La luna de invierno: vista a través de un hueco en un banco de nubes de lluvia, brilla con una luz apresurada.

41.

La lluvia de primavera muestra una pesada soledad.

La lluvia de verano tiene un claro frescor.

Las lluvias del monzón [*samidare* 五月雨] tienen una desolación sombría.

La lluvia de otoño presenta una soledad que brota de lo más profundo del corazón.

La lluvia de invierno tiene una soledad penetrante.

⁹³ Es decir, cada lugar tiene una belleza particular.

LIBRO SEGUNDO

1. Día de Año Nuevo

En la mañana del día de Año Nuevo, las nubes del viejo y el nuevo año se separan y el gorjeo de los pájaros se hace más fuerte. A la tenue luz de los farolillos, las mujeres se ponen delante de los espejos y se visten con sus mejores galas. Las familias lo celebran sirviendo guisos especiales y repartiendo vino en copas de barro para que todos lo compartan. Las puertas se decoran con pinos en hileras, se esparce arena y se intercambian deseos de buena suerte. Hasta el segundo o tercer día el tráfico también es más ligero, ya que hay menos carretas de bueyes y caballos que de costumbre ⁹⁴. La gente saca una olla al jardín y se sienta a su alrededor, estirando brazos y piernas ante el fuego, se relajan y disfrutan con calma.

2. Primavera

Flores de ciruelo

A pesar de que los carámbanos cuelgan densamente de los aleros y aún me cuesta salir de mi estado de ánimo invernal, el aroma de una sola flor de ciruelo que entra por la ventana me recuerda la primavera. En el Segundo Mes, cuando florecen los ciruelos de Seiganji⁹⁵, es como si se encendiera una linterna y nos alegrara el corazón. También son hermosos los ciruelos que vemos junto a los setos en las remotas aldeas de montaña.

⁹⁴ El tráfico comercial ordinario es escaso, y los únicos vehículos que circulan por las calles pertenecen a personas que realizan visitas con motivo del Año Nuevo, por lo que su aspecto es festivo.

⁹⁵ Un templo Jōdoshū en Kioto.

Flores de invernadero⁹⁶

¿Quién y cuándo fue la persona impaciente y solitaria a la que se le ocurrió la idea de las flores de invernadero?

La esencia de las plantas que confunden el calor ⁹⁷ con la primavera es sincera.

Ruiseñores japoneses [uguisu 鶯]

Desde la mañana, cuando oigo por primera vez el canto raro y puro de la curruca, pienso que la luz del sol que entra por el shâji parece tranquila. Cada día que pasa, a medida que los campos y las montañas se vuelven más y más primaverales, y los arroyos helados se derriten y vuelven a fluir libremente, las curruacas cantan con seriedad; acompañan a la niebla y retozan en las flores de los ciruelos. Es especialmente conmovedor cuando cantan en las ramas de los árboles que acaban de echar las hojas.

Ranas

El croar de las ranas es muy conmovedor. Me emociona desde la primera vez que las oigo salir de las profundidades de un estanque, o sentado a la orilla del agua a la espera de la lluvia. Si las oigo durante un viaje, me hace añorar los cielos de mi ciudad natal. Es raro oírlo toda la noche: sus voces atraviesan los campos hasta llegar aquí, en mi almohada, y me despiertan.

Sauces

En primavera, el sauce posee una elegancia superior a la del árbol en flor. No hace ruido cuando sus ramas se arrastran por el agua o se mecen con la brisa. En verano, ofrece sombra a quien busca un respiro del calor. En otoño, sus hojas flotan en el agua y vuelan ante el viento. El sauce también es encantador en las imprevisibles lluvias del invierno y muy llamativo cuando se ve en la nieve.

⁹⁶ Murozaki 室咲き término en uso durante el periodo Edo. Ogata Tsutomu 尾形侑 y Kobayashi Shōjirō 小林象二郎, ed., *Kinsei Zenki Saijiki Jūsanshū Honbun Shūsei nara-bini Sagō Sakuin*, Benseisha, 1981, p. 496.

⁹⁷ Es decir, el calor del interior.

Flores del cerezo

La gente se anima con la primera floración de los cerezos, y más cada día que pasa. A veces puede ser hermoso ver las ramas de los árboles que ya han pasado el punto álgido de la floración entremezcladas con las copas de otros árboles. Cuando al anochecer las flores parecen prometer durar un día más, es desagradable que un chaparrón las empape. A medida que la primavera se acerca a su fin, podemos ver que las flores siempre caen y se dispersan en este mundo nuestro. Contar con la llegada de la próxima primavera es una búsqueda vana.

La elegancia de cada cerezo varía, dependiendo de si es un cerezo de montaña lejano, una variedad de floración tardía que cubre sus hojas jóvenes de flores, o del tipo que florece cuando sus hojas están llenas. Los cerezos en flor son las flores más excelentes y han inspirado a muchas personas, tanto antiguas como modernas, a adquirir gracia y refinamiento.

Flores del melocotón

Son más esponjosas que las flores de cerezo y parecen más afables.

Flores del peral

Son atractivas de forma sigilosa.

Azalea, wisteria y yamabuki⁹⁸

Con respecto a estas flores, muchas personas se aferran a la poesía antigua y a la ficción, y como resultado aprecian sólo su interés superficial. Las personas que componen versos desde la profundidad de sus sentimientos y utilizan su propio corazón como guía, son capaces de adentrarse en la belleza del *makoto*. La sensibilidad de los *hokku* que surgen de este sentimiento es difícil de expresar con palabras.

⁹⁸ La traducción inglesa o española de *yamabuki* es la desconocida "kerria".

