

[fuente: Kuki, Shūzō (1930/1941) *Iki y fūryū: Ensayos de estética y hermenéutica*,
A. Falero ed., Valencia, Alfons el Magnànim 2007, pp. 137-172]

Kuki Shūzō
風流に関する一考察¹
“Sobre el *fūryū*”

Traducido y anotado por Alfonso Falero
Universidad de Salamanca

1

Bashō dice “Los que aprenden *fūryū* en mi casa”² (*Yūigoshū*).³ Qué será este *fūryū*. *Fūryū* se dice por oposición a mundano. Tenemos que partir de separarnos de la mundanidad que se da en la cotidianidad de nuestra sociedad el *fūryū* es de partida *anti-mundano*. Cuando Confucio preguntó por su deseo a los cuatro personajes de Shiro, Soseki, Zen’yu y Koseika,⁴ Shiro aspiraba a llevar el buró de emergencias como político, Zen’yu contestó que deseaba consagrarse al interés público como economista y Koseika dijo aspirar a convertirse en funcionario. Tan sólo de Soseki no hubo respuesta y frente a la pregunta reiterada de Confucio, al decir “A mí me gustaría ir a bañarme a las aguas del río. [...] gozaría luego modulando algunos cantos, y volvería satisfecho a mi casa,”⁵ Confucio dijo con un suspiro de satisfacción “Yo opino como Soseki.” *Fūryū* es el espíritu⁶ de Soseki al separarse de la mundanidad.

Se dice que es “muy severa la ley de la separación de la vulgaridad” (*Shundeishijō*),⁷ pero para convertirse en un individuo *fūryū* se determina que “no hay otro modo que rectificar la mente⁸ y separarse de la vulgaridad” (*Jisan no ron*).⁹ Desde el punto de vista epistemológico se dice que *fūryū* consiste en aceptar tal cual una vida con personalidad y buena clase, pero aparte de esta procedencia

¹ *Fūryū ni kan suru ichi kōsatsu*. Traducción basada en la edición de Iwanami Bunko 1979, 1995: 99-127. Agradezco a Sayaka Katoō su revisión del texto. Notas a pie del traductor.

² es decir los discípulos de su línea poética entendida como un tipo de *fūryū*.

³ 遺語集: colección de sentencias, legado de Bashō.

⁴ Se dan los nombres en lectura sino-japonesa. Se trata de conocidos discípulos directos de Confucio. Del más conocido de éstos, Shiro (542-480), se dice que era directo y valiente. La anécdota está contada en el epígrafe 25 del cap. XI de las Analectas. Los nombres chinos de los participantes en este diálogo son Tse-lu, Tseng-sie, Yan-yeu y Kong-si-hoa.

⁵ *Buu ni fū* 風 *shi*: “gozaría...” Seguimos la traducción al castellano de Francesc-Lluís Cardona *Los cuatro libros de la sabiduría*, Barcelona, Edicomunicación 1998: 112-113.

⁶ *Kokoroiki* 心意氣.

⁷ 春泥集序 o “Prefacio a la antología de la escarcha de primavera”.

⁸ *Kokoro* 心.

⁹ 自讚之論 o “Autoelogio”.

etimológica, en la estructura esencial de *fūryū* se da el punto de la “corriente del viento.”¹⁰ En la corriente de agua tenemos la restricción del fondo por donde se desliza, pero en la corriente de viento no hay ningún tipo de restricción. En el fondo de el *fūryū* tiene que darse un espíritu de separación de lo mundano, cercenamiento de lo convencional, alejamiento de fama y fortuna, envoltura en el vacío. El primer paso hacia el *fūryū* es la destrucción o la inversión de los valores mundanos que toman la forma social de la cotidianidad.

En el individuo *fūryū* no puede faltar el carácter de nobleza indomable que se dice en “Como en el brasero en verano y el abanico en invierno, no tiene nada de uso común por la gente” (*Saimon no ji*).¹¹ El auténtico individuo *fūryū* es aquel individuo autónomo que no cree¹² por igual ni en la llamada de seducción de la minoría ni en la de la mayoría. La matriz de *fūryū* es la moral de la anti-vulgaridad.

Sin embargo el *fūryū* no se constituye sólo a partir de esa faceta pasiva. La faceta activa tiene que incorporarse de inmediato. Gracias a una individualidad que ha extinguido la cotidianidad se ha de conjugar inmediatamente el cumplimiento de un contenido hasta cierto punto nuevo. Se entiende que el contenido que de este modo ha de cumplirse es principalmente un estilo de vida estético. Ello debe ser porque en la experiencia estética se da una autonomía negativa del tipo de la percepción espiritual o la aventura, y conecta con la faceta destructiva del *fūryū*. Pero no sólo eso, en la mayoría de casos, esta faceta artística activa determina internamente la faceta moral pasiva. Podemos llamar *estético*¹³ a este segundo momento en el *fūryū*.

Entonces el valor experiencial que llamamos belleza no podemos evitar pensarlo sino como absoluto en su primacía, pero es preciso también emprender su relativización por medio de la otra faceta, o bien el individuo o la época. En este punto radica la bidimensionalidad de “invariabilidad” y “variación.”¹⁴ En consecuencia cuando el esteticismo aparece en la sociedad viene a tomar las formas relativas de la “moda” o la “corriente.”¹⁵ Por ejemplo, tenemos cosas como el estilo antiguo, el estilo *danrin* o el estilo de Bashō.¹⁶ También se oponen mutuamente el estilo *senke*, el estilo Yabunouchi, y el estilo *sekishū*.¹⁷ *Fūryū* tiene la estructura de “corriente del viento” en que por un lado aparece con

¹⁰ *Kaze no nagare* 風の流れ, lectura japonesa del compuesto sino-japonés *fūryū*.

¹¹ 柴門辞 o “Vocabulario de la puerta de broza” es decir de una vivienda humilde.

¹² *Hatsumu shita* した. Se trata de una expresión del lenguaje budista que indica la actitud de rechazar algo y no creer en ello. Por ejemplo, en la expresión *inga hatsumu* 因果撥無 “incredulidad en la ley kármica”.

¹³ *Tanbi* 耽美.

¹⁴ *Fueki to ryūkō* 「不易」と「流行」. Términos procedentes del vocabulario de Bashō. Por *fueki* se refiere al estilo que recoge el aspecto de permanencia en la construcción de un poema. *Ryūkō* refleja la variabilidad y mudanza en el estilo que atiende a aires nuevos. Ambos aspectos se complementan indisolublemente en la estética neoclásica de *fūga*.

¹⁵ *fū to ka ryū* 「風」とか「流」.

¹⁶ *Kofū, danrinfū, Shōfū* 古風、談林風、蕉風. Se trata de tres estilos principales del mundo del *haikai* del siglo XVII. El estilo *danrin* es novedoso por oposición al *kofū*, y permite la expresión novedosa y libre.

¹⁷ *Senke-ryū, Yabunouchi-ryū, sekishū-ryū* 千家流、藪内流、石州流. Se trata de tres estilos de *sadō* o arte del té en la era Edo (s. XVII-XIX). El *senke* se denomina así (“mil casas”) por dividirse en tres líneas de sucesión, de las cuales destacan *omote-senke* y *ura-senke*. El estilo Yabunouchi y el *sekishū* designan a sus fundadores.

firmeza la fuerza espiritual creativa y afirmativa de la individualidad, y se libera internamente de las restricciones neutralizantes de lo mundano, pero por otro lado lo normal es que el nuevo contenido, una vez construido y cumplido, se guía por la ley del modelo y la costumbre, viene a adquirir carácter grupal, y se fija como “moda” o “corriente.” Sin embargo, “los aires de ayer no son válidos hoy, los aires de hoy es difícil que sirvan mañana” (*Kyoraisbō*),¹⁸ las formas antiguas han de ser siempre renovadas.

También es cierto lo que dice “Es ley de naturaleza el cambio en todas las cosas, lo que no cambie no renueva su aire. El no someterse al cambio (...) es porque no persigue su carácter de autenticidad” (*Akazōshi*).¹⁹ En quienes “toman el *fūryū* como actitud mental en su vida” (*Utatsu kiko*)²⁰ no puede faltar la firmeza de buscar la autenticidad. No les puede faltar el “hilo delgado” (*Saimo no ji*) que persigue la verdad estética. Ahí se vuelve a necesitar la destructiva “corriente del viento” que rompe la cáscara de la “moda” o la “corriente” que se han fijado, se han mundanizado y han caído en la cotidianidad. Tal como dice en “Surge una castaña vacía y se marchita el *Jiin*,²¹ sales en un día de invierno y cae la castaña vacía, el día de invierno no acaba en *Sarumino*,²² *Sarumino* se quiebra en *Sumidawara*”²³ (*Kyoshi no monnan ni kotauru no ben*),²⁴ la voluntad de la corriente que como dice “Circula por el fondo” (maestro de Uda), es un regalo en recuerdo de la invariabilidad. En *fūryū* siempre han de operar circularmente una anti-vulgaridad moral y destructiva, junto con un esteticismo artístico y constructivo (es de gran interés la aclaración de Endō Yoshimoto según la cual la relación de estas dos facetas se da también etimológicamente en la complementariedad entre *misao*²⁵ y *miyabi*).

En *fūryū* aún hallamos un tercer elemento de importancia. Se trata de la *naturaleza*. Como síntesis entre el primero de anti-vulgaridad y el segundo de esteticismo, se requiere liquidar la mundanidad y retornar a la belleza natural. Por tanto las artes que idean *fūryū* están en una relación muy estrecha con la naturaleza. Como dice en

Del <i>fūryū</i>	<i>fūryū no</i>	風流の
El comienzo. De Oku	<i>hajime ya Oku no</i>	はじめやおくの
Cantos de siembra, ²⁶	<i>tane uta</i>	田植歌

¹⁸ 去来抄 (1775). Ensayo sobre haiku de Mukai Kyorai. Se basa en la estética de Bashō, y propone los valores de ésta: *sabi*, *shiori*, *fueki ryūkō*. Ver Lanzaco 2003.

¹⁹ 赤双紙 o “Cuartillas rojas.” Ensayo misceláneo perteneciente al género *sōshi*, en boga desde la Edad Media. Ver Konishi 1986. El color rojo simboliza la búsqueda de la iluminación en la literatura budista medieval. Ver por ejemplo Ikkyū *Zen hilo rojo*.

²⁰ 卯辰紀行 o “Diario de viaje de primavera”.

²¹ 次韻 (1681): antología de Bashō.

²² 猿蓑 (1691): antología de haiku compilada por Kyorai y Bonchō en honor a Bashō.

²³ 炭俵 (1694): antología de haiku compilada por Nozaka, Rigyū y Koya. Centrada alrededor del concepto estético de *karumi*, cultivado por el Bashō maduro.

²⁴ 答許子門難弁 o “Formulario de respuestas a las difíciles cuestiones de la escuela de Kyoshi.”

²⁵ Concepto referente a una belleza que trasciende la mundanidad y busca un patrón inalterable. Ejemplos de uso se encuentran desde el *Nihon ryōiki* (s. IX).

