

Paisaje, lengua e interioridad en el haiku moderno

Julia Jorge¹

Recibido: 31 de enero de 2022 / Aceptado: 21 de abril de 2022

Resumen: El presente trabajo aborda las transformaciones del haiku desde principios del siglo XX. Basándonos en la teorización del descubrimiento del paisaje y de la interioridad de Karatani Kōjin, ampliamos dicha hipótesis al descubrimiento de la lengua. Así, revisamos la incidencia de estos tres fenómenos en las poéticas de haiku japonesas más representativas de principios del siglo XX, a fin de señalar aspectos definitorios del haiku moderno.

Palabras clave: haiku moderno; Karatani; descubrimiento del paisaje; descubrimiento de la interioridad; descubrimiento de la lengua

[en] Landscape, Language and Interiority in Modern Haiku

Abstract: This paper examines the transformations of haiku since the beginning of the 20th century. Based on Karatani Kōjin's theorization of the discovery of landscape and interiority, we extend this hypothesis to the discovery of language. Thus, we review the incidence of these three phenomena in the most representative Japanese haiku poetics of the early twentieth century, in order to point out defining aspects of modern haiku.

Keywords: modern haiku; Karatani; discovery of the landscape; discovery of interiority; discovery of language

Sumario: 1. Introducción. 2. Antecedentes: del zen a los descubrimientos. 3. Paisaje: Shiki, pintor de haikus. 4. *Genbun'itchi*: La Lengua Larga de Sōseki. 5. Interioridad: Santōka al desnudo. 6. Conclusiones. 7. Bibliografía.

Cómo citar: Jorge, J. Paisaje, lengua e interioridad en el haiku moderno, en *Mirai. Estudios Japoneses*, 6, 2022, 257-271.

1. Introducción

Este es un mundo de conquista y un período de lucha. Los humanos conquistan la naturaleza. El hombre conquista al hombre en batallas sangrientas. Amigo o enemigo, ganar o perder, víctima o victimario. Mientras las nubes blancas sigan emergiendo en las cimas de las montañas, posiblemente no esté permitido que medite dentro de mi ermita. Además de incompetente e impotente, tengo sentimientos anacrónicos. No tengo fuerza de voluntad para alardear lo que pienso en las calles. Debo recluirme a mi anacronía. En estos tiempos me sumerjo en un profundo pensamiento: apreciar el “vacío” del mundo y la “peregrinación religiosa” por el yermo son experiencias que ya no pueden hacerse a la intemperie. Hay que regresar a la locura originaria y defenderla. (...)

Aquí un haiku de un hombre feliz con su desgracia:

Por este camino
iré y seguiré
hasta perderme²

El anterior fragmento pertenece al texto titulado «Sobre mí» de Taneda Santōka fechado en el año 6 de la era Shōwa (1931) en su diario de viaje. El texto ilustra perfectamente las cuestiones que aborda este trabajo. La

¹ Doctoranda en Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Licenciada en Letras Modernas (UNC, Argentina). Actualmente realiza el doctorado en Letras (UNC, Argentina) con el proyecto “Haiku: escritura de la materia. Aproximaciones a poéticas del haiku japonesas del siglo XX” (2018) dirigido por la Dra. Gabriela Milone (IDH, Conicet) y codirigida por el Dr. Matías Chiappe (Universidad de Waseda) y beneficiado con la Beca Doctoral Interna (2019-2024) del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas del Instituto de Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba.

E-mail: mariajuliajorgeauad@gmail.com.

ORCID: [0000-0001-7375-3060](https://orcid.org/0000-0001-7375-3060).

² Taneda Santōka 種田山頭火, “Watashi Wo Kataru私を語る”. *Aozora Bunko*, May 19, 2008, https://www.aozora.gr.jp/cards/000146/files/48267_31582.html (la traducción es nuestra).

contradicción que habita al poeta es característica del clima ideológico de principios del siglo pasado. Aunque no participó activamente de la escena literaria, diagnosticó bien el sentimiento que dividió las escuelas y grupos literarios de aquella época ante el militarismo japonés. La necesidad de «retiro interior», la «impotencia» ante un mundo en lucha, el sentimiento de «anacronía» en medio de una época alterada por la transformación técnica y social son factores que incidieron en la sensibilidad japonesa, propiciando las principales transformaciones de la tradición poética.

En este sentido, el período finisecular entre el siglo XIX y XX fue uno de los más controvertidos de la historia de la literatura japonesa. Debido a la diversidad de posiciones, tanto estéticas como ideológicas, estos años fueron determinantes para distintos movimientos literarios y sus posiciones en torno a la literatura nacional y a la construcción de la identidad japonesa. Por esta razón, desde nuestra perspectiva, este período es clave para entender la importancia del haiku como un icono de la identidad japonesa y la potencialidad de esta forma poética que aún goza de fama internacional. La hipótesis que sostiene esta visión es que, durante aquella época, se produjeron ciertas transformaciones que flexibilizaron las estructuras formales y de contenido del haiku, exponiendo una sensibilidad desvinculada de las estéticas tradicionales y centrada en una nueva relación de la escritura poética con su contexto (físico, lingüístico y subjetivo). El presente trabajo tiene como objetivo evidenciar dichas transformaciones a partir de tres construcciones teóricas: el descubrimiento del paisaje, el descubrimiento de la interioridad —elaboradas por el pensamiento de Karatani Kōjin— y el descubrimiento de la lengua, constructo que aportamos de manera original a partir de la ampliación de las teorizaciones del autor antes mencionado.

Teniendo en cuenta lo anterior, este trabajo se inscribe en el campo de los estudios sobre haiku en particular, por lo cual comienza interrogando una de las perspectivas críticas más populares de este: la relación del haiku con el zen japonés. El corpus de textos que contiene esta perspectiva constituye los antecedentes de este trabajo y su fondo de discusión. Es decir, partimos de esta perspectiva para discutirla y reposicionarnos en el campo de perspectivas vinculadas con la teoría sobre la literatura japonesa moderna. Seguidamente, el trabajo introduce las categorías teóricas a operativizar para abordar selecciones de haikus de tres poetas de relevancia de principios del siglo XX. La metodología empleada reconfigura críticamente las principales transformaciones del haiku a partir de las construcciones teóricas planteadas en cada apartado, volviéndolas operativas para interpretar con ellas los haikus. Esta aproximación, en cuanto al análisis y estudio de las formas, se ve acompañada por el ejercicio interpretativo de la lengua poética, en constante estudio contrastivo entre el idioma original y sus traducciones.

El desarrollo del trabajo teórico-crítico se divide en tres partes: la primera desarrolla el descubrimiento del paisaje que introduce la propuesta teórica de Karatani Kōjin, sobre la inversión semiótica producida en las literaturas de principio de siglo, lo que se figuró como el descubrimiento de una nueva manera de mirar lo que rodeaba a los escritores, el paisaje, evidenciado en la poética de Masaoka Shiki. En segundo lugar, elaboramos el constructo teórico sobre el descubrimiento de la lengua a partir de derivas teóricas del anterior apartado y del análisis del *genbun'itchi* (movimiento por la unificación de la lengua hablada y escrita). Con estas teorizaciones accedemos a algunos haikus de Natsume Sōseki.³ Este apartado anticipa las elucubraciones teóricas del tercer y último apartado del desarrollo de este estudio. Allí, nos ocupamos de lo que Karatani nombró como el descubrimiento de la interioridad ligado al descubrimiento del paisaje. Para conceptualizar y reforzar estas nociones recogemos algunos aportes de Tsurumi Shunsuke en torno a la novela del yo.

La intención de este trabajo es constituir una perspectiva original sobre el haiku moderno, que delimite bien los problemas vinculados al estatuto literario del haiku de principios de siglo XX, a fines de sentar las bases para comprender su desarrollo a lo largo de este siglo y su relevancia para la literatura japonesa y extranjera. Por esta razón, como enunciamos anteriormente, comenzamos por la discusión de nuestros antecedentes, especialmente la perspectiva que vincula el haiku con el zen. Veamos.

2. Antecedentes: del zen a los descubrimientos

Muchos estudios sobre haiku japonés relacionan esta forma poética con el zen a partir de argumentos histórico-literarios, culturales y religiosos, entre otros. La operación teórico-crítica consiste en relacionar aspectos de la forma o contenido del haiku con la práctica o el ideario del zen. Por ejemplo, la brevedad del haiku determina una temporalidad del instante (del aquí y ahora, como lo definió Bashō), que suele asociarse con el estado de presencia del *zazen* (meditación sentada). También, señalan que el haiku consiste en apenas una alusión a un suceso (imposibilitando la conceptualización, impidiendo el relato o la condensación semántica), lo que coincide con la desconfianza zen hacia la lógica verbal. Uno de los autores referentes de esta relación es Suzuki Daisetsu Teitaro. En su texto *El zen y la cultura japonesa*, dedica un capítulo especial a la relación del haiku con el zen, donde define al haiku como producto del «impulso misterioso del arte», en japonés *myō*; o expresión

³ Decidimos desarrollar en segundo lugar el descubrimiento de la lengua, el cual constituye nuestro aporte original al texto, ya que se nutre de las formulaciones teóricas del descubrimiento del paisaje y anticipa otras del descubrimiento de la interioridad.

de un «destello insondable de lo eterno» o *yūgen*.⁴ Ese misterio no puede captarse por medio del intelecto, dado que es un sentimiento interior, no conceptualizable, que está en el estrato más profundo de la conciencia. Según Suzuki, el zen ha cultivado la sensibilidad artística, en tanto establece un método para captar ese misterio de las cosas que están en relación con el sistema cósmico. El haiku es la forma poética por excelencia donde se plasma dicho misterio o destello de eternidad, en medio de un mundo de cambios continuos. Si bien muchos de estos conceptos del zen ya existían en la sensibilidad japonesa nativa, para Suzuki el zen la ha potenciado.

