

Cómo leer el *Man'yōshū* en su contexto

Claves culturales de lectura

[publicado en *Aproximación a la literatura clásica japonesa*, Salamanca: Amarú, cap. 1]

CLAVE 1.

El mundo del *waka*

La palabra ritual de los *norito*¹ y la palabra poética de la tradición más remota coinciden en un punto, en su antigüedad. Independientemente del problema de su transcripción tardía, la tradición poética con raíces más antiguas en la cultura japonesa, llamada *waka*,² precede unos siglos a la primera compilación de poesías que se produce en la era Nara (710-794). Palabra ritual y palabra poética corresponden pues a las tradiciones orales primigenias en la cultura japonesa. Así nos descubren una mentalidad, la del culto a los *kami*,³ y una sensibilidad, la de la cultura heredera de Yamato. Son palabras que tienen cierto contacto en las temáticas, pero su coincidencia más importante es en la cadencia misma de las frases: el ritmo. Aunque el estilo repetitivo de la palabra ritual, que porta las frases como arcanos de la sabiduría ancestral, contrasta con la libertad de inspiración del poeta que transmite la eternidad del momento estético en la fugacidad del momento vivido.

Esta tradición poética es para nosotros una fuente inapreciable de conocimiento del mundo popular de Nara, que expresa a su manera sus propios temas, y por otro lado se fusiona con el mundo aristocrático de la mitología en una sensibilidad compartida. Rito y poesía, factores clave de cohesión social en el proyecto de la nación japonesa.

En la poesía *waka* participan todos los grupos sociales, desde los emperadores hasta poetas procedentes de las capas populares, pasando por la aristocracia. En la colección más antigua que poseemos de esta, de la era Nara, y coetánea con la mitología, tenemos además de una colección valiosísima desde el punto de vista literario, una fuente de información adicional imprescindible para el conocimiento de la cultura antigua japonesa. Por ejemplo, en las poesías de emperadores como Yūryaku encontramos referencias a la costumbre de recibir tributos periódicos procedentes de las provincias sometidas a la corte de Yamato, como señal de sometimiento político (Hayashiya, 98). De esto nos habla también el *Ryō* (718)⁴ y el *Fudoki* (714).⁵

¹ Fórmulas rituales en forma de plegaria que acompañan a otras prácticas en el mundo del animismo japonés. Tienen un carácter mágico o semi-mágico y su origen es en parte chamanístico. Se transmitieron oralmente hasta ser fijadas en los documentos rituales muy tardíamente, en el siglo X.

² Véase clave 4 en este capítulo.

³ *Kami* es el nombre que reciben en japonés los espíritus a los que se dirigen las plegarias de los *norito*.

⁴ Conjunto de textos legales del derecho civil clásico recopilados durante los siglos VII y VIII. La fecha corresponde a la publicación del último de estos.

CLAVE 2.

El mundo popular de Nara

En la antología del *Man'yōshū* o Colección para diez mil generaciones, encontramos testimonio sobre la fe popular en el poder mágico de la palabra, el *kotodama* o “espíritu de la palabra”, asociado al poder político-espiritual de Yamato. La unificación política era un proyecto que conllevaba necesariamente una unificación cultural. Dentro de esta, la unificación lingüística era una *conditio sine qua non*. Los diversos dialectos se unifican en un idioma común en un proceso en el cual la introducción de la escritura juega un papel primordial. En manos de la clase dominante, la producción de los textos de la era Nara es una codificación y estandarización del uso de la escritura. Simultáneamente se unifica el estilo. El *Man'yōshū* hay que entenderlo culturalmente desde esta perspectiva. Como escritura, estandariza el *man'yōgana*, un tipo de grafía en la que se toma prestado el sonido de los *kanji* o escritura china y se reproduce fonéticamente el japonés antiguo o *yamatogo*. Aparecen sus antecedentes en inscripciones hechas en espadas y espejos donde se han grabado nombres de persona. Su uso se extendió en este periodo, y especialmente el nombre de *man'yōgana* proviene de su uso sistemático en el *Man'yōshū*. Y como estilo, dota de un lenguaje común a la clase dominante y dominada, desde emperadores a plebeyos. Esta unificación de estilo y sensibilidad tiene una importancia vital para la cohesión cultural del proyecto de Yamato. La creencia en el poder de la palabra, expresada en los célebres versos sobre el *kotodama* (*Man'yōshū* 2506),⁶ es por ende un factor cultural de cohesión que tiene claras implicaciones políticas.

