

**FACULTAD DE FILOSOFÍA**  
**UNIVERSIDAD DE SEVILLA**  
**GRADO EN ESTUDIOS DE ASIA ORIENTAL**



**Trabajo de Fin de Grado**

**TRADUCCIÓN Y ANÁLISIS DE LA POESÍA *TANKA* DE SHIKI  
MASAOKA EN LA OBRA *TAKE NO SATO UTA***

**ALUMNO:** Jaime Gento Arazola

**TUTOR:** Vicente Haya Segovia



## **RESUMEN**

El objetivo de esta investigación es el de realizar un acercamiento a la faceta como poeta de *tanka* de Shiki Masaoka. En primer lugar se realizará un repaso por toda su vida, desde su nacimiento hasta su muerte, y del contexto sociocultural de su obra como poeta de *tanka*. En segundo lugar serán traducidos del japonés al castellano cincuenta poemas *tanka* extraídos de la antología *Take no Sato Uta*, analizados posteriormente para ilustrar sus características especiales.

**PALABRAS CLAVE:** Japón, poesía, *tanka*, Shiki Masaoka, Meiji, *Take no Sato Uta*

## **SUMMARY**

The aim of this research is to give an approach into Masaoka Shiki's facet as a *tanka* poet. First, the author's life, from birth to death, will be discussed as well as the sociocultural context of his work as a *tanka* poet. Secondly, a selection of fifty *tanka* poems extracted from the anthology *Take no Sato Uta* will be translated from Japanese into Spanish, to later be analysed in order to highlight their unique characteristics.

**KEY WORDS:** Japan, poetry, *tanka*, Shiki Masaoka, Meiji, *Take no Sato Uta*

<b>0. INTRODUCCIÓN Y METODOLOGÍA</b>	<b>6</b>
<b>BIOGRAFÍA DE SHIKI MASAOKA</b>	<b>8</b>
1.1. Infancia en Matsuyama	8
1.2. Juventud en Tokio	9
1.3. En la redacción del <i>Nippon</i>	12
1.4. En cama	18
<b>CONTEXTO SOCIOCULTURAL: LA REFORMA DEL <i>TANKA</i></b>	<b>25</b>
<b>3. TRADUCCIÓN Y ANÁLISIS DE LOS <i>TANKA</i> SELECCIONADOS</b>	<b>29</b>
1898	30
SERIE: <i>SI PUDIERA LEVANTARME</i>	43
SERIE: <i>YO</i>	50
1899	54
1900	64
SERIE: <i>CRISTALERAS</i>	64
<b>4. CONCLUSIÓN</b>	<b>77</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>80</b>



## 0. INTRODUCCIÓN Y METODOLOGÍA

La faceta como autor de *tanka* de Shiki Masaoka, considerado como uno de los cuatro grandes maestros del *haiku* de todos los tiempos, suele pasar desapercibida cuando se estudia su obra. No obstante, su labor impulsando oxígeno en la maltrecha lírica *tanka* del Japón de la era Meiji salvó un género que parecía destinado a la extinción. Las 31 sílabas que componen un *tanka*, divididas en 5 partes y siguiendo el molde silábico 5-7-5-7-7, adquieren bajo la pluma del poeta de Matsuyama una fuerza pura y evocadora, fiel reflejo del realismo tan estricto y cargado de matices que practicaba.

Este trabajo pretende realizar un acercamiento a dicha dimensión del autor a través de la selección, traducción y análisis de medio centenar de *tanka* extraídos de la antología *Takenosatouta* o *Canciones de una aldea de bambú*, colección que recopiló toda su obra de este género tras su muerte, además de un análisis de su vida y obra en general, anotando los momentos que luego, azotado por la tuberculosis al final de sus días, le llevarían a componer los *tanka* seleccionados. Para la obtención de los poemas en japonés original se ha utilizado la edición original de *Take no sato uta* (Masaoka, S., 1904) y la referencia bibliográfica *Songs from a Bamboo Village: Selected Tanka from Takenosato Uta by Shiki Masaoka* (Goldstein, S. y Shinoda, S., 1998) para la obtención de la transcripción fonética de los mismos en *romaji*, que se adjunta junto a la traducción. La traducción ha sido realizada en un proceso de dos partes: primero una versión, lo más literal posible, en castellano y, en segundo lugar, una estilización de ésta para tratar de mantener el carácter lírico de los mismos.

Para la elaboración del marco teórico del trabajo se han utilizado tres fuentes principales: la ya mencionada *Songs from a Bamboo Village: Selected Tanka from Takenosato Uta by Shiki Masaoka* (Goldstein, S. y Shinoda, S., 1998), *The Winter Sun Shines in: A Life of Masaoka Shiki* (Keene, D. 2013) y *Masaoka Shiki: his life and works* (Beichman, J. 2002). Esta última ha servido como eje cronológico en torno al cual alinear los eventos sucedidos en la vida del autor, haciendo uso de la línea temporal elaborada por Beichman (2002). En cambio, de las otras dos fuentes bibliográficas han

sido extraídas gran parte de las citas textuales de los escritos de Shiki presentes en este trabajo.

# 1. BIOGRAFÍA DE SHIKI MASAOKA

## 1.1. Infancia en Matsuyama

La corta vida de Tsunenori Masaoka, quien más adelante adoptaría el pseudónimo de Shiki, comenzó en 1867 -año previo a la Restauración Meiji- y duró hasta 1902, cuando falleció de tuberculosis a la temprana edad de 35 años. Hijo de un samurái de bajo rango al servicio del señor de Matsuyama, su familia gozó de una vida humilde pero holgada y sin preocupaciones hasta la muerte por cirrosis del patriarca, alcohólico, cuando Tsunenori contaba con cinco años de edad (Beichman, J. 2002. p. 2).

La opinión de Shiki de su padre, del cual según él «solamente aprendió caligrafía», no era muy favorable, describiéndolo más adelante en su vida como una persona malhumorada, arrogante y obstinada. Sin embargo, sobre su muerte, escribió:

Más o menos cuando la enfermedad de mi padre comenzó a empeorar, [...] me mandaron a que me quedase con mis abuelos maternos [...]. Tras el funeral, fui todos los días a rezar a la tumba de mi padre, con un sombrero de paja en la cabeza [...]. En ningún momento me entristecí. Teniendo en cuenta que era un niño de cinco o seis años entonces, no tenía excusa para no entender lo que perder a mi padre significaba. Peor aún: literalmente no tenía consciencia de que mis actos eran verdaderamente vergonzosos. ¡Qué estúpido de mí! Fue deshonroso (Keene, D. 2013. pp. 13-26).

Shiki tenía una hermanita, Ritsu, y tras quedar viuda su madre, Yae, ésta tuvo que trabajar dando clases de costura y bordado para poder mantener económicamente a dos niños pequeños. Además, recibió soporte económico de su padre. La fuerza de su madre marcó la vida de Shiki, especialmente en los últimos años de su vida cuando, azotado por la tuberculosis, dependió del apoyo físico y emocional tanto de ella como de Ritsu, cuando ambas se trasladaron para estar a su lado en Tokio.

El abuelo materno de Shiki era un erudito y, preocupada por la educación de su hijo, Yae lo mandó estudiar primero caligrafía con su tío y un año después los clásicos chinos con su abuelo. Éste contaba con varios discípulos y una pequeña escuela privada, donde el niño memorizó clásicos como las *Analectas* de Confucio, memorizando de forma pasiva las escrituras mediante la repetición, en una técnica conocida como

*sodoku*. Shiki acabó admirando estos clásicos, atraído por la estética de los manuscritos y deseando escribir poemas chinos él también. A los once años y tras la muerte de su abuelo comenzó a redactar sus primeros *kanshi* o poemas chinos, de cuatro líneas con cinco caracteres cada una.

En la escuela secundaria escribió ensayos y más *kanshi* en revistas que fundó junto a sus compañeros. Fue entonces cuando el poeta comenzó a sentir un fuerte interés por las ideas políticas, influenciado por la corriente democrática que ganó fuerza en las décadas de 1870 y 1880, y de las cuales el director de su escuela era partícipe. Altamente interesado por estas ideas, y en busca de la vida intelectual de la capital, quiso irse a estudiar a Tokio. Para conseguirlo, escribió una carta a su tío, Tsunetada, diplomático quien se convertiría más adelante en alcalde de Matsuyama y miembro de la Dieta nacional, indicándole que sentía deseos de estudiar derecho para dedicarse a la política. Así obtuvo Shiki su carta de recomendación. En realidad, no tenía un objetivo concreto para ir a la capital más allá de impregnarse de las nuevas ideas y corrientes y dada la formación confuciana que recibió de su abuelo, no contemplaba dedicarse a las letras -pese a sentir una fuerte atracción por la literatura- como una profesión adecuada para un hombre descendiente de samuráis como él, por lo que el derecho o una carrera militar parecían opciones más convenientes. (Goldstein, S. y Shinoda, S. 1998. pp. 6-10).

## **1.2. Juventud en Tokio**

Abandonó así su escuela de Matsuyama para trasladarse a otra de la capital, partiendo en barco unos días después de recibir la aprobación de su tío. Una vez en Tokio, y sin haber finalizado su educación secundaria aún, se presentó al examen de acceso al curso de preparación de la Universidad Imperial de Tokio, sin haber estudiado, «por probar» y para hacer compañía a unos compañeros que sí se presentaban en serio. Para su sorpresa, fue admitido. «Comprendí,» escribió, «que aprobar un examen era más fácil que tirarme un pedo» (Beichman, J. 2002. pp. 9-10). Sin embargo, una vez en este curso las cosas no le fueron tan bien. El estudio del inglés le proporcionó numerosos dolores de cabeza, y teniendo en cuenta que gran parte de las asignaturas eran impartidas en este idioma por profesores extranjeros, acarreó unos

cuantos suspensos a sus espaldas. cultivó en esta época un gran interés por el ocio: especialmente por el teatro -pequeñas representaciones locales- y por el béisbol, el cual se convertiría en una de las grandes pasiones de su vida y compartiría con sus discípulos en el futuro.

Leía gran cantidad de libros, en su mayoría prestados, y comenzó a desarrollar un fuerte interés por la filosofía y la estética, aunque esta fijación era más bien algo platónico, pues pese a que se sentía atraído por la idea de comprender densos libros de filosofía, al intentarlo los encontró extremadamente complicados y poco interesantes (Goldstein, S. y Shinoda, S. 1998. p. 12). Shiki siguió escribiendo -poemas, ensayos y relatos cortos- y, en parte, su deseo de aprender filosofía vino motivado por la creencia de que ésta podría ayudarle a comprender mejor la literatura.

En el verano de 1888 decidió hospedarse en una casa en la pintoresca isla Mukōjima, en busca de inspiración para la elaboración de una antología de proyectos, la cual terminó un año después y distribuyó entre su círculo social. Dicha antología, titulada *Colección de siete hierbas* constaba de siete tipos distintos de escritura: ensayos en chino literario, *kanshi*, *haiku*, *tanka*, un intento de obra *nō*, un ensayo sobre la topografía de Mukōjima, e historias cortas. Esta colección constituye la primera obra literaria como tal de Shiki, y en su variedad de géneros apuntaba ya maneras la versatilidad del autor.

Fue durante este verano de 1888 cuando hizo acto de presencia el primer síntoma de la tuberculosis que acabaría su vida: de repente tosió sangre mientras disfrutaba de un paseo estival bajo la lluvia. No le dio importancia, adjudicando su causa a una posible irritación de garganta. Un año más tarde, el 9 de mayo de 1889, volvió a toser sangre de repente. Esta vez sí lo consultó con un médico, quien le diagnosticó la enfermedad tubercular y le aconsejó reposo y prudencia, recomendaciones que el poeta ignoró, pues se mantenía optimista acerca de su enfermedad y así se lo comunicó a su tío por carta. Esa misma noche se despertó desvelado por otro ataque de tos sangrante, y escribió una serie de poemas *hokku* -*haikus* al uso- en torno al *hototogisu*, especie de cuco autóctona de Asia Oriental (Keene, D. 2013. pp. 13-26). En dichos poemas utilizó por primera vez el pseudónimo

Shiki, proveniente de una lectura alternativa de los caracteres del *hototogisu*. El primer poema *kanshi* que el autor redactó con once años también hablaba de esta especie de cuco, del cual era tradicionalmente creído que escupía sangre al cantar, pues su garganta es de color rojo intenso (Goldstein, S. y Shinoda, S. 1998. p. 1). Las hemorragias duraron una semana más.

Unos meses antes, en enero de 1889, Shiki había comenzado a entablar una amistad con Natsume Sōseki, quien se convertiría en otro de los mayores exponentes literarios de Japón como novelista. Compañeros de clase, ambos se conocían «de vista», y no fue hasta que comenzaron a hablar de teatro *yose* -los teatros locales que Shiki había estado frecuentando desde su llegada a la capital- y a intercambiar opiniones sobre él cuando los dos jóvenes estrecharon lazos y se volvieron buenos amigos. Se mostraban sus trabajos literarios el uno al otro, e intercambiaban correspondencia frecuentemente. El propio Sōseki, tras enterarse del diagnóstico de su amigo pidió un nuevo diagnóstico a un doctor diferente y recomendó por carta a Shiki que contrastara opiniones con otros especialistas, quitándole hierro al asunto (Keene, D. 2013. pp. 46-47).

En 1890, Shiki entró al departamento de Literatura Japonesa de la Universidad Imperial de Tokio. Sus amigos y colegas le aconsejaron que abandonara los estudios y se centrara en recuperarse de su enfermedad, a lo que Shiki se negó. En su ensayo *Un alegato de la lectura*, escribió: «Los hombres de fuertes anhelos a veces sacrifican sus vidas por estos mismos... Mi anhelo de leer se ha vuelto tan fuerte que no me importa sacrificar algunos años de vida por él... » (Goldstein, S. y Shinoda, S. 1998. pp. 14-15). Es probable que de alguna manera se anticipara a su trágico sino y decidiera emplear su tiempo en actividades placenteras para él, más que en guardar reposo en una cama como si ya estuviera muerto. Sin embargo, al poco tiempo perdió la atracción por el estudio académico, además del poco interés por la filosofía que le quedaba. En esta época, encuentra más atrayente la producción literaria.

Decidido a escribir novelas del estilo de las de Kōda Rohan, aclamado escritor a quien admiraba por ser -según su criterio- el único novelista de la era Meiji cuyo trabajo poseía a la vez la belleza y la majestuosidad de los clásicos (Keene, D. 2013. pp. 71-72),

y con un fuerte deseo de componer *haiku*, Shiki no se presentó a los exámenes finales de 1891. En vez de eso regresó a la prefectura de Nagano, a su Matsuyama natal, donde se dedicó a pasear y redactar *haiku*, solo y también con amigos. Aprobó las recuperaciones de septiembre, y un par de meses después escribió su primer relato corto como tal: *La metrópolis de la luna*, fuertemente influenciado por la historia *El Buda de la elegancia* del ya mencionado Rohan, al cual Shiki visitó y pidió *feedback* de su obra. Pese a probablemente recibir una crítica positiva -no se conocen las palabras exactas de Rohan- Shiki pronto perdería el interés en ser novelista para dedicarse a lo que realmente serían sus trabajos de mayor calidad: la poesía. El 28 de mayo, escribió en una carta a Takahama Kiyoshi, un amigo que más adelante se convertiría en discípulo, que prefería escribir poesía a novelas porque «amaba las flores, los pájaros, el viento y la luna más que a los seres humanos» (Goldstein, S. y Shinoda, S. 1998. p. 17).

Unos meses antes, en el invierno de 1891, había comenzado la titánica tarea de clasificar los *haiku* compuestos durante los tres siglos previos. Al leer todos estos versos juntos, el autor se dio cuenta de algo: el género había estado estancado desde finales del periodo Tokugawa. Sintiendo más atraído por el *haiku* que nunca, y contando con la confianza en sí mismo para componer buenos *haiku* que le faltaba hasta ahora, comenzó a participar en numerosos concursos de escritura de éstos. Cada vez más consciente de su enfermedad, más interesado en convertirse en poeta y menos preocupado por sus estudios universitarios, era cuestión de tiempo que Shiki abandonara la universidad tras suspender los exámenes finales de 1892, pese a los intentos de disuasión de sus amigos, incluido Sōseki (Goldstein, S. y Shinoda, S. 1998. p. 18).

### **1.3. En la redacción del *Nippon***

Tras abandonar la universidad, Shiki se mudó a una casa que Katsunan Kuga, un amigo de su tío, le había encontrado al lado de la suya propia. Kuga había sido compañero de su tío en la facultad de derecho, y éste los presentó cuando Shiki llegó a Tokio en 1883. Ambos mantenían una relación cordial y Kuga, editor y fundador del periódico nacionalista *Nippon*, se había convertido en una especie de mentor para Shiki, quien le había pedido ayuda en un par de ocasiones en el pasado. Tras encontrarle una casa en Kami-negishi, y convertirse en vecinos, Kuga comenzó a ver al joven escritor

cada vez más como un hijo. La redacción del *Nippon* llevaba ya un tiempo buscando un candidato que se ocupase de redactar una columna cultural, esperando que al incorporar este tipo de contenido la incrementase la tirada del diario. Kuga propuso el nombre de Shiki para el cargo al resto de editores, y aunque al principio hubo quien se opuso a ofrecer el puesto a un joven que ni siquiera había terminado su formación universitaria, al final lo contrataron a media jornada. El relato poético del viaje que Shiki había realizado el año anterior a Kiso, en la prefectura de Nagano, se serializó durante seis números del periódico, amasando un gran éxito entre los lectores. Este relato, que combinaba descripciones con *haiku* de las localizaciones visitadas, seguía el modelo del que había realizado dos siglos antes Matsuo Bashō por los mismos parajes, y que Shiki había imitado deliberadamente en su deseo por empaparse del *haiku*. Cuando terminó esta publicación, se comenzó a publicar la sección *Charlas de haiku*, en la que el escritor ofrecía críticas literarias. Tras el éxito de estas dos series, el joven fue ascendido a redactor a tiempo completo. Shiki se mantuvo leal al *Nippon* durante toda su vida, mostrándose agradecido por todo lo que Kuga había hecho por él. (Keene, D. 2013. pp. 70-77).