Otros autores, menos conocidos por el público popular, han abordado los haikus de distintos poetas, partiendo de la presuposición de una relación entre haiku y zen, sin discriminar demasiado en los contextos de su producción. Por ejemplo, Reginald Blyth (1898-1964) es uno de los autores más representativos. Sostiene la hipótesis de que el haiku es un reflejo religioso: «El haiku es la expresión de una iluminación temporal en la cual vemos la vida de las cosas».⁵ En esta línea, Vicente Haya (1962), en *Haiku-dō* (2007), desarrolla la hipótesis de que la escritura, la lectura y la traducción implican un «camino del haiku» que consta en un «entrenamiento espiritual del yo» que busca despertar los sentidos y desalojar al yo como rector de la percepción subjetiva: «Los maestros del haiku nos enseñan que el poeta debe eliminarse de su poesía para que los versos capten la esencia dinámica de la realidad».⁶ También conviene mencionar a Alberto Silva, quien sostiene que la práctica del *zazen* es inherente a la práctica creativa del poeta, gracias a la que puede captar la «luminosidad» de los objetos desde una «visión del despierto».⁷ Esta idea ha sido desarrollada en profundidad por Silva en el estudio crítico final titulado «Intemperie sin fin» del *Libro del haiku*. En dicho texto, Silva postula que el poeta de haiku es un mero soporte a través del cual la naturaleza deja la huella de sus vaivenes.

Estos estudios son solo algunos de los más conocidos en español y tras ellos se enfilan muchos que enarbolan la hipótesis de la cultura espiritual, el zen y la escritura de haikus para analizar distintos aspectos de las obras de diversos poetas. Ahora bien, muchos de ellos carecen de criterios teóricos elaborados según el contexto de cada producción poética; o bien presentan confusiones en el uso de conceptos teóricos y estéticos. Un ejemplo de ello sería el uso de un concepto moderno como *shasei* (esbozo) para describir poéticas clásicas. También, tal vez producto de estas confusiones, presentan como intercambiables los términos *haikai*, *hokku* y haiku.⁸ Carlos Rubio, historiador de la literatura japonesa, lo explicita: «Hay una confusión entre los tres términos *haikai*, *hokku* y haiku, debida principalmente al poco rigor en su uso por parte de los traductores, estudiosos e incluso poetas occidentales que acometen en el cultivo de este género».⁹ También, los estudios que relacionan haiku con zen han promovido la idea de que no puede hacerse crítica del haiku. El teórico literario Karatani Kōjin en *Origins of Modern Japanese Literature* explica:

Además, aunque cada haiku tiene sus raíces en un sentimiento discreto, es susceptible de análisis intelectual y por lo tanto capaz de ser criticado. Especialmente en el caso del haiku, hay una tendencia a abandonar sus particularidades para respetar las actitudes excluyentes de los propios poetas haiku. Esto también ha sido así para el *waka*, que Shiki criticó aún más vehementemente. Probablemente los practicantes de *waka* se defenderán de sus críticos alegando que posee una sutil y misteriosa cualidad que no puede ser analizada. Pero este tipo de argumento no sólo se hace en relación con el *waka* y haiku. Muchos hablan ampliamente de la literatura japonesa en sí misma como que no puede ser analizada o que rechaza el análisis porque es de una naturaleza diferente a la de la literatura occidental.¹⁰

Ya que el objetivo de este trabajo es la identificación de las transformaciones del haiku moderno, a través de este recorrido esperamos esclarecer las confusiones señaladas en la cita anterior y dejar establecido un camino que vuelva posible hablar del haiku y las poéticas específicas de manera crítica.

Nuestra hipótesis se basa y desarrolla a partir del pensamiento de Karatani. El autor sostiene que la modernización (en tanto occidentalización de las artes japonesas) se dio a partir de un cambio en el modo de percepción del mundo, gracias a la influencia occidental. Este cambio se debió a una «inversión semiótica» en la constelación de conceptos que conformaron el contexto de producción artística o literaria. Para formular esta hipótesis, Karatani retoma una pregunta realizada por Natsume Sōseki en *Una teoría de la literatura* (texto de 1907): «¿qué es la literatura?». Lo significativo de esta pregunta fue el contexto dónde se formulaba, es decir: ¿qué es la literatura para nosotros, los japoneses, ante la disyuntiva entre las fuerzas tradicionalistas y las modernizadoras? ¿Existe una literatura japonesa escrita en japonés sobre temas japoneses?

⁴ Suzuki Daisetsu Teitaro, *El zen y la cultura japonesa*, (Barcelona: Paidós, 2021), edición para Kindle, 154.

⁵ Reginald Blyth, *Haiku: Eastern Culture*. (Tokio: The Hokuseido Press, 1949) 3.

⁶ Vicente Haya, *Haiku-dō: el haiku como camino espiritual*. (Barcelona: Kairós, 2007) 10.

⁷ Alberto Silva, *El libro del haiku* (Buenos Aires: Bajo la luna, 2010) 220.

⁸ *Haikai* es el nombre que recibe los primeros tres versos del *tanka* (canción corta cuya estructura moraica es de 5-7-5-7-7) cuando ganan autonomía. Tiene una estructura moraica de 5-7-5 y su contenido suele ser cómico. *Hokku* son estos mismos tres versos separados del *renga* (serie de *tanka* encadenados). Tiene la misma estructura moraica que el *haikai*, pero su contenido alude a la estación o el lugar. Ambas formas son previas al haiku.

⁹ Carlos Rubio, *Claves y textos de la literatura japonesa* (Madrid: Cátedra, 2019) 248.

¹⁰ Karatani Kōjin, *Origins of Modern Japanese Literature*. (Durham: Duke University Press, 1993), 75. Todas las citas pertenecientes a este texto incluidas en este trabajo han sido traducidas por nosotros.

En *Una teoría de la literatura*, Natsume pone en cuestión la vigencia del *kanbungaku* (literatura japonesa escrita en caracteres chinos) en tanto contexto epistémico de la producción literaria. Esta cuestión aparece desde el inicio del texto para explicar su pregunta de origen «¿qué es la literatura?». Pese a haber sido educado en el *kanbun* y enviado a especializarse en literatura inglesa en Londres, Natsume finaliza sus estudios con una gran decepción por su falta de conocimiento de ambas literaturas. Escribe: «Cuando me gradué y recibí el elevado título de bachiller en artes, mi corazón se vio asaltado por un sentimiento terriblemente desolador». ¹¹ Si bien intuía que ambas literaturas debían compartir algo así como un espíritu universal, la obligación de aprender distintos conocimientos derivados del alemán, el latín y el francés demostraron la naturaleza distintiva de la literatura occidental. Aunque reconocía la complejidad de esta literatura pese a eso no era de su agrado, se encontraba cómodo entre primaveras y otoños y desconcertado ante el pensamiento humanista. Entonces, al retornar al Japón rural, la pregunta por la naturaleza de la literatura japonesa desprendida del *kanbun* y totalmente distanciada de la literatura occidental aparece con urgencia y como un proyecto de largo aliento:

En resumen, no fue hasta que me senté bajo la solitaria lámpara de mi habitación de Londres, años después de mi graduación en la universidad, cuando mi visión intelectual del mundo se encontró por primera vez con su territorio natal [*kyokusho*]. (...) Ante esta situación, decidí que debía, en primer lugar, resolver la cuestión más esencial: ¿Qué es la literatura?¹²

Karatani retoma la introducción de Natsume para sentar las bases de sus conceptos. La experiencia del escritor resume el sentimiento de incompreensión de la naturaleza de la literatura japonesa y las búsquedas que originaron su modernización. Para Karatani no es casual que solo cuando Natsume se sienta bajo su lámpara en su «territorio natal» puede elaborar y comenzar una pregunta por la literatura. En la casa de su niñez, Natsume se inicia en una literatura que se revela nueva y moderna, cuyos paisajes y figuras siempre habían estado allí, tras la ventana, pero habían sido captados a través de un paradigma de figuras extranjero, el del *kanbungaku*. Explica Karatani: «Los japoneses de Meiji que buscaban un paisaje precedente del “paisaje” se enfrentaron a la contradicción de poder imaginarlo sólo en relación con el “paisaje” dado (el prefigurado en *kanbungaku*)». ¹³ Según este autor, la literatura de la tercera década de Meiji descubre un paisaje y una interioridad, cuyas imágenes e impresiones ya no podían describirse desde el paradigma *kanbun*, sino de un modo más real, más directo y concreto. En otras palabras, la barrera que separaba al yo escritor del mundo se borra y el escritor se enfrenta a la carencia de palabras e imágenes que le permitan describir el entorno donde estaba inserto. Así, se origina una lengua literaria propicia para expresar de una forma «más real» eso que siempre había estado allí, pero recién comenzaba a percibirse y, especialmente, a incorporarse a la literatura.

Entonces, estas transformaciones en el modo de percibir el entorno pueden ser ordenadas en tres descubrimientos. Dos de ellos son conceptualizados por Karatani: el del paisaje y el de la interioridad. Sumado a ellos, desde nuestra perspectiva, debió darse un tercer descubrimiento: el de la lengua. Este consistió en la reflexión sobre la relación de la escritura con la oralidad (encarnado por el debate del *Genbun'itchi* del que hablaremos más adelante) y un uso de la escritura para expresar fielmente lo percibido de la interioridad y del paisaje. Para dar cuenta de estos tres, abordaremos muy brevemente las poéticas de Masaoka Shiki, Natsume Sōseki y Taneda Santōka.