El *Man'yōshū* es un texto donde encontramos expresión de muchos aspectos de la vida alrededor de los núcleos de cohesión política y económica que forman las ciudades de finales de la era Asuka, como Karu (*M* 207, 26567), Tsuba (*M* 2951, 3101) y Heijo (*M* 310, 1264). Las ciudades de este periodo son centros de intercambio social, en ellas vive en sus mansiones, separada de la plebe, la aristocracia. Su núcleo está formado por los funcionarios, cuyos altos cargos están en manos de la propia aristocracia y de la familia imperial. Familias de menos abolengo ocupan puestos medios o modestos, y en el *Nihon shoki* (720)⁸ o en los códigos de leyes de la era Nara encontramos normativas referentes a la concesión de fincas urbanas para vivienda del funcionariado. La clase campesina no tiene una

⁵ Enciclopedia de folclore regional. Contiene mucha información sobre toponimias y usos locales, y es por tanto un texto de carácter complementario a los clásicos de las crónicas oficiales.

⁶ Ver otros dos ejemplos en Lanzaco 2009, 24. En adelante citamos los poemas por la sigla *M*.

⁷ Lo incluimos en la clave 6, ver *infra*.

⁸ Segundo de los clásicos de la historia dinástica, que presta menos atención a la mitología y se centra en la historia, siguiendo modelos historiográficos chinos. Es complementario al *Kojiki*, y durante muchos siglos la fuente única de conocimiento mito-histórico sobre los primeros monarcas.

presencia significativa, siendo más bien los gremios de artesanos quienes completan el panorama ciudadano. Templos, santuarios y clero le añaden el halo de santidad, mientras que vagabundos de diversa clase aportan otro factor fundamental: el valor sagrado de los parias. Son los agoreros o invocadores de la fortuna, magos capaces de hechizar con sus fórmulas, maestros del esoterismo, narradores de leyendas y cuentos.⁹ Por otra parte, las ciudades de la era Asuka-Nara (siglos VII-VIII) son también objeto frecuente de desastres climáticos y muchos textos nos narran la situación de hambruna entre el sector más desfavorecido de la población.

La reubicación de la capital, desde la ciudadela de Fujiwara, a la de Heijo, en la cuenca de Nara, se produce por decisión de la emperatriz Genmei el año 710. Queda abierta cierta polémica respecto a si esto supone la clausura de la fortaleza de Fujiwara o si por el contrario se da coexistencia.¹⁰ A nivel popular el traslado afecta produciendo una cierta inestabilidad social, ya que la construcción de la nueva ciudad supone una gran carga económica. Aunque la vida en las ciudades ya asentadas no parece cambiar gran cosa con los frecuentes traslados de capital.

Aunque la estructura urbanística de la capital de Heijo aún deja muchos puntos sin resolver, parece claro que la ciudad se construye alrededor del palacio imperial. La tierra para viviendas es propiedad estatal y se distribuye de forma que la aristocracia vive en magníficas mansiones de unos 60.000 metros cuadrados, mayores o menores y más o menos separadas de la corte, mientras que la población sin rango oficial vivía en la parte exterior de la ciudad, en terrenos de unos 500 metros cuadrados con dos o tres edificios a lo sumo de entre 35 a 60 metros cuadrados (según los textos había espacios de la mitad de esta medida). Hay que tener en cuenta que el sistema social estaba constituido por grandes familias, con más de diez miembros cada una de ellas. Las construcciones más cuidadas eran sin duda los templos y santuarios.

La arqueología de Nara nos provee de otra fuente de información con el descubrimiento de numerosas vasijas y recipientes de alfarería, que coinciden con los datos que tenemos en los textos administrativos sobre el pago de tributos de las provincias a la capital. Los recipientes sin barniz procedían de una alfarería autóctona de la era Yayoi (siglo II a.e.-II), mientras que las piezas barnizadas con laca eran realizadas con técnicas importadas originalmente de Corea. Tanto la recogida de tributos como la mano de obra para las construcciones de carácter oficial nos hablan de un tráfico permanente entre provincias y capital, ya que esta mano de obra era reclutada de distintas provincias.

⁹ Sobre estos vagabundos que son maestros itinerantes de la fortuna, véase *M* 3885-6.

¹⁰ A este respecto véase Iwanaga Seizō “Iten *ka* heizon *ka*” en Tanaka, 145-148.

Especial atención debe prestarse a la afluencia de artesanos en la vida de Nara. Nara no era una simple ciudad administrativa. El trabajo artesano era muy apreciado, existiendo fábricas de fundición, herrerías y carpinterías públicas dentro del mismo recinto del palacio imperial. Talleres de diversas artesanías y manufactura de alimentos, como la producción de sal, que proveían al estado, se encontraban en provincias limítrofes o cercanas a la capital. Asimismo los descubrimientos arqueológicos nos descubren talleres de fabricación privados pertenecientes a familias de la aristocracia. Finalmente, el sector sur de la capital contaba con numerosas instalaciones manufactureras de pequeña envergadura. En resumen, la clase artesanal era variada e importante en el conjunto de la constitución de la capital, constructores de armaduras y yelmos, de arcos y flechas, alfareros, curtidores de piel, herreros, torneros, pintores, se encuentran entre aquellas profesiones de las que tenemos constancia. Del trabajo de los torneros queda rastro tanto en yacimientos arqueológicos como en el *Shokunibongi* o Continuación del *Nihongi* (797).¹¹ En el templo Hōryūji (607) de Nara podemos encontrar 4.500 ejemplares de torrecitas votivas hechas de madera y pintadas en blanco, donde la corte introdujo sutras con poder mágico para preservarla de revueltas políticas. Esta producción masiva en el Nara tardío nos habla de la importancia de este gremio.

