

La interpretación de la poesía tradicional japonesa: texto, contexto e intertexto

Ariel Stilerman¹

Fechas

Resumen. Este ensayo analiza el campo de la poesía tradicional japonesa (*waka* 和歌) desde la perspectiva del lector/espectador y de la experiencia literaria generada, con el objetivo de investigar las formas en las que la presentación de los poemas afecta sus posibilidades interpretativas. En primer lugar, se discuten los aspectos formales del texto, que son analizados en términos de su estilo y recursos poéticos. Luego, la génesis social de los poemas es descrita en términos de su significado cultural, el uso de poemas *waka* como forma de comunicación estándar y en particular la práctica común de presentar los poemas junto a prefacios explicativos (*kotobagaki* 詞書), a menudo de naturaleza narrativa. Una distinción conceptual entre tema, tópico y ocasión posibilita un análisis más profundo de las posibilidades narrativas demostradas por la elección de antologistas y dramaturgos de crear nuevos contextos narrativos (o de eliminarlos). A modo de conclusión, se muestra cómo la fricción entre el texto en sí y el contexto en el que es presentado subyace cada nuevo acto de lectura de *waka* y se convierte en una fuente de posibilidades interpretativas de gran fertilidad estética.

Palabras claves: Poesía japonesa; Narrativa japonesa; Drama japonés; Alusión; Paratexto

[en] Interpreting Traditional Japanese Poetry: Text, Context, Intertext

Abstract. Reader–Response and other reader-centered criticism is applied to the field of Japanese Traditional Poetry (*waka* 和歌) with the aim of investigating the ways in which the presentation of poems affects their interpretative possibilities. Firstly, the formal properties of the text are analyzed in terms of style and poetic devices. Secondly, the social genesis of the poems is described in terms of their social significance, the use of poetry as the default way of communication, and particularly the extended practice of presenting the poems together with explanatory headnotes (*kotobagaki* 詞書), often of narrative nature, describing its genetic occasion. A theoretical distinction between theme, topic, and occasion leads to a deeper analysis of these narrative possibilities seen in the anthologists' and playwright's choice to create new narrative contexts or to purposefully eliminate them. As a conclusion, it is shown how the friction between the text itself and its given context underlies every act of reading *waka*, as a source of interpretative possibilities of great aesthetic fertility.

Keywords: Japanese poetry; Japanese Narrative; Japanese Drama; Allusion; Paratext

Sumario: Marco teórico: texto, intertexto, contexto. Textos. Contextos. Encuadres narrativos. Recontextualización, apropiación, alusión. Encuadres gráficos. Conclusión

Cómo citar: Stilerman, A. (2018). La interpretación de la poesía tradicional japonesa: texto, contexto e intertexto, en *Mirai. Estudios Japoneses* 2(2018), 153-173.

¹ Assistant Professor of Japanese Literature and Culture. Department of Modern Languages and Linguistics. Florida State University. astilerman@fsu.edu

El influyente poeta y crítico Ki no Tsurayuki 紀貫之 (866-945) escribió en el prefacio de la antología *Kokinshū* 古今集 (Colección antigua y moderna de poesía japonesa, 905) que “la poesía japonesa tiene por semilla el corazón y por hojas un millar de palabras”.² Tsurayuki sugiere una relación directa, inmediata, entre los sentimientos del poeta y las palabras que lo expresan. Sin embargo, esta concepción de la poesía representa un ideal que poco tiene que ver con la forma en que los poemas *waka* eran creados, circulados e interpretados (así como también utilizados en la creación de obras narrativas y pictóricas).

Este ensayo analiza el campo de la poesía tradicional japonesa –*waka* 和歌– desde la perspectiva del lector/espectador y de la experiencia literaria generada, con el objetivo de investigar las formas en las que la presentación de los poemas afecta –a la vez posibilita y limita– sus posibilidades interpretativas. En primer lugar, se discuten los aspectos formales del texto, que son analizados en términos de su estilo y recursos poéticos. Luego, la génesis social de los poemas es descrita en términos de su significado cultural, el uso de poemas *waka* como forma de comunicación estándar y en particular la práctica común de presentar los poemas junto a prefacios explicativos (*kotobagaki* 詞書), a menudo de naturaleza narrativa. Finalmente, se muestra cómo la fricción entre el texto en sí y el contexto en el que es presentado subyace cada nuevo acto de lectura de *waka* y se convierte en una fuente de posibilidades interpretativas de gran fertilidad estética.

Marco teórico: texto, intertexto, contexto

Cualquier acercamiento al campo de *waka* deberá tener en cuenta que todo proceso de escritura/lectura/escucha no ocurre en el vacío sino como un relieve que se alza contra un fondo de conocimientos y experiencias.³ Sólo la completa explicitación de los marcos teóricos utilizados abre el análisis a los ‘modos de la diferencia’ históricos y puede así evitar la tentación de aceptar como esenciales características que son producto de un proceso de construcción histórico y cultural.

La “estética de la recepción” de Hans Robert Jauss,⁴ así como los desarrollos paralelos de Wolfgang Iser⁵ y Umberto Eco,⁶ y de la escuela anglosajona del “Reader’s Response” de Stanley Fish⁷ enfatizan las diferencias en los modos de interpretación, motivaciones, competencia cultural y contexto socio-histórico de diferentes lectores. En otras palabras, de acuerdo a estas variadas aproximaciones, el significado de un texto no puede rastrearse exclusivamente en conexión con la biografía de su autor o las condiciones históricas de su época, ni tampoco con la combinación puramente

² Umetomo, Saeki (ed.) (1959): *Kokin wakashū*. Tokio: Iwanami Shoten. Nihon koten bungaku taikai, vol. 8 (NKBT 8). やまとうたは、ひとのこゝろをたねとして、よろづのことの葉とぞなれりける。Esta traducción, así como todas las otras traducciones al castellano del japonés y del inglés que aparecen en este artículo son del autor, Ariel Stilerman.

³ Pollack, David (1992): *Reading Against Culture*. Ithaca: Cornell University Press.

⁴ Jauss, Hans Robert (1982): *Toward an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

⁵ Iser, Wolfgang (2005): *Rutas de la interpretación*. México: Fondo de Cultura Económica.

⁶ Eco, Umberto (1979): *Obra abierta*. Barcelona: Ariel (primera edición en italiano 1962). ECO, Umberto (1992): *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen (primera edición en italiano 1990).

⁷ Fish, Stanley (1972): *Self-Consuming Artifacts: The Experience of Seventeenth-Century Literature*. Berkeley, University of California Press.

formal de los signos lingüísticos sobre la página. Es la experiencia de lectura, ya sea de un lector individual o de un lector abstracto o “modelo”, la que actualiza y da significado concreto a un texto. En el caso de obras con una larga historia de recepción, y de acuerdo a la formulación de Edward Said, es posible considerar que un texto es producto de un proceso continuo de relectura.⁸ La tesis principal de este ensayo es que los poetas, editores y lectores de la poesía *waka* demostraron una gran capacidad para explotar las posibilidades expresivas y artísticas posibilitadas por la importancia del contexto en el acto de interpretación que ocurre cada vez que un lector encuentra un texto.

La centralidad de las técnicas alusivas en la tradición literaria japonesa ha disparado repetidas aplicaciones del concepto de *intertextualidad* a la poesía, narrativa, dramaturgia y artes visuales japoneses. Edward Kamens, por ejemplo, argumenta respecto de la poesía *waka* que “los poemas están en relación de intertextualidad, en sentido estricto (sus relaciones de alusión literaria) pero también en sentido amplio: ya que en todos los casos hacen uso de los elementos específicos del lenguaje poético (...) de forma análoga.”⁹ Kamens hace una distinción fundamental entre *alusión*, el gesto explícito hecho por el creador del poema hacia otro poema o poemas o textos, e *intertextualidad*, la radical interrelación o interdependencia de todos los textos.

Otro concepto fundamental es el de *paratexto*. Gérard Genette se refiere a elementos paratextuales para abordar las convenciones y dispositivos liminales, tanto al interior como al exterior de un libro, que median la compleja relación entre libro, autor, editor y lector: títulos, prefacios, epígrafes, etc.¹⁰ La noción de encuadre narrativo, central al argumento de este ensayo, surge como complemento de la noción de intertextualidad y como adaptación del concepto de *paratexto*. En el marco de este ensayo, definimos encuadre narrativo como una forma de *contextualidad*, por analogía con *intertextualidad*: si la intertextualidad se refiere a los enlaces implícitos, incrustados, que apuntan hacia el exterior del texto, en el sentido de otros textos pero también del mundo en general, la *contextualidad* consistirá en estos mismos enlaces en el caso de que sean hechos explícitos a través de la particular presentación del texto, es decir, en el marco de la *paratextualidad*. Los elementos contextuales van más allá de un múltiple e indiferenciado enlace del texto con el no-texto (mundo) que lo rodea, ya que a menudo predicen *sobre* el texto, especificando su naturaleza, origen y significado. El encuadre narrativo es aquella forma de contextualidad que incorpora un poema a un espacio narrativo más amplio.