²⁶ Haiku de Bashō. Ver 『おくのほそ道』全訳注久富哲雄、講談社学術文庫 1980: 94. Ver también Matsuo

o en

Del <i>fūryū</i>	<i>fūryū no</i>	風流の
La verdad canta	<i>makoto o naku ya</i>	まことを啼くや
El cuclillo,	<i>hototogisu</i>	時鳥

en *fūryū* naturaleza y arte son cara y cruz. Podemos decir que el *fūryū* persigue llevar a cabo una vida de tipo esteticista que envuelve la belleza natural y la belleza artística. Una vida que no alberga la belleza natural sino sólo la belleza artística no se puede denominar *fūryū*. En el punto en que los japoneses son una nación que ama especialmente la naturaleza, se descubre la razón de que *fūryū* en su sentido más auténtico²⁷ está cargado de un tinte especialmente japonés. En cualquier caso en *fūryū* no puede faltar el encanto de “Sigo la fuerza de creación y me uno a las cuatro estaciones. No se da el caso de que allí donde mire no haya flores. No sucede que donde fluya mi pensamiento no haya luna” (*Utatsu kikeō*). Por tanto, también el arte de los jardines y el de las flores, en *fūryū* vienen a ocupar una importante posición. Ahora bien la belleza natural no debemos perder de vista que no es algo que excluya la belleza de la vida humana. El *fūryū* decreta “Sigue la creación, retorna a la creación” (*Utatsu kikeō*) y junto con ello ordena que “debes alcanzar el alto despertar y retornar a lo cotidiano” (*Akazōshi*). Sin embargo esta cotidianidad no puede ser la misma vulgaridad de que se aparta de partida el *fūryū*.²⁸ Es una cotidianidad que ha superado²⁹ el *fūryū*. O bien es un *fūryū* que se halla dentro de la cotidianidad. De este modo el arte del erotismo³⁰ y el arte del té ejercen el papel de vanguardia de un *fūryū* que asume la belleza humana. Lo de “Con tu poder de seducción esparces los pétalos de tu corazón y penetra tu cuerpo la corriente del viento,” no es otra cosa que el *fūryū* de este tipo. Lo que se dice belleza histórica es la belleza que la historia, en cuanto acumulación de vidas, posee en su temporalidad, por lo cual se puede incluir en la belleza humana. Como aquello que ocupa su posición entre la belleza natural y la belleza humana existe la belleza de la técnica. Si purificamos y actualizamos la contemplación estética de

Para la lluvia de mayo	<i>samidare no</i>	五月雨の
Un foso en que confiar	<i>bori tanomoshiki</i>	堀たのもしき
De una fortaleza, ³¹	<i>toride ka na</i>	砦かな

Basho *Senda hacia tierras bondas (Senda de Oku)*, Versión española de A. Cabezas, Hiperión 1993: 44-45
Como comienzo

de la elegancia de Oku,
cantes de siembra.

²⁷ *shōgi ni oite* 勝義において, expresión de origen budista que se refiere a la verdad suprema.

²⁸ En el original “cotidianidad” y “vulgaridad” se dicen ambos *zoku*, lo cual lleva a Kuki a hacer esta aclaración, que por nuestra parte hemos resuelto en la traducción. *Zoku* en el contexto budista se refiere a lo profano por oposición a lo sagrado. Se trata por tanto del regreso al mundo profano, y la idea de “vulgar” aquí no se aplica adecuadamente. Optamos por la idea de cotidianidad.

²⁹ *Shiyō shita* 止揚した, traducción japonesa del alemán *Aufheben*.

³⁰ *Shikido* 色道. Referencia en Saikaku *Amores de un vividor*.

³¹ Haiku de Buson. Versión de Uchida Yoshihiko:

Un foso lleno de la lluvia de mayo

o

Un molino	<i>usuzuku ya</i>	春や
Con las espigas dentro,	<i>homugi ga naka no</i>	穂麦が中の
la rueda, ³²	<i>mizuguruma</i>	水車

en cuanto al foso, la fortaleza y la rueda de molino, ahí se prelude la belleza de la técnica de una batería militar, un buque, un avión, una torre de telecomunicación, una locomotora, unos altos hornos o una grúa.

En el cañón de mi fusil	<i>bōshin ni</i>	砲身に
Hay un ángulo de disparo, el río Han	<i>shakaku ari Kankō o</i>	射角あり寒江を
Subo, ³³	<i>sakanoboru</i>	遡る

Olas de otoño	<i>aki no nami</i>	秋の浪
El buque su larga	<i>kantei nagaki</i>	艦艇長き
Popa arrastra, ³⁴	<i>tomo o biku</i>	艫を牽く

El ala del avión y	<i>ki no yoku to</i>	機の翼と
La rueda delantera, del verde	<i>zenrin aoki</i>	前輪青き
Campo despegan,	<i>no ni hazumu</i>	野に弾む

En la noche de otoño	<i>shūya au</i>	秋夜遭ふ
Que siga a la locomotora	<i>kikansha ni tsuzuku</i>	機関車につづく
Vagón no hay,	<i>sharyō nashi</i>	車輛なし

La nieve en ciernes	<i>yuki kizasu</i>	雪きざす
He pasado Kokura	<i>kokura o suginu</i>	小倉を過ぎぬ

confiable y grandioso
para la fortaleza.

Las versiones de haikus de Uchida Yoshihiko y Vicente Haya que aparecen en las notas han sido cedidas amablemente por sus autores y realizadas en su mayoría para esta ocasión. Agradezco a ambos sus versiones y comentarios sin los cuales las traducciones que aparecen en el texto habrían tenido múltiples defectos.

³² Versión de Uchida Yoshihiko:

Un molino de agua
moliendo en medio de
las espigas de trigo.

³³ Versión de Uchida Yoshihiko:

En el cañón
hay un ángulo de disparo
Subo el río Han.

³⁴ Versión de Uchida Yoshihiko:

Olas de otoño
Un buque de guerra arrastra
su popa larga.

El horno arde³⁵

karō moyuru

火炉燃ゆる

(Yamaguchi Seishi).

Así que en la medida en que el *fūryū* toma como contenido de experiencia por un lado la belleza natural y por otro la belleza humana, es de razón que el viaje y el amor tengan un significado esencial en la vida del individuo *fūryū* y que afloren al exterior. El que Shiko³⁶ reuniera una teoría del viaje y una teoría del amor en *Zoku goron*,³⁷ hay que decir que manifiesta una percepción especial en cuanto teoría de el *fūryū* con un interés en la existencia humana. En cuanto “en el viaje no faltan la montaña, el río, la vegetación,” conecta a partir del horizonte del viaje, con la naturaleza en general, y en cuanto “en el amor debe haber sagrado³⁸ y profano, joven y anciano,” se aproxima a partir de la perspectiva del amor, a la vida en general. El individuo *fūryū* pide igualmente “Comienzan a contarme entre los viajeros,” como también ruega

¡Una urraca!

kasasagi ya

かささぎや

En manos de mujer

onna no te ni te

女の手にて

Poesía veremos.³⁹

uta wa min

哥は見ん

En el *fūryū*, naturaleza, vida y arte se fusionan armoniosamente en uno, en el centro de la existencia.

Ahora bien qué ocurre con la relación entre *fūryū* y el placer sensual. En la medida en que la experiencia estética proporciona placer, se entiende fácilmente que el *fūryū* es algo que se disfruta. Tanto la belleza estética como la belleza humana se disfrutan. También el disfrute artístico es de por sí un placer sensual, e igualmente la creación artística radica en el placer. Sin embargo, también hay que saber que existe un escenario en que el placer estético, en el flanco de contacto entre el arte y las religiones de tipo moralista, se niega a sí mismo en cuanto placer absoluto de una experiencia de valor. El corazón que degusta la intimidad del *fūryū* es un corazón que también conoce el gusto del blanco rocío⁴⁰ como gusto.

³⁵ Versión de Uchida Yoshihiko:

He pasado Kokura
parece que va a nevar
el horno arde.

³⁶ Se refiere a Kagami Shiko (1665-1731), prolífico haikista de la era Edo, que cultivó por igual el *renku*, el *chōka*, el *tanka*, el *washi* (poesía de estilo chino en *kana*), y es especialmente conocido por sus escritos teóricos sobre haiku desde una perspectiva sistemática. Inauguró tras la muerte de Bashō un estilo esteticista y popular.

³⁷ 『続五論』 o “Cinco nuevos ensayos.”

³⁸ *So* 僧, término procedente del sc. *samgha*, y que designa al monje budista. Aquí se usa por oposición a *zoku*, es decir sagrado vs. profano.

³⁹ Versión de Uchida Yoshihiko:

¡Una urraca!
De la mano de mujeres
saldrá poesía.

⁴⁰ *Shiratsuyu no* 白露の, esta expresión es también utilizada como *utamakuru* (fórmula poética) de *ke* (apagar), *oku* o *tama*.

A continuación entraremos a considerar los diversos aspectos concernientes al valor estético que genera el *fūryū* gracias a la expresión de la experiencia de la belleza natural y la belleza humana. De partida tenemos “lo brillante”⁴¹ y “lo *sabi*.”⁴² Desde el punto de vista léxico, tal como dice en “El haikai misceláneo *yamabuki* es *fūryū* y brillante, el haikai llamado *furuike* es sobrio y realista” (*Kuzu no matsubara*),⁴³ no es inaudito el gusto de llamar *fūryū* a “lo brillante,” pero desde el punto de vista de la sensibilidad lingüística actual no se podrá evitar pensar automáticamente en *fūryū* como lo que se dice *fūga*, donde se ha unido también “lo *sabi*.” Por tanto en *fūryū*, tal como dice en “El estilo del maestro gusta de lo sereno y lo transparente (細し), el caballero gusta de mostrar su estilo en finura (細し)” (*Jisan no ron*), se dan las dos caras de *sabi* y *date*.⁴⁴ Es decir en *fūryū* se distingue entre los dos grandes modelos del “modelo Bashō” y el “modelo Kikaku.” Entre las sensibilidades de por un lado

Un viejo estanque	<i>furuike ya</i>	古池や
Se zambulle una rana	<i>kawazu tobikomu</i>	蛙飛びこむ
Ruido del agua, ⁴⁵	<i>mizu no oto</i>	水の音

Sobre la rama seca	<i>kareeda ni</i>	枯枝に
Se ha posado un cuervo	<i>karasu no tomarikeri</i>	烏のとまりけり
Tarde de otoño,	<i>aki no kure</i>	秋の暮

o

No olvides nunca	<i>shiratsuyu ni</i>	白露に
El sabor solitario	<i>sabishiki aji o</i>	淋しき味を
Del rocío blanco, ⁴⁶	<i>wasururuna</i>	忘るるな

y por otro

Una campana	<i>kane hitotsu</i>	鐘ひとつ
No hay día que no venda	<i>urenu hi wa nashi</i>	売れぬ日はなし
Primavera de Edo,	<i>Edo no haru</i>	江戸の春

⁴¹ *Hanayakana mono* 華やかなもの, versión japonesa de un carácter chino incorporado en la estética clásica desde el *Man'yōshū*. Refiere una belleza muy viva, similar a una flor en todo su esplendor. En *La estructura de lo iki* aparece un concepto similar, *hanabishi*.

⁴² *Sabita mono* 寂びたもの, el concepto de *sabi* ya nos ha aparecido en el capítulo 3 de *La estructura de lo iki*. Frente a lo brillante defiende un gusto por los tonos mate.

⁴³ 葛の松原 o “El pinar de *kuzu*.” *Yamabuki* significa literalmente un tipo de rosa japonesa, *furuike* significa literalmente “pequeño estanque,” haciendo ambos alusión a versos de inicio de conocidos haikus del repertorio de Bashō, que aparecen en el texto de Kuki en los párrafos siguientes.

⁴⁴ 伊達, término que designa un espíritu caballeresco, cercano a *iki*, que gusta de la ostentación.

⁴⁵ Tomamos la traducción de A. Cabezas 1990: 106. El traductor nos da la versión de Valle-Inclán:

El espejo de la fontana
Al zambullirse de la rana
!Hace zas!

⁴⁶ Traducciones tomadas de *Haiku de las cuatro estaciones*, Miraguano 1994.

Del títere	<i>kairai no</i>	傀儡の
Resuena el tamborcillo	<i>tuꝑumi utsu naru</i>	鼓うつなる
Será el festival de las flores,	<i>Hanami ka na</i>	華見哉

o

Seducen las flores	<i>hana sason</i>	花さそふ
Del melocotonero. Del kabuki	<i>momo ya kabuki no</i>	桃や歌舞伎の
La danza del <i>waki</i> ,	<i>waki odori</i>	脇踊

se da naturalmente una distancia. También la contraposición entre los dibujos en tinta de Sesshū y las tinturas de Kitabee, entre la textura *sabi* de la cerámica *igayaki*⁴⁷ y el colorido de Ironabeshima, entre el sonido introvertido del canto *no* y la voz dominante del estilo *kejyomoto*⁴⁸ se incluye más o menos en esta clasificación. Si por un lado afirma “Los versos de nuestra casa deben componerse como el *sumie*, la primera norma es la soledad del corazón por diferencia con otras casas” (*Yuigoshū*), por otra parte se resiste con “Admira a aquél que antes que tomar a pecho la soledad compone versos grandiosos” (*Kachōhen*).⁴⁹ Pero por otra parte también se da una posición crítica hacia ambas por igual. Se dice que “el estilo *sabi* de la línea de Bashō debe evitarse en el certamen de año nuevo” (*Saitan no jū*),⁵⁰ limitando el ámbito propio de lo *sabi*, y junto con ello dice “Lo que se lleva en el certamen de Gion es una métrica de estilo otoñal disonante” (*ibid.*), marcando una línea de demarcación a “lo brillante.”