Flores silvestres

Las flores silvestres esparcidas por los campos son visibles desde la temporada en que la gente sale a recoger hierbas. Las violetas y las *tsubana* que salen en la hierba nos recuerdan que, por desgracia, la primavera está llegando a su fin.

3. Verano

El primer día del Cuarto Mes, es hora de ponerse la ropa de verano; aún está perfumada con la fragancia de la caja en la que se guardó, y se cree que esto nos levanta el ánimo. Es difícil hablar de cambiar las cortinas del Palacio Imperial, aunque nos esforcemos por hacerlo⁹⁹.

Cuco¹⁰⁰

En la estación del cuco, nuestros corazones se elevan hacia el cielo¹⁰¹. Lo anhelamos en las noches de luna y lo añoramos bajo la lluvia. Cuando hace tiempo que no oigo al cuco, me preocupa que no cante en mis sueños, y me molesta que lo oigan los que duermen poco. Cuando lo oigo cantar, siento aún más nostalgia. Incluso cuando veo a la gente salir de sus casas llevando cartas, la sensación de curiosidad por saber qué habrán escrito es tentadora.

Peonías [fukamigusa 深見草 shakuyaku 芍薬]

Las peonías poseen una belleza orgullosa. Las peonías herbáceas tienen una belleza brusca.

⁹⁹ El primer día del Cuarto Mes se estableció como el día para desempaquetar la ropa de verano de las cajas perfumadas en las que se había guardado durante el invierno. También ese día, las persianas colgantes del palacio se sustitúan por otras frescas, aún ligeramente verdes.

¹⁰⁰ *Hototogisu* 郭公. En realidad debería leerse *kakkō*, un ave parecida al *hototogisu*, pero a veces se utiliza, como hace Onitsura aquí, para referirse al *hototogisu*.

¹⁰¹ Mientras escucha su canto, la gente presta atención a los pájaros en el cielo.

Deutzia [unohana 卯の花]

La deutzia se asocia con el cuco. Sus flores a veces se parecen a la luz de la luna, y nos hacen olvidar la oscuridad; a veces las flores se parecen a la nieve, aunque no son en absoluto frías.

Flores de la mandarina [hanatachibana 花橘]

No podemos ver la belleza de las flores de la mandarina a primera vista. Pero si las contemplamos durante mucho tiempo con el corazón, su belleza es profunda.

Luciérnagas

Primero vemos una o dos revoloteando alrededor del alero de la casa. Luego, al viajar de noche, las vemos en la hierba junto a la carretera. Vistas desde un barco en los remansos del Setagawa, se agrupan alrededor de las ramas de los sauces y hacen que el árbol parezca que tiene flores.

Cigarras

El zumbido de las cigarras suena fuerte y áspero durante el día; al anochecer posee una gran melancolía. A veces también suena fresco cuando caminamos por un sendero de montaña y su zumbido desciende desde las copas de los árboles hasta los valles y barrancos.

Flores de loto

Las flores de loto tienen un aspecto especialmente prístino por la mañana y fresco al mediodía. Verlas por la noche nos produce una sensación de hundimiento. Como flor de Buda, guarda su dignidad en la brevedad de su floración y en su fragilidad.

Si las personas alcanzan la verdadera comprensión y la conciencia profunda, permiten que su naturaleza de Buda oculta emerja de la confusión de la ilusión.

Lugares refrescantes

En cuanto a lugares frescos y refrescantes, el templo de Kokuadō¹⁰² y Kachōzan¹⁰³. El cauce del río en Shijō y Tadasu pueden ser bastante ruidosos. En el campo es agradable extender una esterilla de paja y echarse la siesta bajo un árbol como el cinamomo¹⁰⁴.

4. Otoño

En la mañana del primer día de otoño, la forma de las montañas se parece a las nubes y los vientos que soplan a través de las hojas y la hierba son diferentes a los del día anterior. No es algo que sepamos sólo con pensarlo; ocurre en el momento en que nuestros sentimientos se mueven de forma natural.

Festival de las Estrellas [tanabata 七夕]

Todo el mundo se despierta temprano el día de la Fiesta de las Estrellas. Las actividades comienzan con la recogida de hilos, cuyas hojas aún brillan por el rocío. Algunos escriben poemas en estrechas hojas de papel. Otros contribuyen al ambiente recitando viejos poemas que hacen referencia a la fiesta. Otros se pasan toda la noche disfrutando tanto con la música, bebiendo y relajándose en barcas que les da pena ver salir el sol.

Árboles de paulonia

Las paulonias pierden las hojas con facilidad y transmiten el sentimiento de la tristeza de nuestra efímera existencia de forma más inmediata que otros árboles. A la luz de la luna, es refrescante mirar desde una ventana o desde debajo de un alero cubierto de paulonias.

¹⁰² Kokuadō 国あ堂 en Sōrinji, en Higashiyama, Kioto

¹⁰³ 華頂山, en Chion-in, también en Higashiyama.

¹⁰⁴ Ouchi 檜, un antiguo nombre para *sendan* 梅檀.

Asagao [glorias de la mañana]

El asagao recuerda incluso a las personas insensibles la naturaleza transitoria de este mundo y vuelven sus corazones hacia Buda. Cuando las flores se han replegado por la noche, expresan especialmente su esencia.

Tréboles

Vamos al campo a disfrutar del trébol de los arbustos en plena floración y apenas nos damos cuenta de que ha caído la noche. Cuando estas flores que crecen en un jardín están cubiertas de rocío, esparcidas por el viento o vistas a la luz de la luna, su aspecto es de lo más conmovedor. Ni que decir tiene que la anticipación de la floración de flores como las del cerezo o el trébol de los arbustos tiene un atractivo especial. Lamentablemente, pocas personas saben apreciar este tipo de elegancia.

