

Wixted, John Timothy, “Influencias Chinas en los Prefacios de *Kokinshū*,” Amalia Sato, tr., *Tokonoma: Traducción y literatura* (Buenos Aires) 2 (Spring 1994), pp. 23-35. [古今集の序]

[Spanish-language translation of idem, “Chinese Influences on the *Kokinshū* Prefaces,” in *Kokinshū: A Collection of Poems Ancient and Modern*, Laurel Rasplica Rodd, with Mary Catherine Henkenius, tr. (Princeton: Princeton University Press, 1984; rpt. Boston: Cheng and Tsui Company, 1996), pp. 387-400, which is an abridged version of idem, “The *Kokinshū* Prefaces: Another Perspective,” *Harvard Journal of Asiatic Studies* 43.1 (June 1983), pp. 215-238.]

[Pdf includes Spanish-language translations by Alfredo Prior and Amalia Sato of the *Manajo* (pp. 36-39) and of the *Kanajo* (pp. 40-49), based on the English-language translations, respectively, by Leonard Grzanka and by Laurel Rasplica Rodd and Mary Catherine Henkenius, in the *Kokinshū* volume just noted (which has the subtitle, *Including a Study of Chinese Influences on the Kokinshū Prefaces by John Timothy Wixted and an Annotated Translation of the Chinese Preface by Leonard Grzanka*).]

INFLUENCIAS CHINAS EN LOS PREFACIOS DE KOKINSHŪ

JOHN TIMOTHY WIXTED*

¿En qué medida la temprana teoría crítica japonesa depende de los modelos chinos? ¹ Al sondear esta cuestión, una considerable luz puede lanzarse sobre la literatura japonesa - o por lo menos sobre la tradición poética japonesa. La teoría crítica china fue adoptada por los primeros críticos japoneses de tal manera que la función expresiva de la literatura resultara acentuada. El discurso crítico chino, algunas veces de una forma truncada, se usó para legitimar intelectualmente este emprendimiento sin precedentes de una antología de poesía japonesa compilada por encargo imperial. Al mismo tiempo, gran parte del vocabulario utilizado para caracterizar a los poetas japoneses, a diferencia de la teoría propuesta, es de un tipo decididamente no-chino.

Este ensayo tratará los dos prefacios del *Kokinshū* (completado entre 905 y 917), uno en chino, el *manajo*, atribuido a Ki no Yoshimochi, el otro en japonés, el *kanajo*, de Ki no Tsurayuki. Al examinar las fuentes chinas y su influencia en estos prefacios, uno debe considerar el corpus de crítica familiar a un japonés del siglo IX conocedor de chino. Las obras a incluir son las siguientes:

El "Prefacio Principal" al *Libro de las Canciones*, antiguamente atribuido a Pu Shang, pero probablemente escrito por Wei Hung en el siglo I.

* Arizona State University

¹ Este texto es una versión abreviada de un artículo del autor titulado *The Kokinshū Prefaces: Another Perspective*, *Harvard Journal of Asiatic Studies* 43.1 (June 1983), pp 215-38.

La discusión sobre teoría crítica sigue la terminología desarrollada por M.H. Abrams para distinguir orientaciones de teoría literaria. Lo expresivo, pragmático, mimético y objetivo se refieren respectivamente a teorías que conciernen al artista, la audiencia, el tema (o universo), y a la misma obra; ver *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (1953; rpt. London, Oxford, New York, 1976), pp. 3-29. (Lo didáctico, aunque subsumido bajo lo pragmático, está señalado así para destacar el área de incumbencia pragmática).

El "Ensayo sobre Literatura" escrito por Ts'ao P'i a principios del siglo III. La "Prosa Rimada sobre Literatura" de Lu Chi, compuesto casi un siglo después, y una serie de libros de la primera mitad del siglo VI: *Grados de la Poesía* de Chung Hung. Sus tres prefacios ofrecen comentarios sobre teoría literaria y esbozan la historia de la poesía china; el texto brinda caracterizaciones y evaluaciones de más de ciento veinte poetas, clasificándolos según categorías aproximadamente equivalentes a calificaciones escolares.

El prefacio a *Wen hsüan*, o *Selecciones Literarias*, de Hsiao T'ung. Una antología popular en Japón, que contiene casi todos los anteriormente citados trabajos de crítica, salvo *Grados de la Poesía*.

El prefacio a *Nuevas Canciones de la Torre de Jade*, escrito por Hsü Ling.

Uno siente la tentación de incluir en esta lista el mayor trabajo de crítica chino, también escrito en el siglo VI, el *Wen-hsin tiao-lung* o *El corazón de la Literatura: Elaboraciones*, de Liu Hsieh². Sin embargo, este trabajo parece haber sido pasado por alto en Japón, del mismo modo como lo fue en China por más de ochocientos años, si bien algunos breves pasajes aparecen en *Bunkyô hifuron* (*Un Espejo Literario: Discusiones sobre su secreta provisión*) de Kûkai (774-835).

Los conceptos críticos presentes en los prefacios de Kokinshû se vuelven más claros explicados en términos de sus antecedentes modelos chinos. El prefacio chino comienza así:

La poesía japonesa tiene sus raíces en el corazón, y florece en el bosque de las palabras. Mientras un hombre está en el mundo, no puede estar inactivo. Sus pensamientos y asuntos mudan con facilidad, su alegría y su pena cambian. La emoción nace de un propósito, el poema toma forma en palabras. En consecuencia, cuando una persona está complacida, su voz es alegre, y cuando frustrada, sus suspiros son tristes. Puede exponer sus sentimientos para expresar su indignación. Para conmover cielo y tierra, para afectar a dioses y demonios, para transformar las relaciones humanas, o crear armonía entre marido y mujer, no hay nada más apropiado que la poesía japonesa.

Se dice que la poesía tiene su origen en el corazón. La fuente de esta afirmación es "Registro de Música", capítulo del *Libro de los Ritos*:

*La emoción se agita en el interior, luego toma forma en sonido ... La poesía le da palabras a nuestro designio. Las canciones le dan música a nuestra voz. La danza le da movimiento a nuestras maneras, y las tres se originan en el corazón ...*³

En el "Prefacio Principal" del *Libro de las Canciones*, la poesía está descrita en términos similares:

"Poesía es el resultado del propósito. En la mente es propósito; expresada en palabras, se vuelve poesía. La emoción se agita en el interior y toma forma en palabras.

² Este trabajo resulta más familiar con el título de la traducción de Vincent Yu-cheng Shih, *The Literary Mind and the Carving of Dragons*, New York, 1959.

³ Traducción inédita de Donald Gibbs (citada con su permiso).

*Si las palabras son insuficientes, uno las dice suspirando. Si el suspiro es insuficiente, uno canta en voz alta. Si el canto es insuficiente, sin vacilación, las manos comienzan a danzar y los pies golpean acompañándolas.*⁴

El prefacio chino combina elementos pragmáticos (la poesía puede conmover cielo y tierra, afectar a los dioses y demonios, transformar las relaciones humanas, y crear armonía entre marido y mujer), así como expresivos (los poetas exponen sus sentimientos y expresan su excitación). El fin pragmático, que es formulado como un simple hecho por Ki no Yoshimochi, está presentado de una manera más cuidadosamente argumentada en el "Prefacio Principal" del *Libro de las Canciones*. Allí, como en el pasaje anteriormente citado, se afirma que la emoción se expresa en sonido: en el suspirar, el tararear y en el moverse de manos y pies. Wei Hung desarrolla su exposición a partir de esto:

"Cuando los sonidos se cumplen con habilidad artística, se convierten en tema. El tema que se escucha en un tiempo bien ordenado es de contentamiento, y por él la alegría se expresa con una concordancia de armonía. El tema que se escucha en un tiempo desordenado es de resentimiento ... El tema escuchado en un estado de ruina es luctuoso... Por ende, para distinguir apropiadamente éxito y fracaso, para conmover los poderes del Cielo y la Tierra, para provocar respuestas entre fantasmas y espíritus sobrenaturales, no hay nada como la poesía."

Aquí la sugerencia es que un poeta que responde a stimuli externos no puede más que reflejarlos; no puede sino reflejar el entorno de su poesía. (Es por este motivo que se dice que el *Libro de las Canciones* era coleccionado como un registro del reflejo de los sentimientos e intereses de la gente). Un buen entorno da lugar a canciones de contentamiento, al igual que en otra parte en la temprana teoría crítica china se dice que la música de condición alterada expresa desafección y enojo.