Con esta nueva estabilidad económica bajo el brazo, a Shiki le urgía traer a su madre y hermana pequeña desde Matsuyama a la capital, por lo que emprendió un viaje a su pueblo natal. En el camino se apea en Kioto para visitar a su amigo y futuro discípulo Kiyoshi -de nombre artístico Kyoshi- y éste le enseña a Shiki la ciudad mientras ambos pasean. Kyoshi acababa de entrar al instituto entonces y Shiki, exento del estrés de la universidad, se sentía liberado. Según dejó por escrito, nunca antes había sido tan feliz en su vida (Goldstein, S. y Shinoda, S. 1998. p. 20).

De vuelta en Tokio, comenzó a tener una participación muy activa en los círculos de *haiku* del momento, acudiendo a gran cantidad de encuentros de este tipo de poesía. En ellos, los integrantes escribían *haiku* sobre uno o varios temas comunes, y los versos se pasaban después de miembro en miembro para que cada uno seleccionara los mejores en su opinión. Shiki se percató de que la gran mayoría de participantes escribían *haiku* «comerciales», pensados para agradar al mayor número de personas posible. Estos encuentros divulgaban el arte del *haiku*, sí, pero al mismo tiempo diluían su esencia. Shiki comenzó a atacar a los *haijin* que seguían dicha modalidad de

escritura, tachando sus poemas de vulgares. El *haiku* no tenía futuro si no era liberado cuanto antes de ese convencionalismo (Goldstein, S. y Shinoda, S. 1998. p. 21).

1893 supuso un momento clave en la faceta de Shiki como *haijin*: según él mismo, este fue el año en el que compuso más *haiku* de toda su vida. El 6 de marzo comienza a publicarse su columna de *haiku* en el *Nippon*, a la que contribuiría con un poema diario. El contenido de esta columna supuso la base para la restauración del *haiku* Meiji. Además, entre los meses de marzo y mayo Shiki contó con una nueva sección en la que atacaba círculos literarios y la mediocridad e ignorancia de los maestros de *haiku*. En julio comenzó un viaje por Tohoku -cuya crónica también fue serializada en el periódico- el cual, además de recrear de nuevo viajes que había realizado Bashō, le sirvió para visitar a maestros de los círculos de *haiku* locales, en los cuales Shiki comprobó impresionado pero no sorprendido cómo sus teorías sobre la estancación del género habían dado en el clavo. Estos maestros, a quienes Shiki encontró ignorantes y mediocres, lo trataron además con desdén por no ser un poeta reconocido aún, incluso sugiriéndole que se convirtiera en su discípulo. En octubre, publicó por partes su artículo *Las vistas en primavera y otoño*, en el cual analizó el estancamiento en la poesía de los sentimientos generalmente asociados a estas estaciones: alegría, crecimiento y esplendor con la primavera; pena, descenso y soledad con el otoño. Según escribió, estos estereotipos no habían comenzado a inundar el panorama hasta el periodo Tang en China y la publicación de la antología *Kokin Wakashū* en Japón. A partir de octubre de ese mismo año, y para conmemorar el segundo centenario de la muerte de Bashō, comenzó la publicación de una serie de artículos en los cuales atacó de nuevo a los profesores de *haiku* contemporáneos, denunciando que pese a su supuesta admiración por Bashō, no eran capaces de ver dónde su verdadera genialidad residía. En vez de los más conocidos, típicos y parafraseado versos del maestro, Shiki destacó en estos artículos los *haiku* más raros de Bashō, tan solo un pequeño porcentaje de su obra, declarando que su destreza residía en su originalidad y su capacidad para componer esa pequeña selección de *haiku* singulares, portadores de una «infinita variedad de efectos y de asociaciones normalmente consideradas incompatibles como para existir en la mente de un gran poeta» (Goldstein, S. y Shinoda, S. 1998. p. 26).

Con el aumento de las tensiones políticas que desembocaron en guerra entre China y Japón en 1894, los lectores del *Nippon* comenzaron a demandar más información de esta índole y el espacio para la cultura en el periódico quedó cada vez más reducido hasta que se vio desplazado. Para solventar este problema, y para ofrecer oferta cultural a las amas de casa -cuyo porcentaje entre los lectores del diario aumentaba cada vez más- Kuga decidió crear un periódico paralelo, llamado *Shō Nippon* («Pequeño Nippon»), el cual albergaría toda la oferta cultural que previamente ofrecía la publicación principal, además de ofrecer lecturas fonéticas en *romaji* al lado de los caracteres más difíciles para hacerlo más accesible a un mayor público. A sus 27 años, Shiki fue nombrado editor jefe de esta publicación, y además de las secciones que ya escribía antes para el periódico principal, comenzó a publicar en el *Shō Nippon* poesía *tanka*, donde utilizó por primera vez el pseudónimo característico de los *tanka* centrales de este trabajo: Takenosatobito. Sin embargo, y pese a su contenido de calidad, el país estaba en guerra y los lectores querían información política, por lo que este pequeño *Nippon* cesó su publicación más pronto que tarde y su *staff* volvió a la redacción del diario principal.

De vuelta a su puesto original, siguió con su labor habitual durante un tiempo -inauguró una nueva sección, en la cual entre otras cosas escribió sobre *tanka*, sentando las bases para su reforma de este género-, pero cada vez más nacionalista e interesado por la guerra Shiki decidió embarcarse hacia Manchuria y ser corresponsal de guerra. Kuga y sus amigos intentaron disuadirle: dada su enfermedad, creían que sería hombre muerto y jamás regresaría. Aún así, la voluntad de Shiki era férrea, descendiente de samuráis como era, y cuando recibió el permiso para marchar al frente desde el base de operaciones de Hiroshima «experimentó una felicidad aún más grande que cuando consiguió ir a Tokio a estudiar» (Keene, D. 2013. p. 83). Antes de embarcar, compartió una cena con Kyoshi, ya convertido en su pupilo, y Hekigotō, otro de sus discípulos. A ambos les entregó una carta en la que Shiki expresaba su deseo de regresar con vida de la guerra, siendo consciente de los riesgos, pero esperando que la experiencia le sirviera para elevar la calidad de su obra como escritor. Sin embargo, y para la decepción del poeta, al poquísimo tiempo de llegar a Manchuria se declaró la paz entre China y el país del sol naciente, frustrando sus planes.

Así, embarcó de vuelta para Japón el 14 de mayo. Al tercer día de viaje Shiki volvió a toser sangre. En el barco no había nada de equipamiento para tratar su tuberculosis y no pudieron tratarlo; y es más, el desembarco que estaba previsto para el día siguiente -18 de mayo- no pudo efectuarse al darse un caso de cólera entre la tripulación de la nave y tener que cumplir esta con una cuarentena atracada en Kobe hasta el 23 de ese mismo mes. Durante su estancia en el barco su salud empeoró tanto que tuvo que ser llevado a costas al hospital al finalizar el confinamiento. La primera vez que tosió sangre seis años antes fue en el mes de mayo también, por lo que más adelante es su vida Shiki asociaría el quinto mes del año con las desgracias (Goldstein, S. y Shinoda, S. 1998. p. 32). Pasó dos meses hospitalizado hasta recibir el alta el 23 de julio, y acto seguido marchó a un sanatorio cercano a la playa de Suma, en Kobe, donde ingresó para terminar de recuperarse del todo. Kyoshi visitó el hospital cuando su maestro fue dado de alta, y ambos salieron a cenar juntos para celebrarlo la noche siguiente, cuando Shiki le pidió a Kyoshi que fuera su sucesor. Le dijo:

He tenido suerte de salir con vida, pero no sé cuántos años más me quedan [...]. Por eso sigo pensando en quién debería ser mi sucesor. Si no tengo uno, el trabajo que he comenzado<sup>1</sup> se desvanecerá en el aire [...]. Por eso, aunque me doy cuenta de que mi petición puede suponer una carga para ti, te he elegido mentalmente como mi sucesor (Keene, D. 2013. p. 91).

Kyoshi, pillado por sorpresa, se quedó sin palabras. Dudaba ser capaz de cumplir con las expectativas de su maestro, pero aceptó. Años más tarde, recordando la velada, escribió: «Me faltó el valor para rechazar su oferta. Escuchándole, todo lo que pude hacer fue asentir, como sumido en un trance» (Keene, D. 2013. p. 92).

Kyoshi regresó a Tokio. En el sanatorio de Suma, y al recuperar algunas de sus fuerzas, Shiki retomó la escritura de artículos para el *Nippon*, y comenzó a supervisar la sección diaria de *haiku*, la cual había dejado a cargo de sus discípulos. Mientras tanto, retomó también la labor de categorización de todos los *haiku* por temática y autor que había empezado años antes, estudiando los que consideraba como obras maestras. A finales de agosto se marchó a Matsuyama, donde se mudó al piso de abajo de la casa en la que estaba residiendo Sōseki, quien se había convertido en profesor del instituto de

---

<sup>1</sup> Su labor de clasificación del *haiku*.

secundaria local. Shiki permaneció viviendo con su amigo y escritor durante dos meses en los cuales su ánimo terminó de recuperarse. Este periodo fue muy beneficioso para su obra, notándose un salto de calidad en sus poemas, al compartir charlas y opiniones sobre literatura y arte con el novelista. En su ciudad natal, sintió que su interés por el *haiku* «había alcanzado su máximo» (Goldstein, S. y Shinoda, S. 1998. p. 34).

Con el nuevo año, comenzó lo que se conoce como su reforma del *haiku*. Es importante mencionarla, puesto que Shiki utilizó más adelante la misma metodología para reformar el género que nos ocupa: el *tanka*. En enero de 1896 siguió publicando ensayos en el *Nippon*, así como una nueva serie de 24 partes: cada entrega constaba de una docena de *haiku* con un mismo tono en común y con una temática basada en las cuatro estaciones. En febrero su salud comenzó a empeorar, llegando al punto de resultarle imposible abandonar la cama. Fue diagnosticado con tuberculosis vertebral, también conocida como enfermedad de Pott. Tras esta mala noticia, y consciente de que no le quedaban muchos años de vida, Shiki escribió una carta a Kyoshi en la cual le explicaba a su discípulo su aciago futuro y le comunicaba además su deseo de dedicar este tiempo a la cosecha literaria. Con la llegada de la primavera su condición física mejoró un poco, permitiéndole salir al jardín a observar las flores y el paisaje cuando hacía bueno, e incluso a tomar parte en pequeñas excursiones por las inmediaciones de su casa en Negishi. Cuando el tiempo no acompañaba o su espalda le achacaba, escribía *haiku* basándose en sus recuerdos. En mayo, comenzó la publicación en el *Nippon* del consultorio *Preguntas y respuestas sobre haiku*, en el cual Shiki ofrecía consejo a haijin recién iniciados, además de compartir sus opiniones sobre el género. Comenzó a publicar poemas *shintaiishi* -poesía escrita en japonés clásico sin seguir ningún patrón rítmico tradicional, la cual perdió popularidad con la llegada del siglo XX en favor de la poesía en lengua vernácula- en el diario *Nihonjin*, editado por un íntimo amigo de Kuga. Además, organizó una serie de encuentros orquestados por él mismo en los que se reunían poetas de *haiku* para componer diez ídem alrededor de un mismo tema cada uno, dando lugar a la conocida como Escuela de Negishi, llamada así por el barrio donde se encontraba la casa.

Durante todo este tiempo recibió también numerosas visitas de Kyoshi y Hekigotō, que pese a haberse vuelto más independientes, seguían siendo un gran apoyo

para el maestro. Shiki en especial se encontraba muy decepcionado con Kyoshi, quien había decidido abandonar la universidad. En una charla que habían mantenido los dos antes de que la enfermedad de Shiki empeorara, éste le había preguntado a su discípulo acerca de su futuro, a lo que Kyoshi respondió: «Me gustaría ser escritor, pero no tanto como para entregar mi vida al estudio académico, pues lo detesto... Agradezco su extrema amabilidad, pero no poseo el valor necesario para seguir sus recomendaciones y poder llevarlas a cabo» (Keene, D. 2013. p. 104). Shiki se dio cuenta entonces de que su apreciado discípulo no sería el sucesor que anhelaba, y aunque algo dolido, siguió valorando su amistad con Kyoshi. Sobre él y sobre Hekigotō, escribió: «Le debo mucho a estos dos jóvenes. Parece como si mi vida dependiera de ellos. Si están junto a mi lecho en la enfermedad, no me importa el dolor, y seré capaz de afrontar la muerte con ecuanimidad» (Goldstein, S. y Shinoda, S. 1998. p. 39).

En enero de 1897 comenzó a publicarse *Hototogisu*, revista de *haiku* impulsada por un conocido de Shiki de la escuela secundaria de Matsuyama, la cual toma su nombre del cuco resultado de una lectura alternativa de los caracteres de Shiki. Esta publicación se convertiría en la revista de *haiku* más influyente de la era Meiji y de ahí en adelante, siendo todavía publicada en la actualidad. *Hototogisu* puso el foco sobre la figura de Shiki como maestro excepcional de *haiku*, incrementando aún más su reconocimiento. Este aportó ensayos y artículos a la revista, además de seleccionar los *haiku* que se publicarían.

#### **1.4. En cama**

En marzo la condición del poeta empeoró y tuvo que pasar por quirófano para someterse a una operación de cirugía menor. Shiki aceptó la inminencia de su muerte, pero no quiso abandonar su labor como escritor, y así se lo comunicó por carta a Kyoshi. Escribió:

Siento que podría vivir unos cien o doscientos años, por lo que no me gustaría abandonar mi ambicioso trabajo por mi enfermedad. Pero es más razonable suponer que puedo morir mañana o pasado... La razón es más fiable que los sentimientos, pero yo soy un hombre corriente y creo en lo que me dicen mis sentimientos (Goldstein, S. y Shinoda, S. 1998. p. 44).

A finales de abril volvió a someterse a cirugía. Con la llegada del ecuador del año recuperó un poco las fuerzas y pudo convocar un par de encuentros de *haiku* más en su casa en el mes de julio. Comenzó a escribir una sección para *Hototogisu* en la que lanzaba preguntas al aire para poetas inexpertos, instándolos a reflexionar. Números más adelante las respondía él mismo ofreciendo consejos y marcando las pautas de su reforma del *haiku*. En otoño escribió artículos para *Nippon*, continuó con su labor de clasificación del *haiku* y, más destacablemente, publicó la historia corta *Flores de regaliz*, escrita en lengua vernácula, mientras que la inmensa mayoría de relatos de la época utilizaban japonés literario.

Lo que aconteció en octubre de 1897 es de suma importancia para este trabajo: el sacerdote Amada, de Kioto, obsequió a Shiki con unos caquis mediante un mensajero. Shiki no redactó una carta de agradecimiento de inmediato, sino que en su lugar lo fue posponiendo hasta que transcurrieron dos semanas. Entonces Amada, preocupado por no recibir respuesta y pensando que la fruta quizás no había sido del agrado del poeta, le envió una postal en la que adjuntó seis *tanka* que él mismo había compuesto, girando uno de ellos en torno al tema de los caquis. Shiki, quien llevaba dos años ya sin escribir un solo *tanka*, se vio inspirado por estos poemas del puño y letra del sacerdote y de inmediato le contestó con una carta en la que plasmó seis *tanka* propios (Goldstein, S. y Shinoda, S. 1998. pp. 45-47). A partir de entonces se centró Shiki cada vez más en la composición y la reforma del *tanka*.

En marzo de 1898 la editorial Minyusa publicó la primera antología recopilatoria del trabajo de los discípulos de Shiki, llamada *Nuevos haiku*, y para la cual el maestro redactó un prólogo y colaboró con la selección de los poemas. La nueva escuela de este género poético, surgida en torno a las innovaciones pregonadas por Shiki en su reforma del *haiku*, se encontraba unida por el fuerte desagrado que sentían por la escena *haijin* del momento.