3. Paisaje: Shiki, pintor de haikus

Uno de los primeros en dar un salto en la transformación del haiku fue Masaoka Shiki (1867-1902). Tras haber estudiado en profundidad la obra de Buson y de Bashō, comenzó a utilizar el término haiku para referir una forma poética emparentada al *hokku* y al *haikai*. El *hokku* era la estrofa introductoria de un tipo de poema encadenado que se denominaba *renga*. Esta era una forma poética cuyo vocabulario, contenido y forma era la misma que el *waka* (literalmente, poema japonés). Con la decadencia de la aristocracia y el consiguiente protagonismo social de los samuráis, el *renga* sufrió varios cambios, cuando este grupo incursionó en la actividad poética. De allí nace el *haikai no renga*, cuyo contenido era cómico o ligero y divertía a la clase plebeya, dando lugar a temas tabú: «La comida y el sexo, que habían sido temas tabús en el *waka*, son también tratados con referencias frecuentes a los órganos genitales masculinos y femeninos y al coito». ¹⁴ Ahora bien, el haiku es un híbrido de estas dos formas: *hai* de *haikai* y *ku* de *hokku*. La innovación de Shiki fue dar nombre a esta estrofa independiente del poema encadenado. Carlos Rubio afirma:

¹¹ Natsume, Sōseki, *Theory of Literature and Other Critical Writings*, eds. Michael Bourdaghs, Atsuko Ueda, and Joseph Murphy (Nueva York: Columbia University Press, 2010), 60. Todas las citas pertenecientes a este texto incluidas en este trabajo han sido traducidas por nosotros.

¹² Natsume, *Theory of Literature and Other Critical Writings*, 61.

¹³ Karatani, *Origins of Modern Japanese Literature*, 20.

¹⁴ Rubio, *Claves y textos de la literatura japonesa*, 247.

Esta independencia fue establecida por Shiki Masaoka a fines del siglo XIX con la creación del término híbrido haiku, a partir de *haikai* y *hokku*, acuñado para designar una unidad para ser escrita y leída como poema independiente y no como parte de una cadena. Hablando con rigor la historia del haiku sólo comienza en los últimos años del siglo XIX.¹⁵

Independiente de sus antecesores, el haiku se volvió una producción de autor y susceptible de crítica. Influenciado por la pintura y la literatura realista occidental, Masaoka Shiki inscribe el haiku como un género poético comparable con la novela y el drama.¹⁶ En el primer número de la revista *Hototogisu* de 1897, manifestó tres principios fundamentales para poner en marcha un proceso de transformación de la breve composición poética que denominó restauración del haiku: «(1) el haiku es literatura; (2) el haiku debe ingresar en la realidad; (3) los maestros del viejo estilo del haiku deben ser reemplazados si se quiere que el haiku sobreviva».¹⁷ Estas tres aserciones nos hacen pensar: ¿por qué aparecen estas tres necesidades para restaurar las formas poéticas? ¿Qué adversidades debió enfrentar el haiku para considerarse una forma sobreviviente?

La Restauración Meiji y las décadas posteriores trajeron consigo intercambios culturales entre Japón y la cultura occidental (europea principalmente). En el ámbito literario, dicho intercambio se expresa por la influencia del realismo, el naturalismo y el impresionismo en el espíritu literario de la época. El conocimiento de nuevas corrientes poéticas promovió la liberación de la imaginación y la desestructuración del ritmo en las formas poéticas. Con estas transformaciones comienza el fenómeno que denominamos *descubrimiento del paisaje*. Para Masaoka Shiki, la estructura formal del haiku y el uso obligado de los recursos poéticos tradicionales¹⁸ dificultaban la representación fiel de lo presenciado e imposibilitaban la emergencia del componente *real* en el breve poema. Citado por Karatani, en «El futuro del haiku» Shiki escribe:

Un cierto erudito contemporáneo, familiarizado con las matemáticas, ha dicho: “Desde la teoría de las permutaciones se desprende que hay un límite numérico para el tanka y el haiku de Japón, que se limitan a unas meras veinte o treinta sílabas”. En otras palabras, tarde o temprano, el *tanka* y el haiku alcanzarán su límite. Dice que incluso ahora ha llegado al punto en el que no es posible un solo poema nuevo. (...) El *tanka* permite más sílabas que el haiku y, por lo tanto, desde el punto de vista matemático, el número de *tanka* posible es mucho mayor que el del haiku. Sin embargo, en el *tanka* sólo se pueden utilizar palabras del lenguaje clásico y, como hay muy pocas, es aún más limitado que el haiku.¹⁹

Otros criterios provenientes de las ciencias exactas inspiraron la restauración del haiku. Shiki formuló la teoría y el estilo *shasei* basado en los principios empíricos y objetivos de las ciencias positivas. Se trataba de bosquejar y describir lo presenciado tal cual como había sido presenciado. Sin embargo, no se trata de una descripción naturalista del paisaje observado. El sentido descriptivo tiene un límite. Para hacer emerger lo real en el haiku hay que recortar, modificar o borrar rasgos no estéticos de lo que está ante el poeta. Donald Keene en *The Winter Sun Shines In*, biografía-ensayo sobre Shiki, cita un fragmento de «Haikai hogobako» (ensayo publicado en el primer número de *Hototogisu*) del poeta para ilustrar este principio estético en su obra:

Al escribir sobre un paisaje real, hay que descartar las partes feas y considerar sólo las bellas. A veces el artista cambia poco a poco la colocación de los objetos en los rasgos reales de un paisaje, o incluso puede modificar el paisaje real aportando subjetivamente cosas que no están presentes en la vista que tiene delante. Un paisaje es como una mujer naturalmente bella; a menudo tiene algunos pequeños defectos.²⁰

En la última oración queda claro el gesto clave: lo que conmueve del paisaje real no emergerá si no es maquillado donde sea necesario. A diferencia de la definición del haiku como captura del instante, en la poética de Masaoka Shiki encontramos un criterio estético que vuelve a su haiku una pequeña pintura. Esto no significa que el haiku sea una composición completamente artificiosa; al contrario, la teoría del *shasei* pone sus límites. Influenciada por el realismo derivado de la pintura occidental, dicha teoría proponía un haiku vívido. A diferencia de los practicantes de pintura japonesa (*sansensui*) que imitaban las obras de sus maestros, Masaoka recupera la opinión de Nakamura Fusetsu,²¹ para quién la pintura se trataba de la copia

¹⁵ Rubio, *Claves y textos de la literatura japonesa*, 249.

¹⁶ La inscripción del haiku como forma poética con estatuto literario debe entenderse en su contexto. La constelación de conceptos extranjeros para abordar la literatura ingresa a Japón en esta época para instaurarse como paradigma. Se habla de géneros, de lo canonizable, de obras con valor crítico—entre otros términos de las teorías literarias europeas—para clasificar y calificar la literatura japonesa. A partir de estos criterios, sentaron las bases de instituciones literarias, premios, textos y revistas críticas, configurando un dispositivo de crítica literaria que tomó el nombre de *bundān*.

¹⁷ Juan Manuel Cuartas Restrepo, *Los 7 poetas del haiku*. (Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2005) 173.

¹⁸ En este punto, entendemos por haiku tradicional aquel del cual Masaoka Shiki deseaba distanciarse. Es decir, aquella composición poética cuya distribución del peso silábico es de 5-7-5 moras, que presenta vocabulario y recursos formales derivados de la tradición del *waka*, el *kigō* y el *kireji*.

¹⁹ Karatani, *Origins of Modern Japanese Literature*, 54.

²⁰ Donald Keene, *The Winter Sun Shines In. A life of Masaoka Shiki*. (New York, EEUU: Columbia University Press, 2013) E-book. Todas las citas pertenecientes a este texto incluidas en este trabajo han sido traducidas por nosotros.

²¹ En *The Winter Sun Shines In*, Donald Keene presenta a Nakamura Fusetsu como un pintor no muy reconocido de la Era Meiji que entabló una

fiel de los paisajes observados. Nakamura instó a Masaoka a observar la realidad y, por entonces, el poeta intentó captarla, condensarla y convocarla por completo con apenas unas cuantas palabras. Así, el estilo *shasei* describe exactamente lo presenciado y sentido sin importar si lo observado era bello o no. Donald Keene, en la biografía-ensayo sobre Shiki, escribe al respecto:

Shiki decidió que su haiku trataría las experiencias de la vida diaria, por ello rechazó a las flores de cerezo y hojas de otoño de colores, temas trillados de la poesía japonesa. Escribió en su lugar sobre lo que él mismo había visto o sentido, sin importar si era convencionalmente hermoso o no.²²

Esta última cita puede ser contradictoria con la anterior a simple vista. Sin embargo, uno de los rasgos definitorios de lo bello es aquel sentimiento ante el paisaje. Esta *sinceridad*, o en japonés *makoto*, es uno de los rasgos más importantes de la poética de Masaoka Shiki. Implicaba tanto la sinceridad para escribir lo que sucede en *temae*, (es decir, ante la cara o frente a uno mismo) y el matiz subjetivo derivado de la interpretación propia del poeta sobre lo acontecido. En *Haikai hogobako*, Masaoka escribe:

El haikai es algo que revela inconscientemente los verdaderos sentimientos del poeta. Aunque intente distorsionar sus sentimientos cuando hace un haiku, sus verdaderos sentimientos se revelarán en alguna parte del poema. (...) Si quieres componer un haiku noble, primero debes tener un corazón noble.²³

