

El Colegio de México
Centro de Estudios de Asia y África

LA SUBJETIVIDAD EN LA POÉTICA DEL HAIKU DE TANEDA SANTŌKA

Tesis presentada por
ALONSO BELAÚNDE DEGREGORI
para optar al grado de
MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE ASIA Y ÁFRICA
ESPECIALIDAD: JAPÓN

DIRECTORA:
DRA. SATOMI MIURA

Ciudad de México, 2024

A la memoria del profesor Guillermo Quartucci (1943-2024),
por su dedicación y amor a la literatura japonesa
y por ser una de las primeras personas en alentarme en este camino.

A mi familia, por su apoyo incondicional.

Agradecimientos

Quiero agradecer a mi asesora de tesis, la Dra. Satomi Miura, por su invaluable apoyo y su paciencia durante el desarrollo de mi investigación. Ha sido un camino largo y con muchas vueltas, por lo que no puedo estar más que agradecido por su constante confianza en este proyecto. De igual manera, le agradezco por su revisión de mis traducciones de los poemas en japonés y por sus comentarios valiosos al respecto. También por su enseñanza del idioma, que, junto al de la profesora Yoshie Awhara, contribuyeron enormemente a mi acercamiento al haiku, y aportaron algunos de los momentos más felices de mis estudios de maestría.

También quisiera agradecer a mis profesores y profesoras de la maestría, la Dra. Michiko Tanaka, el Dr. Alfredo Román, el Dr. Fernando Villaseñor y, especialmente, al Dr. Amaury A. García y al Dr. Matías Chiappe. Tengo la suerte de contar con personas tan generosas y admirables a quienes puedo llamar maestros. Sus palabras de ánimos fueron la motivación más valiosa para llevar a cabo esta tesis. Espero poder reforzar ese vínculo y contribuir de vuelta a su generosidad en los siguientes años.

Agradezco también al Dr. Ricardo Sumalavia, director del Centro de Estudios Orientales de la Pontificia Universidad Católica del Perú, por su apoyo incondicional en mi carrera académica. En estos años he podido mantener este camino en gran parte gracias a su dirección y su apoyo. También a Julián y a Emerson, que siempre me han apoyado en el Centro.

Agradezco también al Dr. Yaxkin Mechly, quien ha sido un amigo y una fuente de inspiración académica y poética desde que leí un poemario suyo hace muchos años. Su visión ecológica y profundamente humana de la poesía ha sido para mí tan luminosa como la literatura que

nos convoca. También le agradezco de todo corazón a él y al Dr. Adrián Muñoz por la lectura temprana de mi proyecto de investigación, así como por nuestro amor común por la poesía.

De la misma manera, le agradezco a Julia Jorge por sus investigaciones y el despliegue valiente de sus nuevas ideas sobre la literatura japonesa. Ella es mi principal dialogante en esta tesis y con quien he podido mantener una conversación cercana. En el mismo sentido, quiero agradecerle a Enrique Linares, Elías Rovira y a Jaime Lorente, cuyo trabajo en *El Rincón del Haiku* y el sello Sabi-Shiori, entre otros espacios, están llevando a cabo la necesaria tarea de actualizar y profundizar nuestra comprensión hispanohablante del haiku japonés. También espero poder contribuir de vuelta a sus esfuerzos y generosidad. Por ese mismo motivo, le agradezco a mi querido amigo Gonzalo Marquina, por las discusiones, aprendizajes y descubrimientos que hemos tenido durante nuestro proyecto de enseñanza del haiku, Retama, sin lo cual gran parte de esta tesis no hubiera sido posible.

De manera más íntima, me gustaría agradecerle profundamente a David Murra, quien es uno de los lectores más lúcidos que conozco, y quien ha sido un apoyo constante en todo el proceso de redacción de esta tesis. Solo puedo esperar que la vida nos embarque en nuevas rutas y nuevos proyectos de investigación juntos.

Recuerdo con especial cariño a mis amigos y amigas de la Maestría, con quienes tuve los primeros momentos de aprendizaje intenso sobre este fascinante país. Por eso también quiero agradecerles a Carla, Cecilia, Teresa, Salvador y Jaime por su acompañamiento y amistad, y por los momentos compartidos en México. Le agradezco más encarecidamente a Rafael y Gabriel, quienes no solo me ofrecen desinteresadamente su amistad, sino que han sido lo suficientemente pacientes para ayudarme en una serie de cuestiones tecnológicas y

bibliográficas en estos años. A ellos va todo mi cariño.

Finalmente, le agradezco por su valiosa amistad a Alonso, Minerva y Pierre, quienes han sido el soporte anímico de mis días en Lima durante esta investigación, desde que volví de México. Le agradezco especialmente a Alessandra, quien ha sido mi compañera de viaje en estos años, y mi apoyo incondicional durante la escritura de mi tesis. Las palabras me faltan para expresarles todo mi agradecimiento. A ustedes también les dedico esta tesis, que es tanto suya como mía.

Esta tesis no hubiera sido posible sin el apoyo económico recibido como becario Sasakawa Young Leaders Fellowship Fund (Sylff) por el periodo 2019-2021. Le agradezco a la Mtra. Alejandra González por su apoyo en la oficina de Intercambio Académico. También a toda la institución del Centro de Estudios de Asia y África de El Colegio de México, que recuerdo de alguna manera como un hogar.

Índice

Agradecimientos	3
Índice.....	6
Resumen.....	9
Nota sobre la transliteración del japonés y la traducción.....	11
Introducción	12
Vida y obra del poeta Taneda Santōka	13
Objetivo, relevancia y metodología de la presente investigación.....	16
Estado de la cuestión	20
Estudios específicos sobre Santōka.....	20
El caso de Vicente Haya Segovia	24
Traducciones de Santōka	27
Referentes inmediatos para la aplicación de nuestro enfoque teórico	29
Organización de la tesis	30
Capítulo I. Lo subjetivo y objetivo en el haiku japonés moderno.....	32
I. 1. Contexto histórico-literario: la importancia de la subjetividad en la literatura japonesa moderna	32
I. 1. 1. El individualismo (<i>kojinshugi</i>) en la literatura japonesa moderna	32
I. 1. 2. La importancia de la subjetividad en otros géneros literarios: el caso de la novela del yo.....	34
I. 1. 3. La importancia de la subjetividad en la poesía japonesa a inicios del siglo XX.....	37
I. 2. Lo subjetivo y lo objetivo en los estudios críticos del haiku.....	41
I. 2. 1. Velar lo subjetivo: el haiku como imagen, poesía de las sensaciones y poesía zen.....	43
I. 2. 2. Visiones críticas sobre lo objetivo y subjetivo del haiku: nuevos estudios	48
I. 3. El concepto de <i>shasei</i> como el paradigma dominante del haiku moderno: aspectos subjetivos y objetivos.....	51
I. 3. 1. El término <i>shasei</i> y su importancia en el haiku moderno.....	51
I. 3. 2. Influencias artísticas y literarias del <i>shasei</i> : un paradigma de representación	

objetiva	53
I. 3. 3. Matices subjetivos del <i>shasei</i> : realismo selectivo y esbozo interior	56
I. 4. La tendencia objetivista del haiku moderno: el nuevo modelo tradicionalista ..	61
I. 4. 1. El concepto de <i>kyakkan shasei</i> : definición y aspectos objetivos.....	62
I. 4. 2. El vínculo entre la tendencia objetivista y el discurso tradicionalista: la normativa del <i>kachō fūei</i> y del <i>yūki teikei</i>	65
I. 4. 3. La hegemonía del nuevo modelo tradicional	69
I. 5. La tendencia subjetivista del haiku moderno: contracorrientes poéticas y nuevas tendencias	71
I. 5. 1. El haiku de nueva tendencia y la liberación de las normativas tradicionales	73
I. 5. 2. El haiku de ritmo libre y el pensamiento poético de Seisensui: expresionismo y simbolismo	75
I. 5. 3. La oposición a <i>Hototogisu</i> : nuevas concepciones del haiku contemporáneas a Santōka.....	81
Capítulo II. La subjetividad en la poética de Taneda Santōka	90
II. 1. El cuerpo como tópico poético.....	90
II. 1. 1. El contacto corporal y el asombro ante el propio cuerpo.....	94
II. 1. 2. Un cuerpo en viaje y desprotegido: deterioro, enfermedad y necesidades corporales.....	99
II. 1. 3. El cuerpo natural: desnudez, intemperie y disolución en el entorno	104
II. 2. La expresión directa de emociones, deseos y reflexiones.....	112
II. 1. 2. La expresión sentimental: la emoción como centro del poema	113
II. 2. 2. La voluntad errante: itinerancia, duda y búsqueda	122
II. 2. 3. La interioridad al desnudo: autorreflexión y autoconciencia.....	128
II. 3. El uso del pronombre personal y otras referencias al “yo” en el poema	134
III. 3. 1. El uso del pronombre personal: soledad, acompañamiento e individualidad	135
III. 3. 2. Los referentes y el sentido autobiográfico: <i>furusato</i> y familia	144
II. 4. Simbolización y proyección del poeta en la naturaleza	155
II. 4. 1. Los simbolismos naturales: el agua, la lluvia de otoño, el camino y las	

hierbas silvestres.....	160
II. 5. El uso del haiku como autorretrato	180
II. 5. 1. El autorretrato explícito: autodesprecio, autocastigo y autodisciplina ...	184
II. 5. 2. El autorretrato como monje mendicante y mendigo	192
II. 5. 3. El autorretrato como viajero: inevitabilidad, sin sentido y errancia	199
II. 5. 4. El destino ineludible del poeta: el haiku, la mendicidad y el caminar como expresión de un mismo camino	209
Conclusiones	217
Bibliografía	225

Resumen

La presente tesis examina las diferentes maneras que tuvo Taneda Santōka (1882-1940) para incorporar la subjetividad dentro de su poética del haiku durante la etapa madura de su escritura, desde 1925, tomando como eje su antología personal *Sōmokutō* (Una pagoda de hierbas y árboles, 1940). Para ello, se parte de la comprensión de lo subjetivo y lo objetivo dentro de la literatura crítica sobre el haiku, especialmente dentro del debate del haiku moderno, con un énfasis en el concepto central de *shasei* (esbozo). Asimismo, se considera el contexto literario de la época, específicamente la importancia que se le dio a la expresión de la subjetividad del autor en el proceso de modernización de la literatura japonesa y las tendencias objetivistas y subjetivistas del haiku moderno. Con este contexto y marco teórico, en el segundo capítulo se realiza el examen de las diferentes dimensiones de la subjetividad en su poética, con base en el análisis de poemas específicos. Estas dimensiones son: la representación del propio cuerpo; la expresión directa de emociones, deseos y reflexiones; la presencia del pronombre personal de primera persona y de referencias autobiográficas; la creación de simbolismos naturales individuales; y el uso del haiku a manera de autorretrato. En última instancia, esta investigación revela que su poética ofrece una visión más integral del género poético, incorporando la dimensión subjetiva de diferentes maneras como temática o recurso poético recurrente, en contraste a la comprensión eminentemente objetivista y tradicionalista del haiku que ha predominado en ciertos discursos. Con ello, concluimos que la expresión de la subjetividad y la presencia de una imagen de un yo poético son componentes fundamentales en su poética del haiku, así como una de las claves centrales para comprender el efecto y valor del género poético.

Palabras claves: Haiku moderno, Subjetividad, Objetividad, Autorretrato, *Shasei*

Abstract

This thesis examines the different ways in which Taneda Santōka (1882-1940) incorporated subjectivity within his haiku poetics during the mature stage of his writing, from 1925, centering in the analysis of his personal anthology *Sōmokutō* (1940). For this purpose, the first chapter examines the understanding of the subjective and the objective within the critical literature on haiku and the modern haiku debate, with an emphasis on the central concept of *shasei*. It also considers the literary context of the time, specifically the importance placed on the expression of the author's subjectivity in the process of modernization of Japanese literature and the objectivist and subjectivist tendencies of modern haiku. With this context and theoretical framework, the second chapter examines the different dimensions of subjectivity in his poetics, based on the analysis of specific poems. These dimensions are: the representation of his own body; the direct expression of emotions, desires and reflections; the presence of the first person personal pronoun and autobiographical references; the creation of individual natural symbolisms; and the use of haiku as a self-portrait. Ultimately, this research reveals that his poetics offers a more integral vision of the poetic genre, incorporating the subjective dimension in different ways as a recurrent poetic theme, and in contrast to the eminently objectivist and traditionalist understanding of haiku that has predominated in certain discourses. Thus, we conclude that the expression of subjectivity and the presence of an image of a poetic self are fundamental components in his poetics of haiku, as well as one of the central keys to understanding the effect and value of this poetic genre.

Keywords: Modern haiku, Subjectivity, Objectivity, Self-portrait, *Shasei*

Nota sobre la transliteración del japonés y la traducción

En la presente investigación utilizamos el sistema de transliteración Hepburn, acorde a la guía elaborada por el Departamento de Lengua Inglesa de la Universidad de Tokio (<https://park.itc.u-tokyo.ac.jp/eigo/romaji.html>). Todas las transliteraciones de los textos en japonés al alfabeto latino son nuestras. De la misma manera, el nombre de los autores japoneses citados sigue el orden convencional: apellido, luego nombre. Por otro lado, todos los haikus citados de Santōka han sido consultados en el libro *Santōka zenkushū* 『山頭火全句集』 (Haikus Completos de Taneda Santōka) de la editorial Shunyōdō (Tokio, 2002), que abreviaremos como “SZKS” para fines del citado. En todos los casos, la transcripción del poema original ha sido tomada de este libro. La referencia a cualquier poema de Santōka incluirá la abreviación “SZKS”, la página del libro donde figura, el título de la sección dentro de la antología *Sōmokutō* a la que pertenece, si es el caso, y el año de composición. A menos de que se indique lo contrario, las traducciones de los poemas y las citas de otros idiomas son propias.

Introducción

「文は人なり、句は魂なり、魂を磨かないで、どうして句が光ろう、句のかがやき、それは魂のかがやき、人の光である」

種田山頭火

昭和十五年八月六日, 『一草庵日記』¹

“La escritura es la persona, la poesía es su alma. Si el alma no está pulida, ¿cómo va a resplandecer el poema? El brillo del alma es el brillo del poema. Eso es el resplandor del ser humano”.

Taneda Santōka

“*Diario de Issō-an*, 6 de agosto de 1940”.

Un par de meses antes de morir, a fines del verano de 1940, el poeta Taneda Santōka 種田山頭火 (1882-1940) asiste a una función de cine de una película sobre Miyamoto Musashi, sintiéndose especialmente melancólico. Conmovido por la trama, el poeta camina sin rumbo por horas, y reflexiona sobre su falta de voluntad. Entonces considera que, para el famoso guerrero samurái, la espada es el hombre, y el camino de la espada y de la mente es uno solo. Luego escribe esta idea en su diario².

Para Santōka, la escritura³ es el ser humano, tal como la espada lo es para Miyamoto

¹ Recuperado de *Aozora Bunko*, página web que recopila literatura japonesa, en el siguiente enlace: https://www.aozora.gr.jp/cards/000146/files/50413_40526.html. Todas las citas del texto original de los diarios de Santōka serán consultadas en esta fuente. Nuestra traducción de las mismas se hará con el apoyo de las traducciones al inglés y al español realizadas por otros autores, que citaremos. A menos que se diga lo contrario, la traducción al español es nuestra.

² El *Diario de Issō-an* (*Issō-an nikki*) es un registro sobre los últimos tres meses de vida del poeta, escrito durante su breve estancia en la Cabaña de una hoja (*Issō-an*), cerca de la ciudad de Matsuyama, de la prefectura Ehime, en Shikoku. En este refugio, amablemente dispuesto por sus patrocinadores poéticos, pasó su último año de vida.

³ El término *bun* 文 que utiliza puede traducirse por “literatura”, “escritura” o “prosa”, en oposición a *ku* 句, que es la manera tradicional de denominar el verso, la estrofa o el poema. Sobre este último término, revisar

Musashi. Esta mención no es solo metafórica (una persona es representada por su escritura), sino hace referencia a algo más vital: para el poeta, la literatura fue, de manera bastante profunda, la principal herramienta que dio sentido y forma a su estilo de vida. No solo fue una de sus principales motivaciones para continuar existiendo, tal como afirma en varios momentos de sus diarios⁴, sino que también fue, junto con la mendicidad, su principal medio de subsistencia. En ese sentido, la escritura de haikus -la principal forma poética que cultivó- está unida de manera indelible a su propia persona.

Vida y obra del poeta Taneda Santōka

Nacido en la pequeña aldea de Nishibaryō (actual ciudad de Hōfu, prefectura de Yamaguchi) con el nombre de Shōichi, Santōka se interesó por la literatura desde bastante joven. Esto lo llevó a estudiar Literatura en la Universidad de Waseda, Tokio, pero, debido a problemas económicos, familiares y de su propio temperamento, abandonó rápidamente la carrera. A partir de ese momento, probó suerte en diferentes trabajos y emprendimientos, incluyendo el hacerse cargo de la empresa familiar, pero sin éxito alguno. Esta primera etapa de su vida estuvo marcada por la inestabilidad, el fracaso profesional y las pérdidas, así como por un comportamiento autodestructivo.

En 1924 tuvo lugar un acontecimiento determinante en su vida: unos meses después de la muerte de su padre y de sufrir los estragos del Gran Terremoto de Kantō, intenta

(Rodríguez-Izquierdo 2013a, 11; Shirane 2019, 461; Kawamoto 2000, 316).

⁴ Santōka llevó un registro detallado de sus días a partir del cambio abismal en su vida cuando se ordenó monje y empezó una vida itinerante, desde 1926. Sin embargo, el poeta quemó sus primeros cuatro años de escritos, por lo que han llegado a nosotros los que datan de 1930 a 1940. Estos solo han sido traducidos a otros idiomas en fragmentos. Según Watson, estos registran de manera minuciosa todos los detalles de su vida diaria, incluyendo sus gastos, anotaciones sobre el clima, encuentros con otras personas, poemas y revisiones de estos, y reflexiones sobre sí mismo (2003, 17-18).

suicidarse en las vías de un tren en estado de ebriedad. El poeta es detenido a tiempo y llevado al templo Hōon-ji en Kumamoto, de la secta Sōtō zen, donde se ordena monje al año siguiente, a los 43 años. Luego es asignado a un pequeño templo dedicado al bodhisattva Kannon, en la aldea de Ueki, y empieza la práctica de un estilo de vida religioso. No obstante, es incapaz de mantenerse atado al lugar e, inquieto, inicia una serie de viajes a través de Japón que no concluirían hasta el momento de su muerte.

Durante estos viajes, sobrevivió gracias a la práctica de la mendicidad religiosa (*takuhatsu*), así como a los envíos de dinero, préstamos, pagos de deudas y regalos de sus amigos y patrocinadores poéticos. Durante esta etapa madura de su vida, la mendicidad y el reconocimiento de su poesía le permitió llevar un estilo de vida marginal y errante. Santōka, como persona, se debe en gran parte a su propia escritura. Se entiende, por ello, que una de sus mayores preocupaciones -y culpas- haya sido empañar su propia poesía con el estado muchas veces turbio de su alma. Inmediatamente luego del pasaje citado, escribe:

Cuanto más pienso sobre ello, más entiendo a la perfección que mi propia existencia no tiene valor alguno. Yo, que soy totalmente improductivo, no puedo evitar sentir esto, especialmente respecto al estado actual de mi supervivencia, que demanda mi atención continuamente. ¿Qué me hace pensar de esta manera? En el presente, no tengo ningún tipo de calma. Tampoco tengo confianza en mí mismo. Siendo el tipo de mendigo que soy, no tengo ni si quiera aquel valor pasivo que sancionaría a una persona demasiado involucrada en el haiku y el patriotismo. Pienso que no quiero seguir viviendo. A menudo pienso que quiero morir (citado en Ōyama 2021, 299)⁵.

La historia difícil de la vida de Santōka durante este segundo periodo es especialmente relevante para la formulación de su poética. A pesar de sus viajes y estadías en cabañas retiradas, no pudo dejar atrás las dudas, la culpa y los excesos de sus vicios. En sus diarios

⁵ La traducción de este pasaje y muchos otros de los diarios de Santōka se basa en la traducción hecha por Wilson Scott Wilson al inglés del libro de Ōyama Sumita (1899-1994), *Haijin Santōka no shogai*, de 1984, quien fue un amigo íntimo y patrocinador del poeta. Esta biografía, la más reconocida en Japón, es una de las fuentes de información más importantes sobre su vida e incluye varios poemas y extractos de sus diarios.

registra la dificultad que tenía por mantener ese estilo de vida, en los cuales debía vivir a costa de los demás y caminar sin rumbo por jornadas interminables. Había días enteros en los que no comía. En múltiples ocasiones tuvo que dormir a la intemperie. Se culpaba una y otra vez por sus debilidades y errores.

Por ello, a pesar de que en Japón constituye una figura clave de la importancia del esfuerzo y la autosuperación, podríamos decir que la escritura de Taneda Santōka está marcada por un profundo sentimiento de fracaso. El único éxito social que tuvo fue el mencionado reconocimiento como poeta por su círculo de amigos y patrocinadores, colaboradores en su mayoría de la revista *Estrato* (*Sōun*). Esta revista fue el principal espacio de difusión del Haiku de ritmo libre (*Jiyūritsu haiku*), liderado por el poeta Ogiwara Seisensui (1884-1976), y constituyó su principal red de soporte y de diálogo poético. En 1932 publica su primera colección de haikus, *Cuenco de un monje mendigo* (*Hachi no ko*) y luego produce varias publicaciones breves realizadas desde su cabaña temporal en Ogōri, llamada Gochū-an, donada también por esta red.

Sin embargo, y a pesar de su prolífera producción literaria en estos años, no pudo mantenerse en calma por mucho tiempo. Luego de una nueva serie de viajes, algunos de ellos bastante extensos, abandona definitivamente su cabaña en 1938 y se aloja brevemente en el pueblo de Yuda, en una habitación que él denominó Fūrai-kyo. Al final del año siguiente, ya con 58 años, deja atrás esta habitación y viaja a Shikoku a realizar el peregrinaje de los 88 templos, que no puede completar debido al estado de su salud. Gracias a la generosidad de sus amigos, se muda a la cabaña Issō-an en Matsuyama y al año siguiente, en 1940, publica su última antología, *Sōmokutō* 『草木塔』 (Una pagoda de hierbas y árboles), cuyo título

había tomado de una publicación anterior. Finalmente, muere el 11 de octubre mientras dormía, en medio de una reunión de su círculo de poetas que había organizado.

Posteriormente, su obra completa fue publicada en cuatro volúmenes por Ōyama Sumita como *Santōka Chosakushū* 『山頭火著作集』 por la editorial Chōbunsha (Tokio, 1972–1973), a partir de lo cual empezó a ganar fama dentro y fuera de Japón. Hoy en día es reconocido como uno de los mayores representantes del Haiku de ritmo libre y uno de los más grandes renovadores del haiku moderno.

Objetivo, relevancia y metodología de la presente investigación

Volviendo al pasaje citado, el poeta afirma que los haikus que escribió son su *tama* 魂 (alma o espíritu), la expresión más íntima de sí mismo; tal vez la parte de sí mismo que quiso dejar como un rastro para los demás⁶. Esto echa luz al hecho que, en vida, prácticamente solo publicó haikus⁷, siendo sus diarios recogidos y publicados de forma póstuma. Asimismo, nos lleva al argumento central de esta investigación: esto es, que la subjetividad tiene una importancia fundamental en su poética. Esto puede observarse no solo en esta afirmación sobre el carácter expresivo de su poesía, sino de manera más completa en el hecho que construyó una poética que prioriza una serie de recursos o elementos subjetivos.

⁶ El poeta no ha utilizado el sinograma de *kokoro* 心 (corazón o mente), sino el de *tama* 魂. El primero refiere más al sentimiento o emoción de la persona, los cuales cambian según las circunstancias. El segundo, por otro lado, implica la voluntad o intención de la persona: designa un estado de ánimo o dirección vital premeditada, decidida, que se corresponde con lo más íntimo de la interioridad. La palabra *tama* o *tamashii*, incluso, puede aludir al rastro de existencia que deja una persona tras su muerte. Se trata de algo que está en el fondo del corazón, y que se usa cuando se alude a lo más profundo y singular de una persona.

⁷ Si bien durante su juventud Santōka publicó algunos escritos de crítica e incluso unas traducciones, durante su vida como monje zen, poeta errante y mendigo, de 1925 a 1940, publicó principalmente haikus, ya sea de manera dispersa o en pequeñas antologías.

De la misma manera, se muestra notoriamente en el hecho que destinó gran parte de su producción poética a retratarse a sí mismo, su identidad y sus cambios de ánimo, dudas, deseos y reflexiones, muchas veces poniendo en segundo plano la naturaleza que lo rodeaba.

Tomando eso en consideración, esta investigación tiene por finalidad realizar un análisis literario y lingüístico de ciertas temáticas y recursos de la poética de Santōka, para demostrar cómo la subjetividad y la presencia de una imagen de sí mismo son recursos fundamentales en su poética y una clave para comprender el efecto y valor de su poesía.

Para ello, analizaremos poemas de su obra completa, centrándonos en su antología poética *Sōmokutō*, con apoyo de pasajes de sus diarios. Esta antología consta de 701 haikus, así como de algunas notas, encabezados y reflexiones en prosa. Consideramos que es representativa de su poética por ser una selección realizada por él mismo a partir de todos los poemas escritos en su etapa madura, de 1925 hasta pocos meses antes de fallecer, consignados en sus diferentes libros⁸.

Para lograr este análisis, partiremos de la subjetividad como una categoría en construcción, no explotada en el campo de estudios del haiku. Esta categoría ha tenido cierto desarrollo fragmentado en la obra de algunos autores, pero no ha sido examinada a profundidad. Consideramos que este concepto es útil no solo para el esclarecimiento de la poética de Santōka, sino para esbozar otra aproximación al género poético del haiku en

⁸ Estos son: *Hachi no ko* 『鉢の子』 (Cuenco de un monje mendigo); *Gochū ichinin* 『其中一人』 (Uno entre muchos); *Gyōkotsu tojō* 『行乞途上』 (En camino a mendigar); *Sankō suikō* 『山行水行』 (A través de las montañas, a través del agua); *Tabi kara tabi e* 『旅から旅へ』 (De viaje en viaje); *Zassō fūkei* 『雑草風景』 (Paisaje de hierbas); *Kaki no ha* 『柿の葉』 (Hojas de Caqui); *Jūgo* 『銃後』 (Retaguardia); *Kokan* 『孤寒』 (Frío solitario); *Tabigokoro* 『旅心』 (Espíritu de viaje); y *Karasu* 『鴉』 (Cuervos).

general, lo cual podría tener un impacto extendido en su comprensión y práctica en el medio hispanohablante.

Respecto a esto, debemos señalar que precisamente los elementos subjetivos han sido omitidos o incluso prohibidos en los discursos dominantes sobre el haiku en nuestro ámbito. De la misma manera, estas prohibiciones están presentes en cierta medida en el discurso tradicionalista dominante del haiku moderno en Japón. Este discurso, centrado en la revista *Hototogisu*, existe desde inicios del periodo Taishō (1912-1926), pero cobra mayor relevancia durante la década de los 30 en adelante, y se basa en defender las convenciones poéticas de la palabra de estación (*kigo* 季語), la palabra de corte (*kireji* 切字) y la métrica fija (*teikei* 定型) de diecisiete moras⁹ como elementos esenciales y necesarios de este tipo de poesía. De la misma manera, el discurso tradicionalista defiende una consideración objetivista del haiku, basada principalmente en el concepto de “esbozo” (*shasei*) y otros conceptos específicos de Takahama Kyoshi (1874-1959), director de la revista. Por lo tanto, el presente trabajo también se justifica en la importancia de delinear la tendencia objetivista del haiku moderno, atada al discurso tradicionalista, como un trasfondo contra el cual destaca la poética de Santōka.

Igualmente, se justifica en delinear la tendencia subjetivista que existió en esta época, atada a los movimientos alternativos del haiku como el mencionado Haiku de ritmo libre, el anterior movimiento Haiku de nueva tendencia (*Shinkeikō haiku undō*) y los desarrollos

⁹ En la presente investigación denominaremos “mora” a la unidad silábica del metro japonés, siguiendo la consideración y delimitación del término que realiza Kawamoto (2000). Sin embargo, consideramos también correcto el uso del término *on* 音 que argumenta Drouilly (2023) en su libro sobre Santōka.

sociales y políticos del haiku durante el periodo de guerras (1931-1945). Si bien Santōka no tuvo mayor contacto con estos movimientos, la problematización de la subjetividad y objetividad que ofrece su poética se conectan ampliamente con esta tendencia alternativa del haiku y con diferentes debates en el ámbito literario de la literatura moderna japonesa. Dicho de otro modo, esta investigación también apunta a señalar que la discusión sobre la subjetividad y su uso en diferentes poéticas es un aspecto fundamental del haiku moderno, lo cual es parte del contexto literario general de este periodo. Esto, sin embargo, merece un estudio más ambicioso.

Finalmente, cabe destacar que el aporte de este estudio, en primer lugar, es ofrecer una serie de recursos conceptuales para pensar la subjetividad dentro de una poética del haiku, así como demostrar que esto constituye un tema de análisis relevante para la comprensión del haiku moderno y, posiblemente, del haiku en general. En segundo lugar, esta investigación contribuye a demostrar que no es necesario subsumir al haiku a un único efecto estético o esencia para lograr un análisis fértil y esclarecedor del mismo. En ese mismo sentido, nuestro análisis provee un punto de partida para diferentes exploraciones que rescaten la singularidad en la poética de diferentes autores, así como ciertos abordajes del haiku que han sido inusuales dentro de la tradición crítica del mismo, como el análisis de la representación del propio cuerpo, el uso de simbolismos particulares o la función de autorretrato. En tercer lugar, este estudio remarca la posibilidad de acercarse al género poético del haiku con un foco en la dimensión subjetiva y biográfica que comporta la escritura, lo cual contraviene a muchos discursos objetivistas que existen en la literatura crítica y práctica de este tipo de poesía, especialmente en nuestro medio hispanohablante.

Estado de la cuestión

Estudios específicos sobre Santōka

A pesar de la enorme popularidad y repercusión de Santōka en el panorama internacional, existen muy pocos estudios extensos acerca de él. Debido a la particularidad de su estilo de vida, ha sido considerado principalmente en la literatura crítica y de divulgación como un poeta monje y viajero, “el último eslabón de esa cadena de poetas-peregrinos o místicos-vagabundos de Japón” (Haya 2004a, 26), tan admirada en nuestra aproximación al género.

Desde hace unas décadas sus traductores y estudiosos en español e inglés han delineado los rasgos más resaltantes de su obra: la conformación de una poética de la autosuperación y el esfuerzo (Melchy Ramos 2018), con el dolor y la desesperación que conlleva vivir de ese modo (Abrams 1977; Fleitas 2015); la importancia de los ejes temáticos de la mendicidad, la muerte, la soledad y el sake, entre otros (Abrams 1977; Stevens 1980; Watson 2003); la influencia del zen en su acción y pensamiento, siendo el haiku una vía ascética y un instrumento para la autoexpresión (Stevens 1980), así como la manera continua y “sagrada” de habitar cotidianamente la existencia (Haya 2004a); y, finalmente, la unión – o inevitabilidad- del caminar con su práctica poética (Jorge 2022b), así como la marcada expresión de una interioridad en ella (Jorge 2022a).

Como una conclusión implícita y general en todos estos estudios, todos estos autores han considerado de alguna manera la indisoluble unidad que constituye su vida y obra, sus haikus y su trayecto vital. De la misma manera, han puesto el énfasis en las cualidades más notables de sus haikus, como su simpleza, su espontaneidad, su honestidad y, ligado con ello,

su desconsideración generalizada hacia las normativas tradicionales en pos de un innegociable individualismo. A pesar de este desarrollo, no se ha sustentado la importancia del tratamiento de la subjetividad como una singularidad de su poética. Aquello es, a nuestro juicio, una de las claves de su popularidad y valoración literaria, así como la principal contribución de esta investigación.

Por otro lado, si bien la mayoría de los estudios mencionados son breves, contamos con un par de estudios extensos específicos sobre este poeta en español: la tesis de fin de grado de Flores González (2021) y la tesis de licenciatura de Jorge (2018c). La primera se aleja de nuestra perspectiva de análisis, por lo cual no la comentaremos a profundidad¹⁰. La segunda, si bien tiene otro objetivo¹¹, pertenece a nuestra principal dialogante en la aproximación a la poética de Santōka, la investigadora Julia Jorge¹². Su tesis incluye una sección de análisis del nombramiento del yo dentro de los haikus de Santōka, que se homologa a la presencia del cuerpo dentro de su poética. Asimismo, la autora publicó ese mismo año otro artículo, donde afirma que los haikus de Santōka tienen una “fuerte impronta realista y subjetiva” y una “tendencia a la subjetividad” (2018a, s.p.), lo cual compartimos en esta investigación. Las ideas de Jorge sobre la poética de Santōka son desarrolladas posteriormente bajo los ejes conceptuales de una “poética de la errancia” (2022b, s.p.) y la “interioridad” (2022a, 268).

¹⁰ La tesis de Flores González se enfoca en la posibilidad plural de traducción de un puñado de sus haikus, centrándose en la lectura detallada e interpretación semántica, y analizando el uso de ciertas partículas dentro de los poemas. El autor parte de una base teórica derivada de las ideas de Haya, tutor de su trabajo, según la cual este tipo de poesía ofrece “un camino de constante perfeccionamiento, hacia alcanzar la transparencia, el despojamiento de toda huella de un yo diferenciado” (2021, 7).

¹¹ El objetivo general de esta tesis es analizar la poética de Santōka en tanto una *escritura poética del vacío*, a partir de categorías novedosas y el análisis textual de una selección de poemas.

¹² Durante las correcciones finales de la presente tesis, asimismo, inició una columna mensual dedicada a este poeta en la página web *El Rincón del Haiku*, titulada “Ir sin fin”. <https://nueva.elrincondelhaiku.org/category/ir-sin-fin-julia-jorge/>

Este último enfoque es especialmente relevante, puesto que con ello la investigadora argumenta que la expresión de la interioridad es una singularidad del haiku moderno (2022a, 267-268). Basándose en parte en el desarrollo teórico de Karatani Kōjin (1993)¹³, Jorge muestra la presencia de los “descubrimientos” (el paisaje, la lengua y la interioridad) en algunas poéticas del haiku moderno. En el caso de Santōka, argumenta que la “interioridad” se demuestra en su uso del *kana*¹⁴ y del lenguaje coloquial, en el carácter confesional (o, siguiendo la tipología de Haya, “intimista”) de algunos de sus poemas, y en la corporalidad presente en ellos. A pesar de las diferencias metodológicas entre nuestros estudios, comparto con Jorge estas ideas y profundizo en ellas en mi análisis de poemas. Asimismo, comparto la motivación e intuición central de su investigación: esto es, la demostración de ciertos elementos o rasgos importantes en el haiku, vinculados a lo subjetivo, en oposición a una visión hegemónica y reducida del mismo, predominante en nuestro medio hispanohablante.

Aparte de ello, contamos con los artículos académicos de Fleitas y Melchy Ramos, que también abordan a este poeta. El primero, a pesar de su brevedad y carácter principalmente biográfico, contiene algunas ideas de análisis similares a las de la presente investigación. El autor señala la importancia del ego en la poética del haiku de Santōka, que une a su apreciación general de su figura dolorosa y solitaria, afirmando que es “el centro de innumerables haiku”, de manera que “muchos de sus haikus se convierten en una narrativa

¹³ Karatani analiza el llamado “descubrimiento de la interioridad” en la literatura japonesa moderna y, específicamente, en la novela del yo (*watakushiku shōsetsu*). El descubrimiento del yo refiere principalmente a las posibilidades expresivas que brinda la actualización de la lengua escrita del antiguo modelo de escritura literaria, basada en el chino (*kanbun*) a la transcripción de la lengua japonesa hablada (*kogo*), en el marco del movimiento *genbun itchi* (unificación de lengua y escritura). El autor afirma que este movimiento posibilita la representación (y creación) de una interioridad en la literatura japonesa, dentro del contexto de una ruptura con la tradición literaria china y una asimilación de las ideas literarias y filosóficas de Occidente (1993).

¹⁴ El término *kana* (かな) denomina a los silabarios fonéticos japoneses. Estos refieren a un sistema de escritura propio que se distingue del uso de los caracteres chinos o *kanji*. El uso del *kana* en un poema escrito puede estimular una lectura polisémica y conllevar mayores marcas de oralidad.

de sí mismo” (2015, s.p.). El segundo, que parte de una visión ecocrítica del haiku, afirma que Santōka “creó una poética excepcional de la sinceridad del corazón” (2018, 181) y que su “visión de la naturaleza [...] permanece siempre centrada en su “individualidad” atormentada con tendencia a la autocompasión” (185). Para este investigador, su poética gira en torno a la visión de sí mismo, por lo cual es indesligable de su experiencia vital (186-187). Vemos, por lo tanto, que existe una conciencia de la importancia de la subjetividad en la poética de Santōka en los estudios recientes en habla hispana.

En inglés, por otro lado, no contamos con estudios extensos sobre este poeta. Lo más cercano a ello es el excelente artículo inaugural de Abrams (1977)¹⁵, que estudió su obra según las temáticas recurrentes en ella¹⁶, y a cuyas ideas apelaremos continuamente. Antes de ello, solo se contaba con una pequeña entrada en la historia del haiku de Blyth (1964)¹⁷. El nutrido artículo de Abrams guio la mayoría de aproximaciones posteriores de los traductores de Santōka, quienes contribuyeron a esclarecer y difundir la vida y obra de este autor con sus respectivos prólogos e introducciones a sus libros, ya sea anotando estas

¹⁵ El ensayo tiene por objetivo la introducción a la obra poética y el pensamiento de Santōka al medio académico. Los poemas se agrupan por temática, más que cronológicamente. También incluye la traducción de extractos de sus diarios para ilustrar su acercamiento a ciertos aspectos fundamentales de su vida y su poética. Abrams busca la especificidad de la poética de Santōka, sus grandes coordenadas artísticas y vitales, sin subsumirlas a ningún marco, esquema o tradición previa. Asimismo, enfatiza mucho el sentido de frustración, el fracaso, la ansiedad y la angustia en la búsqueda poética y vital de Santōka. Debemos notar, finalmente, que el autor recurre a la bibliografía japonesa del momento sobre Santōka.

¹⁶ Las subdivisiones temáticas son: Movimiento, Autocuestionamiento, La naturaleza y su simplicidad, Infinitud, Soledad, Mendicidad y burla de uno mismo, Reclusión, Amistad, Sake, Escritura y Muerte. Asimismo, da a entender la existencia de otras constantes temáticas o focos de composición para sus haikus: el agua (el saborear el agua), las hierbas silvestres (su tenacidad y fertilidad), el arroz (su blancura y simpleza), la simplicidad de su vida en viaje, el baño caliente por la mañana, la vastedad e infinitud de la naturaleza, el *shigure* (lluvias frías de fines de otoño), la hospitalidad recibida (que entiende bajo el tópico de “amistad”), las despedidas amicales, las despedidas a los muertos y la atracción por la muerte.

¹⁷ Esta es la primera traducción de los poemas de Santōka a un idioma occidental. Blyth resalta a Santōka entre todos los *haijin* del s. XX (con la evidente excepción de Shiki) al ofrecerle un capítulo sólo a él. El enfoque del análisis de Blyth es la comparación o asociación a otras expresiones consagradas de la cultura occidental para demostrar la “universalidad” de su poesía. El análisis, por lo tanto, no busca la especificidad de los haikus de Santōka, sino su participación en la conciencia universal de ciertos aspectos de la existencia. Lo pone en la tradición de los “poetas-mendigos de haiku” (1964, 173), como Rōtsū y en cierta medida Bashō e Issa.

recurrencias en su poética o señalando las influencias inmediatas del poeta (Stevens 1980; Sato 2002; Watson 2003; Wilson 2021)¹⁸. Algunos de ellos contienen claves e ideas a las cuales aludiremos en la presente tesis. Por otro lado, el artículo de Forrester (2005)¹⁹, así como la reseña académica de LaCure (2003)²⁰ a la mencionada traducción de Sato, también tienen algunos apuntes.

Finalmente, podemos señalar que existen comentarios dispersos sobre el autor en libros generales de estudio del haiku o de su historia, que han aportado al conocimiento general del mismo. Mención aparte merece la aproximación de Vicente Haya Segovia, fundamental para la popularidad de este poeta en el ámbito hispanohablante.

El caso de Vicente Haya Segovia

La aproximación de Haya, un autor fundamental en nuestro medio²¹, a la poética de Santōka se inscribe dentro de su apreciación general sobre el haiku. Esta se basa en los conceptos de “lo sagrado japonés” y *aware*, desarrollados filológicamente y filosóficamente en su

¹⁸ Por ejemplo, Sato enfatiza en su prólogo su vínculo con el poeta Ogiwara Seisensui (2002, x-xvi). Wilson también muestra esta influencia, pero suma la del poeta Kawahigashi Hekigotō (2021, 2). Comentaremos más sobre estos poetas en el Capítulo I. Finalmente, Green menciona a todas estas influencias, y añade a Nomura Shurindō (1893-1918) (s. f.).

¹⁹ El autor sigue los grandes tópicos señalados por Abrams (1977) y se basa en lo ya escrito por Stevens (1980). Al igual que este, aprecia el haiku de Santōka como una expresión de su grado de conciencia zen. Algo interesante de Forrester es que enfatiza el *bareness* en la obra de Santōka, que podríamos entender como una desnudez o exposición no solo estilística, sino de expresión emocional. También enfatiza la sinceridad y la unión vida-obra. Finalmente, innova con dos elementos: primero, compara algunos haikus de Santōka con los de Shiki, que revelan una similitud en ambos (enfrentar diariamente a la muerte); y, segundo, menciona la guerra con China como un tópico de composición en los haikus de Santōka (Forrester 2005, s.p.).

²⁰ En este, el autor realiza un pequeño “estado de la cuestión” de las obras sobre Santōka en el medio anglosajón hasta ese año. No incluye las traducciones y comentarios de Blyth (1964) ni los libros en español.

²¹ Vicente Haya Segovia es tal vez el autor, traductor y crítico que ha popularizado y dinamizado más la comprensión del haiku en el medio hispanohablante, sobre todo a nivel de difusión, en el siglo XXI. Su principal mérito, construido libro tras libro, no ha sido solo el de generar un interés sin precedente en el género, sino cuestionar el marco zen y normativista de comprensión del haiku; es decir, rebatir su valoración única como poesía zen y/o poesía definida por la forma estrófica de 5-7-5 sílabas, para ofrecer una visión profundamente espiritual del mismo. Sin embargo, consideramos que esta visión ha generado otro marco constrictivo, basado en la negación de la dimensión subjetiva y la diversidad inherente, ligada a su condición histórica, de las diferentes poéticas del haiku. En esta investigación, más allá de valorar sus estudios y su aproximación a Santōka, buscamos complementar sus ideas mediante esta nueva consideración y apertura del haiku.

primer estudio y centrados en la idea del haiku como un tipo de poesía que cultiva la apertura a lo sagrado impersonal de la existencia, que podría definirse como “el mundo [o], más específicamente, la energía que lo origina” (2002, 5)²². Esta apreciación ha sido ampliada y desarrollada en sus sucesivos libros de haiku, por más de veinte años, así como por otras voces en todo el ámbito hispanoamericano, y puede considerarse la más relevante en nuestro medio actual. Si tuviéramos que definirla en pocas palabras, diríamos que se trata de una visión primordialmente objetiva y sensorial del haiku, que prohíbe o descalifica en gran parte la expresión emocional, subjetiva y simbólica, así como la presencia del yo en el poema.

Sin embargo, las ideas de Haya son más detalladas, por lo que merecen un estudio aparte. Respecto a Santōka, Haya es el principal traductor de sus poemas a nuestro idioma²³ y el principal defensor de su “genialidad literaria” (Haya, Yamada y Martín Portales 2009, 8), considerándolo como uno de los más representativos del género, a pesar que, según él, muchos japoneses no lo consideren si quiera un *haijin* (146), debido al carácter heterodoxo de sus poemas.

No obstante, muchos de los escritos de Haya no se enfocan en comprender la singularidad de la poética de Santōka según sus propias claves, sino en exponer sus haikus como ejemplos de su concepción ya desarrollada del haiku, y clasificar sus haikus según su tipología²⁴. Lo que le sorprende al autor es que, a pesar de la diferencia en su poética, esta

²² Otra definición es: ““Lo sagrado” para el poeta japonés es el propio mundo en su desenvolvimiento y manifestación. “Lo sagrado” no es para el *haijin* el misterio del mundo, ni la belleza que puede mostrar en ocasiones, ni el poder que manifiesta, sino el mundo, el mundo en sí mismo” (Haya 2002, 112).