Las condiciones de *contextualidad* de un texto pueden tanto limitar como expandir las posibles estrategias interpretativas. Esto puede verse en el siguiente poema, incluido en *Ise monogatari* 伊勢物語 (Cuentos de Ise, med. siglo X).

makura tote	Por almohada
kusa hikimusubu	un manojo de hierbas
koto mo seji	no tendré siquiera...
aki no yo to dani	ni siquiera las noches de otoño
tanomarenaku ni	permiten descansar. ¹¹

⁸ Said, Edward (1983): *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

⁹ Kamens, Edward (1997): *Utamakura: Allusion, and Intertextuality in Traditional Japanese Poetry*, p. 32.

¹⁰ Genette, Gerard (1997): *Paratexts*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

¹¹ Katagiri, Yōichi (ed.) (1994): *Taketori monogatari; Ise monogatari; Yamato monogatari; Heichū monogatari*.

Las dos primeras líneas introducen la imagen poética de una almohada hecha con haces de hierba anudados. Esta imagen aparece en muchos otros poemas contemporáneos como *kusamakura* (almohada de hierba), un epíteto poético (*makurakotoba* 枕詞) aplicado comúnmente a *tabi*, “viaje” y que surge de la figura de un viajero que al anochecer amontona un puñado de hierbas y se recuesta junto al camino para pasar la noche a la intemperie. La figura de *kusamakura* enlaza este poema con la red de múltiples poemas que incluyen este epíteto.¹²

La imagen poética de una noche pasada fuera de casa se continúa y expande en la cuarta línea con *aki no yo*, “noche de otoño”. La mención de *aki*, “otoño”, instala nuevas asociaciones: durante el otoño, con los primeros fríos y los chaparrones inesperados (*murasame*), la perspectiva de pasar la noche a la intemperie es aún menos atractiva. Tanto el epíteto poético (almohada de hierba) como el tópico estacional (otoño) funcionan aquí como enlaces intertextuales que superan el nivel de la alusión poética directa.

En *Ise monogatari* este poema aparece precedido por un breve párrafo que explica las circunstancias de su composición:

Había una vez un Comandante de la Caballeriza Imperial de la Derecha que participó de una de las frecuentes excursiones de cacería del Príncipe Koretaka en Minase. Al retornar a la capital días más tarde, el Príncipe, en lugar de permitir al Comandante marcharse a casa, lo retuvo diciendo que aún deseaba brindar y hacerle un regalo. El comandante, que pretendía simplemente acompañarlo hasta la puerta y retirarse a su casa, impaciente por marcharse, recitó el siguiente poema.

Y luego del poema, una breve nota consta:

Era a fines del tercer mes del año. Sin embargo, el Príncipe se mantuvo en vilo la noche entera.

(*Ise monogatari* – episodio 83)¹³

De acuerdo a este contexto narrativo, el poeta es un oficial de la corte impaciente por recibir permiso de su señor para marcharse a casa luego de una larga excursión a fines de la primavera (en el calendario lunar tradicional, corresponde a los primeros tres meses del año). El poema puede ser leído como la expresión del deseo de no pasar otra noche lejos de casa, en particular cuando, ya cerca del verano, las noches se han hecho más cortas. La imagen de la noche de otoño, que en una lectura descontextualizada parecía remarcar las penurias de dormir a la intemperie, en este contexto narrativo resulta un punto de contraste: la noche de fines de primavera es aún más corta que una noche de otoño.

Tokio: Shōgakkan. Shinpen Nihon koten bungaku zenshū, vol. 12 (SNKBZ 12), p. 186. 枕とて草ひき結ぶこともせじ秋の夜とだにたのまれなくに。

¹² Entre muchos otros, los poemas no. 69, 638/635 y 3198/3184 en el *Man'yōshū*, así como el poema no. 375 en el *Kokinshū*.

¹³ SNKBZ 12, p. 186. 昔、水無瀬に通ひ給ひし惟喬の親王、例の狩しにおはします供に、右馬頭なる翁つかうまつれり。日ごろ経て、宮に帰り給うけり。御送りして、とくいなむと思ふに、大神酒給ひ、禄給はむとて、つかはさざりけり。この右馬頭心もとながりて、枕とて草ひき結ぶこともせじ秋の夜とだに頼まれなくに とよみける。時は弥生のつごもりなりけり。親王、大殿籠らで明かし給うてけり(…)

Las múltiples ramificaciones y posibilidades inherentes al poema y a sus enlaces intertextuales encuentran un límite en la autoridad y precisión del contexto narrativo. El encuadre narrativo añade interés y profundidad al poema, inscribiéndolo en una trama narrativa que le permite exceder las limitaciones de su breve forma, pero a cambio limita su inherente diversidad de posibles lecturas.

Ya que a menudo los poemas aparecen encuadrados en un contexto narrativo, en la esfera de la poesía *waka* es posible conceptualizar una tensión estructural entre la fuerza centrífuga del texto que empuja hacia un exterior de múltiples interpretaciones, y la fuerza centrípeta del contexto, que comprime hacia el interior en pos de la clausura y unidad del sentido. Este antagonismo fundamental subyace a cada nuevo acto de escritura, lectura y compilación de poemas. La práctica de la poesía *waka* exige confrontar y actualizar constantemente esta tensión entre unidad actual y multiplicidad potencial. La función del encuadre narrativo es la de colapsar múltiples posibles lecturas en favor de una lectura única compatible con el contexto narrativo.

Textos

El proceso de desarrollo de la poesía *waka* comienza a principios del siglo VI con la composición de los poemas que luego serían incluidos en *Man'yōshū* 万葉集 (Colección de Millares de Hojas), la primera compilación de poesía en japonés, y alcanza su culminación a comienzos del siglo X con compilación de *Kokinshū* (Colección de Ayer y Hoy, 905), la primera antología oficial creada por decreto imperial. Inicialmente, coexistían poemas *waka* largos (*chōka* 長歌) y breves (*hanka* 反歌, luego *tanka* 短歌), pero hacia mediados del siglo X los poetas optaban ya casi exclusivamente por la forma breve, de treinta y un moras en cinco líneas de cinco, siete, cinco, siete y siete. La brevedad de esta forma poética se relaciona con muchas de las características centrales del *waka*: la importancia de la aliteración y asonancia ante la ausencia de rima, el recurso de la elipsis y la preferencia por imágenes concretas por sobre abstracciones. Entre las técnicas disponibles al poeta del *waka* se encuentran el uso de redes de imágenes asociadas (*engo* 縁語), de epítetos poéticos (*makura kotoba* 枕詞) que por convención anticipan determinadas imágenes (por ejemplo, “almohada de hierba” aparece junto a “viaje”), de lugares poéticos (*utamakura* 歌枕) que en el contexto de la tradición poética adquieren un sentido determinado (por ejemplo, las montañas de Yoshino como escenario de los cerezos en flor), y de juegos de palabras (*kakekotoba* 掛詞) por homofonía (por ejemplo, *matsu* significa tanto “esperar” como “pino”), que a menudo funcionan como un gozne que articula líneas introductorias (*jo* 序) con el resto del poema.

El siguiente poema de Ariwara no Yukihiro 在原行平 (818-893), incluido en *Kokinshū*, ilustra algunas de éstas técnicas:

<i>tachiwakare</i>	Aunque me despidió y parto
<i>inaba no yama no</i>	hacia el monte Inaba,
<i>mine ni ofuru</i>	si en la cima, de los pinos
<i>matsu to shi kikaba</i>	escucho que me esperas
<i>ima kaherikomū</i>	volveré inmediatamente.
<i>(Kokinshū, poema número 365)</i> ¹⁴	

¹⁴ SNKBT 5. 立ちわかれいなばのやまの峰におふる待つときかば今かへり来む。

Las expresiones *inaba* y *matsu* son palabra-bisagra (*kakekotoba*). *Inaba* es el nombre de una provincia al norte de la capital, no lejos del Mar de Japón. Leída junto a las palabras que la siguen, *inaba* toma este sentido: *inaba no yama no mine* significa “la cima del monte de Inaba.” El monte Inaba aparece en muchos otros poemas, lo que le da condición de lugar poético (*utamakura*). Leída junto a las palabras que la preceden, sin embargo, *inaba* es la forma condicional del verbo *inu*, que significa “irse”. Así, *tachiwakare inaba* significa “aún si me despido y me voy”. Algo similar ocurre con *matsu*. *Mine ni ofururu matsu* significa “los pinos que crecen sobre la cima” y *matsu to shi kikaba* significa “si escucho que me esperas”. El complejo sistema de juegos de palabras fuerza las reglas gramaticales para comprimir una serie de significados independientes en una unidad compacta que concentra capas superpuestas de sentido.