Finalmente no podemos olvidar al noventa por ciento de la población, que en este periodo eran los agricultores. El contacto principal entre capital y provincias se ejercía mediante el sistema tributario, el cual se basaba principalmente en tres fuentes.

Por medio de una de estas, el *so*, se recogía una parte de la cosecha, el cual se regía por el sistema de *kubunden* o “reparto de arrozales” por parte del estado, propietario absoluto de la tierra, a los campesinos.

El *yō* recogía piezas de seda y algodón. Y el *chō* recogía diversos productos de la zona, como pescado de las poblaciones costeras, tejidos, etcétera. El tributo se recaudaba a través de los alcaldes (*sato osa*) de los poblados (*sato*).

Un *sato* constaba oficialmente de cincuenta familias (*ke*). El tributo *so* se solía almacenar en las oficinas regionales, mientras que los otros eran transportados directamente a la capital. La carga económica que suponía este sistema dio lugar a la huida masiva de campesinos hacia zonas del extrarradio, que no controlaba el estado, en busca de terrenos donde abrir nuevos campos fuera del control estatal. Según la historiografía moderna, este fenómeno dio lugar al fin del sistema tributario en la era Heian (794-1185), pero según la nueva historia social del tipo de Amino Yoshihiko se trataba de desplazamientos demográficos de una población fluctuante, fuera del control del estado.

¹¹ El término *Nihongi* es una versión abreviada del título del *Nihon shoki*.

CLAVE 3.**La leyenda**

El mundo de la leyenda se incorpora a la producción textual desde las primeras obras. Así el *Kiki* (abreviación de *Kojiki* y *Nihon shoki*), especialmente en la parte mitológica, incorpora diversas leyendas del bagaje popular dentro de una elaborada estructura. Dichas leyendas nos aportan claves para conocer mejor la personalidad cultural de las regiones donde se dan y su relación con la cultura hegemónica. Además del *Kiki*, textos como el *Fudoki* (714) también son ricos en narraciones legendarias, o incluso en versiones propias alternativas de leyendas que encontramos en la mitología y la historia oficiales. Las fuentes escritas más antiguas del género narrativo popular las encontramos en lugares como el “*Tango* (Kioto) *fudoki*” y las crónicas imperiales. Algunos episodios del cancionero popular serán recogidos en épocas tardías por el teatro *nō* y otras formas literarias. Además encontramos determinados arquetipos procedentes de la tradición oral, como el de las doncellas-garza, el de la virgen celestial o el del pobre afortunado. El *Man'yōshū* dedica toda una sección, la número 16, a poemas basados en narraciones de carácter legendario donde hallamos versiones primitivas muy valiosas de algunos arquetipos del cuento popular.¹² Constituye por tanto una fuente de información también sobre el origen del imaginario popular japonés.

CLAVE 4.**El nacimiento de una estética**

En general por *waka* se entiende la tradición poética japonesa o *wa*, escrita en lengua autóctona, frente a la escrita en chino o *kanshi*. Dentro del estilo *waka*, según la longitud del poema, se distingue entre *chōka* o “canto largo”, *tanka* o “canto corto”, *sedōka* o “canto simétrico (cuerpo y encabezamiento)”, *katauta* o “estrofa”, etcétera.

El *chōka* es un poema de estructura métrica 5-7 5-7...7-7, que repite una estrofa de 5-7 un número indeterminado de veces, y que frecuentemente acaba en un pareado de 7-7. Suele darse en grupo con un poema de respuesta o antiestrofa. Hay *chōka* un tanto flexibles en métrica, y es un tipo de poema muy utilizado en el *Man'yōshū*, aunque deja de tener vigor después de Heian.

El *tanka*, por otro lado, tiene una estructura métrica de 5-7-5-7-7, de cinco versos. Aparece por primera vez en los últimos cantos del *Kiki* y en los más antiguos del *Man'yōshū*. Se mantiene en el *Kokin wakashū* o Colección de *waka* antiguos y modernos (907), y llegó a convertirse en el estilo más representativo de este género.

La estructura métrica del estilo *sedōka* es 5-7-7 5-7-7, su nombre designa pues una forma repetida en

¹² Véase el capítulo 3 de esta obra.

dos estrofas de 5-7-7, con un total de seis versos. El origen de este estilo está en la respuesta a una estrofa por medio de otra, o antiestrofa. Originalmente se trata de canciones populares en su mayoría. Encontramos también ejemplos de este estilo en el *Kiki* y en el *Man'yōshū* (M 1275¹³).