²³ En gran medida, Haya introduce a este autor a nuestras letras con su publicación sobre Santōka, junto al traductor Hiroko Tsuji, en el 2004. Antes de ello, solo había publicado *La poesía zen de Santōka* (Diputación Provincial de Málaga, 2002) de muy reducida circulación. Según su propio conteo, ha traducido 234 poemas de este autor (2008b, 323) contando otra publicación de ese año (2008a). Si se considera la publicación del 2009, llega a 270 haikus. En este artículo (2008b) señala que traduce todos los textos originales de Santōka del libro *Santōka kushū* (Colección de poemas de Santōka), ed. de Shunyōdō Shoten, 4 vols., Tokio 1995.

²⁴ Se trata de las “categorías de haiku” que desarrolló en su estudio del 2002: el haiku de lo sagrado, cómico,

muestre “la sensibilidad más tradicional japonesa” (2002, 15), reflejando “la niponidad más clásica” (2004a, 15), pero no explora realmente esta diferencia. Consideramos que esta radica, tal como indicamos, en el tratamiento de la subjetividad, pero curiosamente Haya (2013) escoge algunos haikus de Santōka para ejemplificar sus ideas sobre “la extinción del yo” –uno de los centros de su teoría del “haiku de lo sagrado”. En última instancia, su visión del poeta es la de alguien que, como resultado de un desarrollo histórico, ha “esencializado” el género, “como el que fuera prescindiendo de las mimbres de una canasta por hacerla más ligera sin hacerle perder su función” (2004a, 25). También elogia su capacidad para habitar y transmitir “lo sagrado”, que dota a todas sus acciones de esta dimensión (2002, 74-75).

Dicho esto, una de las motivaciones de la presente tesis surge de la brecha entre la influyente teoría del haiku de Haya, que enfatiza la impersonalidad en la práctica del haiku –considerada incluso como un “camino de extinción del yo”²⁵- y la importancia de lo subjetivo en la práctica poética de Santōka, vinculada a su personalidad e individualidad. Incluso Haya reconoce en algunos momentos de su análisis de Santōka esta dimensión, afirmando la importancia del reflejo de su propia vida en su obra²⁶, pero sin considerar su subjetivismo. De alguna manera, esta brecha está presente de manera generalizada en la

meramente descriptivo, filosófico, intimista, de la Compasión Universal, feísta y proselitista. Esta tipología del haiku rige gran parte del estudio del haiku de Haya y muchas veces se toma como guía para la composición de haiku en español.

²⁵ Hay múltiples momentos en toda la obra de Haya en que argumenta esto. Podemos mostrar como ejemplo un escrito bastante reciente: “Ya lo hemos dicho otras veces: el “yo” es una realidad depredadora y voraz, que, cuando aparece, lo primero que se come es el aware” (Haya en Ramos y Ōta, 2021, viii). Sin embargo, lo desarrolla de manera más elocuente en su libro *Aware: Iniciación al haiku japonés* (2013), en el cual destina toda una sección a ello (Parte V: El haiku es un camino de extinción del “yo”).

²⁶ Por lo general, para Haya, el uso del yo poético y las referencias al cuerpo en la poesía de Santōka son solo un recurso más para acercarse a la dimensión sagrada e impersonal de la existencia. De hecho, muchas de sus opiniones reconocen implícitamente la importancia vital de las dimensiones de su personalidad y corporalidad que transmiten sus haikus: “Es un hombre de verdad, de una pieza; no es un perfil ni un personaje de sí mismo. Su carnalidad, su debilidad, su inconsistencia nos sobrecoge; su humanidad derrumba todas nuestras poses” (2004a, 28). También ha afirmado la importancia del aspecto biográfico como sustento de su obra: “El haiku de Santōka fue avalado por la vida de Santōka” (26). Sin embargo, esto no modificó su perspectiva general de análisis hacia el poeta. Esto lo veremos con mayor claridad en sus interpretaciones de haikus específicos.

apreciación de este tipo de poesía, dado que la forma poética del haiku limita la expresividad lírica que apreciamos en otros tipos de poesía, pero al mismo tiempo se vale de la expresión de un yo poético, lo cual es tan fundamental como en otros tipos de poesía. La exploración de esta fisura, por lo tanto, ha sido uno de los motores principales de esta investigación.

Las ideas sobre el haiku de Haya han sido fundamentales en la comprensión del género en nuestro medio. Esta tesis también se justifica, por lo tanto, en su búsqueda de iluminar un punto ciego en nuestro acercamiento al haiku y, con ello, tener un impacto en la comprensión y práctica creativa del haiku. En otras palabras, no solo buscamos problematizar la comprensión del haiku como género poético, sino incorporar una serie de consideraciones descartadas ampliamente, para así brindar una aproximación más integral a la pluralidad y riqueza de un género poético que ha tenido varios siglos de desarrollo. La poética de Santōka, en ese sentido, es el espacio ideal donde hacer estas observaciones.

Traducciones de Santōka

Respecto a las traducciones existentes de este poeta, por un lado, existen libros de traducción específicamente abocados a sus poemas, que antologan su obra sin criterios específicos, salvo los temáticos (Haya, 2004a; Haya, Yamada y Martín Portales 2009; Stevens 1980; Corman 1990; Watson 2003). Por otro lado, poemas suyos se incluyen en antologías o compilaciones generales del haiku, que usualmente brindan una breve nota o descripción de su vida y obra (Blyth 1964; Higginson 1985; Haya 2002, 2004b, 2007, 2013; Silva 2005; Addiss 2012; Dolin 2015). Es interesante notar, sin embargo, que muchos de los grandes traductores y estudiosos del haiku al español e inglés no lo han considerado en sus

antologías o historias del género. La historia del haiku moderno de Keene (1987)²⁷, por ejemplo, solo lo menciona brevemente. De la misma manera, el libro de Rodríguez-Izquierdo (1972) -el primer libro serio de estudio y difusión del género poético del haiku en español- solo incluye una breve nota sobre él, lo cual es seguido en otras obras de difusión²⁸.

De manera más relevante para nuestra investigación, existen traducciones basadas específicamente en la antología *Sōmokutō*, considerada unánimemente la más importante, y nuestro principal objeto de estudio. Estas incluyen el libro de Sato (2002)²⁹ y los proyectos de traducción incompletos de este libro al inglés de Miura y Green (s.f.)³⁰, Green (2017)³¹, y Nōnin (s.f.)³².

Finalmente, en estos años el interés por Santōka ha crecido notablemente. A nivel de difusión, han surgido iniciativas en programas como Radio HELA Hojas en la Acera (2022).

²⁷ Otros casos notables de la ausencia de Santōka en el ámbito angloparlante son: en la bibliografía de Makoto Ueda, sobre todo en su libro sobre el haiku moderno (1976) y su ausencia en el libro de Kern (2018), de amplia difusión en el medio. Tampoco se le menciona en el estudio inaugural en inglés sobre el haiku de Kenneth Yasuda (2001), de 1957.

²⁸ Esta ausencia continua también en los libros de difusión de Cabezas (2007) y de De la Fuente (1996). Actualmente, es notoria su ausencia en la serie Maestros del Haiku de Satori Ediciones, coordinada por Rodríguez-Izquierdo. Por ello, la obra de Haya ha sido fundamental para el conocimiento del poeta.

²⁹ Tal como ha señalado LaCure, este libro se distingue de los anteriores por hacer una selección de haikus (230 de los 701) que sigue las divisiones originales de la antología de Santōka, así como por incluir algunos encabezados en prosa (2003).

³⁰ Esta traducción, que data de 1974, fue realizada por Miura Hisashi y James Green, quienes fueron compañeros a fines de los años 60 en la Universidad de Santa Bárbara. Esta nunca llegó a publicarse, pero en 1998 Satoru Hamano la incluyó en la web *Aozora Bunko*. Se trata de una traducción de 150 de los 701 poemas, incluyendo 24 escritos posteriormente a la fecha de compilación de la antología.

³¹ Esta es una traducción de aproximadamente los primeros 100 poemas del *Sōmokutō*, incluyendo toda la selección del *Hachi no ko* y los primeros 11 poemas del *Gochū ichinin*. El autor señala que iba a continuar con el proyecto (iniciado en el 2015), pero luego no hay rastro de su continuidad. También señala que se guía de la traducción parcial del *Sōmokutō* de Hisashi Miura y James Green (s.f.). Sus traducciones se caracterizan ser casi literales, ignorando en muchas ocasiones la gramática del inglés. De la misma manera, es posible hallar en internet una traducción parcial de este autor (s.f.) del diario de Santōka escrito durante su peregrinaje tardío por Shikoku, antes de establecerse en el Issō-an. La relevancia de este texto reside, aparte de la traducción, en que documenta algunos datos sobre los lugares que fueron importantes para Santōka.

³² Esta traducción consta de 102 poemas seleccionados del *Sōmokutō*, sin ningún criterio discernible. No hemos hallado ninguna información relevante sobre el traductor, Nōnin Takashi, salvo que está vinculado a la Universidad de Matsuyama.

A nivel formativo, podemos señalar la existencia de otros tres trabajos de fin de grado de la Universidad de Sevilla, asesorados por Haya, aparte del comentado estudio de Flores González. Estos son: el de Ramos y Ōta (2021), con un breve prólogo de Haya y los de Laura Canca (“A través de la mirada de Santōka”) y Manuel Pérez Feria (“El Japón de Taneda Santōka; cultura y lengua a través de su diario de viaje”), centrados en la traducción y que permanecen inéditos. Finalmente, contamos con otras nuevas traducciones de poemas de Santōka: una breve selección y comentario a cargo de Gonzalo Marquina y yo en el libro *Mandalas. Poesía japonesa de Shiki hasta nuestros días* (Melchy Ramos, 2022) y la antología de Mónica Drouilly, *Al sonido del agua* (2023), publicada durante la escritura de esta tesis.

Referentes inmediatos para la aplicación de nuestro enfoque teórico

Al revisar algunos glosarios de estudiosos de la poesía japonesa y de su tradición crítica (Carter 2019; Shirane 1998; Sato 2018), nos hemos percatado que algunos términos estéticos de análisis que utilizan los estudiosos hispanohablantes del haiku son propuestas propias, tales como el concepto de “intemperie” (*nozarashi*) de Alberto Silva o la manera de comprender el término japonés *aware* desarrollada por Vicente Haya. Esto nos ha motivado a formular categorías de análisis propias, construidas de manera específica para esta investigación. De la misma manera, nos hemos valido de estos (pocos) desarrollos teóricos sobre el haiku para ahondar en la subjetividad en la poética de Taneda Santōka.

En ese sentido, el estudio sobre el haiku de Silva, inscrito en un libro de difusión del haiku en español, constituye un claro referente para nuestra investigación. Este estudio, compuesto por la “Introducción” y el “Apéndice” del libro, destaca la importancia que tiene

la constitución del *haijin* (俳人) o poeta del haiku como elemento clave dentro del género poético, siguiendo categorías de análisis novedosas como las de “errancia”, “margen”, “vida heroica” y “el juego”, entre otras (2005, 325-472). Todas estas categorías refieren a la unión de la vida y obra en los autores de este género poético y, de manera más crítica, a la existencia de modelos de comportamiento y autorepresentación en la escritura poética del haiku, vitales en el efecto y la valoración del poema. Por ello, encontramos en esta mirada a la tradición del haiku que enfatiza lo subjetivo un eco de nuestra aproximación a la poética de Santōka, sobre todo respecto a la idea del autorretrato desarrollada al final del segundo capítulo.

Por otro lado, la tesis doctoral de Susan Alice Stanford sobre la poeta del haiku moderno, Sugita Hisajo (1890-1946), es el único estudio extenso que analiza una poética del haiku utilizando nociones de lo subjetivo y del autorretrato. Esta investigación destaca los componentes subjetivos y expresivos de algunos haikus de Hisajo, en contraste y oposición a las normativas dominantes de composición de haiku de la época, especialmente el uso normado de la palabra de estación (*kigo*) y de una idea objetivista y dominante del *shasei*, defendida desde la posición hegemónica de la sociedad (*kessha*) de Kyoshi y su dirección de *Hototogisu*. Así, Stanford demuestra la innovación de la poética de Hisajo contra las restricciones de su círculo poético (2015, 9). Esta aproximación al contexto histórico y literario de Hisajo como trasfondo de su análisis es un referente fundamental, dado que en nuestra investigación utilizamos la misma metodología y partimos del mismo contexto.

Organización de la tesis y justificación final

En el primer capítulo, revisaremos las categorías de lo objetivo y lo subjetivo, sintetizando su uso en los estudios del haiku, con especial atención al debate del haiku

moderno. Asimismo, veremos su vínculo al contexto literario de este periodo, notando la importancia que se le dio a la subjetividad durante el proceso de modernización de la literatura japonesa. Continuaremos el capítulo con la exploración del paradigma del “esbozo” (*shasei*), desarrollado en primera instancia por Masaoka Shiki (1867-1902) y central en la apreciación y creación de haiku en el siglo XX. Con ello, observaremos las tendencias objetivistas y subjetivistas en el desarrollo del haiku moderno japonés, dentro de las cuales se sitúa la poética de Santōka. Dentro de este panorama, notaremos la prevalencia del discurso objetivista del haiku en la época moderna en Japón y en los estudios críticos de este género en el medio anglo e hispanohablante. Con ello, ofrecemos un trasfondo contra el cual destacar la singularidad y el valor de la poética de Santōka.

En el segundo capítulo, partiremos de esta base histórica y crítica para analizar los elementos subjetivos en su poética. Estos incluyen: la presencia de su propio cuerpo en sus poemas; el uso de expresiones directas de emociones, deseos o reflexiones; la mención explícita de un “yo” gramatical, así como de referencias autobiográficas; la constitución y uso de simbolismos naturales particulares; y, finalmente, el uso del haiku a manera de autorretrato. Para ello, nos apoyaremos en traducciones e interpretaciones de diferentes autores y lo complementaremos en algunos casos con nuestras propias traducciones. Con ello, veremos que Santōka parte de ciertas consideraciones estilísticas de su tradición, mientras ignora en gran parte las convenciones tradicionales e incorpora la subjetividad de diversas formas. Asimismo, veremos que en estos poemas la imagen de sí mismo y la problematización de su propia identidad como viajero, monje mendicante o mendigo, es un elemento fundamental y recurrente.

Capítulo I. Lo subjetivo y objetivo en el haiku japonés moderno

I. 1. Contexto histórico-literario: la importancia de la subjetividad en la literatura japonesa moderna

Antes de iniciar el análisis de la subjetividad en la poética de Santōka, es necesario examinar la importancia y comprensión de este término dentro de su contexto histórico y literario. Por ello, debemos partir del contexto mayor de la literatura japonesa moderna (*kindai bungaku*), denominada así por situarse dentro del periodo histórico moderno (*kindai*) que inicia con la era Meiji (1868-1912) y que continua hasta el periodo de posguerra³³. En esta, destaca la importancia que tuvo la reflexión sobre la subjetividad y su priorización dentro de la práctica literaria, ya sea como la necesidad de expresión honesta del yo (ficticio o autobiográfico) o la tendencia al individualismo (*kojinshugi*) en las obras literarias. Esto se vio tanto en el desarrollo de la narrativa como en el de los diferentes géneros poéticos, tradicionales y modernos, por lo que puede considerarse uno de los motores creativos y puntos de debate centrales de la época.

I. 1. 1. El individualismo (*kojinshugi*) en la literatura japonesa moderna

Rubio ha señalado que el individualismo —que define como “el ejercicio de la conciencia individual”— fue el “gran tema de fondo tratado por [los] escritores a lo largo del siglo XX” (2019, 12) en Japón. Este individualismo (*kojinshugi*) ha sido estudiado por mucha de la literatura crítica en torno a la narrativa de este periodo, pero permea e involucra a gran parte de la producción de todas las formas literarias. Walker lo ha definido como “la idea de

³³ Para fines de la presente tesis, consideramos que concluye con el final de la Guerra del Pacífico, en 1945.

que la existencia, la energía y la moralidad del individuo son valiosos por sí mismos y dignos de respeto dentro de la cultura” (1979, viii). De manera más amplia, se ha estudiado en relación a las nuevas libertades sociales experimentadas gracias a la apertura a los nuevos modelos y concepciones del individuo tomados de Occidente.

Hamilton ha señalado que surge de la tensión entre preocupación intelectual por la libertad de expresión y el creciente control del nuevo Estado sobre la vida de los ciudadanos. En las revistas y periódicos, sobre todo de la era Taishō (1912-1926), se discute la función social de los artistas e intelectuales independientes (*zaiya gakuha*), que se distinguen de los intelectuales del Estado, dictados por el Ministro de Educación y que buscan la “ilustración” pública. Dentro de estos discursos, se enfatiza la “autoexpresión” y el “autodescubrimiento” en sus nociones de profesionalismo (1984, 667-669). Por otro lado, Keene ha señalado la tendencia generalizada de los escritores japoneses a crear una individualidad para sí mismos a través del registro de los incidentes y detalles de su vida privada, algo similar al afán por la cámara fotográfica en este periodo (1985, 26).

Así, gran parte de la discusión literaria de este periodo giró en torno a la importancia de la expresión individual en la escritura, al punto que dos de los movimientos literarios centrales de fines del siglo XIX e inicios del XX, el Romanticismo japonés (*romanshugi*) y el Naturalismo japonés (*shizenshugi*) se vinculan profundamente con la necesidad de exploración y afirmación del individuo (Keene 1987). La importancia del individuo se ha vinculado tanto con la idea misma de la literatura moderna en Japón, que se ha afirmado que la “modernidad” de la literatura de este periodo se vincula justamente a un “descubrimiento del individuo”, hallado en la literatura europea, y a la capacidad de una autoexpresión libre de los autores, llevada al límite con la exposición de todo tipo de particularidad y secretos

(Keene 1987, 191; 2016, 1-4).

Cabe resaltar que el término en cuestión fue popularizado por el novelista Natsume Sōseki (1867-1916), quien en 1914 dio una serie de charlas famosas reunidas luego bajo el título de *Watashi no kojinhugi* (Mi individualismo). Sin embargo, tal como Walker demuestra, la idea del individualismo puede observarse desde la creación de novelas como *Nubes flotantes* (*Ukigumo*, 1887-1889) de Futabatei Shimei (1864-1909) o *La bailarina* (*Maihime*, 1890) de Mori Ōgai (1862-1922) (1979). En ese sentido, la importancia de la expresión individual ha sido una constante de la literatura japonesa moderna desde las primeras obras canónicas.

I. 1. 2. La importancia de la subjetividad en otros géneros literarios: el caso de la novela del yo

El individualismo se ha estudiado de manera más profunda respecto a la narrativa. Se ha señalado que uno de los textos fundamentales para la novela japonesa moderna, *Shōsetsu shinzui* (La esencia de la novela) escrito en 1885 por Tsubouchi Shōyō (1859-1935) abogó por la necesidad de incorporar la expresión de la individualidad dentro de la novela (Sakai 1968, 63). De ahí que el afán por la expresión del yo, incluso en sus detalles más sórdidos, haya sido la motivación principal de gran parte de los narradores y uno de los motores y principales directrices de la llamada “novela del yo” (*watakushi shōsetsu* o *shishōsetsu*)³⁴, un género narrativo sumamente popular e influyente en este periodo.

³⁴ Este género narrativo ha sido estudiado en las últimas décadas en tanto forma o retórica particular (Fowler 1992), sobre todo a partir del estudio fundamental de Hiyija-Kirschner, *Rituals of Self-revelation: Shishōsetsu as Literary Genre and Socio-Cultural Phenomenon*, publicado en alemán en 1981 y traducido al inglés en 1996.

La importancia de detallar brevemente la comprensión de la subjetividad dentro de este género narrativo reside en su vínculo con los cambios en la poesía tradicional y, en específico, con la poética de Santōka. A este respecto, Tsurumi ha notado el vínculo entre la poesía tradicional y la novela del yo, señalando que esta forma narrativa continúa “la tradición de la poesía japonesa, tanka y haiku, [en tanto] se basa en los sentimientos personales del autor en el momento de escribir el poema” (1980, 12).

La llamada novela del yo tiene un gran auge durante el Japón del periodo Taishō. Esta se escribe en primera o tercera persona, pero tiene la particularidad de narrar sobre aspectos personales de la vida del escritor, usualmente desde una óptica negativa de examen crítico, exposición de las debilidades del carácter o simplemente autodesprecio. Fowler ha señalado que, si bien se ha considerado una forma centrada en la sinceridad desmedida del narrador, y que formalmente busca colapsar el centro de conciencia del narrador con el del propio autor, su estudio no debe tomar por sentado esta “sinceridad” a manera de simple confesión, sino en observar la construcción de un estilo retórico de la sinceridad, que considera un “artefacto verbal sofisticado” (1992, x) derivado tanto de las influencias de Occidente como de la propia tradición literaria. En otras palabras, este tipo de narrativa consolidó una estética o retórica de la confesión, que tuvo influencia en todos los círculos narrativos de inicios de siglo XX, al punto que autores como Sakai identifican la consigna literaria de esta con la de la novela japonesa moderna en general:

Desde los comienzos del naturalismo a principios de siglo, uno de los objetivos de la novela japonesa fue la expresión de la verdad, esa verdad artística que lamentablemente se ha llegado a confundir con la realidad. Fue lema de esa época desechar la falsedad, reconocerse a sí mismo y confesarlo. En otras palabras, se dejaba de lado el elemento ficción, y se escribía sobre la base de una experiencia personal. Nuestra suspicacia nos lleva a suponer que debió de intervenir una fuerte dosis de masoquismo en esta concepción de la obra literaria, como vía de revelación pública de acontecimientos y experiencias privadas de los autores. (1968, 42)

Estas consideraciones sobre la expresión de la propia vida del autor estuvieron presentes en el debate teórico generalizado sobre la literatura. Por ejemplo, Fowler argumenta que el “realismo” (*shajitsu*) en Japón se entiende, a diferencia de Europa, como un modo de representación asociado a experiencias personales, más que a una experiencia “universal”. Esto se debe a las profundas diferencias entre las concepciones de la representación y autoridad del escritor en transmitir hechos verídicos en ambas tradiciones (1992, xxiv-xxvi).

De manera específica, esto se vincula con la importancia que se le da a la subjetividad y al autorretrato en la creación literaria. Díaz Sancho ha señalado que, debido a que el Naturalismo en Japón nace sin base científica, el escritor naturalista “abandona toda búsqueda objetiva de una realidad social para presentarse como un individuo azotado por la amargura y la aflicción, y se arroja desnudo al océano de su subjetividad por medio del recurso de la confesión” (2020, 13). En ese sentido, el carácter “realista” de la novela del yo se transforma rápidamente en una forma de autorretrato encuadrado (Fowler 1992, xxiv)³⁵ y el “yo” representado, por otro lado, se describe usualmente fuera de la sociedad, debido a la tensión entre el individualismo y las estrictas normativas sociales.

Estas ideas nos remiten al caso de Santōka, así como a la relevancia de comprender su poética en estos términos conceptuales. De manera más cercana a la experiencia vital y literaria de este poeta, Tsurumi vincula esta libertad de expresión con la marginalidad:

Según el novelista y crítico Itō Sei, el antecedente social de la novela personal son los actores y bailarines del periodo anterior de Meiji, quienes, por ser considerados mendigos, constituían un mundo aparte, incluso geográficamente separado, donde existía más libertad en las relaciones humanas. Los escritores de este género en la época posterior a Meiji se movían en un mundo semejante. Como los mendigos de

³⁵ “El escritor sólo tenía una tarea: registrar fielmente su propia experiencia. Lo que estaba en juego era la autenticidad, no la moralidad [...] Si la “naturaleza” es sinónimo de experiencia personal (como Katai argumentó en un ensayo temprano), se deduce que la tarea del escritor es observarse a sí mismo. Escribir es, pues, un experimento de autorretrato, y el autor se convierte en su propio héroe” (Fowler 1992, 108).

antaoño, disfrutaban de cierta extraterritorialidad, por lo que nunca eran acusado o perseguidos cuando, con sus escritos, violaban la intimidad de los demás. (1980, 13)

En esta vinculación del impulso creativo de la novela del yo con la marginalidad –esa marginalidad purificada que ha sido tan admirada en la tradición literaria japonesa- podemos ver un reflejo de la poética de Santōka, que lo llevó al extremo: no conocemos otro caso de la literatura de estos años, ya sea en la narrativa o en la poesía, que muestren a un autor tan entregado a la marginalidad y precariedad absoluta por decisión propia.

Así, podemos concluir que este género narrativo fomentó un paradigma de creación y apreciación literaria centrado en la individualidad y la presencia del autor en las obras. De la misma manera, este debate conjugó estas nociones con ideas acerca de lo subjetivo y objetivo, siendo estos términos utilizados de manera polisemántica. La amplitud de esta problemática hace que sea imposible abordarla, puesto que merece una investigación mucho mayor. Para la presente tesis, nos centraremos en los conceptos específicamente utilizados en los estudios críticos del haiku y el debate del haiku moderno. Antes de ello, sin embargo, veamos la importancia de la subjetividad en otras formas poéticas de la época.

I. 1. 3. La importancia de la subjetividad en la poesía japonesa a inicios del siglo XX

Este desarrollo en la narrativa japonesa moderna tuvo una fuerte correspondencia con lo sucedido en la poesía japonesa. No solo fueron los mismos autores los que participaron en ambas formas de expresión literaria, sino que las discusiones se dieron en el marco teórico de las mismas corrientes literarias, dentro de las mismas revistas y grupos. De manera más específica, poéticas ampliamente reconocidas de inicios del siglo XX como la de Yosano

Akiko (1878-1942)³⁶ resaltaron el valor de la expresión descarnada y directa del individuo, en un medio poético –la poesía *tanka* (短歌)- usualmente regido por una estética de la sutileza, el decoro y la sugerencia.

Respecto a ello, gran parte del impulso de la poesía del Romanticismo japonés, al que perteneció esta autora en su juventud, giró, en mayor o menor medida, en torno a la mencionada búsqueda de expresión individual. En concreto, este movimiento enfatizó no solo “el lado emocional de los sentimientos humanos”, sino principalmente “la importancia del individuo y de la libertad como un tema prominente” (Keene 1987, 186).

Esta preocupación por la vida emocional del individuo y su alienación de la sociedad sería una constante en otros poetas modernos japoneses posteriores. Otro de los autores claves en la revitalización de este género como instrumento de expresión individual fue Ishikawa Takuboku (1886-1912), de cuyos poemas Keene afirma que exploran la psicología de un hombre moderno (2016, 2-3). Sus *tanka* revelan sus emociones más profundas y refieren constantemente a sí mismo en primera persona. Por ello pueden ser comprendidos como una expresión honesta de sentimientos personales.

En ese sentido, podemos ver el vínculo entre la novela del yo y algunos autores claves del *tanka* moderno en relación al individualismo y la subjetividad en la creación literaria. De

³⁶ Nos referimos sobre todo al libro *Midaregami* (『みだれ髪』, 1901), que causó revuelo en su momento debido a la expresión libre del deseo femenino, así como a la representación (glorificada) de la belleza del propio cuerpo. Existen muchas críticas y estudios sobre este poemario, pero la mayoría apunta a la importancia de la libertad de expresión de la poeta frente a los convencionalismos (morales y estéticos) de la época. Silva señala el escándalo que causó una escritura “centrada en el ego, máxime si el autor en realidad era una autora” (2018, 19), mientras que Larson, en su artículo “Yosano Akiko and the Re-Creation of the Female Self: An Autogynography”, ha señalado que la obra es una “autoginebiografía”, es decir, un retrato de la poeta en su condición femenina (1991, 11).

la misma manera, la importancia de la subjetividad puede ser apreciada en el *shintaishi* 新体詩 (poesía de nueva forma)³⁷, sobre todo en la poética y el pensamiento de otro de los llamados “padres de la poesía japonesa moderna”, el poeta Hagiwara Sakutarō (1886-1942). Este ha sido considerado uno de los autores fundamentales de la poesía de las primeras décadas del siglo XX.

De manera cercana a nuestra investigación, el artículo de Baker traduce y analiza sus ideas en torno a la importancia de la subjetividad. Si bien este autor es reconocido por la poesía *shintaishi*, sus ideas críticas abarcan el haiku y enfatizan la importancia de la subjetividad y la “simbolización de la emoción” (2021, 28) a través del uso del ritmo, tono y sentimiento en el poema. Contra las lecturas objetivistas del haiku de su época, centradas en interpretaciones demasiado literales de la idea del *shasei*, Hagiwara argumenta, según Baker, que “un haiku bien construido no se limita a captar “la realidad de la naturaleza”, sino que se ocupa de “cantar sentimientos y sensaciones subjetivas mediante la descripción de objetos naturales””. Por ello, es imposible que un haiku sea completamente objetivo, y Hagiwara incluso señala cómo los haikus magistrales de Bashō y Buson presentan “objetos teñidos de sentimientos subjetivos” (29).

Adicionalmente, Chiappe ha señalado que Katō Shūichi (1919-2008) “lo considera el primer poeta japonés en separarse de las tradiciones literarias conocidas para expresar únicamente las emociones del yo, siendo de alguna forma un reflejo de lo que la novela del

³⁷ Este tipo de poesía se había introducido desde 1882 con la publicación de la Antología de Poesía de Nuevo Estilo (*Shintaishishō*) que incluyó poemas de Tennyson, Longfellow y Shakespeare. Keene detalla que esta poesía de “nuevo estilo” había surgido inicialmente de la imitación de las traducciones de poemas ingleses, franceses y norteamericanos. Señala, además, que, a diferencia de la imitación de poemas chinos, regida por estrictas convenciones, estos modelos ofrecieron la posibilidad a los poetas japoneses de “explorar partes de su experiencia e imaginación que nunca antes habían sido expresadas poéticamente” (1985, 20-21).

yo estaba haciendo en la narrativa” (2021, 15). Esto termina por demostrar el vínculo entre la expresión del yo y la importancia de la subjetividad en el campo de la narrativa y de la poesía dentro de este periodo. En los siguientes subcapítulos, veremos cómo el género poético del haiku se vinculó con este contexto.

Finalmente, quien ha comentado la poética de Santōka partiendo del contexto general de la literatura japonesa moderna es Jorge, quien se basa específicamente en las ideas de Karatani (1993) para analizar tres poéticas del haiku moderno (2022a). Recordemos que, según este autor, en la literatura japonesa moderna se dio un “descubrimiento de la interioridad” gracias al uso literario de la lengua hablada, logrando textos en los que “la interioridad se [hace] realidad a través de la sensación de la presencia de la propia voz, a la que uno escucha” (1993, 69). Esto es comprendido en términos de “confesión”³⁸, tal como hemos señalado. Sobre esto, Jorge señala la importancia del habla coloquial en la poética de Santōka, así como la importancia de su expresión de una interioridad, que extrapola al haiku moderno en general:

En el caso del haiku, este modo de expresión redescubrió un espacio nuevo, es decir, un espacio más íntimo e interior. Frente al haiku descriptivo, deudor del *waka* clásico, se abre una nueva dimensión donde lo interior, lo emocional y lo subjetivo toman una posición central. Ya no se trataba de una expresión de emociones configurada por metáforas y símbolos, como lo hizo toda la tradición poética [...] Más bien, se poetizó lo interior con referencia a las emociones, la intimidad del cuerpo, lo que pensaba y sentía el yo, sin reticencia a escribir «yo» dentro del haiku. (2022a, 267-268)

Estas ideas, sugerentes y detalladas, aplican perfectamente a nuestro enfoque de análisis a la subjetividad en la poética de Santōka. Sin embargo, estas deben ser contrastadas

³⁸ Para el autor, la interioridad existe en la tradición occidental, en el sentido de una conciencia interior, debido a la vigilancia de los propios pensamientos derivado de la tradición judeo-cristiana. Esta vigilancia sobre la propia mente no es algo representado en la literatura japonesa previa al periodo moderno. En ese sentido, la novela del yo ha sido comprendida en términos de “confesión”. Para Karatani al igual que el sistema *genbun itchi* permitió la creación de un “yo” narrativo, la forma literaria de la confesión permitió la creación de un “verdadero yo” (1993, 77).

con el hecho que solo una parte de la producción de haiku moderno presenta estas características. Otra gran parte estaría modelada, hasta la actualidad, según los discursos tradicionalistas y objetivistas de la época. Antes de ver aquello, sin embargo, examinaremos cómo han sido comprendidos la subjetividad y objetividad en los estudios críticos del haiku.

Como conclusión de este apartado, puedo afirmar que existe una unión estrecha y comunicante, a manera de una raíz nutriente, entre la importancia de la subjetividad en la literatura japonesa moderna –entendida en términos de individualismo y confesión- y la poética de Santōka. Específicamente, existe una similitud entre la retórica de la confesión y el autodesprecio de la novela del yo y la confesión y autodesprecio que puede observarse en los poemas y diarios de este poeta. Si bien no analizaremos esto debido a que no constituye el principal foco de nuestra investigación, se hará evidente en el análisis de algunos poemas, especialmente en los que sirven a manera de autorretrato al final del Capítulo II.

I. 2. Lo subjetivo y lo objetivo en los estudios críticos del haiku

Las categorías de lo “objetivo” y lo “subjetivo” que vamos a utilizar en la presente tesis tienen un desarrollo fragmentario en la literatura crítica en inglés y español sobre el haiku. Tal como veremos, estos han sido utilizados por diferentes especialistas sin haber sido considerados un tema de estudio aparte, y sin engazarlo a las discusiones literarias en Japón. De la misma manera, han sido aplicados de manera inequívoca y sin ser problematizados al estudio de las características y el efecto poético del género. Por ello, en las siguientes páginas analizaremos algunas de las ideas de los autores fundamentales en nuestro medio para ofrecer una aproximación a estos conceptos en tanto categorías de análisis literario. Esto se complementará de manera significativa con el uso de estos términos en la discusión sobre el

haiku moderno en Japón, que revisaremos luego.

Antes de iniciar, sin embargo, debemos señalar que, en japonés, los términos asociados a la subjetividad son *shutai* 主体, que hace referencia al sujeto³⁹; *shutaiteki* 主体的 o *shukanteki* 主観的, que hacen referencia a lo subjetivo; y *shutaisei* 主体性 y *shukansei* 主観性, que refieren a la subjetividad. Estos términos, que tienen un desarrollo crítico en el debate literario y la discusión filosófica del periodo moderno, no han sido considerados en la mayoría de los estudios del haiku, salvo en algunas escasas traducciones. En nuestro idioma, figuran sobre todo en los prólogos de la serie reciente de Ota y Gallego (2016, 2018) que abordan el haiku moderno. En los estudios en inglés, por otro lado, contamos con mayores menciones sobre este debate, especialmente en las historias o compilaciones del haiku moderno (Ueda 1976, 1983; Keene 1984; Dolin 2015) que traducen y comentan fragmentos, pero sin considerarlo un tema de estudio en sí.

Estos términos, asimismo, tienen por contraparte a los referidos a la objetividad: el objeto (*kyakkan* 客観), lo objetivo (*kyakkanteki* 客観的) y la objetividad (*kyakkansei* 客観性), esgrimidos también, sobre todo, dentro del mencionado debate por diferentes autores y críticos del haiku moderno. En la presente tesis nos centraremos en mostrar su uso dentro de la literatura crítica del haiku en español e inglés, así como en este debate, para luego aplicar las ideas al análisis de los poemas de Santōka.

³⁹ El término *shutai* 主体, sin embargo, también puede aludir al núcleo o principal constituyente de algo. De manera asociada, el término *shukan* 主観 también refiere al sujeto, al ego y a la opinión personal.

De manera preliminar, es posible definir la objetividad en el haiku como toda referencia a datos sensoriales del entorno, sea real o imaginado, que el poeta evoca, sin que medie mayor participación subjetiva en la percepción de los mismos. En contraparte, la subjetividad puede ser entendida como toda alusión al fuero interno del yo poético en el haiku, que se expresa de manera directa en la enunciación de emociones, deseos y reflexiones, en elementos de autorrepresentación, y en la inclusión de datos autobiográficos. La subjetividad también se muestra de manera indirecta en las recurrencias de tópicos naturales en la obra de un autor –en tanto demuestran los hábitos personales de su sensibilidad o la constitución de su universo simbólico- y en la representación indirecta de sí mismo en descripciones del entorno aparentemente objetivas. Si bien no es posible defender que existe una separación tajante entre ambas dimensiones (¿En qué medida un dato sensorial está desprovisto de toda subjetividad? ¿No es necesario siempre un aspecto sensorial para lograr la imaginación poética del haiku?), en las siguientes páginas observaremos que esta dicotomía se ha enfatizado en la discusión y estudios del haiku para generar diferentes posturas sobre el género poético. Para iniciar este desarrollo, examinemos la impronta objetivista –esto es, que prioriza la objetividad- en los estudios del haiku en nuestro medio.

I. 2. 1. Velar lo subjetivo: el haiku como imagen, poesía de las sensaciones y poesía zen

En la tradición crítica del haiku en inglés y español se ha utilizado ampliamente los términos “objetivo” y “subjetivo” para explicar de manera general este género poético. Esto se ha hecho usualmente desde una visión sesgada en que todo elemento subjetivo debe desterrarse de la composición. Lo “objetivo” es usualmente definido como todo aquello que refiere a las sensaciones y percepciones del exterior, y cuya forma textual más clara es la imagen poética. Stanford señala a este respecto la importancia que se le da a la imagen en el

discurso de la Sociedad Americana del Haiku, fundamental en el medio anglófono:

¿Qué son los haikus? En pocas palabras, los haikus son poemas de un solo aliento; son poemas basados en imágenes. El poeta del haiku utiliza las palabras para pintar un cuadro sin añadir pensamientos o sentimientos personales al poema. En el haiku el poeta debe "mostrar, no contar". (citado en Stanford 2015, 307-308)

Tal como podemos apreciar, la importancia de la imagen se ha vinculado a la no inclusión de elementos subjetivos dentro del poema, que en esta polarización serían los pensamientos o sentimientos personales. En efecto, la importancia de la imagen ha llevado a comprender el haiku de manera “esencial” por su carácter objetual o referencial: es decir, por los objetos que son representados. Esto ha llevado a que sea considerado como una poesía del instante, una poesía de las estaciones o incluso una poesía de las sensaciones. Esto, junto a la comprensión del haiku como una poesía zen, ha llevado a la consideración de la “ausencia del yo” como una característica de este género poético en nuestro medio.

Los más influyentes estudios del género en el medio hispanohablante lo han reconocido así. El estudio inaugural de Rodríguez-Izquierdo, por ejemplo, afirma que el poema es “enteramente imagen, impacto de un momento sentido en profundidad” (1972, 22) y que “recrea la verdadera imagen de la naturaleza en la mente del lector, tal como fue experimentada por el poeta” (32). De la misma manera, Silva, a pesar la impronta subjetiva en su aproximación al haiku que examinaremos luego, ha señalado que el haiku es “enteramente imagen esbozada y enteramente impacto o secuela de un momento” (2005, 25)⁴⁰. Otros difusores del haiku también han resaltado la importancia de la imagen⁴¹.

⁴⁰ Sin embargo, en otro momento afirma que “el haiku no se limita a ser una simple fotografía, ni una descripción de una imagen visual” (441). Sobre la aproximación de Silva, ver el inicio del Subcapítulo II. 5.

⁴¹ Por ejemplo, Cabezas define el haiku como “una descripción brevísima de alguna escena, vista o imaginada” (2007, 9), y De la Fuente explica que “es también una poesía del instante [...] una intuición que recoge las sensaciones inmediatas” (1996, 10). De igual manera, el difusor y estudioso de la literatura japonesa, Carlos Rubio, argumenta que, durante el proceso expresivo del haiku, “se trata justamente de reproducir

Si bien la idea del haiku como imagen podría incluir perfectamente la dimensión subjetiva, se ha enfatizado en estos discursos la ausencia o prohibición de la subjetividad. Esta visión está presente en cierta medida en el estudio de Rodríguez-Izquierdo, que señala que “todo lo que es plenamente subjetivo [en el haiku] debe quedar velado” (1972, 23). Años después, escribe en su “decálogo” de escritura de haiku la siguiente regla:

No protagonismo del sujeto: El haiku no es un cauce para desahogar la subjetividad de su autor. Por el contrario, este debe ser lo más objetivo posible, para llegar a convertirse en una especie de notario que da fe de los hechos naturales tal como ocurren. Todo ello no impide que haya buenos haikus expresados -directa o veladamente- en primera persona. Digamos que el haiku es poesía, pero no lírica. (2013b, s.p.)

Esta “prohibición” va acorde a la idea del haiku como una poesía de las sensaciones, que ha llevado a concebir el poema como un espejo realista de las percepciones de la naturaleza y, por lo general, un tipo de poesía en la que no tiene cabida la expresión de sentimientos o pensamientos de yo poético. Llevado al extremo, se ha afirmado que “el haiku es la sensación desnuda: el resultado del deseo de no oscurecer una cosa con palabras, pensamientos o sentimientos” (Rodríguez-Izquierdo 1972, 29)⁴²; en otras palabras, que la mediación del lenguaje es “transparente” al punto de no haber un “yo” entre el mundo y la representación poética. En ese sentido, Haya ha afirmado que el haiku es “una impresión natural que se hace poesía” (2002, 15) y que “los maestros del haiku nos enseñan que el poeta debe eliminarse de su poesía para que los versos capten la esencia dinámica de la realidad” (2007, 10). Aparte de lo citado de este autor respecto a la extinción del yo en el haiku, basta

adecuadamente la percepción en forma poética” (2007, 550).

⁴² Esta idea, al igual que muchas otras de Rodríguez-Izquierdo y, en general, de nuestros estudios extensos o breves en el medio hispanohablante, es tomada del primer estudio de Blyth, de 1949: “El haiku es el resultado de la voluntad, del esfuerzo, de no hablar, de no escribir poesía, de no oscurecer más la verdad y la talidad de una cosa con palabras, con pensamiento y sentimientos” (1960, 272). De la misma manera, la idea del haiku como algo que no es un poema ni literatura también es tomado de este estudio: “Un haiku no es un poema, no es literatura; es una mano que hace señas, una puerta entreabierta, un espejo perfectamente limpio” (272).

añadir que ha utilizado la idea del haiku como una poesía de las sensaciones para negar el carácter de “literario” del haiku, lo cual también implica velar lo subjetivo:

Porque el haiku no es Literatura. Se trata de adiestrarte a estar fuera, a ser sólo receptor, a que tu voz interior no distorsione la percepción de lo de fuera instante tras instante; matar tu subjetividad a fuerza de no alimentarla. Toda subjetividad es ruido: ruido de pensamientos, de sentimientos, de creencias, de esperanzas, de miedos, de odios, de pasiones. “Qué está sucediendo” debe sustituir a “Qué efecto tiene en mí lo que está sucediendo. (Haya 2010, s.p.)

Todas estas ideas apuntan a una representación sin rastros de subjetividad -entiéndase con ello: emociones, sentimientos o pensamientos de un yo poético-, y son tomadas en gran parte de los primeros grandes estudios del haiku en inglés, así como de las interpretaciones personales de los autores. Haya, por ejemplo, rescata la definición de R. H. Blyth (1898-1964) del haiku como una “nada inolvidablemente significativa” y una “sensación percibida poéticamente” (2002, 15). Cabe señalar que este autor inglés comparó en algunas ocasiones el efecto del haiku al de un “despertar” budista (*satori*); su definición más citada del haiku es “una expresión de una iluminación temporal, en la cual penetramos en la vida de las cosas” (1960, 270).

Esto se vincula estrechamente con la otra coordenada cultural determinante en la comprensión del haiku como una poesía sin “yo”, que proviene de la década de los 50: la influencia del budismo zen. En gran parte, esta influencia en la obra de Blyth proviene de quien fue su mentor, Suzuki Daisetsu (1870-1966), cuya difusión del budismo zen y su importancia dentro de la cultura japonesa fue crucial en el medio angloparlante durante la posguerra⁴³. Dentro de su primera serie de libros sobre el género poético, sumamente influyente hasta el día de hoy, Blyth dedica una de las primeras secciones al estudio del

⁴³ Curiosamente, Suzuki toma en retorno las ideas de Blyth sobre el haiku y el zen y las añade a su libro de 1938, *Zen buddhism and its influence on Japanese culture*, ampliado y publicado por la editorial de la Universidad de Princeton en 1959 como *Zen and Japanese Culture*, el cual tendría un impacto enorme.

vínculo entre el haiku y el zen, titulada “Zen, el estado mental del haiku” (1960, 163-270). Este vínculo también es difundido en los primeros textos escritos por Donald Keene (1922-2019), sobre todo en su explicación de la importancia de la poética de Matsuo Bashō (1644-1694), cuyos mejores poemas, según el autor, permiten una “percepción de la verdad” entendida en términos de iluminación (1953, 38-40).