La inferencia posterior, no expresada en el "Prefacio Principal", pero que se encuentra en el *Libro de los Cambios*, y bellamente elaborada en el capítulo inicial de *El Corazón de la Literatura: Elaboraciones*, "Trazando el Tao", es que las palabras pautadas, i.e. la poesía o la literatura, son una manifestación o concepto correlativo de un Tao cósmico (o Camino), un concepto correlativo que actúa en simpatética armonía, o mutua resonancia, con el cosmos. De aquí, el "Prefacio Principal" establece que nada como la poesía para dar adecuado reconocimiento al logro o al fracaso, a la conmoción de los poderes del cielo y la tierra, y al estímulo de respuestas entre los fantasmas o los espíritus sobrenaturales.

Chung Hung en la primera sección de *Grados Poéticos* presenta una fórmula semejante:

"El aliento vital (ch'i) mueve el mundo externo, y el mundo externo nos mueve a nosotros. Nuestras sensibilidades, una vez despiertas, se manifiestan en la danza y

⁴ En "M.H. Abrams' Four Artistic Co-ordinates Applied to Literary Theory in Early China", *Comparative Literature Today: Theory and Practice, Actas del Séptimo Congreso de la International Comparative Literature Association, Montreal y Ottawa 1973*. (Trad. de Donald Gibbs).

el canto. Esta manifestación ilumina cielo, tierra y hombre, y vuelve esplendente todo lo creado."

Es decir que la poesía, la extensión del canto y la danza, es un concepto correlativo cósmico que refleja y oscurece la múltiple gloria del cosmos.

"Los espíritus celestiales y terrenos dependen de ella para recibir oblación, y fantasmas y oscuridad dependen de ella para sus comunicaciones seculares."

Se afirma que la poesía es un instrumento por medio del cual el hombre comulga con sus dos complementos en el universo, el cielo y la tierra. Lo hace reflejando respetuosamente sus variadísimas interrelaciones en su poesía; de este modo, se comunica con lo sobrenatural, como con las eulogías, que en el "Prefacio Principal" son caracterizadas como "medios para informar de los triunfos a las inteligencias sobrenaturales". Y Chung Hung agrega:

"Para conmocionar cielo y tierra, y para perturbar a fantasmas y espíritus, no hay como la poesía."

Cielo y tierra, y los espíritus, cada uno a su turno, reaccionan ante las configuraciones literarias en simpatética armonía.

Estas fuentes - *Registro de Música, Prefacio Principal, Libro de los Cambios y Grados Poéticos* - constituyen el fundamento para esta aseveración de Ki no Yoshimochi:

"Para conmover cielo y tierra, afectar a fantasmas y demonios, transformar las relaciones humanas, o crear armonía entre esposo y esposa, no existe nada más adecuado que el poema japonés."

Interesante de señalar es que, de las funciones de la poesía que enumera, el último par, la transformación de las relaciones humanas y la armonización de marido con mujer, deben más a la actitud didáctico-pragmática hacia la literatura que se encuentra en los *Analectos* que al "Prefacio Principal". Ki no Tsurayuki en su versión kana⁵ del prefacio da una destacable torsión a la fórmula:

"Es la poesía la que, sin esfuerzo, mueve cielo y tierra, altera los sentimientos de los invisibles dioses y espíritus, suaviza las relaciones entre hombres y mujeres, y tranquiliza el fiero corazón de los guerreros."

La idea de que la poesía es capaz de calmar el cruel corazón de los guerreros, debe aclararse, es absolutamente no-china.

E.B. Ceadel arguye que el prefacio chino de *Kokinshū* fue escrito antes, y que sirvió de base al prefacio japonés.⁶ Señalando numerosos pasajes de las fuentes chinas que aparecen en los prefacios, con muy poca modificación en la versión china y con grandes cambios en el texto japonés, sostiene que Tsurayuki escribió la versión kana modificando el texto manajo (un mediador para los principios críticos chinos). Esta opinión es cuestionable. Tsurayuki escribió un prefacio chino a su *Shinsen wakashū* (*Una antología de Poemas japoneses, recientemente seleccionados*). Si bien no era un

⁵ Kana: silabario fonético japonés.

⁶ "Los dos prefacios del *Kokinshū*", *Asia Major* N.S 7 (1959), pp 40-51.

maestro en el arte de escribir prosa china del nivel de Yoshimochi, es seguro que ambos estaban familiarizados con las mismas fuentes chinas. Por otra parte, hay un pasaje en particular que figura en el prefacio japonés (y no en el prefacio chino), y que parece claramente deudor de un modelo chino. Me refiero a la lista (virtualmente una letanía, en un sentido no religioso) de las circunstancias bajo las cuales los poetas de la antología se han expresado; el párrafo inicial del siguiente pasaje del *kanajo* tiene su equivalente en el *manajo*, pero no la lista que está a continuación:

"Cada vez que los capullos se abren en el atardecer de la primavera o la noche otoñal se ilumina con la luna, las generaciones de soberanos de otros tiempos convocaban a sus súbditos para que compusieran poemas inspirados en estas bellezas. A veces, el poeta vagabundeaba por lugares inhóspitos para poder emplear la imagen de los capullos; otras, llegaba a tierras desconocidas, sombrías y salvajes para escribir sobre la luna. Los soberanos seguramente leían y distinguían al sabio del necio.

Y no sólo en esos momentos, sino:

al comparar el poeta guijarros

o al referirse a su señor mencionando el monte Tsukuba,

cuando la alegría lo sobrepasa, y su corazón está henchido de deleite;

al pensar en su amor que arde en rescoldo y el humo del Fuji;

al recrear a sus amigos con la voz del grillo;

al creer que los pinos de Takasago y Suminoe han crecido con él;

al rememorar los viejos días de la montaña Otoko;

al indignarse por el veloz transcurrir de la belleza de una flor;

al ver caer los capullos una mañana y escuchar la caída de las hojas una

noche de otoño, cuando estudia en el espejo las nieves y rizos que aumentan con el paso de cada año;

al sobresaltarse con la comprensión de la brevedad de su vida, cuando

ve el rocío sobre la hierba o la espuma sobre las aguas;

cuando el ayer próspero pierde su influencia;

cuando caído en el mundo, se ha vuelto extraño a aquéllos a quienes amaba;

al invocar las ondas de Matsuyama,

al espiar el revés de las hojas de un arbusto,

al contar los aleteos de un pájaro en lo oscuro,

al lamentar la triste extensión del bambú negro;

al citar el río Yoshino, y llorar por los modos del mundo del amor;

cuando se entera de que el monte Fuji no humea más

o que el puente Nagara ha sido reconstruido.

En todas esas ocasiones, sólo la poesía puede consolar su corazón."

Cada una de estas circunstancias se refiere a un poema específico o a un conjunto de poemas en *Kokinshū*. En el prefacio chino de Yoshimochi no hay una lista

como ésta.

Chung Hung en *Grados de la Poesía*, después de una declaración un poco diferente, provee una lista similar de circunstancias que dan pie a la expresión poética:

"Brisas primaverales y pájaros de primavera, la luna de otoño y las cigarras del anochecer, las nubes de verano y las lluvias sofocantes, la luna de invierno y el crudo frío - estas cosas en las cuatro estaciones inspiran sentimientos poéticos. En un banquete grato, mediante la poesía uno puede hacer la amistad más amable. Al partir, uno puede expresar su desazón con versos.

Cuando un oficial Ch'u es deportado;

Cuando una consorte Han debe dejar el palacio;

Cuando blancos huesos están esparcidos por la planicie del norte,

y las almas van persiguiendo los arbustos que ruedan;

Cuando las armas se ostentan en campos fronterizos,

y un espíritu salvaje desborda el límite;

Cuando el viajero de los confines sólo tiene un tenue vestido,

Y en las habitaciones de la viuda sólo corren lágrimas;

Cuando, desprovisto de los ornamentos del oficio, uno deja la corte,

yéndose, sin idea de retorno;

Cuando con levantar la ceja una mujer se gana el favor imperial,

y con una caída de ojos hace caer el reino.

Todas estas situaciones agitan y conmueven el corazón. Si no expresados en poesía, ¿de qué otro modo podrían estos sentimientos ser expuestos? Si no desarrolladas en una canción, ¿cómo podrían desfogarse estas emociones?"

Aunque el trabajo de Chung Hung no es una antología, cada una de las situaciones que describe, comenzando con "Cuando un oficial Ch'u es deportado", se refiere a un poeta específico o a un grupo de poemas que trata en su plan crítico.⁷ Lo que prueba que es, sin dudas, la fuente de la lista de Tsurayuki es la efectista frase final: "En todas esas ocasiones, sólo la poesía puede consolar su corazón". Habla de la misma catarsis expresiva referida por Chung Hung al término de su enumeración.