Para Masaoka el poema de la rana en el viejo estanque de Matsuo Bashō describe exactamente lo visto y lo oído. La superficie del estanque conmovida por el ¡plop! del sonido de la rana sumergiéndose expresa la presencia plena del poeta en el haiku. En el uso de la onomatopeya reside la maestría del haiku mencionado. De todo lo percibido es sólo ese sonido el que deja al descubierto la totalidad del paisaje: la rana en su espera, su salto, su caída y las ondas circulares que deja tras sumergirse. En el ensayo “Los versos del viejo estanque”, citado en el libro de Keene, Masaoka explica:

El significado del verso sobre el viejo estanque no es más que lo que aparece en la superficie. No tiene ningún otro significado. Sin embargo, los vulgares “maestros del haiku” predicán que el poema tiene un significado profundo y que éste no puede ser comprendido por el común de los mortales. (...) En cuanto al significado, no es necesario añadir la más mínima partícula al hecho de que Bashō escuchó el sonido cuando una rana saltó a un viejo estanque. Cualquier cosa que se añadiera al poema no sería la verdad del haiku sobre el viejo estanque. Esto está absolutamente claro. La particularidad de este poema es que no esconde nada, no tapa nada, no utiliza el más mínimo artificio, no contiene ni una sola palabra ambigua.²⁴

Encontrar las palabras justas, no agregar ninguna que no contribuya a la escena del poema, evitar el artificio y prescindir de las reglas si fuera necesario son algunos de los rasgos que conforman una especie de economía poética en la obra de Masaoka Shiki. Escribe haikus irreverentes, incluso a sus características más arraigadas como el *kigō*, por ejemplo:

ぬれれ足で雀のありく廊下かな
Nureashi de suzume no ariku rōka kana
 Andando con sus patitas mojadas,
 el gorrión
 por la terraza de madera²⁵

Cualquier lluvia de cualquier estación puede haber mojado las patitas de este pajarito. Sus huellas marcan el camino que ha tomado para alzar vuelo. Este *bosquejo* de unas manchitas de agua sobre la madera es el registro exacto de una escena tan banal que por ello no puede pasar desapercibida. Vicente Haya, traductor de este haiku, comenta: «Shiki conteniendo la respiración para no alterar nada, el tiempo detenido, unas gotas de agua bajo un pájaro que tarda en alzar vuelo, un poeta que solo pretende no cambiar el curso de las cosas».²⁶ Incluso Haya lo señala diciendo que el poeta es un mero observador que busca dar con la palabra exacta para dejar registro de lo acontecido. Esta búsqueda es difícil, porque en la lengua literaria hay pocas palabras que describan exactamente ese paisaje sin pasar por el repertorio del *kanbun*. Dar con la belleza de las trivialidades

estrecha relación con Masaoka Shiki desde su primer encuentro en 1895. El poeta era fiel defensor de la pintura japonesa tradicional, pero fue convencido por Nakamura de que el haiku también necesitaba puntos de vista nuevos y paisajes auténticos. El concepto de *shasei* de Shiki es, en gran parte, deudor de esta amistad.

²² Keene, *The Winter Shines In*, 8.

²³ Keene, *The Winter Shines In*, 10.

²⁴ Keene, *The Winter Shines In*, 98.

²⁵ Haya, *Haiku-dō*, 165.

²⁶ Haya, *Haiku-dō*, 165.

de la cotidianeidad fue la principal y más difícil meta de Masaoka. Así, las labores del día aparecen en el haiku gracias a un poeta que advierte esas cosas que, sin quererlo, resaltan:

牛つんで渡る小舟や夕しぐれ
Ushi tsunde wataru kobune ya yū shigure
 El lanchón
 en la tarde y un toro
 en la borda
 en la torva invernal²⁷

La traducción de este haiku es demasiado artificiosa. Proponemos otra, tal vez un poco más literal:

Lluvia nocturna de invierno
 sobre un barquito
 cruza un toro.

En este haiku, el paisaje descrito expone la cotidianeidad del jornalero que lleva su ganado de vuelta al hogar. Esta escena es infrecuente en la literatura japonesa tradicional, donde la vida campesina brilla por su ausencia. Recién en la novela realista y naturalista de principios del siglo XX, los sujetos rurales y sus labores cobran presencia en formas poéticas.²⁸ El haiku no se queda atrás y los incorpora entre sus tópicos. Los haikus de Masaoka Shiki son «bonsái de la poesía japonesa moderna» en cuanto descubren ese paisaje rural inadvertido en una forma que no depende de las estructuras ni de las figuras estéticas de la tradición. Sus haikus prescinden de las flores de cerezos para hablar de la hoz.

Hace falta repetirlo de nuevo: la independencia de la forma haiku implicaba también un distanciamiento de la poesía tradicional representada por el *waka*. En esa distancia reside la «modernización» o «renovación de las formas poéticas», proceso del cual el haiku fue el protagonista. Lo que será determinante para este distanciamiento será la transformación del modo de percepción del entorno. Si en la literatura tradicional primaba una naturaleza mediada por los símbolos chinos, a la que Shirane Haruo llamó «naturaleza secundaria»,²⁹ en la modernidad se descubrió una naturaleza que antecede a la mediada por el símbolo. Una naturaleza más rústica pero no menos estética. La descripción de lo que acontece en ella implicaba cierta disposición a la percepción del paisaje, lo que era un fenómeno de suma novedad para el Japón de Meiji. Creemos que de esta cuestión pudo haberse abierto la deriva de relación entre haiku y zen, en tanto conceptos como el de *mushin* (no-mente) o *munen* (no-pensamiento) del zen o del «vaciamiento del yo» para la percepción del mundo implican cierta apertura hacia lo externo sin conceptualidad. Sin embargo, desde nuestra perspectiva, lo que sucede aquí no es la simple disposición hacia un paisaje que deslumbra al poeta. Siguiendo a Karatani, el distanciamiento dado por un nuevo modo de percepción constituyó un «descubrimiento del paisaje» que fue posible para Masaoka Shiki en cuanto abandonó la constelación epistemológica paisajística fundamentalmente china, para «reencontrar» un paisaje que había estado allí, pero nunca antes había sido visto. Este descubrimiento fue fundamental para dar origen al haiku moderno y, también, para promover una forma de escritura más allá de los límites del arte literario. Es decir, para captar la realidad del paisaje se debe prescindir de la estructura formal (acto en consonancia con el abandono del *kanbun*) y pulir las pocas palabras que conforman la frase del haiku. Masaoka Shiki es el padre del haiku moderno, en tanto liberó a la poesía de sus estructuras. Así, el haiku se volvió una forma muy atractiva (hasta la actualidad), porque sus pocas palabras explotan al máximo su sentido. Como escribe Karatani: «¿por qué Shiki eligió el haiku? (...) Fue porque el haiku es la forma poética más corta en el mundo. Escribir el haiku es como sondear hasta sus límites la naturaleza poética del lenguaje mismo».³⁰ Así sobrevivió el haiku: como una forma modernizada, pero en cierto modo heredera de las formas tradicionales, por lo que conservaba cierta singularidad frente a la occidentalización.

Entonces, para descubrir ese paisaje, Masaoka buscaba bosquejar lo exterior. El poeta alentaba las excursiones a la naturaleza para ejercitarse en la práctica del *shasei*. Se trataba de hacer un boceto de los entornos, incorporando vocabulario moderno y diversidad lingüística. Aquí nos cabe la pregunta: ¿con qué lengua, entonces, incorporar la realidad de este paisaje recién descubierto? Y adelantamos la pregunta de la quinta parte de este trabajo ¿con qué lengua hablar de la interioridad? Estas preguntas figuran otro meollo a tratar, el descubrimiento de la lengua, que fue propiciado por el movimiento *genbun 'itchi*, estilo que será encarnado y mejorado por Natsume Sōseki.

²⁷ Silva, *El libro del haiku*, 282.

²⁸ Esto no significa que durante siglos previos la cultura rural no haya tenido presencia en la literatura. Al contrario, aparecían con frecuencia en las colecciones de leyendas medievales (*setsuwa-shū*), en los cuentos cortesanos (*monogatari*) o en los diarios personales (*nikki*), pero no en las formas poéticas derivadas de la poesía de la nación (*waka*).

²⁹ Shirane Haruo. "Poesía y naturaleza", en *El Archipiélago*, eds. Paula Hoyos Hattori y Ariel Stilerman (Buenos Aires, Argentina: Lomo, 2018) 24.

³⁰ Karatani, *Origins of Modern Japanese Literature*, 75.

4. *Genbun'itchi*: la lengua larga de Sōseki

En 1866, el político Maejima Hisoka presentó ante el *bakufu* de Tokugawa una petición titulada “Razones para la abolición de los caracteres chinos”. En este escrito, Maejima reconocía que el uso de los caracteres chinos generaba confusiones y obstruía la educación popular. En el mismo año que comenzaba la Restauración Meiji, la petición marcó el inicio de una ola de efectos promovidos por el acelerado proceso de modernización. Karatani señala que este documento introduce una primera reflexión sobre la distancia entre la lengua escrita y la oral. Una distancia que, al reducirse, significaba la modernización de la lengua, ya que se facilitaba su aprendizaje. Maejima, citado por Karatani, escribe:

La educación debe promulgarse entre toda la población, independientemente de su condición. Con este fin debemos emplear palabras y frases lo más sencillas posible; en los más diversos campos de la erudición, no importa cuán elevados o profundos sean, debemos evitar los métodos oscuros y rotundos de enseñanza que *equiparan el conocimiento de las palabras con el conocimiento de las cosas*. Sostengo que en todos los casos el aprendizaje no debe ser otra cosa que la comprensión de la cosa misma.³¹

Primero las palabras y después las cosas, le corregiremos a Maejima. Es sabido que la lengua japonesa exige el aprendizaje de un considerable número de *kanji* (carácter chino utilizado en la escritura japonesa) para acceder a la lectura de un periódico o una revista. Pero, para la época de Maejima, era aún más difícil. En aquel entonces era necesario conocer la lengua escrita utilizada en el *kanbun*, que distaba mucho de la lengua oral en su estilo, gramática y sintaxis. En un Japón presionado por las influencias extranjeras, la petición de Maejima no solo apuntaba a la restauración de la lengua escrita y su simplificación para el aprendizaje del pueblo, sino también a facilitar su aprendizaje para extranjeros. Así inició el movimiento *genbun'itchi* (unificación de la lengua hablada y escrita) y se potenció con la aparición de instituciones como la Sociedad de *Kana* en 1884 y, dos años después, con la fundación de la Sociedad de *Rōmaji*. Pero, ¿qué alcances tuvo este movimiento y cómo afectó a la poesía japonesa, que tiene raíces muy profundas en la tradición literaria japonesa? Esta pregunta nos introduce en un debate que marcó el haiku moderno. Un debate que promovió un fenómeno que nosotros llamamos «descubrimiento de la lengua», en sintonía con las conceptualizaciones de Karatani.