Sin embargo, durante todo este año el poeta concentró sus esfuerzos en el género del *tanka*. Desde el 12 de febrero al 4 de marzo publicó en el *Nippon* sus *Cartas a poetas de tanka*, en las cuales atestó fuertemente contra sus conservadores tanquistas contemporáneos. El propio Kuga pertenecía a la continuista escuela Keien, y las

opiniones de Shiki sobre el género provocaron enfrentamientos entre los dos. Goldstein (1998, pp. 50-54) apunta que la razón por la cual Shiki no comenzó su reforma del *tanka* hasta tan tarde en su vida fue muy probablemente el rechazo que le producía situarse en una posición tan contraria a Kuga, quien había supuesto un gran apoyo como mentor y casi figura paternal durante gran parte de su vida. Los ataques realizados en estas cartas trajeron al autor gran cantidad de críticas, tanto de personas ajenas a él como de individuos de dentro de su círculo, lo cual aportó gran cantidad de estrés a su vida, tal y como le comunicó a Kyoshi por carta en varias ocasiones. Al mismo tiempo que publicaba sus *Cartas*, el poeta serializó otra sección en el periódico titulada *10 de 100*. En ella se publicaban diez *tanka* seleccionados por otro poeta al que Shiki le había enviado un centenar de sus *tanka* más recientes. De alguna forma, mediante esta serie quiso quitarse el sambenito de *haijin* para que sus discípulos lo vieran como un maestro de *tanka* también y no solo como uno de *haiku* que experimentaba con otro género. Esto no sucedió de momento, pues no sería hasta 1899 cuando sus controvertidas opiniones respecto al *tanka* verían apoyo alguno. En verano escribió por primera vez *tanka* en forma de serie con *Si me levantara* y *Yo* -ambas representadas en el apartado nº3 de este trabajo-, en las cuales los poemas giraban por primera vez en torno a un mismo tema y repetían estructuras.

Centrado en su trabajo, y llegando incluso a no dormir durante varios días por dedicarse a él, Shiki ignoró su enfermedad durante gran parte de 1898, pese a que esta no mejoraba. Incapaz de mantenerse de pie, sólo podía estar tumbado en su lecho de Negishi o como mucho incorporado en la cama, con el torso levantado. En una carta a Sōseki, escribió: «Cuando escribo algo de más de cuatro páginas, me lleva toda la noche. Al día siguiente estoy tan agotado que no puedo trabajar en nada [...]. Desde principios hasta finales de mes, tengo que trabajar frenéticamente» (Goldstein, S. y Shinoda, S. 1998. p. 65).

Las puertas correderas de papel de su habitación fueron cambiadas por cristalerías, un regalo de Kyoshi, lo cual consiguió amenizar los días del poeta. Ahora, sentado en la cama, podía observar el paisaje del jardín: las flores, la fauna y las nubes. En el apartado nº3 se encuentran algunos *tanka* de esta época. Seguía publicando *haiku* y ensayos en *Hototogisu*, aunque en menor cantidad, dado que estaba más centrado en la

escritura de *tanka*. En el número de febrero de 1899 publicó una serie de *tanka* «compuestos tras observar muchos cuadros», en la cual daba un respiro a las escenas descritas usualmente, de su alrededor y vida cotidiana, para dejar volar un poco más la imaginación. Algunos *tanka* de esta serie también se encuentran representados en el apartado nº3.

En enero de ese mismo año recibió Shiki por primera vez apoyo como tal en el ámbito del *tanka*: dos jóvenes poetas, Hozuma Katori y Fumoto Ota, se pusieron en contacto con el maestro. Éste los trató de iguales y los tres se volvieron grandes amigos rápidamente. Katori y Fumoto fueron de los primeros integrantes de la Sociedad de *tanka* de Negishi, asociación que tomaba parte en reuniones para leer a los clásicos del *tanka* organizadas por Shiki. Este movimiento literario también contó con su propia revista: *Ashibi*. Shiki había organizado encuentros de *tanka* en su casa durante el año anterior, pero nunca habían tenido mucho éxito y la mayoría de asistentes eran solamente *haijin*. El del 14 de marzo de 1899 fue el primero que contó con una gran afluencia y participación, acogiendo por primera vez a poetas de *tanka* en serio. Shiki expresó en esta reunión los que según él habían sido los mejores tanquistas tras el periodo Manyō: Munetake, Sanetomo, Akemi y Motoyoshi.

En la segunda mitad del año la salud del poeta empeoró de nuevo. No dándose por vencido, Shiki diversificó su actividad: retomó la pintura *-hobby* que no practicaba desde niño-, aunque sin mucho éxito; y comenzó a escribir una novela autobiográfica titulada *Mi enfermedad*, que abandonó cuando iba por la parte de Manchuria. Empezó a publicar en el periódico sus *Shaseibun* o escritos *shasei*. El *shasei*, que significa literalmente «esbozo de la vida» es un estilo de escritura que se basa en la eliminación total de artificios para tratar de plasmar la realidad de la manera más fiel y simple posible. Es un estilo característico de la poesía de Shiki, quien lo aprendió de Fusetsu Nakamura en 1894. Nakamura era el ilustrador principal del periódico *Shō Nippon* cuando el poeta se encontraba al mando de este, y ambos se hicieron grandes amigos. Observando las ilustraciones de estilo occidental del artista, Shiki percibió su técnica realista pero sutil, *-alejada de la pintura japonesa a la que estaba acostumbrado, que tiende a la estilización de las imágenes-* y la trasladó a su faceta literaria (Keene, D.

2013. pp. 91-107). En estos *Shaseibun* utilizó dicho estilo para escribir prosa, en la cual describió de manera directa asuntos mundanos de su día a día.

Con la llegada de 1900 su condición física se agudizó aún más y, carente cada vez de más tiempo, los ensayos con los que contribuía a *Hototogisu* disminuyeron muchísimo. Era consciente de la lealtad que le debía a Kuga y al *Nippon*, y sabía que si debía abandonar una publicación esta sería *Hototogisu*. Así se lo comunicó a Sōseki por carta (Goldstein, S. y Shinoda, S. 1998. pp. 78-79). De repente, el 13 de agosto Shiki sufrió una fuerte hemorragia pulmonar la cual lo dejó gravemente debilitado, forzándolo a tener que dictar sus escritos al no ser capaz de sostener la pluma. En la reunión de lectura de Buson de su casa a finales de ese mismo mes, su salud era tan frágil que Shiki no podía aportar más de un par de comentarios seguidos a la conversación. Algunos de sus amigos, preocupados, sugirieron trasladarlo a un sanatorio en el pueblo de Ōiso. Sin embargo, al final abandonaron la idea, pues llegaron a la conclusión de que el traslado y el repentino cambio de aires podía ser más perjudicial que beneficioso para su maestro. El 8 de septiembre Sōseki marchó a Inglaterra con una beca del gobierno japonés. Shiki presentía su inminente muerte, y acerca de la partida de su amigo, escribió: «En cuanto me enteré de que se iba al extranjero me entristecí, sintiendo que nunca más lo volvería a ver» (Goldstein, S. y Shinoda, S. 1998. p. 81). En efecto, no se volvieron a ver, pues Sōseki permaneció en Cambridge hasta 1903, un año después de la muerte del poeta.

Los últimos dos años de su vida los pasó en un constante dolor, además de abatido por la aparición de pupas y pus por todo su cuerpo, teniendo su madre y su hermana que cambiar sus vendas a diario, en un proceso lento, que duraba más de una hora, pues Shiki no podía moverse mucho. Él describió todo esto, con naturalidad y sin buscar la compasión de los demás, en su columna *Una gota de tinta china*. Pese a las dificultades que escribir acarrea, sentía una gran frustración cuando no podía, como si las letras fueran lo único que le quedaba. No podía incorporar su cuello por el dolor que sentía, y tenía que mantener la cabeza mirando hacia abajo en todo momento. A finales de enero de 1901 escribió:

Hace cuatro o cinco años deseaba poder pasear por el jardín. Un par de años después, pensaba en lo feliz que sería si pudiera sostenerme en pie, aunque

no pudiera caminar. Al contárselo a los demás, me hacía gracia la modestia de aquel anhelo. Pero desde el verano de hace dos años, he llegado a pedirle a Dios que me permita siquiera incorporarme en la cama. Ahora solo pido poder estar tumbado durante una hora sin sentir dolor alguno (Goldstein, S. y Shinoda, S. 1998. p. 88).

Escribía *Una gota de tinta china* combinando estilos literarios tradicionales, epistolares y coloquiales, pero manteniendo siempre una prosa concisa, lúcida y sin florituras. Los temas abordados diferían según la entrada, pero el *haiku*, el *tanka*, los ensayos y las críticas eran los más recurrentes. Respecto al *haiku*, expresó su agrado con la reforma de éste, estando convencido de que las bases estaban ya sentadas y aunque él muriese sus discípulos y los integrantes de la Nueva Escuela sabrían continuar su labor. Es en este año también cuando se publicó la segunda antología de esta escuela después de *Nuevos Haiku*, titulada *Las cuatro estaciones*. Esta, para Shiki, era un trabajo de mucha mayor calidad y más refinado que *Nuevos Haiku*, demostrando el proceso de la reforma. Respecto a la Escuela de *tanka*, era consciente de que las bases no estaban tan bien asentadas como en el caso anterior, pero se mostró esperanzado. La columna llegó a su fin el 2 de julio, debido a falta de tiempo, pues seguía contribuyendo regularmente a *Hototogisu*.

En septiembre comenzó a escribir un diario, el cual se publicó tras su muerte, y en el que anotaba los progresos de su enfermedad y la medicación que tomaba. Las entradas de otoño reflejan fugaces ideas suicidas, apagadas por el pánico al dolor que sentía, puesto que la única forma que tenía de suicidarse por aquel entonces era con una cuchilla de afeitar que tenía en su mesa, lo cual habría sido lento y agónico teniendo en cuenta su situación. Incluso anotó las instrucciones que debían seguirse para celebrar su supuesto funeral, en caso de morir así (Goldstein, S. y Shinoda, S. 1998. pp. 97-101). El único placer que le quedaba era disfrutar de la comida, y este también se le acabó, pues a finales de 1901 apenas podía masticar debido al fuerte dolor que sentía en sus dientes y a la pus que emanaba de sus encías.

En 1902, el año de su muerte, su situación se agravó aún más. Durante varios periodos en el año sus amigos tuvieron que quedarse haciendo guardia junto a su lecho, temerosos de su súbita muerte. El médico le recetó morfina para el dolor crónico que

sufría y, según su diario, Shiki tomaba dos dosis al día. Aún así, con la mente lúcida, siguió escribiendo. En mayo comenzó la publicación de una nueva columna: *Un lecho de enfermo de metro ochenta* -en japonés, 六尺, «seis pies»-. El título, según explicaba en la primera entrega, hacía alusión a su cama, la cual se había convertido en «todo su mundo» (Keene, D. 2013. p. 171). En la sección escribió sobre su enfermedad hasta el día previo a su muerte. Siguió escribiendo religiosamente, hasta que en el mes de septiembre sus entradas se volvieron cada vez más cortas: su enfermedad había alcanzado el estado terminal y ya casi no podía redactar nada. El 12 de septiembre la totalidad del contenido de la columna consistía de lo siguiente: «Me he enterado de que todavía se practican métodos de tortura en China y en Corea. Desde ayer, todas las partes de mi cuerpo han sido torturadas sin descanso día y noche. Este dolor no puede expresarse con palabras» (Keene, D. 2013. p. 188). Shiki falleció una semana después, el 19 de septiembre por la mañana, a la edad de treinta y cinco años.

## 2. CONTEXTO SOCIOCULTURAL: LA REFORMA DEL *TANKA*

En 1892, Shiki trató de explicar en un ensayo el por qué de la preferencia de los japoneses por la poesía breve. Según él, era la extraordinaria belleza de los paisajes del archipiélago la que despertaba un impulso casi instintivo en los japoneses por plasmarla en palabras, de una manera «más lírica que narrativa e, incluso más que lírica: descriptiva de la naturaleza» (Keene, D. 2013. p. 123). Esto es cierto en el caso de Shiki, pues la mayoría de sus poemas abordan la descripción de la naturaleza de una u otra manera, y aunque hay otros temas recurrentes en la poesía de Japón como la religión o el amor, sí que es cierto que los temáticas humanas como el dolor o la pérdida son más comunes en la lírica occidental.

El significado literal del término *tanka* es poema breve, y se utilizaba para distinguirlos de los *chōka* o poemas extensos en tiempos del *Man'yōshū*, antología de poesía clásica compilada en el siglo VIII. A partir del siglo IX la popularidad del *chōka* disminuyó considerablemente hasta prácticamente desaparecer, convirtiéndose el *tanka* en la poesía por excelencia del Japón Heian. Según el prólogo de la antología de poesía cortesana *Kokinshū*, abreviatura de *Kokin Wakashū*, son las circunstancias que llevan a los hombres a componer poesía -el florecer de las flores, el piar de los pájaros, las emociones provocadas por el rocío y la bruma matutinos...- las que provocaron la imposición de las formas de poesía más breves. Dichas circunstancias evocadoras pueden ser descritas con pocas palabras, siendo innecesarias más sílabas de las 31 que un *tanka* ocupa. Según Keene (2013, p. 125), «un *tanka* puede satisfacer aunque no presente más que una única idea, mientras que un *chōka* debe sustentar sus temas». Además, la aristocracia Heian aspiraba a la perfección formal en la totalidad de las sílabas de sus poemas, cosa que era más fácil lograr cuanto menor fuera el número de sílabas.

A finales del siglo XIX, los poetas de *tanka* contemporáneos a Shiki habían convertido el *Kokinshū* en su Biblia particular, pues consideraban sus poemas el pináculo de la lírica perfeccionada. Sin embargo, cuanto más tiempo pasaba, la poesía escrita en japonés clásico era cada vez más difícil de comprender para el público

general, y las conservadoras escuelas de *tanka*, al imitar incansablemente la poesía del *Kokinshū* no habían hecho sino estancar el género y llevarlo a su declive impidiendo su evolución. Otros poetas contemporáneos a Shiki, como Akiko Yosano, Takuboku Ishikawa o Mokichi Saitō ya se habían percatado de esto, pero fue el escritor que nos ocupa en esta ocasión quien en 1898 decidió alzar la voz e ir en contra de las escuelas dominantes, iniciando así la resucitación de un género que de lo contrario estaba destinado a morir.

Fue en febrero de ese mismo año cuando comenzó a publicar en el *Nippon* su sección *Cartas a poetas de tanka*, en las que enunció los puntos más importantes de su visión y reforma del género. Según él mismo escribió, llevaba años queriendo tocar el tema, pero el miedo a los enemigos que pudiera crearse -entre ellos el fundador del periódico y su íntimo amigo, Katsunan Kuga- y el hecho de estar inmerso en la reforma de otro género distinto como es el *haiku* lo que le hizo esperar tanto. La actualidad literaria Meiji, escribió, iba a acabar con el género del *tanka*, pues le había arrebatado su capacidad para conmover a las personas mediante la imitación sin descanso del *Kokinshū*, dando lugar a poemas sin vida (Goldstein, S. y Shinoda, S. 1998. pp. 48-50).

Beichman (2002, p. 82) apunta que, con estos artículos, la intención de Shiki fue la de «traer el *tanka* a los nuevos perímetros de la literatura concebidos en la era Meiji, y de enriquecer el género en tono, temática y vocabulario con elementos de otras culturas para prevenir su extinción». Así, lamentándose por el estado del *tanka*, en su primera *Carta*, escribió: «Hablando claro, [el *tanka*] no ha prosperado desde el *Man'yōshū* y Sanetomo» (Keene, D. 2013. p. 132). Esto supuso un duro golpe para los poetas de *tanka* del Japón Meiji, que seguían los cánones del *Kokin Wakashū*, posterior a la antología mencionada por Shiki, con fervorosa devoción. En la siguiente misiva atacó directamente el *Kokinshū*, que calificó de «colección estúpida».

En la *Carta* nº3 pasó a acometer contra los propios tanquistas de la época, de los cuales criticó con dureza su conservadurismo y estrechez de miras. Les reprochó su ignorancia de otros géneros de lírica como el *haiku* o la poesía china. En las *Cartas* cuarta y quinta enumeró los ocho poemas más famosos y más citados del *Kokinshū* y los desechó, tildándolos de artificiosos, rancios y poco inteligentes. Según Shiki, uno de los

principales problemas del *tanka* Meiji era el uso de un lenguaje clásico y demasiado pomposo que ya no podía resonar con los corazones de los japoneses de la Edad Contemporánea. La repetición constante de las mismas palabras, frases y temáticas arcaicas del periodo Heian quedaban demasiado lejas, y el lenguaje del *tanka* debía ser enriquecido cuando antes. Así lo dejó por escrito en sus sexta y séptima Cartas, en las que exponía la necesidad de introducir nuevos tipos de vocabulario al género, como expresiones coloquiales o incluso extranjerismos. Aún así, Shiki no defendió el uso exclusivo de lenguaje vernáculo sino que creía en la eficacia de la variedad léxica en un mismo poema.

En las siguientes dos epístolas pasó a enumerar los que él consideraba *tanka* de calidad: los viriles versos de los poetas *manyō*. Los encuentra poderosos, sinceros, directos y sin artificios, y es que Shiki era un realista hasta la médula, valorando siempre la emoción pura y cruda por encima de todo. En su décima y última carta enumeró algunos de los fallos del *tanka* contemporáneo, como el uso de términos «poéticos» para describir cosas normales y corrientes. «Mi principio básico», escribió, «es transmitir de la forma más clara posible cualquier cualidad poética que perciba como bella» (Keene, D. 2013. p. 132).