Ambos prefacios del *Kokinshū* contienen un importante pasaje del "Prefacio Principal" del *Libro de las Canciones*, el cual resulta incomprensible sin una discusión de la teoría crítica china original. El fragmento es apenas ligeramente parafraseado en el prefacio japonés (con poemas agregados como ejemplos), pero citado literalmente en el chino:

"El verso japonés da forma perceptible a seis principios. El primero es el Persuasivo (feng) [principio de los Aires (feng) (de los Estados) sección del Libro de las Canciones], el segundo es la Descripción (fu), el tercero es la Comparación (pi),

⁷ Para los poetas aquí referidos, ver el pasaje citado por J.T. Wixted, "The Nature of Evaluation in the Shih-p'in (Grados de Poetas) por Chung Hung (469-518)" en *Theories of the Arts in China*, ed. Susan Bush y Christian Murck (Princeton, 1983), sect. IV.

el cuarto es la Imagen Evocativa (hsing), y el quinto y sexto son los principios ejemplificados en la Elegancia (ya) y las Eulogías (sung)[secciones del Libro de las Canciones]."

De los seis términos, tres se refieren a aspectos o principios de la poesía. Hsing, pi y fu - Imagen Evocativa, Comparación y Descripción - quedan mejor conceptualizados considerándolos como tres modos retóricos específicos. Chung Hung en su trabajo habla sucintamente de ellos:

"La poesía presenta tres aspectos: Imagen Evocativa (hsing), Comparación (pi) y Descripción (fu). Si el significado se demora, aunque la escritura haya finalizado, hay Imagen Evocativa. Cuando un objeto es usado para expresar un sentimiento, hay Comparación. Y cuando los hechos son registrados directamente, esto es, el mundo objetivo puesto en palabras, hay Descripción. Si uno expande estos tres aspectos y los emplea juiciosamente, sosteniéndolos con una activa fuerza y proporcionándoles belleza de color, de tal modo que aquéllos que lean nuestra obra la encuentren inagotable, y que aquéllos que la escuchen se conmuevan, entonces habrá perfecta poesía.

*Si sólo la Comparación y la Imagen Evocativa son empleadas, la escritura se sentirá con esta densidad de pensamiento; y cuando las ideas son densas, la expresión tambalea. Si sólo la Descripción es empleada, la escritura padecerá de superficialidad; y cuando el pensamiento es superficial, el lenguaje se torna difuso. Por otra parte, si uno descuidadamente va a la deriva entre ellas, la escritura carecerá de anclaje y sufrirá de verbosidad."*⁸

Los otros tres términos -feng, ya, y sung, aquí traducidos como el principio Persuasivo de la sección "Aire de los Estados" y los principios ejemplificados en la "Elegancia" y "Eulogías" del *Libro de las Canciones* -tenían un sentido diferente antes de la escritura del "Prefacio Principal" y son a veces comprendidos de modo diverso por los posteriores estudiosos chinos. Tal como aparecen en su primer uso, en los *Ritos de Chou*, estos términos se refieren a la música, donde diferencian tempos melódicos, y por extensión, ritmos poéticos.⁹ En el "Prefacio Principal", sin embargo, son empleados para señalar principalmente la función pragmática, y en segundo lugar la función mimética de la literatura. El propósito de la Persuasión es la crítica oblicua: "el que se expresa lo hace sin incriminarse, y el que es criticado escucha lo bastante como para ponerse en alerta". Las canciones de Elegancia sirven a los propósitos mimético y didáctico de "hablar sobre las causas de la caída o ascenso del Gobierno Imperial". Y las Eulogías son también miméticas y pragmáticas, pues son "descripciones de la virtud florida y los medios con los cuales los hechos son referidos a las inteligencias sobrenaturales".

Si estos últimos tres términos están considerados en el sentido original de

⁸ Shih-p'in chu, p.4.

⁹ C.H. Wang, *The Bell and the Drum: Shih Ching as Formulaic Poetry in Oral Tradition*, (Berkeley, Los Angeles, London, 1974), p.3.

tempos melódicos y ritmos poéticos, los seis términos forman un vocabulario nuclear técnico para la poesía - que responde a una orientación técnica que es objetiva (esto es, orientada al trabajo). En todo caso, tres de los términos, así se orientan. Y los otros tres pueden verse como sirviendo a fines más pragmático-didácticos - un punto de vista que debe respetarse, pues es el modo como tradicionalmente fueron comprendidos.

Un intento por aplicar estos términos críticos fue emprendido por Yoshimochi y Tsurayuki. Interpretados de maneras diversas e inconsistentemente aplicados por los comentaristas chinos del *Libro de las Canciones*, estos conceptos se convirtieron en una fórmula que, siendo sacrosanta, se invocaba con el propósito de legitimar una posición. Yoshimochi y Tsurayuki se valieron de ellos con ese mismo fin.

Hay otro tema en los prefacios Kokinshû que merece atención en razón de su modelo chino: la idea de que es la literatura lo que da inmortalidad. Así lo dice Yoshimochi:

"Los vulgares luchan por el beneficio y la fama, y no necesitan componer poesía japonesa. ¡Qué triste! Aunque uno haya sido honrado con el cargo de ministro o general, y aun cuando nuestras riquezas sean una dádiva de oro y plata, con todo, antes de que nuestros huesos se hayan desintegrado como polvo, la fama se habrá borrado de este mundo. Sólo los poetas serán reconocidos por la posteridad."

Tsurayuki desarrolla este mismo tema en su prefacio.

El locus clásico por antonomasia en la crítica china para discutir sobre la inmortalidad de las letras es el "Ensayo sobre Literatura" de Ts'ao Pi (187-226), que dice:

*"Nuestra vida tiene un final y toda la gloria, toda la alegría terminan entonces. Vida y gloria duran un tiempo limitado, a diferencia de la literatura (wen-chang) que perdura por siempre. Es por esto que los antiguos autores se entregaban, en alma y cuerpo, a la tinta y al pincel y volcaban sus ideas en libros. Ellos no tenían necesidad de que buenos historiadores escribieran sus biografías ni dependían de la autoridad o influencia de los ricos y poderosos: su gloria se transmitía por sí misma a la posteridad."*¹⁰

Hay otras áreas, donde la comparación entre los prefacios Kokinshû y los trabajos de crítica china anteriores, puede resultar fructífera. Una es la estructuración general de los escritos. Si se comparan los prefacios de Yoshimochi y Tsurayuki con los de Chung Hung, en cada uno de ellos unas pocas formulaciones de teoría crítica están señaladas, esbozada una historia de la poesía precedente, y todos (incluso el primer prefacio de Chung Hung) finalizan con un encomio bellamente redactado y bastante forzado para el soberano chino o japonés en ese momento reinante.

Otra similitud interesante tiene que ver con la naturaleza de las críticas de poetas individuales. En los prefacios de Kokinshû, así como en la obra de Chung Hung, se asigna a los escritores un linaje afectado y formulista: "La poesía de Ono no Komachi

¹⁰ Traducción en inglés de Donald Holzman, "Literary Criticism in China in the Early Third Century A.D", Asiatische Studien/Études Asiatiques 28.2 (1974), p.131.

es de la escuela de la Princesa Sotôri de la antigüedad", o "La poesía de Otomo no Kuronushi sigue la del Ilustré Sarumaru". Lo mismo que hacía Chung Hung cuando decía "Los orígenes de la poesía de Hsieh Ling-yün se remontan a Ts'ao Chih", o "La poesía de T'ao Ch'ien proviene de Ying Chü".

Además, en ambos prefacios y en el texto de Chung Hung, el estilo de un escritor es a menudo descrito con una frase breve y tersa, que es luego seguida por una analogía concreta que compendia su trabajo. Así, la poesía de Ono no Komachi es primero calificada como "seductora y espiritual", y luego se agrega la analogía de que "es como una mujer enferma maquillada". La forma poética de Otomo no Kuronushi se caracteriza como "extremadamente rústica, como un campo sin flores". De Yasuhide se dice que "usa las palabras con maestría, pero que su expresión no se ajusta al contenido. Su poesía es como un comerciante ataviado con elegantes ropajes". Comparando la descripción que hace Chung Hung de Fan Yün y Ch'iu Ch'ih: "Los poemas de Fan Yün son fortificadamente avispados y placenteros, como una brisa que hace remolinos en la nieve. Los poemas de Ch'iu Ch'ih son remiendos en un cobertor encantadoramente vistosos, como pétalos caídos en el césped".

Otra área de similitud entre estos trabajos es la propensión de sus autores a establecer una jerarquía de maestros. Así, Tsurayuki llama a Hitomaro el "sabio de la poesía", lo cual equivale a la designación de Ts'ao Chih y Liu Chen como "los sabios de la literatura" por parte de Chung Hung.