Por *katanta* se entiende un tipo de canto que se practicaba en la escuela oficial de música y danza cortesana *gagaku*. Su estructura métrica es 5-7-7 o 5-7-5, de tres versos. Desde antes de la era Nara se usaba en dúo de pregunta-respuesta. Con el tiempo se perdió este estilo, aunque se hizo un intento en la era Edo de recuperar esta tradición identificándola con el *haikai*.¹⁴

En la era Nara, el *waka* o *washi* significaba “canto que armoniza”, siguiendo la etimología del carácter japonés *wa*, que significa un canto de réplica a otro canto. En el *Man'yōshū* podemos encontrar un ejemplo de este tipo en los cantos 4293-94, que son cantos rituales ordenados por la emperatriz Genshō (715-724),¹⁵ para informar de los viajes a las provincias de los embajadores o de los oficiales de la corte.

CLAVE 5.

Los poetas

En el *Man'yōshū* tenemos la primera antología lírica de las letras japonesas, cuya recopilación se completó hacia el año 760. Reúne poemas-cantos de gran antigüedad y representativos de una tradición oral, popular y anónima, cuya temática es principalmente lírica, con gran cantidad de poemas sobre el sentido evanescente de lo vivido, y una profunda nostalgia, expresados en clave amorosa usando una amplia iconografía paisajística o naturalista. Junto a estos poemas aparecen otros firmados por poetas consagrados, por oficiales de la corte, aristócratas e incluso por emperadores. En su variedad métrica, estilística y contextual forman el conjunto de la gran tradición del *waka*. El *waka*, y en su estructura más representativa el *tanka*, conformará la tradición poética más antigua y duradera de las letras japonesas. Como elemento de unificación de la sensibilidad japonesa, ha sido cultivado por la familia imperial hasta nuestros días, adquiriendo con ello una importancia no solo literaria sino también cultural. En esta tradición aparecen ya en su origen dos aspectos que se repetirán sucesivamente en otros periodos de la historia literaria japonesa. Uno de ellos es el carácter ritualista de muchos de los poemas, el otro es la figura del poeta itinerante. Respecto a la forma literaria, se trata de cantos destinados a ser acompañados con *koto* o recitados *a capella*, con melodía improvisada. También se podían acompañar de danza individual, sin patrón determinado, siguiendo la inspiración del momento (Cabezas 1990, 18).

¹³ Ver traducción en clave 6, *infra*.

¹⁴ Posteriormente conocido como *haiku*.

Entre los autores de poemas más destacados podemos citar, en primer lugar, a Kakinomoto no Hitomaro¹⁶ (finales del siglo VII), cuya fecha de nacimiento y muerte nos son desconocidos, y que sirvió en la corte de los emperadores Tenmu, Jitō y Monmu. Fue enviado con un cargo oficial a diversas provincias, muriendo en alguno de sus destinos. Su técnica poética es valorada por el uso magistral de partículas y de rima, acompañadas de una gran imaginación y sentimiento lírico, expresando dolor, solemnidad, y alcanzando momentos excelsos. Por lo cual es considerado el principal epítome de la lírica japonesa. En épocas posteriores fue llamado, junto con Yamabe no Akahito, “el sublime”. Su métrica preferida es el *chōka*.

Akahito, que culmina su producción poética el año 736, es un cantor de principios de la era Nara. Al parecer también se trata de un oficial de la corte con un rango bajo. Gran parte de su producción son poemas dedicados a los viajes imperiales. Reconocido maestro de la gracia y la pureza expresada en imágenes del entorno natural, se le considera el poeta de la naturaleza.

Yamanoue no Okura (c. 660-733) es un alto cargo de la administración, que fue enviado como embajador a China de los años 702 al 707, pasando por diversos puestos, tales como gobernador de Hoki (Shimane) y de Chikuzen (Fukuoka) durante el año 725. Habiendo contado con un gran prestigio como hombre de letras, es apreciado por su sinceridad y su estilo directo. Reúne una colección de poemas con el título de *Ruijū karin* o Colectánea poética, que se considera una de las fuentes del *Man'yōshū*, pero que no se ha conservado.

Ōtomo no Yakamochi (716-785) es el cuarto gran poeta y principal recopilador del *Man'yōshū*. Hijo de Tabito, afamado poeta y gobernador de las provincias de Yamashiro (sur de Kioto) y Settsu (Osaka, Hiogo), su propia carrera política lo llevó a pasar por gobernador de Etchu (Toyama) y de Mutsu (Aomori, Iwate) entre otros cargos en la corte y en provincias, culminando su carrera como Consejero de la corte con rango medio. Es autor de gran número de poemas del *Man'yōshū*. Su estilo es de una gran finura y de un profundo sentimiento.

CLAVE 6.

Los poemas

Ofrecemos una muestra de poemas de interés singular por contener información cultural relevante para nuestra propuesta de lectura del *Man'yōshū*. Se citan por su numeración original.¹⁷

¹⁵ O quizá por la emperatriz Genmei (707-715).