Estas *Cartas* levantaron numerosas ampollas y el poeta recibió gran cantidad de críticas, de amigos y desconocidos por igual. Incluso Kuga, que en un primer momento le había permitido publicar su opinión sobre el *tanka* Meiji, se sorprendió de la dureza de las palabras de su amigo y colega. La faceta de Shiki como poeta de *tanka* no fue tomada en serio por el público general de inmediato, pues era considerado como sólo un *haijin* que estaba coqueteando con un nuevo género. Según Goldstein y Shinoda (1998, p. 119) la tarea de modernizar el *tanka* fue mucho más difícil que su labor con el *haiku* pues Shiki no solo tuvo que presentar sus ideas a la escena de la poesía del momento sino también aplicarse el cuento y escribir *tanka* utilizando la metodología que predicaba para probar su valía como poeta de este género. En a su producción propia, Shiki experimentó con la división en dos partes clásica del *tanka*, en la cual los dos primeros tres versos cargan con la fuerza del poema.

En el próximo apartado son traducidos y analizados una selección de 50 *tanka* extraídos de *Take no sato uta* o *Canciones de una aldea de bambú*, antología que recoge toda la obra de Shiki como autor de este género lírico. Esta obra resultó de vital importancia, pues dos años después de la muerte del poeta de Matsuyama, inspiró a Mokichi Saitō para la composición de la que es a día de hoy considerada como mejor expresión de *tanka* contemporáneo en su obra *Luces rojas* (1913). La reforma del *tanka* de Shiki consiguió su cometido.

### 3. TRADUCCIÓN Y ANÁLISIS DE LOS *TANKA* SELECCIONADOS

A continuación se presentan, en orden cronológico, los *tanka* seleccionados y traducidos para la elaboración de este trabajo. Estos comprenden desde 1898 hasta 1900. Se ha tratado de ser lo más fiel al original japonés posible, intentando mantener todos los matices con los que Shiki impregnó sus versos. Se han respetado las estructuras que se repiten en japonés cuando ha sido pertinente, y se ha seguido la división en cinco partes tradicional del *tanka*, excepto cuando no se ha considerado oportuno, explicando el por qué en el comentario correspondiente.

Sin embargo, el molde silábico 5-7-5-7-7 no ha sido respetado en la traducción. Esto es así porque, de hacerlo, se perderían matices que el japonés es capaz de expresar con un menor número de sonidos, al ser una lengua más compacta, y el castellano no. Tomando como ejemplo el *tanka* nº1, adjunto una versión alternativa en la que sí respeta la estructura tradicional del *tanka*:

Nadie recoge (5)

el cuerpo del guerrero (7)

tras la montaña (5)

de la primavera en (7)

donde crecen violetas. (7)

Aunque se mantiene el significado base del *tanka*, unos cuantos matices han sido sacrificados por el camino. La versión definitiva ofrecida a continuación, la que no respeta el molde silábico, incluye información que el japonés es capaz de transmitir en menos sonidos (ni siquiera nadie se para a recoger el cadáver, las violetas están floreciendo, la ambigüedad de la primavera en la montaña...).

1898

1

もののふの屍をさむる人もなし 堇花さく春の山陰

*mononofu no / kabane osamuru / hito mo nashi / sumire hana saku / haru no yama-michi*

Ni siquiera hay quien recoja

el cadáver

del guerrero

más allá de la montaña de primavera

donde florecen las violetas.

Este *tanka* perteneciente a la sección *10 de 100* publicada por Shiki en el *Nippon*, y seleccionado por Kuga, iba acompañado de la nota «lo que vi en Jinzhou», haciendo referencia al tiempo que Shiki pasó en el frente de la guerra sinojaponesa. El poema está claramente dividido en dos mitades: ofrece dos imágenes muy distintas al lector con las que provoca una reacción de choque y asombro. Por una parte, comienza nombrando un cadáver tirado, casi en descomposición puede entenderse, que nadie se para a quitar de en medio. Esto provoca compasión y hasta cierta repulsión en el lector, ya no solo desde un punto de vista más literal («qué asco, hay que quitar eso de ahí») sino también en un plano moral, del honor: ese guerrero caído en batalla, probablemente dando su vida por alguien, ha quedado olvidado y sin recibir siquiera una sepultura digna. A continuación, Shiki presenta al lector la realidad que envuelve a este cadáver: una montaña llena de violetas que acaban de florecer en plena primavera. Esta dicotomía de lo feo contra lo bello, la muerte contra la vida, tenía que ser mantenida en español también.

En un primer momento opté por traducir el principio como «nadie recoge [...]», pero para conservar el sentido de la partícula も (tampoco, ni...) en japonés, llegué a la conclusión de utilizar «ni siquiera hay quien recoja [...]» para conservar esa redundancia

que hace Shiki en el original, la cual evoca un sentimiento más desesperanzador: ¡es que no hay nadie que se digne!

Este *tanka*, que fue el primero en ser traducido, fue el primero también en acarrear consigo un problema que aparecería solo un par de veces en todo el trabajo: una divergencia entre el original japonés utilizado para transcribir los versos (Masaoka, S., 1904) y el manual del que provienen las transcripciones fonéticas (Goldstein, S. y Shinoda, S., 1998): el original utilizaba el carácter 陰 («sombra»), usualmente transcrito fonéticamente como *kage* mientras que Goldstein y Shinoda lo identifican como *michi* («camino»), el cual corresponde a otro *kanji* totalmente distinto (道). Por tanto, ¿se refiere el autor al camino de la montaña o a la sombra tras la montaña? La conclusión Shiki probablemente se esté refiriendo a una segunda acepción de 陰, con un sentido más de «la espalda de» o «la contraparte» de algo. Es decir, que el cadáver del guerrero está tirado más allá de la montaña, por detrás de ésta. Puede que esté tan escondido que por eso nadie lo ha quitado de ahí todavía.

Las cesuras realizadas entre «cadáver» y «guerrero» provocan una pausa de impacto en su lectura en español, dividiendo así además el poema traducido en cinco partes para respetar la estructura visual de éste.

## 2

縁先に玉巻く芭蕉玉解けて五尺の緑手水鉢を掩ふ

*ensaki ni / tama maku bashō / tama tokete / go-shaku no midori / choōzubachi o ōu*

En la veranda, una bola

de hojas de platanero enrolladas

que se sueltan...

Metro y medio de verde

envuelve la pila de las abluciones.

También publicado en 10 de 100, y seleccionado por el poeta de *haiku* y antiguo amigo del autor Hakuun, este *tanka* presenta al lector una acción que se desarrolla con un resultado curioso. Los versos están cargados de imágenes muy concretas y sin ninguna floritura innecesaria, es una mera observación por parte de Shiki de su realidad más cercana y un ejemplo del estilo *shasei* puesto en marcha. La primera palabra de este *tanka* es *ensaki*, traducido generalmente como «veranda», o el pequeño porche de madera de las casas tradicionales japonesas, supone ya de primeras una situación en el espacio y una evocación en el lector cargada de matices. Ahí se encuentra algo esférico envuelto con hojas de platanero, cuyo contenido desconocemos, si es que esconde algo en su interior, puesto que el autor solo utiliza el carácter 玉 («pelota, bola»), sin especificar. Mi hipótesis personal es que puede tratarse de comida o arroz envuelto en estas hojas para facilitar su transporte, como es común en diversas partes de Asia. La especie de banano a la cual pertenecen las hojas que aparecen en este *tanka* se pronuncia *bashō*, y de la cual obtuvo su nombre artístico el *haijin* Matsuo Bashō, junto con Shiki considerado como uno de los cuatro grandes maestros del *haiku*.

Esta bola se «suelta» o «desenvuelve» para «envolver» la pila de las abluciones. Esta pila es un recipiente generalmente construido de piedra que se encuentra en la entrada de santuarios, templos y jardines japoneses con la finalidad de ser un espacio en el que lavar y enjuagarse las manos. Juega un papel importante en la ceremonia del té y encuentra sus orígenes en la tradición sintoísta de purificarse a uno mismo con agua antes de entrar en un santuario. Entonces, al soltarse la bola de hojas del platanero, que son grandes y largas, se abren «un metro y medio» cayendo sobre la pila de las abluciones y envolviéndola. El original japonés utiliza una una unidad de medida diferente: «cinco *shaku*» (五尺) verdes se sueltan. Esta unidad se utilizaba en el Japón medieval, y aún hoy se conserva su uso en determinadas profesiones, como la carpintería. Un *shaku* equivale aproximadamente a 30,3 centímetros de longitud, por lo que cinco *shaku* serían 151, 5 centímetros de hojas de platanero. Es decir, un metro y medio de verde.

人も來ず春行く庭の水の上にこぼれてたまる山吹の花

*hito mo kozu / haru yuku niwa no / mizu no e ni / koborete tamaru / yamabuki no hana*

No viene nadie...

Flores de *yamabuki* se amontonan

derramándose sobre el agua

de un jardín

del que se marcha la primavera.

Este *tanka*, publicado en *10 de 100* y seleccionado por Tozenbō, presenta al lector una escena en calma, ajena a la presencia humana. El escenario es un jardín en el que ya pueden verse rasgos del fin de la primavera, la cual está personificada y literalmente «se va». El periodo de pleno esplendor del jardín ha pasado, y ya nadie se digna a acercarse para contemplar las flores. Las flores de *yamabuki* (*Kerria japonica*, arbusto autóctono del Asia oriental), asociadas en el imaginario colectivo japonés con la decadencia de la primavera, son de un color amarillo vibrante e intenso, por lo que la imagen de estas flores derramándose sobre el agua (probablemente de un estanque) provocan en el lector una fuerte sensación evocadora. Además, esta escena ha sucedido por la falta de presencia humana: al no haber nadie que recoja las flores, estas se amontonan para derramar una cascada de un penetrante color amarillo sobre la superficie del agua. El *tanka* queda impregnado de un fuerte sentimiento de intimidad, ¡casi como si el lector fuera testigo de algo clandestino!

Shiki juega un poco con el lenguaje en este *tanka*. En un principio traduje los dos últimos versos como «de un jardín / en el que se acaba la primavera», que es el significado en sí, pero posteriormente opté por la versión utilizada aquí: «un jardín / del que se marcha la primavera» para respetar la personificación de esta. Por otra parte, el verbo 溜まる («*tamaru*», coleccionar, esparcirse, ahorrar, acumularse) también ofrece cierta ambigüedad: está claro que esas flores no se coleccionan ni ahorran, pero una lectura del *tanka* original ofrece dos imágenes, la de las flores amontonándose o acumulándose y la de estas esparciéndose por el agua. Finalmente opté por utilizar «se

amontonan», puesto que creo que refleja mejor la imagen para un lector ajeno al idioma japonés.

#### 4

夜一夜荒れし野分の朝凧ぎて妹が引き起こす朝顔の垣

*yoru hito yo / areshi nowaki no / asa nagite / imo ga hikiokosu / asagao no kaki*

Una noche entera

de tormenta y tifón,

al calmarse la mañana

mi hermanita endereza

el seto de las campanillas.

Otro *tanka* seleccionado por Tozenbō. Después de toda una noche azotada por las lluvias y el temporal, es por la mañana cuando toca arreglar (o enderezar, en este caso) lo que se torció. Se presenta una escena cotidiana, que además de evocar una situación ordinaria de la vida tranquila en estilo *shasei*, está cargada de capas de significados que impregnan el *tanka* de una mayor riqueza plástica y conceptual. La expresión con la que empieza el poema (夜一夜, *yoru hito yo*) se trata de un arcaísmo, con lo cual desde el primerísimo momento se pone al lector en una situación de evocación de épocas pasadas. Además, la expresión posee una gran fuerza, como queriendo decir que ha estado diluviando toda la noche, sin descanso. En un principio opté por traducirlo como «toda la noche», pero lo descarté para utilizar «una noche entera», el cual transmite algo más de esa fuerza con la que golpea el poema en japonés.

Asimismo, el tifón que se menciona no es uno cualquiera, sino uno de finales de otoño, en concreto uno de entre los días número 210 y 220 del año. Así se sitúa también este *tanka* en el tiempo, trayendo consigo todas las sensaciones asociadas a la estación otoñal. «*Nowaki*», el nombre de esta clase de tifón, también es el nombre de uno de los

rollos del *Genji Monogatari*. Este matiz de la palabra, junto con el arcaísmo que encabeza el verso, refuerza la sensación de clasicismo que el *tanka* provoca en el lector.

Las campanillas del seto (朝顔, literalmente «cara de la mañana» en japonés), flores que se abren al despuntar el día, son un símbolo de este nuevo comienzo tras la tempestad además de marcar el ritmo por la repetición de *asa*, «mañana». El seto está siendo enderezado, aportando una imagen más visual de esta metáfora.

## 5

試みに君の御歌を吟ずれば堪へずや鬼の泣く聲聞こゆ

*kokoromi ni / kimi no miuta o / ginzureba / taezu ya oni no / naku koe kikoyu*

Ante cualquier intento

de recitar

tus poemas,

no lo soportan...

Se oyen los llantos de los demonios.

Este *tanka* seleccionado por Tozenbō presenta por primera vez en este trabajo un elemento sobrenatural: los demonios. Los *oni* o demonios japoneses son criaturas del folclore japonés muy similares a los ogros occidentales, y aparecen asiduamente en la literatura y pintura clásicas japonesas, así como en la cultura popular más reciente. Aquí, Shiki los utiliza para expresar su emoción al recitar unos poemas en cuestión, ¡tan conmovedores que hasta a los demonios se les saltan las lágrimas!

Los poemas a los que se refiere son los *waka* escritos por Minamoto no Sanetomo, tercer shogún del shogunato Kamakura y último líder del clan Minamoto de Japón. Así lo dice en el prefacio que acompañaba a este *tanka* en su publicación original de 1898, el cual reza: «Acercas de la lectura de los *waka* de Sanetomo». Sanetomo escribió más de 700 poemas asistido por Fujiwara no Teika, erudito de la época. Sin

embargo, a los que se refiere Shiki, y los que más fueron de su agrado son los más tardíos de su obra, escritos en estilo Manyō y con unas características vigorosas y masculinas. Estos poemas que tanto conmovieron a Shiki abordaban temas de la naturaleza o relaciones humanas.

La estructura de este tanka se encuentra fuertemente marcada por la presencia del *kireji* o palabra de corte, en este caso や, sílaba que corta y divide el poema en dos partes: una primera que habla del recitado de los poemas en sí y la segunda parte donde los llantos de los demonios hacen acto de presencia. En la traducción he tratado de mantener estas dos mitades mediante el uso de puntos suspensivos, ya que no existe un equivalente al *kireji* en español. Las cesuras están realizadas para mantener el impacto poético del original.

## 6

日にうとき庭の垣根の霜柱水仙にそひて炭俵敷く

*hi ni utoki / niwa no kakine no / shimobashira / suisen ni soite / sumidawara shiku*

La escarcha apilada

en los setos

del jardín abandonado por el sol...

Extiendo sacos de carbón

colocándolos entre los narcisos.

Publicado en *10 de 100* y seleccionado por Gidō, este *tanka* refleja una ternura e inocencia en el autor como las de un niño. Bajo la sombra que proyecta la casa, el jardín casi que parece que ha sido abandonado por el astro rey (este está 疎い: «distante, distanciado, desinteresado»). En un entorno como este, es normal que en invierno se forme escarcha al no evaporarse el rocío de la mañana con la luz del sol, dificultando el crecimiento óptimo de plantas y sobre todo de flores delicadas como los narcisos. Shiki,

preocupado por éstos, coloca sacos de transporte de carbón hechos con hierba cortadera para proteger las flores de la escarcha y permitir que crezcan con libertad.

La traducción de este *tanka* fue peliaguda, sobre todo a la hora de dar con el significado adecuado de そひて, el cual resultó ser una conjugación del verbo 添ふ (en japonés actual: 添う). En un primer momento opté por traducir el final del poema como «Dispongo unas bolsas de carbón / para acompañar a los narcisos», cambiándolo más adelante por la versión que se encuentra sobre estas líneas para tratar de respetar el significado del original lo más posible. Estructuralmente está dividido en dos mitades: una en la que se presenta al lector la realidad del jardín (no da el sol, se acumula la escarcha) y otra en la que Shiki realiza una acción con respecto a esto (proteger los frágiles narcisos con sacos de carbón). Las cesuras están realizadas para tratar de respetar lo máximo posible la estructura japonesa original, según los cortes que no se pueden hacer dentro de la gramática del japonés.

## 7

昔見し面影もあらず衰へて鏡の人のほろほろと泣く

*mukashi mishi / omokage mo arazu / otonete / kagami no hito no / horohoro to naku*

Volviendo la vista atrás,

una a una caen las lágrimas

del que está en el espejo,

consumido,

ni sombra de lo que fue.

Este es el último *tanka* de la sección *10 de 100* incluido en este trabajo. Seleccionado por Nobutsuma Sasaki, este *tanka* iba acompañado del prefacio: «Mirándome al espejo estando enfermo». Shiki, al contemplar su reflejo, lo ve tan cambiado por la tuberculosis que no se reconoce a sí mismo y comienza a llorar. Para paliar el dolor, o quizás porque está tan cambiado que no ve en su reflejo a la persona

que era, lo describe como 鏡の人, literalmente «la persona del espejo», como si fuera alguien que nada tiene que ver con él. Este reflejo llora produciendo una onomatopeya: ほろほろ, indicadora de que algo cae lentamente, sin hacer ruido y de uno en uno. Así se consigue una imagen muy gráfica de esta persona al otro lado del espejo, el autor, incapaz de contener el llanto. El sintagma 面影もあらず significa literalmente «la cara (que recordaba) tampoco está», pero para mantener la naturalidad del *tanka* en español y para conservar el matiz de «sombra» explícito en la palabra japonesa (etimológicamente: «sombra de la cara») opté por la traducción presentada aquí: «ni sombra de lo que fue». Estructuralmente no está dividido en partes, sino que forma un mismo todo.