Quien siguió estas ideas en el medio hispanohablante en un primer momento fue Octavio Paz (1914-1998)⁴⁴, en el prólogo a su traducción junto a Hayashiya Eikichi (1919-2016) de *Sendas de Oku* publicada en 1957 (Paz y Hayashiya 1992), y sobre todo en su artículo de la literatura japonesa de 1954, “Tres momentos de la literatura japonesa” (Paz 1990). Con estos textos, se populariza en nuestro medio⁴⁵ las ideas señaladas sobre la unión entre el haiku y el zen, que muchas veces incluye el discurso de anulación de lo subjetivo⁴⁶. Cabe señalar que muchos estudios recientes continúan la estela de pensamiento del haiku como poesía zen, tal como ha señalado Jorge (2022a) y, específicamente, lo aplican a la poética de Santōka, como hemos mencionado en la Introducción.

Finalmente, se ha afirmado la importancia de la ausencia del yo o el despojamiento de lo subjetivo en el haiku bajo la argumentación del carácter universal de este. Esto fue desarrollado de manera inaugural también por Blyth, así como en la obra *The Japanese Haiku*, publicada en 1957 por Kenneth Yasuda. En este estudio, Yasuda inicia comparando la poesía en general y el haiku en específico a la pintura, por su carácter intuitivo, concreto,

⁴⁴ Se debe notar que el texto de Keene de 1953 fue rápidamente traducido al español por Jesús Bal y Gay y publicado por el Fondo de Cultura Económica en 1956, bajo la dirección de Paz.

⁴⁵ En el caso peruano, debemos señalar la relevancia de estas ideas dentro de la comprensión y práctica de los dos escritores que más se han abocado al estudio, difusión y traducción del género: Javier Sologuren (1921-2004) y Alfonso Cisneros Cox (1953-2011) (Belaúnde Degregori 2018).

sensorial e inmediato (2001, 3-6), al punto en que afirma que ambos representan únicamente al objeto mismo, sin comentario alguno.

Estas ideas del haiku como poesía de carácter universal pasaron al medio hispanohablante en el mencionado estudio de Rodríguez-Izquierdo, en el cual se rechaza la personalidad del autor en pos a una poesía extrapersonal y suprapersonal, citando la idea de “poesía pura” de George Moore, como “algo que el poeta crea fuera de su propia personalidad” (1972, 23). En otras palabras, desde una visión de la poesía en que lo más importante es su trascendencia y universalidad, se afirma que lo subjetivo no tiene relevancia poética en el haiku. Lo objetivo, de alguna manera, es enlazado a lo trascendente que vela o supera los aspectos personales, circunstanciales y subjetivos de la creación.

I. 2. 2. Visiones críticas sobre lo objetivo y subjetivo del haiku: nuevos estudios

De manera más reciente, existen estudios críticos que han resaltado que muchas de estas calificaciones se dan principalmente en los discursos modernos sobre un género que ha sido transformado en “tradicional”, con características rígidas y excluyentes. Un texto clave dentro de esta mirada crítica es el de Haruo Shirane, que cuestiona la idea del haiku como un poema de observación directa, sin metáforas y que trata exclusivamente sobre la naturaleza. Con su crítica del haiku como un poema “del aquí y ahora”, Shirane trae a la discusión la importancia de la imaginación (y ficción) poética, el uso de recursos literarios que pueden incluir la metáfora, el símil o el símbolo, y el peso fundamental de la intertextualidad en la composición (2000).

Posteriormente, este autor ha señalado de manera bastante contundente y directa la importancia de la dimensión social y la performatividad –la creación como acto con

significado social concreto en determinadas circunstancias- del haiku. Con esto, critica la visión permanente en el medio angloparlante del haiku como un poema enfocado en los aspectos sensoriales de objetos naturales (Shirane 2019, 464). Otro autor fundamental en esta visión crítica es Hiroaki Sato, quien desde su primer libro dedicado al haiku critica la unión del zen y el haiku en la tradición crítica en inglés y entre los propios discursos japoneses. Él señala que el *hokku* y haiku “se han escrito para felicitar, alabar, describir, expresar gratitud, ingenio, astucia, decepción, resentimiento o lo que sea, pero rara vez para transmitir iluminación” (1983, 131). Esta apertura a múltiples usos y características del haiku también es llevada a su reciente libro *On Haiku* (2018).

En nuestro medio hispanohablante, esta visión crítica ha sido introducida recientemente por los trabajos de traducción de Seiko Ota y Elena Gallego, quienes ofrecen de manera sostenida una visión más abierta y variada sobre el haiku, partiendo de la idea que “el haiku no exclusiva o necesariamente poesía de la naturaleza, sino que puede abarcar todo tipo de temas humanos como pueden ser la vida cotidiana, las relaciones personales, los sentimientos, etc.” (2014, 118). Así, se señala implícitamente que la visión tradicionalista del haiku, como una poesía de la naturaleza, excluye lo humano y lo subjetivo.

Dentro de este cuestionamiento ha habido algunos textos recientes en los cuales la referencia a la subjetividad y la objetividad es más explícita. Por ejemplo, en un artículo acerca del linaje del poeta Takahama Kyoshi, Viveros Torres critica la artificialidad de una consideración unidimensional del haiku y hace una analogía entre la práctica del haiku en nuestro medio hoy y el tradicionalismo japonés, señalando la presencia de dogmas, escuelas y lineamientos en ambos medios. Observando la existencia de cultismos, la ortografía clásica y otros elementos textuales dentro de poéticas del haiku japonés de la actualidad, Viveros

Torres cuestiona “la austeridad anti intelectual pregonada por algunos maestros hispanohablantes y hasta la supuesta objetividad sobrestimada en nuestro medio” (2022, s.p.).

De la misma manera, Rascón ha afirmado, escribiendo sobre Shiki, que “aunque el haiku se conoce como un texto donde se busca erradicar el Yo, erradicar el lirismo y la abstracción, Shiki no separa la imagen de las emociones. Porque el haiku, como toda literatura, perturba, conmueve, conmociona” (2019, 14), reconociendo la imposibilidad de un “poema sin yo”. De la misma manera, Jorge ha detectado la influencia del zen en este objetivismo: “el vaciamiento de la función de sujeto se articulaba con el realismo del haiku que prohíbe mencionar al yo” (2018a, s.p.), y realiza un recorrido histórico similar al nuestro que incluye referencias a Suzuki, Blyth, Haya y Silva (2022a).

Finalmente, Melchy Ramos ha destacado la relación entre la idea del “haiku como instantánea” y el ejercicio de reproducción o captación objetiva del momento. Según el autor, esto se deriva de una traducción sesgada de la idea del *shasei* que olvida la importancia de un ejercicio poético de relación horizontal de vida a vida entre el poeta y el mundo. Así, para el autor, el arte de reflejar la vida (*shasei*) del haiku debe resignificarse como el arte de expresar las relaciones entre las cosas, no como el arte de “reproducción” de lo objetivamente percibido (2020, s.p.).

Con ello, podemos ver que se está generando en nuestro medio en los últimos años la formación de una visión más plural del haiku, gracias a la incorporación de nuevas perspectivas de análisis y la relectura crítica de la tradición. En esta evaluación, el reconocimiento y la delimitación de una visión tradicionalista del género, tal como ha

sucedido décadas antes en la literatura crítica en inglés, es fundamental.

Como una conclusión de este recorrido, podemos indicar que el uso de los conceptos de lo objetivo y lo subjetivo en diferentes discursos sobre el haiku ha sido constante, aunque de manera subordinada a las ideas del haiku como poesía de la naturaleza, de las sensaciones, poesía zen o poesía universal, entre otras. Asimismo, prevalece una visión sobre el haiku que es a grandes rasgos objetiva, en tanto excluye todo lo referido a la subjetividad: presencia del yo, pensamientos, sentimientos, emociones, intenciones intelectuales o sociales, aspectos biográficos o de la propia personalidad, etc. Esto remite no solo a discursos occidentales modernos, sino a los discursos tradicionalistas japoneses, específicamente a las ideas de Kyoshi. Por ello, en los siguientes subcapítulos examinaremos estos discursos, así como los que resaltan la subjetividad, centrados ambos en gran medida en el concepto de *shasei*.

I. 3. El concepto de *shasei* como el paradigma dominante del haiku moderno: aspectos subjetivos y objetivos

I. 3. 1. El término *shasei* y su importancia en el haiku moderno

El término *shasei* (esbozo) es uno de los términos más importantes para comprender la mayor parte de las propuestas creativas y teóricas sucedidas durante el desarrollo del haiku moderno (*kindai haiku*). Tal como veremos, muchos de los principales autores de este periodo lo utilizaron para afirmar sus posturas sobre el género poético, ya sea con una tendencia objetiva o subjetiva, tradicional o rupturista. El concepto mismo es indesligable del inicio de este periodo, dado que forma parte de la reforma que realizó Masaoka Shiki (1867-1902) a la poesía tradicional japonesa, con la cual se inaugura -por consenso general- este periodo del haiku. Por ello, en esta investigación lo consideraremos como el centro del

paradigma dominante de creación y apreciación de este género poético con el cual dialoga la poética de Santōka.

El concepto de *shasei* 写生 puede traducirse literalmente como “copia de vida” o “reflejo de vida”. Sin embargo, su significado se vincula sobre todo a la idea de un esbozo, boceto o bosquejo, debido a las raíces artísticas del concepto. De manera general, cuando se habla de *shasei* en japonés, se entiende como “boceto” en un sentido artístico; esto es, como un trazado rápido de un objeto o escena que hace un artista partiendo de la observación real.

Debido a su enorme importancia, el término ha sido examinado en la literatura en inglés desde hace décadas; sin embargo, este solo ha empezado a ganar notoriedad de manera reciente en nuestro medio hispanohablante. Rovira, comentando las posibilidades de traducción del término, lo traduce como “bosquejo de vida”, “transponer y reproducir la vida” o simplemente “bosquejo” (2023, 13). El término, no obstante, ha tenido un desarrollo bastante rico que no puede reducirse a una definición⁴⁷. En ese sentido, Lorente ha detectado por lo menos cinco interpretaciones del término que existen en los estudios del haiku (2023, 215-235), considerándolo como la piedra angular que ha sido reelaborada, manipulada e interpretada por diferentes autores en el debate posterior a la muerte de Shiki.

En esta misma línea, Lee ha señalado en su prólogo al estudio de Dolin el papel de este concepto como “centro” al que han gravitado las poéticas del haiku y del tanka en el

⁴⁷ Cabe señalar que, a la fecha de escritura de la presente tesis, se publicó gracias a este autor y a Jaime Lorente una compilación titulada *El shasei de Shiki* (2023), donde se reúnen traducciones de investigaciones de diferentes autores en el medio internacional sobre este término. Cabe señalar que el artículo de Lorente es el primero en español que reúne diferentes ideas sobre el *shasei* y menciona la importancia de la consideración de lo objetivo y subjetivo que existe en torno a este término.

periodo moderno. Este centro, localizado en las revistas hegemónicas de *Hototogisu* (ホトトギス, 1897-actualidad) –para el haiku- y *Araragi* (アララギ, 1908-1997) –para el *tanka*-, se consolidó en parte debido a que sintetizaba las preocupaciones estéticas novedosas, provenientes de Europa, y la sensibilidad poética cultivada en la poesía del pasado. De esta manera, esta corriente hegemónica centrada en el *shasei* terminó por predominar sobre las tendencias romanticistas, simbolistas, social-realistas y naturalistas de la poesía tradicional a lo largo del siglo XX (Dolin 2015, xii-xiii). En última instancia, considero que el paradigma del *shasei* fue compuesto de tal manera que permitió actualizar la propia tradición poética, manteniendo algunos principios estéticos clave y descartando otros.

En las siguientes páginas, veremos las diferentes facetas del concepto de *shasei*, concentrándonos en los aspectos objetivos y subjetivos de la representación de la realidad que este implica y tomando como eje las ideas de Shiki.

I. 3. 2. Influencias artísticas y literarias del *shasei*: un paradigma de representación objetiva

Los diferentes biógrafos y estudiosos de Shiki en nuestro medio coinciden en que su primera formulación del concepto de *shasei* surge de su encuentro con el pintor de *yōga*⁴⁸ Nakamura Fusetsu (1866-1943) en primavera de 1894. El poeta admitiría en los años siguientes la importancia que tuvo para su aprendizaje conocerlo, ya que fue él quien le enseñó a apreciar este tipo de pintura, ligada a una noción de representación pictórica realista.

En relación a esto, el término *shasei* era utilizado por artistas de esta época para

⁴⁸ 洋画: “Pintura al estilo occidental”.

traducir el “*sketch*” inglés o el “*dessin*” francés (Beichmann 2002, 149), los cuales refieren a la idea del esbozo en directo (o esbozo en vivo) para la composición pictórica. Esto apunta a un paradigma pictórico realista, en el cual la representación fiel de lo observado prima por sobre otras consideraciones.

Es este paradigma el que Shiki traslada al campo literario del haiku al incorporar la noción de *shasei* dentro de su crítica literaria, sobre todo a partir de 1895, lo cual también es un eco de la discusión sobre el realismo en el debate literario general⁴⁹. Desde este momento hasta su muerte en 1902, Shiki tendría varias aproximaciones al término *shasei*, pero en general este paradigma de “esbozo de vida” o “reflejo de la naturaleza” puede ser entendido en gran medida en sus escritos acorde a estas ideas pictóricas, como un método de “realismo objetivo” para copiar imágenes de objetos y fenómenos del mundo real (Dolin 2015, 299-301) o para describir las percepciones del poeta de la manera más exacta posible, sin incluir sus emociones o recuerdos (Keene 2013, 89). En ese sentido, las influencias pictóricas en la concepción del *shasei* llevaron a la primera formulación de este como un “esbozo” de carácter objetivo o exterior.

Así, durante estos primeros años de la formulación de la idea del *shasei*, la influencia de las artes pictóricas es notoria. Shiki llegó a considerar que el haiku y la poesía son, en esencia, artes idénticas (Keene 1984, 98). En este punto, es importante señalar que estas

⁴⁹ Karatani señala que este término está ligado a otro muy popular en la literatura y arte de ese momento, vinculado a la aceptación progresiva de las convenciones del realismo occidental: *shajitsushugi* (1993, 26). Asimismo, muestra que este término se haya dentro de una constelación de términos que reflejan las preocupaciones de los literatos de esa época acerca de la representación de la realidad. Otros términos asociados, por ejemplo, son *shaseibun* 写生文 (prosa al estilo *shasei*) y *byōsha* (descripción). Desde el punto de vista de Karatani, esta reflexión sobre el realismo es la fuente tanto del “romanticismo” como del “realismo” japonés, y da cuenta en última instancia de un giro epistemológico del descubrimiento de las cosas mismas, tanto de la “interioridad” como del “paisaje” (26-32).

nociones pictóricas no eran del todo nuevas u “occidentales”, sino que eran parte de discursos artísticos contemporáneos que mezclaban ideas pictóricas ya existentes en Japón con otras nuevas⁵⁰.

Si bien existen otras interpretaciones del concepto de *shasei* en los escritos de Shiki que incluyen matices más subjetivos, la idea del *shasei* como un “esbozo” en término pictóricos continuó apareciendo en sus escritos hasta sus últimos días. En su diario poético *Una cama de enfermo de seis pies de largo* (1902), lo prioriza por sobre la composición realizada desde la imaginación. Según la traducción tomada de Beichman:

El *shasei* es un elemento vital tanto en la pintura como en la escritura descriptiva: uno podría señalar que, sin este, la creación sería imposible. El *shasei* ha sido utilizado en la pintura occidental desde tiempos antiguos [...] En Japón, sin embargo, siempre ha sido menospreciado, por lo que el desarrollo de la pintura se vio afectado, y no progresaron ni la prosa, ni la poesía ni ninguna otra cosa (...) La imaginación es una expresión de la mente humana, por lo que, a menos que uno sea un genio, es natural que la mediocridad y la imitación inconsciente sean inevitables (...) El esbozo del natural tiene defectos, por supuesto... pero no tantos como la imaginación.

南瓜より茄子むつかしき写生かな
kaboocha yori nasu mutsukashiki shasei kana

Esbozando al natural...
Las berenjenas son más difíciles
que las calabazas. (2002, 59-60)

Esta identificación, sin embargo, no fue la única influencia en el paradigma del *shasei* desarrollado por Shiki. Tal como señala Beichman (2002, 54), el poeta también vinculó este concepto a otras nociones realistas que estuvieron presentes en el debate literario

⁵⁰Se ha señalado que el concepto de *shasei* fue tomado por Fusetsu de un tratado de teoría de la pintura proveniente de la dinastía Sung (960-1279) (Dolin 2015, 299) y que, si bien en ese momento el término estaba vinculado a las enseñanzas de Fontenesi, este existía como un método de o escuela de pintura que existió por lo menos desde la dinastía Tang (618-907) en China y el periodo Kamakura (1185-1333) en Japón (Sato 2018, 151). Igualmente, el *shasei* como método de composición pictórica fue priorizado en las escuelas de pintura de Nagasaki, sobre todo en la pintura de Shen Nanpin (1682-1760), pintor de *kachōga* y precedente de la escuela Nanpin en Japón. De manera interesante, esta escuela combina las convenciones realistas de la pintura china y la pintura europea.

generalizado de la época. En este proceso, viró su atención hacia el poeta y pintor del siglo XVIII, Yosa Buson (1716-1784), olvidado en gran parte por la crítica debido a la enorme sombra de Bashō. Shiki admiró de su poética las “cualidades pictóricas, su nostalgia del pasado y su capacidad para contar una historia en diecisiete sílabas” (Keene 1984, 97). Beichman señala que, a diferencia de la “belleza simple [*simple beauty*]” ligada al tono sublime de Bashō, cuyos haikus esbozaban los márgenes de una escena, la “belleza precisa [*precise beauty*]” de Buson [que admiró Shiki] residía en la claridad y el detallismo de sus impresiones (2002, 41).

En los años siguientes, su escuela de haiku priorizaría las nociones pictóricas de la poética de Buson en su acercamiento al haiku. El concepto de *shasei* fue central para la defensa de la representación realista, que implicaba

disciplinarse a sí mismo para observar, sin obstruir sus pensamientos o sentimientos y subordinar los impulsos fantasiosos a las impresiones más simples, directas y comunes de las cosas que lo rodean; [se] debe expresar [las] observaciones en un lenguaje igualmente directo y sencillo. (Ueda 2022, s.p.)

Bajo estas diferentes influencias que tendían al objetivismo, Shiki defendió en la escritura de haikus la representación de la experiencia sensorial por sobre la elocuencia del poema, priorizando la selección óptima del vocabulario y una expansión de los posibles “tópicos” –junto con el léxico necesario- para representar lo realmente experimentado (Dolin 2015, 300-301). Sin embargo, el paradigma del *shasei* también incluyó matices subjetivos importantes.

I. 3. 3. Matices subjetivos del *shasei*: realismo selectivo y esbozo interior

Tal como hemos visto, la formulación del *shasei* como un método de representación objetiva de lo observado directamente le sirvió a Shiki para su reforma del haiku. Sin

embargo, en varios momentos de su obra matizó, cuestionó o reformuló esta idea, a partir del conocimiento de sus limitaciones. El principio de copiar la realidad “tal como es” se mostró como una idea poderosa, pero al mismo tiempo demasiado simplista. Sin embargo, el poeta nunca la abandonó debido a un afán didáctico, pues servía como el primer peldaño para la educación o reducción de varios poetas. Desde su punto de vista, esta manera de comprender el *shasei* apuntaba a la priorización de la experiencia directa en la composición y al uso de una expresión sencilla, lo cual contrastaba con la práctica haiku de ese momento. No obstante, para los escritores que ya habían dominado este principio, recomendó otro tipo de consideraciones, incorporando matices subjetivos dentro de su idea de *shasei*.

El principal complemento que Shiki añadió a su noción de *shasei* fue la importancia de la expresión emocional en el haiku. Tal como Banella ha analizado, hacia 1897 el poeta empieza a enfatizar la importancia del sentimiento (*kanjō*) en sus escritos. Desde este momento su condición física empeora notablemente, lo cual limita su contacto con el mundo natural exterior y empieza a observarse con mayor incidencia a sí mismo (2021, s.p.).

Por ello, en estos años Shiki complementa la idea del *shasei* con las nociones del realismo selectivo y de *makoto*, tal examina Ueda a detalle en su estudio sobre el poeta. Ambas nociones incorporan un mayor grado de subjetividad, lo cual puede verse con claridad en los escritos de Shiki que el autor traduce. Respecto al realismo selectivo, por ejemplo, Shiki escribe:

Shasei o realismo, significa copiar el tema tal como es, *pero necesariamente implica un grado de selección y exclusión...* Un escritor que dibuja un paisaje o un evento debe enfocarse en su aspecto más bello o conmovedor. Si lo hace, el sujeto descrito automáticamente comenzará a vivir su propia vida. (citado en Ueda, 2022, s.p.; la cursiva es mía)

Y luego continúa:

El poeta puede incluso cambiar las posiciones relativas de las cosas en una escena real o *reemplazar subjetivamente* una parte de la escena por algo que no está allí. Una escena real es como una mujer hermosa sin maquillaje. Ella no estará libre de imperfecciones, por lo que el artista deberá corregir sus cejas, ponerle colorete y polvos, y vestirla con hermosos vestidos. (citado en Ueda, 2022, s.p.; la cursiva es mía)

Por lo tanto, entre estos cambios subjetivos que admite su noción de *shasei* como realismo selectivo, está el énfasis en ciertos aspectos de la realidad, el cambio en las circunstancias del poema según los ideales y deseos del poeta y, en última instancia, la creación a partir de la imaginación⁵¹. Según estas ideas y desde un enfoque didáctico, es posible afirmar que, para Shiki, a mayor maestría en el arte del haiku, uno puede incluir una mayor cantidad de subjetividad en sus composiciones. Solo en ese sentido se explica la coherencia entre su valoración de Buson como un poeta del *shasei*, maestro de la belleza objetiva, y, al mismo tiempo, como un genio de la composición fantasiosa o histórica, de fértil imaginación.

En ese sentido, la subjetividad del poeta es un componente esencial en la noción integral del *shasei* desarrollada por Shiki. El esbozo de lo vivido se hace siempre desde la base de la sensibilidad estética individual o desde la predilección hacia un cierto tipo de belleza, por lo que trasciende una concepción meramente objetiva de un boceto de la naturaleza. Más bien, denota el fuero interno del poeta.

Sin embargo, esta idea de realismo selectivo no basta para comprender los poemas que Shiki escribió durante sus últimos meses de vida, que son los más apreciados del autor. Estos reflejan la dura batalla contra la tuberculosis que libró en sus últimos años, y no

⁵¹ Esto puede verse sobre todo en su ensayo de 1898, “El tema de la luna en un concurso de haiku” (*Kuawase no tsuki*) (Banella 2022b).

corresponden del todo a la idea del *shasei* como esbozo objetivo o realismo selectivo, sino a un tipo de *shasei* orientado al interior. Sobre este tipo de poemas, Ueda comenta que se concentran en la realidad psicológica del poeta, en los cuales la “vida” que representa el poema –*sei* 生 de *shasei* 写生- es la fuerza vital que lo sostiene. Para denominar este tipo de poemas, Shiki utiliza el término *makoto* (2022, s.p.).

En otras palabras, una tercera manera de abordar el *shasei* en la obra de Shiki fue su identificación con el concepto estético de *makoto*, que si bien es un término de amplio significado⁵² -centrado en una noción de “honestidad” o “autenticidad” poética-, en los escritos de Shiki puede entenderse como un “*shasei* dirigido hacia la realidad interna” (Ueda 2022, s.p.) o, según Banella, como un “*shasei* ejercitado sobre el alma humana” (2021, s.p.). Esta noción del *shasei* como un esbozo del interior fue desarrollándose progresivamente e incluye una mayor presencia de la subjetividad del autor en sus composiciones, en tanto contempla la inclusión explícita de sentimientos y pensamientos.

Respecto a esto, Ueda concluye que esta aproximación al *shasei* “se basa en el mismo principio de observación directa, excepto que el objeto a observar es el propio yo del poeta. El poeta debe experimentar su vida interior tan simple y sinceramente como observar la naturaleza” (2022, s.p.) y que

⁵² Este término tiene un desarrollo bastante extenso dentro de la tradición poética japonesa, que también debe investigarse. Refiere por lo general a una idea de “autenticidad”; es decir, a un principio de expresión poética - que se remonta a las primeras teorizaciones sobre la literatura japonesa- que dicta que el poema es un medio de expresión fiel de los sentimientos verídicos o la experiencia verídica del poeta. Por lo general, esto ha llevado en muchos casos a la ausencia de ficcionalización del yo poético; es decir, a la coincidencia del yo poético en el poema con el yo biográfico del poeta. En palabras más sencillas, y aplicado al caso de la presente investigación, podemos afirmar que, siguiendo el principio de *makoto*, en los poemas de Santōka quien se expresa (y a quien retratan) es al propio poeta, sin un grado de ficción más que la selección de qué aspectos o realidades expresar. Esto lo veremos con mayor claridad en el análisis de poemas. Por ello, asimismo, y contra a las tendencias de las escuelas literarias de la actualidad, durante el análisis de los poemas no utilizaremos el término “yo poético”, sino hablaremos del “poeta” o sencillamente, “Santōka”.

Makoto es la veracidad que le permite al poeta copiar tales manifestaciones (y lo que hay debajo) «objetivamente», sin interferencias artificiales. Es un principio superior de selección al ser fiel a su propia vida interior, el poeta se siente atraído por las escenas, y dentro de esas escenas hacia los objetos, que expresan su vida interior. (s.p.)

En ese sentido, esta comprensión del *shasei* puede entenderse como un esbozo objetivo del propio poeta, que incluye necesariamente una dimensión subjetiva. Esta dimensión subjetiva no solo se muestra en el tema de composición, que podríamos considerar autobiográfico, sino también en la expresión de ciertos objetos con correspondencias o simbolismos al estado de ánimo del yo poético, o en la expresión directa de esta subjetividad en forma de pensamientos o emociones. Como veremos en el segundo capítulo, estas ideas pueden aplicarse a gran parte de la producción de haiku y son específicamente pertinentes para el análisis de la poética de Santōka. Asimismo, nos acercan a una noción de autorretrato poético, en el cual el poeta busca retratarse a sí mismo considerando la dimensión objetiva y subjetiva de la expresión, que también es observable en la poética de Santōka.

Con ello, podemos concluir que el pensamiento de Shiki sobre el *shasei* no presenta una sola definición, ni una evolución lineal de lo objetivo a lo subjetivo. La idea del *shasei* de Shiki, en última instancia, contiene componentes objetivos y subjetivos que no están separados dicotómicamente. De hecho, en su pensamiento es posible ver que la objetividad absoluta es imposible⁵³. Muchas de las ideas de Shiki sobre la capacidad representativa del

⁵³ Ueda se apoya en su ensayo “Mi haiku” (*Wa ga haiku*, 1896) para trazar la evolución que tuvo su aproximación a este género poético: “En la fase inicial trató, dijo, de presentar tanto impresiones subjetivas como realidad objetiva cada vez que escribía haiku. Aparentemente, pensaba en las impresiones subjetivas y la realidad objetiva como dos cosas separadas, y sentía que componer haiku requería una hábil combinación de las dos. Sin embargo, con demasiada frecuencia, encontraba entrometiéndose palabras decorativas, lenguaje ornamental e imaginaciones cohibidas, y pronto se cansó de ese tipo de haiku. Acto seguido, se esforzó por purgar la subjetividad del poema, dibujando objetos sin adornos y dejando que los lectores se formaran sus propias impresiones. Pero con el paso del tiempo, debió darse cuenta de que la objetividad absoluta es imposible, que el proceso de selección necesario para aislar los elementos del poema tiene sus raíces en la sensibilidad estética individual del poeta” (2022, s.p.).

haiku, por momentos equilibradas y sintéticas y, en otras ocasiones, radicales, conformarían la base del debate sobre el género en la primera mitad del siglo XX. Confinado durante sus últimos años a su “cama de enfermo de seis pies de largo”, el poeta se dedicaría en cuerpo y alma a la escritura y a la recepción de discípulos ansiosos de oír sus comentarios. Su gran mérito, como señala Dolin, fue liberar a la poesía tradicional del estancamiento, dogmatismo y conservadurismo sectario (2015, 298).

Entre todos sus discípulos priorizó a Takahama Kyoshi (1874-1959) y a Kawahigashi Hekigotō (1873-1937), quienes heredarían la dirección de los dos espacios hegemónicos de crítica y antología de haiku: la revista *Hototogisu* y la columna del diario *Nippon*, respectivamente. Dentro de este debate, la cuestión de lo objetivo y lo subjetivo dentro del haiku se polarizó en tendencias opuestas, acorde por lo general a una visión tradicionalista o no tradicionalista del género. Si bien el desarrollo de los movimientos alternativos del haiku, de tendencia subjetivista, no descansó solo en Hekigotō, gran parte de la tendencia objetivista se centró únicamente en las ideas de Kyoshi. Tal como veremos, este poeta enfatizó los aspectos objetivos del *shasei*, mezclando esta concepción con nociones tradicionalistas de composición.

I. 4. La tendencia objetivista del haiku moderno: el nuevo modelo tradicionalista

Luego de la muerte de Shiki en 1902, la dirección de la revista *Hototogisu* pasó a manos de Kyoshi, quien se convertiría en las siguientes décadas en el poeta y crítico más influyente del género poético. Si bien en unos primeros años la revista viró su interés hacia la literatura japonesa en general, a inicios del periodo Taishō (1912-1926) retomó su lugar en la guía de la práctica y crítica del haiku. Esto estuvo motivado en parte por su oposición

a algunos desarrollos alternativos, liderados por su primero compañero y luego rival, Hekigotō. Ante ello, Kyoshi buscó afirmar su posición adaptando las enseñanzas del fallecido maestro, generando en el camino la polarización central del debate del haiku moderno: esto es, la tensión entre una tendencia alternativa, subjetivista, y una tendencia objetivista basada en un discurso tradicionalista, que él lideró⁵⁴.

Gran parte de sus ideas, como veremos, se basaron en los conceptos de *kyakkan shasei* (esbozo objetivo), *kachō fūei* (composición sobre aves y flores) y *yūki teikei* (forma fija y palabra de estación). Estos conceptos tuvieron un impacto enorme en la comprensión del haiku a nivel nacional, gracias su resonancia a lo largo de todas las redes y asociaciones locales de la revista, y constituyeron el discurso hegemónico sobre el haiku en esta época⁵⁵. Por lo tanto, consideramos que constituyen el núcleo de la tendencia objetivista del haiku moderno japonés.

I. 4. 1. El concepto de *kyakkan shasei*: definición y aspectos objetivos

Uno de los conceptos centrales del discurso sobre el haiku de Kyoshi fue el de *kyakkan shasei* (客観写生), que literalmente significa “*shasei* objetivo” o, siguiendo la definición que hemos hecho del concepto de *shasei*, “esbozo objetivo”. Rodríguez-Izquierdo, lo define como el principio de buscar escribir “un “reflejo objetivo” de la realidad” (2018, 9-10), mientras que Ota y Gallego lo traducen como “dibujo objetivo” (2018, 11), enfatizando

⁵⁴ Sato las divide en una tendencia tradicionalista y una tendencia vanguardista (2018, 219).

⁵⁵ Tal como muchos estudiosos del haiku de este periodo han señalado, la escuela de *Hototogisu* fue sin lugar a duda la hegemónica, y las opiniones de Kyoshi sobre el haiku tendrían una autoridad y un atractivo popular masivo que se mantendría hasta el día de hoy. A lo largo de los años, *Hototogisu* creció en popularidad por encima de cualquier otro movimiento o escuela de haiku, asentando un estilo predominante por sobre todas las demás propuestas (Dolin 2015, 458-459; Ueda 1976, 12; Keene 1984, 124).

su carácter pictórico. De la misma manera, Kimura lo traduce como “esbozo objetivo o realista en el haiku” (2012a, 33), indicando su relevancia en los discursos tempranos del poeta.

Este concepto se consolida en contra de los desarrollos alternativos del haiku. Desde 1913, Kyoshi había escrito en contra el estilo no convencional de Hekigotō y su movimiento Haiku de nueva tendencia (*Shinkeikō haiku*), que enfatizó la individualidad y la conciencia social en la escritura de poemas. En los discursos de Hekigotō, el término *shasei* era utilizado para expandir la temática del haiku por su capacidad representativa de carácter realista, personal y espontáneo, lo cual aplicaba perfectamente a la búsqueda de hacer un retrato de la realidad social cambiante de Japón. En contraste a esto, Kyoshi denomina a su estilo como Escuela de la vieja guardia (*Shukyū-ha*) (Hiromoto 2007, 85), y desde 1916 empieza a argumentar que el *kyakkan shasei* debería ser un modelo de composición a seguir (Kimura 2012a, 33).

En 1918 publica una serie de artículos en *Hototogisu* titulada “El camino que debe seguir el haiku” (*Susumu beki haiku no michi*), en la que retoma la analogía pictórica de Shiki y detalla su comprensión del *shasei* en relación a la práctica de componer en campo abierto (*plein air*), tal como este término era comprendido en la práctica artística de la pintura. Argumenta que se debe priorizar el máximo realismo en las imágenes, con precisión de detalles y matices sensoriales, y fomenta en su escuela las excursiones de composición (Dolin 2015, 366-367).

Bajo estas ideas, el haiku como “esbozo objetivo” tiene como objetivo principal la representación de la naturaleza exterior. Al respecto, el poeta y crítico Kaneko Tōta (1919-

2018) añade que el término surge y se refuerza como respuesta a dos de los cismas más importantes de la historia del haiku moderno; el primero, el mencionado entre Kyoshi y Hekigotō; y, el segundo, entre Kyoshi y su discípulo, Mizuhara Shūōshi (1892-1981), que detallaremos en el siguiente subcapítulo. Basta señalar por el momento que, ante la necesidad de la subjetividad y la belleza literaria que Shūōshi argumenta en un ensayo de 1931⁵⁶, Kyoshi, según Tōta, “insistió en que los poetas debían extirpar toda subjetividad y sentimientos personales, es decir, la expresión de sentimientos, dictando que los poetas se dedicaran al bosquejo objetivo (*kyakkan shasei*), es decir, a componer sólo lo que realmente se ve” (Kaneke 2023, 35).

Estas ideas nos acercan a una definición objetiva del haiku que excluye todo elemento subjetivo en la composición, ya sea pensamientos, opiniones muy individuales o sentimientos. Hay que recordar que tanto estos desarrollos del haiku moderno como los de la literatura moderna japonesa en general de inicios del siglo XX habían puesto el énfasis en la autoexpresión, la confesión y el individualismo, lo cual podía fácilmente desbaratar las convenciones poéticas tradicionales construidas a lo largo de los siglos. En otras palabras, la expresión espontánea y centrada en la interioridad del individuo podía ignorar en gran medida —e incluso contraponerse— a las normativas de composición del pasado, que Kyoshi buscó mantener. En ese sentido, la defensa de esta objetividad en la práctica del haiku fue acompañada por otras normativas de composición de carácter tradicionalista.

⁵⁶ “La verdad en la naturaleza y la verdad en la literatura” (*Shizen no makoto to bungei jō no makoto* 『自然の真と文芸上の真』). Esta discusión llevó a la separación de Shūōshi de *Hototogisu* y la consolidación de la revista *Flor de Andrómeda* (*Ashibi*) como espacio del nuevo movimiento alternativo del Haiku contraccoriente (*Shinkō haiku*).

I. 4. 2. El vínculo entre la tendencia objetivista y el discurso tradicionalista: la normativa del *kachō fūei* y del *yūki teikei*

El texto anteriormente citado de Tōta es la transcripción de una conferencia titulada “Composición poética sobre seres vivos” (*Ikimonofūei*)⁵⁷. En ella, no solo se opone a las ideas objetivistas del *kyakkan shasei* de Kyoshi, sino que el título mismo de la conferencia le da un giro a otro de los conceptos fundamentales de este autor, al que Tōta se opone directamente: *kachō fūei* 花鳥諷詠 (Composición poética sobre aves y flores).

Según Tōta, este término está vinculado a la aproximación realista y objetiva al *shasei* de Kyoshi. En esencia, se trata de una idea normativa que indica que “el contenido poético [del haiku] debe limitarse a cosas como las flores y pájaros (es decir, términos estacionales institucionalizados y oficiales)” (2023, 30). Las “flores y pájaros” refieren aquí no a la flora y fauna en un sentido general, sino a aquellos elementos naturales que han sido contemplados por la tradición cultural y poética japonesa⁵⁸, íntimamente ligados a los ciclos estacionales, y que se expresan primero en la noción clásica de *kidai* (季題). En el caso del haiku, la codificación cultural de estos elementos naturales se concreta en las palabras estacionales (*kigo* 季語) y en las diferentes enciclopedias y diccionarios que las reúnen. Siguiendo la idea de *kachō fūei*, entonces, la composición poética debe estar abocada exclusivamente a la naturaleza a través del filtro de la tradición, lo cual, para Tōta, separa y relega a la humanidad

⁵⁷ Esta conferencia fue presentada a la Asociación del Haiku Moderno (*Gendaihaiku kyōkai*) en 2009. En esta, Tōta defiende la idea del haiku como producto de un *ikimono kankaku* (percepción de los seres vivos) o percepción bruta, cruda, de los seres vivos, en contra de las ideas de Kyoshi.

⁵⁸ El estudio de Shirane es magistral en su explicación de la apreciación cultural de la naturaleza y los ciclos estacionales en Japón, de carácter tan determinante que el autor acuña el término “segunda naturaleza” (*secondary nature* o *nijiteki shizen*) para hablar sobre este fenómeno (2012, 4).

y sociedad actual de las temáticas posibles del haiku.

De manera similar, Ota y Gallego han explicado este concepto vinculándolo estrechamente al de *kyakkan shasei*, afirmando que:

[El] ‘dibujo objetivo’ [*kyakkan shasei*] significa dibujar las flores o aves que están ante nosotros [...] Es decir, transcribir sólo algo de la flor o el ave dejando en un segundo plano el sentimiento de uno. En segundo lugar [sobre el *kachoo fuuei*]: el tema de las estaciones es el núcleo del haiku. Por tanto, el haiku es un tipo de poesía que canta a la flora y fauna [...] El haiku está concebido para cantar a la vida junto con la naturaleza, el ciclo de las estaciones, el tiempo libre, la vida serena y tranquila. Cantar a la flora y fauna es la esencia propia del haiku. (2018, 11)

Tal como afirman las autoras, ambas ideas están vinculadas: la noción de un “esbozo objetivo” y la normativa de abocar el haiku a los tópicos naturales. Por lo tanto, Kyoshi argumenta que el haiku no debe apuntar solo a la representación objetiva de lo exterior, enfatizando el detalle y la fidelidad a lo representado, sino también limitarse a los tópicos convencionales de la tradición poética, ordenados a grandes rasgos según diferentes categorías de naturaleza y las cinco categorías estacionales. Esto se reflejó en la enorme importancia que dio en *Hototogisu* al conocimiento y manejo poético de estas, lo cual se muestra en la composición del *Shinsaijiki* (Nuevo almanaque estacional) que hizo en 1934, el *saijiki*⁵⁹ normativo para la composición poética dentro de *Hototogisu* (Wanderer 2023, 27).

La normativa del *kachō fūei* fue expresada de manera más famosa entre 1927 y 1928.

⁵⁹ Los *saijiki* 歳時記 (literalmente, “registro del tiempo de un año”) son voluminosos compendios de palabras estacionales (*kigo*) que han sido utilizados tradicionalmente como guías para la composición de haiku, dado que incluyen ejemplos de uso y las asociaciones poéticas y culturales de cada tópico estacional. Se dividen principalmente en las cuatro estaciones y Año Nuevo, pero también según categorías naturales: fenómenos estacionales (*jikō*); fenómenos astronómicos y atmosféricos (*tenmon*); fenómenos terrestres (*chiri*); actividades humanas (*jinji*); actividades religiosas (*kami hotoke*); animales (*dōbutsu*); y plantas (*shokubutsu*) (Rodríguez-Izquierdo 1972, 138-139). Estos se definen, por lo tanto, como “calendarios-índices de los temas de estación” (138). Shirane ha señalado que estas categorías son las que han estado vigentes por 1,400 años en la tradición poética del *waka*, recalcado su importancia para la composición de haiku incluso en el periodo moderno y contemporáneo (2012, xii-xiii). Respecto al *saijiki* de Kyoshi, este se vuelve sumamente popular y es reeditado en 1951, ahora con seis categorías (subsumiendo la de “actividades religiosas” a la de “actividades humanas”).

En junio de 1927, en la Reunión de composición de haikus de la camelia (*Sazanka kukai*), Kyoshi afirma que el *kachō fūei* significa que el haiku debe describir de manera elegante a las aves y las flores, enfocándose en los fenómenos naturales, el cambio estacional y la correspondencia del ser humano con todo ello (Hiromoto 2007, 86). Luego, en un ensayo publicado en *Hototogisu* en 1928, Kyoshi niega la denominación de “haiku” a aquellos poemas que trataran principalmente de asuntos humanos, sociales o urbanos; temáticas que no tienen cabida en el “arte tradicional” del haiku (Keene 1984, 115). Ese mismo año, Kyoshi publica otro ensayo titulado “Shūōshi y Sujū” en el cual critica al mencionado Shūōshi debido a la falta de objetividad en sus composiciones, es decir, por no seguir el paradigma del *kyakkan shasei*. Tal como resumen Ota y Gallego, para el poeta “en la literatura hay dos tendencias: una es describir lo ideal, el deseo del corazón y la otra es descubrir el mundo poético del autor dentro del mundo de la realidad” (2018, 12), siendo la primera motivo de censura.

Shūōshi daría una respuesta muy crítica de esta opinión, lo cual llevó a Kyoshi a insistir en estas ideas y a expulsarlo de la revista. Por ello, alrededor de 1930 muchos poetas empiezan a abandonar *Hototogisu* para formar parte de otros movimientos alternativos. Según Stanford, esto lleva al recrudecimiento de la postura tradicionalista de Kyoshi, en la cual enfatizó la atención al *kigo* “como medio para escapar del sufrimiento y del ego”, colapsando la distinción entre arte y realidad desde una perspectiva objetivista en que la práctica del haiku debía consistir en dar “pasos hacia la autotranscendencia a través de una descripción meticulosa, [siendo] el objetivo poético lograr la "objetividad" por medio de, y para lograr, la supresión de la personalidad individual” (2015, 302).

En concordancia con esto, Kyoshi también enfatiza la observancia tradicional de la

métrica fija (*teikei* 定型) de 5-7-5 moras (*go-shichi-go* 五七五) en la práctica del haiku.

Respecto a esto, Ueda coincide en que, a partir del cisma con Shūōshi, Kyoshi toma una postura más conservadora, reincidiendo en la defensa de la métrica fija y el uso de la palabra estacional que había realizado desde hace más de una década y afirmando que:

El haiku es un tipo de literatura en el que la forma es un factor predeterminado [...] Su vida depende de su sabor clásico. Con su forma de diecisiete sílabas y su sentido de la estación, el haiku ocupa un lugar único en el ámbito de la poesía. (citado en Ueda 1976, 11)

En otras palabras, para Kyoshi la métrica fija y la inclusión o existencia de una palabra de estación se volvieron factores esenciales del género. Con esto, insiste en un discurso tradicionalista, argumentando que cualquiera que quiera escribir en verso tradicional se debe guiar de las reglas tradicionales de composición⁶⁰.

Esta normativa fue llamada por él *yūki teikei* 有季定型 (necesidad de una forma fija y una estación), o, en palabras de Takiguchi, “la existencia de una estación y de una forma establecida” (1996, 5). Como su nombre lo indica, se trata de la idea normativa de que el haiku, para serlo, debe cumplir con la mencionada métrica tradicional de diecisiete moras y contener una palabra de estación. Con ello, Kyoshi vincula su idea del esbozo objetivo con la importancia de que el haiku se atenga a las normativas clásicas y cante únicamente a la naturaleza y la relación del ser humano con ella. Así, la relación entre una tendencia objetivista y un discurso tradicionalista se hace evidente.

⁶⁰ Explorar la medida en que este discurso existió durante el periodo premoderno en Japón es algo que escapa los límites de esta investigación, pero se debe considerar la enorme diferencia en las poéticas individuales y escuelas existentes en este periodo, así como el hecho que en muchas ocasiones formaba parte de la práctica del *haikai no renga*, como un indicio de que el discurso de Kyoshi no solo busca “mantener” una tradición, sino delinearla y constituirla en el periodo moderno. La diferencia de sus ideas respecto a las de su maestro, Shiki, también son un claro indicio de esto.