Si el descubrimiento del paisaje era el reconocimiento de una constelación epistemológica china y su inversión para percibir el entorno, ya no a través del *kanbun* sino a través de la experiencia directa y sincera, el descubrimiento de la lengua funciona de un modo análogo. La existencia de un estilo literario escrito que se descubre lejano y ajeno al oral se pone en cuestión. El estilo propiciado por la lengua oral, relacionada estrechamente con un modo de sentir o pensar, propicia un modo de expresión más auténtico. En este sentido debemos leer la siguiente cita de Karatani:

Para que asumamos que es natural que las cosas existan y que el artista sólo las observe y las copie, primero hay que descubrir las “cosas”. Pero esto requiere la represión del significado, o lenguaje figurativo (caracteres chinos) que precede a las “cosas”, así como la existencia de un lenguaje supuestamente transparente. Es en este punto donde se constituye la “interioridad”.³²

El movimiento del *genbun'itchi* aglutinó las reformas del drama, de la poesía y de la ficción que emergieron en la tercera década de Meiji. Todas estas reformas implicaron el descubrimiento de un paisaje exterior que ya no se valía de códigos estéticos heredados. Sin embargo, creemos que, para que dicho descubrimiento pueda darse, era necesario descubrir la lengua indicada para nombrar ese paisaje exterior. En este sentido, los dialectos, estilos y formas característicos de distintos grupos sociales constituían un paisaje lingüístico a descubrir. Al mismo tiempo, se buscaba un modo de incorporar esas formas lingüísticas a la literatura, pero el estilo literario de escritura distaba mucho de la lengua hablada. El *genbun'itchi* constituía un intento de acercamiento de ambas, a la vez que era un gesto de tinte realista que daba origen a una literatura moderna; es decir, una literatura que no dependía de las formas retóricas clásicas para inscribirse. ¿Cómo escribir lo que piensa y siente un personaje originario de Osaka o Tokio sino en la lengua que lo hace, usando el vocabulario que le permite expresar los matices de sus emociones?

Este descubrimiento de la lengua también tiene que ver con el descubrimiento de una interioridad, de un yo singular que habla y se enuncia. Pero las cosas no son tan simples como empezar a incorporar el habla coloquial en el discurso escrito. En el siguiente apartado hablaremos del descubrimiento de la interioridad, pero de momento nos detendremos en los reverses del descubrimiento de la lengua de la mano de Natsume Sōseki.

La figura de Natsume Sōseki es ícono de la crisis de identidad que muchos intelectuales experimentaron durante la tercera década de Meiji. Educado en el *kanbungaku* pero también gran conocedor de la literatura

³¹ Karatani, *Origins of Modern Japanese Literature*, 45. (El énfasis es nuestro).

³² Karatani, *Origins of Modern Japanese Literature*, 61.

europaea, tuvo muchas dificultades para incursionar en la literatura japonesa. En el segundo apartado de este trabajo hablamos del fracaso escritural que significó *Una teoría de la literatura*. A modo de respuesta, profundizó en la literatura para problematizar desde ella (y ya no fuera de ella, como teórico o crítico) las transformaciones que la modernizaron.

El desarrollo de un estilo que respondía al ideal del *genbun'itchi* fue, tal vez, su mejor respuesta a la pregunta por la literatura. Este estilo, incluso, acordaba con el de la novela naturalista, que admitía «la postura sincera y humilde, rechazando la máscara de la soberbia»,³³ coincidiendo así con el estilo del discurso científico, vocero del progreso y la modernización de las sociedades. Este nuevo uso de la lengua (cuyas operaciones no son tan sencillas como el simple uso del vocabulario coloquial) tuvo su mejor expresión en la novelística de Natsume Sōseki y estaba fuertemente relacionado con el estilo de Shiki, el *shaseibun* (literatura de estilo *shasei*). Nanette Twine señala: «La obra de este último [Natsume Sōseki], *Wagahai wa neko de Aru* de 1905, atrajo la atención del público hacia el *shaseibun*, siendo el primero en erradicar de la prosa *genbunitchi* su pecado de verborrea».³⁴ Acorde al *shaseibun*, la prosa de Natsume utilizaba operaciones muy específicas para aproximar al lector a su escritura; por ejemplo, el uso de *ateji*, esto es, la escritura de palabras cuya lectura es variable.³⁵ Este recurso puede encontrarse también en sus haikus, aunque podemos pecar de sobre interpretar o hacer una lectura artificiosa del *kanji*. Sin embargo, como afirma Tawada Yōko, sobre este aspecto en la escritura de Natsume Sōseki, «el espíritu del *ateji* informa el acto de escribir en sí mismo».³⁶ Observemos el siguiente haiku:

月東君は今頃寝てゐるか
Tsuki higashi kimi wa konogoro nete iru ka
 La luna, al este;
 y tú entretanto ¿acaso
 duermes, amigo?³⁷

El haiku tiene un doble juego desde los primeros tres *kanjis*. Respetando el conteo y corte moraico, la traducción es fiel: *tsuki higashi* (5 moras), «La luna al este»; *kimi wa konogoro* (7 moras) «y tú entretanto ¿acaso»; *nete iru ka* (5 moras) «duermes, amigo?» Agregar la palabra *amigo* al final revela el carácter íntimo de este haiku, que viene del *kimi* del segundo verso. Sin embargo, si traducimos prescindiendo del conteo moraico y del *kigō* (luna al este), pero pensando en el uso de los *ateji*, fijémonos qué pasa. En *rōmaji* escribiríamos: *Gattou-kun wa imagoro nette iru ka* y traduciríamos: *Gattou, ¿ya duermes a esta hora?* *Gattou*, apellido japonés acompañado por el sufijo *kun*, determina la intimidad del vínculo entre quien escribe y quien es nombrado, alguien que tal vez esté durmiendo cerca del poeta o bien se encuentre lejos, pero ha venido a su pensamiento en medio de la noche.

Entonces, si bien la novelística de Natsume es la que mejor evidencia este estilo literario, su fascinación por el haiku no se queda atrás y se incorpora gradualmente a lo largo de su trayectoria literaria. Fernando Rodríguez-Izquierdo, en su introducción a la antología *Sueño de la libélula*, explica:

En la estilística de Sōseki, que obviamente también afecta al haiku, se observa una notoria evolución, a partir de un estilo florido y abigarrado en sus comienzos –*haibun* (o prosa poética correlativa al haiku), *kanbun*, poesía china, introducción indiscriminada de métodos europeos– hacia una mayor interiorización y personalidad. Sōseki asume el concepto tradicional de *fuuryuu* o «gusto refinado» del *tanka* («canción japonesa»), concepto clásico japonés, y trata de revitalizarlo dándole un sentido más pleno hacia la «compasión universal» –de raigambre en gran parte budista–, e incrementando su humanismo. (...) Otros rasgos destacables de su estilo son: cierta dosis de humor, y ocasionalmente de surrealismo.³⁸

³³ Natsume Sōseki. «Literatura y moral». En: *Mi individualismo y otros ensayos*. (Gijón, España: Satori, 2017) 102. En este texto Natsume se ocupa de la relación entre la literatura y la moral. Identifica a la literatura previa a la Restauración con ideales románticos, en tanto aquella promulgaba valores elevados de base budista y confuciana, configurando una moral extrema que, ante la menor falta, la condena social era tan pesada que el *seppuku* era la única salida. La literatura post-restauración Meiji coincide con los valores de la literatura naturalista, cuyo estilo sincero y amoral se desprende del rigor del discurso científico. Esta literatura promulga valores éticos menos elevados y una moral más endeble, por lo que ha conducido la evolución de las estructuras sociales japonesas.

³⁴ Nanette Twine. «The Genbunitchi Movement. Its Origin, Development, and Conclusion.» *Monumenta Nipponica* 33, no. 3 (1978): 333–56. <https://doi.org/10.2307/2383995>. (La traducción es nuestra).

³⁵ Tawada Yōko, and J. Keith Vincent. «What Sort of a Stone Was Sōseki? How to Become Who You Are Not.» *Review of Japanese Culture and Society* 29 (2017): 12–23. <https://www.jstor.org/stable/48629183>. Tawada Yōko explora los recursos estilísticos de Natsume Sōseki al interior de sus novelas y rescata aquellos que lo hicieron el principal referente del *genbun'itchi*. Uno de ellos es el uso excesivo del *ateji*, recurso que se prestaba a confusiones, ya que abría a una multiplicidad de significados que sólo la explicitación de la lectura (con el uso de los *okurigana*, esto es transcripción fonética en hiragana por encima de los caracteres) de los *kanji* aclaraban.

³⁶ Tawada, «What Sort of a Stone Was Sōseki?», 20.