## 8

緑立つ庭の小松の末低み上野の杉に鳶の折る見ゆ

*midori tatsu / niwa no komatsu no / kozue yori / ueno no sugi ni / tobi no oru miyu*

El verde se levanta

desde lo más al alto

del pino del jardín...

Puedo ver cómo pliega las alas

un aguilucho entre los cedros de Ueno.

Shiki escribió en un ensayo:

Mi jardín está al sur de la casa, y puedo ver las coníferas de Ueno más allá de mi verja. Como solo hay unas pocas casas, puedo ver todo el cielo extendiéndose tras el seto, y puedo ver libremente las nubes flotar y los pájaros volar (Goldstein, S. y Shinoda, S. 1998. pp. 319-320).

Hoy en día esto no sería posible, puesto que la casa de la que habla el autor estaba en Negishi, a 200 metros de Ueno, y entre las dos localizaciones se extienden ahora multitud de edificios y rascacielos. Así, queda plasmado en el *tanka* un Tokio de

antaño, que nunca más podrá experimentarse. El verde levantado al que se refiere Shiki es, muy probablemente, Ueno, puesto que este se encuentra a más altitud que Negishi, por lo que incluso desde «lo más alto del pino» la vegetación de las colinas seguía siendo visible, cubriendo el paisaje como un manto esmeralda.

El *tanka* comienza con un fuerte impacto visual: la palabra «verde» (緑), que en la versión original japonesa la cual manejé para la elaboración de este trabajo aparece en *kanji*, aunque también me he topado con otras ediciones en las que comienza con みどり, en *hiragana*. Este sintagma inicial 緑立つ puede considerarse en sí como un primer bloque dentro del poema, o puede incluirse en la primera mitad, la cual en mi traducción correspondería con los tres primeros versos, hasta los puntos suspensivos: Shiki está describiendo, en general, el paisaje que puede ver a lo lejos. En la segunda mitad del *tanka* su atención se centra en un punto en concreto: un aguilucho y su vuelo, plegado, entre los cedros a lo lejos. La especie de aguilucho mencionada aquí (鳶) es bastante grande, por lo que no es de extrañar que Shiki pudiera admirar sus giros en un día despejado.

## 9

夕顔の苗賣りに來し雨上り植えんとぞ思ふ夕顔の苗

*yūgao no / nae uri ni koshi / ame-agari / uen to zo omou / yūgao no nae*

Esquejes de dama de noche...

el vendedor llega

tras la lluvia.

Estoy pensando en plantar

esquejes de dama de noche...

La planta a la que se refiere Shiki no es la dama de noche que conocemos, sino la niena (*Iponomea Alba*). Es una planta de floración nocturna similar a la dama de noche, conocida en japonés como 夕顔 o *yūgao*, literalmente: «cara de la tarde» (posee

el significado opuesto de 朝顔 o *asagao*, las flores mencionadas en el *tanka* n°4). Para conservar el matiz de nocturnidad tan fuerte del original, opté por traducirla como dama de noche, dadas las similitudes de ambas especies y la presencia explícita de la palabra «noche» en esta última. Las *yūgao* fueron una de las flores favoritas de Shiki, tal y como dejó constante en sus ensayos. Describió cómo se mecián con el viento caliente de las tardes de verano y cómo se abrían justo cuando la temperatura comenzaba a bajar (Goldstein, S. y Shinoda, S. 1998. pp. 321-322). Para Shiki, que pasó los últimos años de su vida postrado en una cama, los sofocantes días de verano tenían que ser un fastidio, por lo que ver estas flores abrirse suponía para él la señal de que por fin iba a refrescar. Por tanto, al pasar en su ruta un vendedor ambulante de plantones o esquejes de esta planta (anunciándose con los cánticos característicos de este gremio) por las proximidades de su casa, Shiki no puede evitar pensar en plantarlos para alegrar un poco sus días de enfermo. La aparición del vendedor ambulante al cesar la lluvia recuerda casi a una anunciación religiosa, que se aparece ante un Shiki postrado y que justo se encontraba pensando en las mismas plantas que el comerciante ofrece.

El carácter de «vendedor» que se utiliza aquí es una versión antigua y desfasada, lo cual dificultó la transcripción de este *tanka*. Además, el ritmo está muy marcado, con la repetición de los mismos sonidos al principio y al final del poema, lo cual resulta una dificultad añadida. He intentado respetar esta repetición tan característica en mi traducción al español, tras considerar otras opciones para no perder este matiz, como el recurso de la repetición obsesiva. Sin embargo, llegué a la conclusión de que nada encajaba como respetar la repetición inicial y final que caracteriza al original.

## 10

釣垂れて魚餌につかず蜻蛉のとまりては飛ぶ河骨の花

*tsuri tarete / uo-e ni tsukazu / kagerō no / tomarite ha tobu / kōhone no hana*

Pescando,

sin que pique nada...

Una libélula se posa  
en las flores de nenúfar  
y retoma el vuelo.

Este poema pertenece a una serie de ocho *tanka* titulada *La vida tranquila*. Los *tanka* de esta serie describen situaciones idílicas de una vida sosegada y en armonía con la naturaleza imaginada por Shiki tras la observación de pinturas japonesas de la escuela Nanga, en la que se representa a hermitaños viviendo una vida tranquila y solitaria lejos del bullicio de las urbes y disfrutando de la paz de la naturaleza. Este tipo de pintura, originalmente china, fue introducida en Japón en el periodo Tokugawa.

Al tratarse de una situación imaginada, Shiki no utiliza aquí el estilo *shasei*, caracterizado por ser un reflejo fiel de la realidad. El poeta, al observar estas pinturas Nanga, desea una vida tranquila en la que poder pasar las horas, por ejemplo, pescando. Aunque no pique ni un pez al cebo que acaba de lanzar al estanque, el yo poético no tiene prisa y no pasa nada: se divierte observando el vuelo de una libélula cercana, la cual se posa en las flores de nenúfar para descansar un poco antes de volver a echar a volar. En el original japonés es ambiguo si son los peces los que no alcanzan el cebo o la libélula, pero contextualmente tiene más sentido que sean los peces (¡o lo que sea que habite en esas aguas!). Los nenúfares (河骨, *kōhone*), son un tema recurrente en la pintura japonesa.

## 11

仰むけに竹の簀の子に打ち臥して背ひやひやと雲の行くを見る

*aomuke ni / take no sunoko ni / uchi-fushite / sena hiya-hiya to / kumo no yuku o miru*

Bocarriba

sobre un lecho de bambú

me tumbo y

con escalofríos por la espalda

miro las nubes pasar.

Este *tanka* pertenece a la misma serie que el nº11, en la que se describen escenas idílicas de una vida de paz. En un día cálido, y gozando del buen tiempo, el yo poético se tumba relajado sobre un *sunoko* de bambú, una especie de lecho o somier hecho con cañas de bambú sujetas en paralelo. Al recostarse sobre el fresco lecho siente en la espalda (¿desnuda?) escalofríos, descritos aquí de forma onomatopéyica: ひやひや, «frío frío». Esta expresión también posee, al igual que «escalofríos» en castellano, un doble sentido más oscuro: uno también puede sentir escalofríos (o estar ひやひや) en una situación de ansiedad o miedo, lo cual aporta un doble sentido al *tanka* dotando de más textura a la escena casi onírica descrita en él. ¿Hay, quizás, algo que perturbe esta fantasía de paz en la que se sumerge Shiki? Estructuralmente he intentado respetar el orden natural del original japonés, realizando los mismos cortes de significado.

## 12

故郷の御墓荒れけん夏草のえぬのこ草の穂に出づるまでに

*furusato no / mihaka areken / natsukusa no / enunoko-gusa no / ho ni izuru made ni*

En mi pueblo natal,

gramíneas

de verano

cubren hasta arriba

las tumbas derruidas...

La imagen que ofrece este *tanka*, la cual desde un punto de vista europeo puede parecer mística o romántica, es en realidad devastadora para un japonés. Que las tumbas de los antepasados de Shiki estén hechas una ruina, cubiertas de hierbajos, es mucho más triste desde el prisma de la visión de la vida de un oriental, donde el culto a los

mayores y el respeto por su memoria es un valor tradicionalmente inculcado de rigurosa manera. Shiki se lamenta, imaginando el estado en el que deben estar estos sepulcros y siendo consciente de que él mismo no va a poder ir a cuidar de ellos (vivía en Tokio y estaba muy enfermo en el momento de escribir estos versos).

Esto no solo queda plasmado en la propia temática del *tanka*, sino en el lenguaje: Shiki utiliza la forma 荒れけん, una conjugación del verbo 荒れる en un dialecto propio del campo y que no se utiliza en la zona de Tokio, dejando marcados sus orígenes en el lenguaje, lo cual hace más triste aún la situación de las tumbas. Además, escribe la palabra «gramíneas» de manera obsoleta: utiliza えぬのこ草 en vez de えのころぐさ (狗児草), el término actual. Todo esto contribuye a aportar un sabor rústico y del campo al *tanka*. Así, Shiki está declarando sus raíces, con lo que la imagen de estas tumbas derruidas y cubiertas de hierbajos se endurece.

En cuanto a la estructura, he decidido traducir este *tanka* en cuatro versos, para no romper el flujo de la lectura de éste en español, y conservar la sencillez de la imagen, gracias a la cual golpea el poema al lector con un fuerte golpe visual.

### **SERIE: *SI PUDIERA LEVANTARME***

Los siguientes ocho *tanka* componen la serie completa *Si pudiera levantarme*, publicada en el verano de 1898. Tras recibir unas postales de un conocido, en las cuales se mostraban localizaciones y paisajes emblemáticos, Shiki dejó volar su imaginación, fantaseando acerca de la posibilidad de poder levantarse de su lecho de enfermo y viajar por el mundo como si fuera de nuevo un chaval. En esta serie no solo fantasea con visitar distintos puntos del archipiélago japonés, sino también del extranjero. Aunque las alusiones topográficas utilizadas por Shiki pueden resultar evidentes hoy en día, muchos de estos lugares eran desconocidos para el japonés de a pie contemporáneo al autor, quienes como mucho habrían escuchado rumores de algunos de ellos. Localizaciones como, por ejemplo, el Himalaya, estaban envueltas en un aura de misterio en el Japón Meiji.

Todos comienzan y terminan siguiendo el mismo patrón, dejando claro ya en la estructura su pertenencia conjunta. El deseo de Shiki de realizar acciones imposibles por su condición está marcado también de una manera más gráfica la forma de terminar todos estos *tanka*: la partícula を al final, carente de verbo, se deja en el aire. Así, terminan todos estos *tanka* en una especie de suspiro, el cual he intentado reproducir mediante el uso de puntos suspensivos y una exclamación, recurso el cual en castellano indica que la frase puede haberse quedado a medias. También he tratado de mantener la misma repetición de estructuras que se da en el original japonés en español.

Esta serie muy probablemente esté inspirada por otra del poeta de *tanka estilo manyō* Tachibana Akemi, a quien Shiki profesaba una profunda admiración. Éste también realizó una serie de poemas en la cual todos comienzan y terminan igual, aunque de mayor extensión que la aquí presente.

### 13

足たたば箱根の七湯七余寝て水海の月に舟うけましを

*ashi tataba / Hakone no nana-yu / nana-yo nete / mizuumi no tsuki ni / fune ukemashi o*

Si pudiera levantarme...

Unas siete noches pernoctaría

en las siete termas de Hakone

y hasta la luna en el lago

¡en un barco iría...!

Destaca la repetición de sonidos en japonés (*nana-yu, nana-yo*), la cual otorga al *tanka* de una sonoridad y ritmo muy marcados. La popularidad de «las siete termas de Hakone» mencionadas aquí venía dada ya desde el periodo Edo, y eran objeto de peregrinación y admiración también en la era Meiji, cuando estos versos fueron

escritos. Hoy en día siguen siendo emblema del área de Hakone, aunque con el tiempo algunas más se han incorporado a la lista, siendo ahora «las diecisiete termas».

Shiki, que se encontraba postrado en cama debido a su enfermedad, fantasea al escribir este *tanka* con hacer una especie de ruta por estas siete aguas emblemáticas, cuyas propiedades para sanar el cuerpo y el espíritu son objeto de devoción.

#### 14

足たたば富士の高嶺のいただきをいかづちなして踏みならさましを

*ashi tataba / Fuji no takane no / itadaki o / ikazuchi nashite / fumi narasamashi o*

Si pudiera levantarme...

en el pico más alto

de la cima del Fuji

¡como un trueno

mis pies pondría..!

Aparece en este *tanka* un recurso inusual en la obra de Shiki: la exageración. Cuán tuvo que ser la frustración del autor para querer llegar «como un trueno» al punto más alto de la cima del monte más alto de la isla de Honshu (y de todo Japón).

La palabra utilizada para referirse a la cima del monte, *itadaki*, es homónima del verbo «recibir» en clave de lenguaje honorífico: *itadaku*. Así, puede se intuir una capa más en el significado: ¿«recibe» el monte Fuji la llegada centelleante del yo poético?

#### 15

足たたば二荒のおくの水海にひとり隠れて月を見ましを

*ashi tataba / Futara no oku no / mizuumi ni / hitori kakurete / tsuki o mimashi o*

Si pudiera levantarme...

Me escondería yo solo

en lo más profundo del santuario Futara

y en el lago

¡la luna contemplaría..!

Este *tanka* resulta gratamente íntimo, como si, al leerlo estuviera uno siendo testigo de algo secreto y clandestino. El santuario Futara se encuentra situado en Nikko, lugar de belleza emblemática y famoso por albergar la tumba de Tokugawa Ieyasu. El lago al que se refiere en esta ocasión es el lago Chūzenji. Shiki visitó este emplazamiento dos años antes de escribir estos versos, y la imagen de pura belleza que contempló en aquel entonces quedó grabada en su retina hasta el fin de sus días, tal y como dejó esto escrito en el artículo *El verano de hace diez años* (Goldstein, S. y Shinoda, S. 1998. p. 345). El hecho de que hubiera estado en la localización mencionada en este *tanka* de forma reciente, lo convierte en uno de los más cercanos a la realidad de esta serie.

## 16

足たたば北インチャのヒマラヤのエヴェレストなる雪くはましを

*ashi tataba / kita Injiya no / Himaraya no / Eberesuto naru / yuki kuwamashi o*

Si pudiera levantarme...

llegaría al norte de la India,

hasta el Everest

en el Himalaya,

¡y la nieve me comería..!

En este *tanka* vuelve a expresar Shiki el deseo de alcanzar la cima de una montaña, en este caso el pico más alto del mundo: el Everest. Por la forma en la que está escrito, al repetir los nombres de los lugares por los que tiene que pasar (India, Himalaya, Everest) el lector siente que también está realizando este viaje junto al autor, hasta llegar de forma gradual a la meta. El Everest se encontraba envuelto en un aura de misterio cuando se redactó este poema, puesto que nadie lo había escalado entero con éxito aún. Así, Shiki vuelve a hacer uso del recurso de la exageración, deseando cometer una hazaña que parecía imposible para sus contemporáneos.

17

足たたばい蝦夷の栗原くぬ木原アイノが友と熊殺さましを

*ashi tataba / Yezo no kurihara / kunugihara / Aino ga tomo to / kuma korosamashi o*

Si pudiera levantarme...

En los campos de castaños de Yezo

junto con mis amigos los *ainu*

¡un oso mataría..!

El territorio mencionado en este *tanka*, Yezo, era la forma de referirse en el Japón de la era Meiji a la parte norte del archipiélago, especialmente a la isla de Hokkaidō. Los *ainu* son la etnia autóctona de la Hokkaidō y el norte de Honshu. También eran llamados Yezo o Ezo en japonés antiguo, por lo que Shiki juega aquí con la homofonía de las palabras. Además, la sílaba «ku», que se repite periódicamente por el poema marca el ritmo (*KU*rihara, *KU*nugihara, *KU*ma) y aporta una sonoridad onomatopéyica al mismo. Las palabras *kunihara* y *kunugihara*, de sonoridad casi idéntica, están las dos una detrás de la otra, ayudando a marcar este ritmo.

El *tanka* transmite un fuerte sentimiento de camaradería: la catarsis de abatir a la bestia junto con amigos. Sin embargo, Shiki nunca fue a Hokkaidō, nunca hizo amigos *ainu* y nunca cazó un oso, que se sepa, convirtiendo este *tanka* en uno puramente

imaginativo. En su enfermedad, anhelaba hasta ser partícipe de actividades tan ajenas a la vida que había llevado hasta entonces.

## 18

足たたば新高山の山もとにいほり結びてバナナを

*ashi tataba / Niitakayama no / yamamoto ni / iori musubite / banana uemashi o*

Si pudiera levantarme....

construiría un refugio

al pie

del monte Yushan

¡y plátanos sembraría..!