¹⁶ La terminación de su nombre en *-maro* hace concebir al etnólogo Origuchi Shinobu (1887-1953) que este poeta tuviera un carácter itinerante. Ver Ohnuki-Tierney 1987, 80.

¹⁷ Seguimos las versiones de A. Cabezas (1980), pero con modificaciones introducidas, en particular para hacer corresponder los versos traducidos a los originales, y de este modo permitir su estudio paralelo.

1

Tu cesta, linda cesta	<i>ko mo yo</i>	<i>mikomochi</i>
tu escardadera, linda escardadera.	<i>fukushi mo yo</i>	<i>mibukushimochi</i>
niña que coges yerbas del cerro:	<i>kono oka ni</i>	<i>natsumasuko</i>
¿cuál es tu casa? Dime tu nombre.	<i>ie norase</i>	<i>na norasane</i>
El celivisto, ¹⁸ el país de Yamato,	<i>soramitsu</i>	<i>Yamato no kuni wa</i>
Yo mismo soy el que lo senderea,	<i>oshinabete</i>	<i>ware koso ore</i>
Yo mismo soy el que lo señorea,	<i>shikinabete</i>	<i>ware koso mase</i>
Yo mismo, quien te hablará de su casa y su nombre.		

ware koso wa norame ie o mo na o mo

Se trata de un poema atribuido al emperador Yūryaku (siglo V), que demuestra la práctica ritual de presentación de tributos a la corte por parte de las provincias, en cuyo contexto se produce un intercambio que adopta forma poética. La expresión *na tsumasu ko* hace referencia al tributo de las provincias a la corte (véase Hayashiya 1997). La fórmula *soramitsu Yamato no kuni* aparece en el *Nihon shoki* (Jinmu. Abril, año 31), como una expresión prefijada para referirse al país de Yamato en un contexto ritual.

Originalmente, el término *Yamato* presenta los siguientes significados:

- lugar de culto a los *kami*.
- una parte del país de Yamato, correspondiente a la actual prefectura de Nara.
- designación del estado japonés.

El término *Jipen* para referirse a Yamato aparece recogido en la China de la era Tang. En Japón el emperador Tenmu (673-686) usa la expresión “el país de Yamato”, escribiéndolo con los sinogramas de *daiwa*. En la expresión *Yamato-shima* (M 4487, incluido abajo), *shima* significa “territorio del *tenno*” o emperador, frente al uso de *kuni* como “país” o “provincia”. La expresión que hallamos en el poema aquí comentado es una reliquia lingüística toponímica del origen de la corte de Yamato. La escena representada tiene conexión también con la práctica ritual antigua denominada *kunimi*, por la cual el emperador toma posesión del territorio mediante el contacto visual.¹⁹

167

Al comienzo del cielo y la tierra	<i>Ametsuchi no</i>	<i>bajime no toki</i>
en la planicie celeste de lo alto,	<i>hisakata no</i>	<i>ama no kawara ni</i>
de un millar y una decena de millar de dioses	<i>yaoyorozu</i>	<i>chiyorozu kami no</i>
divino cónclave se reúne,	<i>kamutsudo</i>	<i>tsudoimashite</i>
y resuelve en divino consejo	<i>kamibakari</i>	<i>bakarishi toki ni</i>
que Amaterasu, Diosa del Sol,	<i>Amaterasu</i>	<i>Hirume no Mikoto</i>

¹⁸ Es decir “visto desde el cielo”, epíteto “almohadilla” (*makurakotoba*) que acompaña al nombre de Yamato.

¹⁹ Ver al respecto Plutschow 1990, 106-117.

gobierne el cielo,	<i>ame o ba</i>	<i>shirashimesu to</i>
y que el País de las Fértiles Espigas de la Planicie de Juncos,		
	<i>Asbihara no</i>	<i>Mizubu no Kuni o</i>
hasta el extremo donde se unen cielo y tierra,	<i>ametsuchi no</i>	<i>yoriai no kivami</i>
gobierne Su Alteza divina,	<i>shirashimesu</i>	<i>kami no Mikoto to</i>
que separando innumerables capas de nubes celestes,	<i>amakumo no</i>	<i>yaekakivakite</i>
descendió a su residencia,	<i>kamukudasbi</i>	<i>imasematsurishi</i>
Príncipe del Sol que alumbra el firmamento,	<i>takaterasu</i>	<i>Hi no Miko wa</i>
en el Palacio de Kiyomi en Asuka ²⁰	<i>Asuka no</i>	<i>Kiyomi no Miya ni</i>

...

...

Poema de Hitomaro que, basándose en textos del *Kojiki* y el “*Ōharae kotoba*” (texto ritual de tradición oral perteneciente a los *norito*, y fijado en el año 927), asocia hábilmente la imagen de Ninigi no Mikoto y el mito de su descenso del cielo con la de su heredero el emperador Tenmu, expresando la ideología oficial de la ascendencia divina de la línea imperial. En la antigüedad se creía en la reencarnación de Ninigi no Mikoto en sucesivos emperadores. El primer verso es la fuente que utilizó Motoori Norinaga (1730-1801) para leer en lengua de Yamato la línea de comienzo del *Kojiki*, escrita en chino *tiandichufa* (j. *tenchi shobatsu*).