I. 4. 3. La hegemonía del nuevo modelo tradicional

En 1936, Kyoshi viajó a Europa a dar una charla sobre este principio del haiku en el London PEN Club. En este momento, su aproximación al haiku no solo gozaba de enorme popularidad, sino de apoyo estatal. La actitud de Kyoshi y de *Hototogisu* durante los años siguientes, marcados por el creciente ultranacionalismo y militarismo de Japón, fue la de enfatizar el carácter “neutral” o “extra-histórico” del haiku. Según el poeta, el haiku debía ser principalmente una herramienta para, siguiendo las palabras de Bashō, escapar del barbarismo y regresar a la naturaleza. Tal como señala Dolin, consideraba que “la única forma de salvar la poesía nacional del colapso era preservarla en el género de “las flores y los pájaros, el viento y la luna”” (2015, 368).

En los siguientes años, la posición de Kyoshi en la cultura nacional quedaría totalmente cimentada. En 1937 estalla la Segunda Guerra Sino-Japonesa y el ultranacionalismo de extrema derecha tiene una influencia decisiva en el campo literario, incluyendo al popular circuito del haiku. En un contexto de creciente convulsión social y de ideologías de extrema derecha e izquierda, instituciones como la Asociación de Apoyo al Trono fomentaron la producción de poesía clásica (*tanka* y haiku) con temáticas pro-guerra, mientras que, contra ello, movimientos como el de Haikus de la Universidad de Kioto (*Kyōdai haiku*) buscaron volver el haiku un vehículo de crítica social y principalmente denunciar los crímenes de guerra de Japón (Keene 1984, 149).

Dentro de este contexto, el discurso tradicionalista y objetivista de Kyoshi fue priorizado por el Estado debido a su “neutralidad” y estabilidad en contraste con lo sucedido

con otras formas literarias, lo cual ha sido alabado por distintos críticos posteriores⁶¹. Sin embargo, cabe mencionar que la actitud de Kyoshi no fue del todo “evasiva” o “neutral”. Más bien, los escasos estudios en nuestro medio hispanohablante⁶² que tratan el desarrollo del haiku de este periodo histórico han reconocido implícita o explícitamente su participación en la represión estatal a revistas y poetas del haiku desde 1940. Esto llevó no solo a la censura de muchos poetas de los movimientos alternativos, sino a su encarcelamiento y tortura, siendo el caso más famoso la supresión del mencionado *Kyōdai haiku* durante el llamado “Incidente del haiku” (*haiku jiken*), un arresto de 14 poetas entre febrero y mayo de 1940 (Yūki 2007; Ota y Gallego 2016, 2018)⁶³.

En todo caso, la persecución de cualquier pensamiento crítico del régimen militarista depuró en gran medida el mundo del haiku de estas nuevas poéticas y propuestas por unos años. El apoyo estatal fomentó la escritura de haikus en la vena tradicionalista y de tendencia objetivista que practicaba la escuela de *Hototogisu*, afirmando su posición hegemónica

⁶¹ Autores como Keene han valorado la figura de Kyoshi por este rol de defensa de lo tradicional contra la experimentación politizada. Según este, “Kyoshi transformó el haiku en una vocación nacional” y, gracias a él, “el haiku se convirtió en el arte literario del hombre común; la clase social, la educación, las opiniones políticas y otros elementos en la composición de los poetas individuales fueron borrados por la consumidora atención prestada a las flores y los pájaros” (1984, 118). Igualmente, Takiguchi señaló como uno de los logros del conservadurismo de Kyoshi fue la “estabilidad” en medio de una marea de cambios: “Permaneció como un ser estable y ordenado en medio del confuso período de la reforma del haiku [...] Frente a la manía de la novedad y el cambio, protegió conscientemente el enfoque conservador del haiku, manteniendo así la integridad y veracidad del haiku, salvándolo de la decadencia o la ruina” (1996, 37).

⁶² Esto contrasta con el medio angloparlante: en este, existen muchos más estudios sobre el haiku moderno, pero el tema del rol político de Kyoshi en la represión durante la guerra casi no es abordado. No obstante, esto era parte del conocimiento general. Ya desde el libro *History of Haiku* de Blyth, el texto más antiguo que habla sobre este periodo, hay un reconocimiento de esta situación (Blyth 1964, 252).

⁶³ Esta censura fue realizada por la Alta Policía Especial (*Tokubetsu kōtō keisatsu*) en razón de la supresión del pensamiento comunista y subversivo. A este respecto, Rodríguez-Izquierdo menciona explícitamente el nombre de Kyoshi en su relación con la Asociación japonesa de autores de haiku (*Nihon haiku sakka kyōkai*), una “colectividad que cubría todas las facciones y tendencias poéticas del país, y fomentaba el espíritu nacional” (2018, 11), aunque el debate y detalle de su participación es todavía hoy un punto controversial. Igualmente, Yūki detalla el involucramiento de Kyoshi en este aparato de censura y muestra el negacionismo histórico alrededor de esta figura aclamada del mundo del haiku, es decir, la falta de comentario sobre su involucramiento en la censura y “limpieza” del campo del haiku de todo elemento subversivo durante estos años (2007, s.p.).

durante los años más álgidos de la guerra, así como en el periodo de la posguerra. En este momento histórico, además, es que el género empezó a ganar presencia internacional.

Habiendo explicado este trasfondo histórico, podemos observar cómo la poética de Santōka ignoró o se opuso a esta concepción del haiku. Sus ideas, más bien, remiten a la importancia que ya hemos analizado de la subjetividad en la literatura moderna japonesa, así como a la tendencia subjetivista del haiku que se desarrolló en paralelo y/o en oposición al discurso tradicionalista de Kyoshi. En el siguiente subcapítulo, analizaremos esta.

I. 5. La tendencia subjetivista del haiku moderno: contracorrientes poéticas y nuevas tendencias

A pesar del enorme peso de las ideas de Kyoshi sobre el haiku y del rol de *Hototogisu* como escuela dominante, fue inevitable que los escritores de haiku de este periodo participaran de las nuevas ideas que atravesaron el desarrollo de la literatura moderna japonesa. Gracias a la reforma de la poesía tradicional que había realizado Shiki, el haiku se había abierto a los debates teóricos de los diferentes movimientos literarios que ya se habían manifestado en otras prácticas narrativas y poéticas desde inicios del siglo XX. Esto llevó a nuevas concepciones sobre el género poético, que en muchos casos se contrapusieron al discurso tradicionalista. En el presente subcapítulo, detallaremos un poco más la historia y algunas de las directrices centrales de esta tendencia subjetivista del haiku moderno japonés.

Antes de ello, queremos señalar de manera sintética que los puntos de debate – teóricos y prácticos- entre ambas tendencias tendieron a girar en torno al uso o no de la palabra estacional (*kigo*), la métrica fija (*teikei*) y el uso del lenguaje literario (*bungo* 文語)

o coloquial (*kōgo* 口語). Asimismo, se debatió sobre la naturaleza y finalidad del haiku; en concreto, sobre la posibilidad de componer sobre temas más allá de los tópicos tradicionales, fijando la atención en la sociedad moderna y los nuevos elementos urbanos; y en la existencia o no de funciones sociopolíticas en el poema. A nuestro juicio, en el corazón de este debate estuvo el cuestionamiento sobre la vigencia y capacidad expresiva del género tradicional; esto es, si el antiguo *haikai* –ligado íntimamente a las prácticas culturales del periodo premoderno- podría ser un instrumento expresivo adecuado para la nueva vida y psicología moderna o si, más bien, debería tener como misión expresar la peculiar “sensibilidad japonesa” que fue concebida en retrospectiva y en contraste a los cambios experimentados. Esto sería uno de los puntos constantes de debate que perdurarían a lo largo del siglo XX y el motor de las nuevas concepciones del haiku.

De manera general, las poéticas de esta tendencia subjetiva buscaron ir en contra de las normativas tradicionalistas, en distinta medida. La rehabilitación del haiku que muchos poetas de esta época buscaron se basó en la idea de darle un verdadero estatus de “poesía moderna”, lo cual llevó a la expansión de sus límites⁶⁴. Dentro de estos movimientos que por lo general defendieron la originalidad e individualidad de expresión, se exploraron diversos elementos subjetivos en la práctica y discusión sobre el haiku, en lo cual se inscribe la poética de Santōka.

⁶⁴ Respecto a esto, cabe señalar que estudios claves como el de Ueda definen al “haiku moderno” según esta idea, enfatizando el individualismo y la originalidad creativa: “[El haiku moderno] es un poema escrito en aproximadamente diecisiete sílabas y con una palabra estacional, como antaño. Pero por lo demás está totalmente libre de las reglas tradicionales” (1976, 8).

I. 5. 1. El haiku de nueva tendencia y la liberación de las normativas tradicionales

En 1902 Hekigotō había “heredado” la columna de haiku del diario *Nippon* que dirigió Shiki, mientras que Kyoshi había quedado a cargo de la revista *Hototogisu*. En un primer momento, este poeta ganó mayor popularidad, viajando por todo Japón (de Hokkaido a Okinawa) en el periodo de 1907-1911, difundiendo sus ideas sobre el haiku en asociaciones locales y regionales y alcanzando en poco tiempo una fama a nivel nacional. Por ello, durante los años finales de la era Meiji, se volvió el líder indiscutido del campo del haiku, teniendo como bandera la novedad de lo representado y la flexibilización de las reglas de composición. Siguiendo el precepto de Shiki del *shasei*, argumentó la posibilidad del haiku de capturar realidades crudas y vulgares, ya sea los barrios pobres y sus miserias o los nuevos y extraños objetos importados de Occidente (Keene 1984, 109). En este sentido, su concepción del *shasei* pasó a acercarse más a un registro fotográfico de cualquier escena real o novedosa que estuviera frente al poeta, con una fuerte dosis de desconsideración hacia los tópicos tradicionales de composición. En esto radicó su rescate de la individualidad en relación a la práctica del haiku, así como en su uso del *shasei* para hacer énfasis en lo novedoso e inusual.

Para inicios del periodo Taishō, Hekigotō ya había formulado los lineamientos de su nueva y propia “escuela”, el movimiento Haiku de nueva tendencia (*Shinkeikō haiku*), entre los que se encontraban la posibilidad de romper con el patrón métrico tradicional (5-7-5 moras), la eliminación de la barrera entre el lenguaje literario y el coloquial, y la apertura a diferentes temáticas concernientes más al ser humano que al paisaje, influenciado por la corriente Naturalista de la época (Dolin 2015, 329). Todo esto fue visto por el poeta como una continuación de las reformas de Shiki, en las cuales las ataduras con las convenciones del pasado debían seguir rompiéndose, para priorizar la expresión de la experiencia actual.

Contra la normativa tradicional, Hekigotō abogó por un uso más individual y espontáneo del haiku.

En 1911, fundó junto a Ogiwara Seisensui (1884-1976) la revista *Estrato* (*Sōun*), órgano de publicación de los haikus de la nueva tendencia. En esta revista compartió junto a los poetas Nakatsuka Ippekirō (1887-1946) y Ōsuga Otsuji (1881-1920) el interés por la liberación de la métrica tradicional y, en cierta medida, los temas estacionales. En los siguientes años, sin embargo, buscaría cada vez un abordaje más novedoso. En su experimentación con el género, resaltó su idea de “ausencia de centro de interés” (*muchūshinron*) y la escritura en “verso libre” (Ueda 1976, 9), lo cual lo llevó a distanciarse Otsuji. También empezó a practicar la caligrafía excéntrica de poemas en tarjetas verticales (*tanzaku*), con tipografías similares a las de las vanguardias europeas (Melchy Ramos 2018, 180).

Curiosamente, y en contra de estos desarrollos, en muchas ocasiones defendió el uso de la palabra de estación como requisito del haiku. Seisensui se alejaría de Hekigotō por ello, argumentando que es un lastre para la escritura del nuevo haiku. Debido a estas tensiones, Hekigotō abandonó *Sōun* y fundó en 1915 junto a Ippekirō la revista *Mar escarlata* (*Kaikō*) que, junto a *Sōun*, se transformaron en los centros más representativos en esos años del haiku moderno, entendido en un sentido no-tradiconalista (Selden 1993, 11).

Si bien el mismo Hekigotō llegó a denominar sus poemas *tanshi* 短詩 (poesía corta), nunca negó la importancia de la innovación en la escritura del género poético del haiku,

afirmando su postura muchas veces en contra de los otros poetas⁶⁵. Su variada aproximación incluyó la exploración de la psicología humana, la interpretación subjetiva y las preocupaciones sociales (Takiguchi 1997, 26-27). En ese sentido, fue alguien que “expandió, o trató de expandir, los límites del haiku más allá de lo que había sido pensado como posible o legítimo” (Ueda 1976, 9), y a nuestro juicio aperturó la tendencia subjetivista.

I. 5. 2. El haiku de ritmo libre y el pensamiento poético de Seisensui: expresionismo y simbolismo

Poco después de la separación con Hekigotō, Seisensui⁶⁶ transformó la revista *Sōun* en el centro de su nuevo movimiento, el Haiku de ritmo libre (*Jiyūritsu haiku*), que dio lugar a una de las escuelas más importantes del haiku moderno, vigente hasta el día de hoy. Esta se caracterizó por la libertad métrica, la libertad en el uso de la palabra de estación y una aproximación mucho más subjetiva en la composición, lo cual llamó la atención de brillantes poetas como Ozaki Hōsai (1885-1926) y Santōka.

Para Seisensui, el haiku debía ser una expresión espontánea de los sentimientos del poeta en un instante dado; una forma y tópico prefijados, por lo tanto, podrían obstaculizar el proceso de expresión. Él defendía la idea de “un ritmo por haiku”, buscando que cada poema tenga un ritmo único que corresponda a la singularidad de su experiencia poética

⁶⁵Su colección de ensayos, *El camino al nuevo haiku (Shinkō haiku e no michi)*, publicada en 1929, ofrece su visión más integral del haiku. Según Keene, Hekigotō afirma que “el poema corto se basa en estímulos momentáneos e impresiones suscitadas por el entorno del poeta, y la expresión de sus sentimientos tiene que ser fresca, basada en una sensibilidad que no estuviera obstaculizada por la tradición o los convencionalismos. [Hekigotō] rechazó la forma fija del haiku por considerarla un ejemplo infantil de ciego apego a las convenciones, y tachó de mera apariencia cualquier distinción entre el lenguaje literario y el coloquial” (1984, 112). Sin embargo, en estos años su popularidad en el haiku era mínima, eclipsado por otros autores, y en 1933 anuncia su retiro de la escritura de este tipo de poesía.

⁶⁶ El pensamiento poético de este autor sobre el haiku, extenso y variado, no ha sido explorado a profundidad en el medio angloparlante, salvo por el estudio específico de Ueda (1983), que nos da acceso a la riqueza de este. En español prácticamente no existe bibliografía al respecto.

(Ueda 1983, 286-289). Sobre la importancia de esto, que constituye el corazón de su escuela,

Seisensui explica:

Las impresiones recibidas de la naturaleza tienen su ritmo físico; tienen momentos principales y momentos menores, momentos de brillo y momentos de sombra, momentos de condensación y momentos de dilución, momentos de tensión y momentos de relajación. Algunos de ellos atraen poderosamente el corazón del poeta, mientras que otros, sólo lo hacen ligeramente, y la forma en que el poeta trata todas estas impresiones está determinada por su propio pulso, su propio ritmo vital. (citado en Dolin 2015, 339)

Seisensui escribe en estos términos contra el uso de un ritmo fijado de antemano por la tradición (5-7-5 moras), abogando por un uso individualizado que responda a las necesidades expresivas y vitales de los poetas. En su concepción de la creación poética, afirma que el haiku es el mejor vehículo para la expresión de estos “momentos” de la naturaleza, tal como son percibidos por el propio corazón.

En ese mismo sentido, Seisensui considera que la palabra de estación puede ser un obstáculo para la expresión auténtica. En otras palabras, su impulso de ir contra la métrica tradicional y la normativa del *kigo* es el de expresarse fielmente en el poema⁶⁷. En ese sentido, consideramos que la defensa de estas libertades responde a una concepción expresionista y más subjetiva del poema. Estas ideas explican la importancia que vio Santōka en la métrica irregular y la liberación del *kigo* para la composición de haikus y, por lo tanto, nos da a entender su afiliación y empatía por Seisensui y su movimiento.

De la misma manera, Seisensui priorizó en su concepción del haiku el lenguaje del

⁶⁷ Es interesante notar que Shiki también había abogado en algunos momentos por esta libertad métrica en términos de expresión fiel a los sentimientos, tal como demuestra Ueda (2022). De la misma manera, esta atención por la libertad rítmica se haría presente en otros géneros poéticos. Hagiwara Sakutarō, en el prólogo de su primer libro, *Aullar a la luna* (*Tsuki ni hoeru*, 1916), escribe: “Por medio del ritmo expreso en mi poesía lo inexplicable, complejo y particular de emociones como la tristeza, la felicidad, la soledad, el miedo. El ritmo nunca explica, es pura comprensión implícita” (citado en Chiappe 2021, 18).

Simbolismo, incluyendo frecuentemente el término *shōchō* (símbolo) en su explicación del carácter del haiku. En esto siguió las ideas teóricas de Otsuji, un crítico de haiku sobresaliente de su tiempo y amigo del movimiento anterior⁶⁸ (Ueda 1976, 10). En su famoso ensayo de 1914, “Los portales de la naturaleza” (*Shizen no tobira*), argumenta que el haiku tiene como inicio las impresiones, pero se concreta en símbolos:

El haiku es una poesía de impresiones. Sin embargo, no tiene sentido recrear la impresión de una manera impresionista –esto es, capturando todo lo que alcance el ojo. No importa lo pequeño de una impresión, debería despertar en nosotros un sentido de naturaleza y apelar a nuestra naturaleza humana. Cuando el poeta cree que ha penetrado en la profundidad de algo, superando la percepción superficial de la naturaleza, y cuando siente que ha aprehendido algo especial en su corazón, entonces sus sentimientos se revelarán como un relámpago [...] El haiku surge de las impresiones, pero se desarrolla en símbolos. El haiku es una poesía de símbolos [*shōchō*]. (citado en Keene 1984, 119)

Es decir, si bien el poema puede partir de una percepción, de carácter objetivo, solo gana cualidades poéticas cuando adopta un carácter simbólico, vinculado a la subjetividad del poeta. En este mismo ensayo lo continúa explicando: “Dicho de otro modo, un haiku surge cuando un estado de ánimo simbólico se cristaliza en una expresión, cuando una percepción impresionista toma forma poética a través de un proceso de purificación simbólica” (citado en Ueda 1976, 10).

Si bien es necesario un estudio más detallado sobre su concepción del símbolo poético y su relación con el contexto literario⁶⁹, es evidente que Seisensui buscó ir más allá de una noción de representación realista y directa del haiku, acorde a una concepción objetiva del *shasei*. En estos extractos podemos notar el énfasis en la emoción poética y en la capacidad

⁶⁸ En su diálogo con Hekigotō, como parte del mismo movimiento de nueva tendencia, Otsuji enfatiza la importancia del concepto de símbolo, de gran popularidad entre los poetas del *shintaiishi*, para explicar el efecto del haiku. Él argumentó la importancia de lo simbólico incluso cuando se refiere al uso de las palabras de estación (Keene 1984, 110).

⁶⁹ Es interesante notar que poco antes de estos escritos, novedosos para la práctica del haiku, ya existía una discusión sobre lo simbólico en la poesía entre los poetas del tanka y *shintaiishi* (Keene 1984, 252).

de expresión indirecta y sugestiva del haiku. Por ello, si bien algunas de sus ideas siguen la misma línea que Shiki y Hekigotō, en tanto valoran la expresión auténtica de la experiencia por sobre las normativas tradicionales o convenciones, Seisensui priorizó, a diferencia de estos poetas, la emoción poética, más que la idea del “esbozo” o reflejo de las circunstancias.

Este énfasis en el aspecto emocional del haiku también llevó a Seisensui a reconocer la enorme influencia que podía tener en la vida interior del poeta. Si bien Kyoshi había comentado acerca de la “neutralidad” pacífica con que el escritor de haikus observa la realidad, en los escritos de Seisensui la importancia del efecto del haiku en la vida anímica del poeta es un tema mucho más importante. Tal como explica Ueda, el poeta reconocía el placer catártico de la escritura de los mismos, basado en la objetivación del dolor mediante la escritura:

"Cuando una persona se concentra en escribir haikus", explicaba, "su observación de sí misma se vuelve más clara y su visión de sí misma se hace más nítida. Como el dolor y la pena son subjetivos, es inevitable que se alejen cuando el poeta se objetiva a sí mismo completamente". Él comparó el haiku con la acción de llorar, con confesarse y con la curación de una erupción cutánea". (330)

Esta cita es especialmente relevante para comprender la poética de Santōka. En esta no solo se afirma el haiku como método catártico que tiene un efecto real en la sanación emocional del poeta —que llega incluso a un nivel corporal—, sino que se explica este efecto en términos de objetivación de lo subjetivo. En otras palabras, Seisensui entiende el haiku como un método de transformar lo subjetivo (el dolor, la alegría, la pena, los pensamientos, etc.) en algo objetivo, que es el poema mismo como escrito material. El poeta escribe para “objetivizar” su estado interior, que es otra manera de decir que escribe para expresarse a sí mismo y, luego de ello, observarse de manera objetiva en su poema. En ese sentido, podemos comprender esta concepción expresionista no solo en términos de “confesión” o “catarsis”,

sino también de “autorretrato”. La escritura le brinda la oportunidad del poeta de observarse de manera tan objetiva como si contemplara una realidad natural, separándose momentáneamente de su estado interior.

Estas ideas cobran mayor relevancia aun en una poética como la de Santōka, atravesada por necesidades expresivas tan demandantes, derivadas de su estilo de vida y su turbulenta y angustiosa interioridad. Como veremos, Santōka halló en el haiku, así como en la escritura de diarios, los medios vitales de expresión, consuelo y sanación necesarios. Dentro de esta comprensión de Seisensui del proceso creativo del haiku, llevada a la práctica de manera cabal por nuestro poeta, la observación de la propia interioridad es de suma importancia. Esto no niega, sin embargo, la atención al mundo exterior y la naturaleza.

Respecto a esto último, Seisensui también explicó el efecto único del haiku en términos de inmersión en la naturaleza y visión instantánea. Con esto regresó a las ideas de Bashō sobre la unión del yo con la naturaleza. Para él, la idea de “volverse uno con la naturaleza” del viejo maestro significaba sentir el pulso interior de esta en el propio cuerpo, y registrar “el momento precioso de iluminación en el que el yo y los demás, el ser humano y la naturaleza, lo subjetivo y lo objetivo, se funden” (Ueda 1983, 295) o, dicho de otro modo, el poder “aprehender la vida interior de un objeto natural al sumergir el ego dentro de este” (296). Este pensamiento, que se da muchas veces en términos budistas, místicos y panteístas, tiene un fuerte giro subjetivo en el discurso de Seisensui. En sus palabras: “Queremos ver la naturaleza dentro de nosotros o, dicho de otro modo, queremos contemplar la naturaleza desde dentro [...] Queremos basar nuestra vida espiritual en tal iluminación [...] El poema es muy pequeño y muy grande, reflejo de lo que somos” (citado en Ueda 1983, 295).

Las coincidencias de este discurso con la práctica poética de Santōka son impresionantes. Asimismo, resuenan con la cita de Santōka consignada al inicio de esta tesis, sobre la unión luminosa entre la vida y el poema. Estas ideas parecen apuntar a una concepción del haiku como una vía moral, mediante la cual el poeta profundiza con esfuerzo en los momentos más luminosos de su vida, surgidos del contacto humilde con la naturaleza. Al igual que los grandes maestros espirituales del pasado, Seisensui comprendió la sensibilidad estética como algo atado indisolublemente a la actitud moral; “para él, el poeta del haiku no solo debe reconocer la belleza en la naturaleza, sino que debe sumergirse dentro de ella, para así capturar y compartir esta belleza” (Ueda 1983, 332).

Esto fue llamado por el poeta “corazón-mentalidad de haiku” (*ku-gokoro*) con la cual uno trasciende su ego y se vuelve parte de algo cósmico. Seisensui comprendió que el artista se distingue por tener un objetivo de vida ligado tanto a lo estético como a lo moral. Por ello, no puede aspirar solo crear obras maestras, sino también a vivir una vida espiritual rica y significativa. “Sería la experiencia más satisfactoria para un artista,” señala el poeta, “si pudiera sumergir su pequeño ego en la inmensa naturaleza y alcanzar una dimensión de perfecta libertad en su vida cotidiana” (citado en Ueda 1983, 333). Este inmenso placer, que hace que el poeta se olvide brevemente de sí mismo y que Seisensui explica por momentos como “éxtasis religioso” e “iluminación” (en referencia al despertar budista), constituye para él el uso último del haiku, cumpliendo una función similar al de la religión. Asimismo, cumple una función de regulación emocional en medio de una época especial bullisiosa (Ueda 1983, 332-333).

Todas estas ideas de Seisensui de alguna manera no solo explican la afinidad que Santōka pudo haber sentido por él, sino también la profunda admiración que sintió el maestro

por el poeta mendigo, que encarnó mejor que nadie estas ideas teóricas⁷⁰. Asimismo, si bien la idea de “liberarse del ego” podría conllevar ciertos discursos o poéticas objetivistas, podemos ver que se expresa dentro de una concepción profundamente subjetiva del haiku: en ella, el haiku nace del yo y refleja el yo, y la unión de la poesía con la propia vida, el carácter indesligable de ambas realidades, es absoluta. Esto es un rasgo compartido en el pensamiento de ambos poetas, aunque se muestra de manera más concreta en la poética de Santōka. Igualmente, este discurso no implica necesariamente el uso o no de elementos subjetivos en una poética del haiku. En otras palabras, si bien Santōka pudo haber considerado el haiku, al igual que Seisensui, un medio de “liberación del ego”, su poética demuestra una enorme atención a su subjetividad, tal como analizaremos en el Capítulo II.

Antes de ello, en el siguiente y último apartado, veremos brevemente cómo se desarrollaron algunas expresiones de esta tendencia subjetiva del haiku moderno, durante los años en que fueron escritos los poemas de la antología *Sōmokutō* de Santōka; es decir, desde inicios del periodo Shōwa, en 1926, hasta el inicio de la censura generalizada del medio cultural japonés y de la muerte de nuestro poeta, en 1940.

I. 5. 3. La oposición a *Hototogisu*: nuevas concepciones del haiku contemporáneas a Santōka

Debido a los discursos tradicionalistas de Kyoshi y la posición cada vez más hegemónica de *Hototogisu*, en los primeros años del periodo Shōwa (1926-1989) surgieron otros movimientos que cuestionaron de manera más incisiva el paradigma de representación realista del haiku. En este proceso, se afirmaron nuevas concepciones de tendencia

⁷⁰ En su ejemplificación de esta capacidad poética de fundir el corazón con la naturaleza, así como de la suprema función “religiosa” del haiku, Seisensui citó en ocasiones poemas de Santōka.

subjetivista del haiku, entendiéndolo como un medio poético con el que es posible expresar diversas preocupaciones artísticas. A continuación, detallaremos algunas nociones importantes que tuvieron lugar en el mismo periodo que los escritos de nuestro poeta.

Un punto de partida de estas nuevas tendencias fue lo sucedido en 1928. Tal como habíamos comentado, Kyoshi criticó en su ensayo “Shūōshi y Sujū” a uno de los miembros destacados de *Hototogisu*, Mizuhara Shūōshi (1892-1981) por la falta de objetividad en sus composiciones. Esto daría paso a la publicación de Shūōshi del ensayo “La verdad en la naturaleza y la verdad en la literatura” (*Shizen no makoto to bungei jō no makoto*) en 1931 y, con ello, su separación de la revista. Con ello, inicia el movimiento Haiku contracorriente⁷¹ (*Shinkō haiku*), un movimiento de diez años de duración que busco expandir las posibilidades de composición, incluyendo haikus en secuencia (*rensaku*), haikus sin palabra de estación (*muki haiku*) y haikus nihilistas contra la guerra (Ota y Gallego, 2018).

El movimiento nace de una serie de afirmaciones de Shūōshi sobre los aspectos subjetivos de la composición de haiku, en contra de las ideas de Kyoshi. Dolin ha enfatizado su hartazgo de los clichés y el tratamiento de los mismos tópicos dentro de *Hototogisu*, así como el sacrificio de la belleza musical y simbólica del poema para que encaje con la métrica fija y una representación más realista, “verdadera”, de la realidad, acorde a la noción de *kyakkan shasei*. Este poeta llegó a su límite en 1926 con las declaraciones de Kyoshi sobre

⁷¹ Hemos seguido la traducción del nombre del movimiento que hacen Ota y Gallego (2018). Este también podría ser traducido como “Nuevos haikus emergentes”, siguiendo la traducción al inglés de Yūki (2007), “*New Rising Haiku*”. Dolin lo traduce como “Neo-Haiku”. Este último ha señalado que el movimiento había empezado muchos años antes, en 1922, cuando el rol de Shūōshi dentro de la Sociedad de Haiku de la Universidad de Tokio se hace más prominente. En esta sociedad también estuvieron involucrados Seishi y los poetas Nakada Mizuho y Tomiyasu Fusei (2015, 410-411). Keene señala que la denominación era de Hino Sōjō, pero que aplica por lo general a los poemas escritos por Shūōshi y sus afiliados a partir de 1931 (1984, 140).

el *kachō fūei*, declarando abiertamente que no iba a dedicar su escritura a un género pastoral basado en el realismo objetivo. Ante esto, desarrolló su propia teoría del “*shasei* subjetivo” (*shukan shasei* 主観写生), que propone en el prólogo a su libro de poemas, *Katsushika*, de 1930. En este, distingue dos enfoques artísticos:

el primero supone ser totalmente fiel a la naturaleza y denostar la propia alma. El segundo, con todo respeto a la naturaleza, implica una actitud delicada y amorosa hacia la propia alma. Crear según el segundo enfoque significa escudriñar y captar realmente la esencia de la naturaleza, reflejarla verdaderamente en forma de haiku y tratar de reflejar desde dentro la propia alma. La melodía del verso es sumamente importante. (citado en Dolin 2015, 413)

Con esta noción de *shasei* subjetivo, Shūōshi apela a la importancia de ser “delicado y amoroso” con la propia alma y reflejar “desde dentro” para captar la esencia de la naturaleza. Esto refiere a la importancia del filtro de la subjetividad en la composición de poemas y va contra, al igual que el pensamiento poético de Seisensui que hemos analizado, de una consideración mecanicista de la mimesis en el haiku.

Siguiendo con estas ideas, el poeta escribe al año siguiente su famoso ensayo. En este, critica duramente el paradigma naturalista del haiku -es decir, la creencia de que el poema debe ser un simple reflejo de la realidad sensorial de la naturaleza- distinguiendo la “verdad natural”, producto de la observación científica de la realidad, y la “verdad literaria”, producto de pulir la primera y forjarla en la mente del artista, la cual “nos transmite la sensación de que es más verdad que la naturaleza misma” (Ota y Gallego 2018, 14). Acorde a esto, afirma que los haikus de *Hototogisu* son “un pobre intento de naturalismo”, y que “no [es] útil componer haiku sólo sobre la naturaleza” (Kaneko 2023, 35). Aboga, más bien, por “introducir más subjetividad en el haiku, y presentar sus sentimientos subjetivos” (35), y su énfasis en la belleza no terrenal y la musicalidad del poema contrastan con el estilo realista,

que Konishi ha entendido como un énfasis en lo “lírico” (Keene 1984, 146).

Debido a estas ideas, el ensayo fue tomado como un manifiesto en torno al cual muchos jóvenes poetas se opusieron a la autoridad de Kyoshi. Ellos abandonaron *Hototogisu* y las filas de la revista *Andrómeda (Ashibi)*, centro del nuevo movimiento *Shinkō haiku*, crecieron rápidamente. El nuevo maestro aconsejó a llenar los poemas de sentimientos subjetivos y dejar atrás el conservatismo en forma y contenido (Dolin 2015, 414).

Curiosamente, Shūōshi nunca se declaró parte de este movimiento, a diferencia de otros poetas reconocidos como Yamguchi Seishi (1901-1994), Hino Sōjō (1901-1956) y Hashimoto Takako (1899-1963). La importancia del movimiento *Shinkō haiku* es que representó la única verdadera competencia respecto a *Hototogisu* en los 30. Esto se debió en parte al peso cultural de sus integrantes, así como al carácter vivo y abierto de las discusiones en sus reuniones. También se debió, siguiendo las tendencias subjetivas anteriores, a la posibilidad de escribir haikus sobre la vida moderna y urbana, hacer referencias a las otras artes como la escultura, la música y el cine, y explorar la individualidad de expresión que buscaban las nuevas generaciones⁷². De la misma manera, muchos poetas renombrados de *Hototogisu* pasaron a las filas de la revista *Ashibi* una vez que fueron expulsados, desarrollando sus propias poéticas lejos del yugo de las normativas tradicionales.

Otra de las expulsiones en 1936 fue la de la poeta Sugita Hisajo (1890-1946), cuyo caso es tal vez el más conocido⁷³. Ella fue una de las poetas más estimadas y promovidas por

⁷² Hay que anotar que en esta época –inicios de la era Shōwa– se da un *boom* en las publicaciones literarias de carácter experimental (*jikken*) y vanguardistas (*zen’ei*) que nos hacen pensar en un “renacimiento de las artes y letras” (*bungei fukkō*) (Tyler 1998, xiv-xv), antes de la severa represión estatal durante los años siguientes.

⁷³ El caso de la poeta Sugita Hisajo o “leyenda de hisajo” (*Hisajo densetsu*), basada en la constante exclusión de la poeta luego de su separación de *Hototogisu* y su eventual difamación por parte de Kyoshi es un tema controversial hasta el día de hoy, por ser representativo de las políticas de género dentro de las organizaciones

Kyoshi, pero luego fue excluida tajantemente por este poeta. Sin ser parte del movimiento *Shinkō haiku*, consideramos importante mencionar algunas ideas sobre su poética, dado que se inscriben dentro de esta tendencia subjetiva.

Tal como mencionamos, la tesis de Stanford⁷⁴ analiza su poética en términos de innovación y restricción (“*innovation and constraint*”) respecto a la normativa tradicionalista de Kyoshi, especialmente en relación a su uso del *kigo* y del paradigma del *shasei*. Ella demuestra que Hisajo, por un lado, incorpora las técnicas pictóricas del *shasei*, de carácter objetivo, y, por otro, busca una mayor expresividad e individualismo en sus poemas, sobre todo en relación a su condición social de mujer. Su poética, especialmente la de su primer periodo (hasta su expulsión de *Hototogisu*), se caracteriza por explorar temáticas como las labores domésticas, la vida matrimonial, la maternidad y su cotidianeidad. Para esta autora, en estos años la poeta, abrumada por sus condiciones de vida y su impulso a ser escritora, “comenzó a escribir haiku como medio de autoexpresión y autoafirmación” (Wanderer⁷⁵ 2023, 23). Asimismo, su condición femenina le dio una posición singular dentro del círculo o sociedad (*kessha*) de *Hototogisu*⁷⁶. Aprovechando el espacio exclusivo e, incluso, el discurso imperante de que la observación objetiva era propia de la mente de los hombres, Hisajo argumenta la posibilidad y necesidad de explotar en la escritura de haiku las áreas no exploradas por ellos, enfatizando la intuición, emoción y el lirismo; en otras palabras,

culturales de Japón de esa época. Al respecto, la tesis de Stanford (2015) es bastante explicativa, así como el prólogo de Jaime Lorente en la traducción de la antología de esta autora (Wanderer, 2023).

⁷⁴ La tesis central de esta investigación es que la práctica poética de Hisajo alteró el dominio del haiku, debido a sus innovaciones dentro de un campo simbólico de fuertes restricciones. Posteriormente, la investigadora, traductora y poeta Susan Stanford ha publicado bajo el nombre de Alice Wanderer. En el 2021 ganó el premio Touchstone Distinguished Books Award de *The Haiku Foundation* por su libro de traducción de poemas de Sugita Hisajo. Este ha sido recientemente traducido al español para el sello de Jaime Lorente (Wanderer, 2023).

⁷⁵ Se trata de la misma autora que Stanford (2015).

⁷⁶ Hisajo no solo destacó como poeta, sino como promotora y estudiosa de los haikus escritos por mujeres, algo que en ese entonces se subsumía y separaba –de manera subordinante– de la producción habitual bajo el término *joryū haiku* (haiku de poetisas mujeres).

explorar la subjetividad y la esfera íntima de las poetas.

En 1928, Hisajo publicó en *Hototogisu* su ensayo “Características modernas del haiku femenino en la Era Taishō” (*Taishō joryū haiku no kindaiteki tokushoku*) en el que analiza los poemas de veinticinco escritoras de la época, explotando las diferencias en sus poéticas respecto a su contexto actual y a las escritoras del pasado. Aquí, resalta en su análisis la conceptualización de hasta doce diferentes tipos de *shasei* practicados por las mujeres, concentrándose en su uso para lograr retratos y autorretratos (Stanford 2015, 189). También señala las limitaciones del *shasei* puramente objetivo, argumentando que se debe “combinar [con] la aproximación subjetiva (lírica)” (citado en Stanford 2015, 185). Hisajo anima a las escritoras a explorar su individualismo, acorde a su visión de una mujer moderna. Algunos de estos haikus presentan una subjetividad que va contra al ideal de “Buena esposa, madre sabia” (*ryōsai kenbo*)⁷⁷. Por todo ello, la investigadora concluye, respecto a los haikus escritos por mujeres en esta época, que “desarrollando temas específicos de género, fuera de los límites y de poco o ningún interés para los hombres, escribieron haiku que no se parecían a nada que se hubiera visto antes. Estos poemas fueron discretamente revolucionarios” (Stanford 2015, 220).

Finalmente, otro de los poetas centrales que en estos años exploraría los aspectos subjetivos del haiku moderno fue Saitō Sanki (1900-1962), reconocido por ser “promotor de la composición de haikus imaginados sobre la guerra, escritos en Japón en la retaguardia”

⁷⁷Este concepto refiere al rol social otorgado a la mujer dentro de la moral tradicional confuciana, pero matizado por el espíritu nacionalista japonés del periodo Meiji. Según este, la mujer debía ser la principal responsable del correcto funcionamiento y la armonía dentro del hogar, velando por los asuntos domésticos y la crianza de los hijos. Morioka Michiyo, en su estudio sobre tres pintoras del género Nihon-ga del periodo Taishō, afirma que es el concepto más prevalente a la hora de comprender el rol de la mujer dentro de la sociedad del periodo Meiji (1990, 11).

(Ota y Gallego 2018, 25-26). Si bien este poeta tuvo simpatía por el movimiento *Shinkō haiku* debido a su oposición a la idea del *kachō fūei* de Kyoshi, solo participó realmente de un movimiento cuando se unió en 1934 al grupo Haikus de la Universidad de Kioto (Dolin 2015, 446-447). Este movimiento⁷⁸, centrado en la revista del mismo nombre, buscó fomentar la creación de haikus de carácter socialista y de denuncia contra el régimen totalitario militar, dentro de un contexto de crecientes enfrentamientos bélicos, brechas sociales y económicas dentro de Japón entre las urbes y las zonas rurales, discursos ultranacionalistas de derecha y, en contrapartida, literatura prolatería y un auge de movimientos sindicales y universitarios de izquierda (Cullen 2003; Allen 1983). Igualmente, se inscribe dentro de un periodo de censura generalizada, sobre todo de los discursos intelectuales y políticos, pero también literarios⁷⁹.

En ese sentido, *Kyōdai haiku* se situó en las antípodas de los paradigmas de la escuela de Kyoshi, siendo las temáticas sociales, urbanas y políticas las preferidas, y utilizando recursos contrarios a una estética “realista”, como la metáfora. Para estos poetas, que concibieron el haiku como un poema con funciones sociales y políticas, la palabra de estación y la métrica fija fueron vistos como un recurso poético más, en un plano secundario respecto a sus preocupaciones e ideales. Dentro de este contexto, Sanki defendió su manera imaginaria

⁷⁸ El movimiento empezó a crecer desde 1933 con base en la revista fundada por Inoue Hakubunji (1904-1946), Nakamura Sanzan (1902-1967), Hirahata Seitō (1905-1997) y otros estudiantes de la Universidad de Kioto (Ota y Gallego 2018). Según Keene, el grupo inició sus actividades en consonancia a *Hototogisu*, pero desde 1935 se enfocó en la producción de poemas que mostraran una conciencia social, especialmente antibélica, y admitió a escritores no afiliados a esta universidad (1984, 184).

⁷⁹ En esta época, se implementan varios mecanismos de control social y económico, se reprimen los sindicatos y se eliminan tendencias culturales vistas como lujosas o peligrosas para el cuerpo nacional (*kokutai*). En esta tendencia de totalitarismo japonés (*zentaishugi*) es que se inscribe la censura, persecución y silenciamiento de intelectuales y artistas, entre los que se encuentran los poetas de haikus problemáticos. Según Lucken, entre 1937 y 1941, 5,046 personas fueron brevemente arrestadas debido a motivos ideológicos, luego de lo cual se mantuvo vigilancia sobre ellos (2017, 11). Hacia 1940, la censura sobre los medios era casi total, lo cual incluía la expresión en el haiku.

de componer haikus sobre la guerra con un sentido crítico y de denuncia, bajo el término *senka sōbō* (Imaginando y viendo el frente de guerra desde lejos), lo cual constituía una afrenta al paradigma realista y naturalista de *Hototogisu* (Sato 2018, 166-168).

Si bien esta característica del *Kyōdai haiku* es un rasgo subjetivo –que también se encuentra en la idea del *shasei* de Shiki-, no está presente en mayor medida en la poética de Santōka. El contexto histórico y literario, sin embargo, explica la producción de algunos de los haikus de este autor sobre la guerra, especialmente en su colección *Retaguardia* (*Jūgo*⁸⁰) de 1937, que no han sido estudiados como un tema propio. Asimismo, demuestran la capacidad del haiku enfocarse en cuestiones sociales y políticas, algo que ha sido más investigado recientemente por Gutiérrez Cervantes (2023).

Sin embargo, este movimiento, así como otros desarrollos de la tendencia subjetivista, se vieron reprimidos en 1940. Entre febrero y mayo de este año, la Alta Policía Especial Japonesa (*Tokubetsu kōtō keisatsu*), abreviada como *Tokkō*, arrestó a catorce escritores de haiku asociados a esta revista (Ota y Gallego 2016, 36). A pesar de ello, su influencia ya había hundido sus raíces. Los poetas que participaron del movimiento *Kyōdai haiku* abrieron la puerta a nuevas posibles temáticas del haiku relativas a la sociedad. Esta tendencia continuaría dando sus frutos en el periodo de la posguerra, con la liberación de gran parte de la censura, sobre todo en el movimiento Escuela de la Búsqueda de lo Humano (*Ningen tankyū-ha*), cuyo estudio escapa los límites de esta investigación.

De esta manera, queda demostrado que la tendencia subjetivista en el haiku moderno

⁸⁰ *Jūgo* 銃後 es un término bélico que refiere a la reserva de súbditos japoneses, sobre todo mujeres, que no iban al frente a luchar las batallas, pero que apoyaban a los esfuerzos de la nación con diferentes actividades cotidianas y de producción.

japonés tuvo un desarrollo largo y variado que se opuso, en diferentes instancias, a la tendencia tradicionalista y objetivista. Es en este desarrollo donde es posible ubicar la poética de Santōka que, a nuestro juicio, exploró la subjetividad por medio de una serie de elementos en los que resuenan la mayoría de las ideas que hemos visto, bebiendo de la importancia del individualismo, la libertad expresiva y la originalidad de su época. A diferencia de todos estos poetas, él formó su poesía desde un estilo de vida sumamente particular, que también lo llevó a la identificación con la obra de maestros errantes, marginales, del pasado. Esto, sumado a su propia personalidad, dio forma a su peculiar poética, en la cual la subjetividad es un componente central.

Capítulo II. La subjetividad en la poética de Taneda Santōka

II. 1. El cuerpo como tópico poético

La primera dimensión de la subjetividad que vamos a analizar en la poética de Santōka es la importancia de la representación de su propio cuerpo en ella. Esto destaca no solo por su recurrencia, sino por el significado profundo que conlleva. De manera general, el cuerpo es muchas veces el tópico central de sus composiciones; esto es, muchos de sus haikus tienen por impulso creativo la percepción de su propio cuerpo y -de manera más común al género- las sensaciones experimentadas por este. La predominancia de este tópico en su escritura, centrado en la observación de sí mismo, tiene una importancia patente en su poética, por lo que consideramos que constituye una parte importante de su aproximación subjetiva al género poético.