El monte Yushan se trata del pico más alto de Taiwán, superando en altitud al Fuji (en japonés, el nombre para referirse al monte Yushan significa literalmente «nueva montaña alta»). Aunque la temática de las montañas regresa en este *tanka*, esta vez Shiki no desea llegar a la cima, sino vivir como un ermitaño al pie de la ladera y cultivar plátanos. Los plátanos eran importados a Japón desde la isla de Formosa en esta época, y seguían siendo una fruta de lujo cuyo sabor pocos conocían. Para Shiki, fascinado por este nuevo fruto, parece que tenía sentido cultivar plátanos allá donde crecía naturalmente, mientras disfrutaba de la tranquilidad de la vida en la naturaleza. La expresión いほり結びて es un arcaísmo para referirse a la acción de construir una cabañita en la naturaleza.

## 19

足たたば大和山城うちめぐり須磨の浦わに晝寝せましを

*ashi tataba / Yamato Yamashiro / uchi-meguri / Suma no urawa ni / hirune semashi o*

Si pudiera levantarme...

Haría turismo

por Yamato o Yamashiro

y en la playa de Suma

¡una siesta me echaría..!

Yamato es el nombre de una de las antiguas provincias que conformaban Japón, equivalente a la prefectura de Nara actual. Yamashiro, escrito formalmente como «*Yamashiro no kuni*», era una vieja provincia de Japón en la parte de Honshū, que en la actualidad se corresponde con la parte sur de la prefectura de Kioto. Shiki había visitado estos lugares en el pasado, cuando gozaba de buena salud, con Kyoshi, y además había permanecido una temporada en Suma recuperándose tras la guerra de Manchuria. Así, se convierte este en el *tanka* más realista de la serie, en el que más que imaginar situaciones idílicas Shiki se deja llevar por la nostalgia recordando días pasados. Destaca la inocencia del deseo que exclama en esta ocasión: echarse una siesta en la playa.

## 20

足たたば黄河の水をかし渉り華山の蓮の花剪らましを

*ashi tataba / Kōga no mizu o / kachi-watari / Kazan no hasu no / hana kiramashi o*

Si pudiera levantarme...

Las aguas del río Amarillo

cruzaría

y del loto del monte Hua

¡una flor me cortaría..!

El *tanka* que cierra la serie lo hace incorporando elementos religiosos: el monte Hua, ubicado en la provincia de Shanxi, se trata de una de las cinco montañas sagradas de China. En concreto, es de la montaña sagrada del Oeste. Cuenta con cinco puntas, asemejándose su silueta a la de una flor de loto (además, *hua* significa flor en chino). No es casual, por tanto, que Shiki imagine que se corta una flor de esta especie en el, literalmente, «monte flor», con forma de loto. Claro está, solamente los eruditos de la época podían comprender este juego visual y del lenguaje.

### **SERIE: YO**

Los siguientes cuatro *tanka* pertenecen a la serie de ocho partes *Yo*, publicada en el *Nippon* en agosto de 1898, poco después de *Si pudiera levantarme*. La serie está caracterizada por las mismas tres sílabas con las que termina cada *tanka*: *ware wa*, «yo». Este no es un «yo» normal sino uno rotundo y con mucho peso, que aporta cierto sabor solemne y viril a los poemas. Este final con *ware wa* aparecía ya en algunos *tanka* anónimos del *Manyōshū*, la antología venerada por Shiki y en torno a la cual basó su teoría de reforma del *tanka*. En cuanto a la traducción, he mantenido la última parte de cada poema como «yo», lo cual me ha forzado a tener que reordenar algunas oraciones para mantener la concordancia en castellano, pero ha permitido conservar la estructura común que agrupa a estos *tanka* juntos con tan solo un golpe de vista.

Esta serie es una de las más admiradas por los entusiastas del *tanka* de Shiki, y estos cuatro son, personalmente, de mis favoritos de toda su obra. El poeta y crítico Bunmei Tsuchiya escribió: «estos *tanka* han permanecido siempre en mi memoria desde que los leí por primera vez en *Take no Sato Uta*». El aclamado poeta Mokichi Saitō escribió en 1948: «El estilo simple y fresco de esta serie me sorprendió [...] y sigue haciéndolo hoy» (Goldstein, S. y Shinoda, S. 1998. p. 335).

### **21**

吉原の太鼓聞こえて更くる夜にひとり俳句を分類すわれは

*Yoshiwara no / taiko kikoete / fukuru yo ni / hitori haiku o / bunrui su ware wa*

En Yoshiwara

se oye el *taiko*,

avanzada la noche...

Solo y organizando *haikus*

yo.

Yoshiwara era el barrio rojo de Edo, el Tokio actual. Inaugurado durante el shogunato Tokugawa, se encontraba situado próximo a lo que hoy es Nihonbashi, aunque tras ser pasto de las llamas durante el Gran incendio de Meireki, fue reconstruido cerca de Asakusa en 1657. En él, se ejercía la prostitución, pero sobre todo se podía contratar la compañía y el entretenimiento de *geishas* y *oiran*. Para divertir a sus clientes, las *geishas* tocaban el *koto* o el *taiko*, llegando hasta los oídos de Shiki en su casa de Negishi, la cual quedaba a poco más de un kilómetro y medio del distrito. El poeta se encuentra clasificando *haiku* él solo (en japonés: ひとり), parte de lo que supondría la labor de su vida. La mención del *haiku* en esta serie que gira alrededor del individuo no es casual, puesto que este tipo de poesía tiende a evitar la presencia de un «yo» activo.

El *tanka* gira en torno a una dualidad: por una parte, el mundo de fuera, de vicio, diversión y jolgorio banal; por otra está la tranquilidad, soledad (explícitamente presente) e intelectualidad del interior de la habitación de Shiki. Estos dos mundos están conectados por los sonidos que trae el viento, haciendo quizás sentir a Shiki cierta melancolía en su confinamiento. Aunque orgulloso de la labor que está realizando, quizás no pueda evitar sentir cierta envidia, consciente de su lastimoso estado de salud y del inminente declive de su vida.

22

富士を踏みて歸りし人の物語聞きつつ細き足さするわれは

*Fuji o fumite / kaerishi hito no / monogatari / kikitsutsu hosoki / ashi sasuru ware wa*

Mientras escucho

lo que me cuenta

el que viene de caminar por el Fuji

masajeo mis delgadas piernas

yo.

La persona a la que se refiere aquí Shiki es, según Goldstein y Shinoda, Fusetsu Nakamura, el ilustrador del *Shō Nippon* del que Shiki aprendió el estilo *shasei* (1998, p. 356). De nuevo, este *tanka* nos presenta una fuerte dualidad entre Shiki y el mundo exterior: tras ir de senderismo por el cercano monte Fuji, el amigo del poeta visitó a Shiki, enfermo y que a duras penas podía incorporarse en su lecho. Uno habla de su paseo por la montaña mientras el otro frota sus esqueléticas y doloridas piernas. La sensación que desprende el poema es, como en el anterior, de cierta envidia sana y melancolía, reforzada por la fuerza del «yo» final.

## 23

昔せし童遊びをなつかしみこより花火に余念なしわれは

*mukashi seshi / warabe-asobi o / natsukashimi / koyori-hanabi ni / yonen nashi ware wa*

Echo de menos

los juegos de mi infancia...

Ensimismado

mirando una bengala

yo.

Vuelve a aparecer en este *tanka* la melancolía, esta vez de forma explícita con el verbo なつかしむ («sentir melancolía, echar de menos»). Este sentimiento no es dado

por un contraste en el espacio dentro/fuera como en el *tanka* nº 21 o un choque entre cómo están mis amigos/cómo estoy yo como en el nº 22, sino que ahora se presenta una morriña causada por la discrepancia presente/pasado. «Todo tiempo pasado fue mejor», y especialmente cuando uno se encuentra enfermo y débil, es inevitable añorar aquellos días de despreocupación y salud.

Shiki, absorto por la luz que emite una bengala de alambre, no puede evitar recordar aquellos días en los que jugaba con este tipo de pirotecnia, como todos los niños. Este tipo de petardos, que también son populares entre los niños de España, sobre todo en ocasiones como Nochevieja, tuvieron su origen en China, desde donde llegaron a Japón, siendo objeto de representación en grabados *Ukiyo-e*, las estampas japonesas del mundo flotante producidas desde el siglo XVII hasta el inicio de la era Meiji a principios del XX.

La traducción de este *tanka* me proporcionó gran cantidad de quebraderos de cabeza: era difícil respetar la estructura de la serie, ser fiel al original y hacer que tuviera sentido en español al mismo tiempo. En un primer momento opté por traducir el final del *tanka* como «no pienso en otra cosa que / en la bengala de alambre / yo», lo cual, aunque es una traducción más literal de lo que está escrito en japonés, no transmite bien lo que en realidad está pasando: que Shiki comienza a añorar su infancia a causa de la luz de una bengala, que le atrapa por completo.

## 24

果物の種を小庭に蒔き置きて花咲き實のる年を待つわれは

*kudamono no / tane o ko-niwa ni / maki okite / hanasaki minoru / toshi o matsu ware wa*

A que florezcan y den sus frutos

las semillas que planté

en mi jardincito

año tras año espero

yo.

La dualidad que presenta este *tanka* es quizás la más compleja de la serie: mientras que Shiki, desde su habitación espera «año tras año» a que crezca y prospere una nueva vida en su jardín, también en cierta medida espera su muerte, consciente de su proximidad en el tiempo. Las semillas plantadas, al ser de frutas, probablemente caquis, melocotones o algo similar, tardan varios años en crecer hasta convertirse en un árbol maduro y listo para dar sus frutos. Shiki, que se encontraba en el momento de la composición de estos *tanka* postrado en su cama, no pudo haber plantado las semillas entonces, por lo que además, ese acto de la siembra es también un legado que su yo pasado, en mejor estado de salud, le había dejado.

## 1899

### 25

なむあみだ佛つくりがつくりたる佛見あげて ところ

*Namu-Amida / Hotoke-tsukuri ga /tsukuritaru / Hotoke miagete / odoroku tokoro*

¡*Namu Amida!*

El artesano

contempla su obra,

una estatua de Buda,

sorprendido.

Este *tanka*, y los dos siguientes (nº 25, 26 y 27) fueron publicados juntos en el número de febrero de la revista *Hototogisu*. Los tres comparten el mismo tema: son descripciones de cuadros y grabados que Shiki había contemplado recientemente. Intentó transcribir en poesía la belleza y los sentimientos provocados por las ilustraciones, pues creía firmemente que el *tanka* como género lírico era capaz de portar también todas las cualidades de una representación pictórica.

Así este es un *tanka* muy visual y descriptivo que realmente transmite la imagen a las retinas del lector. El poema comienza con una oración a Buda: *Namu Amida*. Su significado en castellano se asemeja al cristiano «¡por Dios!», pero intercambiando Dios por Buda. Se trata de una expresión recitada por los Budistas de la Tierra Pura de Japón para garantizar el renacimiento en la Tierra Pura tras su muerte. Al comenzar el *tanka* así, una sensación de misticismo y religiosidad impregna al lector desde un primer momento, y por eso he decidido conservar la oración en japonés en mi traducción al castellano. El artesano, en *shock* por el parecido de su estatua con Buda exclama estas palabras, convirtiendo al lector en cómplice de su asombro. Según Goldstein y Shinoda (1998, pp. 360-361), el cuadro descrito por Shiki cumple las características para ser uno de la Edad Media japonesa.

## 26

木のもとに臥せる佛をうちかこみ像蛇どもの泣き居るところ

*ko no moto ni / fuseru Hotoke o / uchi-kakomi / zō hebi domo no / naki oru tokoro*

Buda derrumbado

al pie de un árbol:

a su alrededor

serpientes, elefantes, y otros animales

están llorando.

La escena descrita en este *tanka* representa la muerte de Buda: según la doctrina budista, éste murió al pie del árbol *sarasōju*, de treinta metros de altitud, con bestias y personas también siendo testigos de su entrada al Nirvana. En Japón, es común exhibir cuadros que representan esta escena en los templos budistas el 15 de febrero para conmemorar la muerte de Buda. Shiki muy probablemente esté describiendo aquí una de esas ilustraciones.

El *tanka* no deja claro cuántas criaturas ni especies de estas están presentes en la escena: Shiki utiliza *ども* para indicar que son un plural de seres los que contemplan la escena. En un primer momento opté por traducir esa línea como «serpientes, elefantes...» pero opino que con la inclusión de «y otros animales» la escena evocada en el lector ajeno al mito de Buda es más clara: hay una multitud de seres reunidos en torno al cuerpo.

27

うま人の裾後のよそひ駒立てて遠くに人の琴弾くところ

*umahito no / susogo no yosoi / koma tatete / tōku ni hito no / koto hiku tokoro*

Un aristócrata

de caros ropajes

detiene su caballo...

Está escuchando un *koto*,

tocado por alguien, a lo lejos.

Por la escena presente en este *tanka*, muy probablemente perteneciente al *Cantar de Heike*, puede deducirse que Shiki estaba describiendo una pintura *Yamato-e*, género representativo de la corte Heian y que ilustraba escenas icónicas de historias clásicas como la ya mencionada *Cantar de Heike* o el *Genji Monogatari*. Este *tanka* presenta la escena de la llegada del antiguo amante de Kogō, cuando ésta se encontraba tocando una canción de amor con el *koto*.

El *kanji* utilizado por Shiki para referirse al caballo: 駒, *koma*, se trata de un arcaísmo, lo que ayuda a enriquecer el sabor del *tanka* permitiendo a Shiki de nuevo transmitir la escena deseada con una rabiosa exactitud, y al igual que en los dos poemas anteriores, haciendo que el lector realmente sienta que ha contemplado esa pintura. Además, la propia estructura del *tanka* en dos partes de acción-reacción es muy

narrativa de por sí, y casi parece un pasaje sacado de una narración mayor sirviendo así como una referencia más al *Heike Monogatari*.

28

借りて住む磯の家居は海見えて白帆行くなり葦垣の外に

*karite sumu / iso no tomaya wa / umi miete / shira-ho yuku nari / ashigaki no ue ni*

Por encima de la valla de junco

de la casa en la costa

en la que me quedo

puedo ver el mar

y el ir de las velas blancas...

Este *tanka*, que se publicó en el *Nippon*, fue compuesto por Shiki durante el primer encuentro fructífero de escritores de *tanka* organizado en su casa. En dichas reuniones, se solía proponer con o sin antelación un tema principal en torno al cual debían girar todos los poemas compuestos durante la sesión. El tema concreto de esa reunión se desconoce, pero este y otro *tanka* más se publicaron juntos bajo el título de *La valla*, y dado que toda la situación que se presenta en este *tanka* se produce a través de esta, podemos sospechar que ese era el tema.

Tras su regreso de Manchuria, Shiki pasó un tiempo, en verano, recuperándose en un sanatorio cercano a la playa de Suma. Las vistas de las que gozó durante su estancia allí y las que pudo apreciar en sus paseos fueron muy probablemente la imagen real que trató de plasmar con este *tanka*. La valla de junco de la que habla denota cierta precariedad y clase baja en la casa, aportando un matiz de cierta ruinosidad que también en España transmiten todas las casas de veraneo, abandonadas durante el largo invierno.

Para la traducción, he decidido darle la vuelta al *tanka*, ya que en japonés la valla de junco es la última imagen que el poema evoca, siendo posible por cómo es la

gramática japonesa en sí. Aunque podía haber tratado de mantener este elemento al final en castellano también, todos los borradores que elaboré resultaban demasiado rebuscados, sonando incluso forzados. Al final decidí dejarlo de la manera en la que se presenta en este trabajo, dado que la valla no es tampoco ningún elemento sorpresivo en este *tanka*, con el que Shiki buscase crear un contraste en el lector.

## 29

臥しながら雨戸あけさせ朝日照る上野の森の晴をよろこぶ

*fushinagara / amado akesase / asahi teru / Ueno no mori no / hare o yorokobu*

Estoy tumbado,

con la ventana abierta,

y el sol brillando

sobre el bosque de Ueno,

¡este buen tiempo me pone feliz!

Publicado en el número de abril de *Hototogisu*, en una serie titulada *Disfrutando del buen tiempo desde mi lecho de enfermo*, de la cual en este trabajo solo se presenta este *tanka* como muestra. El poema presenta una estampa pacífica y tranquila. El bosque de Ueno, tema recurrente en la poesía escrita por Shiki desde su habitación, suponía una de las mayores distracciones del poeta en su enfermedad puesto que podía admirar gran parte de este desde su casa de Negishi. En un suplemento del Nippon en 1901, Shiki escribió: «Cuando el sol de la mañana ilumina el bosque de Ueno y lo veo, siento como si alguien hubiera barrido todo el polvo de mi pecho» (Goldstein, S. y Shinoda, S. 1998. p. 365).

El original japonés no habla de ventanas abiertas, sino de contraventanas de madera abiertas, pero en España son poco comunes, por lo que opté por dejarlo como solo ventanas para transmitir el mensaje de forma más universal.

### 30

へな土のへなの鑄形のへなへなに置物つくるその置物を

*hena tsuchi no / hena no igata no / hena-hena ni / okimono tsukuru / sono okimono o*

Con blandos moldes

hechos de barro,

blandamente

elaboras tus adornos:

¡esos adornos!

El herrero y poeta aficionado Hozuma Katori recibió este *tanka* adjunto en una carta de Shiki después de haberle enviado varios *tanka* de su propia cosecha al maestro para recibir su opinión. Katori apreció la respuesta, y tras visitar a Shiki en su casa de Tokio junto con Fumoto Ota, otro escritor aficionado, los tres fundaron la Escuela de *tanka* de Negishi. El herrero fabricaba adornos de metal que eran colocados en el cenador de las viviendas japonesas, los cuales intrigaban profundamente a Shiki, que le preguntó sin cesar a su nuevo amigo sobre éstos.