Juncos

Los juncos se asocian al viento desde la antigüedad y se denominan "juncos susurrantes".

Hierba Miscanthus [susuki]

En un campo de plantas con flores, el miscanthus es el único que no tiene flores, que se encuentra entre sus congéneres sin ningún tipo de pretensión de majestuosidad. Oculta su elegancia a los tontos, pero la revela a los sensibles. Sólo los sabios son capaces de ver bien el miscanthus. Qué pocos son los que, decididos a ponerse el sombrero y la capa, y sin saber cuánto tiempo esperarán los días soleados de la vida, se adentran en el camino de la Poesía¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Según el *Tsurezuregusa* 徒然草 si alguien en una fiesta dijo: "El hombre santo de Watanabe conoce la tradición secreta de esta pronunciación [de las palabras para la hierba miscanthus]". El sacerdote Tōren, que estaba presente en la reunión y oyó el comentario, dijo (en aquel momento estaba lloviendo): "¿Alguien tiene un impermeable y un paraguas que pueda prestarme? Tengo intención de llamar al santón de Watanabe y enterarme de lo del *susuki*". La gente dijo: "No deberías excitarte tanto. Espera a que deje de llover". El sacerdote replicó: "¿Qué tontería! ¿Creéis que la vida del hombre esperará a que se despeje la lluvia? Si yo muriera o el sacerdote falleciera entretanto, ¿podría preguntar entonces?". Dicho esto, se apresuró a salir y se fue a estudiar la tradición". Donald Keene, tr., *Essays in Ideology*. *The Tsurezuregusa of Kenkō*, Columbia U.P., 1967, p. 162.

Flor de doncella [ominaeshi 女郎花]

A primera vista no parece poseer ningún interés particular, pero si te acercas más y la analizas durante un tiempo, es difícil alejarse de ella. Es como una mujer que puede parecer distante, pero en realidad es una persona de sentimientos profundos. Después de la lluvia, tiene un aspecto pensativo y abatido. Cuando el viento la despeina y la dobla, parece rencorosa.

Festival de Bon

A mediados de año, la gente pone arroz cocido sobre hojas de loto¹⁰⁶. Las familias donde aún viven los padres lo celebran sirviendo caballa; aquellas en las que los padres han fallecido rocían agua sobre hierba misohagi y pasan el día recordando a sus seres queridos. La gente se arrepiente de sus pecados y da gracias por las innumerables bendiciones; las mangas se empapan de lágrimas y los hogares se llenan del sonido de los sutras que se cantan durante toda la noche. A la noche siguiente, las hogueras encendidas para acelerar el camino de los espíritus son muy llamativas. Los enormes caracteres chinos que arden en las laderas de las colinas, los sutras y las barquitas que se prenden fuego como ofrenda retienen nuestra atención por poco tiempo. Por un momento sus formas se iluminan en las llamas, pero pronto se consumen y sus cenizas desaparecen. También son cosas fugaces.

Bailes de Bon

La forma de bailar durante el festival de Bon lleva a la mente a la locura; la mente se sume en la confusión por la forma de bailar. En el caso de las buenas familias, los padres permanecen despiertos toda la noche vagando por la oscuridad con sus hijos a su lado. Vienen varios tipos rudos, con un aspecto bastante siniestro pero también interesante. La gente se tapa la cara y así no se sabe quiénes son. Se acercan a los espectadores y susurran, sin revelar su identidad. También es interesante cuando parecen querer revelar su identidad.

Señoras de clase alta demasiado dignas para bailar salen con su ropa de verano, y su sola aparición hace que los demás quieran bailar. Esto también es conmovedor.

¹⁰⁶ Como ofrendas a las almas de los muertos.

Insectos

En los días de tranquila melancolía y lluvia, los insectos gorjean vacilantes junto a las cercas de matorrales; incluso a plena luz del día este sonido está lleno de patetismo. En las noches de luna muestran sus voces a la luna, e incluso cuando no hay luna no se limitan a desaparecer en la oscuridad. Uno a uno llaman al viento otoñal, y aunque suenan como si nunca fueran a morir, sus vidas no duran ni siquiera la estación.

En las noches de insomnio, mi corazón se hunde hasta que (no puedo explicar por qué) brotan las lágrimas.

Hojas de otoño

En cuanto a las hojas de otoño, si ha llovido ayer me preocupa el aspecto que tendrán hoy las copas de los árboles; con las imprevisibles lluvias de hoy, me preocupa el aspecto que tendrán mañana. El tiempo en esta estación es incierto. Contemplamos ramas y hojas empapadas por la lluvia, pero la viveza del paisaje otoñal empapado por la luz del sol vespertino y visto bajo un cielo que se ha despejado de repente es aún más encantadora.

Cuando miro las hojas otoñales de una montaña lejana, me parece oír la lejana llamada de un ciervo; cuando me acuesto por la noche, pienso en la gente que está despierta en las aldeas aisladas de esas montañas. Cuando el viento sopla ferozmente en las montañas, incluso la áspera vestimenta del barquero que grita bruscamente se convierte en un instante en brocado cuando las hojas se posan en sus mangas.

La caída de los cerezos en flor es triste, pero incluso después de que caigan las hermosas hojas del otoño, queda un espectáculo realmente maravilloso.

Gansos salvajes

Vemos gansos salvajes cruzar el cielo sobre las montañas uno a uno, sin dejar rastro de su paso. Cuando estamos en un barco, lejos de casa, oímos su canto sobre nuestras cabezas. Cuando pasan volando en parejas con un ganso solitario entre ellos, me preocupo por él, preguntándome dónde habrá perdido a su pareja.