Este poema de Yukihiro enlaza palabras-bisagra y lugares poéticos para generar juegos de sentido. El siguiente poema, de su hermano Ariwara no Narihira 在原業平 (825-880), también incluido en *Kokinshū*, opera de forma diferente, sin referencia a la topografía poética ni a juegos de palabras tradicionales:

tsuki ya aranu	¿No es la misma luna?
haru ya mukashi no	¿No es la primavera,
haru naranu	la misma primavera de antaño?
wa ga mi hitotsu wa	Sólo yo soy
moto no mi ni shite	el mismo de antes...
<i>(Kokinshū, poema no. 747)</i> ¹⁵	

Este poema superpone un movimiento lineal y un movimiento circular. Una cierta sensación de recurrencia es creada a través de un entramado complejo de aliteración y asonancia: el sonido *ya* se repite en las primeras dos líneas; *haru* en la segunda y tercera; *aranu* reaparece como *naranu*; *mi hi* en la cuarta línea resuena con *mi ni* en la quinta. A la vez, los cortes sintácticos al final de las líneas primera y tercera aíslan tres unidades de creciente cantidad de moras, creando una sensación de avance lineal y desarrollo progresivo. Así, nace un equilibrio entre la circularidad del recurso fonético y la linealidad del recurso sintáctico.

Narihira combina sonidos con destreza, pero no elabora el sentido del poema. Quizás pensando en poemas como este, Ki no Tsurayuki lo critica, en el prefacio a *Kokinshū*, al escribir, “Ariwara no Narihira incluye demasiado sentimiento, pero sus palabras son insuficientes; es como una flor marchita: ha perdido el color, pero conserva el perfume.”¹⁶ Es decir, Narihira fracasa porque pretende expresar más que lo que su lenguaje le permite. En efecto, nada en este poema indica de qué puede tratarse la situación del poeta ni cuál es su reacción emotiva.

Una posible aproximación a poemas compactos que no revelan su trasfondo es rastrear el uso de similares imágenes y metáforas en poemas contemporáneos. Por ejemplo, en la misma colección, *Kokinshū*, encontramos este poema de Ōe no Chisato 大江千里 (activo en la corte del emperador Uda, r. 887-897):

¹⁵ NKBT 8. 月やあらぬ春やむかしのはるならぬ我身ひとつはもとの身にして。

¹⁶ NKBT 8. ありはらのなりひらは、その心あまりて、ことばたらず。しほめる花のいろなくて、にほひのこれるがごとし。

tsuki mireba	Al contemplar la luna,
chiji ni mono koso	agobiado por mil
kanashikere	tristezas...
wa ga mi hitotsu no	no sólo para mí
aki ni wa aranedo	llega el otoño.

(*Kokinshū*, poema número 193)¹⁷

Entre los muchos poemas en *Kokinshū* que mencionan la luna,¹⁸ esta composición de Chisato se destaca porque su cuarta línea es casi idéntica a la del poema *Tsuki ya aranu...* de Narihira. Leído en este contexto, las penosas quejas de Chisato ensombrecen las meditaciones casi metafísicas de Narihira. En otras palabras, los lazos intertextuales (aunque no alusivos) que tiende el poema abren posibles caminos para su interpretación.

Contextos

Un análisis de las características textuales de la poesía *waka* deberá ser complementado por la comprensión de cómo la génesis social de este género poético influyó su desarrollo. Esto se refiere no sólo a la alta consideración en la que la poesía era tenida sino también a las ocasiones particulares, tanto públicas como privadas, en las que era producida.

La importancia a nivel social de la poesía cortesana del período Nara (710-794) proviene del rol central del talento artístico en la educación de la clase dominante. En una sociedad firmemente segmentada en términos de clase, el talento artístico en general indicaba el grado de distinción de una persona y tenía consecuencias significativas a nivel político y profesional. La composición de poemas en chino (*kanshi* 漢詩) así como en japonés (*waka*), estaba directamente asociada con la corte, el emperador y el imaginario imperial.¹⁹ En el siguiente período, Heian (794-1185), la composición de poemas *waka* en público comenzó a cobrar la forma de competencias poéticas (*utaawase* 歌合). El poema *Tsuki mireba...* de Ōe no Chisato citado más arriba, por ejemplo, procede de una competición poética.

Las competencias estaban basadas en tópicos estándar (*dai* 題). Aquí es necesario establecer una distinción teórica entre tema, tópico y ocasión. Entre los muchos temas sobre los que los poetas del *waka* solían componer, ciertas combinaciones se fueron volviendo estándar, y bajo la denominación de *dai* (traducido aquí como “tópico”), se utilizaban en competencias poéticas, en las que dos poemas sobre un mismo tópico eran comparados para determinar un ganador. En este sentido, la categoría de tema es mucho más amplia que la de tópico, ya que abarca cualquier asunto o materia en el que se centre el poema, de variable complejidad. La ocasión de un poema, en cambio, se refiere a las circunstancias sociales específicas en las que un poeta lo recita. Mientras que el tópico del poema de Ōe no Chisato es la “luna de otoño,” su ocasión es la de una competición poética específica, independientemente de si esa

¹⁷ NKBT 8. 月みればちづにもものこそかなしけれわが身ひとつの秋にはあらねど。

¹⁸ Por ejemplo, los poemas n.º. 184, 191, 192, 193, 194, 195, 281, 289.

¹⁹ Duthie, Torquil (2014): *Man'yōshū and the Imperial Imagination in Early Japan*. Boston: Brill.

noche había luna o era otoño.²⁰ Es necesario aclarar que no todos los poemas *waka* estaban destinados a ser recitados en público. En particular los poemas compuestos en ocasiones privadas y dirigidos a una persona en particular, generalmente un amigo o amante, servían como forma de comunicación entre aristócratas, por lo que en su composición los tópicos estándar tenían una función meramente tangencial.

Es importante establecer aquí una distinción teórica entre tópico, tema y ocasión porque desde muy temprano los poetas del *waka* tendieron confundir estas tres instancias y a tratarlas como categorías indistinguibles entre sí. Por ejemplo, en el prefacio de *Kokinshū*, Tsurayuki sugiere que ‘la poesía *waka* ocurre cuando la gente usa lo que ha visto y oído para expresar los sentimientos ocasionados por sus innumerables experiencias’²¹. Esta afirmación parece equiparar poesía y lírica. Sin embargo, es posible ver en la importancia que tenían los tópicos, el tratamiento formal y las particulares circunstancias de composición evidencia de que la génesis de la poesía *waka* es fundamentalmente social, no individual. Por esta razón, y en contra de las palabras del ilustre Tsurayuki (que, de todos modos, expresa en su prefacio ideales tomados de la poesía China que poco tienen que ver con los poemas que él mismo compiló en el *Kokinshū*²²) el germen de la poesía japonesa no debe ser buscado en las profundidades del corazón individual sino en ocasiones sociales específicas, entre ellas las competiciones poéticas que desarrollaron tópicos estándar. El vocabulario del *waka* no se compone, tal como establece Tsurayuki, de “innumerables palabras”,²³ sino que consiste en un léxico extremadamente limitado y determinado en gran parte por la selección de poemas incluidos en el propio *Kokinshū*, que se convirtió en el modelo y la fuente de inspiración para innumerables generaciones de poetas. Es decir, los materiales provienen de la herencia poética acumulada, y el sentido de un poema surge como reacción y respuesta a circunstancias sociales, sean éstas públicas o privadas.

Encuadres narrativos

El rol fundamental de la ocasión en que un poema es producido se refleja en la costumbre, que data del comienzo mismo del género *waka*, de preservar las circunstancias de producción bajo la forma de una breve viñeta narrativa. Los libros japoneses más antiguos que se conservan, el *Kojiki* 古事記 (Registro de asuntos antiguos, 711) y el *Nihonshoki* 日本書紀 (Crónicas del Japón, 720), incluyen poemas presentados como enunciados por los personajes –tanto humanos como divinos– y puestos en escena en el contexto de su composición y recitación. De forma similar, la leyenda popular *Taketorimonogatari* 竹取物語 (Historia del cortador de bambú), puesta por escrito en el siglo X y considerada como precursora de la narrativa de ficción japonesa, presenta los poemas como parte de las palabras que los personajes dicen

²⁰ De hecho, esta competencia poética tuvo lugar en la residencia del Príncipe Koresada 是貞親王 (m. 903) en el año 893 antes del comienzo del otoño. Los tópicos utilizados fueron “primavera,” “verano,” “otoño,” “invierno” y “amor.”