Este *tanka* cuenta con una sonoridad especial y un ritmo muy marcado por la repetición de sonidos: dos veces *hena* (arcilla) y *hena-hena* (débil) en la primera mitad del *tanka* y *okimono* (adorno) dos veces en la segunda mitad. Para tratar de mantener esta reiteración de sonidos y ritmo, he tenido que ser más creativo y libre con la traducción de este poema. Para ello, he utilizado la palabra «barro» en vez de «arcilla» y «blando/blandamente» en vez de «débil/debilmente», repitiendo así el sonido de la letra B al principio de las palabras.

### 31

かりそめに寫し置きしがわが後のかたみと思へば悲しかりけり

*karisome ni / utsushi okishi ga / waga nochi no / katami to omoeba / kanashikari keri*

Qué pena al pensar

que las instantáneas tomadas

improvisadamente

en un futuro no serán

más que *souvenirs*.

Publicado en agosto en el *Nippon* junto a una serie de poemas en los que Shiki comentaba viejas fotografías suyas, este *tanka* es un poco más abstracto. Se trata del último de esa pequeña colección, y echa la vista atrás, hablando de las fotografías en sí. Goldstein y Shinoda (1998, p. 365) debaten los distintos significados que puede tener: por un lado las instantáneas a las que Shiki se refiere pueden ser una metáfora de su propia poesía, pues era un realista nato que buscaba reflejar la realidad por encima de todo, pudiendo entonces considerar sus *tanka* y *haiku* como fotografías sacadas «improvisadamente» en un momento concreto. En caso de referirse a su obra como poeta, Shiki puede estar lamentando en este *tanka* su futuro deterioro (no sucedió) dada la inminencia con la que sentía su muerte. Por otra parte, las instantáneas pueden referirse a sus propios recuerdos y posesiones, que perderán el sentido cuando fallezca.

Por tanto podemos observar que es un *tanka* imbuido de la presencia de la muerte, cubriéndolo como una nube negra. Personalmente opino que la intención de Shiki fue una mezcla de las dos interpretaciones expuestas anteriormente, es decir: le asustaba el supuesto declive de su obra tras su muerte, así como no poder terminar su labor de renovación del *tanka* pero también estaba expresando preocupación en un ámbito más literal y terrenal: qué pasará con sus recuerdos, sus fotografías y posesiones cuando no esté. El poema además denota cierto pesimismo y hasta ciertas tendencias nihilistas, pues asume y teme que aquello que consideramos importante y guardamos cerca del corazón, al final de los días no será nada más que un objeto de recuerdo. Se refiere exclusivamente a su futuro, de él como individuo, y esto queda muy claro en el

texto original japonés, mediante el uso de わが, peor inevitablemente se pierde con la traducción de este, ya que en castellano no queda muy natural decir «mi futuro».

### 32

椎の木の木末に蟬の聲老いてはつかに赤き鶏頭の花

*shii no ki no / kozue ni semi no / koe oite / hatsuka ni akaki / keitō no hana*

En lo alto del castaño

una cigarra

enmudece su canto;

las celosías enrojecidas

en el vigésimo segundo día del mes...

Este poema fue publicado en el Nippon a mediados de agosto junto con otros siete teniendo todos en común el mismo elemento: las cigarras. En este caso, el *tanka* está cargado de imágenes que evocan un momento concreto del año: el fin del verano y el comienzo del otoño. Las cigarras emiten un llanto constante y ruidoso durante todo el verano, y comienzan a acallar al final de este. Además, en este *tanka* la cigarra está posada sobre un castaño, cuyo fruto es también símbolo del otoño temprano. La flor de la celosía o cresta de gallo recibe su nombre por la forma de sus pétalos, la cual recuerda a la parte superior de la cabeza de un gallo, y por el color rojo intenso que adquiere con la llegada del otoño. Con todo esto en mente, podemos deducir que la fecha a la que se refiere Shiki es el 20 de septiembre.

### 33

君が行く伊豆のいで湯は我も知る水清くしてよき栖みどころ

*kimi ga yuku / Izu no ideyu wa / ware mo shiru / mizu kiyoku shite /yoki sumidokoro*

Yo también conozco  
esas termas de Izu  
que tú frecuentas,  
de aguas claras...  
¡un buen lugar para vivir!

*Tanka* perteneciente a una pequeña serie concebida como contestación al ensayo *Diversas notas escritas en el spa*, escrito por Kyoshi. El discípulo de Shiki, quien desde hacía un año se había convertido ya en el editor jefe de *Hototogisu* se encontraba recuperándose de una enfermedad en unas termas de Shuzenji, en la península de Izu, famosa por sus aguas termales. Shiki había visitado el mismo *onsen* siete años antes, en 1892, y así se lo comunica a su amigo en este *tanka*. El poema termina en una nota melancólica: Shiki desearía vivir allí, en vez de encontrarse postrado en su cama.

### 34

詩に名ある種竹山人支那に行くとき歌もて送る竹の里人

*shi ni na aru / Shuchiku Sanjin / Shina ni yuku to / uta mote okuru / Take no Sato-bito*

El célebre poeta

Shuchiku Sanjin

marcha a China y

el habitante de la aldea de bambú

le remite un poema.

Shuchiku Sanjin era el pseudónimo de Shū Honda, funcionario de profesión y poeta aficionado de lírica *kanshi*, y un conocido de Shiki. En 1899 decidió marchar de viaje espiritual por China para inspirarse y componer poesía, pidiéndole a Shiki que lo despidiera con unos *tanka*. Era común entre los intelectuales despedir a los amigos,

cuando zarpaban a un lugar lejano, con *haiku* o *tanka* escritos para la ocasión. Así gustoso lo hizo Shiki, publicando ocho *tanka* en el *Nippon* y siendo este el primero de ellos. El «habitante de la aldea de bambú» o *Take no satobito* era uno de los pseudónimos de Shiki, por lo que él también se está incluido en el *tanka*. Junto al poema, Shiki dejó por escrito su admiración por Honda, pues «respetaba a los que son fieles a su vocación, e ir a China para componer *kanshi* demostraba su dedicación [...]» (Goldstein, S. y Shinoda, S. 1998. p. 380).

El *tanka* puede parecer un poco insulso a primera vista, y aunque es meramente funcional para despedir a su amigo, Shiki aportó un par de capas de profundidad a sus palabras, como siempre. En primer lugar, el pseudónimo de Honda, «Shuchiku» contenía en él el carácter de «bambú»: 竹, presente también en *Take no satobito*. Además, la sonoridad similar y la proximidad en el verso de *shi ni na / Shina* aporta ritmo al poema. «*Shina*», además, es un término para designar a China que aunque neutro en el pasado, adquirió un matiz peyorativo y racista tras la guerra sinojaponesa.

### 35

四年寝て一たびたてば木も草も皆眼の下に花咲きにけり

*yo tose nete / hito-tabi tateba / ki mo kusa mo / mina me no shita ni / hana saki nikeri*

Tras cuatro años postrado,

al ponerme en pie un momento

tanto la hierba como los árboles

bajo mis propios ojos

¡han florecido!

Aunque redactado en agosto de 1899, este *tanka* no fue publicado hasta la edición de *Take no Sato Uta* de 1904, dos años después de la muerte del autor. Con el poema, Shiki adjuntó el prefacio «Poniéndome en pie por primera vez con ayuda de un bastón». El día de la redacción de este *tanka*, el poeta trató caminar, con la ayuda de

una muleta, hasta la casa adyacente a la suya, donde residía su amigo y jefe Kuga. No pudo, y tuvo que detenerse a mitad de camino, en el jardín, donde fue testigo de la escena que relata el poema sobre estas líneas. Acostumbrado a observar la vegetación del jardín desde su cama, pudo observar mucho más de cerca la exuberante prosperidad estival de los árboles y hierbas desde este nuevo ángulo. Sorprendido, compuso este *tanka* para compartir el descubrimiento de este nuevo paisaje que siempre había estado ahí.

En cuanto a la traducción, este *tanka* fue de los más peliagudos, teniendo que pasar por varias versiones hasta dar con la final. El doble sentido de 旅 (viaje), que también significa viaje, fue especialmente confuso.

## 1900

### SERIE: CRISTALERAS

Los siguientes doce *tanka* componen la totalidad de la serie *Cristaleras*. Escrita en un principio como una publicación normal para el *Nippon* del 9 de marzo, la serie fue considerada una como tal con la compilación de los *tanka* de Shiki en la antología *Take no Sato Uta*. Estos *tanka* no comparten una misma estructura común como sí sucedía en el caso de las dos series analizadas anteriormente, sino que el nexo de unión es la temática: el cristal.

En las casas tradicionales japonesas, como la de Shiki, las habitaciones y la veranda que da al jardín están separadas por puertas correderas de papel opaco. Durante el invierno, las del cuarto de Shiki fueron cambiadas por puertas de cristal transparente, un regalo de Kyoshi. El ánimo del poeta mejoró notablemente, pues ahora podía contemplar el jardín y distraerse sin importar la estación o el tiempo de fuera. Así, todos los *tanka* de la serie giran en torno a estos nuevos cristales de los que disponía y lo que a través de ellos se le mostraba, además de encontrarse en todos ellos el anglicismo ガラス (cristal), menos en los *tanka* nº40, 42 y 46, donde utiliza el extranjerismo de origen portugués ビードロ (vidrio). Es característica de esta serie la inocencia, como la

de un niño, con la que Shiki disfruta y se asombra de las nuevas escenas que estas puertas de cristal le permiten contemplar.

### 36

いたづきの閨のガラス戸影透きて小松の枝に雀飛ぶ見ゆ

*itatsuki no / neya no garasu-do / kage sukite / komatsu no eda ni / suzume tobu miyu*

A través de las cristaleras

de mi habitación de enfermo,

puedo ver el vuelo de los gorriones:

sus siluetas se insinúan

entre las ramas del pino..

En este *tanka* en particular, el primero de la serie, el autor se encuentra distraído observando el vuelo de los gorriones, los cuales apenas puede ver, pero reconoce por las sombras que proyectan entre las ramas del pequeño pino de su jardín. Quizás antes, al tener que deslizar las puertas de papel hacia un lado, los gorriones huirían volando al sentir presencia humana. Sin embargo, ahora que puede observar el jardín con las puertas cerradas se asombra del vuelo de estas pequeñas aves entre el pino del jardín, el cual, al igual que el bosque de Ueno, estaba tan integrado en su visión diaria del mundo que se volvió un elemento recurrente en sus *tanka* a través de los años.

### 37

病みこやす閨のガラスの窓の内に冬の日さしてさち草咲きぬ

*yami koyasu / neya no garasu no / mado no uchi ni / fuyu no hi sashite / sachigusa sakinu*

Mientras descanso, enfermo,

dentro de la ventana de cristal  
de mi habitación  
el sol de invierno resplandece  
abriendo la flor de adonis.

En este *tanka*. Shiki, enfermo y postrado en la cama, observa su jardín a través del cristal de la ventana. Para decir que está tumbado utiliza el verbo こやす, verbo propio del lenguaje clásico y honorífico, que desprende una fuerte vigorosidad reminiscente de la poesía Manyō. La escena que observa la describe como, literalmente, «dentro» de la ventana, como si se tratara de un cuadro y no una apertura al exterior. Ese matiz puede interpretarse como un distanciamiento del mundo exterior con el autor, quien lleva tanto encerrado que ve su propio jardín como algo ajeno.

La planta que florece, さち草 (literalmente «hierba de la suerte») es una referencia a la planta *Adonis vernalis*, conocida en español como adonis, ojo de perdiz o botón de oro. Su nombre en japonés es 福寿草, literalmente «hierba de la buena suerte y la longevidad», de ahí el juego del lenguaje que Shiki efectúa. Para su traducción, opté por adaptar la especie a un equivalente a planta de la buena suerte del imaginario español, ocurriéndome la planta del dinero, muy común además en el sur de la península. Sin embargo, dicha especie no cuenta con flores notorias y ni atractivas: son muy pequeñas y pasan desapercibidas, por lo que Shiki quizás no las hubiera detectado desde la ventana. Por otra parte, también consideré la opción de traducirla de forma literal, como «florece la planta de la buena suerte», pero opté por no hacerlo puesto que en español no se efectúa la conexión mental que en japonés sí se hace y quedaría por tanto algo cursi.

La flor de ojo de perdiz se abre normalmente en primavera, por eso Shiki queda sorprendido con la escena que vislumbra tras su ventana: en pleno invierno, el sol está pegando con tanta fuerza como para hacer florecer la planta de forma prematura.

朝な夕なガラスの窓によこたはる上野の森は見れど飽かぬかも

*asa na yū na / garasu no mado ni / yokotawaru / Ueno no mori wa / miredo akanu kamo*

Día y noche

en la ventana de cristal

se extiende

el bosque de Ueno...

Creo que nunca me cansaré de mirarlo.

En este *tanka*, el bosque de Ueno es el protagonista. El verbo que el poeta utiliza para referirse a él, よこたはる, significa «tumabrse, extenderse». Shiki se encontraba constantemente echado en su lecho, y al verlo desde su perspectiva, girado, parecía que el bosque también se tumbaba y extendía sobre el paisaje. Este matiz no se encontraba en el borrador original del *tanka* y Shiki lo añadió al final antes de su publicación en el periódico. En cuanto a su traducción, opté en un primer momento por traducirlo como «yace / el bosque de Ueno» para ser más literal, pero me decanté por se extiende pues también aporta la carga semántica de estar tumbado y suena más natural.

### 39

冬ごもる病の床のガラス戸の曇りぬぐへば足袋干せる見ゆ

*fuyu-gomoru / yamai no toko no / garasu-do no / kumori nugeba / tabi hoseru miyu*

Han limpiado

las cristaleras

de mi lecho de enfermo

en el que paso el invierno...

Puedo ver unos calcetines secarse al sol.

Este *tanka* presenta una escena cotidiana que para el autor, aburrido como una ostra, resulta fascinante. En invierno, con la diferencia de temperatura entre el interior y el exterior de la habitación, y con Shiki metido ahí todo el día respirando, es normal que los cristales se empañaran con vaho. Alguien, no se especifica quién, pero muy probablemente la madre o la hermana pequeña de Shiki, había limpiado las grandes cristaleras, haciéndolas transparentes de nuevo. Con esta nueva claridad adquirida, Shiki se divierte y entretiene como un niño, observando unos calcetines tendidos, probablemente sobre un tendedero de bambú, en el jardín para secarse al sol. Los calcetines 足袋 a los que se refiere el autor son los calcetines clásicos japoneses, con una ranura entre el dedo gordo del pie y los demás dedos. Destaca, además, la presencia explícita de la palabra «invierno», situando al lector en la estación más gélida del año.

#### 40

ビードロのガラス戸すかし向ひ家の棟の薺の花咲ける見ゆ

*bīdoro no / garasu-do sukashi / mukai ya no / mune no nazuna no / hana sakeru miyu*

Por mi cristalera de vidrio

puedo ver cómo florecen

las bolsas de pastor

en el filo del tejado

de la casa de enfrente.

A través de la transparente puerta, Shiki deposita su mirada en esta ocasión en el borde del tejado de la casa de enfrente. Las tejas de los tejados antiguos, sobre todo si no están muy cuidadas, suelen ser un hábitat en el que algunas plantas pequeñas y resistentes pueden crecer, tras llegar allí sus semillas dentro de excrementos de pájaros.

La bolsa de pastor es una planta cuya pequeña flor blanca se abre a finales de invierno. Siendo unas flores tan pequeñas, Shiki debía poseer una vista excepcional para verla tan de lejos. Esta flor también aparece un famoso *haiku* de Bashō, en el cual el

poeta se detiene a contemplar unas bolsas de pastor que crecen al pie de un seto, y se asocia la especie con él.

#### 41

雪見んと思ひし窓のガラス張ガラス曇りて雪見えずけり

*yuki min to / omoishi mado no / garasu-bari / garasu kumorite / yuki miezu keru*

Pensando en

contemplar la nieve...

Empañada la superficie

del cristal de la ventana

¡no veo nada!

Este *tanka* no apareció en la publicación original de la serie en el Nippon, sino que se encontraba escrito en un margen del manuscrito de Shiki. En esta ocasión, el poeta, aburrido en la cama, siente el deseo de contemplar la nieve, pero cuando se quiere dar cuenta las cristaleras de su habitación se habían empañado debido a la diferencia de temperatura y no veía nada. Él mismo no podía levantarse para limpiarlo, por lo que, con cierta inocencia, se lamenta de su mala suerte: ¡justo cuando le apetecía ver la nieve!

En el *tanka* original, «nieve» se repite dos veces, al inicio del poema y al final de éste, pero he decidido no incluir la palabra una segunda vez por no considerar la repetición un elemento clave para el ritmo de este *tanka*. En su lugar, he estimado la naturalidad del fastidio que el autor expresa como prioritario.

#### 42

窓の外の虫さへ見ゆるビードロのガラスの板は神業なるらし

*mado no to no / mushi sae miyuru / bīdoro no / garasu no ita wa / kami-waza naru rashi*

Fuera de la ventana

puedo ver hasta los insectos:

¡el vidrio

de esta plancha de cristal

parece mágico!