Ciervos

Los ciervos tienen cuernos, por lo que son bastante majestuosos, aunque no se les considera temibles. A veces se entretienen en medio de un bosque resplandeciente de hojas otoñales, a veces permanecen bajo el trébol de los arbustos anhelando la luna y añorando a sus compañeros o a otros ciervos. Todo el patetismo del otoño parece estar contenido en su grito. Es obvio por qué los sabios han huido durante tanto tiempo de las preocupaciones del mundo y han elegido a los ciervos como compañeros. Como símbolos de la longevidad, se dice que cambian de color¹⁰⁷ y se cuentan entre las criaturas auspiciosas, como la grulla y la tortuga.

Crisantemos

En las mañanas en que la escarcha puede confundirse con las flores, ver crisantemos me da la sensación de haber recibido por fin algo que llevaba mucho tiempo esperando. Tienen una fragancia persistente, no se dejan doblegar por el viento ni se dejan intimidar por las heladas; florecen exuberantes en los jardines de los ricos, tranquilas en los patios de los humildes.

La gente que ama los crisantemos sale a la carretera para verlos. Los sacerdotes van a las peregrinaciones de un día y los laicos salen de excursión. Entre ellos puede haber un anciano que se pone unas gafas o algo así y se pasea para mirarlas por el lado de la valla de maleza.

Los más jóvenes pueden ridiculizar esto, pero yo pongo los crisantemos junto con el pino y el roble por su asociación con la longevidad. Es una planta que año tras año ha florecido con muchas flores hermosas, y me pregunto cuántas más florecerán. Envidio a las personas de generaciones posteriores que podrán verlas y disfrutarlas.

¹⁰⁷ Según una fuente Tang temprana, *Shu i chi*, 'Después de mil años el ciervo se vuelve de color pálido; después de quinientos años más se vuelve blanco; y quinientos años más tarde se vuelve negro'. Onitsura puede haber leído esto en *Kokkei Zōdan* 滑稽雜談, 1714, de Shijidō Kigen 四時堂 其謬, 1666-1736. Véase *Kokkei Zōdan* 滑稽雜談, Yumani, 1978, 2, p. 183.

5. Invierno

El Décimo Mes tiene una belleza que recuerda a la de la primavera. Aunque las ramas de los cerezos florecen a veces fuera de temporada para recordarnos la primavera, su color es apagado y su aspecto deprimente. El atardecer llega pronto. En plena noche, los vientos soplan justo sobre mi cama, las gotas de lluvia que golpean las hojas caen sobre mi techo y todo el placer del insomnio otoñal se pierde.

Escarcha

A pesar de que todas las plantas se han marchitado, la blancura de la escarcha se parece tanto a las flores que uno no puede dejar de pensar que han empezado a florecer de nuevo. Cuando el pelo de los ancianos se escarcha de gris, es señal de que pronto pasará la otra vida. Para los amantes que temen la llegada del alba que significa que deben separarse, la escarcha formada en las huellas del que se va es una especie de recuerdo efímero de su cita.

Cuando se forma escarcha en el tejado, parece como si las caras de las tejas se hubieran maquillado, y este efecto moteado es muy bonito¹⁰⁸.

Nieve

La nieve llega silenciosamente y puede caer toda la noche sin que nos demos cuenta. Cuando al día siguiente abro las contraventanas como de costumbre, descubro que hasta donde alcanza mi vista todo se ha vuelto blanco y las copas de los árboles están sumergidas en la nieve. Las chozas de los pobres también están tocadas de elegancia. Al ver a los gorriones alineados con las plumas hinchadas, me dan ganas de darles algo de abrigo. Mientras contemplo las montañas cubiertas de nieve, me compadezco de los viajeros que deben de estar sufriendo tantas penurias. Las columnas de humo de los fogones que se elevan desde un pinar en las colinas son delgadas y parecen desoladas a medida que ascienden.

¹⁰⁸ Una referencia a *Makura no Sōshi* 枕草子 de Sei Shōnagon 清少納言. "Me gusta la llovizna y el granizo cuando caen sobre un tejado de tejas. También me gusta la escarcha sobre un tejado de tejas o en un jardín". Ivan Morris, tt. *The Pillow Book of Sei Shōnagon*, Columbia U.P., 1967, p. 210.

Granizo

Los granizos no se acumulan en las ramas de los pinos, y las hojas crujen cuando caen por las arboledas de bambú. Cuando aterrizan en el suelo, se parecen demasiado al grano esparcido después de que los gorriones y las gallinas traten de picotear, y esto es sumamente conmovedor. Como se derrite aún más rápido que el rocío, hay que observar sin demora el granizo caído.

Hielo

En las noches en que el viento sopla frío, el agua puede congelarse en un instante y no refleja la luz de la luna como de costumbre. El hielo cubre a los peces e impide que les dé la luz del sol. No hay olas que lleven al viajero a casa, y las barcas abandonadas en la playa de Shiga no pueden moverse por el agua helada¹⁰⁹.

En la cabaña del recluso no se oye el sonido del agua fluyendo por la tubería de bambú y no hay agua suficiente para mantener la vida. El cucharón está congelado en la palangana, y cuando se agarra el mango, no se mueve. Los niños juegan a sacar hielo de los tarros, y el ruido que hacen al golpear los tarros suena como una campana. Cuando te miras en el hielo, es como un espejo.

¹⁰⁹ Una referencia a un poema de Saigyō en su *Sankashū* 山家集, 564.

Kaze saete En un viento helado

Yoreba yagate las olas se acercan

Kâritsutsu ahora congelado

Kaeru nami naki no pueden volver,

Shiga no karasaki Karasaki en Shiga.

Gotō Shigeo 後藤事 ed., *Sankashū*, Shinchōsha, 1982, p. 155. Shiga es una ciudad aorillas del lago Biwa, famosa en poesía por sus cerezos en flor.