³⁷ Natsume Sōseki, *Sueño de la libélula* (Gijón, España: Satori, 2013) 48-49.

³⁸ Natsume, *Sueño de la libélula*, 7.

El estilo detallado por Rodríguez-Izquierdo es una síntesis de múltiples matices que hacen a la original poética de Natsume Sōseki. Algunos rasgos, como el uso de palabras de origen japonés (de la llamada *lengua de Yamato*, previa a la introducción de los caracteres chinos en Japón), también dan cuenta de este redescubrimiento de la lengua japonesa y su actualización en el haiku. Por ejemplo, el uso de la palabra *nisei* (literalmente, segunda generación japonesa o coreana) en el siguiente haiku:

二世かけて結ぶちぎりや雪の笹
Nisei kakete musubu chigiri ya yuki no sasa
 Pacto que enlaza
 presente con futuro;
 Nieve sobre el bambú.³⁹

Otro ejemplo es el uso de coloquialismos con fines metafóricos, como es el caso del siguiente haiku con el uso de *hashigo shite*. *Hashigo* (escalera) es un sustantivo cuya verbalización deriva de expresiones como *hashigo nomi*, que significa «vaso tras vaso», o *hashigo zake*, «de bar en bar». En este sentido, la expresión refiere a la sucesión de varios lugares o cosas. En este haiku, dicha expresión alude al congelamiento de un risco:

梯して上がる大磐石の氷かな
Hashigo shite Agaru daibanjaku no koori kana
 Trepa que trepa
 El hielo gana altura
 Por la gran roca⁴⁰

Con el uso de esta expresión, el haiku da una sensación de movimiento: podemos imaginar el modo en que el hielo va congelando la roca por partes, tal vez incluso la dirección de este congelamiento, desde abajo hacia arriba. *Hashigo shite* expresa la naturaleza espontánea del congelamiento de una roca, espontaneidad análoga al habla cotidiana. Así, el haiku da un paso más cerca del lector, haciendo más amena la lectura.

Los ejemplos que damos aquí no alcanzan para dar cuenta de las sutiles transformaciones que implicó la reducción de la distancia entre la lengua escrita y oral. Sin embargo, son un intento de evidenciar lo significativo que fue el descubrimiento tanto para la literatura japonesa en general como para el haiku. Como hemos señalado, el estilo *shaseibun* promovido por Shiki y la estilística de Sōseki son factores que contribuyeron a la modernización del haiku.

Pero, ¿qué es lo moderno a principios del siglo XX? Necesitaríamos muchas más páginas para responder esta pregunta en relación al haiku. Según lo visto hasta aquí, nos tentamos a responder que la captación directa de lo real sin la mediación simbólica del *kanbun*, el abandono de ciertas restricciones formales y el ingreso de nuevas figuras y tópicos al haiku (asociados a la realidad cotidiana y a las urbes) son algunos de los factores que renovaron el haiku, producto de los dos descubrimientos hasta aquí desarrollados. Pero no se trata solo de captar lo real y describirlo exactamente. Lo definitorio para la transformación del haiku fue la interpretación subjetiva de esa realidad. Este factor es lo que denominamos como descubrimiento de la interioridad. A continuación, desarrollaremos este descubrimiento y lo pondremos en evidencia en la poética de Taneda Santōka.

5. Interioridad: Santōka al desnudo

Tsurumi Shunsuke, en *Ideología y literatura en el Japón moderno* (1980), teoriza sobre la novela personal o novela del yo y señala dos aspectos llamativos de la literatura en general y, particularmente, de la literatura japonesa de Meiji. Uno, la capacidad de la literatura de nutrirse de otras; y dos, la existencia de un *gusto nacional* y de obras afines a este, siendo impertinente su traducción a otras lenguas: «La existencia de obras que gustan solo a gente del país donde fueron escritas constituye otro aspecto interesante del fenómeno literario. [de la novela del yo]».⁴¹

Según Tsurumi, dentro de las obras *de gusto nacional*, la novela personal: «continúa con la tradición de la poesía japonesa, *tanka* y *haiku*, que también se basa en los sentimientos personales del autor en el momento de escribir el poema».⁴² Esta continuación es lo que nos llama la atención. Que el *tanka* y el haiku pertenecen a la tradición japonesa es indiscutible, pero que responden a «sentimientos personales del autor» es una

³⁹ Natsume Sōseki, *Tintes en el cielo* (Gijón: Satori, 2016) 119-120.

⁴⁰ Natsume, *Sueño de la libélula*, 91.

⁴¹ Tsurumi Shunsuke, *Ideología y literatura en el Japón moderno* (DF, México: El Colegio de México, 1980) 18.

⁴² Tsurumi, *Ideología y literatura en el Japón moderno*, 18.

observación que nos introduce en otro de los descubrimientos que marcan la historia y la evolución estética del breve poema: el descubrimiento de la interioridad. Para comprender cómo dicho descubrimiento afectó al haiku es necesario que nos detengamos brevemente en la novela personal.

La afirmación de Tsurumi hace caer algunos postulados en torno al haiku, especialmente aquel que impide la expresión subjetiva o la presencia del yo en tanto es una descripción de lo que sucede aquí y ahora.⁴³ En contraposición a esta idea, según Tsurumi, la novela personal japonesa no concibe al yo como una entidad separada del entorno:

Las experiencias primordiales se manifiestan a través de *kanjiru* (sentir) y *omou* (pensar), sin sujeto personal. Son experiencias que se dan en el seno de la sociedad familiar de los amigos o los vecinos y de ahí se proyecta a la comunidad más amplia de la aldea.⁴⁴

Entonces, la lengua japonesa permite sentir y pensar sin necesidad de decir yo. Este rasgo diferencia la novela personal de la autobiografía. Es decir, aunque la lengua japonesa escrita no concibe el sujeto personal permite expresar la interpretación de un autor y sus estados de ánimo. La presencia del narrador no es explícita pero la función narrativa permanece. Según Tsurumi, este rasgo potencia la posibilidad crítica-interpretativa de la novela personal: «La diferencia específica entre la novela personal y la autobiografía es que esta última trata de describir objetivamente la vida del autor, mientras que la novela personal se preocupa por interpretarla».⁴⁵

A diferencia de la novela personal, que expresa el universo interno y su interpretación, en el haiku dicha supresión del yo da lugar a la expresión del entorno. Es decir, en una lengua que no concibe la escisión entre el sujeto que conoce y el mundo conocido, la forma en que se poetiza la experiencia del mundo es sumamente singular. Sustrayendo su propia experiencia del mundo, el poeta del haiku poetiza dicha experiencia dejando un matiz propio, es decir singular de su poética. Sin embargo, la lengua japonesa mutó severamente con la modernidad. Impulsada por el movimiento de *genbun'itchi*, lo que acompañó una nueva forma de concebir el yo. Carlos Rubio explica:

En el campo de las letras, se importaron de Occidente conceptos como el yo moderno (*kindai jiga*), la subjetividad (*shūtaisei*), se adoptaron de la literatura traducida nociones culturales como el amor romántico o, en el aspecto técnico, el narrador «invisible» omnisciente.⁴⁶

Junto con la mutación de la lengua y la nueva forma de concebir el yo, la sinceridad inherente a la expresión de sentimientos individuales permitió explicar el mundo poniendo en tensión o resignificando las imágenes y esquemas impuestos de él, recurso que ayudó a la supervivencia de la novela personal durante tantos años. Según Tsurumi, esta sinceridad de la novela personal permitía la crítica ideológica a las diferentes organizaciones estatales, desde la ocupación norteamericana hasta la posguerra (siempre y cuando las novelas hubiesen superado la censura sistemática de la época). Afirma Tsurumi: «El planteamiento de la novela personal es que si se trata de destruir o ignorar el lugar que ocupan los sentimientos individuales, en nombre del estado ¿dónde se podrán encontrar claves para criticar las teorías de los grupos dominantes?».⁴⁷

En el caso del haiku, este modo de expresión redescubrió un espacio nuevo, es decir, un espacio más íntimo e interior. Frente al haiku descriptivo, deudor del *waka* clásico, se abre una nueva dimensión donde lo interior, lo emocional y lo subjetivo toman una posición central. Ya no se trataba de una expresión de emociones configurada por metáforas y símbolos, como lo hizo toda la tradición poética (mediada por el *kanbun* o por figuras de la sensibilidad japonesa nativa). Más bien, se poetizó lo interior con referencia a las emociones, la intimidad del cuerpo, lo que pensaba y sentía el yo, sin reticencia a escribir «yo» dentro del haiku.⁴⁸

⁴³ Véase. Vicente Haya. “Parte V: El haiku es un camino hacia la extinción del ‘yo’”, en: *Aware. Iniciación al haiku japonés*. (Barcelona: Kairós, 2013) 245-294. En esta parte de su libro, Haya elabora quince requisitos necesarios para emprender el camino a la extinción del yo. El vaciamiento del yo implica la extinción del ego para volverse uno con el entorno. Este modo de concebir el yo sin escisión del objeto es algo que ya estaba en la mentalidad japonesa previamente a la introducción del budismo.

⁴⁴ Tsurumi, *Ideología y literatura en el Japón moderno*, 22.

⁴⁵ Tsurumi, *Ideología y literatura en el Japón moderno*, 18.

⁴⁶ Rubio, *Claves y textos de la literatura japonesa*, 626.

⁴⁷ Tsurumi, *Ideología y literatura en el Japón moderno*, 21.