Las escritoras no prosperan en estos tratados críticos. Al referirse a Li Ling y la dama Pan, Chung Hung afirma que "juntos abarcaron casi un siglo; pero descontando a la mujer, sólo hubo un poeta para el período". Cuando Yoshimochi describe la declinación de la temprana poesía japonesa, asegura peyorativamente, "se tornó en su mitad en la criada de las mujeres, y resultaba embarazoso presentarla ante caballeros". Y Tsurayuki dice de Ono no Komachi, "Su poesía es como un noble señora que padece una enfermedad, pero la debilidad es natural a la poesía de mujeres".

Había sido algo usual en la tradición crítica china situar el "fruto" (o sustancia) de la literatura en oposición a la "flor" (o belleza de expresión). Yoshimochi adoptó esta terminología, valiéndose de ella para condenar la decadencia de la poesía luego de Hitomaro, "quien no tiene rivales en los tiempos antiguos o modernos":

"Entonces, cuando los tiempos condujeron a la decadencia y los hombres reverenciaron la lujuria, palabras frívolas se elevaron como nubes, y una corriente de ostentación burbujeó como un manantial. El fruto había caído por completo y sólo la flor se había abierto".

La idea de decadencia (sobre todo de tiempos recientes) a partir de algún antiguo ideal es un concepto que cala hondo en el pensamiento chino. Chung Hung hizo uso de ella, y los prefacios Kokinshû la repiten. En el siguiente pasaje, Tsurayuki emplea un lenguaje un poco diferente para formular el pensamiento antes citado de Yoshimochi:

"Ahora, como la gente se preocupa por la apariencia lujosa y los oídos admiran

la ostentación, poemas pobres en contenido y sólo relacionados con las circunstancias de su composición han aparecido."

Las orientaciones críticas de los prefacios difieren en el énfasis. El prefacio chino de Yoshimochi es más explícitamente pragmático que la pieza en kana de Tsurayuki. Ambos enumeran una lista similar de funciones pragmáticas de la poesía (como conmover cielo y tierra, transformar las relaciones humanas, etc), y también aseguran que es por medio de la poesía que los sentimientos del soberano y el súbdito pueden observarse, las cualidades de la virtud y la estupidez distinguirse, etcétera. Pero Yoshimochi tiene un pasaje adicional inexistente en el prefacio japonés. Dice con aprobación de los poemas de la remota antigüedad: "Aunque se convirtieron en diversiones para los ojos y los oídos, habían sido fuente de edificación moral".

Significativamente, no hay correspondencia en el prefacio chino a la lista de circunstancias de Tsurayuki, que dan ocasión a la escritura de poesía en general y que, de hecho, dan lugar a específicos poemas de Kokinshū. La orientación expresiva del prefacio japonés se hace explícita aquí ¹¹; cuando Tsurayuki delinea los fines pragmáticos, lo hace más para ilustrar los orígenes sagrados de la poesía que para preceptuar sus logros.

Los dos autores agregan afirmaciones similares acerca de la naturaleza expresiva de la poesía. Yoshimochi dice del verso japonés:

"Es como una oropéndola en primavera gorjeando entre las flores, o como una cigarra en otoño zumbando en lo alto de un árbol. Aunque no las perturben ni atormenten, cada una lanza su canto. Que todas las cosas tienen un canto es un principio de la naturaleza."

Palabras semejantes inician el prefacio de Tsurayuki:

"Las semillas de la poesía japonesa están en el corazón del hombre y crecen en hojas de diez mil palabras. Muchas cosas les suceden a los seres de este mundo, y todo lo que piensan y sienten queda manifestado en la descripción de aquello que escuchan o ven. Al oír el gorjeo del petirrojo de la montaña entre los capullos o la voz de la rana en el agua, reconocemos que cada criatura tiene su canto."

La orientación expresiva de la visión de Tsurayuki es subrayada por otros pasajes de un tipo que no aparece en el prefacio chino. Después de atribuir el comienzo del verso de treinta y una sílabas a Susano-o no mikoto, señala:

Desde entonces, muchos poemas fueron compuestos cuando la gente se sintió

¹¹ Si bien inspirada en el ejemplo de Shi-p'in, la lista de Tsurayuki difiere de su modelo en que omite la referencia a la cita de los Analectos que está a continuación del largo pasaje de Chung Hung citado anteriormente: "La poesía enseña el arte de la sociabilidad; muestra cómo regular los sentimientos de rencor" (Trad. por James Legge, Confucian Analects, en *The Chinese Classics*, vol. I (Oxford, 1893; Hong Kong, 1960). La cita de los Analectos modifica el empuje expresivo de la aseveración original de Chung Hung.

Tanto Tsurayuki como Chung Hung plantean sus argumentos en función del beneficio afectivo (y en consecuencia pragmático) que la expresión de los sentimientos produce en quien la ejerce. De ese modo, ambos hablan de la poesía en términos que son genéticos (i.e. las ocasiones que le dan lugar) y afectivos (i.e. el efecto, al menos en el autor), así como expresivos.

atraída por los pimpollos o admiró los pájaros, cuando se conmovía con la brisa o lamentaba la súbita desaparición del rocío, y tanto inspiración como formas de expresión han devenido variadas."

Y Tsurayuki dice sobre los poemas elegidos para la antología:

"Hemos elegido poemas sobre vestir guirnaldas de pimpollos, escuchar un ruiseñor, quebrar ramas cargadas de hojas otoñales, o contemplar la nieve. También hemos seleccionado aquéllos que desean al señor la larga vida de la grulla o la tortuga, o que congratulan a alguien, o donde se añora a la esposa al ver las matas de trébol o las hierbas de verano, o que ofrecen tiras con rezos para la colina de Osaka, o que hablan de alguien que está de viaje, y de otros variados tópicos que no podrían categorizarse por estaciones."

Lo que debe destacarse en estos dos pasajes, así como en la importante lista citada anteriormente, es que la escritura de la poesía está vinculada a una ocasión. Esto sugiere mucho acerca de las actitudes japonesas hacia la función social de la poesía. Una ocasión que inicialmente podría haber dado lugar a una poesía de naturaleza expresiva se convierte en una demanda de *rigueur* para que la versificación sirva el más pragmático fin de ser una exhibición social. A pesar del desarrollo de esta tendencia en la tradición poética japonesa, es importante tomar en cuenta que las palabras de Tsurayuki deben ser consideradas como la típica afirmación legitimadora de la naturaleza expresiva de la poesía. Siendo el más temprano texto crítico escrito en japonés, el *Kanajo* sirvió luego como una reverenciada fuente para esta consideración de la poesía.

Si la aproximación de Tsurayuki es más obviamente expresiva, la de Yoshimochi es más sutil y sinuosa. Puede destacarse que Yoshimochi hace más referencias a los fines pragmáticos (incluidos los didácticos) de la literatura, o que no ofrece un paralelo a la lista de Tsurayuki de ocasiones que dan lugar a la expresión poética, pero Yoshimochi, al igual que Tsurayuki, estaba escribiendo una declaración que introdujera y justificara una antología de poesía escrita en japonés - no poesía escrita por japoneses en chino, como había sido la moda.

Un prefacio como el *Manajo*, escrito en chino según la costumbre en Japón de escribir prefacios a importantes trabajos en esta lengua, difícilmente podía evitar el bagaje referencial acumulado del chino clásico. Su argumento está expresado desde el punto de vista de los valores culturales chinos; Yoshimochi dice cosas absolutamente correctas sobre la naturaleza y la función de la poesía, según él entendió la tradición crítica china. ¿Cuáles son los poetas por quienes expresa la mayor admiración en su prefacio? Son Hitomaro y Akahito, autores considerados sin par en la historia de la poesía. Su obra ciertamente no encarna los fines pragmáticos de la literatura a los que reiteradamente se rinde hipócrita homenaje en el *Manajo*.

¿Y sobre la discusión de Yoshimochi sobre los poetas de los tiempos modernos? El repite una visión china de la historia: la poesía ha caído de un estado ideal previo. Yoshimochi enumera los poderes y las flaquezas de un modo conciso, pero, algo a

destacar, no en términos de las aseveraciones normativas abstractas sobre la naturaleza y funciones de la poesía hechas en otra parte de su prefacio. Bunrin, Ono no Komachi y Otomo no Kuronushi, dice, se encuentran entre los pocos que comprenden la poesía del pasado. Quizás no sean perfectos, pero son aceptables.