El año llega a su fin con todo cubierto de hielo. La gente predice el futuro examinando el grosor del hielo¹¹⁰, y una señal de buena fortuna es motivo de regocijo. El primer día del Sexto Mes se presenta hielo al emperador como parte de un ritual que se ha llevado a cabo durante muchas generaciones: este hielo es algo bendito.

Chorlitos

La llamada del chorlito tiene muchos tipos de melancolía, dependiendo de quien la oiga. Suena diferente para el viajero a bordo de un barco, el insomne, un amante atribulado o un anciano que da vueltas en la cama. Además, su llamada puede servir para calibrar el flujo de las mareas, por lo que se ha ganado los elogios de los guerreros.

Oído junto con el sonido del río Kamo, ha mantenido despierta a mucha gente por la noche. Sugiere la transitoriedad de la vida, porque cuando lo oímos por la mañana nunca podemos estar seguros de cómo serán las cosas al día siguiente. En este sentido, recuerda al canto *Nembutsu* de Kurotaniyama¹¹¹.

Fuego

Junto al hogar, el fuego puede parecerse a la primavera y lamentamos que no haya una curruca cantando en la ventana.

Cuando estoy solo en mi habitación escuchando el sonido de la lluvia que cae, me paso toda la noche hurgando en el fuego mientras me siento con el corazón callado. O flexionando mis dedos agarrotados por el frío. Tomo el pincel y escribo sobre varias cosas, como mis sentimientos mientras escucho el tañido nocturno de la campana del templo o cuando mis ropas caldeadas pierden el calor. Desde lo más profundo de mi corazón añoro los viejos tiempos.

Las cosas relacionadas con el fuego que sugieren armonía incluyen sentarse alrededor del *kotatsu* con la mujer y los hijos. La visión de un anciano dormitando junto a su brasero es conmovedora.

¹¹⁰ Este fue el *hi no tameshi* 氷の様 realizado en el palacio imperial.

¹¹¹ Cerca del monte Hiei.

6. Fin de año

El primer día del Duodécimo Mes, los hogares con niños lo celebran machacando arroz dulce para hacer mochi. Pero incluso las personas sin hijos quieren hacerlo, así que se unen a sus vecinos en la elaboración del mochi. Los hombres sin esposa piensan en casarse y, aunque es demasiado pronto para hacerlo, sueñan con cariño con hijos y nietos que aún no han conocido.

Mendigos

Después de primeros de mes, las mendigas aparecen en las afueras de la ciudad y se plantan ante las puertas pidiendo limosna. Como sus voces son tan altas y descaradas, se cree que de algún modo conmueven los corazones de la gente.

¿Desde cuándo existen los mendigos llamados sekizoro せきざろ? Son interesantes, porque ésta es la única estación del año en que los vemos, ya que no aparecen en primavera ni en otoño. Dan palmas y llevan buen ritmo, pero para la gente que va deprisa por el barrio y lleva cargas pesadas, resultan irritantes cuando hacen tonterías.

Día de limpieza

El día de la limpieza de la casa¹¹² todos tienen la cara cubierta de hollín. Como es imposible identificar a las personas por su aspecto, tenemos que depender del sonido de sus voces, lo que da lugar a situaciones divertidas. A veces olvidamos dónde hemos puesto algo y, por más que buscamos, no lo encontramos. Entonces, cuando aparece, es como coger algo nuevo, aunque nos pertenezca.

Hacer mochi

El mochi se prepara sin falta un día concreto en cada casa. Hoy en un sitio, mañana en otro. La gente monta un alboroto al hacer la ronda por las casas de sus amigos. Los hogares con una anciana que conoce las viejas tradiciones familiares parecen especialmente refinados.

Los niños pequeños se divierten poniendo mochi en ramas de sauce para que parezcan cerezos en flor, y así otra generación más disfruta de una antigua costumbre.

¹¹² *Susuharai* 煤払い Se realiza el día 13 del duodécimo mes como preparación para el Año Nuevo.

7. Cuando cae el primer día de primavera antes de que termine el año viejo¹¹³

Cuando cae el primer día de primavera antes de que termine el año viejo, la luz del día es suave y apacible. La joven curruca canta con su voz inestable, mostrando su aprecio por la estación.

Todos levantan altares para atraer la buena suerte. Cuando empieza a caer la noche, sacan nuevas tazas de barro, encienden linternas y se enfrentan a los demonios invisibles mientras realizan el exorcismo del lanzamiento de judías. Cuando se oyen todas sus voces, uno sólo puede preguntarse dónde deben vivir esos demonios.

Para las personas mayores, estas alubias significan un año más, que les traerá más años de los que nunca necesitarán. ¡Qué auspicioso! Una persona llamada el "desterrador del mal" [yakuharai 厄払い] está en la puerta, y cuando se le llama, viene y rápidamente da la bendición estándar antes de salir corriendo a la siguiente casa. Debe de estar muy ocupado.

A medida que el año llega a su fin, tendrás sueños agradables si duermes con una imagen del Barco del Tesoro¹¹⁴ debajo de tu almohada.

8. La víspera de Año Nuevo

En el último día del año, incluso la gente ocupada con el trabajo se mueve por todas partes. Lo único que se puede hacer al encontrarse con la gente es saludarla con una sonrisa forzada y no decir nada.

Tu mente no es la misma de siempre, y se produce un intercambio de palabras desagradable si chocas con alguien o si las cosas que llevas rozan a alguien. Pisar accidentalmente a una persona puede dar lugar a una pelea. La gente pierde los nervios, se empuja y dice tantas palabrotas que se olvida del paso del tiempo. Es una escena chocante.