220

La de algas finas, la tierra de Sanuki,	<i>Tamamo yoshi</i>	<i>Sanuki no kuni wa</i>
por ser tal tierra no me canso de verla,	<i>kuni kara ka</i>	<i>miredomo akanu</i>
por ser divina sobre todas sublime,	<i>kami kara ka</i>	<i>koko da toutoki</i>
con el universo, con el sol y la luna	<i>ametsuchi</i>	<i>bitsuki to tomo ni</i>
seguirá plena. “La faz de dios”	<i>tariyukamu</i>	<i>kami no miomo to</i>
que desde antaño llaman, del puerto de Naka zarpé,	<i>tsugikitaru</i>	<i>Naka no minato yu</i>
y en plena mar bogando navegaba,	<i>funa ukete</i>	<i>waga kogikureba</i>
cuando sopló nuboso un vendaval,	<i>tokitsu kaze</i>	<i>kumoi ni fuku ni</i>
que por la mar se alzaban altas olas	<i>oki mireba</i>	<i>toinami tachi</i>
y por la costa giraban olas blancas.	<i>he mireba</i>	<i>shiranami sawaku</i>
Horrible el mar donde pescan ballenas,	<i>isana tori</i>	<i>umi o kashikomi</i>
que ya el timón estaba por romperse.	<i>yuku fune no</i>	<i>kajibiki orite</i>
Acá y allá mil islas se veían,	<i>ochi kochi no</i>	<i>shima wa oo kedo</i>
y enderezamos a la ilustre Samine,	<i>nakuwashi</i>	<i>Samine no shima no</i>
y en su arrecife nos guareció una choza.	<i>arisomo ni</i>	<i>iori te mireba</i>
Allí en la playa batida por las olas,	<i>nami no to no</i>	<i>shigekei hamabe o</i>
dura almohada que no de blanco güiro,	<i>shikitae no</i>	<i>makeura ni nashite</i>

²⁰ No incluido en la antología de A. Cabezas. Esta versión es por tanto propia.

en duro lecho postrado estabas tú.	<i>aradoko ni</i>	<i>koro fusu kimi ga</i>
Si supiera tu casa, yo mismo iría;	<i>ie shiraba</i>	<i>yukitemo tsugemu</i>
Tu esposa misma, si supiera, vendría.	<i>tsuma shiraba</i>	<i>ki mo towamashi o</i>
Pero no sabe la senda de alabarda,	<i>tamahoko no</i>	<i>michi da ni shirazu</i>
y zozobrosa esperará anhelando	<i>oboboshiku</i>	<i>machi ka kouramu</i>
tu desgraciada esposa. ²¹	<i>bashiki</i>	<i>tsumara wa</i>

Este extenso poema, también de Hitomaro, se titula “Elegía a un hombre ahogado cuyo cadáver se encontró en los acantilados de la isla de Samine, provincia de Sanuki”, y tiene carácter de pacificación ritual del espíritu del fallecido, lo cual es muestra de la importancia del animismo en el Japón antiguo, y la función de la poesía dentro de este contexto cultural. Hitomaro se especula que tuviera un cargo oficial de la corte, como pacificador de espíritus, es decir miembro del gremio *Asobi-be*. Más aún, H.E. Plutschow especula sobre la posibilidad de que la propia compilación del *Man'yōshū* sea una acción de carácter ritual, cuyo fin principal es la pacificación de los espíritus. Esta interesante hipótesis situaría al *Man'yōshū* en un contexto de saber trágico, que lo relaciona con nuestro trabajo en la segunda parte de este volumen.²²

306

Si en la playa de Ise las blancas olitas	<i>Ise no umi no</i>	<i>okitsu shiranami</i>
se hicieran flores, como recuerdo	<i>hana ni mo ga</i>	<i>tsutsumite imo ga</i>
te las mandarías.		<i>iezu to ni semu</i>

Bello ejemplo de la relación de Ise, visitado en esta ocasión por el príncipe Aki, con la casa imperial y con el mar.

318

Al pasar miré la playa de Tago:	<i>Tago no urayu</i>	<i>uchi idete mireba</i>
puro blancor, el pico del Fuji	<i>mashiro ni zo</i>	<i>Fuji no Takamine ni</i>
estaba nevado.		<i>yuki wa furikeru</i>

Es el poema más representativo del estilo de Akahito. *Tago no ura* se refiere a la bahía de Tago, bahía y poblado del país de Suruga (parte central de la provincia de Shizuoka), famosa por su pintoresco paisaje. Comentario de Cabezas: “espacios en blanco, imprecisión a posta, reticencia fundamental. ¿Pasaba el poeta en barco o caminando? Los grabados antiguos se inclinan hacia la primera posibilidad; algunos escoliastas japoneses modernos, hacia la segunda. ¿Era la playa de arenas blancas o de rocas negruzcas? Sabemos que se trataba de lo primero, pero el poema no lo dice”.²³

379

De la llanura del cielo sempiterno	<i>Hisakata no</i>	<i>Ama no bara yori</i>
------------------------------------	--------------------	-------------------------

²¹ Algunos versos se han reordenado para hacerles coincidir con el original.

