

# Poesía clásica japonesa

Traducción y notas: Aurelio Asiain

Los poemas japoneses más antiguos que conocemos son las pocas canciones que recogen el *Kojiki* y el *Nihonshoki*, dos obras de historiografía mítica del siglo VII, y el *Manyoshu*, el vasto florilegio de la época de Nara, compilado en la primera mitad del siglo VIII. Aunque a lo largo de esta antología se advierte la herencia simbólica y metafórica china (por ejemplo, en la preeminencia del árbol del ciruelo sobre el del cerezo), los poemas que contiene alternan sin excepción y exclusivamente versos blancos de cinco y siete sílabas, como hará prácticamente toda la poesía japonesa, desde entonces hasta finales del siglo XIX. Salvo un puñado de poemas un poco más extensos, además, todos tienen o debieran tener treinta y un sílabas, distribuidas en cinco segmentos de cinco, siete, cinco, siete y siete sílabas. Es lo que se llama *waka*, poema japonés (por oposición a poema chino), o *tanka*, poema corto (por oposición a *chooka*, poema largo). Dejando de lado la poesía en chino, los poetas japoneses no practicaron otra forma desde el siglo VIII hasta el siglo XV, cuando, suprimiendo los dos versos finales de la estrofa, desarrollaron (el verbo es paradójico) lo que hoy llamamos *haiku*.

¿Por qué no se desarrollaron más versos que los de cinco y siete sílabas, ni más formas que la del *tanka*? La respuesta está, en parte, en la lengua japonesa, cuyo espectro sonoro se reduce a ciento veintiséis sílabas estrictas, siempre iguales a sí mismas y que constituyen la unidad mínima de la lengua. (Las sílabas de la lengua española, que se alteran y transforman al entrar en contacto unas con otras, suman mil doscientas y tantas y se descomponen en un número reducido de fonemas.) En un territorio tan escaso no caben los versos extensos, los poemas largos resultan monótonos y la rima resulta contraproducente. ¿Por qué, sin embargo, se escribieron poemas largos como los de Hitomaro, y luego no volvieron a intentarse? En

parte, dicen algunos, porque durante la época de Nara el sistema fonético se redujo, y las ocho vocales existentes quedaron en cinco. Pero no se entendería entonces cómo los poetas de nuestros días han logrado escribir, con buena fortuna, poemas considerablemente más extensos (aunque es cierto que sin desarrollar una métrica contemporánea). La explicación hay que buscarla no en el espacio de la lengua, sino en los límites de la cultura. El *waka* es una invención popular, pero su desarrollo a partir del *Manyoshu* es obra de una cultura cortesana, ritualista y conservadora, que no entendía la invención sino como homenaje a la tradición y en la que no se ejercía la crítica sino como enérgica preceptiva. A cambio de no extenderse más allá de las treinta y un sílabas, la poesía japonesa tuvo una suerte de crecimiento interior: desarrolló un complejo sistema de alusiones y sobreentendidos, extremó las contracciones sintácticas y sometió su universo simbólico a una codificación extrema (que devino, al cabo, en un manierismo).

En la cultura japonesa es de primordial importancia la *forma* de hacer las cosas: lo mismo en la ceremonia del té que en las artes marciales, en la caligrafía que en el intercambio de saludos en la calle, la forma tiene preeminencia sobre el fondo, la intención o el sentido. Mejor dicho: se confunde con ellos. La poesía, como idea abstracta, como noción general, como género literario, no se concibe en Japón antes del encuentro con Occidente. Cuando Ki no Tsurayuki declara, en el prólogo al *Kokin waka shu*, que “La poesía japonesa tiene el corazón del hombre por semilla y miríadas de palabras como hojas”, no habla en términos generales: se refiere al *waka*, las series de líneas de cinco y siete versos. Matsuo Basho, seis siglos más tarde, hablará siempre de *haiku*, no de poesía.

Las traducciones que siguen intentan ser fieles a los rasgos aquí descritos. Son parte de un libro en preparación.

文	秋	浪	わ	色	草
屋	な	の	た	か	も
康	か	花	つ	は	木
秀	り	に	海	れ	も
	け	ぞ	の	ど	
	る			も	

*kusa mo ki mo iro kawaredomo*  
*watatsumi no nami no hana ni zo aki nakarikeru*

Cambia el color  
 de la hierba y los árboles,  
 pero la flor  
 de las olas del mar  
 no conoce el otoño.

*Bunya Yasuhide*

En *Sekidera Komachi*, la pieza más elevada y difícil de representar del repertorio *noh*, el sacerdote de Sekidera visita a una ermitaña vecina del templo, de la que ha oído decir que es versada en poesía. Al escuchar cierto poema citado por el sacerdote (en traducción de Octavio Paz: “Hierba, me arranca / la desdicha. Yo floto / ya sin raíces. / ¡Siguiera al remolino / si me hiciese una señal!”), la anciana recuerda que lo escribió para rechazar la invitación del poeta Bunya Yasuhide a visitar la provincia de Mikawa, de la que había sido nombrado gobernador, y se revela así como la propia Ono no Komachi. Muy poco más sabemos de Yasuhide, uno de los Seis Poetas Inmortales, que se llaman así desde que Ki no Tsurayuki los nombra en el prefacio al *Kokin waka shuu*.