²¹ NKBT 8. 心におもふことを、見るもの、きくものにつけて、いひいだせるなり。

²² Wixted, John (1984): “Chinese Influences on the *Kokinshū* Prefaces.” En: Rodd, Laurel / Henkenius, Mary (ed.): *Kokinshū: A Collection of Poems Ancient and Modern*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

²³ NKBT 8. よろづのことの葉とぞなれりける。

en respuesta a sus circunstancias. En cambio, en los registros de la geografía y costumbres de las diferentes provincias compiladas hacia 713 por orden imperial bajo el nombre de *Fudoki* 風土記 (Registro del viento y la tierra), hay poemas presentados junto a una glosa narrativa que da cuenta de su origen. Por ejemplo, en el *Fudoki* correspondiente a la antigua provincia de Hitachi 常陸,

Cincuenta leguas al este está el pueblo de Kasama. El camino por el que se llega a él pasa por el monte Ashiho. Los ancianos cuentan que una vez había una bandida de montaña que vivía allí. Se llamaba Aburaoki no Mikoto. La cueva en la que vivía aún existe en el bosque. Hay una canción popular que dice:

kochitakeba	Si sus palabras te duelen,
obatsuseyama no	en el monte Hatsuse
iwaki ni mo	a mi fuerte de piedra
ite komoranamu	ven a esconderte,
na koi so wagimo	mi niña, y no sufras más.

(*Fudoki* - Hitachi)²⁴

En lugar de presentar el poema como enunciado por un personaje de una narración, aquí el contexto sólo es incluido con el fin de servir de comentario ilustrativo. Aquí los poemas no constituyen el núcleo del texto, teniendo tan solo importancia secundaria. Esta relación entre prosa y poesía se invierte en las antologías poéticas, en las que los poemas aparecen encuadrados por breves prefacios explicativos. Las notas en los *Fudoki* constituyen el precursor de los prefacios narrativos, al mostrar la creciente tendencia a encuadrar los poemas con un comentario que los aísla del resto del texto, de forma tanto gráfica (en tanto que la prosa ‘enmarca’ visualmente al poema) como interpretativa (ya que la anécdota relatada en la prosa contiene la ocasión en el marco de la cual ha de entenderse el poema).

En el *Man'yōshū* encontramos los primeros prefacios narrativos plenamente desarrollados (llamados *kotobagaki* 詞書 en las posteriores antologías oficiales comisionadas por el emperador, pero *daishi* 題詞 en el caso del *Man'yōshū*²⁵). Aquí es necesario recordar la distinción entre tema, tópico y ocasión. En el libro décimo de *Man'yōshū*, dedicado a poetas anónimos, encontramos una serie de poemas junto a los que se cita su tópico. El libro está organizado de acuerdo a las estaciones del año, anticipando la estructura de posteriores antologías imperiales, y cada estación está dividida en una sección de poemas de amor y otra de poemas misceláneos. Por ejemplo, el siguiente poema, compuesto sobre un tópico estándar, en este caso ‘la nieve’:

sasa no ha ni	<i>Sobre la nieve</i>
hadare furiohohi	¿Si me ausento, como la nieve que cubre las hojas de bambú

²⁴ Uegaki, Setsuya (ed.) (1997): *Fudoki*. Tokio: Shōgakkan. Shinpen Nihon koten bungaku zenshū, vol. 5 (SNKBZ 5) p. 358. 自郡以東五十里、在笠間村。越通道路、称葦穂山。古老曰、古有山賊、名称油置売命。今社中在石屋俗歌曰、許智多祁波乎婆頭勢夜麻能伊波婦尔母為弓許母郎奈奈古非敘和支母。

²⁵ Algunos estudiosos de este texto los llaman *daishi* 題詞 para distinguirlos de los *kotobagaki* propiamente dichos de las colecciones imperiales tales como el *Kokinshū*. Kojima, Noriyuki / Kinoshita, Masatoshi / Tōno, Haruyuki (ed.) (1994-1996): *Man'yōshū*. Tokio: Shōgakkan. Shinpen Nihon koten bungaku zenshū, vol. 6-9 (SNKBZ 6-9).

kenaba ka mo	y sin falta ha de derretirse,
wasuremu to ieba	me olvidarás? –me preguntas
mashite omohoyu	y mi cariño se acrecienta.
(Man'yōshū, poema no. 2337) ²⁶	

El poema aparece incluido bajo la clasificación ‘invierno’ y ‘amor’, a pesar de sus variadas imágenes: ‘hojas de bambú’ es una imagen asociada al verano, y la nieve a punto de derretirse sugiere los comienzos de la primavera. Las primeras tres líneas constituyen una introducción bajo la forma de una metáfora y la tercera (*kenaba ka mo*, ‘si por ventura desaparece’) cumple una doble función, operando como pivote: significa el derretirse de la nieve pero también la potencial extinción del amor del poeta, conectando así la introducción con el resto del poema. La actitud del poeta frente al tópico estándar “la nieve”, aún en esta etapa temprana, es arquetípica de lo que luego vendría: el tópico es considerado como un requisito que debe cumplimentarse, una imagen convencional que debe ser incluida en el poema. La intención del poema, puede ser muy diferente, y en este caso tiene que ver con el amor. El poeta incluye la nieve, pero sólo como metáfora para referirse a la temida desaparición del amor: lo que el poema *dice* es que el amor del poeta no se desvanecerá como la nieve en las hojas del bambú. En otras palabras, tópico (la nieve) y ocasión (la necesidad de dar una respuesta a las protestas de una amante) representan dimensiones diferentes del acto de creación poética. Es decir, un poema waka está compuesto en relación a un tópico estándar y en el contexto de una ocasión que puede entenderse como geográfico-lingüística (el poema en *Fudoki* - Hitachi) o narrativo-social (*Man'yōshū*, poema no. 2337).

Esta distinción es significativa en tanto los prefacios pueden ir desde simples aclaraciones del tópico asignado al poema, hasta complejas piezas de valor narrativo que superan al poema tanto en extensión como en impacto estético. Si pasáramos por alto esta diferencia fundamental entre tópico y ocasión, la práctica de citar el tópico junto al poema, común en *Kokinshū* y obras posteriores, parecerá un refinamiento, un desarrollo posterior de los prefacios más antiguos, que explican la ocasión del poema. En particular ya que citar el tópico junto al poema se volvió una práctica estándar a principios del siglo X con los certámenes literarios (*utaawase*), mientras que los prefacios narrativos son utilizados ya en los *Fudoki* y el *Man'yōshū*. De forma similar, en el caso de poemas incluidos bajo el prefacio “tópico desconocido” (común en las antologías imperiales) dar a conocer el tópico de un poema agregaría muy poco a la comprensión de la ocasión del poema –independientemente de si se tratase de la ocasión real o de una ocasión ficticia imaginada y asumida por el poeta.

Clarificar la diferencia entre estos dos tipos de prefacios (tópico y narrativo) es también importante debido a las diferentes actitudes que el poeta toma respecto del tópico y de la ocasión. Un poema de Kakinomoto no Hitomaro 柿本人麻呂 en el *Man'yōshū* provee otro ejemplo de cómo el tópico explícito es forzado y reformulado para crear una presentación indirecta del tema y ocasión verdaderos del poema.

Conmovido luego de haber visto un cadáver al pie del monte Kagu, Kakinomoto no Hitomaro compuso este poema:
kusamakura Sobre una almohada de hierba

²⁶ SNKKBZ, vol. 8, p. 157. 寄雪 小竹葉尔 薄太礼零覆 消名羽鴨 将忘云者 益所念.

tabi no yadori ni	en un refugio para viajeros
taga tsuma ka	¿qué marido
kuni wasuretaru	es capaz de olvidar que en su pueblo
ie matamaku ni	en su casa lo están esperando?

(*Man 'yōshū*, poema no. 426)²⁷

Kusamakura (almohada de hierba) generalmente acompaña a *tabi* (viaje) y por lo tanto ha llegado a significar ‘pasar la noche fuera de casa’. La imagen del viaje es desarrollada también por la mención de *kuni* (pueblo, lugar de origen) e *ie* (casa), junto a la imagen de personas que esperan. El prefacio, sin embargo, nos informa de que es un poema compuesto por Hitomaro al ver con tristeza un cadáver junto al monte Kagu. El poema no está presentado como habiendo sido compuesto en relación a un tópico, pero el desarrollo de la imagen del viaje es tan dominante que asume el rol de tópico estándar. Aquí, tópico y ocasión no coinciden, ya que el monte Kagu está en la provincia de Nara, no lejos del palacio imperial. El tópico explícito (el viaje) figura en el poema sólo como parte de un tratamiento metafórico y forzado del tema (muerte) sugerido por la ocasión (ver un cadáver).

Detrás de la práctica de presentar poemas junto a prefacios narrativos se esconde un interés profundo por construir unidades narrativas, no sólo la mera brevedad u oscuridad de la forma poética del waka. Ni *dentro* ni *fuera* del poema, el prefacio yace en el punto tangencial en el que la esfera del texto y la esfera del contexto se unen. Por un lado, circunscribe al poema a la compilación literaria que lo rodea e incluye –significándolo como poema. Por el otro, enraíza el poema en el mundo circundante –significándolo como el producto de un poeta y una ocasión.