²² Ver Plutschow 1990, 217-228.

oh dios que nacido bajaste:	<i>arekitaru</i>	<i>Kami no Mikoto</i>
del hondo monte en la rama de <i>sakaki</i>	<i>okuyama no</i>	<i>sakaki no eda ni</i>
de blanco inmaculado, colgando trenzas de morera,	<i>shiraka tsuku</i>	<i>yuu toritsukete</i>
hundo con reverencia el recipiente de mi ofrenda en la tierra, <i>ivaibe o</i>		<i>ivaiborisue</i>
cuelgo en la rama guirnalda con cuentas de bambú,	<i>takadama o</i>	<i>shiji ni nukitari</i>
como animal silvestre me arrodillo	<i>shishijimono</i>	<i>bizu orifusete</i>
vistiendo mi coraza de débil mujer,	<i>tawayame no</i>	<i>osui torikake</i>
y de este modo te elevo mi plegaria:	<i>kakuda ni mo</i>	<i>ware wa koinamu</i>
¡haz que con mi señor me vea!		<i>kimi ni awaji ka mo</i>

Poema con carácter de plegaria ritual, donde se nos informa sobre el procedimiento y utensilios empleados en una ceremonia de tipo muy antiguo, en que se deposita un objeto ritual en un agujero excavado en el suelo. El canto-plegaria se dirige a la deidad del clan familiar, Ame no Oshii no Mikoto. *Sakaki* es el árbol ritual del culto a las deidades japonesas *kami*. Es un árbol autóctono de Japón, y el ideograma que lo designa es de creación japonesa. *Ivaibe* es un recipiente ritual para ofrendar sake a la deidad. Vuelve a aparecer en *M* 420, 443, 1790, 3284, 3927, 4331, 4393. El término sinónimo de *moribe* o ‘recipiente para servir’ aparece en *M* 3393, 4011.²⁴ El término retórico (*kakekotoba*) de *tawayame* es el que usará Motoori Norinaga para enarbolar su teoría del *taoyame-buri* o ‘estilo femenino’, pero aplicado a la literatura posterior de Heian (794-1185).

1269

Sonando el eco en Makimuku,	<i>Makimuku no</i>	<i>yamabe to yomite</i>
igual que la espuma del agua que corre,	<i>yuku mizu no</i>	<i>minawa no gotoshi</i>
soy yo, que soy hombre.		<i>yo no hito ware wa</i>

El segundo verso de este poema es un antecedente del célebre comienzo del *Hōjōki* (1212) de Kamo no Chōmei.

1275

-- Joven que siegas el campo en Suminoe,	<i>Suminoe no</i>	<i>oda o karasu ko</i>
¿no tienes servidores?		<i>yatsuko ka mo naki.</i>
-- Sí que los tengo, pero por mi amada	<i>Yatsuko aredo</i>	<i>imo ga mitame to</i>
Quiero segar yo mismo.		<i>watakushida karu</i>

Se trata de un ejemplo de intercambio de estilo popular en métrica de *sedōka*. Por ‘servidores’ (*yatsuko*) se refiere a esclavos.

1635

-- [Monja:] Tras acotar el río Saho	<i>Sahogawa no</i>	<i>mizu o sekiagete</i>
-------------------------------------	--------------------	-------------------------

²³ Cabezas 1990, 22.

²⁴ Véase Sugiyama 2002, 70-71. La traducción de este canto ha sido ampliamente modificada respecto a la

plantaste arrozales...

ueshi ta o

-- [Yakamochi:] Pues con las espigas otro arramblará. *Karu wasaii wa bitori narubeshi*

Caso aislado de *renga* o poema encadenado en el *Man'yōshū*, quizá una canción de petición de matrimonio de Yakamochi con la hija de la monja (ver el contexto en Cabezas 1980, 160).

2656

Como al cielo se elevan en el santuario de Karu
los viejos olmos votivos, ¿por siglos y siglos
también seré yo amante furtiva?

*Ama tobu ya. Karu no yashiro no
iwaitsuki ikuyo made aramu.
Komorizuma zo mo*

Karu es una zona montañosa de caza situada en la actual provincia de Nara, que en la antigüedad se convirtió en una ciudad-mercado (véase Hayashiya 1997).

4487

¡Vamos, compañeros, no hagáis zafarranchos!
Cielos y tierra son los que sostienen
la insular Yamato.