Ahora bien, en la belleza que *fūryū* genera existe “lo ingenioso.”⁵¹ Cuando dice “El *fūryū* de Kagetsu es de estilo *fūga*, lo ingenioso toma el nombre de haikai, lo *sabi* pertenece a la composición *fūga*” (*Zoku goron*), se distingue entre “lo brillante,” “lo ingenioso” y “lo *sabi*.” De este modo se excluye lo que no entra en estos tres como “simplemente mundano” (*ibid.*). Cuando dice “Para componer tanka cómicos en principio no se debe perder la sustancia. Por sustancia se entiende *fūryū* y gusto por lo ingenioso” (*Kyōka shoshinshō*),⁵² parece que *fūryū* y “lo ingenioso” sean cosas distintas, pero no es así en absoluto. Qué nos dice el espíritu del viento de Tawaraya Sotatsu.⁵³ La vis cómica es una faceta del carácter del espíritu del viento. “Lo ingenioso” es un momento que se percibe en la estructura del

⁴⁷ Procedente de la prefectura de Mie, su estilo es refinado.

⁴⁸ De *jōruri*, a partir de principios del siglo XIX, interpretado al gusto popular, con gracia femenina. Sobre el origen del *jōruri* ver F. Cid *Jōruri: Una aproximación al teatro clásico de títeres japonés*, Publicaciones del Museo de Cáceres 2005, y el estudio preliminar de J. Fernández a *Los amantes suicidas de Amijima*, Trotta 2000.

⁴⁹ 花鳥篇 o “Antología de flores y aves”. El estilo *kachō* persigue una estética *fūga*, con la contemplación de las flores y la escucha del canto de los pájaros como modelo.

⁵⁰ 歳旦辞 o “Lexicon de año nuevo”. El término *saitan* es sinónimo de *shunkyō* 春興 utilizado en la cita. Se refiere a versos de haikai que se leen en año nuevo sentados en esteras individuales.

⁵¹ *Okashii mono* 可らしいもの, concepto estético heredado del *Libro de la almohada* (s. XI). Ver una versión castellana antológica en Adriana Hidalgo 2001. El concepto designa la sorpresa del receptor ante lo inusitado de una ocurrencia por parte del poeta, y tiene connotaciones que lo acercan al uso moderno inglés de *funny*.

⁵² 狂歌初心抄 o “Iniciación al *tanka* cómico.”

⁵³ 俵屋宗達, pintor de principios de la era Edo. Cultivó un estilo ornamentado, y a la vez renovó la pintura en tinta. Es conocida su pintura de biombo con el espíritu del viento y el espíritu del rayo.

fūryū.

Tranquilamente	<i>kerori kuman</i>	けろりくわん
Está el cuervo y	<i>to shite karasu to</i>	として鳥と
Un sauce, ⁵⁴	<i>yanagi ka na</i>	柳かな
Recogiendo nabos	<i>daiko hiki</i>	大根引
Con un nabo el camino	<i>daiko de michi o</i>	大根で道を
Me ha mostrado, ⁵⁵	<i>osbiekeri</i>	教へけり

o

Cambiado el atuendo	<i>koromo kaete</i>	衣更えて
He probado a sentarme y	<i>suwatte mitemo</i>	坐つて見ても
Sigo solo,	<i>hitori ka na</i>	ひとりかな

están repletos de un *fūryū* ingenioso. Sokan, *danrin*⁵⁶ preludian a Issa⁵⁷ en “lo ingenioso,” la danza *sato keagura*⁵⁸ que tiene su origen en Ame no Uzume no Mikoto⁵⁹ y la caricatura de animales⁶⁰ del obispo de Toba⁶¹ son notables representantes del “modelo Issa.” También se puede decir que el jardín Tora no ko-watashi⁶² del Ryōanji según cómo se mire pertenece a este modelo.

Frente a “lo ingenioso” tiene que existir “lo sublime.”⁶³ En los casos que se hundan en la corriente de la efigie de Fudō Myōō⁶⁴ del monasterio Myōō del monte Koya o del monasterio Shorei de Awata, tenemos el límite de

⁵⁴ Sigüientes haikus de Issa. Versión de Uchida Yoshihiko:

Tranquilo e indiferente
en un sauce el cuervo
mirando el cielo.

⁵⁵ Versión de de la Fuente/Hirosaki (1986 : 83) :

El agricultor
señaló con un nabo
el camino a seguir.

Versión literaria alternativa de Vicente Haya:

Está recogiendo rábanos gigantes
Con uno de ellos
me ha señalado el camino.

⁵⁶ 宗鑑, Yamazaki Sōkan (m. c. 1540), compositor de *renga* y *haikai*. Uno de los creadores del estilo de *haikai*, al cual separó de la tradición del *renga*. Para *danrin* ver nota 16.

⁵⁷ 一茶, Kobayashi Issa.

⁵⁸ 里神楽, el estilo de danza cortesana que se practica en provincias y es de gusto popular.

⁵⁹ Protagonista mitológica del episodio de danza relatado en el *Kojiki* (ver Naumann 1996), por el cual se ha ganado la atribución legendaria de ser patrona fundadora de la danza en Japón.

⁶⁰ *Chōjū giga* 鳥獸戯画, rollo ilustrado de estilo caricaturesco y en blanco y negro procedente de Kyoto, de los siglos XII y XIII. Se atribuye en parte a Kakuyu, Obispo de Toba, sin suficiente fundamento.

⁶¹ 鳥羽僧正 (1053-1140), prelado y pintor de la secta Tendai. Es conocido además por sus pinturas budistas.

⁶² 虎子渡, nombre cómico por el que también se conoce el jardín seco del Ryōanji.

⁶³ 厳かなもの.

⁶⁴ Encarnación indo-budista de la energía agresiva que protege el espacio de lo sagrado. Divinidad de aspecto terrorífico y semblante grave, muy popular en Japón.

¡Qué mar encrespado!	<i>arauti ya</i>	荒海や
En Sado yace	<i>Sado ni yokotau</i> ⁶⁵	佐渡によこたふ
La Vía Láctea, ⁶⁶	<i>Ama no gawa</i>	天の川
Voces transparentes	<i>koe sumite</i>	声すみて
En la Osa Mayor resuena	<i>Hokuto ni hibiku</i>	北斗にひびく
Un mortero, ⁶⁷	<i>kinuta ka na</i>	砧哉
¡Qué rayo!	<i>inazuma ya</i>	稲妻や
Hacia lo oscuro van	<i>yami no kata yuku</i>	闇の方ゆく
Voces de garza, ⁶⁸	<i>goi no koe</i>	五位の声
Lluvias de mayo	<i>Samidare o</i>	五月雨を
Reúne y se apresura	<i>atsumete hayashi</i>	集めて早し
El río Mogami. ⁶⁹	<i>Mogamigawa</i>	最上川

Si el *furyū* persigue la autenticidad de la plegaria que se eleva dando una patada a lo mundano, de ahí

⁶⁵ término propio de Bashō en este conocido haiku. Significa *yokotawaru* “yacer.”

⁶⁶ Haiku de *Senda de Oku*. Ver *Oku no hosomichi* 1980: 252. Versión de A. Cabezas (1993: 88):

Un mar bravío
 Y, tensa sobre Sado,
 La Vía Láctea.

Versión alternativa en Lanzaco (2003: 130):

El mar bravío
 Se pierde más allá de la Isla Sado.
 La Vía Láctea.

Ejemplo, según Lanzaco, de *sabi* en Bashō.

⁶⁷ Haiku de Bashō.

⁶⁸ Haiku de Bashō. Vicente Haya nos ofrece su siguiente versión literaria del haiku:

Entre relámpagos
 se internan en la noche oscura
 las voces de las garzas.

⁶⁹ Haiku de *Senda de Oku*. El río Mogami tiene su fuente en Yamagata y vierte sus aguas en el mar de Japón. Ver *Oku no hosomichi* 1980: 207. Versión de A. Cabezas (1993: 78):

Rápido corre
 con las lluvias de mayo
 el río Mogami.

Lanzaco (2003: 130) ofrece la traducción alternativa:

recogiendo las lluvias de Junio,
 con qué rapidez fluye
 el río Mogami.

La discrepancia de mes con el resto de versiones se debe a que hemos optado por el literalismo del término *samidare*, que expresa el quinto mes del calendario antiguo, que corresponde a junio en el calendario actual. Lanzaco cita este conocido haiku de Bashō también como ejemplo de *sabi* en este autor.

Traducción literaria de Vicente Haya:

Tras haber recolectado
 las lluvias de mayo
 ¡cómo corre el Río Mogami!

tiene que nacer “lo sublime.” Si *fūryū* sólo tiene conciencia de “lo brillante,” “lo *sabi*” y “lo ingenioso” y le falta la conciencia de “lo sublime” tenemos que decir que para la vida espiritual de los japoneses es una gran desdicha. La recurrida sentencia que dice: “Hay algo sublime en escuchar unos versos del maestro” (*Kyōshi no monnan ni kotauru no ben*), parece como si a menudo es olvidada por el individuo *fūryū*. Recientemente se ha planteado el problema de la intelectualidad de las artes, esta tal intelectualidad en cuanto pensamiento ético o bien religioso, en su mayor parte creo que tiene un carácter que entra en el modelo de “lo sublime”. En

¡Un naranjo!	<i>tachibana ya</i>	橘や
Una vez en un campo	<i>itsu no nonaka no</i>	いつの野中の
Un cuclillo, ⁷⁰	<i>hototogisu</i>	ほととぎす

tomando como ocasión el aroma de un naranjo el pasado es resucitado con la misma figura de un sueño profundo al instante presente. Lo que se aspira de modo tangible es la asociación naranjo-cuclillo, pero detrás se esconde la sublime emoción de un eterno presente metafísico. También “Esto, este discernir el ir y volver, conocer y no conocer, barrera de Osaka,”⁷¹ contiene una sublime percepción filosófica abrumada por el misterio del azar y el destino, y desde la perspectiva temporal del infinito posee pasado y futuro. También “lo sublime” en cuanto fuerza tal que se advierte en

Salen despedidas	<i>fukitobasu</i>	吹きとばす
Piedras de Asama ⁷²	<i>ishi wa Asama no</i>	石は浅間の
Qué vendaval,	<i>nowaki ka na</i>	野分かな

o en

No hay luna este fin de mes	<i>misota tsuki nashi</i>	三十日月なし
Cedro de mil años	<i>chitose no sugi o</i>	千とせの杉を
Que cimbre la tormenta,	<i>daku arashi</i>	抱く嵐

debe buscarse en el mundo del sonido en el juicio y castigo del tipo de la tormenta de Ozatsuma,⁷³ y ahí se permitirá conectar un nuevo anhelo.

En la producción de *fūryū* por otra parte también se da “lo transparente.”⁷⁴

⁷⁰ Versión alternativa de Vicente Haya:

En pleno campo
de no sé quién, las naranjas...
Canta el cuco.

⁷¹ *Osaka no seki* 逢坂の関, paso fronterizo en la montaña Osaka, en la edad antigua. Fue eliminada en 795. El primer carácter es *au* (encontrarse) en japonés, y esta expresión ha sido incorporada por su doble simbolismo en el mundo del *waka*, como metáfora del encuentro entre los sexos. Por ejemplo en el *Gosen wakashū* (951). Ver Konishi 1986.

⁷² Abreviación de la montaña de Asama entre Nagano y Gunma.

⁷³ Estilo de teatro *jōruri* caracterizado por su magnificencia y sana hombría.

⁷⁴ *Hosoi mono* 細いもの, o también *hosomi*, es un conocido atributo estilístico del haiku de Bashō. Se traduce literalmente por “transparente” o “delgado,” refiriéndose a la liviandad de la presencia del poeta como sujeto estético. Ver Lanzaco 2003: 127-128.