⁴⁸ En cierta medida, Ishikawa Takuboku y Yosano Akiko fueron precursores de estas reformas en el *tanka*. Por un lado, Ishikawa habitó la tensión entre una traducción poética japonesa y la influencia del verso libre occidental en el inicio de su carrera poética. Sin embargo, eligió el *tanka* como forma para expresar sus emociones más verdaderas, aquellas concebidas en el mismo momento en que se concibe el poema. En este sentido, sus *tankas* tienen una intención similar a la novela del yo, hablar de emociones humanas reales y expresarlas con honestidad. La cúspide de su estilo se encuentra en sus libros *Un puñado de arena* de 1910 y *Tristes juguetes* de 1912. Por otro lado, los *tanka* de Yosano Akiko habitan una tensión similar a los de Ishikawa (con quien mantuvo una singular amistad). Influenciada por el verso libre europeo, pero educada en la literatura japonesa tradicional, sus poemas entablan relaciones con lo moderno en cuestiones de tema y expresiones retóricas, a la vez que retoma argumentos de la poesía del siglo X para evocar escenarios románticos en sus poemas. Del dormitorio del sujeto lírico a la contemplación de las flores y la sensualidad de los hombres, los *tanka* de Yosano son representativos de la literatura femenina moderna, así como su obra más popular *Cabellos revueltos* de 1901. Yosano e Ishikawa comparten un universo íntimo profundo y sus búsquedas poéticas serán encontrar los modos indicados para expresarlos de la manera más fiel.

Esto no significa que antes de la literatura moderna no se hayan expresado emociones o pensamientos, mucho menos en la poesía. Por el contrario, el modo de expresión del haiku moderno es más sincero, más concreto, en cierto sentido, más explícito; lo que promovió una relación con la interioridad (emociones, sentimientos, pensamientos) para con la escritura mucho más real. Karatani explica que una de las principales reformas en las formas dramáticas de Meiji fue en torno al uso de la cara desnuda prescindiendo de la máscara. El gesto del rostro comenzó ser significativo de un significado interior (es decir, de la psicología del personaje): «El significado se constituyó entonces como una voz interior grabada y expresada por el rostro.»⁴⁹ En el caso de la literatura, el *kanji* era esa máscara caída que dejaba ver el cifrado fonético del *kana*, silabario en el que se escribían las expresiones del habla coloquial cada vez más frecuentes en la escritura. En otras palabras, el estilo del *genbun 'itchi* que promovía la reducción de la distancia entre escritura y habla permitió expresar esa nueva interioridad sin mediación del carácter chino:

Además, en el caso de Japón, hubo una experiencia única de la ideografía, diferente a la de los chinos. Como la cara decorada, el carácter chino tiene un significado directo y figurado. Una vez que la ideología fonocéntrica fue adoptada, incluso aún mientras se usaban *kanji*, su significado estaba subordinado al sonido. (...) El descubrimiento japonés de realismo e interioridad estaba así profundamente ligado al movimiento *genbun 'itchi*.⁵⁰

Aunque no hay muchos estudios sobre haiku que se detengan particularmente en el estilo y en la singularidad de la escritura de cada autor, algunas poéticas están marcadas por su singular escritura. Es el caso de la poética de Taneda Santōka, discípulo del maestro Ogiwara Seisensui y seguidor de la escuela de estilo libre (*jiyūritsu haiku*). Sus haikus son muy difíciles de clasificar, dado que su irreverencia a la pauta formal ha hecho que la crítica cuestione la naturaleza de sus haikus. En relación con esto, Vicente Haya, en su prólogo a la antología *Saborear el agua*, escribe:

Naturalmente, toda discusión sobre el tema llegaba a la conclusión de que Santōka es, el más atípico exponente de la sensibilidad japonesa y uno de sus más fieles representantes en el fondo. Podría decirse que el de Santōka es un haiku que a duras penas se sabe lo que es; (...) un haiku que se ha olvidado de la estrofa y que se desembaraza una vez más de las férreas estructuras con las que pretendemos atenazar «lo sagrado» dentro de la cultura.⁵¹

En el mismo texto, Haya señala que en la poética de Taneda Santōka podemos encontrar haikus «de tono intimista», en los que el poeta habla de sí mismo y se confiesa ante el lector «rompiendo las normas de una educación social que predica la contención y el disimulo de las emociones».⁵² Así, puede expresar la más profunda soledad con solo una frase, escrita de forma tan simple que hasta un niño podría conmovirse con haikus como el siguiente:

ひとりの火をつくる
Hitori no hi o tsukuru
 Hacer un fuego
 para uno solo⁵³

Este haiku escrito en *kana*, a excepción del *kanji* de fuego, construye una imagen perfecta de la soledad de un viajero (como lo fue Taneda). El fuego y su protector, un encuentro íntimo en la noche. La simpleza sintáctica es característica de su poética y fue una de las razones por las que su poesía conquistó a los lectores japoneses durante la posguerra. Otra de las figuras que delatan la interioridad expresada en este poeta es la presencia de su cuerpo en su dimensión material. Su propia carne, los vicios que la consumen (como el alcoholismo y la adicción a los calmantes) y el cansancio que marca el cuerpo de un monje-caminante son objeto y tema de sus haikus. Por ejemplo:

すつばだかえとんぼとまろうとするか
Suppadaka e tombō tomarōto suru ka
 Libélula
 Estoy en pelotas,
 A ver dónde vas a posarte...⁵⁴

⁴⁹ Karatani, *Origins of Modern Japanese Literature*, 57.

⁵⁰ Karatani, *Origins of Modern Japanese Literature*, 57.

⁵¹ Taneda Santōka, *Saborear el agua* (Madrid: Hiperión, 2004) 15.

⁵² Taneda Santōka, *Saborear el agua*, 16.

⁵³ Taneda Santōka, *Saborear el agua*, 93.

⁵⁴ Taneda, Santōka, *El monje desnudo* (Madrid: Miraguano, 2006) 16.

El uso de *suppadaka* para designar la desnudez enfatiza en la dimensión genital. El poeta no sólo está desprovisto de su ropa, sino que está exponiendo hasta sus partes íntimas. La traducción «estoy en pelotas» no puede ser más acertada. Además, en este haiku hay otra forma de ponerse en lugar de la naturaleza, como deseaban los viejos poetas. Al hacerle una pregunta a la libélula (con el matiz de ironía que carga en este haiku) se establece una relación de iguales. Poeta e insecto comparten sus soledades. Algo similar sucede en:

蠅を打ち蚊を打ち我を打つ
Hae o uchi ka o uchi ware o utsu
 Un manotazo a una mosca
 otro a un mosquito
 y otro a mí mismo⁵⁵

La traducción no llega a reproducir fielmente el juego de este haiku, donde, además de usar el pronombre *ware*, se repite el sintagma verbal cuyo significado varía según el sujeto. Para los insectos se usa el verbo *uchi* que literalmente es golpe, porrazo. Para el yo se usa *utsu*, verbo que (aunque escrito con el mismo ideograma) tiene sentido afectivo; es decir, de algo que golpeó emocionalmente al yo. Podría traducirse como percutir, batir, pulsar, tocar. Con esta terminación se da lugar a un cuerpo concreto, que es afectado del mismo modo que los insectos. Así, en tres momentos, el haiku corre el telón sobre toda una escena: primero la mano que espanta la mosca, luego otra mano espantando otro bicho y por último el cuerpo entero con el golpe que se ha dado a sí mismo.

El japonés tiene diversos modos de nombrar el cuerpo. Matiza entre el cuerpo vivo, el cadáver, la carne del cuerpo, el cuerpo desnudo y el cuerpo sensorial con términos específicos. En Taneda Santōka, el cuerpo aparece como mediador entre la interioridad y la exterioridad. Esto ocurre especialmente cuando aparece un tipo de cuerpo sin materia, es decir, sin carne. Se trata de un cuerpo que reduce su existencia a sus sentidos. En otras palabras, sólo a través de los sentidos el cuerpo se hace lugar. Sin embargo, este concepto es mucho más complejo. En japonés este cuerpo se pronuncia *mi* y se escribe con el *kanji*: 身. Entre sus acepciones principales se refiere a un campo semántico del cuerpo personal: uno mismo (la posición de uno mismo en una jerarquía social, por ejemplo) y cuerpo. A la vez, se encuentra en el mismo campo semántico que la posición de un sujeto, es decir, no refiere al cuerpo como carne objetiva sino a un cuerpo subjetivo.⁵⁶ Este cuerpo abre un campo de sentidos que antecede toda expresión corporal; entiende la voz, la escucha, el olfato como expresiones de lo sensible que dan lugar al cuerpo anatómico (en japonés, *karada*). Por ejemplo, en:

百舌鳥啼いて身の捨てどころなし
Mozudori naite mi no sutedokoro nashi
 Canta el alcaudón
 No hay sitio
 donde arrojar mi cuerpo⁵⁷

Lo primero que el haiku hace ver-escuchar es un paisaje sonoro: *mozudori naite*, nos hace saber que *el alcaudón está cantando*. Mientras se escucha el canto del pájaro, el haiku sigue con la expresión *mi no sutedokoro*. Según la traducción, esta frase sustantiva parece señalar un lugar exterior al sujeto. Pero, al mismo tiempo, podemos leer que ese lugar no está fuera del cuerpo, ya que la partícula *no* señala pertenencia. Así, el cuerpo (*mi*) es el espacio para arrojarse a sí mismo. Es decir, no hay lugar ni fuera ni dentro de ese cuerpo para *desvanecerse, arrojarse*. El canto del alcaudón ha desvanecido la escucha y, por consiguiente, la carne. Si se nos permitiera una interpretación libre diríamos: el canto del alcaudón ha funcionado como alarma de un cuerpo cansado, que ya puede desvanecerse y descansar. Ese cuerpo ya ha escuchado demasiado. Apenas con una frase, el haiku deja desvanecerse a su autor.