Al respecto, no hemos hallado estudios que examinen a detalle esta presencia en la academia anglo e hispanohablante. Sin embargo, los de Jorge (2018b, 2018c, 2022a, 2022b) lo toman como un tópico de análisis significativo. La idea central subyacente en todos ellos, que compartimos plenamente, es que “uno de los rasgos más singulares de la poética de Santōka consiste en el nombramiento del yo en el haiku, lo cual suele homologarse con la presencia del cuerpo” (2018b, 276)⁸¹. Aparte de ello, la gran mayoría de estudios o libros divulgativos sobre este poeta no han incidido en este aspecto⁸². De la misma manera, no

⁸¹ El desarrollo conceptual y análisis que realiza la autora es más amplio, por lo cual iremos refiriendo en las siguientes páginas a sus ideas específicas.

⁸² Más bien, se han aproximado a su poética desde una tipología de temáticas recurrentes en sus haikus, como la muerte, el caminar, la soledad, el viaje, la embriaguez, o los elementos naturales recurrentes –con matices simbólicos- como las montañas, las hierbas y el agua, pero no el cuerpo. Sin embargo, en el estudio de Abrams la categoría de “movimiento” (*motion*) implica esta presencia (1977). Haya, Yamada y Martín Portales mencionan las categorías de “La desnudez” y “El hambre”, que también implican lo corporal (2009).

hemos encontrado estudios específicos en el medio académico mencionado sobre el tratamiento del cuerpo o la corporalidad en el haiku, ya sea clásico o moderno. A pesar de ello, se ha descrito el haiku como una poesía de las sensaciones, que implica la presencia del cuerpo, y las ideas centrales de algunos estudiosos parten de la importancia de la corporalidad⁸³, pero esta presencia no ha sido estudiada en sus diferentes manifestaciones. Un caso excepcional es el estudio de Stanford, como mencionamos, que provee ideas interesantes acerca de cómo la representación del cuerpo constituye parte de la diferencia entre la tendencia tradicionalista y no tradicionalista del haiku moderno⁸⁴.

Ahora bien, en las normativas de composición del discurso tradicionalista y objetivista de *Hototogisu* se priorizó la composición de lo percibido exteriormente, con un énfasis en la visión. Uno de los haikus más famosos de Kyoshi, compuesto en 1900, revela esta visión del haiku:

遠山に日の当たりたる枯野かな
tōyama ni hi no ataritaru kareno kana

En las montañas lejanas
 un lugar donde cae el sol...
 ¡Prados marchitos!
 (Citado en Keene 1984, 113)

En este poema, el yo poético se muestra como un receptor pasivo de lo percibido. El

⁸³ Por ejemplo, Haya explica que “El origen del haiku no está en la vista sino en la piel” (2013, 112), siguiendo su idea teórica central de *lo sagrado*, que solo puede captarse con los sentidos. También afirma, analizando dos poemas de Santōka, que “en el asombro del haiku puede también entrar, por ejemplo, el cuerpo del ser humano, la perfección de cada mínima acción humana y el secreto que esconde” (279- 280). Por otro lado, Silva sigue su idea central de la “intemperie” (*nozarashi*) a la hora de argumentar que la naturaleza “comienza en la inmediatez del cuerpo humano [...] el haijin experimenta la naturaleza desde su propio cuerpo” (2005, 387).

⁸⁴ Stanford señala la importancia que tuvo las referencias al cuerpo en el uso del haiku como retrato y autorretrato en las poéticas del “haiku de estilo femenino” (*joryū haiku*) del periodo moderno. Estas representaciones tienden a resaltar la feminidad del cuerpo, como en el caso del famoso poema *Hanagoromo* de Hisajo. La autora incluso proporciona estadísticas: el 19% del corpus analizado de haikus de la poeta mencionan el cuerpo, mientras que solo el 8% del corpus analizado de Kyoshi lo hace, con escasas referencias al rostro, cabeza o cabello (2015, 180-184, 223-233).

efecto del poema es principalmente pictórico, visual, mientras que la emoción solo se muestra de manera implícita con el uso tradicional de la palabra de corte (*kireji*), “*kana*”, que denota asombro. En contraste, veamos un haiku de Santōka que también tiene como motivo el contacto con una montaña:

すべってころんで山がひっそり
subette koronde yama ga hissori

Resbalo y caigo.
La montaña está en silencio.

(SZKS, 16, *Hachi no ko*, 1929)

Si bien este haiku no comparte exactamente el mismo tópico de la “montaña lejana” (*tōyama*), igualmente presenta puntos de comparación interesantes. Lo primero que podemos notar son las diferencias formales en el tratamiento; la ausencia de la métrica fija y del uso de una palabra de estación en el haiku de Santōka muestra su adherencia a la tendencia alternativa del Haiku de ritmo libre. También enfatiza el efecto evocativo del poema: el poema solo tiene 15 moras y una cesura central entre la acción del yo poético (“Resbalo y caigo”) y las circunstancias del entorno (“La montaña está en silencio” o “Todo en silencio en la montaña”). Esta brevedad e irregularidad rítmica contribuyen a representar el cambio brusco del estado del yo poético, que va de la conmoción física a la contemplación silenciosa.

Aparte de ello, lo más notorio es la diferencia en las experiencias que evocan los poemas. Mientras que el poema de Kyoshi suscita una percepción visual bastante específica –unos prados marchitos sobre los que cae la luz, en una montaña lejana–, el haiku de Santōka suscita un contacto corporal directo con la montaña, luego de lo cual llega el silencio. Ambos poemas suscitan la experiencia de un “contacto”: la luz que impacta (*ataritaru*) sobre los prados marchitos, que el poeta observa; y el propio cuerpo que resbala y cae (*subettekoronde*)

contra el suelo de la montaña. En esta diferencia entre un tratamiento principalmente visual, pictórico, del haiku, y un tratamiento centrado en el yo poético y en su experiencia subjetiva, corporal, podemos ver una de las claves de la poética de Santōka.

Generalmente, este tratamiento se muestra en su poética en la abundancia de referencias al cuerpo en general (*mi* 身, *karada* 体)⁸⁵, así como acciones que lo implican (sentarse, echarse, pararse, caminar); en las referencias a partes del cuerpo (las manos, las piernas, el estómago, y partes del rostro), directas o implicadas; y en las referencias a objetos que son parte o proyecciones del cuerpo, como la ropa y la sombra del propio poeta.

Desde una óptica más interesante, sin embargo, también podemos notar otras constantes en su tratamiento poético de lo corporal. En el poema que acabamos de analizar, por ejemplo, la experiencia se centra en un contacto corporal con el mundo. En esta línea, podemos también hallar poemas que tienen como centro el asombro poético ante la observación del propio cuerpo. Existen otros que tienen por tópico central las necesidades corporales, como el hambre, la sed, el frío, el sueño, el acto de defecar, etc. Otros poemas se centran de la desnudez y en el contacto desprotegido con el exterior, de un cuerpo en viaje en la intemperie. Finalmente, podemos hallar poemas que expresan la enfermedad del poeta, descrita corporalmente, así como una sensación de disolución del propio cuerpo en el paisaje. En todos estos poemas, el motivo central de la composición poética es la sensación corporal, sentida *hacia dentro* o, dicho de otra manera, el haiku es escrito para dar cuenta del asombro

⁸⁵ En japonés hay diferentes maneras de nombrar el cuerpo, ya sea el cadáver (*itai* 遺体), el cuerpo en un sentido subjetivo, social (*mi* 身), y el cuerpo carnal (*nikutai* 肉体) (Jorge 2022a). Santōka escribe frecuentemente acerca de su cuerpo con el término genérico *karada* 体, o cuerpo anatómico, utilizando muchas veces el *hiragana*. Sin embargo, hay muchos poemas que utilizan el término 身 (*mi*).

y la significancia poética que le produce al poeta las sensaciones de su propio cuerpo, como un objeto de percepción. Esta percepción, si bien en la mayoría de casos es interna, no obstaculiza u opaca la percepción del entorno. En los casos en que estas percepciones están más armonizadas, el cuerpo es sentido como un organismo vivo en contacto con el mundo.

II. 1. 1. El contacto corporal y el asombro ante el propio cuerpo

Entre los haikus más citados y conocidos de Santōka, podemos hallar aquellos que evocan un contacto corporal con el mundo, de naturaleza instantánea y simple. Por citar algunos de los ejemplos más sencillos:

つかれた脚へとんぼとまった
tsukareta ashi e tonbo tomatta

Sobre mi pierna cansada
una libélula
se ha posado.

(SZKS, 17, *Hachi no ko*, 1929)

ころり寝ころべば青空
korori nekorobeba aozora

Al tirarme al suelo
el cielo azul.

(SZSK, 77, *Zassō fūkei*, 1935)

草の青さよはだしでもどる
kusa no aosa yo hadashi de modoru

¡Qué verde la hierba!
Regreso descalzo.

(SZKS, 110, *Kokan*, 1937)

En estos tres haikus, escritos en diferentes momentos de su vida, el asombro del poeta

proviene de su contacto corporal con el mundo⁸⁶: una libélula se posa levemente sobre sus piernas cansadas; la inmensidad del cielo azul aparece, al echarse de espaldas sobre el suelo; descalzo, se asombra ante el verdor de las hierbas va pisando. En estos casos, el efecto poético nace del contacto y contraste entre estos dos elementos: uno natural y el otro corporal, lo cual ofrece una viva imagen poética de una experiencia subjetiva, corporal, en el mundo.

Respecto a esto, cabe mencionar que en los estudios críticos sobre el haiku se ha enfatizado la yuxtaposición o superposición de imágenes o elementos para lograr un efecto poético, que el lector debe completar con la imaginación (Shirane 2019, 462-463) y que lleva el nombre de *toriawase* 取り合わせ⁸⁷. Menciono esto debido a que la técnica de superposición de elementos es una de las claves centrales de la tradición del haiku en general, y Santōka no es una excepción, como Watson (2003, 12) ha notado. Sin entrar demasiado a esta problemática, que demanda una mayor revisión, podemos adelantar que en los haikus de Santōka el contraste o superposición casi siempre se da entre un elemento subjetivo (el cuerpo, las emociones, reflexiones, o alguna particularidad del yo poético) y un elemento natural, usualmente representado de manera objetiva (y, otras veces, simbólicamente). Muchas veces, esta yuxtaposición lleva al mínimo la presencia de lo exterior, apenas nombrando los elementos naturales y dando mayor prioridad a la dimensión subjetiva.

En el caso de estos poemas, la yuxtaposición se da entre un elemento corporal y uno natural; el contacto es la “chispa” o asombro que da lugar al poema:

⁸⁶ Reconocemos que el asombro ante el mundo es uno de los efectos primordiales del haiku, pero no subsumimos todo el género a este efecto.

⁸⁷ Ota explica este efecto central en la tradición poética japonesa en relación a su importancia en el haiku. Mediante este, un poema busca combinar elementos naturales (con carga literaria), de manera que se ponga “de relieve un mundo nuevo. Ese mundo nuevo que nace es la poesía y el sabor de un haiku” (2020, 96).

投げだしてまだ陽のある脚
nagedashite mada hi no aru ashi

Estirando las piernas
todavía les da el sol.

(SZKS, 12, *Hachi no ko*, 1927-1928)
Trad. Vicente Haya y Hiroko Tsuji (Haya y Tsuji 2004, 144)

Este poema, además de ser ejemplo de lo señalado, tiene una particularidad interesante. La traducción de Haya y Tsuji ha sido una interpretación más “natural”, como ellos reconocen, de lo que literalmente dice “estirando/sacando” (*nagedashite*) “unas piernas en que todavía (cae/hay) sol” (*mada hi no aru ashi*). Esto es, si bien el poema expresa una situación bastante sencilla -sacar las piernas al sol que permanece-, hay una extrañeza en la expresión que a nuestro juicio se corresponde con una extrañeza en la percepción: el asombro no solo se da ante el sol que permanece, sino principalmente ante unas piernas que también “siguen ahí”, a pesar de la vida que lleva el poeta. En otras palabras, el cuerpo es “naturalizado” por el poeta, percibido con el mismo desapego y con la misma lúcida extrañez que cualquier ser u objeto de la naturaleza y, en ese sentido, causa asombro por su propia presencia. Esto, a diferencia del punto anterior, no es tan común en la tradición del haiku.

Acorde a ello, podemos hallar muchos haikus de Santōka que refieren al asombro ante su propio cuerpo. En ellos, este aparece en un primer plano como centro de atención del poema, más que su contacto con el entorno:

それは私の顔だつた鏡つめたく
sore wa watashi no kao datta kagami tsumetaku

¡Eso era mi rostro!
El espejo frío.

(SZKS, 202, 1930)

ふと酔いざめの顔があるバケツの水
futo yoizame no kao ga aru baketsu no mizu

Repentinamente
veo mi rostro sobrio
en una cubeta de agua.

(SZKS, 462, 1935)

En ambos casos, el poeta expresa el asombro repentino de observar su propio rostro, que no reconoce⁸⁸. Poco acostumbrado a ser observado por alguien, debido a la soledad y al aislamiento, estos haikus ponen de relieve la sorpresa que da el simple hecho de ser visto y, al mismo tiempo, el olvido de su rostro⁸⁹.

Gran parte de este asombro corporal se da por el hecho de continuar existiendo. Santōka se asombra de sus sensaciones corporales y por el hecho que su cuerpo permanezca a pesar de los viajes, la pobreza, la precariedad diaria, los vicios, y el deterioro natural:

生き残つたからだ掻いてゐる
ikinokotta karada kaite iru

Estoy rascando
este cuerpo que sobrevivió.

(SZKS, 14, *Hachi no ko*, 1927-1928)

En este haiku, el asombro del cuerpo es el asombro de seguir vivo. El verbo *ikinokoru*

⁸⁸ En el segundo poema, se debe a otra de las constantes en la representación de su propio cuerpo, que es la embriaguez y sus efectos. Muchas veces se describe como alguien borracho (*yōte*, *yoidore*), un rasgo que sí ha sido resaltado en diferentes estudios y traducciones.

⁸⁹ Esto nos hace recordar algunos haikus de Hōsai, amigo de Santōka y compañero en el círculo del Haiku de ritmo libre. En sus escritos en la isla de Shōdoshima en el Mar interior de Japón, mientras cuidaba de un pequeño templo en la soledad de sus últimos años, escribió haikus que parten de la observación y asombro ante su propio cuerpo como:

肉がやせてくる太い骨である

niku ga yasete kuru futoi hone de aru

Cada vez más raquítico, de hecho, qué grandes mis huesos.

(Citado y traducido por Herrero 2018, 12)

Al igual que Santōka, Hōsai llevó una vida problematizada por su incapacidad de insertarse en la sociedad.

significa en un sentido general "sobrevivir", pero conlleva la connotación de haber estado cerca de la muerte, o de haber sobrevivido entre muchos que no lo hicieron. Santōka menciona su propio cuerpo (からだ⁹⁰), pero debido al uso ambiguo del *hiragana*, también puede leerse "porque..." (から+た). Esto lleva a una lectura casi cómica que le quita aquel elemento trágico de la supervivencia. Una traducción alternativa sería "Porque sobreviví, me estoy rascando" o, incluso, "el cuerpo que sobrevivió se está rascando", debido a la ausencia de una inflexión verbal de persona del verbo *kaiteiru* (rascándose, rascándome, rascando, etc.). Todas las lecturas, sin embargo, apuntan al mismo efecto: un asombro ante el cuerpo que permanece: "(Porque) mi cuerpo sigue con vida / Me estoy rascando".

Así, ante el asombro, el poeta ofrece una imagen de su cuerpo. Santōka se mira a sí mismo "desde afuera", objetivamente, como si su cuerpo fuera algo ajeno⁹¹. Debemos considerar que, debido a la austeridad y la soledad, el cuerpo va cambiando y se va deteriorando, a veces de manera que sorprende al propio poeta. Esto también puede observarse en otros haikus en los cuales se muestra un cuerpo en viaje, muchas veces desprotegido y a la intemperie.

⁹⁰ Otro haiku de Santōka que se centra en su propio cuerpo como algo que sobrevive es el siguiente, que no fue incluido en el *Sōmoku*:

さみしいからだずんぶりに浸けた

samishii karada zunburi tsuketa

Mi cuerpo triste

totalmente empapado

(SZKS, p. 253, 1932). Hemos seguido la interpretación de la traducción de Wilson (Ōyama 2021, 147).

⁹¹ Estas ideas resuenan con la idea del *shasei* como *makoto* que vimos anteriormente y, como mencionamos, nos podrían ayudar a esbozar una noción de autorretrato poético.

II. 1. 2. Un cuerpo en viaje y desprotegido: deterioro, enfermedad y necesidades corporales

En la poética de Santōka, las referencias a su cuerpo muchas veces se vinculan a su condición mendicante y precaria: piernas cansadas, dientes caídos, manos para pedir limosna, necesidades corporales a la intemperie, entre otros. Naturalmente, los viajes extendidos del poeta y su exposición tuvieron efectos en cuerpo, lo cual se muestra en el énfasis en ciertas partes que dan cuenta de esta condición. Por ejemplo:

ほろりとぬけた歯ではある
horori to nuketa ha dewa aru

Es un diente
lo que se cayó suavemente, pero...

(SZKS, 22, *Hachi no ko*, 1932)

こんなに痩せてくる手をあはせても
konna ni yasete kuru te o awasete mo

Enflaqueciendo de este modo
aunque junte mis manos.

(SZKS, 436, 1934)

Trad. Flores González (Flores González 2021, 37)

En estos poemas, el tema central es la precariedad del poeta, que se experimenta de manera directa con la pérdida de dientes⁹² y en el hecho de notar su adelgazamiento⁹³, debido a su mala nutrición. En ambos, no hay un elemento natural que contraste la imagen de su cuerpo, por lo que la atención recae con mayor fuerza en este. Otros haikus aluden a partes de su cuerpo inusuales, que lo retratan en su condición de viajero precario:

⁹² Abrams consigna el dato de que, alrededor de los 50 años, el poeta solo contaba con tres dientes (1977, 287).

⁹³ Respecto al segundo poema, Flores González ofrece hasta diez traducciones posibles del poema, en que alude también a la posibilidad del enflaquecimiento de las manos (“Las manos que vienen adelgazando así/ aunque las junte”). Asimismo, señala que el gesto de unir las manos puede corresponder a la acción de rezar (2021, 35-37). El poema expresa, en todo caso, que el hecho de juntar las manos (ya sea para reza o pedir limosna) no basta para detener el detrimento de la condición física del poeta, que continúa pasando hambre.

いつまで旅することの爪をきる
itsumade tabi o suru koto no tsume o kiru

¿Hasta cuándo
continuaré este viaje?
Recorto mis uñas de los pies.

(SZKS, 22, *Hachi no ko*, 1932)

Para este poeta itinerante, ya entrado en años y acostumbrado a las dificultades, su propio cuerpo no es solo un elemento de afirmación y placer, sino también es un lugar donde experimenta la lucha y la superación diaria. En este poema, el centro del poema es la longitud de las uñas, que da cuenta del paso del tiempo y del descuido del cuerpo por su estilo de vida. El cuerpo muchas veces es observado con desapego o comicidad, crítica o valoración; esto se debe a que es su principal medio de subsistencia, en tanto le permite la exploración y la itinerancia, lo cual presenta en ocasiones connotaciones espirituales. El cuerpo es lo que “corporiza” el camino diario escogido por el poeta.

Por ello, su fragilidad es una constante en su poética. Muchas veces, estas representaciones no son placenteras y hablan de los malestares corporales, reflejando su capacidad para soportar los dolores y caminar largos trechos para sobrevivir:

赤い尿していつまで旅をつづけることか
akai shito shite itsu made tabi o tsuzukeru koto ka

Orinando sangre roja...
¿Hasta cuándo
seguiré viajando?

(SZKS, 186, 1930)
Trad. Vicente Haya y Hiroko Tsuji (Haya y Tsuji 2004, 16)

どこでも死ねるからだで春風
doko demo shineru karada de harukaze

Con este cuerpo

que puede morir en cualquier lugar...
Viento de primavera.

(SZKS, 122, *Tabigokoro*, 1938)

Sobre esto, Jorge anota que en los diarios de Santōka “encontramos recurrentemente la presencia de un cuerpo asediado por el dolor y las heridas, ocasionadas o intensificadas por el viaje”, así como las marcas de la edad y de los vicios: “el alcoholismo y la enfermedad, así como la ansiedad, son heridas del tiempo de una vida en desgracia” (2022b, s.p.). La investigadora afirma la importancia de la presencia de la dimensión material del cuerpo en su poética, como una figura que delata su interioridad: “su propia carne, los vicios que la consumen (como el alcoholismo y la adicción a los calmantes) y el cansancio que marca el cuerpo de un monje-caminante son objeto y tema de sus haikus” (2022a, 268).

Ahora bien, esta dimensión también se muestra en poemas que hacen referencia a las necesidades corporales del poeta, así como a la enfermedad, sentida y descrita corporalmente. En su obra podemos hallar referencias al hambre, la sed, la necesidad de orinar y defecar, de resguardarse del frío o del calor, y la necesidad de descansar y dormir⁹⁴. Si bien muchas veces son expresadas con un matiz de malestar o un matiz cómico⁹⁵, por lo general reflejan una práctica ascética, de aceptación y desprendimiento. Por ejemplo, algunos poemas expresan su manera de responder anímicamente ante el hambre:

⁹⁴ En el prólogo a su traducción, Stevens se detiene brevemente mostrar que la dieta de Santōka consistió en alimentos básicos, comunes y accesibles: agua, *sake*, arroz, *umeboshi* (ciruela encurtida) y *takuan* (rábano encurtido) (1980, 26). Esto constituye otra línea de investigación interesante, que puede ser conectada al estudio de Miura (2015). En la obra de Santōka, encontramos poemas que tienen por tópico central la comida, con un tratamiento que puede ser entendido en los términos subjetivos de esta tesis.

⁹⁵ Por ejemplo, en poemas en que la representación de las funciones corporales más “bajas” del ser humano, como el acto de orinar o defecar, son vistas bajo esta luz despreocupada y cómica. Por ejemplo:

のんびり尿する草の芽だらけ

nonbiri ibari suru kusa no me darake

Orinando despreocupadamente...

Las hierbas brotan por doquier.

(SZKS, 87, *Kaki no ha*, 1936)

食べるだけはいただいた雨となり
taberu dake wa itadaita ame to nari

He recibido lo suficiente para comer.
Empieza a llover.

(SZKS, 14, *Hachi no ko*, 1927-1928)

食べるものがなければないで涼しい水
taberu mono ga nakereba nai de suzushii mizu

Cuando no hay
nada de comer
el frescor del agua

(SZKS, 561, 1940)

Trad. Vicente Haya, Akiko Yamada y José Manuel Martín Portales (Haya, Yamada y Martín Portales 2009, 95)

Estas representaciones son afirmativas de la moralidad del poeta, presentando un carácter benéfico y en armonía con la naturaleza. A pesar de la precariedad y las dificultades diarias, Santōka logra transformar estas sensaciones cotidianas y muchas veces apremiantes en momentos de pureza. Ōyama cuenta, por ejemplo, que durante una noche de su último año de vida, cerca de su cabaña en Matsuyama, el poeta colapsó por haber bebido demasiado sake (2021, 278-279). Luego de esto, empieza a llevar un ayuno como un método de autocastigo, y escribe estos tres poemas de “autodesprecio”⁹⁶ (319-320). Un par de ellos son:

月のひかりのすき腹ふかくしみとほるなり
tsuki no hikari no sukihara fukaku shimitōru nari

El resplandor de la luna
penetra hasta el fondo
de mi estómago vacío.

(SZKS, 569, 1940)

⁹⁶ Esto hace referencia al término *jichō* 自嘲, que vamos a analizar como una forma de autorretrato en el último subcapítulo.

まいにち水を飲み、水ばかりの身ぬち澄みわたる
mainichi mizu o nomi, mizu bakari no mi nuchi sumiwataru

Bebo agua todos los días.
Mi cuerpo lleno de agua
está completamente puro.

(SZKS, 569, 1940)

Estos poemas, muy diferentes entre sí, tienen en común tener como foco las necesidades corporales, con la carga emocional y espiritual que eso implica. Continuando el análisis de la dimensión subjetiva del cuerpo, también podemos encontrar muchos haikus que hacen referencia a la enfermedad, sentida y descrita corporalmente. Por ejemplo:

熱あるからだをながながと伸ばす土
netsu aru karada o naga naga to nobasu tsuchi

Sobre la tierra fría
extiendo a lo largo
este cuerpo afiebrado.

(SZKS, 194, 1930)

En este poema, el cuerpo afiebrado se representa en contacto directo, incluso beneficioso, con la naturaleza. A pesar de estar en la intemperie, el poeta reconforta su cuerpo caliente en con el frío de la tierra⁹⁷. Finalmente, encontramos haikus en que el cuerpo se presenta en un contacto más expuesto con el mundo. Esta exposición se muestra en la desnudez del poeta, así como en la expresión de una sensación de disolución o unidad con el entorno. El propio cuerpo, de esta manera, ya no es representado con objetividad como un elemento más, sino en un diálogo con la naturaleza en el cual pierde sus propios límites.

⁹⁷ Curiosamente, escribe acerca de “un cuerpo afiebrado” (*netsu ga aru karada*), con una percepción del mismo que se da con la lucidez y desapego con que se podría observar cualquier otra cosa o ser del entorno. Este tratamiento es el mismo que vimos en un haiku anterior.

II. 1. 3. El cuerpo natural: desnudez, intemperie y disolución en el entorno

En su estudio sobre Santōka, Abrams asegura que la desnudez y exposición del poeta ante la naturaleza permiten ver la postura moral del mismo:

Desde su punto de vista, protegerse de la naturaleza era un sacrilegio contra su autoproclamada disciplina de simplicidad. Llegó al extremo de rechazar el uso de dientes falsos, luego de que se le hubieran caído todos, y el uso de red mosquiteras, salvo en los casos más extremos, considerando ambos como artefactos inútiles para un hombre que se ha abierto por completo a la naturaleza. (1997, 278)

Acorde a ello, podemos hallar muchos poemas en que el poeta se muestra totalmente desnudo, sin ninguna barrera entre él y el mundo. Uno de los haikus más citados y traducidos de Santōka es una expresión de esta desnudez absoluta, de manera leve y hasta alegre:

すっぱだかへとんぼとまらうとするか
suppadaka e tonbo tomarōto suru ka

Libélula
Estoy en pelotas,
A ver dónde vas a posarte...

(SZKS, 33, *Gochū ichinin*, 1933)

Trad. Vicente Haya, Akiko Yamada y José Manuel Martín Portales (Haya, Yamada y Martín Portales 2009, 16)

Según Haya, Yamada y Martín Portales (2009), Santōka opta por el uso del término *suppadaka*, en vez del más elegante *hadaka* para enfatizar lo coloquial y ligero de su percepción, que apela al lector por su carácter inusual (2009, 16). Jorge adiciona que “el uso de *suppadaka* para designar la desnudez enfatiza en la dimensión genital. El poeta no sólo está desprovisto de su ropa, sino que está exponiendo hasta sus partes íntimas” (2022a, 269). Esto nos habla de una exposición total al entorno, en la cual el cuerpo tiene una condición horizontal al resto de seres. De igual manera, otros haikus muestran la desnudez del poeta en términos similares:

まッばだかを太陽にのぞかれる
mapadaka o taiyō ni nozokareru

Totalmente desnudo
siendo observado de reajo
por el sol.

(SZKS, 241, 1932)

山ふところのはだかとなり
yama futokoro no hadaka to nari

Dentro del seno de la montaña
me desnudo.

(SZKS, 37, *Gyōkotsu tojō*, 1932)

まいにちはだかでてふちよやとんぼや
mainichi hadaka de chōcho ya tonbo ya

Estando todo el día desnudo
La mariposa...
La libélula...

(SZKS, 138, *Karasu*, 1939)

En estos poemas, resalta la representación del cuerpo en medio de la naturaleza, ya sea siendo observada por ella, protegida por ella o en contacto igualitario con ella, respectivamente. En ella, se presenta una mayor cuota de subjetividad en la interpretación de las percepciones: el poeta siente que el sol lo observa de reajo, furtivamente; o se siente protegido dentro del corazón de la montaña, al punto de poder desnudarse⁹⁸. Por ello, el contacto corporal con el mundo está vinculado a una exposición y vulnerabilidad sentida

⁹⁸ Sobre este poema, Jorge interpreta: “el término *hadaka*, significa también, descubierto o expuesto; acompañado por *nari*, este sustantivo conforma una frase verbal de transformación, lo que indica que aún la acción no se ha realizado. En este sentido el haiku, nos enuncia un deseo: descubrirse, sacarse el vestido y simultáneamente conocer de ese modo el corazón, el *kokoro*, de la montaña, su profundidad o espesor; es decir, ser uno con la montaña. Lo más significativo de este haiku es el conocimiento del mundo tras establecerse una dimensión recíproca entre la cosa y el cuerpo” (2018c, 126).

profundamente, no solo al nivel de la piel.

Respecto a esto, en su estudio sobre el haiku enfocado en la figura del *haijin*, Silva ha identificado la noción de “intemperie” o *nozarashi*, central en su comprensión del género, para explicar esta exposición que tiene el poeta del haiku en general. El autor desarrolla la idea no solo en el sentido físico, sino sobre todo un estar al descubierto y desprotegido moral y socialmente; esto es, de vivir siempre al margen de lo establecido. Silva ofrece una definición de la intemperie enfocada en la condición física de estar siempre de paso, como un caminante o alguien errante, que toma a la intemperie como su camino (2015, 333).

Visto de esa manera, la práctica de estar a la intemperie es la de aceptar cabalmente la transitoriedad, incluso la del propio cuerpo. Estas ideas aplican en mayor grado a Santōka, quien camina por el campo abierto y deshabitado, en un contacto desprotegido con la naturaleza, muchas veces descalzo, bajo el sol ardiente, azotado por el viento o mojado por la lluvia. Según Jorge, se trata de “estar disponible para el mundo”, viajar para “exponerse a la intemperie y dejarse afectar por ella en un tránsito plenamente sensorial, cuerpo a cuerpo con el mundo” (2022b, s.p.):

笠をぬぎしみじみとぬれ

kasa o nugi shimi-jimi to nure

Calado hasta el tuétano
ya me puedo quitar
el sombrero de bambú

(SZKS, 41, *Gyōkotsu tojō*, 1933)

Trad. Vicente Haya, Akiko Yamada y José Manuel Martín Portales (Haya, Yamada y Martín Portales 2009, 80)

En este poema, el agua envuelve por completo al poeta, lo rodea y lo empapa. No hay intención alguna de cubrirse ante la intemperie, que el poeta acepta gustosamente. Haya,

Yamada y Martín Portales comentan que el término *shimi-jimi* “comunica la impresión de algo que se ha sentido con una profunda intimidad [y que] procede de una sensación cutánea [...] El sentido que nos lleva al haiku es el tacto, no de las manos, sino de todo nuestro cuerpo” (2009, 80). La lluvia cae sobre todo por igual, y su cuerpo se disuelve junto a las demás cosas:

からだ投げだしてしぐるる山
karada nagedashite shigururu yama

Arrojo mi cuerpo
a la montaña donde llovizna.

(SKZS, 547, 1939)

Aquí, igualmente, se desdibujan los límites del propio cuerpo con el entorno. El poeta “arroja” o “echa” (*nagedashite*) su cuerpo hacia las montañas lluviosas, ingresa a ellas. Así, esta disolución voluntaria, necesaria o aceptada, puede entenderse como una predisposición hacia el mundo en la cual “el espacio del cuerpo pierde sus límites para hacerse uno con la intemperie” (Jorge 2018b, 275)⁹⁹. De esta manera, el propio cuerpo, que conlleva la propia identidad, no es visto como algo superior o distinto, sino en un nivel horizontal frente al resto de seres y objetos. Esta idea sobre Santōka también es compartida por Melchy Ramos, quien la ha desarrollado en términos ecocríticos. En sus propias palabras:

En los poemas de Santōka, la prueba espiritual y física alcanza otras cumbres, en las cuales el ego atormentado del poeta busca desaparecer en el paisaje y se disuelve en la voz del poema-mundo [...] En sus momentos supremos, los haikus de Santōka nos dan la imagen de un individuo cuya vida se transparenta hasta volverse una con la de los demás seres de la naturaleza. (2018, 86)

⁹⁹ Esta investigadora ha aludido a esta misma idea, en relación a la lluvia, citando el siguiente haiku: “*furu mo yokarō ame ga furu* No me importa, / si llueve, / llueve”. Sobre el que comenta “el poeta se ha hecho uno con el paisaje. Podríamos imaginar que el momento en que se concibió este haiku, el poeta está empapado a tal punto que la lluvia le resulta indiferente [...] aceptar la lluvia es una forma de convivir con el paisaje en tránsito” (2022b, s.p.).

La desaparición del ego en el paisaje se expresa en algunos haikus de Santōka como una armonía benéfica con la naturaleza, una unidad con el paisaje que trae calma:

水の味も身にしむ秋となり
mizu no aji mo mi ni shimu aki to nari

El sabor del agua
también se adentra en mi cuerpo;
llegó el otoño.

(SZKS, 190, 1930)

En este poema, el cuerpo es designado de manera más sutil con el término 身 (*mi*)¹⁰⁰, que es usualmente una forma de hacer referencia al “yo” que no designa el cuerpo material, anatómico. Por ello, en este haiku la designación del cuerpo se vincula al hecho de una representación más subjetiva de sí mismo, en la cual hay una relación armoniosa con el entorno, una sensación del propio “yo” como parte de la naturaleza o, dicho de otro modo, la representación del “cuerpo natural”¹⁰¹ del poeta.

Ahondando en esta diferencia, Jorge señala que los poemas que hacen referencia al cuerpo de Santōka pueden clasificarse según la idea de cuerpo material, físico (*karada* 体), y la idea de cuerpo inmaterial (*mi* 身¹⁰²). Esta última refiere en líneas generales, según la

¹⁰⁰ Debemos señalar que hasta el momento prácticamente solo habíamos analizado haikus en los cuales el cuerpo es designado con el término *karada*, o bien con referencia a alguna parte del mismo.

¹⁰¹ Otro poema que muestra este “cuerpo natural” es el siguiente, que utiliza de manera más directa el término *karada*:

山のよさを水のうまさをからだいっぱい
yama no yosa o mizu no umasa o karada ippai
Mi cuerpo repleto
de la bondad de las montañas,
del sabor del agua.
(SZKS, 533, 1939)

¹⁰² Según la investigadora, sobre este término: “entre sus acepciones principales se refiere a un campo semántico del cuerpo personal: uno mismo (la posición de uno mismo en una jerarquía social, por ejemplo) y cuerpo. A la vez, se encuentra en el mismo campo semántico que la posición de un sujeto, es decir, no refiere al cuerpo como

autora, a la experiencia de un cuerpo vacío, es decir, un cuerpo que reduce su existencia a sus sentidos o a lo percibido (2018c, 119-122). Por lo que hemos visto, esta no es la experiencia usual de lo corporal en la poética de Santōka. Siguiendo esta definición, además, podríamos considerar que gran parte de la tendencia objetivista del haiku moderno representa la naturaleza a partir de este cuerpo –en tanto se enfoca en representar lo percibido objetivamente del exterior-, olvidando la dimensión material, carnal y personal del mismo. En contraste, consideramos que la mayor atención a esta dimensión carnal –es decir, la escritura de haikus acerca de la experiencia corporal como *karada*- es una particularidad de la poética de este autor. Por ello, se podría argumentar que esta representación de lo más “objetivo” de su experiencia corporal (las partes de su cuerpo, la observación de sí mismo, su desnudez, etc.) –en tanto es lo más observable y tangible por otros-, en realidad presenta una mayor cuota de subjetividad que otras poéticas. De igual manera, en el último poema, donde aparece su cuerpo como *mi*, la subjetividad en el tratamiento poético es evidente.

Sobre esto, el desarrollo conceptual de Jorge lleva a la consideración de la experiencia corporal (del cuerpo inmaterial como *mi*) como “una experiencia donde el cuerpo establece una relación recíproca con el entorno, indiferenciado y expropiado de sus cualidades” (2018c, 118). Nos interesa esta idea porque apunta a la recurrencia señalada en la poética de Santōka de la disolución del cuerpo en el paisaje. En el último poema citado, el poeta no intenta reproducir objetivamente las percepciones, sino representar una experiencia corporal en el mundo en la cual se siente una parte indiferenciada del mismo. A pesar de ello, permanece la conciencia de su propio cuerpo, como en el siguiente poema:

carne objetiva sino a un cuerpo subjetivo. Este cuerpo abre un campo de sentidos que antecede toda expresión corporal: entiende la voz, la escucha, el olfato como expresiones de lo sensible que dan lugar al cuerpo anatómico (en japonés, *karada*) [...] Ejemplo de este concepto es el uso del *kanji* de mi para escribir palabras como *mibun* (identidad o posición social), *miburigenko* (lenguaje corporal), *miwoireru* (poner el cuerpo o poner todo el empeño)” (2022a, 269).

百舌鳥啼いて身の捨てどころなし
mozudori naite mi no sutedokoro nashi

Canta el alcaudón
No hay sitio
donde arrojar mi cuerpo

(SZKS, 15, *Hachi no ko*, 1929)

Trad. Vicente Haya, Akiko Yamada y José Manuel Martín Portales (Haya, Yamada y Martín Portales 2009, 163)

Según la interpretación de la Jorge, el canto del alcaudón lleva al poeta a olvidarse de sí mismo, desvanecerse y descansar (2022a, 269). Ella señala que esta experiencia corporal, basada en una escucha desprovista de materia, de carne, reducida al simple hecho de *escuchar*, da lugar a “una experiencia vacía del cuerpo [que] implica sostenerse en esa forma de percepción donde ni el alcaudón ni el cuerpo tienen diferencia” (120-121). Con esto, sigue en cierta medida las ideas de Haya sobre “la ausencia de sí como objetivo poético” (2013, 281), con la cual el autor muestra haikus de diferentes poetas que, a pesar de presentar el pronombre personal (*ware*) o el cuerpo (*mi*), expresan el hecho de ausentarse ante el mundo, transformarse en “una sombra, un ausente” (282).

Bajo nuestra lectura, sin embargo, reafirmamos que, a pesar de esta disolución del cuerpo que estos haikus representan -con lo cual acordamos-, estos responden a una recurrencia y singularidad en la poética de Santōka, que es la atención al propio cuerpo, y que se muestra como parte de una tendencia subjetivista del haiku moderno. En el poema de Santōka, el poeta escucha el canto de alcaudón, luego de lo cual piensa que no hay lugar donde “arrojar” su cuerpo. Este verbo puede ser entendido también como “desechar”, “abandonar”, o “botar”, por lo que existe un deseo y una problemática en la existencia del mismo. Más que expresar una experiencia de vacuidad o de *talidad*, como interpreta Jorge

(2018c, 211-212), o la capacidad del poeta de ser “una sombra, un ausente”, creemos que la fuerza de la expresión poética recae en la incapacidad de hacerlo, en la imposibilidad del propio poeta de disolverse, desaparecer en el paisaje, debido a una conciencia aguda (y problemática) de su propia existencia, sentida mental y corporalmente¹⁰³.

En ese sentido, si bien para Santōka la práctica del haiku fue también un medio para intentar sumergir el *ego* –cuya expresión más real es el cuerpo– en la naturaleza circundante¹⁰⁴, lo que observamos en general en su poética es de incapacidad ello o, en todo caso, su lucha diaria para poder lograrlo, por tener que sobrellevar una demasiado aguda –y muchas veces dolorosa– conciencia de sí mismo.

Por todo ello, podemos concluir que en la poética de Santōka existe un énfasis muy fuerte en mostrar su experiencia corporal, sentida en diferentes grados y formas. Si bien en otras poéticas la atención a las sensaciones corporales es el motor poético por excelencia, estas se presentan en la mayoría de casos en torno al objeto de lo percibido: se evoca lo visto, lo escuchado, lo tocado, etc. Esto también aparece inevitablemente en la poética de Santōka, pero en su caso podemos hallar una gran cantidad de poemas en los cuales la evocación de sensaciones tiene una dimensión corporal más presente, una dimensión tanto más carnal como interior, en la cual las referencias a su propio cuerpo aparecen en el centro de lo

¹⁰³ Por otro lado, Miura y Green comentan que, si bien el poema no podría estar haciendo referencia a ello, existe una anécdota muy famosa sobre el monje itinerante Kūya (903-972): “cuando Kuya vivía entre los mendigos de Kioto, un sacerdote de alto rango llamado Senkan le reconoció cerca de la parte de la calle Shijo (actual centro de Kioto) que da al río, y Senkan preguntó a Kuya: “¿Cómo puedo ser salvado después de la muerte?” Kuya respondió: “Qué extraño. Yo más bien, debería hacerte semejante pregunta. Yo soy sólo un vagabundo que deambula confuso. Nunca he pensado en tal cosa”. Senkan no se dio por vencido y, muy respetuosamente, volvió a preguntarle. Kuya dijo: “Simplemente deshazte de tu cuerpo en cualquier sitio”, y se apresuró a marcharse” (s.f., s.p.).

¹⁰⁴ Esto también explica la recurrencia de las grandes realidades naturales en su poética –el viento de otoño, el amplio cielo, las hierbas profusas, el agua que corre y el océano, las vastas montañas– en oposición a la poca presencia de pequeños seres de la naturaleza, a diferencia de otras poéticas del haiku.

evocado: la experiencia del asombro ante el propio cuerpo, cuyas partes son observadas con desapego y lucidez; la representación de su cuerpo en viaje o enfermo, así como de sus necesidades corporales; el contacto con el mundo desde la desnudez; y, finalmente, la búsqueda de disolución en el entorno natural. Esta importancia del cuerpo en su poética se corresponde con la atención a los propios pensamientos, emociones, reflexiones, dudas, deseos y frustraciones; en suma, con la presencia de la interioridad del poeta. En el siguiente subcapítulo, analizaremos esta dimensión de la subjetividad.

II. 2. La expresión directa de emociones, deseos y reflexiones

Si a los seres humanos no se les permite imaginar ni fantasear, entonces no puede haber arte. Las verdades del arte se derivan de los hechos de la vida cotidiana, pero esas verdades no son necesariamente hechos. Las verdades del artista son lo que dentro de su mente desearía que sea, lo que debería ser, lo que no puede ser de otro modo; esto constituye el contenido de su creación.

Santōka. 15 de febrero, 1934 (citado en Watson 2003, 76).

Durante el análisis de la tendencia subjetivista del haiku moderno, vimos cómo muchos poetas del haiku apelaron al argumento, de alguna manera u otra, que la verdad artística no podía ser igual a la verdad natural; esto es, que el haiku no podía ser un reflejo “neutral” o científico de la naturaleza circundante. Entre ambas realidades, argumentaron, media la mente y la interioridad del poeta, que se expresa ya sea mediante la selección o filtro de la realidad natural, el uso de simbolismos, o el ritmo y la musicalidad del poema.

Estas consideraciones no fueron ajenas a Santōka, que creó una poética particular en la cual la expresión de su interioridad es muchas veces el centro de atención del poema. En ella podemos observar no solo el filtro subjetivo de la experiencia, sino en muchas ocasiones la expresión directa y explícita de su interioridad, usualmente sus emociones, deseos y reflexiones. En otras palabras, Santōka consideró el haiku como un medio honesto de

expresión de sí mismo, y no solo como un medio de expresar la belleza natural o estacional que lo rodeaba. Esto no se contradice con la importancia de la evocación de los “hechos” de la naturaleza, pero señala que en muchos casos esta evocación funciona justamente como un trasfondo para dar lugar a la expresión emocional.

En ese sentido, en este segundo subcapítulo analizaremos poemas que contienen la expresión explícita de la interioridad del poeta, como parte de su tratamiento de la subjetividad. Esta interioridad puede entenderse en términos similares a los vistos en el contexto literario examinado en el Capítulo I –esto es, en términos de confesión, individualidad y autoexpresión-, pero la analizaremos a continuación bajo la división sencilla de emociones, deseos y reflexiones, cubriendo un amplio abanico de expresividad.

II. 1. 2. La expresión sentimental: la emoción como centro del poema

Para iniciar, nos gustaría presentar tres haikus de Santōka que presentan como tópico específico, al igual que el de Kyoshi del subcapítulo anterior, la “montaña lejana” (*tōyama*):

また見ることもない山が遠ざかる
mata miru koto mo nai yama ga toozakaru

Cada vez más lejana
la montaña que no volveré a ver.

(SZKS, 14, *Hachi no ko*, 1929)

遠山の雪も別れてしまった人も
tōyama no yuki mo wakarete shimatta hito mo

Como la nieve en las montañas lejanas
las personas de las que me he separado.

(SZKS, p. 51, *Sankō suikō*, 1934)

遠山の雪のひかるや旅立つとする
tōyama no yuki no hikaru ya tabidatsu to suru

Ah, el resplandor de la nieve
en las montañas lejanas...
Iniciaré el viaje.