¿También las ánades	<i>toridomo mo</i>	鳥どもも
Estarán durmiendo?	<i>neirite iru ka</i>	寝入りてゐるか
Lago de Yogo, ⁷⁵	<i>Yogo no umi</i>	余吾の湖

se toma por parámetro de *hosomi*, pero también en

¡Qué silencio!	<i>shizukasa ya</i>	しづかさや
Penetra la roca	<i>iva ni shimiuru</i>	岩にしみ入る
Voz de cigarra, ⁷⁶	<i>semi no koe</i>	蟬の声

o en

La begonia	<i>shukaidō</i>	秋海棠
Con el color de la sandía	<i>suika no iro ni</i>	西瓜のいろに
Ha florecido,	<i>sakinikeri</i>	咲にけり

se perciben en el objeto el corazón nítido de lo *hosomi* y el sonido de un cincel que labra la obra con finura. En el silencioso lago de Yogo emplazado en una cuenca fluvial fruto de una falla hasta las aves han entrado en el sueño junto con el agua. En el punto en que cae en la cuenta de que también las aves han entrado en el sueño se da lo *hosomi* de un corazón inusual. En el punto en que se cae en la cuenta de que la voz de las cigarras va impregnando con su sonido característico los intersticios entre las rocas opera la agudeza auditiva. En el punto en que se percibe la identidad de matiz entre la frescura de la begonia y la sandía se da una fina capacidad visual. *Tori* (ave) e *iri* (entrar) en cualquier caso coinciden, pero también en la relación fonética entre *shimi* (impregnar) y *semi* (cigarra) o *shūka* (begonia) y *suika* (sandía) surge un cierto aroma sensitivo. Asimismo en

También la rosa	<i>yamabuki mo</i>	山吹も
De hebra de sauce	<i>yanagi no ito no</i>	柳の糸の
Habrá sido concebida,	<i>harami ka na</i>	はらみかな

se percibe “lo transparente.” Como dice “Este punto de lo transparente es la corriente del maestro, a ello se ha de ajustar” (*Jisan no ron*), *sabi* y *date* a menudo se complementan y se pulen en *hosomi*.

Frente a “lo transparente” también está “lo aparente.”⁷⁷ También la afirmación de “Los versos

⁷⁵ Lanzaco (2003: 127) ofrece la siguiente traducción:

Los patos salvajes
Deben estar dormidos
En el Lago Yogo.

⁷⁶ Conocido haiku de Bashō. Ver *Oku no hosomichi* 1980: 199. Versión de A. Cabezas (1993: 76):
Serenidad.

Chirriós de chicharras
empapan rocas.

Traducción alternativa en Lanzaco (2003: 129):

Todo en calma,
Penetra en las rocas
El canto de la cigarra.

Recordamos que en japonés no hay número, y por tanto es admisible el singular tanto como el plural de “roca(s).” Según Lanzaco es un ejemplo de *sabi* en Bashō.

⁷⁷ *Futoki mono* 太きもの, tiene dos significados: “grueso” (literal) y “desvergonzado” (figurado). Aquí, en

deben conformarse cómodamente” (*Shin Hanatsumi*),⁷⁸ como la despreocupación de

El ciruelo ha florecido	<i>ume sakinu</i>	梅咲きぬ
Que si cuál es el ciruelo	<i>dore ga mume yara</i>	どれがむめやら
Que si ¡el ciruelo!,	<i>ume ja yara</i>	うめぢややら

quizá sea una decisión hacia “lo aparente.” Es la misma intención que si decimos salir de Poncio y entrar en Pilatos.

La peonía se ha desprendido	<i>botan chitte</i>	牡丹散て
Y se han acumulado	<i>uchikasanarinu</i>	打かさなりぬ
Dos o tres pétalos, ⁷⁹	<i>nisanpen</i>	二三片

¿De dónde?	<i>Izuko yori</i>	いづこより
La piedra le ha dado	<i>tsubute uchikemu</i>	礫うちけむ
Arboleda de verano, ⁸⁰	<i>natsu kodachi</i>	夏木立

De mis huesos	<i>wa ga bone no</i>	我骨の
El futón toca	<i>futon ni sawaru</i>	ふとんにさはる
Vaya noche de escarcha,	<i>shimoyo ka na</i>	霜夜かな

o

Al señor de Toba	<i>Tobadono e</i>	鳥羽殿へ
Cinco o seis a caballo se apresuran	<i>goroku kisogou</i>	五六騎急ぐ
En este vendaval,	<i>nowaki ka na</i>	野分かな

todas son composiciones rebosantes de una intención de “lo aparente.” Tanto la vista como el oído, el tacto y la percepción de movimiento, todos disfrutan con naturalidad y libertad de la holgura de lo rústico y lo aparente. “Lo aparente” quizá pueda denominarse “modelo Buson.” También la belleza de la técnica moderna principalmente se contempla como “lo aparente” en el punto, la línea, la cara y el movimiento geométricos. Frente a la “sensibilidad de lo *hosomi*”⁸¹ que se orienta hacia “lo transparente,” hacia “lo aparente” se orienta lo que llamaríamos una “sensibilidad geométrica.” El contraste entre “lo transparente” y “lo aparente,” en cierto sentido se manifiesta en la escuela de Maruyama Shijo⁸² y en la pintura de los letrados,⁸³ y también se ve en el contraste entre la danza de la

oposición a “transparente”, en cuanto la intencionalidad del poeta no se transparenta en el poema, el efecto de los haiku citados es “aparente,” el poeta no se esconde o no esconde su intención poética.

⁷⁸ 新花摘 (1797) antología de haikus y escritos sobre haiku de Yosa Buson.

⁷⁹ Haikus siguientes de Buson.

⁸⁰ Versión de Rodríguez/Nishio/Ota (*Selección de jaikus*, Hiperión 1992: 66):

Rasgó el silencio una piedra
¿Dónde?
Froncosa arboleda.

⁸¹ *Hosomi no seishin* 細みの精神.

⁸² Escuela de pintura de estilo japonés.

escuela Fujima⁸⁴ y la danza, la *kouta* y la *nagauta*⁸⁵ de la escuela Inoue.⁸⁶

⁸³ *Bunjinga* 文人画, de origen chino, frente a la depuración técnica aboga por una atmósfera *fiaga*. En Japón llega en la era Edo.

⁸⁴ Estilo de danza japonesa de kabuki en boga desde el s. XVIII.

⁸⁵ 小唄・長唄, *kouta* es un estilo de canto con acompañamiento de *shamisen* sin plectro, en boga a finales de la era Edo. Sigue el estilo *iki* y son piezas cortas. La *nagauta* se basa en el kabuki y el canto cortesano, así como recibe influencia del *jōruri*, imponiéndose en la era Edo. Acompaña al teatro, la danza o se canta *a capella*.

⁸⁶ Estilo de danza japonesa de clase alta. Tiene su origen en el Kyoto de finales del s. XVIII.

La estructura esencial del valor estético que produce el *fūryū* se resuelve en una triple combinación de pares de opuestos. Un par de opuestos es “lo brillante” y “lo *sabi*,” otro es “lo aparente” y “lo transparente,” y otro “lo sublime” y “lo ingenioso.” De entre éstos el valor estético del primer y segundo par aparece en una forma comparativamente pura. De este modo el primer par presenta una determinación cualitativa pura y simple, pero el segundo par hasta cierto punto posee un aspecto que diríamos cuantitativo. Decimos cuantitativo porque se puede pensar que la diferencia entre “lo aparente” y “lo transparente” depende de la relación cuantitativa de distancia entre mente y objeto. Por contra la diferencia entre “lo brillante” y “lo *sabi*,” en cuanto al tono que se da en el objeto se puede decir que es puramente cualitativa. Por ejemplo, en una red de agujeros grandes no se traban más que peces grandes, pero si los agujeros de la red se hacen finos se pueden atrapar incluso peces pequeños. Cuando la red se cierra sobre los bancos de peces, la relación espacial según el mayor o menor tamaño de los agujeros de la red determina tal cual cuantitativamente la distancia entre la red y los peces. También entre intención y objeto, se da exactamente la misma relación. Con una intención gruesa el objeto sólo muestra desde lejos un contorno tosco. Si afinamos nuestra intención podemos irnos aproximando hasta a los detalles del objeto. Cómo se determina la relación cuantitativa de la distancia entre intención y objeto depende de la individualidad del corazón *fūryū*. El que de *hosomi* se diga “corazón de haiku”⁸⁷ es porque se trasluce la punta de un fino corazón que asedia el objeto. Por otra parte dependiendo de si se ilumina un objeto con la luz de mediodía o se coloca en la claridad débil del ocaso la tonalidad del objeto es diferente. En ese caso no es el espacio sino la relación temporal del paso del tiempo lo que tiene un significado determinante. También en el caso de una producción artística se da algo similar. El objeto aparece provisto de un color brillante, o provisto de un color apagado. El que de *sabi* se diga “color de haiku” es porque se percibe la tonalidad del objeto. Así hemos visto la diferencia entre el primer y el segundo par, pero no se trata de que el segundo par se agote en la relación cuantitativa de distancia entre intención y objeto. La relación cuantitativa de distancia por otro lado determina naturalmente el carácter del objeto, y por ello es también imprescindible que ahí reluzca la tonalidad del objeto. Hay que tomar conciencia de que se da un imperceptible desplazamiento de la cantidad a la cualidad.

A continuación resulta que en el tercer par se mezclan notablemente otros valores que no son un valor estético. En “lo sublime” aporta peso específico un valor ético-religioso, y a la liviandad de “lo ingenioso” contribuye un valor académico-cognitivo. Se nos permitirá denominar provisionalmente a aquello que pertenezca a este tercer par, por contraposición al valor estético del primer y segundo par, valor pseudo-estético. Por otra parte en el primer par, en el aspecto de “lo brillante” se muestra individualmente con una tonalidad fuerte un valor estético, pero en el aspecto de “lo *sabi*,” basándose en el hecho de que la sombra de “lo sublime” y de “lo ingenioso” se aloja en éste, llega a madurar un

⁸⁷ *Ku no kokoro* 句の心.

valor estético hasta una tonalidad compleja. Desde esta perspectiva si volvemos a apreciar las relaciones de oposición entre los tres pares, donde el valor estético aparece de manera muy pura es en la relación de oposición entre “lo aparente” y “lo transparente” del segundo par, en la relación de oposición entre “lo brillante” y lo *sabi*” del primer par se empiezan ya a amalgamar valores aparte del valor estético, y en la relación de oposición entre “lo sublime” y “lo ingenioso” más aún otros valores llegan a tener una posición de privilegio.

Ahora vamos a considerar las relaciones de negación mutua en los oponentes, dentro de las relaciones de oposición en los tres pares. Entre “lo aparente” y “lo transparente” si se niegan mutuamente por un instante esa relación se fija y se hace inamovible. Sea que “lo transparente” es negado y se convierte en “lo aparente,” o sea que “lo aparente” es negado y se convierte en “lo transparente,” en cualquier caso una vez escogido, éste viene a adquirir un significado determinado. Rectificar la elección, rectificar la negación es por supuesto posible, pero una especie de necesidad de desplazarse apresurada o bien gradualmente de un lado a otro de la negación opcional, no se da en absoluto dentro del mismo carácter de la negación. La determinación subjetiva de un “corazón” *fūryū* especifica lo objetual en un sentido y ahí se ve *inmutabilidad*. En consecuencia entre “lo brillante” y “lo *sabi*” del primer par, la negación en una dirección determinada posee una necesidad que va aumentando su fuerza de negación gradualmente con el paso del tiempo. Dentro de la estructura de el *fūryū* se da la necesidad del desplazamiento de “lo brillante,” que es negado gradualmente, hacia “lo *sabi*.” Tal como se puede decir en algún sentido que “voy a llegar a los cuarenta y dos años de edad, y el ardor juvenil aún no ha decaído, el estilo de mis versos parecerá muy brillante. Sin embargo junto con la llegada de la edad, se deben producir versos espontáneo que sin perseguirlo tengan *sabi* y *shiori*”⁸⁸ (*Rakushisha Kyorai ni okuru no sho*),⁸⁹ se patentiza en el “color” del objeto la *gradualidad* del paso de “lo brillante” a “lo *sabi*.” Respecto a qué tipo de relación de negación hay entre “lo sublime” y “lo ingenioso” del tercer par, siempre poseen el carácter de negarse mutuamente dentro de su propia negatividad en cuanto necesidad. “lo sublime” tiende siempre a transformarse aceleradamente en “lo ingenioso,” y “lo ingenioso” en “lo sublime.” “Lo sublime” se basa en una relación de sujeto-pequeño y objeto-grande, lo “ingenioso” se basa en una relación de sujeto-grande y objeto-pequeño. De este modo como grande y pequeño son relativos, por analogía en sus puntos de vista se produce una inversión de posiciones, y grande y pequeño se intercambian en un instante. En

De en los astros	<i>tenmon o</i>	天文を
Estar pensando, tiene cara	<i>kangae kao no</i>	考へ顔の

⁸⁸ Se trata, junto con *hosomi*, *karumi* y *sabi*, de otro de los conceptos básicos de la estética de Bashō. Expresa el lado formal en que se manifiesta espontáneamente un sentimiento de cercanía y compasión por todos los objetos del mundo natural y humano. Ver Lanzaco 2003: 129-131.