Si bien Yoshimochi seriamente repite opiniones chinas (ya sea sobre literatura o sobre la naturaleza de las cosas), en el análisis final el mensaje que está detrás de sus palabras es que la poesía japonesa no sólo tiene sus sabios, sino también algunas figuras excelsas. Todos ellos comparten la inmortalidad que da la escritura descollante. Finalmente, el prefacio chino es un ejercicio de reverencia verbal hacia venerables conceptos chinos, y una cortés declaración de una autodesaprobación colectiva por el imperfecto, aunque inmortal, verso japonés. El mensaje es claro: "Sólo los creadores de poesía japonesa son reconocidos por la posteridad... ¡Hitomaro ha muerto! Pero ¿no está acaso el arte de la poesía japonesa contenido en él?"

Desde el punto de vista de la teoría crítica, los elementos expresivos de la literatura están acentuados en Japón, y los elementos pragmático-didácticos ubicados en un lugar absolutamente secundario. Los teóricos chinos de los siglos tercero a sexto, que se hallaban seriamente interesados en literatura, como Ts'ao P'i, Lu Chi, Chung Hung y Liu Hsieh, estaban muy preocupados en basar este interés en un marco teórico que abarcara el universo y legitimara una búsqueda que parecía todavía a los hombres formales peligrosamente frívola. El telón de fondo a toda la reflexión china sobre la literatura, desde los más lejanos tiempos hasta entonces, había sido la supremacía de los fines pragmáticos. En contraste con esto, los prefacios (Kokinshû, sobre todo el japonés), en tanto rendían pleitesía a los fines pragmáticos, apuntaban hacia una literatura más expresivamente orientada. Fueron las primeras fuentes clásicas para las posteriores consideraciones japonesas sobre la poesía. Con una autoridad tan venerable como el prefacio japonés tras de sí - mal entendidas o ignoradas sus recónditas referencias chinas - los escritores y teóricos japoneses posteriores (al contrario de sus contrafiguras chinas) debieron preocuparse, siendo ellos también concernidos, por justificar la función expresivo-lírica de la literatura. Lo cual tuvo una profunda implicación en el posterior desarrollo de la literatura japonesa.

No obstante los préstamos de los modelos chinos, los prefacios tienen una notable integridad por sí mismos. La parte creativa de la transformación japonesa de la tradición crítica china, sin embargo, se basa en una área de sensibilidad diferente, una manera distinta de ver el mundo, que se refleja en la manera como las opiniones críticas se expresan en un lenguaje concreto.

Un ejemplo son las analogías ideadas por Yoshimochi y Tsurayuki para organizar en un cuerpo, la obra de autores que están comentando. Es curiosa la poca superposición que tienen con la tradición china en este respecto. Chung Hung, por ejemplo, cita con aprobación la caracterización de dos escritores: "La poesía de Hsieh Ling-yün es como las flores de loto emergiendo del agua; la de Yen Yen-chih es como una mezcla de colores con incrustaciones de oro". Yoshimochi, por su parte, llegó a

decir que la poesía de Otomo no Kuronushi es "como un bracero que descansa ante flores". Y Tsurayuki dice de las canciones del mismo poeta: "son como un montañés con un haz de leña a la espalda descansando a la sombra de los pimpollos". No existen analogías similares en el temprano criticismo chino. Sólo unas pocas metáforas chinas que caracterizan la escritura son adoptadas por los japoneses, incluso en el prefacio de Yoshimochi. Igual diferencia en la sensibilidad se hace evidente en las listas de ejemplos contrastantes empleados por Tsurayuki y Chung Hung para volver concretas las circunstancias u ocasiones que impulsan la composición poética.

En suma, podría decirse que no hay una nueva teoría crítica en los prefacios Kokinshû; se basan en modelos chinos, pero con un énfasis que resalta la función expresiva de la literatura. Fundamentalmente, el discurso crítico chino es utilizado para legitimar en términos intelectuales la compilación de una antología de poesía en japonés, patrocinada imperialmente. Al mismo tiempo, el concreto vocabulario empleado para caracterizar el verso japonés es decididamente de un tipo no chino - un tema que debería sondearse, el mejor para comprender el contraste entre las percepciones china y japonesa tanto de la palabra escrita como del mundo.

Traducción del inglés: A.S.

MANAJO

El prefacio chino

KI NO YOSHIMOCHI

La poesía japonesa está arraigada en el suelo del corazón y florece en el bosque de las palabras. En tanto el hombre está en este mundo, no puede permanecer inactivo. Sus pensamientos y sus inquietudes mudan fácilmente, sus alegrías y sus penas cambian a su vez. La emoción nace del sentido; la canción toma forma con palabras. Por consiguiente, cuando una persona está satisfecha, su voz es feliz, y cuando está desalentada, sus suspiros son tristes. Puede exponer sus sentimientos para declarar su indignación. Para conmovir cielo y tierra, para impresionar a los dioses y demonios, para transformar las relaciones humanas, o para para crear armonía entre marido y mujer, no hay nada más adecuado que la poesía.

La poesía japonesa engloba seis principios. El primero es la persuasión, el segundo es la narración, el tercero la analogía, el cuarto la fantasía evocativa, el quinto es el principio ejemplificado por la elegancia, y el sexto es el que ilustran los panegíricos.

Es como una oropéndola en primavera ¹ gorjeando entre las flores, o como una cigarra en otoño cantando en lo alto de un árbol. Aunque no los obliguen, cada uno lanza su canto. Que todos los seres tienen su canto es un principio de la naturaleza.

Durante las Siete Generaciones de la Era de los Dioses, los tiempos no eran sofisticados y las personas eran simples. El reino de las emociones no se distinguía y la poesía todavía no había surgido. ² Más tarde, cuando el dios Susano llegó a Izumo,

¹ El pájaro mencionado es el ying, diferente del uguisu, la lectura japonesa del ideograma.

² La estructura cronológica de la historia literaria del Waka de Yoshimochi se atiene a sucesos relatados en las historias oficiales, Nihon shoki y Kojiki, y su aseveración conflictiva y problemática concuerda tanto en su significado como en los matices taoístas con la frase inicial del prefacio del Kojiki: "Cuando la materia primera estaba congelada y no había ni aliento ni forma, no había ni nombres ni acción."

nació el primer poema de treinta y una sílabas. Este fue el origen del nuevo hanka³. Luego, ya se trataba del nieto de los dioses celestiales, o de la hija del dios del mar, nadie transmitía sus sentimientos si no era por medio de la poesía.

Por fin en la edad del hombre la práctica floreció enormemente. Con el choka, el tanka, el sedoka y el konpon, hubo nuevas formas y profundas líneas de desarrollo. Como un árbol que tocara las nubes habiendo crecido de un musgo, o como una ola que llegara al cielo surgida de una gota de rocío.

Más tarde, tanto en el panegírico "naniwazu" que se ofrecía al soberano Nintoku, o el poema "tominogawa" en retribución al príncipe coronado Shotoku Taishi, las circunstancias aluden a lo maravilloso, o la inspiración ahonda en lo abstruso. Pero si consideramos los poemas muy antiguos la mayoría conserva la primitiva simplicidad. Ya habrían de convertirse en divertimento para el ojo y el oído, cuando antes eran sólo fuentes de inspiración moral.

Cada día de la bella estación, los antiguos soberanos convocaban a sus ministros y hacían participar a sus funcionarios en el banquete ofrecido a la poesía. Los sentimientos entre soberano y súbdito se revelaban a través de ella, y las cualidades de la virtud y la estupidez podían distinguirse una de otra. De este modo uno podía avenirse con los deseos del pueblo, y seleccionar talentos entre los cortesanos.

A partir de los tiempos en que el príncipe Otsu introdujo la composición de la prosa lírica y rimada ⁴, los poetas y los hombres ingeniosos admiraron la práctica y la adoptaron de inmediato. Se importó la escritura de China y se transformaron las costumbres del Japón. Los hábitos de la gente cambiaron por completo, y la poesía japonesa fue declinando gradualmente. Aunque todavía teníamos al ilustre maestro Kakinomoto, quien exaltaba los pensamientos sobre lo milagroso y que no tenía rivales entre antiguos y modernos. También estaba Yamabe no Akahito, quien fue un inmortal de la poesía. Los restantes creadores de poesía japonesa continuaron produciendo ininterrumpidamente.

Entonces, cuando los tiempos se deslizaron hacia la declinación y los hombres reverenciaron lo voluptuoso, frívolas palabras se elevaron cual nubes y una corriente de ostentación burbujeó como un manantial. Todos los frutos cayeron y sólo la flor se abrió. Tiempo después el licencioso se sirvió de la poesía como la mensajera de flores y pájaros ⁵, e invitados mezquinos la emplearon como un medio de subsistencia. Por todo esto se convirtió en parte en la sirvienta de las mujeres.