(SZKS, 381, 1934)

En estos poemas, la subjetividad del poeta se muestra en la presencia explícita de emociones y pensamientos personales. En el primer poema, un matiz emocional de tristeza y nostalgia recubre el simple hecho de alejarse de una montaña (o un grupo de montañas). Aquí, el centro de la experiencia poética no se vincula con el ciclo de las estaciones ni con algún simbolismo natural, sino con un hecho cotidiano que involucra su subjetividad. En este caso, se trata del doloroso apego (y desapego) de un paraje geográfico que tiene que dejar atrás, por el que ha viajado y que probablemente nunca más vuelva a ver. En el segundo poema, el poeta hace una comparación entre la nieve de las montañas lejanas, de la cual se aleja, y las personas de las que se ha separado¹⁰⁵. La expresión se basa, más que en una impresión sensorial, en una reflexión explícita. Esto no quiere decir que el poema no haya tenido por impulso creativo una impresión natural; lo que quiero señalar es que el efecto del poema no es solo una simple evocación de un exterior natural, sino la expresión de una interioridad.

En el tercer poema, finalmente, el poeta expresa una impresión bastante precisa de la naturaleza, “el resplandor de la nieve en las montañas lejanas” (*tōyama no yuki no hikaru*), marcado incluso por la palabra de corte *ya* や¹⁰⁶, lo cual da un efecto de representación

¹⁰⁵ Podría estar refiriéndose, en específico, a su esposa e hijo, que había abandonado hace más de una década.

¹⁰⁶ Las partículas expresivas como *kana* (かな) o *ya* (や), llamadas palabras de corte (*kireji*) en la tradición, son consideradas por muchas escuelas como un requisito formal para la escritura de haiku. Estas implican una emocionalidad del yo poético frente a lo que presencia, centrado en el asombro, que despliega un abanico de matices emocional similar a nuestras interjecciones poéticas. Curiosamente, y a pesar de la expresión emocional

objetiva y asombrosa de la realidad natural. Luego de ello, sin embargo, esta imagen se yuxtapone o combina con un pensamiento explícito del poeta, que enuncia un deseo simple: iniciar el viaje (*tabidatsu to suru*). Como vimos, en la poética de Santōka se tiende a presentar una yuxtaposición entre una imagen de carácter objetivo, referente a una impresión sencilla o elemento de la naturaleza, y una imagen que presenta su subjetividad en alguna de sus dimensiones. En este caso, presenta la dimensión de su volición.

Así, podemos ver que estos tres poemas revelan diferentes aspectos de la interioridad, vinculados por el hecho de tener por centro la expresión emocional del poeta. Ahora bien, podría parecer extraño señalar la expresión de la interioridad como una característica de una poética, sobre todo dentro de la poesía tradicional japonesa, que ha priorizado –en gran medida– la expresividad del poema por sobre los posibles rasgos narrativos, sociopolíticos o filosóficos del poema¹⁰⁷. Sin embargo, la poética de Santōka es singular en este tratamiento dentro de la tradición del haiku, acentuado además por su contexto literario¹⁰⁸.

En otras palabras, si bien esta expresión emocional puede identificarse en la tradición del haiku como un rasgo común, en el caso de Santōka es especialmente evidente. Esto es resaltado por la brevedad y simpleza de su poética, así como a la ausencia recurrente del *kigo* y, por lo tanto, de la dimensión simbólica intertextual que otorga su presencia. Todo ello

explícita en muchos de sus poemas, Santōka no utiliza estas partículas en sus haikus, debido a su carácter más “literario” que coloquial. Este poeta, más bien, prioriza la naturalidad de la frase.

¹⁰⁷ En muchas tradiciones, la poesía lírica se distingue de otros usos del verso justamente por ser un vehículo de reflexión y expresión de la interioridad e identidad del poeta, a diferencia de la poesía épica o del drama en verso. Asimismo, se ha singularizado la tradición de la poesía japonesa como una poesía principalmente enfocada en lo lírico desde la antigüedad. Si bien estas ideas requieren muchos matices, aplican perfectamente al tronco central de la tradición poética japonesa del *waka*, *renga* y *haikai*.

¹⁰⁸ Este análisis, asimismo, se justifica debido al peso del discurso objetivista del haiku en nuestro medio: consideramos que la categorización de Haya del “Haiku intimista” y del “Haiku filosófico” (“Haiku para ser pensado”), dentro de su famosa y replicada tipología han contribuido a considerar la expresión de la interioridad en el haiku como una rareza o un error frente a la “esencia” del género.

genera que el principal efecto del poema recaiga en la conmoción del lector ante la subjetividad del poeta, mostrada directamente y sin pudor. De manera general, quien ha comentado de manera más lúcida esta preeminencia de lo emocional en la expresión poética de Santōka es Watson, quien dice:

De esta agitación emocional, de estas borracheras recurrentes y periodos de autoprotección [de la vida de Santōka], surgen los poemas, muchos miles de ellos, conservados en sus colecciones publicadas y en diarios y otros escritos. Su imaginería es a menudo la de las escenas que encontró en sus viajes, especialmente en el campo. Sin embargo, no se trata de *shasei* (bocetos del natural), como los que Masaoka Shiki escribió y recomendó a otros poetas. Al igual que Bashō, Santōka creía que el poeta y la escena que observa deben fundirse entre sí hasta que hasta convertirse en una sola entidad. El objetivo principal del poema no es describir la escena, sino transmitir los sentimientos interiores del escritor. Como señaló el propio Santōka “A través de la naturaleza me canto a mí mismo”. Sus poemas, a pesar de todas sus imágenes naturalistas, son ante todo retratos de los constantes cambios de humor y estados emocionales del poeta. (2003, 11)

De esta manera, Watson nota la preeminencia de la expresión emocional por sobre la evocación natural, aunque no tengan una relación excluyente, sino complementaria, en la cual sujeto y objeto se armonizan¹⁰⁹. De manera más específica, en muchas ocasiones esta subjetividad se presenta como un comentario del poeta sobre su soledad o su búsqueda de paz y tranquilidad. Esto es notado en algunas antologías y estudios (Haya 2004a; Haya, Yamada y Martín Portales 2009; Abrams 1977), en las cuales la soledad es señalada como un tópico recurrente en su obra¹¹⁰. Podemos hallar, por ejemplo, una gran cantidad de poemas en los que el poeta se presenta como alguien que está siempre a solas (*hitori*):

ひとりあたたまってひとりねる
hitori atatamatte hitori neru

¹⁰⁹ Añadimos que esto no solo remite a las ideas de Bashō, sino de manera más inmediata a las de Seisensui, tal como vimos en el Capítulo I.

¹¹⁰ Fleitas la considera el aspecto más destacable (2005, s.p.). Abrams ha resaltado la importancia de esta en su poética, señalando que “la soledad y el aislamiento fueron las emociones más viscerales que experimentó durante sus viajes” (1977, 284) y que esta lo “acosaba constantemente, robándole la paz mental que buscaba desesperadamente” (290).

Calentándome a solas
Me voy a dormir a solas.

(SZKS, 200, 1930)

くりやまで月かげの一人で
kuriya made tsuki kage no hitori de

Penetra la luz de la luna
hasta la cocina
Estoy solo.

(SZKS, 26, *Gochū ichinin*, 1932)

Trad. Vicente Haya, Akiko Yamada y José Manuel Martín Portales (Haya, Yamada
y Martín Portales 2009, 27)

ひとりの火をつくる¹¹¹
hitori no hi o tsukuru

Hacer un fuego
para uno solo.

(SZKS, 99, *Kaki no ha*, 1936)

Trad. Vicente Haya y Hiroko Tsuji (Haya y Tsuji 2004, 93)

En estos poemas, lo más destacable es la extrema sencillez de la expresión del hecho de estar solo, en medio de acciones cotidianas: calentarse y acostarse, ir a la cocina, o hacer un fuego. Esta atención a la soledad se engrandece en el poema debido a la ausencia de otros elementos, así como de la ausencia de un sentido estacional en los poemas¹¹². Por ello, la evocación del entorno queda en un segundo plano frente a la conciencia del poeta de sí mismo, de su sentimiento de soledad, que constituye el centro expresivo de estos haikus. Podemos hallar muchos otros poemas similares en su obra; por ejemplo:

雪ふる其中一人として火を燃やす
yuki furu gochū-ichinin to shite hi o moyasu

¹¹¹ Jorge califica este poema como uno de “tono intimista”, siguiendo la tipología de Haya. Ella señala que logra “expresar la más profunda soledad con solo una frase, de forma tan simple que hasta un niño podría conmoverse” (2022a, 268).

¹¹² En segundo poema, la luz de la luna (*tsuki kage*) puede hacer referencia al otoño.

Cae la nieve.
En la cabaña Gochū, a solas,
prendo un fuego.

(SZKS, p. 287, 1933)

En este poema, la nieve alude a la estación invernal, en la cual el poeta prende un fuego, sintiéndose solo en su cabaña. El paisaje y las asociaciones estacionales del invierno, de reclusión y ausencia de vitalidad, agudizan esta percepción de su propia soledad, por lo que el sentido estacional sirve como un trasfondo o paisaje en el que se enmarca la figura solitaria del poeta. Este poema, asimismo, lleva un pequeño prefacio poético “*Gochū ichinin to shite* 其中一人として” (Como uno entre muchos) lo cual hace referencia a un pasaje del Sutra del Loto¹¹³. Este da el nombre de su cabaña temporal en Ogōri, Gochū-an, así como a su segunda colección de poemas. Esta referencia autobiográfica añade una dimensión más de soledad al poema, que también podría traducirse: “Cae la nieve. / Como uno entre muchos / prendo a solas un fuego”.

Existen otros haikus similares, extremadamente sencillos, que también se centran en la expresión de este estado solitario, pero que se complementan con la inclusión de un ser de la naturaleza. Muchas veces, este es un pequeño animal que parece hacerle compañía al poeta y que, de alguna manera, refleja su propia soledad:

ひとりきいてみてきつつき
hitori kiiteiru kitsu-tsuki

A solas
me quedo escuchando-

¹¹³ Wilson comenta cómo los amigos y patrocinadores lo ayudaron a conseguir esta residencia temporal, cuando necesitaba un descanso de sus interminables viajes. El nombre alude al capítulo 25 del Sutra del Loto, que incluye la frase “其中一人作是唱言” (Si uno entre muchos dice estas palabras...), en referencia a una actitud devota y solitaria (2021, 167-170).

Un pájaro carpintero.

(SZKS, 36, *Gyōkotsu tojō*, 1932)

いつも一人で赤とんぼ

itsumo hitori de akatonbo

Siempre estoy solo...

Libélula roja.

(SZKS, 38, *Gyōkotsu tojō*, 1932)

En estos poemas, el protagonismo tampoco recae en el exterior o el sentido estacional¹¹⁴, sino en la expresión del interior del poeta. En otras palabras, la expresividad del poema no se basa en retratar las circunstancias naturales en las cuales se encuentra, sino en mostrar cómo el poeta responde a su entorno y vive su día a día. En la poética de Santōka, cabe mencionar, es raro hallar referencias a nombres específicos de parajes geográficos de mucha significancia cultural, lo cual también contribuye en enfocar su poética en lo cotidiano y en aspectos subjetivos.

También existen otros poemas en que Santōka sugiere su soledad mediante otras referencias, como expresar que “no dijo nada en todo el día”¹¹⁵, que está “hablando consigo mismo”¹¹⁶ o que “nadie vino a visitarlo”¹¹⁷. Este tipo de expresiones indirectas que sugieren

¹¹⁴ En el caso del pájaro carpintero (*kitsutsuki*), este hace referencia a fines de otoño (*banshū*); en el caso de la libélula roja (*akatonbo*), se trata de una alusión al final del verano (*banka*).

¹¹⁵ いちにち物いわず波音

ichinichi mono iwazu nami oto

Todo el día

sin decir nada...

El sonido de las olas.

(SZKS, 553, 1939) Trad. Mónica Drouilly (Drouilly 2023, 36)

¹¹⁶ 山路きて独り言いうてみた

yamaji kite hitorigoto iute ita

Hablando conmigo mismo

llegué al camino de la montaña.

(SZKS, 238, 1932)

¹¹⁷ けふもいちにち誰も来なかったほうたる

estados de ánimo de un yo poético son abundantes a lo largo de la historia del haiku. Sin embargo, no nos detendremos en ellas debido a que la expresión emocional implícita o indirecta demandaría un análisis extremadamente amplio. Continuando con nuestro análisis, podemos hallar en su obra otro grupo de poemas en los que no expresa su soledad, sino un sentimiento de tranquilidad, sosiego y paz. Dentro de ellos, se encuentran algunos de sus haikus más famosos:

雪へ雪ふるしづけさにをる
yuki e yuki furu shizukesa ni oru

Sobre la nieve cae la nieve.
Estoy en paz.

(SZKS, 29, *Gochū ichinin*, 1933)
Trad. Vicente Haya y Hiroko Tsuji (Haya y Tsuji 2004, 11)

水音しんじつ落ちつきました
mizu oto shinjitsu ochitsuki mashita

El sonido del agua.
Verdaderamente
me he tranquilizado.

(SZKS, 235, 1932)

Estos poemas, al igual que algunos de los poemas que analizamos en la sección del cuerpo, nos hablan de un sentimiento benéfico, de un contacto armonioso con la naturaleza. Asimismo, presentan la necesidad constante de tener paz interior, lo cual se logra mediante el escape a la naturaleza. La naturaleza es representada como el espacio donde conseguir esa calma. En ese sentido, a veces Santōka hace referencia a este estado psicológico y emocional

kyō mo ichinichi dare mo konakatta hōtaru
Tampoco hoy
ha venido nadie en todo el día.
Luciérnagas...
(SZKS, 33, *Gochū ichinin*, 1933)

a través de la inclusión del término *kokoro* (corazón/mente). Por ejemplo:

こころおちつけば水の音
kokoro ochitsukeba mizu no oto

Al sonido del agua
encuentra sosiego
mi corazón.

(SZKS, 91, *Kaki no ha*, 1936)
Trad. Mónica Drouilly (Drouilly 2023, 47)

En este poema, el poeta expresa que cuando su corazón se sosiega (*kokoro ochitsukeba*)¹¹⁸, escucha el sonido sereno del agua. Todos estos poemas nos revelan un estado emocional profundo del poeta, que se vuelve el centro de la experiencia que brinda la lectura del haiku. Así, notamos que este tratamiento de la subjetividad en su poética ocasiona que el efecto general del poema no sea únicamente la reproducción de las sensaciones percibidas del exterior, sino un adentramiento o internamiento en la respuesta emocional del poeta ante sus circunstancias. Al igual que en el caso del haiku utilizado a manera de autorretrato, este procedimiento poético descansa más en la identificación del lector con el yo poético, que en el goce de la riqueza sensorial de la imagen poética. En todo caso, se trata de una imagen poética en que el poeta y su estado emocional aparecen en un primer plano. Finalmente, en algunos poemas el poeta no solo expresa su sentimiento, sino que lo comenta:

やっぱり一人はさみしい枯草¹¹⁹

¹¹⁸ De la misma manera, Flores González cita otros dos haikus de Santōka en que esta expresión es acompañada por otras imágenes naturales. Por ejemplo:

水に雲かげもおちつかせないものがある

mizu ni kumo kage mo ochitsukasenai mono ga aru

La sombra de las nubes en el agua tampoco me calma

(SZKS, 83, *Kaki no ha*, 1935) Trad. Flores González (Flores González 2021, 43).

¹¹⁹ Tres años antes, Santōka había escrito un haiku muy similar a este, en el cual expresa alegría:

やっぱり一人がよろしい雑草

yappari hitori ga yoroshii zassō

Después de todo

me alegra estar solo...

yappari hitori wa samishii karekusa

Después de todo
es triste estar solo...
Hierbas marchitas.

(SZKS, 100, *Kaki no ha*, 1936)

寝ざめ雪ふる、さびしがるではないが
nezame yuki furu sabishigaru deha naiga

Al despertar,
cae la nieve. No es solitario,
pero...

(SZKS, 52, *Sankō suikō*, 1934)

En ellos, Santōka reflexiona sobre su soledad (o la soledad) en un sentido abstracto, sugiriendo un momento reflexivo más amplio con un matiz emocional. El notar las hierbas marchitas o despertar y observar la nieve que cae, silenciosamente, resuena con esta reflexión al ofrecer una escena que invita a la contemplación. Estos poemas pueden entenderse mejor como reflexiones sobre sí mismo, que abordaremos más adelante.

II. 2. 2. La voluntad errante: itinerancia, duda y búsqueda

Ahora bien, la expresión directa de la interioridad del poeta no solo se da con estos matices emocionales de carácter sentimental -para expresar su soledad o serenidad, por ejemplo-, sino también en la expresión sencilla de deseos concretos. Si bien es común en el haiku la inclusión de acciones del yo poético como parte del poema, Santōka lleva esto un poco más lejos en su poética e incluye explícitamente la formulación y realización de deseos. Estos aparecen, en la mayoría de casos, junto a una evocación breve del entorno, en muchos

Hierbajos.
(SZKS, 33, *Gochū ichinin*, 1933).

casos mínima y sin detalles. Asimismo, muchos de estos deseos tienen que ver con sus actividades cotidianas simples, como alimentarse, caminar y descansar.

En un sentido más profundo, sin embargo, podemos señalar que muchos de estos deseos están vinculados a una búsqueda espiritual que el poeta realiza internándose en la naturaleza, a la manera de los antiguos literatos y religiosos de su tradición poética: una práctica de itinerancia y reclusión en que se entrelazan las experiencias de hombres santos (*hijiri*), poetas del periodo clásico como Saigyō (1118-1190), y otros *haijin* como Bashō o, de manera más cercana, Hōsai (Melchy 2017, 53-63; 2018, 182-183; Watson 2003, 6-7; Selden 1993, 16-20). Este internamiento muchas veces no es armonioso o pacífico, sino lleno de dudas, contradicciones, deseos errantes y debates internos. Una de sus constantes, no obstante, es la necesidad de continuar caminando, lo cual se expresa mediante deseos explícitos:

朝露しっとり行きたい方へ行く
asatsuyu shittori ikitai hō e iku

Mojado por el rocío,
voy hacia la dirección que quiero.

(SZKS, 40, *Gyōkotsu tojō*, 1933)

秋風、行きたい方へ行けるところまで
akikaze, ikitai hō e ikeru tokoro made

Viento de otoño
Voy hacia la dirección que quiero
hasta donde pueda.

(SZKS, 120, *Tabigokoro*, 1938)

鴉とんでゆく水をわたらう
karasu tondeyuku mizu o watarō

Un cuervo se va volando.
Cruzaré las aguas.

(SZKS, 139, *Karasu*, 1939)

En estos tres haikus, vemos con claridad el deseo del poeta de itinerancia. Los primeros dos poemas incluyen una forma verbal subordinada del verbo *iku* (ir) que expresa un deseo personal, “(hacia) la dirección que quiero ir” (*ikitai hō*), mientras que el tercero presenta una forma verbal inusual en la composición de haiku, que indica la voluntad del hablante, “cruzaré” (*watarō*)¹²⁰. Esta voluntad del poeta de continuar caminando –que parte de su problematizada, obstinada y perseverante personalidad- no solo se refleja de manera viva en este tipo de haikus, sino también en sus diarios poéticos:

30 de octubre de 1932. No me queda más remedio que seguir mi propio camino. Seguir a mi manera, eso es incondicional. Sin darme cuenta, me he descuidado. Me he acostumbrado a que me den cosas y me he olvidado de dar. Me facilito las cosas y me desespero. Está bien ser pobre, pero no apear a pobreza. (citado en Watson 2003, 64)

En ese sentido, también podemos hallar haikus que muestran un estado interior confuso del poeta, en los cuales su voluntad está presente, pero de manera indeterminada. En el fondo, estos poemas –centrados también en su vida volitiva- reflejan su necesidad de continuar adelante buscando su propio bienestar, a pesar de no hallar por momentos el sentido a su continua errancia:

何を求める風の中ゆく
nani o motomeru kaze no naka yuku

¿Qué estoy buscando...?

¹²⁰ Este último poema, cabe señalar, fue escrito al inicio de su viaje por la isla de Shikoku, en 1939, cuando el poeta tenía 57 años y no tenía residencia fija. En este entonces, había renunciado a su atuendo de monje y a su cuenco mendicante, por lo cual debía sobrevivir en el camino como un simple mendigo. Esta enunciación de su deseo, por lo tanto, refleja su determinación en lograr esta travesía, que tenía como propósito la ardua peregrinación de los 88 templos. Eventualmente, recorrería aproximadamente 46 o 47 templos, luego de lo cual volvería a Matsuyama para asentarse en su morada final, el Issō-an (Ōyama 2021, 235-278). Este poema, asimismo, es el último de su colección final, *Karasu* (Cuervos) y de *Sōmokutō*, lo cual da cuenta de su importancia.

Me interno en el viento.

(SZKS, 78, *Zassō fūkei*, 1935)

さて、どちらへ行かう風がふく
sate, dochira e ikō kaze ga fuku

Bien, ¿a dónde vamos?
Sopla el viento.

(SZKS, 65, *Tabi kara tabi e*, 1934)

Trad. Vicente Haya y Hiroko Tsuji (Haya y Tsuji 2004, 33)

葦の穂風に行きたい方へ行く
ashi no ho kaze no ikitai hō e iku

Las puntas de los carrizos...
Irán hacia donde el viento quiera.

(SZKS, 119, *Tabigokoro*, 1938)¹²¹

En estos poemas, el poeta parece dejarse llevar por el viento, replegarse por completo a su voluntad. La inclusión de interrogantes en los dos primeros dos haikus acentúan este efecto; asimismo, no presentan un sentido estacional ni otros elementos que ayuden a evocar una imagen del exterior, tan solo la palabra “viento” (*kaze*). Por ello, asistimos en estos a una expresión de la interioridad del poeta, una conversación consigo mismo que se vincula al ámbito de su voluntad. El haiku es utilizado de esta manera para evocar un diálogo interior, surgido ante el contacto con un entorno natural en gran parte indeterminado y, tal vez por ello, más extenso. En el tercer haiku, por otro lado, el poeta busca crear una equivalencia entre sí mismo, sujeto a los cambios de la naturaleza, y unas plantas sin voluntad propia, pero que continúan existiendo con tenacidad¹²².

¹²¹ Sobre este poema, Flores Gonzáles anota hasta cinco traducciones posibles, debido a la ambigüedad del sujeto respecto a la acción del “ir hacia donde uno quiere” (*ikitai hō e iku*). El investigador lo vincula tanto al viento, como a los carrizos y al poeta, enfatizando los agentes posibles de esta acción (2021, 60-62).

¹²² En el subcapítulo sobre la simbolización de la naturaleza, veremos que esta tenacidad por existir está

Siguiendo esta línea, podemos también hallar haikus en la obra de Santōka centrados en expresar su ausencia de voluntad, formulada a través de la idea de “no esperar nada”. Por ejemplo, en los siguientes poemas el poeta expresa, frente a una observación natural con sentido otoñal, que no espera nada (o que no sabe qué está esperando):

月が昇つて何を待つでもなく
tsuki ga nobotte nani o matsu demo naku

Ha salido la Luna...
Pero no es que esté esperando algo.

(SZKS, 27, *Gochū ichinin*, 1932)

何を待つ日に日に落葉ふかうなる
nani o matsu hi ni hi ni ochiba fukō naru

¿Qué estoy esperando...?
Día tras día
las hojas caídas se apilan.

(SZKS, 96, *Kaki no ha*, 1936)

Esta expresión de su ausencia de voluntad llega a puntos álgido en algunos haikus:

死にたくも生きたくもない風が触れてゆく
shinitaku mo ikitaku mo nai kaze ga furete yuku

Sin querer morir
Ni tampoco vivir,
El viento me arrastra.

(SZKS, 370, 1933)

usualmente ligado a la figura de los hierbajos o hierbas silvestres (*zassō*). Cabe mencionar que este poema es el que abre su penúltima colección *Tabigokoro* (Espíritu de viaje), siendo especialmente significativo para su concepción del viaje. En esa misma época, escribe un haiku similar, pero que no llega a incluir en el *Sōmokutō*:

葦の穂風の行ける方へあるいてゆく
ashi no ho kaze no ikeru hō e aruite yuku
Las puntas de los carrizos...
En la dirección que pueda ir el viento
voy caminando.
(SZKS, 510, 1938)

En este último haiku, el poeta niega su voluntad en un sentido absoluto: no quiere vivir ni morir, por lo que continuar existiendo no es voluntad suya. Solo el viento, a manera de una fuerza natural que va ganando el matiz simbólico de una voluntad mucho más poderosa que sí mismo, lo arrastra hacia adelante, hacia el camino que sea. Por ello, vemos que en este tipo de poemas Santōka no solo expresa su voluntad, sino que expresa las consideraciones problemáticas –búsquedas y dudas- de la misma.

Finalmente, también podemos hallar haikus que expresan una voluntad más clara de detenerse y descansar, o de dejar de hacerlo¹²³; su deseo de continuar con vida¹²⁴; y de hacer frente (o no) a su eterno problema, su adicción al sake:

酒がやめられない木の芽草の芽
sake ga yamerarenai ki no me kusa no me

Yo no puedo renunciar al sake
Vuelven a brotar
árboles y hierbas

(SZKS, 241, 1932)

Trad. Vicente Haya, Akiko Yamada y José Manuel Martín Portales (Haya, Yamada y Martín Portales 2009, 39)¹²⁵.

¹²³ けふはここまでの草鞋をぬぐ

kyō wa koko made no waraji o nugu

Por hoy

llego hasta aquí...

Me descalzo las sandalias.

(SZKS, 65, *Tabi kara tabi e*, 1934)

¹²⁴ 山から風が風鈴へ、生きてみたいとおもふ

yama kara kaze ga fūrin e ikite itai to omou

Un viento que va

de la montaña a la campanilla...

Yo quiero seguir viviendo...

(SZKS, 465, 1935) Trad. Vicente Haya, Akiko Yamada y José Manuel Martín Portales (Haya, Yamada y Martín Portales 2009, 181)

¹²⁵ Curiosamente, los traductores comentan acerca de la “enigmática relación [...] que establece este haiku entre una limitación personal y un hecho maravilloso del mundo natural. De una parte, su alcoholismo; y, de otra, el renacer cíclico de la vida [...] Santōka hace gala de una espectacular frialdad al tratarse a sí mismo como a la Naturaleza, sin juicio, sin moraleja. Lo subjetivo, lo interior, ha recibido el mismo trato que lo objetivo, lo exterior” (39-40). Concordamos con ello, volviendo a argumentar la importancia de la expresión de la interioridad en el poema.

Esto nos lleva al último elemento que vamos a analizar en esta dimensión de la subjetividad, que es la expresión explícita de reflexiones.

II. 2. 3. La interioridad al desnudo: autorreflexión y autoconciencia

El último aspecto que vamos a analizar de la poética de Santōka sobre este ámbito de la subjetividad es tal vez el más característico del poeta. Este no se enfoca precisamente en sus emociones o deseos, sino en reflexiones más abstractas sobre sí mismo, un diálogo interior que podemos entender en términos de autorreflexión y autoconciencia. En otras palabras, en la poética de Santōka es común encontrar expresiones con las cuales el poeta emite un juicio de carácter general sobre la existencia o sobre sí mismo, acerca de su situación o su estilo de vida. Muchas veces estas comportan una connotación emocional o volitiva, negativa o positiva, pero exceden esta connotación y se muestran como una reflexión general. En ese sentido, son una expresión bastante profunda y sintética de su interioridad, atravesada de culpa, dudas, consuelo, aceptación, recriminaciones y resoluciones, así como de sus creencias e ideales. Dentro de este grupo de poemas, algunos se presentan como un comentario general sobre la vida:

生死の中の雪ふりしきる
seishi no naka no yuki furishikiru

Dentro de la vida y la muerte
la nieve cae incesantemente.

(SZKS, 10, *Hachi no ko*, 1926)
Trad. Vicente Haya y Hiroko Tsuji (Haya y Tsuji 2004, 34)

うれしいこともかなしいことも草しげる
ureshii koto mo kanashii koto mo kusa shigeru

Hay cosas alegres,
y también cosas tristes...

Las hierbas crecen profusamente.

(SZKS, 56, *Sankō suikō*, 1934)

ひとり住めばあをあとして草
hitori sumeba aoao to shite kusa

Si se vive a solas,
las hierbas verdes, tan verdes...

(SZKS, 117, *Kokan*, 1938)

En estos poemas, la evocación de un entorno se da mediante la alusión sencilla a elementos naturales (nieve que cae, hierbas que crecen, hierbas que verdean). Esta continuidad y vitalidad es observada por el poeta, y lo lleva a emitir un juicio o reflexión sobre la existencia en general. Las reflexiones son muy sencillas, pero nos transmiten un estado de paz acerca del estilo de vida solitario que lleva. En suma, expresan cierta aceptación acerca de la existencia tal como se presenta ante él.

Si bien tienen un carácter general, estos pensamientos están muy ligados a su propia interioridad y sus propias circunstancias de vida, por lo que debemos entenderlas como reflexiones personales. Por ello, la expresión *hitori sumeba* del último poema podría traducirse no de manera impersonal (“si se vive a solas”), sino con referencia al propio poeta (“cuando vivo a solas”). De la misma manera, también es posible hallar en su obra poemas en que esta reflexión presenta matices negativos, de recriminación o reproche. Por ejemplo:

酔へなくなったみじめさはこほろぎがなく
yoenakunatta mijimesa wa kōrogi ga naku

Cuán miserable
es ya no poder emborracharme...
Cantan los grillos.

(SZKS, 46, *Sankō suikō*, 1933)

風の中おのれを責めつつ歩く
kaze no naka no onore o seme tsutsu aruku

En medio del viento
me reprocho una y otra vez a mí mismo
y sigo caminando.

(SZKS, 111, *Kokan*, 1937)

どうすることもできない矛盾を風が吹く
dō suru koto mo dekinai mujun o kaze ga fuku

No puedo hacer nada...
El viento soplando
contra mis contradicciones

(SZKS, 305, 1933)
Trad. Vicente Haya (Haya 2013, 266)

En estos haikus, Santōka reflexiona acerca de sí mismo de manera negativa. Esto es un tema continuo en su poética y en sus diarios, reflejando una subjetividad atormentada, dubitativa y hasta cierto punto autodestructiva, debido a sus continuas caídas morales y a la necesidad constante de la autosuperación, que se concreta en el hecho de seguir caminando¹²⁶. La expresión tan directa y sintética de estas reflexiones, unidas a la evocación breve de la naturaleza y al conocimiento de la vida del poeta dan lugar a un cuadro emocional poderoso, con el que los lectores se pueden identificar, o por lo menos conmover. En el segundo haiku citado, ante el reproche a sí mismo, el poeta decide continuar caminando, como una solución real a los problemas de su propia mente. Tal como Abrams ha señalado, estos poemas son los más característicos del poeta, en los cuales expresa su necesidad de paz interior, ligada íntimamente al caminar: “esta idea de una necesidad vital de moverse y del

¹²⁶ Por ello, Melchy Ramos ha enfatizado esta “lucha oscilante entre la celebración y la derrota, el sentimiento de culpa y la disolución contemplativa” (2018, 188) dentro de una “poética del esfuerzo, la cual puede caracterizarse como una oscilación entre los polos de la derrota y la superación espiritual” (181).

alivio parcial que trae al alma angustiada de Santōka es un tema constante en su poética” (1977, 274)¹²⁷. Existen otros poemas que reflejan esta determinación al punto que se erigen como lemas o consignas de vida, pero los veremos un poco más adelante.

Por otro lado, podemos hallar poemas que buscan expresar este desconcierto interior de manera más directa. Estos tratan sobre el mismo hecho de reflexionar, con los cuales el poeta busca –paradójicamente- apagar su pensamiento. Por ejemplo:

なんぼう考へてもおんなじことの落葉ふみあるく
nanbō kangaetemo onnaji koto no ochiba fumi aruku

No importa cuánto lo piense
siempre es lo mismo...
Camino sobre la hojarasca.

(SZKS, 71, *Zassō fūkei*, 1934)

考へるともなく考へてみたしぐれてみた
kangaeru tomo naku kangaete ita shigurete ita

Sin buscar hacerlo
me quedé pensando...
Caía la lluvia otoñal.

(SZKS, 437, 1934)

Estos poemas presentan expresiones más complejas que las usuales. En el primero, la expresión *onnaji koto no* puede aplicarse tanto a los pensamientos del poeta, “(pensando) las mismas cosas”, como a las hojas caídas que pisa, “(camino y piso) la misma hojarasca”. En ese sentido, hay una identificación entre los pensamientos del poeta y las hojas caídas de otoño, las que debe pisar y dejar atrás para continuar avanzando. En el segundo haiku, la expresión *kangaeru tomo naku kangaete ita* podría traducirse como “lo estaba pensando, a

¹²⁷ También señala que “pasó su vida disecando inútilmente su propio carácter, en búsqueda de ‘realidades’ y verdades internas que sirvieron poco más que para castigar su propia alma atormentada” (Abrams 1977, 300).

pesar de no intentar pensarlo”, en el sentido en que el poeta está sumido en sus pensamientos, a pesar de su voluntad de no hacerlo. Dentro de ese estado introspectivo, se da cuenta del caer de la lluvia repentina y fría. Además, el tiempo verbal pasado le da un matiz de introspección adicional. Así, expresa cómo la realidad natural es la que logra liberar al poeta de sus pensamientos, y devolverlo al presente. Como lectores, esto nos genera un efecto de un entrar y salir de la interioridad del poeta, que es el centro expresivo del poema.

Finalmente, también es posible identificar muchos poemas en que Santōka expresa sus pensamientos sobre su propia fragilidad o, en otras palabras, la posibilidad, muchas veces inminente, de su muerte. Estas reflexiones, que responden a una aguda conciencia de estar vivo, sugieren una gama de emociones posibles como tristeza, aceptación, emoción y resignación ante el hecho de seguir existiendo:

波音遠くなり近くなり余命いくばくぞ
namio to tōku nari chikaku nari yomei ikubaku zo

El sonido de las olas
que se alejan y se acercan...
Cuánto tiempo más viviré...

(SZKS, 189, 1930) Trad. Vicente Haya (Haya 2008a, 65)

いつまで生きる曼珠砂華咲きだした
itsu made ikiru manjushage sakidashita

Hasta cuándo viviré...
Las flores del nirvana
en todo su esplendor.

(SZKS, 94, *Kaki no ha*, 1936)

Tal como Abrams comenta, muchos de los poemas de Santōka revelan su atracción inexorable ante la muerte, que nunca se concretó en un suicidio exitoso, pero que llevó al poeta a vivir en una actitud de entrega pasiva a esta (1977, 300). Las realidades naturales de

alguna manera complementan y reflejan el pensamiento del poeta acerca de la muerte: el sonido de las olas se acerca y se aleja, intermitentemente, se corresponde con la posibilidad de la muerte del poeta durante sus viajes o la conciencia fluctuante del término de su vida; las “flores del nirvana” (*Lycoris radiata*) simbolizan por sus asociaciones ¹²⁸ estos pensamientos. Esta conciencia muchas veces se presenta como el asombro de continuar vivo ¹²⁹. En estos poemas, Santōka parece utilizar el haiku como una manera sencilla y contundente de afirmar su existencia, de transmitir su emoción y asombro al respecto, como si tratara de decirnos “¡Sigo aquí! ¡Sigo vivo!”:

柿の若葉のかがやく空を死なずにみる
kaki no wakaba no kagayaku sora o shinazuni iru

Las hojas nuevas de los kakis
 brillan en el cielo...
 Todavía no he muerto.

(SZKS, 54, *Sankō suikō*, 1934)

Así, los pensamientos sobre la muerte de Santōka presentan diversos matices emocionales, siendo parte de la expresión de su interioridad. En ocasiones, el asombro de continuar vivo se oscurece y da paso a la aceptación de la muerte:

降ったり照ったり死場所をさがす
futtari tettari shini basho o sagasu

La lluvia cae
 El sol ilumina...
 Busco un lugar donde morir.

(SZKS, 213, 1930)

¹²⁸ Se trata de unas flores de largos y delicados pétalos rojos que florecen a fines del verano y a inicios de otoño, y que eran sembradas alrededor de las tumbas antes de que se popularizara la práctica de la cremación. Este hecho, sumado a su singular aspecto, hacen que sugieran la idea de la iluminación o de lo espectral, y ha llevado a que sea conocida por nombres muy asociados de alguna u otra manera a la muerte (Viveros Torres 2021, s.p.).

¹²⁹ Otros poemas similares, en los cuales también se presentan de maneras interesantes las dimensiones del cuerpo y del pensamiento reflexivo del poeta, son los que traduce Flores González (2021, pp. 39-40, 67-68).

Por ello podemos concluir este apartado reafirmando la importancia de la expresión emocional directa en la poética de Santōka, que tiene un tratamiento variado y consistente. A manera de una simple enunciación de hechos, la interioridad se expresa directamente en sus haikus, exponiéndose ante el lector con la misma transparencia con la que se evocan las realidades naturales, comunicando emociones, deseos o reflexiones. Esto se complementa usualmente con otras dimensiones de la subjetividad, como continuaremos analizando.

II. 3. El uso del pronombre personal y otras referencias al “yo” en el poema

En los dos subcapítulos anteriores, hemos demostrado a través del análisis de poemas la existencia de un tratamiento variado y constante del yo en la poética de Santōka, en términos de presencia corporal y expresión de interioridad. En el presente subcapítulo, analizaremos cómo este se manifiesta de manera explícita mediante el uso del pronombre personal de primera persona y la inclusión de referencias autobiográficas. Con ello, argumentamos el interés de Santōka por marcar una presencia más personal y biográfica dentro del poema, lo que constituye otra dimensión de su tratamiento subjetivo del haiku.

Respecto a lo primero, es posible hallar muchos poemas en su obra en que este tipo de pronombre es utilizado, expresado en *kana* como わたし (*watashi*), わたくし (*watakushi*) o われ (*ware*), o en sus respectivos ideogramas, 私 (*watashi* o *watakushi*) y 我 (*ware*), que hacen referencia de manera indistinta en su obra al “yo”. Asimismo, en otros poemas el término わが (*waga*) es utilizado para señalar pertenencia o posesión de este “yo”. La recurrencia de estos pronombres, así como su tratamiento específico, constituyen un rasgo importante que ha sido notado por Jorge:

Lo que Rodríguez Izquierdo ve como una excepción [el nombramiento del “yo” en el haiku], en Santōka es una constante. Muchas veces nombra el yo. También lo hace indirectamente a través del propio cuerpo o mediante expresiones existenciales que implican al yo. (2018a, s.p.)

Por otro lado, si bien Haya también ha reconocido esta presencia en la poética de Santōka, la subsume a la concepción ya mencionada del “haiku de lo sagrado”, desde la cual defiende que, de manera general, lo fundamental es que el yo no “protagonice” el poema (2013, 264) o, en otras palabras, que la carga biográfica del poeta no estorbe en la captación de lo sagrado¹³⁰. No obstante, como hemos visto y seguiremos viendo, en el tratamiento del haiku de Santōka la expresión de la presencia del “yo” y de su interioridad es la finalidad de muchos de sus poemas, sin tener que subsumirlo necesariamente a la interpretación de otro efecto específico del poema¹³¹. En los poemas que analizaremos a continuación, la presencia y el tratamiento de este yo gramatical y biográfico en la poética de Santōka hace que muchas veces el “yo” asuma este protagonismo, siendo el centro -o uno de los centros- del poema. Asimismo, es esta presencia la que brinda el principal sentido al poema.

III. 3. 1. El uso del pronombre personal: soledad, acompañamiento e individualidad

En el haiku japonés, muchas veces existe una primera persona gramatical en el poema, pero esta no se presenta de manera explícita. Dicho de otra manera, el poema tiene un sujeto

¹³⁰ En su argumentación, cita el siguiente haiku de Santōka:

われいまここに海の青さのかぎりなし

ware ima koko ni umi no aosa no kagiri nashi

Yo, ahora, aquí:

el azul del océano

sin límites (SZKS, 553, 1939) Trad. Vicente Haya (Haya 2013, 48).

Sobre este, comenta: “El “yo” no es el *ego* que pretende posesionarse de todo, sino el conjunto de nervios, músculos, carne y huesos que actúan como un receptor unificado del asombro” (2013, 48).

¹³¹ En ese mismo sentido, podemos añadir que, por lo general, los estudios críticos han reconocido la importancia de la dimensión autobiográfica en la tradición del haiku, sobre todo en poéticas como las de Matsuo Bashō y de Kobayashi Issa. Podríamos citar un gran número de haikus de estos poetas y de otros que presentan este pronombre, con tratamientos distintos, pero aquello excede la presente investigación.

tácito, que corresponde a la primera persona, y que está determinado por las acciones (verbos) u otros elementos del poema. Este es el caso de muchos de los poemas que hemos citado hasta el momento, en los cuales la traducción (al español) clarifica la determinación de este sujeto. En otras ocasiones, sin embargo, la ambigüedad inherente a la gramática del idioma no permite determinar este sujeto del todo, permitiendo múltiples lecturas que pueden conllevar la personificación de algún elemento natural o la posibilidad de una tercera persona, observada por el poeta¹³². Esto es una parte del tratamiento poético y del efecto general del poema en japonés, y aplica no solo para el género poético del haiku.

Asimismo, si bien en español la determinación del sujeto gramatical se da en las flexiones del verbo, lo cual hace que el uso del sujeto tácito sea natural, en japonés esta situación es distinta. Por un lado, el sujeto se entiende usualmente por el contexto comunicativo y tiende a omitirse constantemente, tanto en el habla cotidiana como en el lenguaje poético (Rodríguez-Izquierdo 1972, 48), por lo que, en el caso de la enunciación breve de un haiku, esta ambigüedad se potencia. Por todo ello, la aparición de un pronombre personal de primera persona dentro de un haiku marca un énfasis significativo en el poema.

Así, contra esta ambigüedad gramatical, muchos poemas de Santōka utilizan el pronombre personal de primera persona para delimitar con claridad la presencia de un “yo” en el poema. En algunos de sus haikus, este pronombre aparece para enfatizar la expresión de la soledad del poeta, una recurrencia que ya hemos notado:

鴉啼いてわたしも一人

¹³² Flores Gonzáles ha tomado esta “ambigüedad enriquecedora del haiku” como principal factor de su metodología de traducciones múltiples. No obstante, considera que usualmente la acción corresponde al sujeto poético, que iguala al yo biográfico de Santōka: “Podemos interpretar entonces la acción como llevada a cabo por una primera, una segunda o una tercera persona de plural o singular, aunque por norma general atribuiremos la acción a Santouka, que se convierte así en un sujeto elíptico omnipresente en la antología” (2021, 63).

karasu naite watashi mo hitori

Un cuervo grazna.
Yo también estoy solo.

(SZKS, 10, *Hachi no ko*, 1926)
Trad. Antonio Cabezas (Cabezas 2007, 151)

わたしひとりの音させてゐる
watashi hitori no oto saseteiru

Cuando estoy solo
escucho los sonidos que hago...

(SZKS, 90, *Kaki no ha*, 1936)

Los dos primeros poemas que hemos escogido para analizar se encuentran entre las expresiones poéticas más sencillas de la obra de Santōka. El segundo, sobre todo, es una expresión sumamente elemental, que solo presenta dos elementos mínimos: el poeta y los sonidos que hace. No se ofrece un contexto u otros elementos para evocar una imagen poética específica, ni del entorno ni un sentido estacional. Por lo tanto, el poema solo hace énfasis en la conciencia del poeta de su soledad. El primer poema también busca expresar la soledad que siente ante un sonido, pero esta vez se trata del graznido de un cuervo, resonando en cielo vacío. Esta simple mención despierta los ecos estacionales de otoño, que ahondan este sentimiento, y nos recuerdan al famoso haiku de Bashō¹³³. El poema lleva un prefacio: “En armonía con la obra del laico¹³⁴ Hōsai” (放哉居士の作に和して), que hace referencia al

¹³³ Se trata de uno de los más aclamados haikus del poeta, escrito en 1679 y considerado el primero de su nuevo estilo, por incorporar el principio de comparación interna:

枯架に烏のとまりけり秋の暮

kareeda ni karasu no tomarikeri aki no kure

Sobre la rama seca

un cuervo se ha posado;

tarde de otoño. (Citado y traducido por Rodríguez-Izquierdo 1972, 275)

¹³⁴ *koshi* 居士: Término budista que refiere a un practicante laico, es decir, un devoto budista que no ha tomado los votos monásticos. Proviene del sánscrito *upasaka*, que refiere al practicante que no ha renunciado a su hogar

mencionado compañero¹³⁵ de Santōka en el círculo del *Jiyūritsu haiku*, y a su famoso (y más elemental aún) haiku:

咳をしても一人
seki o shite mo hitori

Aunque toso,
sigo solo.
(Citado y traducido en Herrero 2018, 34)¹³⁶

De esta manera, a pesar de su brevedad y sencillez, el haiku de Santōka expresa una soledad compartida profundamente: ya sea con el cuervo que escucha en otoño, con el incansable viajero Bashō, o con el ermitaño Hōsai, que escribió este haiku estando enfermo en el pequeño templo solitario de Shōdoshima. La inclusión del pronombre personal se revela entonces fundamental: el poeta desea expresar que, así como ellos, él también se encuentra solo, que comparte con ellos ese estilo de vida abocado al camino más benévolo que ha conocido, a pesar de lo difícil que es soportar a veces la soledad.