6. Conclusiones

El anterior recorrido tuvo el objetivo general de discutir ciertas teorías y estudios en torno al haiku moderno, especialmente aquellas que hacen extensiva la relación entre zen y haiku sin discriminación contextual. Retomando las hipótesis de Karatani Kōjin en torno a la literatura japonesa moderna, reconstruimos, en primer lugar, el fenómeno del descubrimiento del paisaje, como la inversión epistémica que fue necesaria para expresar lo percibido sin mediación de las figuras literarias heredadas de China, lo que proporcionó ciertas

⁵⁵ Taneda Santōka, *El monje desnudo*, 141.

⁵⁶ Ejemplo de este concepto es el uso del *kanji* de *mi* para escribir palabras como *mibun* (identidad o posición social), *miburigenko* (lenguaje corporal), *miwoireru* (poner el cuerpo o poner todo el empeño).

⁵⁷ Taneda Santōka, *El monje desnudo*, 163.

transformaciones del haiku de principios de siglo XX. Dichas elaboraciones teóricas fueron demostradas en la poética de Masaoka Shiki. En segundo lugar, hicimos extensiva la hipótesis de Karatani para pensar un segundo fenómeno clave para entender el haiku moderno: el descubrimiento de la lengua. Revisando la importancia del movimiento de reforma de la lengua *genbun'itchi*, expusimos las renovaciones en la escritura de haiku de Natsume Sōseki. En tercer lugar, en conjunto con la hipótesis de Karatani sobre el descubrimiento de la interioridad y algunas formulaciones teóricas en torno a la novela del yo de Tsurumi Shusuke, abordamos dicho descubrimiento en algunos haikus de Taneda Santōka. Este descubrimiento fue, tal vez, el de mayor relevancia para la narrativa japonesa y para el haiku, dado que diferenció la literatura moderna significativamente. La mención del yo y la expresión de la visión subjetiva del poeta fueron factores que dotaron de modernidad al haiku.

Este trabajo es apenas un esbozo de una hipótesis sobre el haiku moderno en particular. La ruptura con la tradición (con el *kanbun* chino y con el modo de producción de la literatura a partir de la copia de un repertorio de figuras) y la asimilación de patrones de la literatura occidental (especialmente del realismo) implicadas en cada uno de estos descubrimientos fue sumamente significativa. El desarrollo de la narrativa producida en la modernidad, especialmente durante el siglo XX, no hubiera sido tal sin dichos descubrimientos. La transformación en los modos de percepción del mundo fue sustancial para la literatura, especialmente para una forma poética que ha sobrevivido a un siglo plagado de transformaciones y pugnas estéticas e ideológicas. Paisaje, lengua e interioridad son tres rasgos que se actualizan en la mayoría de las poéticas después de Shiki hasta ahora. Estos tres fenómenos contribuyeron a la modernización del haiku, en tanto hicieron de él una forma poética atractiva tanto a ojos japoneses como extranjeros. Fue uno de los objetos literarios introducidos a Occidente como exponente de la literatura de la nación nipona al representar característicamente la sensibilidad japonesa. Es sabido que el haiku tuvo un fuerte impacto en las vanguardias y, especialmente, en la poesía de posguerra norteamericana y en el *boom* latinoamericano. Esto no hubiera sido posible sin que el haiku se volviera ese objeto embebido de realismo e impresionismo, cuyo paisaje, lengua e interpretación de la realidad eran tan singulares como novedosos.

En fin, el haiku: poema sagaz, capaz de movilizar al lector con su brevedad. ¿Quién no quisiera anotar frases de pasada, que convoquen un acontecimiento tan fútil como trascendente? ¿O escribir una frase que le dé un vuelco al corazón lector en un solo instante? ¿Acaso esta no es una de las principales aspiraciones de la poesía?

7. Bibliografía

- Blyth, Reginald. *Haiku: Eastern Culture*. Tokio: The Hokuseido Press, 1949-1952.
- . *History of Haiku*. Tokio: The Hokuseido Press, 1963-1964.
- Cuartas Restrepo, Juan Manuel. *Los 7 poetas del haiku*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2005.
- Haya, Vicente. *Aware: iniciación en el haiku japonés*. Barcelona: Kairós, 2013.
- . *Haiku-dō: el haiku como camino espiritual*. Barcelona: Kairós, 2007.
- Henderson, Harold. *Haiku in English*. Tokio: Charles E. Tuttle, 1967.
- Karatani, Kōjin. *Origins of Modern Japanese Literature*. Durham: Duke University Press, 1993.
- Keene, Donald. *The Winter Sun Shines In. A life of Masaoka Shiki*. New York: Columbia University Press, 2013.
- Lanzaco Salafranca, Federico. *Introducción a la cultura japonesa. Pensamiento y religión*. Gijón: Satori, 2020.
- Natsume, Sōseki. “Literatura y moral”. En *Mi individualismo y otros ensayos*. 79-109. Gijón: Satori, 2017.
- . *Sueño de la libélula*. Gijón: Satori, 2013.
- . *Theory of Literature and Other Critical Writing*. New York: Columbia University Press, 2009.
- . *Tintes en el cielo*. Gijón: Satori, 2016.
- Rubio, Carlos. *Claves y textos de la literatura japonesa*. Madrid: Cátedra, 2019.
- Shirane, Haruo. “Poesía y naturaleza”. En *El archipiélago*. ed. por Paula Hoyos Hattori y Ariel Stilerman, 21-46. Buenos Aires: Lomo, 2018.
- Silva, Alberto. *El libro del haiku*. Buenos Aires: Bajo la Luna, 2010.
- Suzuki, Daisetz Teitaro. *El zen y la cultura japonesa*. Barcelona: Paidós, 2021. Edición para Kindle.
- Taneda, Santōka. *El monje desnudo*. Madrid: Miraguano, 2006.
- . *Saborear el agua*. Madrid: Hiperión, 2004.
- . “Watashi wo kataru” *Aoi zora bunko*. Febrero 2, 1931. Consultado 9-5-2022. https://trans.hiragana.jp/ruby/https://www.aozora.gr.jp/cards/000146/files/48267_31582.html
- Tawada, Yōko, and J. Keith Vincent. “What Sort of a Stone Was Sōseki? How to Become Who You Are Not.” *Review of Japanese Culture and Society* 29 (2017): 12–23. <https://www.jstor.org/stable/48629183>
- Tsurumi, Shunsuke. *Ideología y literatura en el Japón moderno*. Distrito Federal, México: El Colegio de México, 1980.
- Twine, Nanette. “The Genbunitchi Movement. Its Origin, Development, and Conclusion”. *Monumenta Nipponica* 33, (1978), 333–56. <https://doi.org/10.2307/2383995>

Glosario

Genbun'itchi: movimiento de unificación de la lengua hablada y escrita.

Haikai: estrofa introductoria del *tanka* cuya estructura moraica es de 5-7-5.

Hokku: estrofa introductoria del *haikai no renga* cuya estructura moraica es de 5-7-5.

Kana: término designa los caracteres que conforman los silabarios de la escritura japonesa. Actualmente se utilizan dos: hiragana escritura cursiva moderna (para palabras japonesas) y *katakana* escritura angular moderna (para términos extranjeros).

Kanji: sinogramas chinos utilizados en la escritura japonesa.

Kanjiru: sentir, percibir una sensación o impresión.

Karada: cuerpo o apariencia física.

Kigō: palabra de estación. Se trata de un recurso de la poesía japonesa cuya función es dotar al poema de una referencia estacional (también puede aludir un lugar). Por ejemplo, *caen las hojas* es un *kigō* de otoño.

Kireji: palabra de corte. Se trata de una palabra utilizada en el haiku para provocar un corte gramatical y/o de contenido tendiendo una pausa en la lectura. Es una especie de puntuación poética. Por ejemplo, el término *kana* (indica asombro del poeta ante el objeto) o *ya* (expresa admiración, incertidumbre o interrogación).

Kyokusho: tierra natal.

Mi: el cuerpo de uno mismo, la posición de un cuerpo o su estado.

Munen: no-pensamiento, equivalente a *mushin*.

Mushin: expresión acortada de *mushin no shin* (mente sin mente) se refiere a la ausencia de pensamientos durante la meditación.

Myō: impulso misterioso del arte o ritmo espiritual del arte. El artista aprecia el *myō* al penetrar el misterio de las cosas sin necesidad de explicarlo sino sólo expresarlo.

Omou: pensar.

Rōmaji: caracteres romanos. Utilizado para referir a la escritura de palabras japonesas en letras romanas.

Sansensui: estilo de pintura china heredado por la pintura japonesa que representa paisajes naturales (especialmente, montañas, cascadas y ríos) haciendo uso de pincel y tinta.

Shasei: término acuñado por Masaoka Shiki para referirse a sus esbozos del paisaje o de vida.

Shaseibun: literatura con estilo *shasei*, especialmente la de aquellos poetas discípulos de Masaoka Shiki.

Tanka: poema corto japonés cuya estructura moraica es 5-7-5-7-7.

Temae: ante sí o ante el rostro. Término utilizado en la crítica sobre la novela personal para referir a las narraciones que constituían en todo lo que sucedía ante la cara del narrador.

Waka: poesía japonesa clásica. También conocida con el nombre de *yamato no uta*: cantos de Yamato (antiguo nombre de Japón). Ambos son términos para referir a la poesía nacional escrita en chino.

Yūgen: destello de eternidad apreciado por el poeta en el continuo fluir del tiempo, las cosas y en la continua transformación de la naturaleza. En la estética japonesa esta eternidad está asociada a un misterioso sentido de belleza, a lo insondable, a la oscuridad y la sutileza.

Zazen: práctica de meditación sentada propia del budismo zen.