En los tiempos cercanos solamente dos o tres personas mantuvieron las viejas prácticas. Pero su fortaleza y su debilidad no eran las mismas, y los analizaremos a fin

³ Tal vez se refiere al hanka como a una forma primitiva de la cual han derivado otras posteriores.

⁴ Shih y fu.

⁵ La expresión "mensajero de flores y pájaros" se empleaba durante el reino de Kaiyuan, de la dinastía Tang en China (713-741) para referirse al enviado despachado anualmente para elegir por todo el imperio a las bellas que pudieran servir como consortes del emperador. Con el tiempo vino a designar, como lo hace en este caso, al intermediario o mensajero del amor.

de distinguirlas. El alto religioso budista de Kazan ⁶ es sobre todo diestro en la forma poética, pero su expresión es florida y tiene poca sustancia. Es como el retrato pintado de una mujer que incitara en vano los sentimientos de un hombre. En la poesía del consejero Ariwara hay abundancia de sentimientos mas la expresión es insuficiente. Es como una flor ajada que aunque tiene poco color todavía conserva una dulce fragancia. Bunrin ⁷ es hábil en los poemas compuestos sobre temas establecidos, pero su forma roza lo vulgar. Es como un buhonero vestido con ropas elegantes. Con el monje budista Kisen del monte Uji, la expresión deviene bella y florida pero hay una cualidad aletargada en el sentido total de su poesía. La poesía de Ono no Komachi es de la línea de la princesa Sotori de la antigüedad, seductora y sin vigor. Es una mujer enferma que apela a cosméticos. La poesía de Otomo no Kuronushi sigue la del ilustre Sarumaru. Muchos de sus poemas se muestran superiores a lo mundano pero la forma es extremadamente rústica. Es como un campesino reposando sobre flores.

Los otros con nombres de vasta reputación no pueden ser enumerados. La mayoría de ellos considera que la sensualidad es esencial, pero no reconocen el alma de la poesía japonesa. Los vulgares contienden por beneficio y fama, y no tienen necesidad de componer poesía japonesa. ¡Cuan triste!

Aunque uno pueda tener el honor de ser ministro y general, y aunque su riqueza pueda consistir en una merced de oro y monedas, aún, antes de que sus huesos se pudran en el polvo, su fama ya ha desaparecido del mundo. Sólo los poetas son reconocidos por la posteridad. ¿Por qué? Cuando sus palabras alcanzan los oídos de los hombres el significado transmite la voluntad de los dioses.

En tiempos anteriores, el emperador Heizei convocó a sus ministros y les encomendó la compilación del Manyōshū. Desde esos tiempos hasta el presente han transcurrido diez reinos y se han ido más de cien años. Durante este lapso la poesía japonesa fue desechada y no tuvo ninguna compilación. Incluso si los trabajos eran tan elegantes como los del ministro Ono, ⁸ o tan refinados como los del consejero Ariwara, ⁹ sus autores se hacían famosos por otros talentos ¹⁰, si bien con éstos no alcanzaron ninguna fama.

En los nueve años precedentes, durante los cuales su Majestad ha gobernado el mundo, su benevolencia se ha extendido más allá de la región de las cosechas y su bondad ha florecido empequeñeciendo al monte Tsukuba. ¹¹ El lamento del abismo que pierde su profundidad es silencioso, sin palabras, y el panegírico al guijarro que se transforma en roca cobra fuerza y colma nuestros oídos.

Su Majestad ha deseado continuar la práctica que había sido abandonada y ha querido resucitar la senda que había sido interrumpida por tanto tiempo. Así pues,

⁶ Sojo Henjo (816-890).

⁷ Funya no Yasuhida (Descolló ca. 870).

⁸ Ono no Takamura (802-852) padeció exilio pues se negó a ir como enviado a Tang en China.

⁹ Ariwara no Yukihira (818-893) hermano de Narihira.

¹⁰ La composición de versos en chino.

¹¹ Se dirige al emperador Daigo.

encomendó la tarea al secretario privado Ki no Tomonori, al jefe de la sección documentos Ki no Tsurayuki, al Reverendo de la provincia de Kai Oshikochi no Mitsune, y al jefe de los guardias de palacio Mibu no Tadamine, y cada uno de ellos ha ofrecido su colección de poemas junto con otros de la antigüedad. Posteriormente se les ordenó clasificar y ordenar los poemas que habían presentado. Dispuestos en veinte rollos forman la Colección de la Antigua y Nueva Poesía Japonesa (Kokinwakashū).

Las palabras de estos humildes súbditos tienen menos lustre que las flores de primavera, y su fama es más breve que una noche de otoño. ¿Es necesario aclarar cuánto tememos el ridículo de este mundo y nuestra vergüenza por nuestra falta de talento? Si hubiera un renacimiento de la poesía japonesa, disfrutaríamos con la resurrección de esta vía. ¡Hitomaro ha muerto! Pero, ¿no está contenido aquí el arte de la poesía japonesa?

El decimoquinto día del cuarto mes del quinto año del reino de Engi, ocupando la estrella el signo del joven bosque y el buey, el súbdito Tsurayuki y otros humildemente ofrecen este prefacio.

Traducción del inglés de Alfredo Prior y A.S.

De: *Kokinshū. A Collection of Poems Ancient and Modern.*

Translated and Annotated by Laurel Rasplica Rodd with Mary Catherine Henkenius. University of Tokyo Press. Princeton University Press. 1984. Including a Study of Chinese Influences on the Kokinshū Prefaces by John Timothy Wixted and an Annotated Translation of the Chinese Preface by Leonard Grzanka.

KANAJO

El prefacio japonés

KI NO TSURAYUKI

Las simientes de la poesía japonesa ¹ están enterradas en el corazón del hombre y se convierten en las hojas de las diez mil palabras. Muchas cosas les suceden a las personas de este mundo, y todo lo que piensan o sienten halla expresión en la descripción de aquello que ven u oyen. Por el gorjeo del petirrojo de la montaña entre los capullos y el croar de la rana en el agua, sabemos que cada criatura tiene su canto.

Es la poesía la que sin esfuerzo conmueve cielo y tierra, agita los sentimientos de los dioses y espíritus invisibles, allana las relaciones entre hombres y mujeres, y serena los corazones de fieros guerreros.

Los cantos nacieron con el comienzo del cielo y la tierra ². Sin embargo, una leyenda refiere que en los vastos cielos se iniciaron con la princesa Shitateru ³, y en la tierra con el canto de Susano-o no mikoto ⁴.

(Alusión a los cantos nupciales de diosas y dioses entonados debajo del flotante puente celestial. La princesa Shitateru, esposa del príncipe Amewaka, alaba en su canto la belleza de la figura de su hermano mayor cuando ilumina colinas y valles. Estos poemas no tienen un número fijo de sílabas, ni una forma regular).

En el tiempo de los dioses pavorosos, los cantos no tenían un número fijo de sílabas y resultaban difíciles de entender pues los poetas se expresaban de modo directo, sin

¹ Yamato Uta. Esta expresión, empleada en el Kokinshu, que aparece también en el Ise monogatari y en otros trabajos contemporáneos escritos en kana, distingue la poesía japonesa de la poesía china.

² La idea de que la literatura comenzó a existir al mismo tiempo que el universo es china.

³ Cuando el príncipe Amewaka fue enviado a someter el mundo inferior, desposó a la princesa Shitateru, hija del soberano del mundo inferior, y nunca retornó al dominio celestial.

⁴ Hermano menor de Amaterasu o mikami.

refinamientos. Hacia el tiempo de los hombres, a partir de Susano-o no mikoto se compusieron poemas de treinta y una sílabas.

(Susano era el hermano menor de Amaterasu omikami. Cuando se hallaba construyendo en la provincia de Izumo un palacio donde vivir con su esposa, vio nubes de ocho colores que se extendían sobre sus tierras y compuso este poema:

"En Izumo ocho nubes se extienden formando una valla de ocho pliegues que encierran al esposo y a la esposa, formando una valla, una valla de ocho pliegues.")

Como muchos poemas fueron compuestos cuando los hombres se sentían atraídos por las flores o admiraban los pájaros, o cuando se conmovían con la neblina o lamentaban la repentina desaparición del rocío, tanto la inspiración como las formas de expresión se volvieron variadas.⁵ Así como un largo viaje a lugares distantes se inicia con un paso y termina después de meses y años, y así como una gran montaña nace con la acumulación de polvo y fango en su falda y gradualmente alcanza las nubes que se arrastran por el cielo, del mismo modo fue la poesía.⁶

El poema "Bahía Naniwa" celebra el principio de un reino.