⁸⁹ 贈落柿舎去来書 o “Escrito presentado a Kyorai de Rakushisha.” Rakushisha es el nombre de una vivienda de recreo de Mukai Kyorai (1651-1704), donde Bashō escribió el *Diario de Saga*. Kyorai es un conocido haikista que entró en la escuela de Bashō y la llevó a su límite. Invitó a éste a su vivienda de Saga, donde también compilaron la antología *Sarumino* junto con Bonchō (1640-1714).

Una rana,⁹⁰

kaeru ka na

蛙かな

por medio de la traslación del mundo de la rana al mundo humano, el sujeto-grande cambia a sujeto-pequeño, y el objeto-pequeño cambia a objeto-grande, y por ello “lo sublime” se transforma en “lo ingenioso.” Es decir “lo sublime” basado en la relación entre la rana como pequeño-sujeto y el cielo como gran-objeto, se desplaza hacia “lo ingenioso” basado en la relación entre el ser humano como gran-sujeto y la rana como pequeño-objeto. En

Rana enferma

yasegaeru

瘦蛙

No te rindas, Issa

makeruna Issa

まけるな一茶

Aquí está,⁹¹

kore ni ari

是にあり

mediante la elevación de un horizonte cognitivo a un horizonte ético, un objeto-pequeño cede su puesto a un objeto-grande, y un sujeto-grande cede su puesto a un sujeto-pequeño, y en consecuencia “lo ingenioso” cambia a “lo sublime.” “Lo ingenioso” basado en la relación entre la rana como pequeño-objeto y el ser humano como gran-sujeto, cambia a “lo sublime” basado en la relación entre la moral como gran-objeto y el ser humano como pequeño-sujeto. Por medio de esta *intercambiabilidad* que se da entre “lo sublime” y “lo ingenioso” un corazón *fūryū* puede observar lo tragicómico en la vida. En resumen basándose en las relaciones mutuas de negación entre los opositores, podemos ver en el primer par la gradualidad, en el segundo par la inmutabilidad y en el tercer par la intercambiabilidad. Tal como decimos en inmutabilidad, gradualidad e intercambiabilidad, es de notar el punto de que el aumento de mutabilidad equivale a un aumento de grado de aleación de valores diferentes al valor estético.

⁹⁰ Traducción de Vicente Haya:

¡Qué rana!
Tiene cara de estar pensando
en las estrellas.

⁹¹ Haiku de Issa. Versión de de la Fuente/Hirosaki (Hiperión 1986: 39):

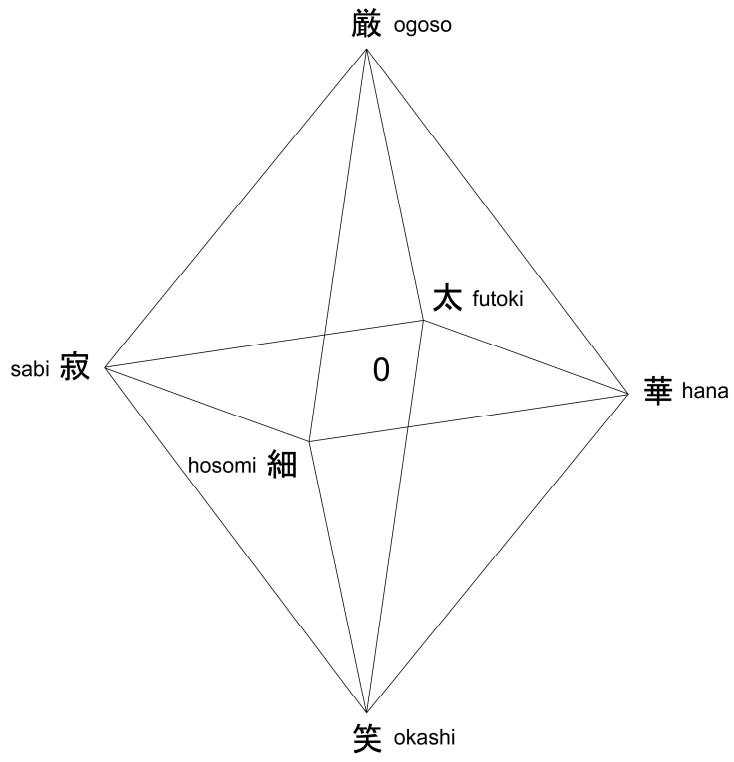
Rano delgado,
no te rindas, yo
estoy contigo.

Versión de Vicente Haya:

Rana enclenque
No dejes que te ganen
Aquí está Issa contigo.

4

Podemos expresar gráficamente las relaciones anteriores mediante un octaedro, tal como aparece en la figura siguiente:



Las seis tipologías ocupan los seis ángulos. El dibujo de la figura, si de partida trazamos un cuadrado formado por las dos diagonales y las dos líneas rectas entre las perpendiculares complementarias de *hana-sabi*⁹² y *futoki-bosomi*, ese cuadrado es la cara del valor ético en sentido estricto, la diagonal *hana-sabi* posee gradualidad, y la diagonal *futoki-bosomi* posee inmutabilidad. A continuación pasando por el centro O de este cuadrado trazamos una perpendicular a esta cara plana, en esa perpendicular tomamos dos puntos *hana* y *okashi*, y si igualamos la distancia entre los dos puntos a la longitud de las diagonales del cuadrado *hana-futoki-sabi-bosomi*, la recta *ogoso-okashi* muestra el valor pseudo-estético que posee intercambiabilidad. De este modo si unimos los dos puntos de *ogoso* y *okashi* a los cuatro ángulos del cuadrado *hana-futoki-sabi-bosomi*, el poliedro *ogoso-hana-futoki-sabi-bosomi-okashi* es el octaedro *fūryū*. Todos los valores que engendra *fūryū*, ocupan una posición determinada en la superficie o el interior de este octaedro.

Lo que se llama *shiori*, indica la línea curva como línea de aproximación infinita al ángulo que une los dos vértices de *sabi* y *bosomi*, o bien indica una parábola dibujada dentro del triángulo equilátero construido con los tres puntos *sabi-bosomi-O*, resolviéndose en cualquiera de las dos opciones según mi parecer. Se dice de *shiori* que es la “forma del haiku,”⁹³ y además de ser la forma objetiva frente al sentimiento subjetivo en el término “forma” más que simplemente *sabi* o simplemente *bosomi* se ha de perseguir una estructura más compleja. En

Los diez bollos	<i>todago</i> ⁹⁴ <i>mo</i>	十団子も
Se han empequeñecido también	<i>kotsubu ni narinu</i>	小粒になりぬ
Viento de otoño, ⁹⁵	<i>aki no kaze</i>	秋の風

se dice que hay *shiori*; respecto a este haiku, tanto las bolas de arroz han cambiado de grandes bolas a pequeñas, como el tiempo ha avanzado de verano a otoño. Se da un cambio en la dirección de una situación de apagamiento gradual espacial como temporalmente. De este modo la línea temporal o la extensión de la duración temporal al tiempo que se perciben claramente dentro de la forma del haiku sobrepasan y alargan el haiku. Lo que dice también “El *shiori* está en el *yojō*⁹⁶ del haiku” (*Kyōshi no monnan ni kotauru no ben*), o “El *shiori* está en el entusiasmo⁹⁷ del haiku” (*Haikai goroken*),⁹⁸ se entiende a partir de ahí.

⁹² En este epígrafe optamos por la transliteración de los conceptos estéticos ya presentados en los epígrafes anteriores, para evitarle al lector la redundancia de recordar qué términos japoneses corresponden a nuestra traducción. Como referencia ver el gráfico de apoyo en el texto.

⁹³ *Ku no sugata* 句の姿.

⁹⁴ *Todago* = *to* “diez” + *dango* “bolas de arroz cocido.”

⁹⁵ Seguimos la versión de Lanzaco (2003: 129), que cita este haiku como prototipo establecido del concepto estético de *shiori* en Bashō.

⁹⁶ 余情, *yō* = residuo, algo que queda por exceso. *Jō* = sentimiento. Concepto estético fundamental en la estética medieval anterior al haiku. Ver Lanzaco 2003: 100.

⁹⁷ *Yōsei* 余勢.

⁹⁸ 俳諧語録 o “Lexicon de haikai.”

La “excelencia”⁹⁹ está sobre el ángulo que une los dos vértices de *ogoso-hosomi*, y pienso que desde el centro ocupa una posición cercana a *ogoso*. La excelencia del haiku

De “flores de <i>u</i> ” ¹⁰⁰	<i>u no hana no</i>	卯の花の
En un intervalo voy a tocar	<i>taema tatakan</i>	絶間たたかん
Puerta en la oscuridad, ¹⁰¹	<i>yami no mon</i>	闇の門

se dice que está en su originalidad. Aunque se enseña que “en general *sabi*, *kurai*, *hosomi* y *shiori* consiste en la transmisión de mente (*kokoro*) a mente”¹⁰² (*Kyoraisho*), hacer esta formulación aparente quizá vaya en contra del gusto estético de Bashō, y quizá se base en el error de pensar que se puede traducir una “sensibilidad *hosomi*” como “sensibilidad geométrica,”¹⁰³ pero en lo que a mí respecta en el punto en que ésta también lidera la “fina hebra” que conecta la vida, no se puede evitar.

*Makoto*¹⁰⁴ es del “modelo Onitsura”¹⁰⁵ pero significa el punto generador inserto profundamente en el centro O del octaedro *fūryū*. O, por medio de una actividad propia tridimensional, genera el poliedro. Se trata de que todo “se basa sólo en *makoto*” (*Conversaciones conmigo mismo*).¹⁰⁶ Las obras de arte no son otra cosa que un movimiento centrífugo. “Desde lo profundo se emerge a la superficie” (ibíd.). “Un maestro no es alguien que sólo nos suene interesante, sino que tiene un aroma profundo. Ahora bien al llegar al fondo, debe decirse que hallamos un lugar sin color ni olor” (*Haikai nanakuruma no jo*).¹⁰⁷ El movimiento centrífugo de *makoto* es a la vez un movimiento centrípeto, y a fin de cuentas es un movimiento giratorio que tiene como centro a O. sin embargo debemos tener en cuenta que en *makoto* hay una diferencia entre un “*makoto* verdadero”¹⁰⁸ y un *makoto fūryū*. El “*makoto* verdadero” no sabe nada que no sea de lo “verdadero” en el sentido del discurso sobre la verdad y la mentira. Ni que decir

⁹⁹ *Kurai* 位.

¹⁰⁰ La nomenclatura de esta flor es *deutzia scabra*. El haikista juega con la imagen polisémica de la “flor de *u*” que define en el calendario antiguo el mes cuarto, la dirección este, y las seis de la mañana.

¹⁰¹ Haiku de Kyorai. Interpretación de Uchida Yoshihiko: “Voy a tocar en un lugar desocupado de “flores de *u*,” a ver si es la puerta de un amigo mío en una noche oscura.”

¹⁰² Esta aseveración hay que entenderla en el contexto de la polémica medieval sobre un gusto estético “expresivo” (*kokoro aru*) o “transparente” (*kokoro nashi*), en la línea posterior de Bashō. En esto Bashō coincide con la estética meditativa introducida por el budismo Tendai en Japón y la técnica del *shikan waza* (meditación en quietud), y heredada por el budismo zen. La ausencia de “expresión” es una traslación al plano de la estética del concepto budista de no-mente (*mushin*). La estética expresiva es heredera de la tradición del *Kokinshū* (s. X) y el gusto aristocrático por un cierto barroquismo expresivo. Ver Konishi 1986.

¹⁰³ *Kikagaku no seishin* 幾何学の精神.