*Izagodomo tawamazana seso
ametsuchi no katameshi kuni zo.
Yamato shimane*

Yamato shimane, es decir las raíces del país de Yamato. *Shima* es un arcaísmo toponímico. Este *tanka* es presentado al emperador Junnin (758-764) por el ministro del interior Fujiwara no Nakamaro (710-764), quien actúa públicamente a su favor. A cambio el emperador le concede un alto cargo, pero acaba siendo asesinado por sus primos debido a los celos hacia un bonzo con influencia en la corte. Otra aparición del vocablo en *M* 255,

Como los cielos, de suelos lejanos
nostálgico vengo, y desde Akashi
vi la isla Yamato.

*Amazakaru hina no nagajiyu
koikureba Akashi no to yori
Yamatoshima miyu*

CLAVE 7.

La crítica

Para estudiar el cancionero del *Man'yōshū* en su contexto histórico debe prestarse atención primero al *Libro de las odas (Shijing)*, clásico chino de la poesía, recopilado a finales del periodo de la dinastía Zhou occidental (siglo VII a.e.), ya que presenta un carácter similar en cuanto a ser una antología extensa de alcance nacional y trans-estamental, recogiendo poemas de diversa procedencia del espectro de la sociedad, destinados a fines variados y de carácter oral, todo ello bajo supervisión del emperador. En

segundo lugar debe prestarse atención a la colección de canción antigua que incorpora el *Kojiki*.²⁵ Además, el *Nihon ryōiki* (797), primera colección de leyendas, recoge entre otros materiales valiosas canciones de la época de tradición oral.

El *Man'yōshū* termina de ser recopilado hacia el año 760 para dar lugar inmediatamente a un periodo de decadencia de la práctica del *waka*, a favor de la poesía en estilo chino o *shi*.²⁶ Será la irrupción de la estética de la antología del *Kokinshū* (907) la que establezca un primer canon de poética japonesa, otorgándole al *Man'yōshū* un lugar destacado como inicio de la sensibilidad autóctona.

Por largo tiempo confinado a la estética de la poesía de tradición cortesana, la recuperación del *Man'yōshū* a la estética literaria nacional parte del estudio que a esta obra dedica el filólogo de la escuela nativista Kamo no Mabuchi (1697-1769). Este autor cree descubrir en la obra la fuente de una sensibilidad poética olvidada allende los siglos, y que corresponde al japonés original de una era dorada. A este tipo de sensibilidad de corte masculino, por contraste con la feminidad de la estética Heian, la denomina *masuraoburi*. Se trata de una sensibilidad de corazón puro y honrado, de amplia perspectiva vital, representada por un arquetipo de hombre ideal, históricamente identificado con el vasallo de la corte de Nara. Este hombre encarna toda una serie de valores masculinos que aparecen en los primeros clásicos de la tradición japonesa. De hecho, el término aparece con diversos significados en el *Man'yōshū*. También en el *Izumo Fudoki* (714) hallamos la expresión *masurakami* en el sentido de un *kami* varonil. Mabuchi contrasta este prototipo de sensibilidad arcaica al *taoyame-buri*,²⁷ una sensibilidad femenina delicada y exquisita, representada principalmente por las colecciones de poesía a partir del *Kokinshū* (907).

En la concepción de Mabuchi resaltamos cuatro características de la sensibilidad del *Man'yōbito* u “hombre *Man'yō*”, por su gran impronta culturalista:

1. Primacía del presente en la descripción del momento sentido o vivido, y a la vez gran conciencia de su inaprehensibilidad, expresada por un sentimiento dominante de melancolía o nostalgia. Esta sensibilidad se suele explicar como consecuencia de la influencia del sentido budista de impermanencia, pero Mabuchi la adscribe a una herencia original, previa e independiente a la influencia del budismo.
2. Asociación entre la admiración por la belleza de la naturaleza y un profundo sentido de pureza o renovación psicológica.
3. Distancia descriptiva del objeto natural, unida a una profunda identificación con este. Como consecuencia, concisión descriptiva unida a una gran carga de sugerencias icónicas, simbólicas, en el objeto, o de referencias alusivas en el lenguaje.

²⁵ Se halla traducida como anexo en la versión de Rubio/Tani 2008.

²⁶ Véase al respecto el capítulo siguiente.

4. Espontaneidad, transparencia (*makoto*), honradez (*sunao*).

En general la crítica de la escuela nativista (*kokugaku*), del siglo XVIII, deja en un segundo lugar la importancia de recursos estilísticos como el *makura kotoba* (palabras comodín) y el *jo* (prefacio), en los poemas.

Finalmente debemos señalar que el introductor de la poética del *Man'yōshū* en nuestro país, A. Cabezas (1931-2008), encuentra un cierto paralelismo, en cuanto a sensibilidad y temática, entre los cantares populares recogidos en el *Man'yōshū* y las coplas y tonadillas del sur de España, coincidencia que es uno de los puntos más destacados en los estudios que ha dedicado a este tema.²⁸

²⁷ *taoyamebi* en Lanzaco 2003, 56.

²⁸ véase su libro *La literatura japonesa* (1990), 18-19.