¹¹³ *Nennai risshun* 年内立春. Según el calendario lunar, el primer día de primavera puede caer a veces antes de Año Nuevo.

¹¹⁴ *Takarabune* 宝船, un motivo popular en el arte chino y japonés, es el barco en que Siete dioses de la buena fortuna navegan.

Cada familia decora la casa con ramas de pino y bambú, cuelga cuerdas sagradas y las guirnaldas habituales; aunque ocupados con los preparativos, todos esperan impacientes la llegada del nuevo año. La gente intercambia saludos de Año Nuevo con amigos y conocidos. Acuden a los jardines de los santuarios para que la madera de okera¹¹⁵ les adivine la suerte, y es realmente hermoso ver las mangas de las doncellas de los santuarios mientras hacen sonar las campanas. La gente lleva cuerdas encendidas en las manos¹¹⁶ y las llevan a casa con mucho ánimo. El fuego de estas cuerdas anima el hogar a la mañana siguiente.

La multitud que va y viene disminuye fuera, y yo me tumbo en mi cama bajo mi lámpara. Mis pensamientos vuelven a los recuerdos del año pasado, y pienso en todo el tiempo que ha transcurrido y que nunca volveré a tener. Estas reminiscencias son deprimentes, pero al despuntar el día es como si la ropa gastada que había estado amontonando recobrara su color con la luz fortalecedora. Del mismo modo, mi corazón se va animando poco a poco.

9. Viajar

El día de la partida, tanto la persona que se va como los que se quedan están de muy buen humor. Pero hay algo en despedir a la gente y darles la bienvenida a casa que hace pensar tanto al viajero como al que no lo es: "Ojalá la vida fuera realmente como deseamos¹¹⁷".

¹¹⁵ El humo de la quema de *okera* 自朮 se utilizaba en la adivinación.

¹¹⁶ La gente se paseaba por casa en la oscuridad, balanceando cuerdas que humeaban en el extremo inferior.

¹¹⁷ Poema de Shirome 白女, compuesto en una fiesta de despedida de MinamotoSane 源 信明, *Kokinshû*, 8:387:

inochi dane *si la vida durara*
kokoro ni kanau *lo que quisiéramos,*
mono naraba *¿estaríamos dispuestos a sufrir*
nani ka wakare no una angustia tan profunda
kanashikaramashi *sólo por una despedida?*

Sólo podemos sentir una dolorosa tristeza cuando las copas de los árboles de los bosques que rodean nuestra ciudad natal desaparecen en la distancia, las huellas que dejamos atrás quedan envueltas en muchas capas de niebla¹¹⁸ y las montañas familiares parecen hundirse de nuevo en el horizonte.

En primavera, el canto de los pájaros nos llena de anhelo. Cuando vemos las cumbres blancas de montañas lejanas, ya sea la blancura de las nubes o la de los cerezos en flor, el corazón se inquieta.

En verano, el canto de un cuco solitario nos hace desear seguir las nubes. A veces, mientras descansamos a la sombra de un árbol, nuestro cuerpo humedecido por el sudor y las mangas de nuestra bata son abanicados por una brisa tranquilizadora. A veces pasamos el tiempo junto a las cristalinas aguas de un arroyo al borde del camino, y su frescor nos refresca el espíritu.

En otoño, pasamos incontables horas viendo florecer hierbajos de nombres desconocidos mientras vagamos sin rumbo por caminos que atraviesan campos y pantanos. A veces, cuando anochece y no tenemos dónde pasar la noche, nos acercamos a alguien en el campo para preguntarle el camino, sólo para que nos dé una respuesta intencionadamente engañosa. Es muy frustrante.

En la época de las primeras lluvias de invierno, nunca sabemos cuánto tiempo lloverá. Y estar mojado mientras brilla el sol es molesto.

¹¹⁸ Ki no Tsurayuki, *Kokinshū*, 8:380:

<i>shirakumo no</i>	<i>Incluso cuando habitas</i>
<i>yae ni kasanaru</i>	<i>lejos en esa tierra remota</i>
<i>ochi nite mo</i>	<i>donde las nubes blancas se amontonan,</i>
<i>omowamu hito ni</i>	<i>que tu corazón no se aleje</i>
<i>kokoro hedatsu na</i>	<i>del que piensa en ti.</i>

McCullough, p. 91.

La nieve puede caer y ser una molestia, pero cuando las copas de los árboles se han vuelto de un blanco brillante, casi podemos confundirlos con los cerezos de Yoshino y Hatsuse¹¹⁹".

Durante un viaje, hay muchas cosas que nos distraen durante el día. Pero cuando paso una noche solitaria en una posada, me afectan las siguientes cosas:

El golpeo de un batán.

El tañido de una campana en la noche.

El sonido del lecho del río.

El llanto de los chorlitos.

Las olas del mar agitándose en las proximidades.

El canto de los gansos salvajes transportado por el viento.

El golpeteo de la lluvia al caer de los aleros.

El sonido del algodón que se hila en un rincón de la casa.

La voz de alguien cantando sonoramente el *Nembutsu*.

El aullido solitario de un perro.

La sensación que tengo cuando, después de recorrer una gran distancia, veo que las estrellas sobre la posada se ven igual que sobre mi propia casa.

Preocupado por cómo van las cosas en casa, me encuentro con alguien de camino. Le pregunto si quiere llevar una carta consigo y cojo un pincel para escribir. Pero no tiene tiempo para esperar, y es difícil escribir todo lo que hay en mi corazón. Así que sólo puedo escribir: "He llegado aquí sin problemas", y él sigue rápidamente su camino. Todo esto es una pena. Luego, una vez llegados a nuestro destino, las cosas pueden ser un poco incómodas en los primeros días, pero poco a poco, como 'En el corazón de los seres humanos no hay demonios¹²⁰, hacemos algunos amigos. Se nos ocurren cosas divertidas y entretenidas que decir y puede que encontremos intereses comunes con la gente. Pero como en el fondo de nuestro corazón sólo pensamos en casa, incluso este consuelo es breve.