Recontextualización, apropiación, alusión

El poema de Ariwara no Narihira analizado más arriba, *Tsuki ya aranu...* (¿No es la misma luna? / ¿No es la primavera, / la misma primavera de antaño? / Sólo yo soy / el mismo de antes...) aparece incluido en *Kokinshū* (poema no. 747) en la sección dedicada da poemas de amor (*koi no uta* 恋歌) junto al siguiente prefacio:

Una vez, casi sin quererlo, [Narihira] comenzó a cortejar a una dama que vivía en el ala oeste del palacio de la emperatriz de la Quinta Avenida²⁸. Poco después del día décimo del primer mes, la dama se mudó sin avisarle. Él sabía dónde se encontraba, pero un encuentro se había vuelto imposible. En la primavera del siguiente año, cuando las flores de ciruelo estaban en plena gloria, una noche en la que la luna brillaba magníficamente, añorando el año anterior, él visitó el ala oeste del palacio. Se recostó sobre las tablas de madera del suelo de la habitación desolada y abandonada; y permaneció así hasta que la luna se puso en el firmamento. Allí compuso este poema:

(*Kokinshū*, prefacio al poema no. 747)²⁹

²⁷ SNKBZ, vol. 6, p. 239. 柿本朝臣人麻呂見香具山屍悲慟作歌一首 草枕羈宿爾誰孀可國忘有家待真國.

²⁸ Fujiwara no Junshi 藤原順子 (809—71), tía de la dama que Narihira visitaba, la Concubina Imperial de Nijō, Fujiwara no Kōshi 藤原高子 (842—910).

²⁹ NKBT 8. 五條のきさいの宮のにしのたいにすみける人に、ほいにはあらでものいひわたりけるを、む月の

Este prefacio narrativo provee las razones detrás de la confusión del poeta. Sin su ayuda el poema podría haber sido leído como una queja ante la vejez o el paso del tiempo sin ascensos en los puestos oficiales de la corte, dos tópicos que aparecen con frecuencia en poemas waka.

El prefacio fija y clarifica el significado del poema. La primavera de antaño (*mukashi no haru*, literalmente, una ‘primavera del pasado’) no está más allá del año anterior; la luna lejana, tan cercana e inasible como la nueva residencia de su amada. La luna, la imagen central del poema, se vuelve aún más concreta y sobrecargada, casi un símbolo personal, ya que leemos que su pálida luz es el único habitante de una habitación que no hace mucho bullía de actividad y gracia femeninas.

El poema de Yukihiro, *Tachiwakare...* (Aunque me despidio y parto / hacia el monte Inaba, / si en la cima, de los pinos / escucho que me esperas / volveré inmediatamente.) analizado más arriba, también aparece incluido en *Kokinshū* (poema no. 365) pero en la sección dedicada a “poemas sobre despedidas” (*betsuri no uta* 別離歌). En lugar de un extenso encuadre narrativo como en el caso del poema de Narihira, aquí un breve prefacio indica solamente que no se conoce el tópico estándar del poema (*dai shirazu* 題しらず). A pesar de que el tópico aparece como desconocido, la simple mención del nombre del poeta apunta hacia su ocasión. Documentos contemporáneos registran el nombramiento de Yukihiro como gobernador de Inaba en 855, puesto que conservó durante tres años. La ocasión para la creación del poema es entonces la partida de Yukihiro de la capital hacia Inaba. El tono dramático y la teatral promesa de retornar sugieren que el destinatario del poema era una dama que lo esperaría en la capital.

La clasificación de los poemas de acuerdo a su contenido temático, y el reemplazo de los prefacios detallados frecuentes en *Man'yōshū* por referencias sucintas al nombre del poeta y al tópico del poema, llevó a la crítica a considerar el *Kokinshū* de Tsurayuki como el punto de partida de una tendencia hacia la ‘descontextualización de la poesía waka’³⁰. Este proceso ‘divorció los poemas de su contexto original y solicitó al lector los considerara como objetos estéticos, enfatizando sus propiedades formales’³¹. Sin embargo, esta ‘descontextualización’ es un esfuerzo no sólo hacia la formalización sino también hacia la creación de un nuevo tipo de narrativa basada en la idea de progresión. En antologías como el *Kokinshū*, los poemas están dispuestos para producir una sensación de desarrollo basada en la progresión temporal. Los poemas estacionales están organizados por su pertenencia a las etapas temprana, media y tardía de cada estación, y los poemas de amor están organizados de acuerdo a las sucesivas circunstancias en el desarrollo de una relación amorosa: desde la anticipación hasta el desengaño y la separación. Una compilación que descontextualiza los poemas y los reinserta en una progresión temporal ofrece al lector dos posibles interpretaciones. En un caso una lectura secuencial, que ignora los prefacios narrativos a favor de la conexión entre poema y poema.³² En el otro, una lectura en contexto, en el que el significado del poema depende de la ocasión narrada en el prefacio (encuadre narrativo).

とをかあまりになん、ほかへかくれにける。あり所はきつけれど、えものもいまで又のとしの春、むめの花さかりに、月のおもしろかりける夜、こぞをこひて、かのにしりたいにいきて、月のかたぶくまで、あばらなるいたじきにふせりてよめる。

³⁰ Mostow, Joshua (1996): *Pictures of the Heart: the Hyakunin issu in word and image*. Honolulu: University of Hawai'i Press, p. 39.

³¹ Mostow, Joshua., *op. cit.*, p. 40.

³² Véase Konishi, Jun'ichi *et al* (1958): “Association and Progression: Principles of Integration in Anthologies and Sequences of Japanese Court Poetry, A. D. 900-1350”, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 21, pp. 67-127.

Mientras que en *Kokinshū* las interpretaciones secuenciales y contextuales con frecuencia se oponen, en *Ise monogatari* la disposición de los poemas y los prefacios narrativos colaboran para crear la ilusión de que este texto ofrece una biografía de un poeta individual, que los lectores del Japón clásico y medieval identificaban con Narihira.

En el episodio 4 de *Ise monogatari* aparece *Tsuki ya aranu...* en una versión textualmente idéntica a la del *Kokinshū*. El prefacio narrativo, sin embargo, presenta diferencias:

El contexto en prosa en *Ise monogatari* es más largo, detallado y de una clara naturaleza narrativa:

Hace mucho tiempo, cuando la Emperatriz vivía sobre la Quinta Avenida Este, una cierta dama ocupaba el ala oeste de su mansión. [véase el original: 東の五条に、大後の宮おはしましける西の対に、también: ‘palacio’ se reserva para la casa del emperador, el resto de los edificios son comúnmente traducidos como ‘mansión’] Sin proponérselo, un hombre se enamoró profundamente de la dama y comenzó a visitarla; sin embargo, hacia el día décimo del primer mes, ella se mudó sin previo aviso, y a pesar de que él averiguó su paradero, no era un lugar al que se pudiera acceder fácilmente. Él no podía hacer más que lamentar su desdicha. Durante el primer mes del año siguiente, cuando las flores de ciruelo estaban en plena gloria, sintiendo nostalgia por el año anterior, él visitó el ala oeste. La examinó de pie, la examinó sentándose, pero no quedaba nada que se pareciera a lo que había habido el año anterior. Rompiendo en llanto, se recostó sobre las tablas de madera del suelo de la habitación desolada y abandonada; y permaneció así hasta que la luna se puso en el firmamento. Pensando en el año anterior, compuso este poema:

¿No es la misma luna?
 ¿No es la primavera,
 la misma primavera de antaño?
 Sólo yo soy
 el mismo de antes...

Luego de componer este poema, cuando el cielo comenzó a amanecer, volvió a su casa llorando.

(*Ise monogatari*, episodio 4)³³

Sin duda más rico, complejo y comprometido con los matices psicológicos que afectaban al poeta, este prefacio provee una imagen lograda de la situación y los pensamientos del amante abandonado. El esfuerzo narrativo logra dar vida a un amante sufriente, pero en el proceso se pierde la multiplicidad de significados creados por la polisemia del poema. Como si quisiera asegurar una lectura melodramática para el poema, el episodio concluye con el poeta llorando durante el camino de vuelta a su casa. Si el impulso formal de *Kokinshū* libera a los poemas de las ataduras de su gé-

³³ SNKBZ 12, p. 115. 昔、東の五条に、大後の宮おはしましける西の対に、住む人ありけり。それを、本意にはあらで、心ざし深かりける人、ゆきとぶらひけるを、正月の十日ばかりのほどに、ほかに隠れにけり。在り所は聞けど、人の行き通ふべき所にもあらざりければ、なほ憂しと思ひつづなむありける。またの年の正月に、梅の花盛りに、去年を恋ひて行きて、立ちて見、みて見、見れど、去年に似るべくもあらず。うち泣きて、あばらなる板敷に、月のかたぶくまでふせりて、去年を思ひ出でて詠める。 月やあらぬ春や昔の春ならぬわが身ひとつはもとの身にして と詠みて、夜のほのぼのと明くるに、泣く泣く歸りにけり。

nesis, *Ise monogatari* (que pertenece al género *utamonogatari* 歌物語, de narrativa con poemas) envía el poema de nuevo a su origen narrativo, incorporándolo a una narrativa cercana al estilo de *Fudoki*.