¹⁰⁴ Término antiguo que significa “sinceridad,” “honestidad,” refiriéndose originalmente a un estado mental de pureza, no contaminado por segundas intenciones. Se refiere a un “sujeto transparente.” Desde antiguo se asocia una lectura política donde el “sujeto” es el sujeto político, sometido a la autoridad del soberano y la estructura jerárquica social por relaciones de “transparencia,” que entonces se traduce por “fidelidad,” “obediencia,” “sumisión.” Sobre la impronta estética del término ver Lanzaco 2003: 27.

¹⁰⁵ Uejima Onitsura (1661-1738), haikista de una línea mixta entre Matsue Shigeyori, Ikeda Sotan y Bashō. Llegó a la convicción de que “fuera del *makoto* no hay haikai.”

¹⁰⁶ *Hitorigoto* (1718), ensayo sobre haiku de Onitsura. Servía de guía de neófitos, y versa sobre la sensibilidad *makoto*.

¹⁰⁷ 俳諧七車の序 o “Prefacio a los siete vehículos del haikai.”

¹⁰⁸ *Genjitsu no makoto* 現実のまこと.

tiene que el *makoto fūryū* toma como fórmula propia a lo “justo”(正) en cuanto síntesis de “mentira”¹⁰⁹ y “verdad,”¹¹⁰ y en ocasiones hay que introducir la “mentira.” También la “verdad” de

El hilo se ha roto	<i>ito kirete</i>	糸切て
De la nube cae	<i>kumo yori ochitsuru</i>	雲より落つる
la cometa,	<i>ikanobori</i>	鳳巾

como la “justeza” de

El hilo se ha roto	<i>ito kirete</i>	糸切て
En nube no se ha tornado	<i>kumo to mo narazu</i>	雲ともならず
la cometa,	<i>ikanobori</i>	鳳巾

y la “mentira” de

El hilo se ha roto	<i>ito kirete</i>	糸切て
En nube se ha tornado	<i>kumo to narikeri</i>	雲となりけり
la cometa,	<i>ikanobori</i>	鳳巾

lo que albergan todos en igual grado es el “*makoto* del *fūryū*.” Para el *fūryū*, un “huevo anguloso” como una “quimera” o las “canas del anciano de tres mil varas,”¹¹¹ el “puente de la urraca,”¹¹² la “princesa Kaguya que nació de un bambú” o el “león de piedra que se yergue y ladra” pueden ser todos *makoto*. “Por ejemplo igual que a los que están ebrios de sake, les parece que el camino se divide en muchos, y el final también se divide en tres o cuatro, esto se debe decir el *makoto* de la ebriedad. Y es como si de exquisitez no se contiene la dicha” (Prefacio de *Zoku Akegarasu*).¹¹³ El único tema del individuo *fūryū* es “alcanzar el *makoto* del *fūga*” (*Akazoshi*) inmerso bajo el umbral de la conciencia estética.

El *mono no aware*¹¹⁴ aparece estrechamente vinculado en todos los aspectos a la *Historia de Genji* o a las tonadas de *koto*, la escuela de pintura Tosa o a la jardinería del gusto de Enshu,¹¹⁵ y significará el triángulo equilátero que forman los tres vértices de *sabi*, *bosomi* y *hana*. “Si no existiera el *sakura* el corazón de la primavera quedaría sumido en desánimo,” es prototípico. También “El *mono no aware* del ocaso del viento debilitado por las hojas del bambú no hace el otoño” presenta esta peculiaridad. No hay duda de que el *mono no aware* posee un carácter principalmente plano, pero en la medida en que incluso en el plano se superpone la atracción hacia el centro O del octaedro, es posible una profundización de nuestra percepción existencial. Tal como se ve en

¹⁰⁹ *Kyo* 虚 “vacío,” “huero,” “superficial,” “mentira,” “negligencia,” se usa como antinomia de *jitsu*.

¹¹⁰ *Jitsu* 実 “verdad,” “realidad,” “sinceridad,” “fidelidad,” “fe.”

¹¹¹ Expresión hecha que indica metafóricamente las preocupaciones acumuladas en la vida, o también una expresión lingüística muy extensa.

¹¹² Se dice del puente fantástico levantado por una urraca con sus dos alas extendidas sobre la Vía Láctea par que las estrellas amantes se encuentren la noche del siete de julio. Uno de los puentes de acceso a la corte de Kyoto llevaba este nombre, celebrado en el *Shin Kokinshū* (s. XIII).

¹¹³ 続明烏 (1776) antología selecta de renku y haiku de Yosa Buson y su escuela.

¹¹⁴ Concepto estético seleccionado por Motoori Norinaga (s. XVIII) para su teoría del *Genji*. Ver presentación del mismo en Lanzaco 2003: 58-63.

¹¹⁵ Gobori Enshu (1579-1647), maestro del té derivado de la escuela Furuta, y de jardinería. También compuso *naka* y diseñó *ikebana*, arquitectura y artículos del té.

Mirando hacia acá	<i>kochira muke</i>	こちらむけ
Yo también estoy solo	<i>ware mo sabishiki</i>	私もさびしき
Tarde de otoño,	<i>aki no kure</i>	秋のくれ

o en

Retiro de invierno	<i>fuyugomori</i>	冬籠
De nuevo me acoplo	<i>mata yorisowamu</i>	又よりそはむ
A esta columna,	<i>kono hashira</i>	此柱

o bien en

Acaso se ha marchado	<i>sararetaru</i>	去られたる
De la puerta que de noche miro	<i>kado o yoru miru</i>	門を夜見る
Una bandera,	<i>nobori ka na</i>	幟かな

el *mono no aware* que rebosa desde lo profundo del *makoto* penetra en la humanidad del ser humano como ser vivo. Es como si su cuerpo tridimensional poseyera esencialmente un impulso hacia su transformación por sí mismo en una figura plana con el punto O como su centro.

En el *yūgen*¹¹⁶ es notable su forma tridimensional. Se dice que en “Si vas a la bahía de Naniwa a remar en la mañana se escucha en el Takatsu no Miya¹¹⁷ la voz del cuclillo,” o en “Si sopla el viento se acaban disipando las nubes blancas de las flores, noche tras noche aclara y se ve una espléndida señora luna,” hay *yūgen*. Si se toma como base el cuadrado que forman los cuatro puntos de *hana-futoki-sabi-bosomi* y se corta la pirámide que tiene como vértice a *ogoso* en el centro de la intersección por medio de un plano paralelo a la base, se obtiene la pirámide que tiene como base al punto del corte. La pirámide obtenida manifestará la posición espacial de *yūgen*. Ahora bien, en *yūgen* juega un papel la sombra. Si se postula el octaedro *fūryū* como un cuerpo semi-transparente, y se coloca un cuerpo luminoso más cerca de *okashi* que del centro encima del vértice formado por los extremos de *hana* y *okashi*, la pirámide *yūgen* se aproxima a la cúspide y así acentuará la sombra. Entre los ejemplos aportados anteriormente de “lo sublime,”

¡Qué rayo!	¡Un naranjo!
Hacia lo oscuro van	Una vez en un campo
Voces de garza	Un cuclillo

No hay luna este fin de mes

Cedro de mil años

Que cimbrea la tormenta,

se caracterizan como *yūgen*. La tonada secreta para *biva* que dice “El habitante del cielo baja a la tierra,”

¹¹⁶ Otro concepto estético fundamental en el discurso medieval japonés. Una presentación del mismo se encuentra en Lanzaco 2003: 102-107.

¹¹⁷ Residencia del emperador Nintoku (s. V).

o el Diagrama del Cortejo de los Veinticinco Bodhisatvas de Amida,¹¹⁸ pertenecen al *yūgen*. El que el significado de *yūgen* mostrara cambios a lo largo de la era Heian provocó quizá la siguiente transformación en la pirámide *yūgen*. Es decir cada ángulo de la base de la pirámide *yūgen*, al desplazarse en dirección opuesta a *ogoso* extiende la intersección, y gradualmente la base iba aproximándose al cuadrado *hana-futoki-sabi-bosomi*. Simultáneamente se transformó en la pirámide truncada, cortada por medio de un plano paralelo a la base. También se dio el siguiente caso. La velocidad de descenso de cada ángulo de la base no era la misma, por ello la pirámide *ogoso-hana-futoki-sabi-bosomi* resultó cortada en diagonal, y la pirámide *yūgen* perdió la cuadratura y la horizontalidad de la base auto-determinándose como una pirámide oblicua. De este modo en el caso de que la velocidad de los dos puntos que se desplazaban en dirección a *sabi* y *futoki* fuera mayor que la velocidad de los dos puntos que se desplazaban en dirección a *hana* y *bosomi*, el *yūgen* más bien tomó la forma de *kanjaku*,¹¹⁹ y en el caso de que la relación de velocidad fuera la opuesta el significado de *yūgen* cambió a *yōen*.¹²⁰ Por otra parte y como consecuencia, la sombra reduce la luminosidad y el *yūgen* casi pierde el significado de “oscuro”¹²¹ vulgarizándose hasta alcanzar el significado de “tenue.”¹²²

La “gracia” (優美) muestra una tridimensionalidad en dirección opuesta a *yūgen*. “Gracia” será un tetraedro formado por los cuatro vértices de *hana-sabi-bosomi-okashi*. Es el ámbito de

De esta manera	<i>kono hodo o</i>	此程を
Saludo a su señoría	<i>hana ni rei iu</i>	花に礼いふ
Y me despido, ¹²³	<i>wakare ka na</i>	別れ哉

o

¡Lluvia de mayo!	<i>samidare ya</i>	五月雨や
La sombrilla y una garza	<i>karakasa ni tsuru</i>	傘につる
Una figurita,	<i>konigyō</i>	小人形

o de

De ciruelo una flor	<i>ume ichirin</i>	梅一りん
Hasta de una flor	<i>ichirin hodo no</i>	一りんほどの
La tibieza. ¹²⁴	<i>atatakasa</i>	あたたかさ

¹¹⁸ *Amida nijūgo bosatsu raigō zu* 阿弥陀二十五菩薩来迎図, diagrama del amidismo Heian. Se dibuja a Amida conduciendo a veinticinco bodhisatvas que forman el cortejo que recoge al alma del fallecido para conducirlo al Paraíso del Oeste. Los veinticinco bodhisatvas son los seres divinos protectores de aquellos que recitan la plegaria *nenbutsu*.

¹¹⁹ 閑寂, otro de los conceptos fundamentales de Bashō, equivalente a *sabi*.

¹²⁰ 妖艶, concepto estético medieval que enfatiza el poder de seducción de un poema. Ver Lanzaco 2003: 101.

¹²¹ *Kuroshi* 玄. La “oscuridad” forma parte esencial del término *yūgen* enriqueciendo su calidad enigmática, misteriosa.

¹²² *Kasuka* 幽. La otra parte del carácter combinado de *yūgen*. Como idea estética se refiere a lo fantasmagórico dentro del significado del concepto, pero aquí Kuki lo refiere como una percepción vulgarizada y simplemente sensible a su aspecto de algo débil, con poca entidad.

¹²³ Haiku de Bashō.

¹²⁴ Versión de Vicente Haya:

La “gracia” ha de tener como peculiaridad el que aflore una abierta y clara sonrisa de lado a lado. El *mono no aware* será algo que, a la vez que pierde el *okashi* en la “gracia” se enfatiza el *hosomi*. La “gentileza,”¹²⁵ según el caso se ve como idéntica a *yūbi*, o se ve como idéntica a *mono no aware*.

Lo “magnífico” (壮麗) o lo “espléndido” (豪華), creo que indica el tetraedro formado con los cuatro puntos de *hana-futoki-ogoso*-O. Frente a lo “delgado y afilado” (*hosoku-kearabi*) lo que se dice “desmesurado” (*futoku-oki ni*), no significa simplemente *futoki* en cuanto un vértice del octaedro *fūryū*, sino que se referirá al tetraedro de lo “magnífico.” Dice “Primavera y verano amplios, otoño e invierno estrechos y finos (*hosoku-kearabi*)” (*Mumyōshō*),¹²⁶ y “Huele a brisa de primavera celeste que invita a las nubes, quizá broten las flores de la alta montaña” junto con “Bate las alas y ahora canta el cuclillo, zenit de noche de abril que recojo a mi paso,” se han dado como ejemplo de lo “desmesurado.” También

De Nara siete capas	<i>Nara nanae</i>	奈良七重
Siete pabellones de los templos	<i>shichidō garan</i>	七堂伽藍
<i>Sakura</i> de ocho capas, ¹²⁷	<i>yaezakura</i>	八重桜

o

Del rey Enma ¹²⁸	<i>En ō no</i>	閻王の
¡La boca! Una peonía	<i>keuchi ya botan o</i>	口や牡丹を
Va a exhalar, ¹²⁹	<i>hakan to su</i>	吐かんとす

pertenecen a esta tipología. Es el ámbito de Eitoku¹³⁰ o de Kōrin.¹³¹ Podemos decir que es el ámbito

Sólo una...
La calidez necesaria para que se abra
una sola flor de ciruelo.