(Cuando el Emperador Osasagi estaba en Naniwa siendo todavía príncipe, él y el príncipe coronado cedieron sus rangos y se negaron a asumir el trono por tres años. A causa de ello, Wani ⁷ se sintió inquieto y compuso un poema que obsequió al soberano. Probablemente los árboles en flor a los que se refiere sean ciruelos).

El poema sobre la montaña Asaka fue compuesto por una criada que intentaba despertar cierto interés.⁸

(Cuando el príncipe Kazuraki cumplía una misión en el lejano norte, a pesar de que le habían preparado un banquete en su honor, se sentía disgustado porque pensaba que el gobernador de ese distrito no le dispensaba los debidos honores. Fue entonces cuando una mujer que había servido en la corte le ofreció sake y compuso este poema, logrando animarlo).

Estos dos poemas se consideran la madre y el padre de la poesía y se los emplea

⁵ "Kokoro" (corazón, inspiración, espíritu) y "kotoba" (expresión, dicción, materiales) son elementos centrales en la visión japonesa de la poesía. El ideal Kokinshū era un equilibrio entre los dos.

⁶ Basado en unas líneas de Po Chu-i (772-846):

"Un viaje de mil leguas comienza con un paso;
una alta montaña se eleva desde el polvo y el fango.
Así también es mi vía.

El valor de esta práctica está en su diaria renovación."

⁷ Un estudioso del reino coreano de Kudara, que había llegado a Japón durante el reinado de Ojin (ca. 270-310), llevando copias de los Analectos y los Mil Caracteres Clásicos, que lo convirtieron en el introductor de la escritura en Japón.

⁸ El nombre de la mujer era Uneme y el poema decía:

Montaña de Asaka
mi amor nunca fue trivial
como lo es la despejada montaña
desde donde contemplábamos
el reverbero deslumbrante.

en el aprendizaje de la caligrafía como ejercicios iniciales.

Ahora bien, existen seis principios poéticos, como sucede en la poesía china. El primer principio es el persuasivo ⁹. Este poema fue presentado al emperador Osasagi:

*En la bahía de Naniwa
los árboles se visten de pimpollos
-amortajado el invierno-
y así cubiertos
anuncian al mundo que la primavera ha llegado.¹⁰*

El segundo principio es el descriptivo, ejemplo del cual es este poema:
*Fascinación por los capullos abiertos,
cuán breve es su existencia.*

Nunca advertirán la flecha que traerá infortunio.

(Las cosas se describen como son, sin analogías. ¿Cuál es el significado de este ejemplo?¹¹ Es difícil comprender por qué este poema pertenece a esta categoría; parece ajustarse a la quinta categoría, la elegancia.)

La tercera es la comparación, y éste es un ejemplo:

*Si esta mañana,
cuando la helada del alba se consolide,
te levantarás para dejarme,
cada vez que yo te añore,
también me convertiré en hielo fundido.*

(Los poemas presentan símiles que describen una cosa como si fuera otra. El anterior no es un buen ejemplo. Quizás el siguiente sea mejor:

*Los gusanos de seda criados por
mis viejos y encorvados padres
se ocultan en capullos.
¿Viviré en penumbra
sin poder encontrar mi amor?)*

El cuarto principio es la invención evocativa. He aquí un ejemplo:¹²

*Aunque sé que accidentados son los caminos,
te amo. Nunca podría alcanzar mi meta
aun cuando contara los granos de arena
de las playas del mar.*

⁹ En poemas donde el significado superficial del poema transmite un significado oculto. "Soeuta" equivale al término chino "feng"

¹⁰ Aparentemente un poema de bienvenida a la primavera, también celebra la llegada del nuevo soberano al trono.

¹¹ Kazoeuta (en chino fu). Los nombres de tres tipos de pájaros (tsugumi, aji, itazu) están "ocultos" en este poema.

Son kakekotoba "itatsuki" (enfermedad, cierta clase de flecha) e "iru" (entrar, matar).

¹² Tatoeuta (hsing).

(En estos poemas los sentimientos se expresan mediante el uso de todas las plantas, árboles, pájaros y animales que existen. No hay un sentido oculto. Sin embargo, lo mismo es cierto del primer principio, el persuasivo, de modo que tan sólo hay una pequeña diferencia en el estilo. Tal vez el que sigue sea un mejor ejemplo:

*El humo de las fogatas de sal
de los pescadores de Suma
agitado por fieros vientos
va a la deriva
hacia rumbos imprevistos).*

En quinto lugar está la elegancia¹³, muestra de la cual es este poema:

*Si este mundo nuestro
fuera un mundo sin falsedad,
cuánto me alegraría escuchar
palabras de un nuevo amor
que se revela.*

(Estos poemas nos hablan de un mundo bien ordenado y que transcurre fluidamente. El espíritu de este poema es inapropiado. Convendría quizás clasificarlo como tomeuta¹⁴. Un mejor ejemplo sería:

*Observé mi riqueza
entre los matices de la montaña:
los cerezos
en este tiempo cuando
ningún viento amenaza sus pétalos).*

En sexto lugar están los Panegíricos¹⁵. Por ejemplo:

*Sabemos que podría ser
tan opulento como éste-
un palacio construido
con tres o cuatro alas
como ramas bifurcadas.*

(Estos poemas alaban el mundo y son declaraciones a los dioses. El poema anterior no pertenece a esta categoría. Este sea quizás un ejemplo adecuado:

*Recogiendo hierbas
en el valle de Kasuga,
celebramos
tus muchos años. El imponente dios
ciertamente sabe cuánto me alegro.*

¹³ "Tadagotouta" corresponde al principio chino "ya". A juzgar por el ejemplo, los japoneses lo aplicaron a poemas que describían un mundo de verdad, sin falsedad. lo distinguió an del sexto principio por la satisfacción.

¹⁴ El significado de tomeuta es incierto. Para algunos sería el de "poema de indagación".

¹⁵ "Iwaiuta" (sung) son los poemas celebratorios.

Como conclusión, me parece que no hay seis principios poéticos diferentes).

Hoy en día, como a la gente le interesan las apariencias espléndidas y como los corazones admiran la ostentación, insípidos poemas, poemas de corta vida han aparecido. Entre los amantes, la poesía se ha convertido en un cuaderno de bitácora oculto y sumergido, desconocido por otros. Los poemas no son cosa para sacar a relucir en lugares públicos, al descubierto, como abiertos capullos de flores.

La poesía japonesa no debe ser así. Consideren sus orígenes: desde que hubo cerezos en flor en los amaneceres de primavera o noches de luna en otoño, generaciones de soberanos de antaño convocaron a sus súbditos para componer poemas inspirados por estas bellezas. Algunas veces el poeta marchaba a través de lugares inexplorados para poder valerse de la imagen de las flores; en otras ocasiones, se dirigía a tierras de agreste melancolía para escribir sobre la luna. Seguramente, al leerlos, los soberanos distinguieron al sabio del loco.

No sólo en tales tiempos, sino también en otras ocasiones:

El poeta comparó guijarros,

o suplicó a su señor aludiendo al monte Tsukuba;

desbordado de alegría, su corazón se llenó de dicha,

comparó su oculto amor al humo que emergía del Fuji,

pensó en sus amigos al escuchar la voz del grillo,

imaginó que los pinos de Takasago y Suminoe habían crecido con él,

rememoró los antiguos días de la montaña Otoko,

o se indignó por el rápido transcurrir de la belleza de las flores.

Al ver cómo flotaban los pétalos una mañana de primavera, o al escuchar el sonido de las hojas que caían una tarde de otoño, suspiró cuando observó cómo se incrementaban los rastros de la nieve y los rizados del agua en el espejo con cada año que pasaba.

Quedó pasmado al tomar conciencia de la brevedad de su vida al ver el rocío sobre la hierba o la espuma de las aguas;

aquél que ayer había prosperado perdía su influencia;

enajenado, resultaba extraño a aquéllos a quienes había amado;

podía invocar las olas en Matsuyama, la depresión de agua en una pradera de primavera,

fijar la mirada en el revés de las hojas del trébol de otoño,

contar los aleteos del rayuelo en la oscuridad,

o lamentarse por el triste crecimiento del negro bambú;

citando al río Yoshino, se quejarse por las sendas en el mundo del amor;

o saber que del monte Fuji no se eleva más humo

o que el puente Nagara ya ha sido reconstruido - en tales circunstancias sólo mediante la poesía su corazón hallaría consuelo.