Al combinar el acercamiento formal de las antologías imperiales y los experimentos narrativos de los *utamonogatari*, la novela *Genji monogatari* 源氏物語 (La historia de Genji, siglo once temprano) de Murasaki Shikibu 紫式部 explora la relación entre poesía y prosa. De acuerdo a Yoda Tomiko, esta integración de lírica y narrativa apunta a ‘poner poesía y prosa en una compleja relación recíproca’, y por lo tanto hace fluctuar al texto ‘entre unidad y fractura, la opacidad y transparencia, la anónima convención y la singularidad’³⁴.

En el capítulo 48 de *Genji monogatari*, titulado *Sawarabi* 早蕨 (retoño de helecho), uno de los personajes, llamado Kaoru, ha perdido a su amada, Oigimi, que ha desaparecido sin dejar rastro. Kaoru busca la compañía de Nakanokimi, hermana de Oigimi, en el pueblo de Uji, al sur de la capital. Pero Oigimi está pronta a mudarse a la residencia de Niou, amigo y rival de Kaoru, en la capital. Kaoru comprende que luego de la mudanza no volverá a tener acceso a Nakanokimi, y deberá soportar en soledad sus sentimientos de añoranza por Oigimi, que sólo el contacto con su hermana Nakanokimi podía aliviar.

Durante la entrevista, Nakanokimi, abrumada por la elegancia, gracia y determinación de Kaoru, no puede evitar que la voz le tiemble por la desazón. Al verla luchar por mantener su compostura, Kaoru piensa que se parece tanto a su hermana que se maldice por haberla dejado ir a manos de Niou. El clímax emocional de la entrevista (y del capítulo) es descrito de la siguiente manera:

Las flores del ciruelo morado bajo la veranda, con su fragancia y color, traen recuerdos conmovedores, y ni siquiera el ruiseñor puede hacer caso omiso, sino que atraviesa el cielo cantando, por lo que, al venirse a la mente una frase leída en algún cuento, ‘¿No es la primavera, la misma de antaño?’ (*tsuki ya mukashi no*), cuán conmovedora y penosa ha de volverse ésa época del año. Cuando se levanta un poco de viento, tanto la fragancia de las flores como el aroma que emana la persona que viene de visita [Kaoru], aunque no se trata de flores del naranjo (*tachibana*), traen recuerdos de una persona del pasado (*mukashi*).
(*Genji monogatari*, capítulo 48)³⁵

Este pasaje utiliza imágenes naturales (flores, pájaros, brisa, etc.) para acentuar el contenido emotivo de la visita de Kaoru a Nakanokimi. También utiliza dos alusiones a poemas famosos. Una de ellas es a *Tsuki ya aranu...* de Narihira. Al igual que Narihira en *Kokinshū* e *Ise monogatari*, Kaoru en *Genji monogatari* lamenta los cambios que el tiempo trajo a su vida: Ogime ya no está; su hermana Nakanokimi, que tanto se le parece, está a punto de mudarse a un lugar en el que le será imposible comunicarse con ella. Kaoru no podrá ya más que lamentarse por su desdicha. La

³⁴ Yoda, Tomiko (2004): *Gender and National Literature. Heian Texts in the Construction of Japanese Modernity*. Durham NC: Duke University Press, p. 126 y 138. Una discusión de la poética de Murasaki Shikibu puede encontrarse en Murakami, Yukiro / Silva, Alberto (2008): *Libro de amor de Murasaki: Poesía de La historia de Genji*. Valencia: Pre-Textos.

³⁵ SNKBZ, vol. 24, p. 356. 御前近き紅梅の、色も香もなつかしきに、鶯だに見過ぐしがたげにうち鳴きて渡るめれば、まして「春や昔の」と心を惑はしたまふどちの御物語に、折あはれなりかし。風のさと吹き入るるに、花の香も客人の御匂ひも、橘ならねど、昔思ひ出でらるるつまなり。

alusión es al poema y también a su ocasión, tal como es narrada en *Ise monogatari* (que en *Genji monogatari* aparece referido simplemente como ‘un cuento’). De hecho, al igual que Narihira en *Ise monogatari*, al cabo de esta entrevista Kaoru romperá en llanto.

El poema está integrado de forma tan magistral en la novela que la línea ‘¿No es la primavera, la misma de antaño?’ (*tsuki ya mukashi no*) no debe ser considerada una alusión literaria sino una nueva *presentación* del poema, es decir, un nuevo encuadre narrativo. En su *Genji monogatari*, Murasaki Shikibu utilizó más de seiscientas alusiones de este tipo, conocidas como *hikiuta* 弓|歌, en las que un fragmento de un poema famoso se incorpora al texto narrativo ‘sin costuras’, es decir, sin marcas o interrupciones en la estructura gramática de la oración que las deje en evidencia en tanto alusiones. En el texto, como ocurre con frecuencia en *Genji monogatari*, no queda claro quién alude al poema, o si es realmente recitado o sólo recordado por uno de los personajes³⁶.

La segunda alusión viene de la mano del naranjo (*tachibana*). *Tachibana* es una planta de hoja perenne y frutos cítricos de color verde, no comestibles. Por convención, los poetas suelen asociar la fragancia del naranjo con las memorias del pasado. En particular, este pasaje de *Genji monogatari* alude al siguiente poema, incluido en *Kokinshū*:

De autor anónimo

satsuki matsu
hanatachibana no
ka o kageba
mukashi no hito no
sode no ka zo suru
(*Kokinshū*, poema no. 139)³⁷

Esperando el quinto mes
al sentir el aroma
de las flores del naranjo:
el aroma de las mangas
de una persona del pasado.

Este poema tiene puntos de contacto con el poema *Tsuki ya aranu...* de Narihira. La palabra que abre el poema, *satsuki* (quinto mes), incluye *tsuki* (luna), la palabra que abre el poema de Narihira. *Mukashi no hito* (persona del pasado) resuena con *mukashi no haru* (primavera de antaño). Murasaki Shikibu alude al poema de Narihira por su ocasión (narrada en el prefacio de *Kokinshū* e *Ise monogatari*), y al poema sobre el naranjo (*tachibana*) por su conexión con las memorias del pasado y con el poema de Narihira.

Mientras que la alusión a *Tsuki ya aranu...* parece identificar a Kaoru con Narihira a través de su situación y actitud, la referencia a *Sasuki matsu...* los asocia a través del juego de palabras y la proximidad textual. La combinación de elementos textuales y contextuales que lleva a cabo Murasaki Shikibu es una lograda exploración de las posibilidades interpretativas de la poesía *waka*.

En otra sección de *Genji monogatari*, específicamente el capítulo 12, titulado Suma 須磨, el personaje llamado Genji debe abandonar la capital. Viaja a una bahía llamada Suma. Al llegar allí, lo invade a tristeza del exilio:

³⁶ Para un detallado análisis del problema de interpretación de las alusiones literarias en *Genji monogatari*, véase Stincheum, Amanda (1985): *Narrative Voice in the Tale of Genji*. Urbana-Champaign: University of Illinois (Center for East Asian and Pacific Studies).

³⁷ SNKBT 5. よみ人しらず 五月待つ花橘の香をかげば昔の人の袖の香ぞする.

Al ver las olas que se acercaban a la costa y volvían hacia el mar, [Genji] recitó el verso que dice “¡Qué envidia...!” (*urayamashiku mo*), palabras de un mundo pasado que sonaron tan extraordinarias que las personas que lo acompañaban sintieron gran tristeza. Al girarse vio las montañas que había atravesado para llegar hasta allí, lejanas en la niebla, y sintió que de veras estaba a unas tres mil leguas de su hogar. Hasta la espuma en los remos le resultaba intolerable.

furusato wo	De mi pueblo natal
mine no kasumi wa	la niebla de las cimas
hedatsuredo	me separa, y sin embargo
nagamuru sora wa	¿no es el cielo que contemplo
onaji kumoi ka	el mismo que cubre el palacio imperial?

En su corazón no había más que pena.

El lugar en el que viviría desde ahora estaba cerca del sitio en el que el Consejero Imperial Yukihiro había lamentado sus lágrimas que caían y caían saladas como las algas del mar (*moshiho taretsutsu*).