¹¹⁹ Ambos lugares eran famosos por sus cerezos.

¹²⁰ *Hito no kokoro oni wa nashi*, un proverbio común.

Entonces decidimos volver a casa y ponernos en marcha. A medida que pasan los días, cuanto más nos acercamos, más nos impacientamos, y no hay nada tan irritante como un caballo de paso lento. El día que llegamos a casa, la primera visión de bosques familiares nos llena de alegría.

Nuestro sombrero se ha aplastado y nuestro bastón se ha desgastado; nuestra cara se ha vuelto morena y de aspecto delgado, y la ropa está rota y descolorida. Esposa e hijos salen corriendo en señal de bienvenida, y mientras todos hablamos alegremente, todos empiezan a llorar.

La alegría de esperar volver a casa y la dulce tristeza que se experimenta en el camino: cuando entendemos estos sentimientos, empezamos a comprender la esencia del viaje. Este es el sentimiento expresado por Tao Yuan Ming cuando escribe:

“Mis siervos me saludan con alegría,
mis hijos me esperan en la puerta¹²¹”.

El sentimiento es el mismo, aunque nuestros territorios sean diferentes.

Durante un rato después de volver a casa, tenemos la sensación de estar todavía en la carretera cuando nos despertamos. Pero en cuanto vemos las ventanas y el techo, nos damos cuenta de que estamos a salvo en casa.

Hay muchos lugares famosos que hace tiempo que queremos visitar y es realmente lamentable que aún no los hayamos visto. O bien el tiempo no acompaña, o bien la proximidad de la noche nos obliga a apresurarnos hacia la posada. A veces pasamos accidentalmente por lugares que pensábamos visitar en el viaje de vuelta, pero una vez que nos dirigimos a casa es difícil desperdiciar un solo paso. En ese momento pensamos que algún día tendremos otra oportunidad de ir allí. Pero al final pasan muchos años y resulta que nunca tendremos la oportunidad de volver. Es algo que lamentamos profundamente.

121

道元明 en *Kuei ch 'u lai tzu*. 婦去来辞 En *Zoku Kokuyaku Kambun Taisei-Bungaku Bu*
訳漢文大成文学部 統国 Kokumin Bunko Kankōkai, 1957, 24, p. 281.

10. Amor

Los seres humanos tienen sentimientos diversos de alcance incommensurable. Cuando un solo pensamiento sumerge el corazón en la confusión, es como si un poderoso río se hubiera estancado por una mota de polvo.

Por eso, a veces, cuando oyes hablar de una mujer a la que nunca has visto, de ninguna manera puedes olvidar la fascinación que sientes por ella. O simplemente al ver la letra de una mujer piensas que debe ser hermosa y la anhelas. O al detenerte junto a un seto para descansar un rato, oyes una voz hermosa, y entonces vas a pedir agua o algo sólo para poder contemplarla. O, de nuevo, mientras vas por la carretera ves a una mujer que mira desde detrás de sus persianas enrejadas, y entonces vas a una tienda cercana y preguntas por los precios de las cosas para poder averiguar su nombre.

O durante la época de los cerezos en flor, o el día en que la gente va en peregrinación a santuarios y templos, te quedas prendado de una de las muchas mujeres atractivas que salen a pasar el día. Justo cuando piensas que te gustaría tener la oportunidad de acercarte a ella, de repente empieza a llover, y te acercas y le ofreces tu paraguas. O le tiendes la pipa y le pides fuego. O le preguntas por un atajo para llegar a cierto lugar. Éste parece ser el comienzo de los dolores del amor.

En medio de la multitud ves por detrás a una mujer que parece muy superior a las demás. La sigues de aquí para allá, abriéndote paso entre la multitud hasta encontrarte a su altura. Al pasar junto a ella, te das cuenta de que su rostro no se corresponde con su figura. Decepcionado, te quedas aturdido. Es una situación divertida.

También está el caso en el que no ha confesado su amor; actúa como de costumbre durante mucho tiempo, esperando su oportunidad. Pero de alguna manera ella es capaz de decir lo que sientes sólo por algo en tus palabras. Mirándola a la cara, sabes que tu amor es correspondido. Esto es de lo más conmovedor. También está el caso de una persona que se escabulle entre las sombras para alisar las arrugas de un trozo de papel. Si consideramos el papel como una carta que ha sido arrugada y tirada, esta escena también es encantadora. Luego está el hombre abrumado por el dolor del amor, pero incapaz de hablar de ello. Aunque implora a los budas y suplica a los dioses, éstos no responden, por lo que al final confiesa todo. Un hombre así parece tan tonto como divertido.

Mientras vas y vienes a hurtadillas por el camino, te encuentras con un perro que desconfía de ti y noche tras noche te molesta. Me viene a la mente un pasaje de la literatura antigua: Me gustaría matar a este perro¹²². Pero en lugar de eso le tiras comida y mueve la cola, y lo cuidas para que se vuelva amistoso. O te preocupas por el tipo de soborno que debes dar a un portero hosco. Estas escenas son apresuradas.

Aparece un hombre desconocido, siempre a la misma hora de la noche, tocando una flauta de bambú como si dijera: "Esta noche vuelvo a estar aquí con el corazón todavía dolorido". Lo que se describe en el poema *Shigi no Hanegaki* también es elegante¹²³.