Con una inocencia pura, Shiki se sorprende en este *tanka* de lo claro y transparente que es el cristal de su habitación. Introduce el recurso de la exageración para mostrar su admiración, llamado al vidrio 神業, es decir, divino, milagroso o sobrenatural. En mi versión he optado por el término «mágico», puesto que en castellano «sobrenatural» contiene un matiz tenebroso, y no es el caso, y «divino» puede referirse a una apariencia bonita, que tampoco lo es: Shiki se encuentra fascinado por la transparencia de este. Es de destacar la presencia de los términos «vidrio» y «cristal» juntos, reforzando la idea de las brillantes cristaleras en la imaginación del lector.

#### 43

病みこもるガラスの窓の窓の外の物干竿に鴉なく見ゆ

*yami komoru / garasu no mado no / mado no to no / monohoshi-zao ni / karasu naku miyu*

Encerrado y enfermo...

Por la ventana de cristal

puedo ver fuera

a un cuervo graznar

sobre el tendedero.

La figura del cuervo sobre el tendedero, muy probablemente de bambú, recuerda inmediatamente al célebre *haiku* de Bashō en el que el maestro describe un cuervo posado en una rama en otoño. Los cuervos japoneses son más grandes que los presentes en Europa, por lo que la presencia de uno cerca de la ventana llamaría la atención de cualquiera. Shiki realiza un guiño al poema de Bashō, modernizando el escenario para sustituir la rama por el tendedero y el otoño por el invierno (que no se menciona aquí, pero lleva ocupando un papel principal toda la serie).

Shiki juega con el ritmo: la similitud fonética entre *karasu* (cuervo) y *garasu* (cristal), palabras colocadas a ambos extremos del poema y el término *mado* (ventana) repetido dos veces en el núcleo de este. El siguiente *tanka* supone una continuación directa de éste, y juntos componen un díptico narrativo.

#### 44

物干に來居る鴉はガラス戸の内に文書く我見て鳴くか

*monohoshi ni / ki-oru karasu wa / garasu-do no / uchi ni fumi kaku / ware mite naku ka*

¿Ese cuervo posado

sobre el tendedero

me mira a mí

mientras escribo tras la cristalera

y grazna?

En toda esta serie, Shiki había escrito sobre él mismo mirando a través sus nuevos cristales, pero nunca en la dirección contraria. El poeta se pregunta si ese cuervo, sobre el que acaba de componer un *tanka*, se ha percatado de su presencia como observador. ¿Puede ser que el cuervo se haya fijado en él? Los movimientos de su pincel podrían haber captado su atención. La tinta con la que escribe, negra azabache

como el cuervo, y el papel sobre el que lo hace, blanco como la (supuesta, pues es invierno) nieve presentan al lector un paralelismo entre imágenes: la tinta y el papel como la manifestación material del *tanka* que acaba de escribir sobre el cuervo, y éste y la blanca nieve como los sujetos reales tras esta lírica.

#### 45

常伏に伏せる足なへわがためにガラス戸張りし人よさちあれ

*tokobushi ni / fuseru ashinae / waga tame ni / garasu-do harishi / hito yo sachi are*

Bendito el hombre

que instaló estas cristaleras

para mí,

con mis piernas inútiles,

siempre postrado.

Shiki se refiere, claramente, a su amigo y discípulo Kyoshi, pues las nuevas puertas de cristal de su habitación habían sido un regalo de éste. En este *tanka* muestra el autor un nivel de inserción en el poema mayor a la que nos tiene acostumbrados, y es para ser humilde, y que así el agradecimiento a Kyoshi sea mayor.

En cuanto a la traducción de este *tanka*, de las más difíciles de todo el trabajo, he tenido que realizar algunos cambios. En un primer momento opté por traducir el final (del original, pero el principio de mi versión, pues le he dado la vuelta) como «le deseo todo lo mejor», más fiel al original, pero, a mi parecer, innecesariamente largo cuando en castellano contamos con la expresión que significa lo mismo y suena más natural: «bendito sea».

#### 46

ビードロの駕をつくりて雪つもる白銀の野を行かんとぞ思ふ

*bīdoro no / kago o tsukurite / yuki tsumoru / shirogane no no o / yukan to zo omou*

Ir sobre un palanquín

hecho de vidrio

por los prados plateados

de nieve blanca apilada...

Sueño despierto.

Aunque perteneciente a la serie *Cristaleras*, este *tanka* se sale de la temática habitual en ella, igual que hizo el nº 46. En esta ocasión Shiki fantasea con poder salir de allí y ser llevado en un palanquín hecho de cristal sobre la blanca nieve, tan pura como hecha de plata. Esta escena, casi onírica, quizás inducida por la morfina que tomaba para paliar su dolor en esta etapa de su vida, parece poco probable (quiere ir en un palanquín hecho de vidrio, al fin y al cabo), por lo que he optado por traducir el verbo final como «sueño despierto», en vez del «pienso en» que aparece en el original japonés.

El uso de la palabra ビードロ proporciona al *tanka* de una sensación de romanticismo y evocación mayor, pues este término proveniente del portugués era más antiguo que ガラス y porta cierto matiz de clasicismo, aunque signifiquen lo mismo. Los palanquines seguían usándose en la época de composición de este poema, pero eran algo reminiscente de la gloria de tiempos pasados, lo cual contribuye también a imbuir de matices los versos.

47

ガラス張りて雪待ち居ればあるあした雪ふりしきて木につもる見ゆ

*garasu harite / yuki machi oreba / aru ashita / yuki furi shikite / ki ni tsumoru miyu*

Instalados los cristales y  
esperando la nieve  
cuando cierta mañana  
se pone a nevar:  
puedo ver cómo se apila sobre los árboles.

La inocencia de Shiki con respecto a las puertas de cristal vuelve a hacer acto de presencia en este *tanka*. El autor ya había expresado su deseo por contemplar la nieve a través de sus nuevas cristaleras en entregas anteriores de la serie, y aquí literalmente se muestra a sí mismo esperando a que esta caiga desde el momento en que los cristales fueron encajados en sus marcos. Cuando por fin nieva, Shiki se muestra deleitado y emocionado, pues suponía una imagen de pura belleza invernal que conseguía sacarlo de la monotonía en la que vivía, causada por su enfermedad.

48

雪見んと思ひし窓のガラス張ガラス曇りて雪見えずけり

*yuki min to / omoishi mado no / garasu-bari / garasu kumorite / yuki miezu keru*

Al amanecer

no puedo ver la nieve de fuera,  
así que mando limpiar  
del cristal de las ventanas  
el rocío.

El último *tanka* de la serie. La temática de querer contemplar la nieve de fuera vuelve a repetirse. Por la mañana, y debido a la diferencia de temperatura de la

habitación con el exterior, el vaho se ha condensado en los cristales y Shiki le pide a su madre o a su hermana que los limpien y dejen transparentes.

El poema contiene elementos, como que sea por la mañana y haya nevado o que estén empañados los cristales que lo conectan inmediatamente con otros poemas de la serie. Podría tratarse de una continuación del *tanka* nº41, o situarse en mitad de la acción del nº47, cuya narración abarcaba un periodo de tiempo indefinido. Así, con toda la serie Shiki ha creado un cuadro que, paradójicamente, se refleja a sí mismo constantemente como fragmentos de cristal, tejiendo un entramado de anécdotas en torno a este material y al invierno, el protagonista en la sombra de estos doce *tanka*.

#### 49

朝日さす森の下道我行けばほつ枝下枝の雪落つる音

*asahi sasu / mori no shitamachi / waga yukeba / hotsu-e shitsu-e no / yuki otsuru oto*

Sale el sol de la mañana

en el sendero del bosque.

Al ir,

el sonido de la nieve cayendo

de las ramas más altas y bajas.

Este poema fue compuesto en un encuentro de *tanka* con el tema central «nieve». Es muy probable que Shiki estuviera recordando algún paseo anterior a la composición del *tanka*, cuando sí podía caminar. Destaca la descripción de la nieve que hace mediante los sonido que produce al caer de las ramas de los árboles. Como ha podido comprobarse a lo largo de este trabajo, esto no era muy común en su poesía, pues cultivaba el estilo shasei, que consistía en un esbozo de la vida, como fotografías (ver *tanka* nº31). La descripción que realiza de este sonido es muy vívida, y en seguida se pone al lector en situación: la quietud del bosque por la mañana (muy probablemente el bosque de Ueno) asaltada por el repentino ruido de la nieve cayendo. Es un *tanka* de

contrastes que su vez se complementan entre sí, y así queda plasmado en las dos partes que lo componen: la visual y la auditiva, las cuales, para la mayoría de la gente, conforman su percepción del mundo.

## 50

砥部焼の乳の色なす花瓶に梅と椿と共に活けたり

*Tobe-yaki no / chichi no iro nasu / hanagame ni / ume to tsubaki to / tomo ni iketari*

Poniendo juntas

flores de ciruelo y camelias

en un recipiente

de porcelana de Tobe

del color de la leche.

Este último *tanka* seleccionado en este trabajo es algo más distinto a los demás. Fue publicado en el *Nippon* en febrero de 1900 como parte de una pequeña serie de cinco poemas en torno a las flores de ciruelo y los jarrones. Las flores de ciruelo, que se abren dos semanas antes que las de cerezo, simbolizan en Japón un inicio prematuro de la primavera. La porcelana de Tobe, considerada como Patrimonio Cultural de la prefectura de Ehime, se elabora en el pueblo de Tobe, muy cercano a la Matsuyama natal de Shiki. Él define el jarrón de este *tanka* como なす, literalmente: «berenjena». Podemos deducir, por tanto, la forma alargada y gruesa del jarrón, el cual es «del color de la leche», pues la porcelana de Tobe se caracteriza por su color blanco roto, como una cáscara de huevo.

## 4. CONCLUSIÓN

Este trabajo pretendía hacer un acercamiento a la faceta como poeta de *tanka* de Shiki Masaoka, pues en la mayoría de los casos su faceta como *haijin* eclipsa todas las demás, aunque fue gracias a él que el género del *tanka* se modernizó y evitó su extinción. Sin la labor de reforma que realizó, hasta el último de sus días, el género no sería hoy lo que es.

Para ello se ha realizado un estudio de su vida, el contexto de su obra y su producción de *tanka* entre 1898 y 1900, así como la traducción de una selección de medio centenar éstos. Ha quedado demostrado, en todo esto, el espíritu de la reforma del *tanka* de Shiki Masaoka. Este trabajo puede servir a futuros investigadores como un primer acercamiento para el estudio del *tanka* en español, así como la indagación acerca de Shiki Masaoka y su obra como renovador del *tanka*, temas no muy recurrentes en las investigaciones españolas.

Además, al realizar la transcripción y traducción de todos los *tanka* seleccionados, se abre una futura línea de investigación, para un eventual TFM, cuestionando el metro silábico del *tanka*, tradicionalmente establecido en 5-7-5-7-7, y que Shiki tiende a desafiar. Esto tiene mucho sentido, pues tal y como se ha explicado en apartados anteriores de este trabajo, con estos poemas Shiki estaba renovando y revolucionando la escena de eruditos de *tanka* del Japón de la era Meiji, que se encontraba atascada y restringida por su propia negación a la innovación, fruto de la adoración de la desfasada antología *Kokinshū*.

Aunque en el apartado nº3 aparece la transcripción fonética en *romaji* con los cortes del molde silábico 5-7-5-7-7 hechos, es porque, como se indica en la metodología del trabajo, dicha transcripción fue tomada de la fuente bibliográfica indicada entonces, por lo que decidí mantenerla ahí para dotar de más claridad a las traducciones y utilizar este apartado para exponer esta conclusión a la que he llegado. A continuación expongo algunos ejemplos de *tanka* que, según mi parecer, al ser leídos en japonés efectúan cortes naturales en puntos que, según la tradición, no deberían.

El primer ejemplo que expongo es el *tanka* nº5. Aplicando los cortes clásicos para respetar el molde 5-7-5-7-7, la estructura resulta así: *kokoromi ni / kimi no miuta o / ginzureba / taezu ya oni no / naku koe kikoyu*. Sin embargo, y este caso es bastante evidente, la presencia de la palabra de corte o *kireji* 切 automatically separa el *tanka*. Sin embargo, dicha partícula se encuentra aquí en medio de una parte del poema, por lo que propongo la versión: *kokoromi ni / kimi no miuta o ginzureba / taezu ya / oni no / naku koe kikoyu*. Así, al cortar el *tanka* por donde el *kireji* indica, los «versos» resultantes de su traducción tienen más sentido. He intentado reflejar esto en mi traducción: «Ante cualquier intento / de recitar / tus poemas, / **no lo soportan...** / Se oyen los llantos de los demonios».

En el *tanka* nº10, la división silábica según la estructura tradicional, y la que aparece junto a la traducción del mismo en este trabajo es la siguiente: *tsuri tarete / uo-e ni tsukazu / kagerō no / tomarite ha tobu / kōhone no hana*. En mi opinión, la división natural de este *tanka*, al recitarlo, sería en seis partes en vez de en cinco. Es decir: *tsuri tarete / uo-e ni tsukazu / kagerō no / tomarite ha / **tobu** / kōhone no hana*. El corte sale de forma orgánica tras la partícula ば y además, al mirar 飛ぶ desde el prisma de que se trata de una sola parte, el vuelo de la libélula cobra más importancia, como traté de dejar presente en mi traducción (aunque dividí esta en cinco líneas, por motivos estéticos): «Pescando, / sin que pique nada... / Una libélula se posa / en las flores de nenúfar / y **retoma el vuelo**».

Otro ejemplo sería el *tanka* nº17, perteneciente a la serie *Si me levantara*. La división silábica según el molde tradicional sería: *ashi tataba / Yezo no kurihara / kunugihara / Aino ga tomo to / kuma korosamashi o*. Sin embargo, yo propongo: *ashi tataba / **Yezo no kurihara kunugihara** / Aino ga tomo to / kuma korosamashi o*. Agrupando las antiguas partes 2 y 3 en una sola, el ritmo provocado por la repetición de sonidos parecidos efectuada por Shiki se refuerza, además de tener más sentido narrativamente. De nuevo, he intentado que quede reflejado en mi traducción propuesta en el tercer apartado, la cual reza, en cuatro partes: «Si pudiera levantarme... / **En los campos de castaños de Yezo** / junto con mis amigos los *ainu* / ¡un oso mataría.!». En esta ocasión no fue posible mantener el ritmo presente en el original japonés.

En cuanto a la serie *Yo*, donde todos los *tanka* finalizan con *ware wa*, un «yo» muy potente, considero que la división más clara sería aislar ese final común como una sola parte, ya que según el molde 5-7-5-7-7 se encontraría a mitad de la última, lo cual no tiene mucho sentido. Tomemos como ejemplo para ilustrar esto el *tanka* nº21. Siguiendo el molde silábico tradicional, la estructura resulta así: *Yoshiwara no / taiko kikoete / fukuru yo ni / hitori haiku o / bunrui su ware wa*. Yo propongo: *Yoshiwara no / taiko kikoete / fukuru yo ni / **hitori haiku o bunrui su** / ware wa*. En este caso, dada la presencia de la partícula ㇿ justo antes, este corte se hace incluso más evidente, pues esta pide un verbo detrás, lo cual queda un poco raro de dividirlo como la estructura tradicional indica. He tratado de reflejar esta estructura en mi traducción: «En Yoshiwara / se oye el *taiko*, / avanzada la noche... / **Solo y organizando haikus** / yo».

Como ejemplo final: el *tanka* nº46. *Bīdoro no / kago o tsukurite / yuki tsumoru / shirogane no no o / yukan to zo omou*, reza la transcripción fonética adjunta a la traducción, que sigue la estructura reglamentaria. Yo propongo, de nuevo motivado en parte por la presencia de la partícula ㇿ, que se queda colgada al final de una parte, y por sentido narrativo, estos cortes: *bīdoro no / kago o tsukurite / yuki tsumoru / shirogane no / **no o yukan to zo omou***. No ha sido posible reflejar esa parte tal cual en mi traducción, pues en esta ocasión he tenido que darle la vuelta al *tanka* para que tenga sentido en castellano, pero esa ruptura sigue presente.

Así, al analizar y traducir parte de la obra de *tanka* de Shiki, puede observarse esta naturaleza intrínseca de la lírica *tanka* moderna: la estructura 5-7-5-7-7 como tal no existe en muchas ocasiones, y aunque las sílabas sumen 31, el propio lenguaje impone otros cortes. Esta es la conclusión final a la que he llegado con la elaboración de este trabajo. Esto no es algo exclusivo del *tanka*, pues según Vicente Haya, en *Aware* (2013, pp. 23-24): «menos de un 50% del *haiku* clásico puede encuadrarse en el esquema 5-7-5».

## BIBLIOGRAFÍA

BEICHMAN, J. (2002) *Masaoka Shiki: his life and works*. Cheng & Tsui Company.

GOLDSTEIN, S. y SHINODA, S. (1998) *Songs from a bamboo village (selected tanka from Takenosato Uta by Shiki Masaoka)*. Tuttle.

HAYA, V. (2013) *Aware*. Kairós.

HONDA, H.H. (1960) *From spring to winter (translations of tanka ancient and modern)*. Hokuseido Press.

HONDA, H.H. (1967) *The Manyōshū*. Hokuseido Press.

KEENE, D. (2013) *The Winter Sun Shines in: A Life of Masaoka Shiki*. Columbia Press.

MASAOKA, S. (1904) *Take no Sato Uta*. Kadokawa.