(*Genji monogatari*, capítulo 12)³⁸

En este pasaje se menciona a Yukihiro de forma explícita. Pero aquí hay más. Luego de notar las olas que retornan, Genji recita una línea de un poema de Narihira, luego contempla las montañas envueltas en niebla en la dirección de la capital, se distrae con la espuma levantada por los remos, recita un poema de su autoría, y sólo entonces piensa en Yukihiro. ¿Qué hilos de pensamiento y asociaciones literarias llevan a Genji desde las olas hasta las lágrimas marinas de Yukihiro? ¿Cuál es el vínculo entre las olas, las montañas en la niebla, la espuma y la capital?

El verso “¡Qué envidia...!” (*urayamashiku mo*), que Genji recita, pertenece a un poema de Narihira, incluido en la segunda antología imperial, *Gosenshū* (poema no. 1353, atribuido a Narihira), así como en *Ise monogatari* (episodio 7):

Una vez un hombre se marchó hacia el este debido a ciertos problemas que dificultaban su vida en la capital. Al ver la espuma de las blancas olas romper en la playa entre Ise y Owari, compuso el siguiente poema:

itodoshiku	Intensamente,
sugiyuku kata no	lo que he dejado atrás
kohishiki ni	añoro:
urayamashiku mo	¡Qué envidia...
kaeru nami kana	las olas que retornan!

(*Ise monogatari*, episodio 7)³⁹

³⁸ SNKBZ, vol. 21, p. 187. 渚に寄る波のかつ返るを見たまひて、「うらやましくも」と、うち誦じたまへるさま、さる世の古言なれど、珍しう聞きなされ、悲しとのみ御供の人々思へり。うち顧みたまへるに、来し方の山は霞はるかにて、まことに「三千里の外」の心地するに、權の雫も堪へがたし。「故郷を峰の霞は隔つれど眺むる空は同じ雲居か」つらからぬものなくなむ。おはすべき所は、行平の中納言の、「藻塩垂れつつ」侘びける家居近きわたりなりけり。

³⁹ SNKBZ, vol. 12, p. 119. むかし、男ありけり。京にありわびてあづまにいけるに、伊勢、尾張のあはひの海

El poeta expresa envidia por las olas, que van y vuelven, mientras que él debe permanecer en un estado de aislamiento. La tercera línea da al poema un tono romántico, ya que una de las acepciones de *kohisi* es la pena por la lejanía de una persona amada. La alusión a este poema en *Genji monogatari* establece el tono con el que será tratado el tema del exilio. Para expresar la intensidad de su pena Genji alude a poema del poeta chino Bái Jūyì 白居易 (772-846, J. *Hakushi*):

En el solsticio de invierno, cuando se alojaba en el Pabellón del Madroño:

十一月中長至夜
三千裏外遠行人
若為獨宿楊梅館
冷枕單床一病身
(*Hakushi monjū*)⁴⁰

En el solsticio de invierno, durante el onceavo mes
un viajero a tres mil leguas de casa.
¿Por qué en el Pabellón del Madroño, sólo,
sobre una fría almohada, entre sábana y suelo, enfermo?

Al aludir al poema de Bái Jūyì, la frase ‘de veras estaba a unas tres mil leguas de su hogar’ sobrepone a la situación de Genji la experiencia de un viajero que se encuentra enfermo lejos de su hogar. Si la alusión al poema de Narihira se refería al mar, y la alusión al poema de Bái Jūyì a la montaña, la atención vuelve al mar cuando leemos que a Genji ‘hasta la espuma en los remos (*kai no shizuku*) le resultaba intolerable.’ Hay aquí una alusión a un poema incluido en *Kokinshū*, anónimo y de tópico desconocido:

wa ga ue ni Sobre mí
tsuyu zo oku naru cae el rocío:
ama no kawa ¿Será del río celestial,
to wataru fune no del barco que lo cruza
kai no shizuku ka la espuma de los remos?
(*Kokinshū*, poema no. 863)⁴¹

El tema del poema es el festival Tanabata, que celebra el encuentro de los amantes celestiales *Orihime* (la estrella Vega) y *Hikoboshi* (la estrella Altair). De acuerdo al mito, *Hikoboshi* cruza el río celestial (la Vía Láctea) una vez al año para ver a su esposa. *Tsuyu* significa ‘rocío’ pero *tsuyu-kusa* es una planta que tradicionalmente se utiliza para teñir tela y, por lo tanto, sugiere la ocupación de *Orihime*, que significa literalmente ‘la princesa que teje’. El nombre del festival, Tanabata, proviene de la costumbre de exhibir rollos de hilo (*hata, bata*) en pequeños estantes (*tana*). El foco de la narración vuelva a pasar del agua a las montañas, y a la capital que se esconde tras ellas, con un poema que Genji compone:

furusato wo De mi pueblo natal
mine no kasumi wa la niebla de las cimas
hedatsuredo me separa, y sin embargo

づらをゆくに、浪のいと白くたつを見て、いとどしく過ぎゆく方の恋しきにうらやましくもかへる浪かなとなむよめりける。

⁴⁰ Okamura, Shigeru (1988): *Hakushi monjū*. Tokio: Meiji Shoin. 冬至宿楊梅館 十一月中長至夜、三千裏外遠行人。若為獨宿楊梅館、冷枕單床一病身。

⁴¹ NKBT 8. 題しらず よみ人しらず わがうへに露ぞをくなるあまのかはとわたる舟のかいのしづくか。

nagamuru sora wa ¿no es el cielo que contemplo
onaji kumoi ka el mismo que cubre el palacio imperial?

Las alusiones habían creado una oposición entre exilio y capital. Con este poema, el eje pasa a ser la distancia entre la provincial y la capital, donde se encuentra el palacio imperial (*kumoi*) y a la que Genji se refiere como su pueblo natal (*urusato*). Más aún, aquí Genji desarma las redes de significado que las alusiones previas habían construido: la pena (Narihira), la distancia física (Bái Jūyì), la separación afectiva (los amantes Orihime y Hikoboshi que sólo se encuentran una vez al año). Con la imagen del cielo, el mismo que cubre al poeta en el exilio que a los cortesanos en la capital, Genji sugiere que la separación y la distancia no son sino ilusorias.

Genji entonces recuerda que ‘el lugar en el que viviría desde ahora estaba cerca del sitio en el que el Consejero Imperial Yukihiro había lamentado sus lágrimas que caían y caían saladas como las algas del mar (*moshiho taretsutsu*, lit. goteando continuamente el agua salada de las algas)’. El poema de Yukihiro al que se alude aquí es el siguiente:

Durante el reino del emperador Tamura⁴², debido a ciertos problemas que dificultaban su vida [en la capital], [Yukihiro] se refugió en un lugar llamado Suma, en la provincia de Tsu. Desde allí envió este poema a alguien que servía en el palacio imperial.

wakuraba ni Si por casualidad
tohu hito araba alguien preguntara por mí,
suma no ura ni que en la costa de Suma
moshiho taretsutsu llorando lágrimas marinas
wabu to kotahe sufro, has de contestarle.
(*Kokinshū*, poema no. 962)⁴³

Este poema de Yukihiro marca el punto de llegada. Con alusiones y poemas Murasaki Shikibu nos ha llevado a lo largo de un sendero serpenteante y accidentado como el camino de Genji hasta Suma. Vale la pena el esfuerzo, porque en *Wakuraba ni* yace la clave de todo el capítulo. En ‘Suma’, Murasaki Shikibu expande y elabora su narración a partir de los elementos presentes en este poema: el sufrimiento da el tono y las playas de Suma el escenario. La temática central, el exilio, no figura en el texto del poema sino en el prefacio. El capítulo ‘Suma’ de *Genji monogatari* incluye muchas cartas que llegan desde la capital preguntando por la condición de Genji (*tohu hito araba*, si por mí alguien preguntara) y lamentos (*wabu*, sufrir, desesperar) por la forzada soledad y aislamiento en la costa lejos de la capital. Genji, como Yukihiro, pasará tres años de exilio en Suma. En el capítulo siguiente, Akashi 明石, Genji conocerá a una dama que, a pesar de vivir lejos de la capital, posee gracia y sofisticación. La dama de Akashi se convertirá en uno de los amores más importantes de Genji.

⁴² Se refiere al Emperador Montoku 文徳 (827-858, r. 850-858).

⁴³ NKBT 8. 田むらの御時に、事にあたりてつづくにのすまといふ所にもこもり侍りけるに、宮のうちに侍りける人につかはしける在原行平朝臣 わくらばに問ふ人あらばすまのうらにもしほたれつゝわぶとこたへよ。

Encuadres gráficos

En *Genji monogatari*, Murasaki Shikibu despliega, por la vía de la alusión, una re-contextualización radical de poemas preexistentes. La estrategia opuesta, una des-contextualización extrema, aparece en la obra de uno de los mayores admiradores de Shikibu, el poeta Fujiwara no Teika 藤原定家 (1162-1241). En su colección *Hyakunin isshu* 百人一首 (Cien poetas, un poema), Teika seleccionó un poema de cada uno de los mejores cien poetas que compusieron waka desde el siglo siete hasta el presente (el siglo doce de Teika).