¹²² Un admirador ha venido de visita clandestina, pero un perro lo ve y empieza a ladrar. Uno siente ganas de matar a la bestia". Morris, *Pillow Book*, p. 45.

¹²³ *Kokinshû*, 15:761.

<i>akatsuki no</i>	<i>en las noches sin ti,</i>
<i>shige no hanegaki</i>	<i>me acuesto de un lado y del otro,</i>
<i>momohagaki</i>	<i>inquieto como el disparo</i>
<i>kimi ga konu yo wa</i>	<i>que golpea y vuelve a golpear</i>
<i>ware zo kazu kaku</i>	<i>sus alas en el grisáceo amanecer.</i>

McCullough, p. 168.

Es el momento de la noche en que la luz de las estrellas brilla desde el cielo solitario y el viento sopla desoladoramente. Estás junto a un seto descansando y oyes roncar a la gente. Oyes el susurro de la seda en el dormitorio y sabes que tu amada está allí. Tu corazón se agita porque te das cuenta de que te está esperando. Tiembles de excitación cuando ella te agarra de la manga y entráis sigilosamente en la casa. Cierras la puerta sin hacer ruido y aguantas la respiración para no hacer el menor ruido. Esta situación también te afecta.

Mientras está tumbado en la cama, piensa que le gustaría hablar con su amada y acerca la almohada. Como la lámpara está un poco alejada, sus rasgos sólo se ven tenuemente. Cuando te encuentras cara a cara con ella, la sensación es muy romántica y elegante. Puede que tu amada sea una mujer que habla con resentimiento sobre el dolor de años y meses de abandono. O puede que pienses que no te cuenta más que mentiras. O se ruboriza sólo con leer una carta que dice: "Me siento atraída por ti". Este tipo de mujer es mejor que una habladora. Incluso una mujer que parece algo avergonzada, de alguna manera u otra tiene una apariencia relajada. Cuando la gente bromea y difunde rumores sobre ella, le falta el aliento, pero no muestra que está empezando a enfadarse. Esto también le afecta.

O te enamoras de una mujer y le envías una carta. Tras recibir una respuesta favorable, cuentas ansiosamente los días que faltan para el encuentro y sientes que no puedes esperar. Miras al cielo y esperas que no llueva. Esperas impaciente a que llegue el día, y por fin llega. El primer toque de la campana vespertina suena vigorizante y nada lastimero como de costumbre. Mirando en la oscuridad en la que una o dos luciérnagas brillan para iluminar el dobladillo de la túnica de tu amada, piensas en lo que aún no tienes. La anticipación en sí es agradable.

Pasar una noche con ella parece como si hubieran sido muchas, y sin embargo aún no te has dicho todo lo que tienes que decirte. De repente, el canto de los pájaros te hace ver que se acerca el amanecer. Llorando, te preguntas cuándo podréis volver a encontraros. Mueves la hierba con tus pasos mientras te alejas, y ella se queda en la ventana viéndote marchar. Sólo el rastro de tu perfume en su almohada es un recuerdo de la noche que pasasteis juntos.

A la mañana siguiente de volver a casa después de pasar la noche con tu amada, te despiertas de tu letargo, pero no puedes concentrarte, así que sales a pasear por las colinas y los campos. Te agachas a mirar un río, observas tu reflejo en el agua y te resulta inquietante.

Aunque sentías un profundo compromiso con tu amada, has llegado a sentir algo por otra persona, y por eso ella se enfada contigo. Cuando recuerdas la pasión que solíais compartir y piensas con cariño en días pasados en los que vuestros corazones eran como uno solo, te sientas solo en tu habitación y sientes melancolía.

11.

Desde los albores de la historia¹²⁴, cuando las flores volvieron por primera vez sus rostros hacia el Cielo y la luna derramó su brillante luz sobre la Tierra, la poesía japonesa se ha utilizado para crear armonía entre el Cielo y la Tierra. La gente se ha esforzado mucho en esta práctica, porque es una forma de expresar fácilmente con palabras la reverencia a los dioses, el respeto al emperador, el gobierno del territorio y la formación del individuo.

En primavera, primero salen los ciruelos en flor y luego las flores del melocotonero, empapados por la lluvia. En verano, las familias izan serpentinas de alfombra desde los tejados y decoran sus casas con cascos de juguete. En otoño, el rocío del crisantemo sugiere longevidad. En invierno, los padres dejan a sus hijos con el pelo suelto y los visten con pantalones para llevarlos de visita a los santuarios, mientras los ancianos se apoyan en sus bastones para despedirlos. Es un espectáculo tranquilizador.

Deseamos un mundo en el que las olas del mar sean tranquilas y todos los caminos tengan buenos puentes para que, aunque viajes lejos, ni siquiera te mojes los pies. Componemos *haikai* que expresan nuestra esperanza en un mundo así, con un territorio bien gobernado y bendecido, un pueblo próspero y feliz, y con vidas tan largas como las de la grulla y la tortuga. Nos alegraríamos de la llegada de una época tan majestuosa.

¹²⁴ De nuevo, una alusión al prefacio del Kokinshû.

12.

Estos dos libros recogen diversos pensamientos que he tenido a lo largo de muchos años. Los escribí durante un periodo de insomnio, a petición de Senkyû y Shikô¹²⁵.

ONITSURA

¹²⁵ 千及 y 市貢 m. 1743, ambos discípulos de Onitsura.

鬼貫
ほろみちやと
秋のそ
あゝの山



ÍNDICE

Notas del traductor al español. Por Jaime Lorente 5

Poniendo el makoto en práctica:

Hitorigoto, de Onitsura. Por Cheryl C. Crowley 13

***Hitorigoto* [soliloquio]**

Libro Primero 31

Apartado 35 (no hay *haikai* sin makoto) 57

Libro Segundo 63