En otros poemas, esta soledad se enmarca en un escenario natural más amplio y detallado, sin que por ello se le reste fuerza a la presencia del yo, también marcado por el pronombre “*watashi*”. Por ejemplo:

ここにかうしてわたしおいてゐる冬夜
koko ni kōshite watashi oiteiru fuyuyo

Noche de invierno-

y practica el budismo en el contexto de sus actividades mundanas. Se traduce usualmente como “laico”.

¹³⁵ Santōka visitó en dos ocasiones la tumba de Hōsai en Shōdoshima: una vez durante su primer viaje en 1926, cuando compuso este poema, y otra vez al final de su vida, antes de establecerse en el Isso-an.

¹³⁶ Santōka también escribió otro poema que hace diálogo con este:

咳がやまない背中をたたく手がない
seki ga yamanai senaka o tataku te ga nai
Una tos que no consigo que cese
Y ni una mano

para darme unas palmadas en la espalda
(SZKS, 117, *Kokan*, 1938) Trad. Vicente Haya y Hiroko Tsuji (Haya y Tsuji 2004, 96)

Aquí, de esta manera
me coloco a mí mismo.

(SZKS, 50, *Sankō suikō*, 1934)

En este poema, existe cierta “objetivación” de sí mismo que delata la extrañeza de la expresión, tal como habíamos visto en algunos casos de representación de su propio cuerpo, en el sentido en que el poeta expresa que se está “colocando” (*oiteiru*) a sí mismo en un lugar específico, probablemente el más resguardado de la fría noche invernal. Si bien el frío nocturno es un componente central del poema, es inevitable observar cómo este elemento resalta la expresión de la soledad y el desamparo que siente el yo, que es el efecto principal que transmite el poema. Siguiendo esta línea, tal vez los poemas que mejor representan este énfasis en la soledad del poeta con el uso del pronombre personal son los siguientes:

われとわれに声かけてまた歩き出す
ware to ware ni koe kakete mata aruki dasu

Escucho mi voz
decirme a mí mismo:
sal a caminar otra vez.

(SZKS, 189, 1930)

いちにちわれとわが足音を聴きつつ歩む
ichinichi ware to waga ashi-oto o kikitsutsu ayumu

A lo largo del día
escuchando mis pasos y a mí mismo...
camino.

(SZKS, 198, 1930)

En estos poemas, el haiku también es utilizado como una forma de expresión de la interioridad de Santōka. Aquí, sin embargo, podemos observar una interioridad aún más reflexiva, volcada a sí misma, que solo tiene como contraste el elemento (que lleva al exterior) del sonido que el mismo poeta hace, ya sea de su propia voz o de sus propios pasos.

El uso del pronombre personal enfatiza este énfasis en sí mismo. En el primer haiku, esto es marcado por el uso doble del pronombre personal “yo” (*ware*), para expresar la idea del hablar con uno mismo. El poeta utiliza el verbo *koe kakete* (decir algo, saludar a alguien o llamar la atención de alguien), que no es utilizado comúnmente cuando se expresa que uno habla consigo mismo¹³⁷. El énfasis en la llamada, sugiere que el poeta se asombra hasta cierto grado de escuchar su propia voz, extraña tal vez por no haberla emitido por un tiempo prolongado, que además presenta un mensaje claro: salir (a caminar) fuera de sí mismo.

En el segundo haiku, aparecen tanto la primera persona en nominativo, *ware* (yo), como en genitivo, *waga* (mis), lo cual enfatiza la presencia del “yo” en el poema. En este caso, no ha tenido compañía en todo el día, más que el sonido de sus propios pasos. La necesidad de incluir ambos usos del pronombre es la de marcar este hecho solitario: si no estuvieran, habría una ambigüedad gramatical respecto a quién escucha los pasos, que podrían ser también de otra(s) persona(s)¹³⁸.

En contraste con esta soledad volcada a sí misma, existen también en la obra de Santōka poemas en que el poeta encuentra un acompañamiento en otros seres, animados o inanimados por igual. Estos constituyen otro uso del pronombre personal, marcando un énfasis en la individualidad del poeta. En estos dos primeros ejemplos, se trata del acompañamiento que da el agua:

あかつきの湯が私一人をあたためてくれる
akatsuki no yu ga watashi hitori o atatamete kureru

¹³⁷ Usualmente se utilizan los verbos *omou* (pienso, considero) o *hitorigochiru* / *hitori gotsu* (hablar con uno mismo), que provienen del término *hitorigoto* (monólogo o soliloquio).

¹³⁸ De la misma manera, el término *ichi nichi* se puede entender como una referencia a un hábito diario, más que a un día específico. Esto podría estar aludiendo a un hábito personal de meditación: todos los días, durante un cierto período de tiempo, el poeta ha empezado a escuchar activamente sus propios pasos. En el budismo zen, existe un hábito de meditación caminada que se opone a la meditación sentada (*zazen*) llamado *kyōgyō* o, literalmente, “caminar las enseñanzas (de los sūtras)”. Esta se hace caminando de maneras muy específicas.

Amanece y las aguas termales
me entregan su calor...
Sólo a mí.

(SZKS, 198, 1930) Trad. Mónica Drouilly (Drouilly 2023, 113)

朝湯こんこんあふるるまんなかのわたくし
asayu konkon afururu mannaka no watakushi

Baño caliente matinal...
Desbordándose las aguas
me rodean completamente, a mí...

(SZKS, 573, 1940)

En ambos poemas, Santōka expresa la gratitud de sentir el calor de las aguas termales por la mañana. En el primer poema, el uso del pronombre y el adjetivo de estar a solas enfatizan esta presencia, y expresan la conciencia (agradecida) del poeta de verse a sí mismo en esas circunstancias. El uso de onomatopeyas en el segundo haiku brinda la sensación de sentir que las aguas desbordan o rebosan completamente (*konkonafururu*) el espacio, al medio del cual se encuentra solo él¹³⁹. Por sus diarios, sabemos que estos baños fueron uno de los grandes placeres del poeta, que podía sentir así brevemente disipada su fatiga y, tal vez, su soledad. El pronombre, por lo tanto, marca también esta singularidad de su persona.

En ese sentido, todos estos poemas tienen una carga biográfica importante, que Santōka busca enfatizar mediante el pronombre personal. Por ello, la presencia del “yo” no solo enfatiza la soledad o el acompañamiento del poeta, sino que da cuenta de su necesidad de expresión de las circunstancias personales e íntimas de su vida a través del haiku. En otros poemas, vemos incluso como el uso del pronombre personal marca la idea de que la

¹³⁹ En esa línea interpretativa, Wilson traduce el poema enfatizando el asombro de Santōka de notar su propia presencia, en medio de estas circunstancias benéficas: “*The morning bath bubbling thick and fast / And right in the middle? / Me!*” (Ōyama 2021, 274).

naturaleza pareciera comunicarse solo con él, personalmente con él, como sucede en:

われをしみじみ風が出て来て考へさせる
ware o shimijimi kaze ga dete kite kangaesaseru

Íntimamente
el viento que empieza a soplar
me hace pensar.

(SZKS, 111, *Kokan*, 1937)

Esta conexión estrecha con el mundo también se muestra en otros poemas, en que el uso del pronombre es utilizado para marcar la diferencia (y la cercanía) entre el poeta y otro ser. En ellos podemos ver reflejada la aguda conciencia de su propia individualidad:

ひとりのあんたをひとりの私が冬の雨
hitori no anta o hitori no watashi ga fuyu no ame

Tu soledad,
mi soledad.
Lluvia invernal.

(SZKS, 208, 1930) Trad. Mónica Drouilly (Drouilly 2023, 59)

ふくろうはふくろうでわたしはわたしでねむれない
fukurō wa fukurō de watashi wa watashi de nemurenai

El búho a solas
y yo también a solas
no podemos dormir.

(SZKS, 52, *Sankō suikō*, 1934)

En estos poemas, el yo se presenta como parte de un entorno solitario, en el cual dos seres comparten brevemente la imposibilidad de dejar atrás su individualidad. Como hemos visto, en ciertas ocasiones, la empatía del poeta con el entorno lleva a desdibujar los límites de su persona, pero en estos casos el uso del pronombre personal remarca la conciencia del límite insondable entre el poeta y el otro ser, sea una persona o un búho. Siguiendo esta interpretación, podemos afirmar que esta conexión con otro ser marcadamente distinto al

poeta lo lleva a reafirmar su propia individualidad, o tener una conciencia más plena de sí mismo. Esto también lo vemos, finalmente, de manera interesante en el siguiente poema:

蜘蛛は網張る私は私を肯定する
kumo wa ami haru watashi wa watashi o kōtei suru

La araña teje su tela
Y yo... me afirmo a mí mismo.

(SZKS, 56, *Sankō suikō*, p. 1934)

Sobre este, Flores Gonzáles comenta que, por un lado, es inusual la cantidad de *kanji* utilizados por Santōka para precisar los significados, y, por otro, que es posible proponer una interpretación casi filosófica del mismo:

Más que de una araña en concreto, parece que se está hablando de la especie en general, y más que de un yo, de todos ellos. Tender la tela es quizá la actividad más característica de la araña, por lo que el equivalente en el caso de la especie humana sería la autoafirmación. La araña, y los animales en general, actúan sin más. La acción constante del hombre es afirmar su yo. Hagamos lo que hagamos, son escasos los momentos en los que no seamos conscientes de él. Puede estar planteándose una similitud entre el tender la tela, y la afirmación del yo, quizá porque ambas producciones pueden catalogarse como trampa (2021, 38).

Si bien esta interpretación es acertada en resaltar el posible comentario filosófico que conlleva el poema, que bajo esta mirada se acerca a la tradición de poesía zen¹⁴⁰, no podemos dejar de notar el uso inusual y enfático del pronombre personal del “yo” (*watashi*) dos veces, que se conecta al espíritu general de los escritos de Santōka. Con ello, podemos ejemplificar una idea central de su poética: esto es que, si bien la práctica del budismo lo llevaría a considerar doctrinalmente este “yo” como una ilusión o trampa a romper, en la práctica

¹⁴⁰ Según Stryk y Ikemoto, esta poesía se caracteriza por buscar expresar el proceso del despertar, con la transformación del espíritu que eso conlleva. Este autor señala que la tradición proviene de la literatura china y que eventualmente llega a la lengua japonesa, siendo casi todos los poetas reconocidos del haiku, adeptos del zen. Muchos de estos poemas “tratan sobre los puntos centrales de la filosofía [del budismo zen], como el escape de los amarres del tiempo y el espacio [...] o la rápida liberación de las ataduras convencionales” (1981, 14-15). Al respecto, señalamos que es posible encontrar poemas escritos en chino en la obra de Santōka, en los cuales hay mayores conexiones con esta tradición de la poesía zen, tal como muestra Ōyama (2021, 112).

muchos de sus escritos giran en torno a su yo –sus marcadas tendencias, sus acciones, pensamientos, inclinaciones y hábitos- con el propósito central de expresar un cuestionamiento y una reafirmación constante de su identidad. De esta manera, la práctica poética del haiku, que fue una práctica casi diaria para Santōka durante esta etapa, tiene por centro esta consideración y expresión subjetiva

En ese sentido, creemos que la referencia al “yo” gramatical es un recurso fundamental en la expresión subjetiva de su poética. De la misma manera, en muchos de sus haikus el “yo” no solo se presenta a través del pronombre personal, sino también en la dimensión autobiográfica del poema. Como veremos, Santōka incluye menciones explícitas a elementos autobiográficos, sobre todo respecto a su aldea natal (*furusato*) y a su familia.

III. 3. 2. Los referentes y el sentido autobiográfico: *furusato* y familia

Habiendo analizado los poemas que incluyen el pronombre personal de primera persona, ahora viraremos hacia otra dimensión de esta presencia del “yo” en la poética de Santōka: el sentido autobiográfico del poema. Como hemos mencionado, este rasgo está presente también en mayor o menor medida en varios otros autores de este género. De igual manera, muchos de los poemas que hemos analizado -si no todos- comportan un sentido autobiográfico, o bien se explican en las circunstancias de vida del poeta. Por ejemplo, el siguiente poema, que es uno de los más famosos, fue escrito por Santōka luego de visitar su aldea natal por primera vez desde que empezó su vida mendicante:

雨ふるふるさとははだしであるく
ame furu furusato wa hadashi de aruku

La lluvia cae, cae...
camino descalzo
por mi aldea natal.

(SZKS, 25, *Gochū ichinichi*, 1932)

Según Ōyama, las circunstancias de la escritura de este poema son bastante tristes: el poeta regresa a su pueblo natal tras más de cinco años de vivir como monje mendicante, y nadie lo reconoce. Con sus familiares habiéndose mudado a otras partes del país, solo le queda visitar a una hermana mayor, en cuyo hogar pasa la noche. Al día siguiente, ella le ruega irse del pueblo, porque no soportaba que la gente comentara sobre él llamándolo mendigo. Antes de irse, escribe este poema (2021, 184-185).

El poema, por lo tanto, gana un sentido mucho mayor cuando se entiende en el marco de la biografía del poeta. Ahora bien, esta es la impronta interpretativa más común dentro de nuestra aproximación al género, que no considera el poema como un medio de ficción literaria, sino una expresión honesta o auténtica de las circunstancias reales del poeta. Si bien esta consideración, vinculada a la noción de *makoto*, demanda una discusión mucho mayor¹⁴¹, en el caso de la poética de Santōka, no hemos hallado ningún estudio, comentario o indicio que señale que utilice la imaginación poética para dar lugar a un “yo poético” distinto al de su persona biográfica. Más bien, su poética y las evidencias de lo escrito en sus diarios, apuntan con claridad a la idea contraria: que el yo poético presentado coincide con el yo biográfico del poeta. Si bien no encontramos en su obra referencias tan evidentes como el uso de su propio nombre en algún poema¹⁴², es posible hallar algunos haikus en que hace

¹⁴¹ Hemos mencionado la crítica de Shirane a la comprensión del haiku como un poema basado en una experiencia real del poeta, o una expresión del “aquí y ahora” (2000). Sobre este debate, que encierra ideas contrapuestas, diremos que estas no necesariamente son excluyentes: un poeta puede, por ejemplo, hacer uso de la imaginación poética para crear una “persona” o “yo poético” determinado dentro de su haiku –tal como el caso del famoso poema de Buson - y, en otros poemas, retratar su experiencia real del mundo, presentando a un poético que coincide con su yo biográfico.

¹⁴² Recordemos que, al igual que muchos otros poetas y artistas de épocas anteriores, Santōka (literalmente “fuego en la cima de una montaña”) fue un pseudónimo artístico o, específicamente, un *haigon* 俳言. En algunos poemas de Issa y Ryōkan, por ejemplo, los poetas se mencionan a sí mismos (Haya 2013, 275-276).

referencia al nombre específico de su residencia¹⁴³, a su aldea natal o *furusato* y a miembros de su familia.

Empezando con lo primero, podemos hallar algunos poemas bastante difundidos de Santōka en que alude a su aldea natal. Esta no es descrita con su nombre específico –la antigua aldea de Nishibaryō, en la ciudad de Hōfu, prefectura de Yamaguchi –sino como *furusato*, ya sea en *kana* (ふるさと) o en *kanji* (故郷):

ほうたるこいこいふるさにきた
hōtaru koi koi furusato ni kita

Luciérnagas, venga, venid,
he llegado a mi pueblo

(SZKS, 35, *Gyōkotsu tojō*, 1932)

Trad. Vicente Haya y Hiroko Tsuji (Haya y Tsuji 2004, 47)

うまれた家はあとかたもないほうたる
umareta ie wa atokata mo nai hōtaru

No hay el menor vestigio
de la casa en que nací
(Sólo quedan) las luciérnagas

(SZKS, 125, *Tabigokoro*, 1938)

Trad. Vicente Haya y Hiroko Tsuji (Haya y Tsuji 2004, 48)

El segundo poema fue escrito durante un viaje a su ciudad natal en el verano de 1938, uno de los últimos viajes de Santōka a aquella región, antes de partir de manera definitiva a Shikoku. Ōyama comenta que el vínculo entre la desolación de su antigua casa y las luciérnagas se debe a que estas se asocian a lugares húmedos con vegetación abundante, lo cual sugiere el estado abandonado de lo que alguna vez fue la próspera casa de los Taneda.

¹⁴³ Tal es el caso del haiku que incluimos y analizamos en el subcapítulo anterior, que incluye el nombre de su cabaña Gochū-an.

De la misma manera, señala que, en las creencias folclóricas de Japón, las luciérnagas evocan los espíritus de los muertos (*hitodama*), lo cual podría aludir a los fallecidos de su hogar (2021, 13-14) o, como señala Haya (2004a, 48) al hecho que sus familiares se han ido o muerto. Sobre el primer poema, escrito en un viaje anterior, este también tiene por centro la figura de las luciérnagas, que el poeta llama tiernamente. Haya señala que, en Yamaguchi, tierra del poeta, todavía hoy se pueden ver las escenas más hermosas de estos seres leves y luminosos. Asimismo, menciona que el poema empieza igual que una canción infantil japonesa, lo cual refuerza el sentimiento dulce y triste del regreso al hogar (y el recuerdo de la infancia) (47).

Así, estos poemas señalan la importancia de su aldea natal en sus escritos, sobre la cual Santōka escribe siempre con conmoción. El llamado a las luciérnagas en el segundo poema, nos muestra a un viajero solitario que vuelve al hogar, cada vez más viejo y extraño, y que no puede llamar a nadie más. Esto también se muestra en poemas en que Santōka expresa súbitamente –en circunstancias no específicas- lo lejano que siente este primer hogar:

年とれば故郷こひしいつくつくぼうし
toshi toreba furusato koishii tsukutsukubōshi

El canto de la cigarra...
Extraño mi ciudad natal,
envejezco.

(SZKS, 18, *Hachi no ko*, 1930)
Trad. Mónica Drouilly (Drouilly 2023, 119)

ふるさとは遠くして木の芽
furusato wa tōku shite ki no me

Mi aldea natal
parece tan lejos...
Brotes de árboles.

(SZKS, 23, *Hachi no ko*, 1932)

波音のたえずしてふるさと遠く
nami oto no taezu shite furusato tōku

El sonido de las olas
parece no tener fin...
Lejana, mi aldea natal.

(SZKS, 529, 1939)

En ellos vemos que la aldea natal representa para Santōka un lugar lejano que recuerda con cariño y nostalgia. Los dos primeros haikus expresan sencilla y directamente la lejanía que el poeta siente, mientras que el tercer poema lo expresa con mayor sugerencia. En este, hay una comparación entre esta lejanía y el sonido interminable de las olas, lo cual acrecienta la sensación de amplitud y distancia. Finalmente, el primero presenta el hecho de envejecer con un verbo condicional (*toshi toreba*), por lo que también podría traducirse como “ahora que estoy viejo, / extraño mi aldea natal” o como un pensamiento general (“cuando uno envejece / extraña su aldea natal”). Por otro lado, la cigarra *tsukutsukubōshi* también llamada “Cigarra bonzo” (*hōshi semi*) es una cigarra cuyo canto a inicios de otoño está asociado a la impermanencia y a la llegada de la temporada fría. Con esta asociación, el poeta pareciera expresar que, a medida que uno se acerca a su muerte, recuerda con mayor profundidad los lugares de su infancia.

Esta lejanía de la aldea natal también se muestra de manera más concreta cuando el poeta la evoca a través de su memoria auditiva. Por ejemplo, en los siguientes poemas Santōka recuerda su pueblo debido a que escucha sonidos familiares, ya sea una canción antigua o el dialecto de su pueblo:

ふる郷の言葉となった街にきた¹⁴⁴
furusato no kotoba to natta machi ni kita

He venido a un pueblo donde se habla
como en mi aldea natal

(SZKS, 202, 1930)

Trad. Vicente Haya y Hiroko Tsuji (Haya y Tsuji 2004, 47)

ラジオでつながって故郷の唄
rajio de tsunagatte furusato no uta

A través de la radio
una canción de mi pueblo.

(SZKS, 236, 1932)

Estos dos poemas, bastante directos y sencillos, no presentan mayores ambigüedades. En ambos, el principal efecto es la expresión de la nostalgia del poeta por su pueblo natal, grabado en su memoria auditiva. Ōyama narra cómo el segundo poema fue escrito durante un viaje a Yamaguchi, cuando cruzó a la ciudad de Shimonoseki, muy cerca de la ciudad de Hōfu. Este viaje representó para el poeta un retorno luego de cinco años de haber iniciado su vida como poeta mendicante, sin una dirección fija (2021, 76). La emoción de escuchar esta manera de hablar es resaltada por Wilson en su traducción del poema: “*A city whose words / belong to my hometown, / I’ve arrived!*” (citado en Oyama 2021, 113).

Ahora bien, también podemos hallar algunos poemas de Santōka en que el referente autobiográfico no es su pueblo natal, sino algún miembro de su familia:

¹⁴⁴ Otro poema que tiene por tema la escucha del dialecto local del pueblo natal es el siguiente, que fue escrito cuando Santōka se hallaba de visita en su aldea natal:

ふるさとの言葉のなかにすわる
furusato no kotoba no naka ni suwaru
En medio del dialecto de mi pueblo natal
me siento.
(SZKS, 249, 1932)

逢ひたいが逢へない伯母の家が青葉がくれ
aitai ga aenai oba no ie ga aoba-gakure

Quiero ver a mi tía pero ya no puedo
Su casa está ahora oculta entre las hojas verdes

(SZKS, 339, 1933)

Trad. Vicente Haya y Hiroko Tsuji (Haya y Tsuji 2004, 48)

ふと子のことを百舌鳥が啼く
futo ko no koto o mozu ga naku

Súbitamente
recuerdo a mi hijo...
El canto del alcaudón.

(SZKS, 46, *Sankō suikō*, 1933)

熟柿のあまさもおばあさんのおもかげ
uregaki no amasa mo obāsan no omokage

También en el dulce sabor
del *kaki* maduro-
el recuerdo de mi abuela.

(SZKS, 426, 1934)

En estos poemas, ciertas circunstancias comunes y azarosas despiertan en Santōka el recuerdo de sus familiares, lo cual da lugar a la expresión sentimental del poema. Ciertamente, existe cierta distancia e imposibilidad en estos recuerdos, de personas que se han vuelto tan lejanas como la casa familiar de la infancia. El primer poema sugiere que fue escrito frente a la antigua casa de su tía, abandonada ahora al igual que su propio hogar, y expresa un deseo incumplido del poeta. En el segundo haiku, el poema lleva un prefacio “祖母追憶” (Remembranza de mi anciana abuela), que ofrece una marca autobiográfica adicional. En este haiku, además, la expresión sentimental es acentuada: el poema también comporta el bello sentido de un pensamiento muy dulce, que da lugar al recuerdo de su

abuela.

Sobre el segundo poema, Miura y Hisashi comentan que por lo general al poeta no le gustaban los niños pequeños o los bebés, y que fue un padre irresponsable, dejando de lado a su hijo Ken desde que se separó de su esposa (s.f.). Sin embargo, incluso con un corazón abocado al tipo de vida que llevó, no pudo ser del todo indiferente a ciertos acontecimientos familiares. Ōyama relata cómo, durante el último año de su vida, viviendo a solas en el Issō-an en Matsuyama, recibe una carta de su hijo, quien en ese momento trabajaba en una mina de carbón en Manchuria. En esta carta, le envía un poco de dinero a su peculiar padre, y le da la noticia de que ahora es abuelo. Santōka, emocionado, escribe lo siguiente en su diario (2021, 275):

孫がまた生まれたとて
mago ga mata umareta-tote
(Hablando de mi nuevo nieto)

生まれてうれしく掌を握ったりひらいたり
umarete ureshiku te o nigittari hiraitari

Feliz de haber nacido
Cierra y abre las palmas de sus manitas

(SZKS, 587, 1940)
Trad. Vicente Haya y Hiroko Tsuji (Haya y Tsuji 2004, 128)

Con este poema, nos presenta una escena imaginada de su nuevo nieto, llena de ternura, que nos recuerda algunos de los poemas posteriores de la Escuela de la Búsqueda de lo Humano (*Ningen tankyū-ha*), por su delicada representación del afecto familiar. Otros poemas de Santōka que tocan el tema de la paternidad son los siguientes, en los que menciona, esta vez, a su padre:

父によう似た声が出てくる旅はかなしい
chichi ni yō nita koe ga dete kuru tabi wa kanashii

Va saliendo una voz
parecida a la de mi padre...
Qué viaje tan triste.

(SZKS, 238, 1932)

だんだん似てくる癖の、父はもうゐない
dandan nite kuru kuse no, chichi wa mō inai

Lenta pero irremediablemente
Adopto los vicios
De mi difunto padre.

(SZKS, 586, 1940)

Trad. Carlos Fleitas (Fleitas 2005, s.p.)

El primer poema presenta una ambigüedad interesante, dado que no especifica el sujeto del cual proviene la voz. Esta aparece repentinamente y se asemeja a la voz del padre de Santōka, que había muerto hace casi una década (Ōyama 2021, 14). Esta voz podría ser de una persona desconocida o del propio Santōka, siguiendo las ideas que hemos visto del asombro ante el propio cuerpo y de su propia voz, además del hecho de que viaja solo. El poema entonces expresa que repentinamente cae en la cuenta del parecido de su voz con la de su padre. Sobre el segundo poema, Fleitas reflexiona sobre la tendencia del poeta a la constante y doliente autoobservación:

¿Puede una mente tal, focalizarse en el presente? A primera impresión nos apresuráramos a decir que no, pero [este] haiku sobre su padre muerto ejemplifica como ninguno la maestría de Santoka [...] Pues es de este contacto consigo mismo, de la auto percepción de lo más hondo de su psique, de una autoobservación impecable e implacable, lo que lo lleva a escribir el referido haiku. (2015, s.p.)

Con ello, Fleitas conecta la autoobservación y subjetividad evidente de este poema con la idea general del haiku como un poema sobre el “aquí y ahora”, lo cual nos lleva a afirmar que estas nociones no son necesariamente excluyentes¹⁴⁵. En todo caso, lo importante

¹⁴⁵ De manera muy acertada y siguiendo las ideas críticas de Shirane (2000), Asiain ha señalado que los

es señalar esta presencia de la memoria de sus familiares en algunos sus haikus, los cuales son parte de la presencia del “yo” en un sentido biográfico. Esto se demuestra de manera más patente en dos haikus escritos durante el Festival de los Difuntos japonés (*obon*) celebrado a inicios de verano¹⁴⁶. En esta época es natural recordar a los difuntos, y tratar de ofrecerles algo, incluso para un mendigo desposeído como Santōka. Durante el último Obon que vivió, poco antes de morir, escribió el siguiente poema:

トマトを掌に、みほとけのまへにちちははのまへに¹⁴⁷
tomato o te ni, mi-hotoke no mae ni chichi haha no mae ni

Sobre mi palma, un tomate;
Lo ofrezco ante el Buda
ante papá y mamá.

(SZKS, 568, 1940)

A solas en su cabaña en Matsuyama, visitado ocasionalmente por sus amigos del Club del Nispero, Santōka reflexionaba largamente sobre su pobreza y soledad. En estos últimos momentos de su vida, recuerda a su padre y su madre, y les ofrece lo único que posee en su pequeño altar personal (*butsudan*), un sencillo tomate. El poema, sin hacer mayor expresión de sus sentimientos, sugiere tal vez un poco más de aceptación del poeta por su historia familiar. Tal como Ōyama señala, el poeta veía con tristeza el derrotero de su familia, que había caído en la ruina progresivamente, hasta llegar a él y su condición de mendigo. Lo que antes era un importante clan, ahora se había reducido a su simple existencia. Lo único que quedaba de los Taneda era la posesión de Santōka de la pequeña tablilla mortuoria (*ihai*) de

recuerdos y la imaginación también forman parte del presente: “A más de un lector le revoloteará la famosa definición de Bashō: «haiku es lo que ocurre aquí y ahora». Sí, pero lo que nos ocurre aquí y ahora son también los recuerdos y la imaginación. El pasado y el futuro de que está cruzado el presente son también materia del haiku. El presente instantáneo de la escritura es real pero solo como eco de la lectura” (2013, 120).

¹⁴⁶ el 15 de julio, en la época moderna.

¹⁴⁷ Este poema también lleva un prefacio que dice “一草庵裡山頭火盆” (Al fondo del *Isso-an*, el Festival de los Difuntos de Santōka), lo cual remarca claramente el sentido biográfico.

su madre, que él llevó consigo en todos sus últimos viajes (2021, 157):

これだけ残っているお位牌をおがむ¹⁴⁸

kore dake nokotteiru o-ihai o ogamu

Esto es lo único que queda...

Le rezo a la tablilla mortuoria.

(SZKS, 252, 1932)

Aparte de los poemas citados, también escribió el siguiente, siete años después, dentro de su cabaña casi completamente derruida, el 6 de marzo, en el aniversario número cuarenta y siete de la muerte de su madre:

うどん供えて、母よ、わたくしもいただきます

udon sonaete, haha yo, watakushi mo itadakimasuru

Ofreciéndote udon,

querida madre...

yo también me serviré.

(SZKS, 115, *Kokan*, 1938)

Debido a su pobreza, el poeta debe comer la ofrenda que da a su madre, incapaz de conseguir algo más apropiado que simples fideos. Sobre este poema, Haya comenta que “muestra ante su difunta madre sus debilidades: es pobre, está solo, está hambriento, la echa de menos...” (2004a, 129), y apunta a la importancia que tuvo su suicidio en la constitución de la frágil sensibilidad de su hijo. Cabe señalar que este tipo de comentarios, así como los que nos provee Ōyama en su libro, demuestran la importancia de comprender los haikus de Santōka en el marco de su biografía, dentro de sus propias coordenadas vitales. En este

¹⁴⁸ Este poema fue escrito en la aldea de Kawatana, cuando sus amigos aún preparaban su cabaña Gochū-an en Ogōri. En ese momento, luego de que por fin se asentara en algún lugar, su exesposa Sakino le envía desde Kumamoto algunas cosas básicas para su supervivencia, sin poder incluir pertenencias personales salvo la tablilla mortuoria de su madre. Hasta entonces, había viajado con una pequeña tira de papel con el nombre de su madre, pegada a un sutra. Ahora, frente a la tablilla de su madre, caía en la cuenta que era el único legado de su familia, que debía proteger.

subcapítulo, hemos buscado conectar esto con la importancia de la presencia del “yo” gramatical en sus poemas y, en general, la importancia de la subjetividad de su poética. En el siguiente subcapítulo, continuaremos ahondando en esto mediante el análisis de poemas que también presentan este impulso expresión personal, aunque de manera simbólica.

II. 4. Simbolización y proyección del poeta en la naturaleza

“-Vamos a ver. Las cosas no se dejan a la mitad. No debes abandonar nada a medio camino. Pensaba que eras de las personas que no se dejan llevar por las emociones. Como remedio, repara en Eifuku mon-in. La lección que puedes sacar de su poesía es la importancia que en el arte tiene saber esconder las emociones. Por eso, hasta la poesía considerada «arte subjetivo» no es en absoluto una excepción. En este sentido la poesía moderna está en un error. También yo fui envenenado por el licor de la poesía moderna y compuse poemas emocionales. Precisamente para que no repitas mi mismo error te he recomendado la lectura de Eifuku mon-in. En sus versos, da la impresión de no mostrarse, pero...

Y el profesor se puso a hojear el libro que Tsuneko había colocado sobre la mesa.
- ¡Ah! ¡Mira! Aquí, por ejemplo. En éste, el poema del certamen poético número treinta celebrado el año 2 de la era Kengen. Dice así:

*Antes del alba,
bajo un cielo nocturno
de lluvia sin luna,
en el alero, vagamente,
la luz de una luciérnaga.*

Este *tanka* es un buen ejemplo de una descripción precisa del paisaje pero que esconde, bajo el manto de su indecible tristeza, la soledad que la poetisa, a pesar de una gloria, ocultaba en el fondo de su corazón. Esta mujer tenía un alma delicada que, a fuerza de ser sensible, era lastimada con tanta facilidad que tuvo que aprender a esconder hábilmente sus emociones. Por eso, sus poemas descriptivos rezuman con sutileza y sin ninguna afectación de la verdad de sus sentimientos. ¿No te parece?

Lo que el profesor decía era perfectamente razonable, pensaba Tsuneko, que hasta ese momento se veía incapaz de expresarse directamente y, sin embargo, no podía evitar la sensación de que, por alguna razón, algo dentro de su corazón se iba endureciendo”¹⁴⁹.

Peregrinos en Kumano (*Mikumano mode*, 1965)

Mishima Yukio

Desde sus inicios durante el periodo Heian (794-1185), la tradición central de la poesía japonesa desarrolló por siglos una estética adaptada al gusto y las costumbres de una

¹⁴⁹Mishima, Yukio. 2021. *Los sables y otros relatos*. Traducción de Akiko Imoto y Carlos Rubio. Alianza Editorial. pp. 278-279.

sociedad cortesana, guiada por gustos y convenciones rigurosamente normados. En ella, la expresión poética estuvo regida por ciertos códigos simbólicos, que dictaron la delicada y sugerente manera de expresar los afectos. Estas convenciones partieron de la observación de la naturaleza, pero se consolidaron en sucesivas asociaciones simbólicas y estacionales, construidas a lo largo de la tradición, que fueron ampliándose en círculos cada vez más extensos, debido al tejido intertextual que creció con cada antología imperial, obra y tratado de autoridad poética¹⁵⁰.

De la misma manera, dentro de esta sociedad la expresión de los afectos tuvo un papel social decisivo; tal vez por ello, entre otras cosas¹⁵¹, se explica la importancia que tuvo la delicadeza y el carácter indirecto en la expresión emocional en la poesía japonesa. En ese sentido, la sugerencia se consolidó como una coordenada estética clave, como varios investigadores han señalado (Keene 1953, 28-29; Rubio 2021, 81), ligada no solo al efecto evocativo del poema, sino a su capacidad simbólica.

Por todo ello, la tradición del *waka* no solo priorizó la capacidad expresiva y emocional del poema, sino también la vía indirecta, sugerente y simbólica para lograrlo. En la cita del prefacio que hemos escogido, esto se ejemplifica con un poema de la consorte imperial y luego monja Eifuku-mon In (1297-1342), que expresa su sentimiento de soledad pintando un rico paisaje de elementos naturales: antes del alba, bajo un cielo todavía nocturno

¹⁵⁰ Esto no solo se constriñó a la tradición poética, sino que se amplió al sistema cultural en general, al punto que Shirane lo ha comprendido como una “cultura de las cuatro estaciones”, basada en una naturaleza codificada simbólicamente o “segunda naturaleza” (*secondary nature*) (2012, 4). Todo su estudio está abocado a mostrar las coordenadas generales de esta cultura; un sistema en el cual la poesía tradicional marcó la normativa de cómo aproximarse a ciertos referentes naturales en tanto símbolos emocionales.

¹⁵¹ Por ejemplo: la brevedad de la forma poética; la elegancia (*miyabi* 雅) como otra consideración estética de gran importancia; la existencia de la poesía escrita en chino (*kanshi* 漢詩) para tratar otros asuntos; etc.

oscurecido por la lluvia, observa una frágil luciérnaga, probablemente luchando por resguardarse en el alero de su residencia.

Este poema esconde, tras una primera lectura puramente evocativa, una segunda lectura llena de sutiles simbolismos que expresan las emociones de la poeta. En otras palabras, este poema lleno de referentes naturales podría entenderse, en una primera instancia y bajo el paradigma del *shasei*, como una simple forma de retratar una experiencia real y vivida sensorialmente. Sin embargo, tomando en cuenta ciertas consideraciones¹⁵², la evocación naturalista gana una capacidad expresiva y simbólica mucho mayor, cuidadosamente construida por la poeta. Bajo una pintura del mundo natural aparentemente objetiva, en la que el “yo” parece no tomar parte, se esconde en el reverso una expresión emocional medida y delicada, en la cual los sentimientos de la poeta tienen no solo cabida, sino protagonismo.

Estas consideraciones estéticas del poema fueron discutidas largamente en la tradición crítica de la poesía japonesa. En el Apéndice sobre términos estéticos de Carter, el autor señala la importancia que han tenido ciertos conceptos para pensar la representación de la realidad exterior e interior en la poesía, desde los inicios del periodo medieval¹⁵³. Conceptos como *keiki* 景気¹⁵⁴ o *keijō* 景情 reflejan la importancia de comprender la

¹⁵²La luciérnaga es un símbolo estacional de mediados de verano, que sugiere el sentimiento de impermanencia tan valorado en esta tradición estética. Esto se potencia con la mención de las largas lluvias de verano o del “quinto mes” (*samidare* 五月雨), asociadas a una actitud introspectiva y melancólica, que en este caso se muestra con la observación silenciosa del cielo de la poeta. La espera insomne e interminable de una mujer en la noche, asimismo, es un tópico recurrente del amor no correspondido, usualmente ligado a la vana espera del amante que no llega, dentro de un ambiente cortesano.

¹⁵³ Por ejemplo, desarrolla los conceptos de *ari no mama* y *jikkei*, que refieren a la representación fidedigna de la naturaleza, y otros conceptos que refieren a la importancia del carácter pictórico del poema, como *mirutei*, *ken'yō* y *miruyōtei*.

¹⁵⁴ Carter lo define como “Escena o paisaje. A veces se utiliza para referirse simplemente a la descripción natural, pero más a menudo a algo así como “paisaje evocador” o “paisaje de resonancia o atmósfera afectiva””

representación de realidades naturales (el “paisaje”, *kei* 景) de manera indesligable al afecto y las emociones del poeta (*ki* 気, *jō* 情); es decir, sirven para pensar la unión de lo subjetivo y objetivo en el poema, dentro de una tradición textual altamente evocativa (2019, 215-242). De igual manera, los compendios de *kidai* 季題 normaron esta aproximación en la práctica poética del *waka* y del *renga*¹⁵⁵, en la cual la consideración simbólica estacional siempre estuvo presente.

Estas nociones pasaron naturalmente a la tradición del *haikai*, en la cual la correspondencia o fusión entre lo interior y lo exterior en el poema fue valorado como un ideal durante el periodo Genroku (1688-1704) (Shirane 1998, 295). También se reflejaron en el concepto de *butsuga ichinyo* (objeto y sujeto como uno solo) de connotaciones budistas de Matsuo Bashō, definido como “la idea poética en la que el poeta pierde su ego en orden para ingresar al objeto y volverse uno con este” (293). Esta idea fue transmitida en los libros hechos por sus discípulos, y explica en gran parte la importancia de la unión con la naturaleza en los diferentes discursos en la literatura crítica del haiku, antigua y moderna, con connotaciones budistas o no. Como hemos visto, también se ha extrapolado a discursos religiosos o pictóricos sobre la ausencia del yo en el poema, que sustentan algunos discursos objetivistas.

Sin embargo, la idea de Bashō nunca negó ni opacó la importancia de la emoción o atmósfera afectiva en el poema, ni las raíces intertextuales del mismo. En suma, no negó su capacidad simbólica, la sugerencia de una atmósfera o de capas de significado poético más

(2019, 207).

¹⁵⁵ De manera similar a cómo las palabras de estación (*kigo*) y sus compendios norman la práctica del haiku.

allá de la realidad natural representada. Esto bebió, en un primer momento, del mismo bagaje cultural de las tradiciones del *waka* y del *renga*, pero con el tiempo, la tradición del haiku pasó a tener sus propias consideraciones simbólicas y estacionales, reunidas como hemos mencionado en los almanaques poéticos estacionales (*saijiki*) y vigentes hasta la actualidad. En este proceso de formación y canonización de convenciones poéticas, la consideración simbólica y sugerente del poema no fue nunca del todo relegada, incluso en las poéticas más objetivistas y vanguardistas del haiku moderno. Es en este contexto que se sitúa la poética de Santōka y su tratamiento simbólico de ciertos referentes naturales.

En los subcapítulos anteriores hemos analizado varios elementos de expresión explícita o directa de la interioridad de Santōka -las dimensiones subjetivas tal vez más llamativas de su poética-, con las que lograr romper ese “endurecimiento del corazón” que menciona el pasaje de Mishima. Con ello, el poeta sigue la tradición subjetivista del haiku moderno y el impulso cada vez más poderoso de la literatura moderna japonesa, que buscó alejarse en menor o mayor medida de las convenciones tradicionales para lograr una expresión más directa de la subjetividad. En el presente subcapítulo, como un complemento, analizaremos la dimensión subjetiva implícita de su poética, que descansa principalmente en el tratamiento simbólico de ciertos referentes naturales en su obra. Con ello, veremos que algunos de estos símbolos recurrentes responden en cierta medida a su tradición, pero en mayor medida a su propio universo de significados poéticos, derivado de su estilo de vida itinerante y precario.

II. 4. 1. Los simbolismos naturales: el agua, la lluvia de otoño, el camino y las hierbas silvestres

Como simpatizante y colaborador del Haiku de ritmo libre, Santōka priorizó en su poesía una espontaneidad y libertad expresiva que no estuviera constreñida por las normativas tradicionales. Por ello, muchos de sus poemas no presentan una palabra estacional y, en ese sentido no se entroncan directamente con la cultura simbólica de las estaciones. En muchos casos, como hemos visto, no lo hace para enfocar el poema en la expresión de su interioridad o de su propia presencia frente al entorno cotidiano, desprovisto de esta simbolización. En otros casos, se enfoca en un referente estacional, pero este constituye un símbolo particular dentro de su obra. Finalmente, otros elementos recurrentes no poseen un sentido estacional, pero ganan en su poética una dimensión simbólica singular. Abrams ha comentado sobre esta aproximación a la naturaleza desde un ángulo interesante:

A pesar de que en la poesía de Santōka abundan las imágenes naturales, él ignora casi por completo las imágenes tradicionales de los ciruelos y las flores de cerezos, los ruiseñores, gansos salvajes, y hojas del arce. Santōka buscó de manera consiente romper con convenciones poéticas limitantes, y no estaba interesado en las connotaciones religiosas y filosóficas establecidas firmemente en estos referentes. Más bien, el poeta hallaría expresión de sí mismo en el crecimiento y decaimiento de la naturaleza, aunque estuviera demasiado ocupado en exponer su propia alma individual como para hallar verdades universales en el esparcimiento de los pétalos o el caer de las hojas en otoño (1977, 277-278).

En otras palabras, en la poética de Santōka no solo encontramos una expresión subjetiva cuando habla de sí mismo, sino también en su aproximación y evocación de la naturaleza. Esto se muestra no solo su desconsideración hacia los tópicos más famosos, como Abrams señala, sino en la mención recurrente de ciertos elementos específicos de su cotidianeidad, que comportan una dimensión simbólica: el *sake*, el camino, la lluvia, las montañas, las hierbas silvestres, el agua, etc. Estos constituyen algunos de los tópicos que

han sido uno de los focos de atención de estudios y libros de difusión de este poeta en el medio angloparlante, como ya hemos mencionado. En específico, Abrams (1977)¹⁵⁶ y Stevens (1980)¹⁵⁷ comentan el significado simbólico de algunos de estos referentes, aunque brevemente, por lo que iremos apelando a algunas de sus ideas.

El mismo Santōka reflexionó en varios momentos de su diario acerca de la naturaleza simbólica del haiku. Hacia el final de su vida, escribió en su *Diario de Issō-an* lo siguiente:

Pensé acerca de la naturaleza del haiku:

- Simplificación: ser lo más sencillo posible.
- Autodepuración: el cuerpo y la mente son uno.
- Regulaciones de la vida - Regulaciones inherentes - Regulaciones naturales.
- La unión del yo y del otro-la fusión del sujeto y el objeto:
el flujo de la naturaleza
el ritmo
el vaivén de la vida
- La totalidad y el individuo: captar la eternidad a través del instante. Luego expresarse mediante la totalidad y el individuo. Expresar la totalidad a través del individuo.
- La expresión simbólica es imposible sin entrar en el mundo simbólico (citado en Ōyama 2021, 308)

En estas ideas podemos ver la síntesis de su poética, en la cual destacan algunas ideas centrales, muchas de las cuales hemos ido desarrollando: la simplicidad; la unión del cuerpo y mente –o, en nuestros términos, la atención a lo corporal-; la expresión de los procesos (o “regulaciones”) de sí mismo y de la naturaleza; la unión de lo subjetivo y objetivo –o, en nuestros términos, la inclinación a lo subjetivo-; la importancia del ritmo; la importancia de

¹⁵⁶ En su estudio sobre Santōka, Abrams analiza el carácter simbólico de las hierbas silvestres, de la lluvia de fines de otoño (*shigure*) y del *sake* en su obra, cuyas ideas aquí citaremos. Por otro lado, si bien no lo analiza en términos de expresión simbólica, resalta la importancia singular de algunos elementos naturales no estacionales en su poética, así como el efecto que causan en el poeta. Estos incluyen el placer de saborear el agua, de observar la blancura y sencillez del arroz cocido, y de los baños calientes en las aguas termales, así como el sentido de insignificancia que le despiertan la vastedad de la naturaleza, expresada mediante diversas imágenes naturales (1977).