Hyakunin isshu es una antología de antologías, es decir, Teika seleccionó cien poemas de entre los miles que habían sido incluidos obras previas, tales como las antologías imperiales. La novedad introducida por Teika consiste en un extremo caso de descontextualización: Teika incluyó los poemas pero no los prefacios con los que esos poemas habían pasado a la posteridad.

Por ejemplo, el poema de Yukihiro, *Tachiwakare...* (Aunque me despido y parto / hacia el monte Inaba, / si en la cima, de los pinos / escucho que me esperas / volveré inmediatamente.) analizado más arriba, aparece en *Hyakunin isshu* sin ningún tipo de prefacio, a pesar de que por tratarse de un poeta muy famoso, Teika disponía de considerable información sobre su vida, por ejemplo que entre los años 855 y 857 Yukihiro sirvió como gobernador de la provincia de Inaba.

La difusión de *Hyakunin isshu* en el posterior período Edo (1603-1867) estaba estrechamente relacionada con la producción de ediciones impresas para una audiencia popular y comisiones privadas de pinturas basadas en la secuencia de los poemas.

La colección *Sugata-e Hyakunin Isshu*. 姿絵百人一首 del artista gráfico Hishikawa Moronobu 菱川師宣 (1618-1694) presenta a Yukihiro (figura 1) contra un fondo inhóspito y lejano. Un único pino, que crece en la ladera de las montañas, simboliza el juego de palabras del poema (*matsu* significa tanto “pino” como “esperar”). El fondo en su mayoría aparece cubierto por nubes, un recurso pictórico convencional en los grabados del período Edo. Yukihiro sostiene un abanico, símbolo de distinción cortesana, y observa a dos damas, que se cubren la cara en un gesto que indica llanto inconsolable. Ni el texto ni el contexto del poema de Yukihiro hacen referencia a dos mujeres. Las damas, que de hecho son hermanas, aluden a otra transformación del poema de Yukihiro, esta vez hecha por el dramaturgo Zeami 世阿弥 (c. 1363-c.1443).

En la obra de teatro noh *Matsukaze* 松風, Zeami provee un nuevo contexto para los poemas *Wakuraba ni...* y *Tachiwakare...* de Yukihiro. En tanto que actualización del tópico tradicional del cortesano que viaja a las provincias, enamora a una dama, y retorna a la capital, la referencia inmediata de *Matsukaze* es el romance entre Genji y la dama de Akashi durante su exilio en Suma. Las alusiones a poemas de Yukihiro en el capítulo “Suma” de *Genji monogatari* inspiraron a Zeami a hacer de Yukihiro el eje de su obra.

En el primer acto de esta obra de teatro un sacerdote budista que ha salido de viaje llega a Suma un atardecer de otoño y se aloja por una noche en una cabaña en la que viven dos jóvenes pescadoras. Cuando el sacerdote menciona un antiguo poema de Yukihiro (*Wakuraba ni...*), las hermanas rompen en llanto y confiesan que son los espíritus de Murasame y Matsukaze, dos hermanas que vivían en Suma cuando Yukihiro se exilió allí. Al cabo de tres años Yukihiro retornó a la capital para convertirse en gobernador de Inaba, dejando a las hermanas atrás. En el segundo acto, las hermanas

aparecen vestidas como Matsukaze y Murasame, y bailan y cantan para expresar su certeza de que Yukihira ha de volver a ellas, tal como les prometió al partir. Yukihira es representado sobre el escenario por un pino, ya que en su poema *Tachiwakare...* gira en torno a un juego de palabras, por el que *Mine ni ofururu matsu* significa “los pinos que crecen sobre la cima” y *matsu to shi kikaba* significa “si escucho que me esperas”.

El clímax de la obra se alcanza cuando los espíritus de Matsukaze y Murasame, enloquecidos por la pasión y la añoranza, reviven el momento de la partida al recitar nuevamente este poema de despedida. El poema recibe entonces un nuevo contexto de naturaleza doble. Cuando Yukihira recitó el poema originalmente, el destinatario era una dama que permanecería en la capital. En la obra, lo recita en un pequeño pueblo costero de provincias al partir hacia la capital. A la vez, cuando Matsukaze recita el poema, su audiencia es Murasame, y por extensión el monje que las observa y, por supuesto, el público. El hecho de que en el poema el destino hacia el que parte el poeta es Inaba, y no la capital, carece de importancia. La inclusión del poema en la obra está justificada porque el autor, en otro momento de su vida, pasó un período de exilio en Suma. *Wakuraba ni* y *tachiwakare* proveen a Zeami con, respectivamente, las imágenes del exilio y la despedida.⁴⁴

El grabado de Hishikawa Moronobu muestra cómo la obra de Zeami se ha convertido en un nuevo contexto para el poema de Yukihira. Sin embargo, en la lectura que hace Moronobu el poema se transforma una vez más: las ropas y el peinado ya no son las del temprano periodo Heian de Yukihira sino que son propias de las costumbres del período Edo (1600-1868), del que Moronobu es contemporáneo. La ilustración muestra a Yukihira como un joven galán urbano y a las hermanas como mujeres de vida ligera del mundo flotante.

Conclusión

En la presentación de la escritura podemos leer las formas específicas en que el texto es transmitido, cómo es puesto en escena y organizado, con qué otros textos es puesto en relación, y por qué es considerado de importancia social o artística. En el campo de la poesía japonesa, las formas tradicionales de presentación de los versos junto a prefacios crean una constante fricción entre las posibilidades interpretativas del texto y las restricciones interpretativas impuestas por el contexto. El análisis de la importancia de los elementos contextuales en el uso de poesía pre-existente por artistas de géneros tan diversos muestra cómo el antagonismo entre la lectura *a la letra* y la lectura en contexto subyace a cada nuevo esfuerzo creativo.

Una fuerza centrífuga alimentada por las indeterminaciones y potencialidades del texto empuja hacia la exploración de múltiples ramificaciones de sentido. A su encuentro sale una fuerza centrípeta que ejerce su atracción para enraizar el significado del poema en una ocasión genética única. El esfuerzo unificador no puede ir

⁴⁴ Royal Tyler y Takeoka Masao han argumentado que la idea de las dos hermanas proviene del primer episodio de *Ise monogatari*, en el que Narihira encuentra dos bellas hermanas durante un viaje fuera de la capital, y del hecho de que *murasame* y *matsukaze* son palabras que figuran asociadas como un par en los manuales de versificación en serie (*renga*). Tyler, Royall (1994): “The No Play Matsukaze as a Transformation of Genji Monogatari”, *Journal of Japanese Studies*, vol. 20, no. 2, pp. 377–422.

muy lejos, porque las posibilidades contradictorias del poema le impiden alcanzar su objetivo orgánico. De forma similar, los múltiples niveles de posibilidades inherentes al poema no ejercen nunca una completa libertad, ya que la tendencia a anegar el poema con significados superpuestos pueden anular su capacidad de ejercer significados: el lector siempre agradece un lugar donde hacer pie. En su versión extrema, la fuerza centrípeta vacía al poema de significado, transformándolo en un simple símbolo de una ocasión –idealmente la ocasión de su creación. Análogamente, el objetivo último de la fuerza centrífuga es convertir al poema en un objeto que despliega toda la diversidad del mundo y la hace convergir en un único punto. De acuerdo a este doble análisis, leer poesía *waka* significa poner en escena la tensión estructural entre multiplicidad textual y unidad contextual. Las respuestas históricas a este dilema engendraron algunas de las mejores obras del canon literario japonés, entre ellas *Kokinshū*, *Ise monogatari*, *Genji monogatari*, y obras del teatro noh tales como *Matsukaze*. Todas logran su efecto estético en parte gracias al potencial de la poesía *waka* para absorber cambios y al mismo tiempo mantenerse idéntica a sí misma. Esta versatilidad explica cómo en la ilustración a una antología de principios del período Kamakura, encontramos al hermano del más celebrado poeta del período Heian junto a dos pescadoras que visten las ropas del período Edo.

Si leer no es sino interpretar, negociar la fricción entre palabra y acto, entonces compilar, transformar e ilustrar no son sino actos de lectura. Elegir leer, entonces, no es solamente elegir de una forma particular ni entender directamente ni interpretar exactamente en la forma en que el autor deseaba que entendiéramos o interpretáramos. Leer es reinventar activamente, reescribir una y otra vez la relación entre palabra y mundo.



[Fig.1] HISHIKAWA, Moronobu (1695): *Sugata-e Hyakunin Isshu*. Edo: Kinoshita Jin'emon.