¹²⁵ *Yasashimi*, lectura japonesa del primer carácter en *yubi*.

¹²⁶ 無明抄 (1216), conocido ensayo de poética medieval de estilo *yugen*, de Kamo no Chōmei.

¹²⁷ Ejemplo de *nashi* o poesía compuesta en chino pero con lectura japonesa, imitación del *kanshi* o poesía de imitación china, en boga en el s. ix. Ver Konishi 1986. *Nana-e* se refiere a siete capas de laca, típicas del estilo de laqueado de Nara. *shichi-dō garan* hace mención de los siete edificios principales de los templos y monasterios budistas. Por *yaezakura* se entiende un tipo de cerezo japonés caracterizado por floración en capas acumuladas. También designa el color *sakura* que se usa en el teñido de ropajes con cinco capas. El número ocho es simbólico y significa plenitud.

¹²⁸ Nombre japonés de Yamaraja (sc.) o “Señor de la muerte”, divinidad que preside el Hades en la mitología indo-budista. El apelativo de “rey” (*wang*) procede de la traducción china de su nombre. El haiku opera un efecto de sorpresa cuando centra nuestra atención en la boca de la deidad, habitualmente representada en actitud feroz por su naturaleza devoradora de seres humanos. Pero al contrario de lo esperado de su boca no se expele la sangre del sacrificio sino una peonía, flor de origen chino, considerada como la reina de las flores. La rotundidad de su color, destacando el rojo y el blanco, y la exuberancia de sus pétalos simbolizan la pureza y riqueza que se alcanza por medio del ritual de sacrificio simbólico de esta deidad canibal. El carácter de planta medicinal enfatiza la simbólica de la redención a que pertenece esta deidad. Ver Cornu 2001 y Nakazawa 2003.

¹²⁹ Versión libre de Vicente Haya:

La boca del Rey de los infiernos
a punto de exhalar
una peonía.

¹³⁰ Kanō Eitoku (1543-1590), pintor de trazo masculino, fundador de una de las escuelas más importantes en la era Edo.

¹³¹ Ogata Kōrin (1658-1716), pintor de un estilo barroco y esplendoroso.

del jardín del Daigo Sanbōin.¹³²

*Wabi*¹³³ es la antípoda de lo “magnífico,” y será un punto fijo que ocupa una posición dentro del triángulo isósceles formado por los tres puntos de *sabi-bosomi-O*. Tanto

La aldea de montaña	<i>yamazato wa</i>	山里は
Especialmente en el otoño	<i>aki koso koto ni</i>	秋こそことに
Se torna solitaria	<i>wabishikere</i>	わびしけれ
Con el sonido del grito de los ciervos	<i>shika no naku ne ni</i>	鹿の鳴くねに
Me despierto a ratos, ¹³⁴	<i>me o samashitsutsu</i>	眼をさましつつ

como

Del solitario	<i>wabibito no</i>	わび人の
A sus lágrimas parece	<i>namida ni nitaru</i>	涙に似たる
El <i>sakura</i> acaso	<i>sakura ka na</i>	桜かな
Si les agrede el viento	<i>kazemi ni shimeba</i>	風身にしめば
Son las primeras en caer,	<i>mazu koboretsutsu</i>	まづこぼれつつ

así como

Vive solitario	<i>wabite sume</i>	侘びてすめ
El retiro en la pobreza de la luna	<i>tsukiwabisai ga</i>	月侘齋が
Canción de té de Nara, ¹³⁵	<i>Naracha uta</i>	奈良茶歌

son todas iguales. Como dice “Cuando respondas disculpándote aunque no haya quien pregunte sin embargo discúlpate con austeridad”¹³⁶ (*Bashō shokanshū*),¹³⁷ *wabi* es a la vez *sabi* y un sentimiento de desolación. Sustraer de *mono no aware* el triángulo isósceles *hana-bosomi-O*, da el triángulo isósceles a que pertenece el *wabi*. *Wabi* no es más que una particularización de *mono no aware*. También el té *wabi* de Rikyū está impregnado de *mono no aware*. Todas las formas de *wabi* son *mono no aware*, pero todas las formas de *mono no aware* no se puede decir que sean *wabi*. Si nos referimos a su relación con *shiori*, frente al hecho de que *shiori* era una línea curva *wabi* es un punto dentro del mismo triángulo. Se puede pensar también que *shiori* es el locus de cuando *wabi* opera ateniéndose a unas determinadas

¹³² 醍醐三宝院, monasterio budista de Kyoto, famoso entre otras cosas por sus jardines y la decoración de las puertas de sus dependencias.

¹³³ Concepto estético fundamental del medioevo japonés, habitualmente asociado a *sabi*. Designa la belleza asociada a la pobreza de recursos y la simplicidad de diseño. Ver Lanzaco 2003: 91-92.

¹³⁴ Los dos ejemplos siguientes son de *tanka* (5-7-5-7-7). Éste en particular es de autoría de Mibu no Tadamine y se encuentra en el *Kokinshū* (214 『古今和歌集』佐伯梅友校注、岩波文庫 1981). Comentario interpretativo de Uchida Yoshihiko: “Me despierto repetidas veces noche tras noche, ya que para los ciervos el otoño es la época de reproducción. El grito de los ciervos macho que llaman a la hembra hace imaginar la relación de sexo en seres humanos.”

¹³⁵ Haiku de Bashō. El *Naracha* es una abreviación de *Nara chameshi*, designando un sustento austero consistente en verter dentro del té sake, soja hervida y productos muy básicos.

¹³⁶ En esta sentencia se juega con el doble significado de *wabi*, por un lado “austeridad” y por otro “disculparse,” en el original el kana utilizado en lugar de los caracteres correspondientes provoca esta ambigüedad.

¹³⁷ 芭蕉書翰集 Epistolario de Bashō.

condiciones. En “Si se moja con *wabi* el cuerpo de la flor flota, y si hay agua que incesantemente riegue la raíz de la flor, de eso se trata,” no se puede reconocer tal cual la materialidad objetiva de las diez bolas de arroz en *Utsu no yama*,¹³⁸ pero en la figura gentil que se proyecta en la pantalla de la sentimentalidad subjetiva se nos permitirá ver un ejemplo de *shiori* en cuanto locus del *wabi*. Además, en una tonada de Utazawa¹³⁹ o en un dibujo de tinta se ha enseñado sobre la relación entre *wabi* y *shiori*.

Hasta aquí, hemos reflexionado sobre cómo un octaedro manifiesta el valor estético que genera el *fūryū*. Frente a esto no excluyo que haya alguna oposición. Ello es porque el *fūryū*, habiendo adoptado históricamente una figura muy notable, ha mostrado la tendencia de girar hacia *sabi* en la diagonal *hana-sabi*, a preferir *bosomi* en la diagonal *futoki-bosomi*, y a escoger *okashi* en la diagonal *ogoso-okashi*. En consecuencia, quizá se produzca un debate sobre si la figura que muestra el *fūryū* no sea un octaedro, sino un tetraedro formado por los cuatro puntos de *sabi-bosomi-okashi-O*. Sin embargo, en la medida en que no rehusamos acordar el ver un tipo de individuo *fūryū* en el Hotaiko¹⁴⁰ que celebró un banquete floral en Daigo, o en Kōrin que arrojó una pieza de laca dorada al río Oi, tal postura de oposición se quiebra fácilmente.

Los filósofos de la antigüedad pensaban que de entre los cuatro elementos primarios de tierra, agua, fuego y aire, las partículas de tierra forman hexaedros, las partículas de agua poliedros de veinte lados, las partículas de fuego tetraedros, y las partículas de aire octaedros. El hecho de que los octaedros que se decía conformaban las partículas de “aire” puedan mostrar el sistema de valor de *fūryū*, será algo fortuito pero creo que muestra una similitud.

¹³⁸ 宇津の山 montaña fronteriza en la prefectura de Shizuoka. La expresión como tal es utilizada en poesía como *uta makura*.

¹³⁹ Estilo de canción de finales de Edo.

¹⁴⁰ Toyotomi Hideyoshi.

El autor del *Fūryū shidō kenden*, Furai Sanjin¹⁴¹ refiere tierra, agua, fuego y aire como agua, fuego, tierra y *ki*,¹⁴² pero sobre el “aire” (*kaze*) de dentro del cuerpo enseña que “agua-fuego-tierra-*ki* llenan el espacio entre cielo y tierra, y por ello originalmente están constituidos dentro del cuerpo, los cuatro proceden del cuerpo. Los alimentos diarios se convierten en excremento y se convierten en fertilizante de las cinco semillas,¹⁴³ lo cual ¿acaso no significa que la tierra procede del cuerpo humano? Además lo que se convierte en orina y sudor es el agua que expide el cuerpo. En la parte superior lo llamamos respiración, en la inferior lo llamamos ventosidad, esto procede del *ki* del cuerpo” (*Hōhiron kōben*).¹⁴⁴ De este modo el eremita que injuria “Atrapados en el papel mojado chino, no les hace libres a los pedosos maestros confucianos” (*Fūryū shidō kenden*), y que “al haberse convertido en un ser autónomo en el espacio,¹⁴⁵ y un cuerpo que vence al viento, se llama a sí mismo Furai Sennin,”¹⁴⁶ declara que “cuando hace calor despide un viento fresco, cuando hace frío genera un viento caliente, y cuando quiere volar le salen alas,” y que posee “un abanico que contiene el secreto de las artes del eremita” (ibíd.). Cuando alguien entrega el cuerpo al “aire” que sopla en el cielo azul, por mediación de la respiración del “aire” de dentro del cuerpo, se convierte en un caballero *fūryū*.

En resumen, *fūryū* no es otra cosa que una existencia humana que vive activamente la experiencia estética que toma como clave la belleza natural en la relación entre las formas sociales de “aire” (*fu*) y “corriente” (*ryū*), pero a la actividad que se da en este aspecto artístico, la precede desde el principio como condición indispensable una destructividad pasiva que se da en el aspecto moral. *Fūryū* es de partida una actitud vital en cuanto individuo autónomo emancipado de la vulgaridad, y tiene el carácter elevado e indomable de “la corriente del viento” (*kaze no nagare*). Sin embargo esa destructividad significa una destructividad interior, y no la ruptura formal externa con el sistema laboral-social. Antes bien podremos decir que dentro del propio sistema laboral-social llevar a la

¹⁴¹ Nombre adoptado de Hiraga Gennai (1728-1779), naturalista y autor dramático, una de las figuras intelectualmente más sobresalientes de su época. Estudió literatura japonesa, ciencia holandesa, economía y medicina natural. En su producción ensayística cuenta con la conocida obra que menciona Kuki, 『風流志道軒伝』 (1763), de estilo humorístico en boga entre los años 1751-1781. En ella refleja abierta y agudamente las condiciones sociales y los sentimientos generales de su época. El personaje principal es Shidōken (1680?-1765), un narrador de historias de Kyoto cuya fama llegó a Edo.

¹⁴² 氣 (ch. *chi*), principio material activo del sistema metafísico chino antiguo.

¹⁴³ “las cinco semillas” o “cinco cereales” es una expresión tradicional de origen muy antiguo que hace referencia a los cinco tipos de grano que simbolizan la producción agrícola y garantizan la subsistencia del pueblo. Su origen está explicado en la mitología (*Kojiki*), igual que ocurre en las mitologías de otras culturas (ver Eliade).

¹⁴⁴ 放屁論後編 o “Teoría de la ventosidad, Segunda Parte.”

¹⁴⁵ *Higyō* 飛行, término budista que designa el poder divino de tener pies alados, y desplazarse libremente por el cielo.