Aunque la tercera línea dice *watatsu umi* en la edición de Shin Nihon Koten Bungaku Taikei, cuya lección sigo, la métrica dicta que se lea *watatsumi*. En la palabra operan tres sentidos por lo menos: el dios del mar, el mar mismo y la recolección de algodón (*wata* es algodón). Los lectores a los que he interrogado tienen presente la noción de blancura. El final debería ser, literalmente, “a la flor / de las olas del mar / no le llega el otoño”; me tomo una pequeña libertad, sancionada por el uso.

La oposición del color cambiante a una blancura siempre igual a sí misma es paradójica, pues ese *siempre* es el de la efímera espuma. No hay otra eternidad que la del instante y *sólo lo fugitivo permanece y dura*.

小	花	人	世	う	色
野	に	の	の	つ	見
子	ぞ	心	中	ろ	え
町	有	の	の	ふ	で
	り			物	
	け			は	
	る				

*iro miede utsuru mono wa  
yo no naka no hito no kokoro no hana ni zo arikeru*

Se desvanece  
un color sin ser visto:  
el de la flor  
que guarda el corazón  
de los hombres del mundo.

*Ono no Komachi*

Única mujer entre los Seis Poetas Inmortales, Ono no Komachi (siglo IX) es menos célebre por su obra que por su leyenda y la vasta literatura que evoca su belleza y la desolación de su vejez. Pero esa leyenda es quizás, al mismo tiempo, producto del puñado de intensos poemas suyos que se conservan (junto a un número mucho mayor de apócrifos). Es popular el que elige el *Ogura Hyakunin Isshu*: “Desvanecido / el color de las flores / ¡ay, sin sentido! / vivo viendo llover / interminablemente”. La flor ajada es, en ese caso, el de la belleza de la mujer que se mira a sí misma viendo el tiempo que pasa; en el del poema que aquí nos interesa es una flor interior y no vista: la del amor del hombre, que se desvanece en el olvido y la infidelidad. Hay más eternidad en las flores instantáneas de Yasuhide.

Desde el siglo XII hay una discusión entre los especialistas, intermitente pero interminable, sobre si la primera línea ha de leerse *iro miede* o *iro miete*, que quiere decir justamente lo contrario, o si ambos sentidos han de tenerse en cuenta simultáneamente. La segunda lección la dan Arai y Kojima, cuya edición del *Kokin Waka Shuu* sigo; poéticamente cabe decidir por la primera, como aquí he hecho.

源	色	今	春	松	と
宗	ま	ひ	く	の	き
之	さ	と	れ	み	は
	り	し	ぼ	ど	な
	け	ほ		り	る
	り	の		も	

*toki ha naru matsu no midori mo haru kureba  
ima hitoshi ho no iro masarikeri*

Siempre son verdes  
los pinos, pero llega  
la primavera  
y el color de los pinos  
es un poco más verde.

*Minamoto no Muneyuki*

Minamoto no Muneyuki, nieto del emperador Kookoo, hijo del príncipe Koretada, sobrino y amigo del emperador Uda, participó en muchos certámenes poéticos y escribió numerosos poemas en correspondencia con Ki no Tsurayuki. Es uno de los Treinta y seis Poetas Inmortales.

Una traducción más literal podría ser: “También le llega / al verdor de los pinos / la primavera: / ahora se han teñido / de un color más intenso”. “Teñir” (ropas, por ejemplo) es precisamente el sentido original de *hitoshio*, “aún más, especialmente”.

Las reiteraciones, que surgieron espontáneamente en la versión española, no están en el original, pero me parece que tampoco lo traicionan: el asunto del poema es la repetición que es renovación. Si aun lo que perdura se renueva y lo que permanece cambia, lo idéntico es distinto de sí mismo. Hay una diferencia, claro. En el poema de Muneyuki, el color es más intenso; en la traducción es más esencial.

和	魂	あ	我	澤	物
泉	か	く	が	の	思
式	と	が	身	螢	え
部	ぞ	れ	よ	も	ば
	見	出	り		
	ゆ	ず			
		る			

*mono omoeba sawa no hotaru mo waga mi yori  
akugare izuru tama ka to zo mi yu*

¿En qué pensaba  
cuando vi esas luciérnagas  
en la ribera?  
Como ellas, mi alma,  
fuera de mí, vagaba.

*Izumi Shikibu*

Murasaki distinguía, en la prosa de Borges, que traducía a Waley, *las estrellas borrosas de la nieve que cae*. En este poema de su contemporánea Izumi Shikibu —tan señalada por su talento poético como por el escándalo de sus amores— los puntos luminosos no son estrellas sino luciérnagas, vistas no por la ventana sino tras el cristal del extrañamiento de sí. Po Chu-i pensaba en su amada al mirar la blanca. Izumi Shikibu, a la orilla del agua y a la orilla de sí, perdida en sus pensamientos, ve unas luces que revolotean y no sabe en qué pensaba. Se recobra ausente. Complejidad de la experiencia, y sutileza de la percepción.