La poesía se fue transmitiendo desde los antiguos días, pero, especialmente a

partir del período de Nara, se propagó por todas partes. En esa era el soberano la habrá apreciado verdaderamente, y durante su reinado, Kakinomoto no Hitomaro, del tercer rango, fue sabio en poesía.¹⁶ De modo que los mandatarios y los súbditos coincidían.

Cierto anochecer de otoño, las hojas carmesí flotando en el río Tatsuta parecían brocado al soberano, y una mañana de primavera los cerezos del monte Yoshino recordaron a Hitomaro las nubes. También existió un hombre llamado Yamabe no Akahito. Era un notable y superior poeta. Hitomaro no puede ser considerado por encima de Akahito ni Akahito por debajo de Hitomaro.

Además de éstos, pueden oírse otros grandes poetas, en generaciones que se suceden una a la otra como los segmentos del negro bambú en una línea continua de hilos retorcidos. Los primeros poemas fueron reunidos en una colección llamada Manyōshu.

Luego hubo uno o dos poetas que conocían las antiguas canciones y que comprendían el corazón de la poesía. Sin embargo, ambos tenían potencias y debilidades. Desde sus tiempos más de cien años y generaciones han pasado. De los que compusieron durante este siglo, pocos fueron conocedores de las antiguas canciones o comprendieron la poesía. Me gustaría dar algunos ejemplos, pero no de poetas de alto rango, a quienes no puedo criticar con ligereza.

Entre los anteriores, uno de los mejor conocidos en tiempos recientes es el religioso Henjo, cuyo estilo es bueno pero carente de sinceridad. Su poesía es como el retrato de una mujer que agitara nuestro corazón en vano.

A lo largo de los delgados hilos

de delicado verde torcidos,

traslúcidas gotas de rocío

ensartadas cual pequeñas joyas frágiles:

las recién tejidas telas de araña en los sauces de primavera.

Las hojas de loto emergen

inmaculadas de las lodosas

aguas. ¿Por qué estas otras flores impolutas nos embaucan

con gotas de rocío que brillan como perlas?

Escrito tras caer del caballo en la pradera de Saga:

Te arranqué solamente

porque tu nombre me extasiaba,

flor de ominaeshi,

por favor no digas al mundo que he quebrado mis votos.

Ariwara no Narihira tenía excesivo sentimiento, pocas palabras. Sus poemas

¹⁶ Brilló ca. 680-700.

son como flores marchitas, ya descoloridas pero de persistente fragancia.

*Esta no es aquella luna
y ésta no es la primavera
que compartimos hace ya tanto.
Sólo yo sigo como entonces.*

*La luna amada por todos,
a pesar de mi propio placer,
se tiñe de tristeza cada vez que crece y decrece,
y cuenta los meses de nuestras vidas.*

*Cuán efímero el sueño de la noche que pasamos
uno junto al otro. Al intentar
recuperarlo, dormito
pero mi ensoñación se apaga rápidamente.*

Funeya no Yasuhide utilizó hábilmente las palabras, pero la expresión no se ajusta a los contenidos. Su poesía es como un comerciante ataviado con ropas elegantes.

*Tan pronto el ventarrón comienza a bramar,
y los árboles y los pastos a doblegarse ante él
no extrañe que todos llamen a este viento de las montañas
Tempestad.*

Para el aniversario de la muerte de Fukakusa Mikado:

*Las hierbas están altas
una neblina empaña el valle
donde el último reflejo
de los rayos del sol se desvaneció.
Hoy no es aquel triste día.*

La poesía del Reverendo Kisen sobre el monte Uji es vaga, y la lógica no fluye del comienzo al final. Leer uno de sus poemas es lo mismo que observar la luna de otoño sólo para entreverla oscurecida por las nubes del anochecer. Como muy pocos de sus poemas son conocidos, no podemos hacer comparaciones ni llegar a comprenderlos.

*Así vivo yo en mi retiro al sudoeste de la capital,
al cual los hombres llaman monte Uji,*

pero que es el recordatorio de una pena.

Ono no Komachi es una moderna princesa Sotori¹⁷. Está plena de sentimiento pero débil. Su poesía es como una noble dama que padeciera una enfermedad, pero la delicadeza es algo propio de la poesía femenina.

*A atormentada por el amor caí dormida y lo vi a mi lado.
Si hubiera sabido
que la visita de mi amor era sólo un sueño,
nunca jamás me habría despertado.*

*Lo que se marchita sin cambiar su color
es la secreta flor del corazón de los hombres
en este mundo de desencanto.*

*Me hundí hasta el fondo.
Yo amo las algas sin raíces que se desplazan.
Si las corrientes me convocaran,
también yo iría a la deriva.*

*Esta es la noche en que mi amado vendrá.
Sé, como una araña que teje,
qué hilo capturará su corazón.*

Otomo no Kuronushi compuso poemas rústicos en su forma; son como un montañés con un haz de leña en su espalda que descansara a la sombra de los cerezos.

*Cuando las memorias del amor
arden, desando mi camino
llorando, como los primeros gansos
que atraviesan los cielos
con gritos lastimeros.
Y nadie lo sabe.
Iré a la montaña del espejo.
La miraré intensamente
y luego emprenderé mi viaje.
Me pregunto si en todos estos años he envejecido.*

17 Decir que Komachi (en su apogeo ca. 850) está en la línea de Sotori, una legendaria belleza y esposa del emperador Ingyo, sugiere que escribía una poesía sensual. La caracterización de que "le falta poder" si bien no es el más alto de los elogios, debe ser tomada como una expresión elogiosa en una cultura en la cual la debilidad y la fragilidad en el marco de la sensualidad se apreciaban enormemente.

También hay otros conocidos, tan numerosos como las hojas de los árboles del bosque, tan difundidos como las hiedras que se arrastran por los campos, y que creen que todo lo que componen es poesía, pero ignoran qué es un poema.

En el reino del actual soberano las cuatro estaciones han desplegado nueve tiempos. Las ilimitadas ondas de su benevolencia fluyen más allá de los límites de las Ocho Islas¹⁸; su liberal compasión brinda una sombra más amplia que la del monte Tsukuba. Durante sus momentos de ocio, alejado de los múltiples asuntos de estado, no descuida otras cuestiones: atento al pasado y deseoso de revivir los viejos modos, desea examinarlos y legarlos a las futuras generaciones. El día dieciocho del cuarto mes de Engi 5 (905), el soberano nos encomendó a Ki no Tomonori, secretario del ministro de asuntos privados, a Ki no Tsurayuki, jefe de la división de documentos, a Oshikochi no Mitsune, escribano de la provincia de Kai, y a Mibu no Tadamine, funcionario en los cuarteles de la guardia de palacio, le presentaran viejos poemas no incluidos en el Manyōshu, así como poemas propios. Elegimos poemas que hablaban de guirnaldas de ciruelos, poemas sobre los cantos del ruiseñor, otros que se referían a cortar ramas otoñales, o a ver la nieve. Seleccionamos también poemas que deseaban al señor la larga vida de la grulla y la tortuga, o que felicitaban a alguien, o que expresaban el anhelo por la esposa al ver los arbustos de otoño o las hierbas del verano; elegimos otros cuyo tema eran las tiras de plegarias en la colina de Osaka, o la despedida de alguien durante un viaje; y también una miscelánea de tópicos que no pueden clasificarse por estación. Estos mil poemas en veinte libros forman el Kokinwakashū. Esta selección perdurará hasta tanto las aguas fluyan al pie de las montañas. Los poemas son tantos como granos de arena hay en las playas. Y que no haya queja si son como los bajos del río Asuka; darán placer hasta que los guijarros vuelvan a convertirse en piedras.

Ahora bien, nuestros poemas no guardan la fragancia de las flores de primavera, y es en cambio persistente la vana reputación, larga como una noche de otoño sin fin. Por esto, tememos el oído del mundo y perdemos confianza en el alma de nuestra poesía pero, ya nubes viajeras o quietas, ya ciervos dormidos o despiertos, nos alegramos de haber nacido en esta generación y de vivir en la era en que este evento ocurre.

Hitomaro está muerto, pero su poesía todavía está con nosotros. Los tiempos pueden cambiar, alternarse la alegría y la pena, pero las palabras de estos poemas son eternas, infinitas como las hebras de los verdes sauces, invariables como las agujas de los pinos, largas como las enredaderas, permanentes como las huellas de los pájaros. Aquéllos que saben de poesía y comprenden el alma de las cosas estimarán lo antiguo y admirarán lo nuevo, como estiman y admiran la luna en el vasto cielo.

*Traducción del inglés: Alfredo Prior y A.S.
Datos bibliográficos id. Manajo.*

¹⁸ Las islas mayores del Japón.