¹⁴⁶ 風来仙人 juego de palabras con el nombre del autor, Furai Sanjin. *Furai* significa “traído por el viento,” como en el japonés moderno *furaiibō* “un vagabundo.” *Sennin* significa “habitante de la montaña” o eremita. Es un concepto heredado del taoísmo chino antiguo. Estos personajes tenían carácter semi-divino y ejercían poderes sobrenaturales.

práctica una individualidad autónoma natural es *fūryū* auténtico en sentido actual.¹⁴⁷

Sin embargo, el individuo *fūryū* es en una palabra un “elegido (選ばれし者).” Un *fūryū* proyectado y planificado depende del hecho de ser proyectado. La invitación al *fūryū* tiene que esperar al golpe de fortuna del “viento del cielo” de

Viento del cielo	<i>amatsukaze</i>	天つ風
El sendero de paso de las nubes	<i>kumo no kayoi ji</i>	雲のかよひ路
¡Cierra con tu aliento!	<i>fukitoji yo</i>	ふきとちよ

De este modo la experiencia esteticista *fūryū*, en la figura de danzarina del cielo que aparece de repente, no es otra cosa que la “autenticidad” (*makoto*) de un corazón que invoca

Figura de doncella	<i>otome no sugata</i>	乙女の姿
Quédate un momento. ¹⁴⁸	<i>Shibashitodomen</i>	しばしとどめん

El *fūryū* anticipa la conversión al espíritu del viento Shinatobe no Mikoto¹⁴⁹ nacido de una brisa purificadora, y la súplica al hijo de la madre naturaleza que desciende el sendero de paso de las nubes, Furai Sennin, como su último fundamento.

Referencias bibliográficas a *Iki no kōzō* y “*Fūryū ni tsuite*”

Baudelaire, Charles (1867) “Harmonie du soir” en *The Complete Verse : Baudelaire*. Anvil Press Poetry, 1986 : 116-117

----- *Salones y otros escritos sobre arte*. Visor, 1996

----- *El pintor de la vida moderna*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1994

----- *Obra poética completa*. Akal, 2003

Becker, Oskar (1929) « Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abentuerlichkeit des Künstlers” en *Von der Abenteuerlichkeit des Künstlers un der vorsichtigen Verwegenheit des Philosophen*. Alexander

¹⁴⁷ Advertimos en esta argumentación un manifiesto auto-correctivo frente a un discurso que podría interpretarse como una invitación a la anarquía del artista bohemio, carácter al que se acerca peligrosamente el análisis del *fūryū*. Kuki se muestra consciente de la censura política del momento. Es por ello que esta consideración nos resulta un tanto ajena a todo lo dicho hasta aquí sobre *fūryū*.

¹⁴⁸ Con los tres versos anteriores forman un tanka de autoría de Henjo, presente en el *Kokinshū* (872). Versión castellana de Uchida Yoshihiko:

Viento del cielo
Sendero de paso de las nubes
Ciérralo soplando
La imagen de la ninfa celestial
Quiero mantener por un momento.

¹⁴⁹ 級長戸辺命, nombre recogido en el *Nihon shoki* (720) del *kami* Shinatsu Hiko, que también es recogido con este nombre en el *Kojiki* (712). Se trata de un *kami* procreado en el acto generador del mundo por la pareja primordial Izanagi/Izanami. Shinatsu Hiko procede del aliento de Izanagi. El acto generador es evocado en el haiku citado por Kuki. El *Nihongi* le atribuye sexo femenino, pues entiende *tobe* como variante de *tome*. La aparición de ambos nombres en un “Norito” del *Engishiki* (927) sugiere que se trata originalmente de una pareja. Ver *Nihongi, Encyclopedia of Shinto* 2001. No se trata, no obstante, del único/s *kami* del viento en la mitología japonesa. Se puede interpretar como tal, por ejemplo a Susano no Mikoto.

- Verlag, 1994
- Bergson, Henri (1889) “De l’organisation des états de conscience : La liberté » en *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Presses Universitaires de France, 1946 : 105-166
 ----- *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Sígueme, 1999
- Biran, Maine de (1812) *Essai sur les fondements de la psychologie* (Œuvres inédites de Maine de Biran).
 Dezobry, 1859 : 203-217
- Botz-Bornstein, Thorsten (Octubre 2000) "Contingency and the 'time of the dream': Kuki Shuzo and French Prewar Philosophy" en *Philosophy East and West*, Vol. 50 No. 4: 481-506 (accesible en internet)
- Boutroux, M. Émile (1902) “La psychologie du misticisme” en *La nature et l’esprit*. Vrin, 1926 : 175-190
- Clark, John (1986) “Some Models in Japanese Art History” en *Burlington Magazine* Vol. 128, No. 1005 (Dec., 1986): 881-889
- Dale, Peter N. (1986) *The Myth of Japanese Uniqueness*. Croom Helm
- Dessoir, Max (1906) *Aesthetics and Theory of Art*. Wayne State University Press, 1970: 358-371
- Falero, Alfonso J., “De lo trágico en la cultura japonesa” (en prensa)
- Goethe, Johann W. “Mignon” en *The Poems of Goethe*. Thomas Y. Crowell: 90
- Heidegger, Martin (1959) “De un diálogo acerca del habla” en *De camino al habla*. Odós, 1987
 ----- (1927) “La doble tarea en la elucidación de la cuestión del Ser: Método de investigación y su plan” en *Ser y tiempo*. Trotta, 2003
- Husserl, Edmund (1913) “Hecho y esencia” en *Ideas relativas a fenomenología pura y filosofía fenomenológica*. Fondo de Cultura Económica, 1993
- Jacinto Zavala, Agustín (ed. 1997) *La otra filosofía japonesa: Antología*. El Colegio de Michoacán
- Kant, Immanuel (1788) *Crítica de la razón práctica*. Alianza, 2005
- Karatani, Kojin (1989) “One Spirit, Two Nineteenth Centuries” en Miyoshi/Harootunian 1989: 259-272
 ----- (1985) “Edo Exegesis and the Present” en Marra 1999: 270-300
- Kellermann, Bernard (1920) “Tempelstädte” en *Ein Spaziergang in Japan*. Paul Cassirer: 249-259
- 喜田川守貞『近世風俗志』 更生書店、1908
- Konishi, Jin'ichi (1982) *A History of Japanese Literature, Vol. Two: The Early Middle Ages*. Princeton University Press 1986
- Koren, Leonard (1994) *Wabi-Sabi: For Artists, Designers, Poets & Philosophers*. Stone Bridge Press
- 九鬼周造『九鬼周造全集』 (全 11 卷・別巻) 岩波書店、1982
 ———— 「風流に間する一考察」 en 『「いき」の構造』 : 99-127
- Kuki, Shuzo (1935) “El problema de la contingencia: introducción y conclusión” (versión de A. Jacinto Zavala) en A. Jacinto Zavala 1997: 145-158
 ----- 『「いき」の構造』 (他二篇) 岩波文庫、1979 (incluye artículo explicativo de Tada

- Michitaro)
- (1930) “La estructura del *iki*” (I-IV. Versión de A. J. Falero) en *Analecta Malacitana* Vols. XXVII, 1: 247-272, 2: 665-720, XXVIII, 1: 243-312, 2: 659-686, 2004-2005
- *Reflections on Japanese Taste: The Structure of iki* (versión de J. Clark) Power Publications, 1997
- “La estructura del *iki*: introducción y conclusión” (versión de A. Jacinto Zavala) en A. Jacinto Zavala: 159-178
- (1928) “La noción del tiempo y su *recuperación* en oriente” (versión de A. Jacinto Zavala) en A. Jacinto Zavala: 133-143
- “Considerations on Time: Two Essays Delivered at Pontigny During the *décade* of 8-18 August 1928” (versión de St. Light) en Light: 43-51
- (1928) “*Propos* on Japan” (versión de St. Light) en Light: 71-98
- (1928) “‘Monsieur Sartre’: A Notebook” en Light: 99-144
- Lanzaco, Salafranca (2003) *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*. Verbum
- Light, Stephen (1987) *Shuzo Kuki and Jean-Paul Sartre: Influence and Counter-Influence in the Early History of Existential Phenomenology (Including The Notebook ‘Monsieur Sartre’ and Other Parisian Writings of Shuzo Kuki)* Southern Illinois University Press
- Lipps, Theodor (1903-1906) *Ästhetik*. Leopold Voss, 1923
- Marra, Michael F. (ed. 2004) *Kuki Shuzo: A Philosopher’s Poetry and Poetics*. University of Hawaii Press
- (2004) “Poetry and Poetics in Tension: Kuki Shuzo’s French and German Connections” en *Proceedings of the Association for Japanese Literary Studies* VOL. 4, SUMMER 2003: 79-98
- (ed. 2002) *Japanese Hermeneutics: Current Debates on Aesthetics and Interpretation*. University of Hawaii Press
- (ed. 2001) *A History of Modern Japanese Aesthetics*. University of Hawaii Press
- (ed. 1999) *Modern Japanese Aesthetics: A Reader*. University of Hawaii Press
- Miyoshi/Harootunian (eds. 1993) *Japan in the World*. Duke University Press
- (eds. 1989) *Postmodernism and Japan*. Duke University Press
- 紫式部 『源氏物語』 (全6冊。山岸徳平校注) 岩波文庫、1965
- Murasaki, Shikibu (1007) *La historia de Genji* (2 vols., versión de J. Fibla) Atalanta 2006
- Nara, Hiroshi (2004) *The Structure of Detachment: The Aesthetic Vision of Kuki Shuzo, With a Translation of Iki no kozo*. University of Hawaii Press
- Nietzsche, Friedrich W. *Obras inmortales*. Edicomunicación, 1988
- Nitta/Tatematsu (eds. 1979) *Japanese Phenomenology: Phenomenology as the Trans-cultural Philosophical Approach* (Analecta Husserliana Vol. VIII) D. Reidel Publ.
- Nitta/Tatematsu/Shimomise (1979) “Phenomenology and Philosophy in Japan” en

- Nitta/Tatematsu: 3-20
- Odin, Steve (2001) *Artistic Detachment in Japan and the West: Psychic Distance in Comparative Aesthetics*.
University of Hawaii Press
- Ogawa, Tadashi (1979) “The Kyoto School of Philosophy and Phenomenology” en
Nitta/Tatematsu: 207-222
- Ohashi, Ryosuke (2002) “The Hermeneutic Approach to Japanese Modernity: *Art-Way, Iki*, and
Cut-Continuance?” en Marra 2002: 25-35
- Okakura, Kakuzo (1906) *The Book of Tea* (versión bilingüe inglés/japonés) Iwanami Bunko 1994
----- *El libro del té*. Olañeta, 2005
----- (1903) *The Ideals of the East: With Special Reference to the Art of Japan*. Tuttle, 1970
- Pincus, Leslie (1996) *Authenticating Culture in Imperial Japan: Kuki Shuzo and the Rise of National Aesthetics*.
California University Press
----- (1993) “In a Labyrinth of Western Desire: Kuki Shuzo and the Discovery of
Japanese Being” en Miyoshi/Harootunian 1993: 222-236
- Perniola, Mario (1997) *La estética del siglo veinte*. Visor 2001
- Saito, Takako (2001) “La question de l’individu et du tout chez Watsuji, Kuki et Nishida dans les
années 1930 et 1940” *Japon pluriel*. 4. Actes du quatrième Colloque de la Société française des
études japonaises” 313-322. Philippe Picquier
- Shelley, Percy B. “To a Skylark” in *Opere*. Einaudi-Gallimard, 1995
- Sieveling, Forbes (1912) « Dandyism and Brummell » en *Contemporary Review*, May: 699-707
- Stendhal (1856) *De l’amour*. Michel Lévy Frères
----- *Del amor*. Alianza, 2003
- 田中久文『九鬼周造——偶然と自然』ペリカン社、1992
- Tanaka, Kyubun (1992) “Kuki Shuzo and the Phenomenology of *Iki*” en Marra 2001: 318-344
- Valéry, Paul (1921) *Eupalinos o el arquitecto*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
Murcia, 1997
- Verlaine, Paul (1885) “L’art poétique” en L. Aguetant (ed.) *Le bonheur de lire Verlaine*. Les Éditions du
Cerf, 1978 : 75-94
- 谷口静浩「「実存」の哲学——九鬼周造」 en 藤田正勝編『日本近代思想を学ぶ人のために』世界思想社、1997:152-169
- 安田武・多田道太郎『『「いき」の構造』を読む』朝日選書、1979

Alfonso Falero Folgoso 2006