La primera línea se traduciría literalmente como “pensando en cosas”; según Jane Hirshfield es expresión hecha que significa “recordando” y los recuerdos son del amante muerto, el príncipe Atsumichi. Pero la nota que precede al poema en el *Goshui wakashuu* dice: “Olvidada por un hombre, fue al templo Kibune y compuso esto sobre la visión de las luciérnagas junto al río Mitarashi”.

En los diccionarios modernos la primera acepción de *sawa* es ciénaga o pantano, que en nuestra lengua implican sombra y suciedad; pero entre los significados asociados en japonés están rocío, niebla, lustre, resplandor.

*Tama*, en la línea final, aparece escrito en algunas versiones con el carácter de “alma”; en otras, con el de “joya”. McAuley transcribe la primera pero traduce la segunda; Hirshfield traduce *sparks* pero anota que el sentido es “*souls’ jewels and longings wandering out of my body*”. Creo que ese sentido se desprende de la versión española. La asimilación de los insectos luminosos a pensamientos perdidos (y de oscuridad exterior a incertidumbre interior) es natural; las joyas son un lujo.

たのめて侍ける女の、のちに返事をだにせず侍ければ、かのおとこにかはりて

和	な	よ	か	い	い
泉	に	な	れ	ふ	ま
式	、	よ	ゆ	こ	来
部	を	な	く	と	ん
	く	つ	に	の	と
	ら	ゆ		紫	
	ん	の		も	

*ima kon to iu koto no ha mo kareyuku ni  
yona yona tsuyu no nani ni okuran*

Ahora voy,  
dijiste, y tus palabras  
también se ajaron.  
¿Dónde podrá posarse  
noche a noche el rocío?

*Izumi Shikibu*

En las líneas iniciales del *Tosa nikki*, primer ejemplo de un género japonés que convencionalmente llamamos diario (aunque tiene poco que ver con lo que así conocemos en Occidente), el autor declara que, siendo mujer, se atreve a probar suerte en un género masculino. Es un autor ficticio, porque el *Tosa nikki* es obra del poeta Ki no Tsurayuki. La nota que precede a este poema de Izumi Shikibu en el *Shin kokin waka shuu*, donde figura con el número 1344, aclara que es un hombre el que habla, dirigiéndose a una mujer que no ha enviado la respuesta prometida.

En español decimos: a las palabras se las lleva el viento. La metáfora quizá sea universal. En japonés, palabra se dice *kotoba*, que se escribe con dos caracteres: el primero significa “decir” y el segundo “hoja”. (Así: palabras, hojas del decir.) En este caso se usa la forma antigua, y hoy más bien literaria, *koto no ha* (como en la famosa melodía de la época Meiji *Aki no koto no ha*). La introducción de la partícula *no* y el predominio de la escritura silábica (el único *kanji* es el de hoja) permiten dos lecturas simultáneas; (*to iu koto*) es “lo dicho”; (*to iu koto no ha*) serían “las hojas de lo dicho”.

El “rocío de cada noche” son las lágrimas, y las hojas ausentes, las palabras que no leerá el amante. En español, las palabras vendrían en una hoja de papel.

源	な	あ	影	鏡	世
実	き	る	に	に	の
朝	に	に	あ	う	中
	も	も	れ	つ	は
	あ	あ	や	る	
	ら	ら			
	ず	ず			

*yo no naka wa kagami ni utsuru kage ni are ya  
aru ni mo arazu naki ni mo arazu*

Es este mundo  
lo mismo que una sombra  
en el espejo,  
que no está donde está  
ni ahí deja de estar.

*Minamoto no Sanetomo*

Obligado a ostentar el título a los once años, tras la oscura muerte de su padre —que había fundado el shogunato de Kamakura tras vencer al clan Taira— y la deposición de su hermano, pero impedido para ejercer realmente el poder, el Shogun Minamoto no Sanetomo debió de vivir con la aguda sensación de irrealidad que expresa este poema. La nota previa dice: “Sobre la Vía Media del Gran Vehículo”. Se refiere a las tres vías de iluminación del budismo Mahayana: la Vía del Vacío, la Vía de la Temporalidad y la Vía Media, que conduce a la unidad de la conciencia. Se antojaría titularlo más bien *De la iluminación por la sombra*.

En la segunda línea, *utsuru* admite tres lecturas concomitantes: lo que se refleja, se proyecta o entra en el espejo. En la tercera, *kage*, cuyo sentido más frecuente es “sombra”, puede ser simplemente “imagen”. Más complejo es traducir los dos versos finales, en los que hay una doble negación. *Arazu* equivale al *arimasen* del japonés moderno: “no hay”. Literalmente: la sombra que al mismo tiempo no hay y que no es que no haya.