¹⁵⁷ Stevens resalta brevemente en su estudio introductorio del poeta el carácter simbólico en su poesía del agua, las hierbas silvestres y las montañas (1980). Finalmente, Watson se limita a enumerar algunos tópicos recurrentes de su escritura, como la libélula, el cuervo, el diente caído, el árbol de *kaki*, la lluvia *shigure* (2003, 15), pero no los analiza como símbolos.

lo particular y lo absoluto, a nivel espacial y temporal; y, finalmente, la importancia de lo simbólico, que surge desde la vivencia simbólica de la realidad.

Sobre esto, el ingreso a un “mundo simbólico” nos señala, de alguna manera, la existencia de un propio universo de significados en su observación de la naturaleza – inevitablemente con algunos vínculos a la tradición, pero enraizado en la individualidad del poeta. Ante eso, podemos preguntarnos: ¿Cuáles son los referentes principales de este “mundo simbólico” que habitó Santōka? ¿En qué medida ciertos tópicos naturales constituyen símbolos interiores de sí mismo?

Para empezar, Stevens menciona la importancia del agua en su obra, ya sea de manera general o cuando se presenta como lluvia:

más de diez por ciento de los haikus de Santōka aluden al agua –estar empapado por ella, fluir con ella, bañarse en ella, escucharla, beberla. Japón es un país lluvioso y húmedo, rodeado por el océano y repleto de aguas termales. La lluvia es la acompañante constante de los viajeros japoneses, y varios de los versos de Santōka describen las varias posibilidades de mojarse [...] El agua fue un símbolo de su vida y su poesía –siempre en constante cambio, sencilla, simple y descomplicada. (1980, 26)

Y pone de ejemplo el siguiente poema:

へうへうとして水を味う
hyō hyō to shite mizu o ajiwau

Con un corazón ligero, libre como el viento,
saboreo el agua.

(SZKS, 11, *Hachi no ko*, 1927-1928)

Este poema es uno de los más traducidos y difundidos de Santōka, debido a la potencia expresiva que logra en su extrema brevedad. El término *hyō hyō* es la fuente de esta ambigua riqueza, dado que es una onomatopeya de amplio sentido que alude a un sentimiento

de alegría, ligereza y despreocupación¹⁵⁸, lo cual nos ofrece un abanico de matices emocionales posibles del estado del poeta. Así, el simple hecho de beber agua, un hecho cotidiano y simple, adquiere una dimensión emocional y simbólica en la que resuena la vida itinerante, libre y por momentos serena de Santōka.

En su traducción del mismo¹⁵⁹, Stevens introduce una noción de “pureza” que no está en el poema original, pero que se trasluce en otros tratamientos del símbolo del agua en la poética de Santōka. Tal como vimos durante el análisis de la expresión emocional de tranquilidad o serenidad, una de las imágenes naturales que predominan en estos poemas es la del “sonido del agua” (*mizu no oto*), que se asocia a la tranquilidad del poeta. El agua como símbolo en general tiene un carácter benéfico, asociado a la purificación, la limpieza y la calma. Respecto al mismo poema, Abrams entiende la importancia de este líquido como la contraparte luminosa del amor desbocado de Santōka por el *sake*¹⁶⁰:

El amor de Santoka por el agua fría y cristalina era casi tan grande como su gusto por el sake. En este pequeño pero animado verso, el corazón del poeta se estremece de placer cuando el fresco líquido circula por su cuerpo caliente y cansado. No bebe el agua, sino que la saborea, la absorbe en sí mismo. (1977, 278)

En incluye otros poemas que muestran un tratamiento similar:

枯山飲むほどの水ありて
kareyama nomu hodo no mizu arite

¹⁵⁸ En las traducciones al inglés ha sido consignada usualmente con el adjetivo “*buoyant*”. De la misma manera, Miura y Green (s.f.) y Haya (2004a) han traducido el poema bajo la idea de “ser libre como el viento”, en tanto esta onomatopeya (escrita también como 飄々) refiere al soplido o silbido del viento. Miura y Green lo precisan un poco más, señalando que hace referencia a “ser tan despreocupado y libre como el viento que sopla hacia el oeste”, en “dirección hacia la calma y la serenidad” (s.f., s.p.), seguramente debido al vínculo de esta dirección con el paraíso budista. Haya tiene gran consideración por este poema, que da nombre a su libro, y anota que también hace referencia a “no verse atado por convencionalismos” (2004a, 31).

¹⁵⁹ “*Aimlessly, buoyantly, / Drifting here and there, / Tasting the pure water*” (Citado y traducido por Stevens 1980, 53).

¹⁶⁰ No vamos a analizar en esta investigación la dimensión simbólica del *sake* en la obra de Santōka, que es amplia y variada. Los estudios que hemos mencionado tienen algunos apuntes sobre el tema, pero sería interesante una investigación enfocada en cómo Santōka concebía este principal aliado y enemigo suyo, tanto en su poesía como en los escritos de sus diarios.

Montañas desoladas de invierno...
Beben toda el agua que pueden.

(SZKS, 17, *Hachi no ko*, 1929)

行き暮れてなんところらの水のうまさは
ikikurete nanto kokora no mizu no umasa wa

Se hace tarde en el camino...
¡Qué dulce el sabor del agua!

(SZKS, 86, *Kaki no ha*, 1936)

En el segundo poema, la dulzura del sabor de agua se contrasta con la progresiva oscuridad de la tarde, de la misma manera que, en el primero, la abundancia de este líquido fundamental para la vida se contrasta con la desolación de la montaña seca por el invierno. Contra estas imágenes que sugieren un entorno inhóspito, y que evocan la soledad de los caminos del poeta, destaca la dulzura transparente del agua. Esta pureza se muestra en otros poemas en el carácter renovador del agua que corre. No solo el sonido tranquiliza al poeta, sino que ve en esta naturaleza cambiante un símbolo de la claridad y limpieza que necesita en su vida, incluso con un sentido religioso más explícito¹⁶¹. El agua que corre también representa el aspecto positivo de los interminables viajes de Santōka, su vagabundeo en búsqueda de liberarse de sus conflictos internos, como Stevens anota (1980, 16-17). Esto lo vemos con claridad en el siguiente poema:

濁れる水の流れつつ澄む
nigoreru mizu no nagaretsutsu sumu

¹⁶¹ Por ejemplo, en el poema:

水音のたえずして御仏とあり
mizuoto no taezu shite mihotoke to ari
En el sonido incesante
del agua que corre
está el venerable Buda.

(SZKS, 89, *Kaki no ha*, 1936). Además, tiene un prefacio que señala que lo escribió en el Templo Eiheiji.

Agua sucia...
a medida que corre
se va aclarando.

(SZKS, 573, 1940)

En este, el agua se presenta como un elemento benéfico que acompaña al poeta en su caminar errante. Al igual que él, el agua se purifica por su movimiento; el agua estancada se vuelve opaca, mientras que el agua que corre -por los riachuelos o en los deshielos-, es pura y transparente. Este haiku es una expresión simbólica del sentido y la necesidad íntima del caminar en la vida de Santōka. En una entrada de sus diarios, afirma que le gustaría que sus haikus tuvieran la transparencia del agua: “Hasta ahora, mis haikus han sido como vino -no un mal vino, pero tampoco un buen vino. A partir de ahora, mis haikus se parecerán más al agua -clara, brillante, que no fluye sino que ondea, o eso espero” (citado en Watson 2003, 71).

Asimismo, este tipo de poemas, aunque extremadamente sencillos, ganan potencia expresiva a través del conocimiento de la vida que llevó Santōka. Que haya vivido y continúe viviendo así, contra todas las dificultades, hace que uno perciba con admiración el sencillo hecho que se detenga a saborear el agua, o a escucharla. Nos da cuenta del sentido de belleza que pudo hallar en la miseria y su manera de encontrar valor en lo verdaderamente simple. Así, el sentido simbólico de estos poemas se vinculan con el conocimiento de la vida del poeta o, en otras palabras, recaen en las circunstancias específicas, subjetivas, de su vida. Por lo tanto, el efecto estético de los mismos se sustenta en la admiración o empatía que, como lectores, nos genera su figura solitaria, delineada en estos poemas.

En relación a esto, otra presencia simbólica constante en la poética de Santōka es la lluvia fina y helada de fines de otoño e inicios de invierno, que aparece de improviso y

desaparece rápidamente, llamada *shigure* 時雨. Debido a sus características, esta lluvia es asociada en la poesía clásica principalmente al invierno, figurando en los tres primeros poemas de la sección de esa estación en la antología imperial *Kokinwakashū* (『古今和歌集』, ca. 905). Shirane la traduce como “lluvia pasajera” (*passing rain*), anotando que se asocia a un estado mental de incertidumbre y, a veces, a las lágrimas (2012, 43-48, 223). En la obra de Santōka, esta lluvia acompaña al poeta durante sus viajes, al igual que el agua en movimiento, pero connota usualmente un sentido de soledad e intemperie, de dificultad y dolor por llevar un camino desprotegido y solitario.

De la misma manera, podemos hallar otros poemas en que la lluvia se asocia a un sentido de desprotección ante la intemperie, como en el triste poema de Santōka en su primer regreso a la aldea natal¹⁶². También podemos verlo en los siguientes haikus:

波の音しぐれて暗し
nami no oto shigurete kurashi

El rumor del oleaje...
Empapado por la lluvia
oscurece.

(SZKS, 196, 1930).

けふも返事が来ないしぐれもやう
kyō mo henji ga konai shigure moyō

Hoy día, tampoco
llegó la respuesta
Sigue lloviendo...

(SZKS, 223, 1933)

¹⁶² Ver Subcapítulo II. 3., pp. 144-145.

En estos poemas, la fría lluvia envuelve al poeta, lo enmarca en un paisaje oscuro y solitario. El primero es un poema distinto a los que hemos analizado hasta el momento, por no presentar en una primera lectura ningún elemento subjetivo explícito: solo se evoca el sonido de las olas (*nami no oto*), y la oscuridad que trae la lluvia (*shigurete kurashi*). Sin embargo, el término 暗し (*kurashi*) es un homófono de 暮らし (*kurashi*), que hace referencia al estilo de vida o circunstancia de vida del poeta, con lo cual el poema podría traducirse de manera más subjetiva, casi a manera de un autorretrato, como “El rumor del oleaje / Una vida empapada / por la lluvia de invierno”. Veremos otros poemas en que el poeta se retrata a sí mismo con este término.

Estas lluvias frías y pasajeras también refieren de manera simbólica a la soledad de los largos viajes, tanto en un sentido literal como figurado. Esto es afirmado por Abrams (1977, 285) siguiendo un estudio abocado al tema de Maruya Saiichi¹⁶³. Para ejemplificarlo, el autor presenta el siguiente haiku, entre otros:

しぐるるやしぐるる山へ歩み入る
shigururu ya shigururu yama e ayumi iru

Lluvia fría de otoño....
 En las montañas lluviosas
 me adentro.

(SZKS, 13, *Hachi no ko*, 1927-1928)

Este poema nos recuerda otro muy similar que ya hemos visto, en el cual el poeta se adentra en las montañas lluviosas, arrojando su cuerpo hacia ellas¹⁶⁴. De la misma manera, se conecta con otro simbolismo importante en su poética, que es el de la montaña (*yama*). Si

¹⁶³ Yokoshigure 『横しぐれ』, editorial Kōdansha, 1957

¹⁶⁴ Subcapítulo II. 1. p. 107.

bien no analizaremos este simbolismo a profundidad por cuestiones de espacio, nos gustaría señalar que Stevens lo ha vinculado al “mundo del Buda - [las montañas son] vastas, distantes, sublimes [...] misteriosas y difíciles de aprehender” (1980, 27). Este símbolo, que incluye estas ideas y otras, protagoniza algunos de los poemas más famosos de Santōka, algunos de los cuales se erigen casi como lemas de vida para el poeta, por su resonancia simbólica:

分け入っても分け入っても 青い山
wakeitte mo wakeitte mo aoi yama

Por más que las cruce...
Por más que las cruce...
Verdes montañas.

(SZKS, 10, *Hachi no ko*, 1926)

Aquí, el efecto primordial del poema no es la evocación de una realidad natural sencilla o asombrosa, sino la expresión de un estilo y aprendizaje de vida, una afirmación del camino real y espiritual del poeta. Las “montañas verdes” (*aoi yama*) no solo evocan de manera naturalista las montañas cubiertas de vegetación, sino que la ambigüedad del término *aoi* 青い (verde-azul) también podría evocar las montañas distantes, teñidas de azul por la lejanía. En ambos casos, evocan simbólicamente la naturaleza interminable del camino del poeta, que no tiene ningún destino:

しぐれて山をまた山を知らない山
shigurete yama o mata yama o shiranai yama

Cae la lluvia...
Montaña tras montaña,
Montañas que desconozco.

(SZKS, 547, 1939)

Montaña tras montaña, viaje tras viaje, el poeta siempre encuentra más montañas en

el horizonte, que traspone con dificultad. De manera lúcida, Abrams enfatiza este sentido de lucha y perseverancia en el caminar de Santōka en su traducción¹⁶⁵. Sobre este poema, asimismo, Watson ha comentado que “en la literatura influenciada por el budismo, el viaje a través del paisaje físico es al mismo tiempo una exploración espiritual y mental del ser interior” (2003, 13). Esta necesidad espiritual y vital de continuar caminando, a pesar de todo, ha sido analizada en algunos poemas del Subcapítulo II. 2¹⁶⁶, y nos remite también a otro de los más famosos haikus del poeta, que da título al libro de Watson¹⁶⁷:

秋風あるいてもあるいても
aki kaze aruite mo aruite mo

Por más que camine
 Por más que camine...
 Viento de otoño.

(SZKS, p. 556, 1939)

En este poema, el poeta muestra a nuestro juicio la dimensión simbólica más característica del viento de otoño (*aki no kaze*) en su poética, que es la permanente lucha contra las situaciones adversas, sobre todo en referencia a su vagabundeo¹⁶⁸. Si bien por cuestiones de espacio tampoco vamos a analizar a profundidad este símbolo, ya hemos mencionado el vínculo estrecho de este tópico natural con el caminar del poeta, ya sea en la dirección que quiere, en una dirección incierta, o en la dirección en que lo arrastra el mismo

¹⁶⁵ “*I push my way through / I push my way through / green mountains*” (Citado y traducido por Abrams 1977, 274)

¹⁶⁶ Revisar sobre todo las páginas 125-126.

¹⁶⁷ El autor traduce el poema de la siguiente manera: “*autumn wind / for all my walking— /for all my walking—*” (Citado y traducido por Watson 2003, 99)

¹⁶⁸ En ese mismo año, escribe un haiku muy similar, que hace referencia a su condición de mendigo:

秋風けふも乞ひあるく
akikaze kyō mo koi aruku
 Viento de otoño-
 Hoy también
 salgo a mendigar.
 (SZKS, 556, 1939)

viento, usualmente con un matiz negativo. El viento de otoño se muestra como una voluntad impersonal de la existencia, mucho más poderosa que sí mismo, a pesar de la cual el poeta debe seguir adelante, o que lo hiere al punto de cuestionarse a sí mismo. A pesar de todo, debe seguir caminando:

Sin palabras, atravieso montaña tras montaña. Siento la soledad y la tranquilidad del aislamiento, casi a un nivel insoportable. Así sigo caminando, con preguntas sobre qué vendrá después, qué haré, qué debo hacer, y sigo caminando. No puedo hacer otra cosa que caminar. Sólo caminar es suficiente. (citado en Abrams 1977, 274)

En este sentido, estos poemas reflejan la determinación del poeta de continuar hacia adelante, al punto que se erigen como consignas de vida, y se encuentran entre sus haikus más famosos. Esta amplitud y universalidad descansa, como hemos visto, en su dimensión simbólica, que se va enriqueciendo con el conocimiento de su vida y la lectura continua de sus poemas y escritos en su diario. Tal como Melchy Ramos ha señalado, en esta obra el mundo natural va ganando una dimensión simbólica como

un territorio para poner a prueba la autosuperación y encumbrar el espíritu contemplativo [...] el mundo natural gana prestigio en sus poemas y se convierte en fuente de un lenguaje espiritual para expresar su camino en búsqueda de un interior profundo y vivo (*Mientras más me adentro...más me adentro... verdes montañas*). (2018, 187)

Ahora bien, volviendo al análisis del símbolo de la lluvia estacional *shigure*, vemos como este sentimiento de prueba física que simbolizan de diferentes maneras la figura de la montaña y el viento de otoño, se diluye con la lluvia fría, que penetra el cuerpo cansado del poeta a medida que envejece y pierde sus fuerzas:

しぐるるや人のなさに涙ぐむ
shigururu ya hito no nasake ni namidagumu

Lluvia de invierno.
La gente ha sido tan amable
que mis ojos se llenan de lágrimas.

(SZKS, 199, 1930)

En este poema, Santōka alude al otro significado posible de la lluvia *shigure*; la referencia a las lágrimas. Contra la carga simbólica de desamparo y dificultad que trae la evocación de esta lluvia, el poeta contrasta la amabilidad de la gente, probablemente luego de haber recibido una cuantiosa limosna. Por lo general, sin embargo, esta lluvia se presenta en escenas mucho más desoladoras. Tal como Abrams señala, el *shigure* y el desamparo que trae al poeta lo hace sentir, “la muerte [como] una realidad que debe confrontar directamente” (1977, 301):

しぐるるや死なないでゐる
shigururu ya shinanaide iru

Llueve...
Todavía no he muerto.

(SZKS, 13, *Hachi no ko*, 1927-1928)

La muerte ocupa una enorme importancia en las reflexiones de Santōka y, por lo tanto, en la expresión de su interioridad, como vimos en el Subcapítulo II. 2. En este poema en específico, la conciencia de la muerte se lleva al límite mínimo de la expresión, hasta la constatación más sencilla posible de hechos, vinculándola con la lluvia pasajera. Por lo tanto, la lluvia *shigure* también podría connotar la posibilidad de morir durante el viaje. En relación a esto, podemos hallar también otros poemas en que Santōka muestra las dificultades de su vida itinerante con este símbolo de la lluvia de fines de otoño:

泊めてくれない村のしぐれを歩く
tomete kurenai mura no shigure o aruku

Camino bajo la lluvia.
Una aldea en la que nadie me puede alojar.

(SZKS, p. 189, 1930)

歩ろくほかない秋の雨ふりつゝのる
aruku hoka nai aki no ame furitsunoru

Solo queda caminar...
La lluvia de otoño cae con fuerza.

(SZKS, 552, 1939)

しぐれて道しるべその字が読めない
shigurete michi shirube sono ji ga yomenai

Un marcador del camino
empapado por la lluvia-
no puedo leerlo.

(SZKS, 547, 1939)

En los primeros dos poemas, la expresión que acompaña a esta lluvia es emocional; en este caso, no hay hospitalidad para el poeta vagabundo, que deberá dormir otro día más a la intemperie, bajo un clima cada vez más hostil. En el último poema, se alude a otros de los símbolos recurrentes en la poética de Santōka: el símbolo del camino (*michi* 道), que tiene una enorme carga semántica en las tradiciones artísticas japonesas. Quien ha comentado acerca de esta figura en la práctica del haiku es Silva, quien afirma su importancia en la estética de este género: “El camino constituye para los *haijin* (hombres del haiku) el tópico central de la vida” (2005, 345). Respecto a Santōka, no hemos hallado comentarios sobre esta figura específica en su poesía, salvo algunos valiosos comentarios de Jorge¹⁶⁹, pero parece denotar una expresión mucho más abstracta que refiere al camino vital escogido por

¹⁶⁹ Durante las últimas revisiones de esta tesis se inició la columna mensual “Ir sin fin” de Julia Jorge en *El Rincón del Haiku*. En la primera entrada, titulada “Comenzar”, presenta una traducción de un fragmento de una entrada de diario de Santōka subtitulada *tobira no kotoba* 『扉の言葉』, de febrero de 1933, que la autora considera que “presenta una especie de ley vital”. Este fragmento, que también hemos incluido al final del próximo subcapítulo, responde a dos ideas claves en su poética, según la autora, “la composición poética del haiku como camino, 俳句道 *haiku-do*, donde se inscribe una ética: ir recto por el camino significa estar presente a cada paso” y la idea “del camino de la composición poética del haiku en un sentido material: el haiku que se hace al caminar, que se sirve de las sutilezas del entorno que acompañan ese tránsito” (2024, s.p.).

el poeta. Algunos de sus haikus más sencillos representan la figura de un camino único, recto o solitario, en concordancia con el propio camino espiritual y artístico escogido por el poeta:

まっすぐな道でさみしい
massuguna michi de samishii

Tan recto
y solitario
el camino.

(SZKS, 12, *Hachi no ko*, 1927-1928)
Trad. Mónica Drouilly (Drouilly 2003, 62)

しぐるるや道は一すぢ
shigururu ya michi wa hitosuji

Cae la lluvia otoñal.
Este camino...forma solo una línea.

(SZKS, 197, 1930)

けふも濡れて知らない道を行く
kyō mo nurete shiranai michi o yuku

También hoy, empapado,
recorro un camino desconocido.

(SZKS, 190, 1930)

En los dos primeros poemas, se remarca el carácter recto, sin curvas ni desvíos, del camino que debe recorrer el poeta, como un símbolo de la disciplina ascética, vital y artística que desea seguir. Mientras el primero contrasta el camino con su interioridad -la soledad-, el segundo y el tercero lo hacen con la mencionada lluvia. Según Wilson, en el segundo poema el término *hitosuji* no solo hace referencia a “una línea”, sino a “con un único propósito” (Ōyama, 2021, 150). Asimismo, en el primer haiku, el adjetivo *samishii* (solitario) no solo hace referencia al camino mismo, sino al poeta, por lo que podría traducirse como “Por el

camino que solo va hacia adelante / voy solitario”¹⁷⁰.

Definitivamente, la alusión en estos poemas no es solo al camino físico que el poeta tiene delante de sus pies, sino –simbólicamente- al camino vital que recorre a diario, lleno de privaciones, dudas y resoluciones. Este símbolo, por lo tanto, sugiere la práctica ascética y el entrenamiento interno de Santōka a lo largo de sus últimos años, que debe recorrer a solas. El poeta expresa una afirmación similar en otro de sus haikus más famosos:

この道しかない春の雪ふる
kono michi shika nai haru no yuki furu

Sólo hay un camino...
Cae la nieve
de primavera.

(SZKS, 65, *Tabi kara tabi e*, 1934)
Trad. Mónica Drouilly (Drouilly 2003, 33)

Este poema tiene una expresión que vale la pena resaltar, “*kono michi shika nai*” que Drouilly ha traducido como “Sólo hay un camino...”. La expresión, sin embargo, hace referencia a un camino particular, a “este camino” (*kono michi*), que también puede hallarse en otros poemas, y que podría traducirse como “no existe sino este camino” En este resuena el famoso haiku de Bashō, tal vez uno de los poemas más conocidos de toda la tradición, que también hace referencia a “este camino”:

この道や行く人なしに秋の暮
kono michi ya yuku hito nashi ni aki no kure

Este camino
ya nadie lo recorre,
salvo el ocaso
(Citado y traducido en Silva, 2005, 354)

¹⁷⁰ Haya y Tsuji lo traducen enfatizando aún más esta expresión de interioridad:
Por un camino todo derecho
(sin montañas, sin compañía)
me asalta la nostalgia. (Citado y traducido por Haya y Tsuji 2004, 97)

El poema de Bashō, al igual que el de Santōka, hacen referencia al camino físico delante de ellos, pero también al camino artístico y espiritual. Así, el camino que recorre el poeta va adquiriendo un carácter simbólico cada vez mayor, con la lectura sucesiva de sus poemas y el conocimiento de sus circunstancias de vida. Santōka enfatiza la figura del camino único más que Bashō, volviéndolo un símbolo central en su poética:

このみちをたどるほかない草のふかくも
kono michi o tadoru hoka nai kusa no fukaku mo

No tengo otra opción más que este camino...
incluso en la hierba profunda.

(SZKS, 124, *Tabigokoro*, 1938)

Así, el símbolo adquiere forma con la repetición en su obra de la figura del camino que recorre solo, que solo tiene una dirección o que solo va hacia adelante¹⁷¹. De igual manera, en otros poemas, el carácter individual, único, de este camino, se muestra en el tópico del camino que solo aparece ante la ausencia de los demás. En otras palabras, el camino aparece frente al poeta cuando este se queda solo:

かへりはひとりの月があるいっぽんみち
kaeri wa hitori no tsuki ga aru ippon michi

Regreso a solas...
Solo un camino
y solo una luna.

(SZKS, 562, 1940)

El último simbolismo que vamos a analizar en este recorrido es el de las hierbas

¹⁷¹ Otro ejemplo notable es:

わかれてきた道がまっすぐ

wakarete kita michi ga massugu

El camino que se dividió
ahora sigue derecho.

(SZKS, 61, *Tabi kara tabi e*, 1934)

silvestres o hierbajos (*zassō* 雑草), que es un nombre común para denominar la mala hierba en Japón. Esta vegetación, que crece naturalmente y sin cuidado alguno en la naturaleza, está compuesta por un gran número de especies de hierbas y plantas. El mismo término señala que se trata de una hierba “miscelánea”, en referencia a que no hace alusión a una hierba particular, dentro de una cultura de representación tan precisa y sugerente de la naturaleza. Esto nos habla del carácter general, desatendido, del referente natural sobre el cual Santōka está construyendo (también naturalmente, orgánicamente) un símbolo en su poética, sin un sentido estacional específico.

En ese sentido, Abrams ha anotado, siguiendo su idea de que el poeta atiende más al crecimiento y decaimiento natural que a los tópicos estacionales tradicionales, que él

halló una especial atracción por la fertilidad y tenacidad de las hierbas silvestres, por lo que escribió en su diario: “Mi existencia no difiere de la de los hierbajos. En solo ese simple hecho encuentro satisfacción”. El siguiente poema expresa la belleza y vitalidad salvajes de estas hierbas”. (1977, 280)

Y cita el siguiente poema:

あるがまま雑草として芽をふく
aru ga mama zassō to shite me o fuku

Tal como son
unos simples hierbajos
siguen brotando.

(SZKS, 75, *Zassō fūkei*, 1935)

Este poema no solo evoca la simplicidad y naturalidad de unos hierbajos, que siguen brotando según su propia condición natural o vitalidad, sino también busca expresar una verdad natural hallada en este simple hecho. “Los hierbajos brotan porque sencillamente es así”, parece querer decirnos el poeta, “de la misma manera, los seres humanos seguimos naciendo, y yo sigo existiendo”. En su *Diario de Issō-an*, escribió el 19 de agosto de 1940

que “Si no entiendes la virtud de las malas hierbas, no podrás entender la mente de la naturaleza. Las malas hierbas captan su propia esencia y expresan su verdad” (citado en Ōyama 2021, 309). En esta línea, Stevens ha anotado que en su poética los hierbajos “representan la existencia humana”, señalando que era uno de sus temas favoritos y que él tendía a comprarse con estas hierbas en su obra:

"Brotar, crecer, florecer, sembrar y marchitarse, como los hierbajos, nada más: eso está bien" [escribió Santōka]. Las malas hierbas están por todas partes, sin cultivar, viviendo con todas sus fuerzas, hasta que se marchitan, mueren y vuelven a renacer en la siguiente primavera. (1980, 26)

Así, las hierbas silvestres presentan una dimensión simbólica que alude a la vida humana y, específicamente, a la del propio poeta, que continuó viviendo en medio de lugares inhóspitos y en condiciones desafiantes. En algunos poemas notables, incluso, este simbolismo es traspasado a las hierbas (*kusa*) en general. Ciertamente, la capacidad de Santōka de no enfermarse seriamente durante sus viajes es asombrosa, con un cuerpo que resiste continuamente sus vicios y privaciones, sometido a una dieta y una rutina demandante. Así, las hierbas silvestres son un reflejo de esta tenacidad natural, involuntaria, de continuar con vida, de una resistencia asombrosa ante la muerte. Por ello, ante la lluvia fría, asociada a esta, la mente de Santōka se aferra a estas hierbas, en uno de sus haikus más famosos:

死んでしまへば、雑草雨ふる
shinde shimaeba zassō ame furu

cuando muera...caerá la lluvia...la yerba...

(SZKS, 80, *Zassō fūkei*, 1935)

Trad. Yaxkin Melchy Ramos (Melchy Ramos 2018, 186)

Ello explica, también, el uso recurrente de esta figura en poemas que muestran, de manera explícita o implícita, la supervivencia del poeta, o la tenacidad de la vida misma:

ともかくも生かされてはゐる雑草の中

tomokaku mo ikasaretewa iru zassō no naka

De alguna manera
me mantienen con vida
rodeado de hierbas.

(SZKS, 61, *Sankō suikō*, 1934)

En este poema, la expresión del hecho de continuar con vida es directa, lo cual nos recuerda algunos poemas del Subcapítulo II. 2 en que expresa sus reflexiones. Asimismo, el poema expresa su desconcierto –y tal vez, su agradecimiento- ante el hecho que, como las hierbas silvestres, una fuerza misteriosa lo mantenga con vida, a pesar de todo.

La recurrencia de imágenes de vegetación, más allá de las hierbas silvestres, es algo que también se puede observar en su poética. Las hierbas secas (*karekusa* 枯草) o la falta de hojas, por ejemplo¹⁷², figuran en otros poemas en que Santōka expresa sus pensamientos y sentimientos sobre la muerte. Por otro lado, las hierbas en general (*kusa* 草) no solo representan la tenacidad de la vida, sino su continuo surgimiento y decaimiento, su fragilidad y abundancia, así como la constante posibilidad de morir:

ここを死に場所とし草のしげりにしげり
koko o shinibasho to shi kusa no shigeri ni shigeri

Este parece ser el lugar donde moriré.
Las hierbas crecen profusamente.

(SZKS, 58, *Sankō suikō*, 1934)

いつでも死ねる草が咲いたり実ったり
itsu demo shineru kusa ga saitari minottari

¹⁷² 死のしづけさは晴れて葉のない木
shi no shizukesa wa harete ha no nai ki
La serenidad de la muerte...
En un cielo despejado, un árbol sin hojas.
(SZKS, 114, *Kokan*, 1938)

Puedo morir en cualquier momento-
las hierbas siguen floreciendo
y dando frutos.

(SZKS, 57, *Sankō suikō*, 1934)

Sobre estos poemas, Abrams comenta que Santōka “quería sobre todo aceptar la muerte tan fácilmente como las flores y los insectos seguían su curso natural de crecimiento y decadencia” (1977, 301). Como podemos leer en una entrada de sus diarios, en su penúltimo año de vida escribe acerca de la generosidad de sus amigos, que le permitieron encontrar un nuevo hogar temporal en Matsuyama, lo que sería su cabaña Issō-an. Escribe “Este nuevo hogar está en un terreno elevado y es bastante tranquilo. La montaña es hermosa, la arena pura, el agua dulce, y la gente no está mal, según parece. Para un viejo vagabundo como yo, es una morada más allá de mi alcance. Es demasiado buena, pero la recibiré humildemente” (citado en Ōyama 2021, 269). Y acompaña la entrada con este haiku:

おちついて死ねさうな草 枯るる
ochitsuite shinesōna kusa karuru

En calma
como las hierbas que se marchitan
puedo morir.

(SZKS, 556, 1939)

Con ello, vio en la condición de las hierbas un símbolo de su propia vida, que también se marchitaba y estaba pronto a terminarse.

De esta manera, queda patente el esfuerzo de Santōka por “habitar” un mundo simbólico particular, construyendo una poética en la cual ciertos elementos naturales reflejan en mayor medida su vida, sus creencias y preocupaciones, es decir, su subjetividad. De alguna manera, este tratamiento subjetivo de la naturaleza no estuvo en contra de su

apreciación de la realidad natural en general, que lo acompañó de manera continua durante sus viajes y hasta su muerte. Más bien, también lo ayudaron a ofrecer una imagen viva de sí mismo en medio de la naturaleza que habitó, con sus hábitos y preferencias, con sus propias inclinaciones emocionales hacia la misma. Estos rasgos de autorrepresentación serán más explorados en el último subcapítulo, en el cual examinaremos el autorretrato en su poética.

II. 5. El uso del haiku como autorretrato

“El verdadero poema no es el que el público lee. Existe siempre un poema no impreso sobre papel, que coincide con la producción de este, estereotipado en la vida del poeta: *aquello en lo que se ha convertido a través de su trabajo*. La pregunta no es cómo puede expresarse la idea en piedra, o sobre un lienzo, o en papel, sino hasta qué punto ha obtenido forma y expresión en la vida del artista. Su verdadero trabajo no estará expuesto en la galería de ningún príncipe”¹⁷³.
Una semana en los ríos Concord y Merrimack (A Week on the Concord and Merrimack Rivers,
1849)
Henry David Thoreau

Tal como hemos visto en los subcapítulos anteriores, el haiku fue para Santōka un medio para expresar su individualismo y su compleja y turbulenta interioridad, cruzada por dudas, deseos, reflexiones y cuestionamientos a sí mismo. De la misma manera, fue un medio para expresar la conciencia de su cuerpo y dar forma y sentido a sus emociones en contacto con el mundo, ya sea directa o simbólicamente. En algunos casos límites, el haiku le sirvió para dar un breve testimonio de sí mismo ante la presencia de la muerte.

Tomando esta última idea, en el presente subcapítulo nos gustaría explorar el uso del haiku en su poética para ofrecer una representación de sí mismo, que es posible entender en términos de autorretrato. Si bien no vamos a explorar teóricamente la noción de autorretrato —una tarea que bien podría servir para una investigación doctoral—, esta nos sirve como un

¹⁷³ Thoreau, Henry David (2018). *Poemas*. Edición de Javier Alcoriza. Cátedra. p. 9

enfoque interpretativo a los poemas de Santōka, novedosa en los estudios del haiku, que resalta la importancia de la subjetividad en su poética. De igual manera, examinaremos los sentidos en que el poeta realizó estos autorretratos, así como sus aproximaciones discursivas al haiku que se acercan a este término.

En un primer momento, podemos proponer que el haiku como autorretrato alude a poemas que de manera explícita tienen por finalidad principal brindar una imagen del poeta, presentando tanto una dimensión objetiva (de evocación del entorno) como subjetiva, ya sea mediante el uso de los recursos que hemos visto u otros. De manera general, la subjetividad en estos poemas se muestra en el hecho que esta imagen de sí mismo es, ante todo, una vía de problematización o afirmación de su identidad.

Por ello, veremos que en el caso de Santōka muchos de estos poemas aluden de manera directa a su identidad como monje mendicante, mendigo y viajero. En esto siguió a algunos famosos poetas del pasado¹⁷⁴, que también tomaron la ruta y los hábitos y volvieron la poesía un principal instrumento de su búsqueda espiritual, transformando su vida en algo indelible del efecto y sentido de su obra.

Tal como veremos, esta representación de sí mismo se da en diferentes grados: algunos poemas presentan prólogos poéticos o títulos específicos –algo inusual en el haiku– que resaltan este carácter, mientras que otros lo hacen de manera más atenuada al referir a ciertos elementos que identifican al poeta. De igual manera, cabe señalar que esta clasificación como autorretrato no niega que existan rasgos de autorrepresentación en otros

¹⁷⁴ Nos referimos, sobre todo, a poetas el mencionado Bashō o Ryōkan (1758-1831).

poemas de Santōka, tal como hemos visto hasta el momento¹⁷⁵. En ese sentido, cabe señalar que no existe una separación tajante entre los poemas que funcionan a modo de autorretrato y otros que no, entre los poemas que hemos analizado anteriormente y los que ahora clasificamos de este modo. Más bien, se trata de una línea delgada y permeable entre ambos. Antes de analizar haikus específicos de Santōka, sin embargo, nos gustaría hacer un comentario general al este uso del haiku.

Analizar el haiku en términos de autorretrato implica una inversión significativa en la comprensión de este género. Usualmente, como hemos visto, esta poesía ha sido definida por el objeto representado en ella, sea estacional, natural o en relación a un “instante” o “escena” del entorno. Entenderlo en términos de autorretrato implica poner el énfasis en el sujeto poético, que se constituye y expresa mediante el poema. Asimismo, implica desvincular al haiku de una comprensión absolutamente “realista” de expresión del yo biográfico, ya que esta constitución puede tener ciertos grados de ficción o, por lo menos, de selección de la realidad que el poeta desea afirmar sobre sí mismo; es decir, implica ciertas recurrencias o tópicos con los cuales se muestra a sí mismo. Esta inversión descansa, en última instancia, en la apreciación de la persona poética que la obra de un autor -o algunos de sus poemas claves- forma, poema a poema, como fragmentos borrosos de una imagen definida.

Quien ha desarrollado a cierta extensión esta inversión que enfatiza la subjetividad ha sido Silva (2005), tal como hemos mencionado brevemente en la Introducción, a pesar de que no utiliza los términos de la presente tesis¹⁷⁶. Curiosamente, Silva no refiere a Santōka

¹⁷⁵ En el Subcapítulo II. 3., por ejemplo, analizamos poemas en que el “yo” del poeta se muestra de manera más evidente con referencias a su biografía. De manera general, asimismo, la expresión de la interioridad, la representación del propio cuerpo y la configuración de simbolismos que descansan en su estilo de vida particular también ofrecen una imagen fragmentada del poeta.

¹⁷⁶ Podemos sintetizar que el estudio de Silva enfoca la comprensión del haiku desde las características sociales,

en su estudio, aunque su vida y obra ejemplifiquen en un grado casi absoluto sus ideas. De igual manera Stanford ha analizado la obra de Sugita Hisajo en términos de “autorretrato” (*self-portraiture*) y “autorretrato psicológico” (*psychological self-portraiture*) (2015). Si bien la investigadora no se detiene a desarrollar o problematizar teóricamente estos términos, por su uso podríamos deducir lo siguiente: el primer término refiere a una representación autobiográfica del poeta o la poeta, que utiliza los recursos pictóricos del paradigma del *shasei*. El segundo término, por otro lado, refiere a un haiku que usa menos recursos pictóricos y que ahonda en algún cuestionamiento interno de la posición personal -respecto a la sociedad o a la cuestión de género, por ejemplo- del poeta.

En el caso de nuestro análisis, no hacemos esta distinción, dado que todos los haikus como autorretratos de Santōka presentan en algún grado elementos objetivos (la evocación de una imagen externa, pictórica) y elementos subjetivos, como la expresión de la interioridad y la problematización de la identidad. Con ellos, el poeta va construyendo cierta imagen de sí mismo, lo cual se conecta con la relevancia específica que tiene en su poética la autoobservación y autoexpresión. En otras palabras, si bien el haiku como autorretrato puede ser una óptica general para entender la práctica general de este género, es especialmente relevante para comprender la poética de Santōka. El mismo poeta se veía a sí mismo como alguien sumamente particular, que no encajaba del todo con su sociedad, su círculo de amistades o con los poetas del pasado, y exploraba esta diferencia en sus escritos:

Bashō es Bashō, Ryōkan es Ryōkan. Aunque uno quisiera convertirse en Bashō, sería incapaz de hacerlo; y ni siquiera podría empezar a imitar a Ryōkan. Sólo soy yo

vivenciales y estéticas del yo poético de diversos poemas, afirmando que las diversas facetas de la vida del *haijin* son en realidad lo que dan lugar a los tópicos poéticos del haiku; es decir, que lo poetizado en realidad es el sujeto poético, más que los objetos naturales percibidos. Estas facetas –como la vida siempre en viaje, la pobreza material y social, o la complicidad íntima con la naturaleza, que el poeta goza y padece- tienen por centro la noción de intemperie o *nozarashi*, que refiere a una vida al descubierto y al margen, desprotegida física, moral y socialmente.

mismo. Santōka es Santōka. No pienso en convertirme en Bashō, y de todos modos no sería capaz de hacerlo. Para una persona que no es Ryōkan, vestirse como él sólo lo mancilla y al mismo tiempo se perjudica a sí mismo. Estaré bien si puedo convertirme en Santōka; darme vida como solo yo mismo puedo hacerlo: ese es mi camino. (citado en Ōyama 2021, 31)

Como veremos, esto se debe en gran parte a la imagen muchas veces degradada, despectiva, que tuvo de sí mismo.

II. 5. 1. El autorretrato explícito: autodesprecio, autocastigo y autodisciplina

Dentro de la obra de Santōka, es posible hallar poemas que llevan un título un término cercano a la noción de autorretrato, como *jichō* 自嘲 (burla de mí mismo o autodesprecio), *jiseki* 自責 (autocastigo) o *jikai* 自戒 (autodisciplina). Estos términos tienen en común la repetición del ideograma 自 (*ji*), que refiere a “uno mismo” o “por cuenta de uno”, así como la autorrepresentación del poeta bajo una mirada negativa. En estos, Santōka resalta algún defecto o da un juicio de valor respecto a su conducta perniciosa. Antes de ver estos poemas, sin embargo, nos gustaría ver otro que, de manera más directa, lleva por título *jigazō* 自画像 (autorretrato):

ぼろ着て着ぶくれておめでたい顔で
boro kite kibukure te omedetai kao de

Envuelto en harapos
con un rostro optimista
(recibo el Año Nuevo).

(SZKS, 101, *Kaki no ha*, 1937)

En este haiku, escrito durante las celebraciones de Año Nuevo, el poeta se representa a sí mismo con autocompasión y humor, comentando de manera irónica que incluso una

persona como él, envuelta en harapos en medio del invierno, puede sentir alegría por la llegada del Año Nuevo. Esta interpretación sigue las versiones de Abrams (1977) y Stevens (1980), que traducen su expresión facial de manera positiva¹⁷⁷, lo cual genera un contraste significativo entre la referencia a su ropa empobrecida de mendigo, que no llega a abrigarlo y lo distancia del resto de la sociedad, y su rostro alegre, que lo acerca con calidez a los demás. Por otro lado, Miura y Green (s.f.) traducen esta expresión de manera más negativa¹⁷⁸, mostrando la posible ironía –con un matiz despectivo y de patetismo– con que Santōka observa su propia situación, digna de lástima.

Esta mirada negativa a sí mismo también es recurrente en sus diarios poéticos, en los que tiende a escribir sobre sus vicios y su falta de utilidad, reflejando muchas veces un estado de ánimo depresivo. Por ejemplo, el 27 de agosto de 1940 escribió: “Sin talento e incompetente como soy, solo hay dos cosas que puedo hacer: caminar, con mis dos pies; y componer, componiendo mis poemas...” (citado en Watson 2003, 9). Ese mismo año, había escrito el siguiente haiku, que lleva por título otro término similar, *jisei* 自省 (autoexamen o autorreflexión):

蠅を打ち蚊を打ち我を打つ
hae o uchi ka o uchi ware o utsu

Un manotazo a una mosca
 otro a un mosquito
 y otro a mí mismo

(Trad. Vicente Haya, Akiko Yamada y José Manuel Martín Portales) (SZKS, 591, 1940).

¹⁷⁷ Respectivamente: “*Dressed in rags, / bulging in padded winter-clothes, / a face of innocent happiness*” (Citado y traducido por Abrams 1977, 287) y “*Bundled up in rags, / A face full of New Year's greetings*” (Citado y traducido por Stevens 1980, 87).

¹⁷⁸ “*In old rags, / Bundled up - / Wearing a foolish face*”. Citado y traducido por Miura y Green (s.f., s.p.)

A primera vista, el haiku ofrece una imagen bastante sencilla, en la cual la presencia del poeta se muestra principalmente con el pronombre personal de primera persona (*ware*); un poeta que, luego de aplastar un par de insectos, se da un palmazo a sí mismo. Sin embargo, la elección del título nos lleva a considerar la escena con un sentido más profundo. Jorge señala la diferencia del uso del verbo *uchi* para nombrar el acto de “golpear” a los insectos, y el uso del verbo *utsu* para el golpe a sí mismo, que “tiene sentido afectivo; es decir, de algo que golpeó emocionalmente al yo. Podría traducirse como percutir, batir, pulsar, tocar” (2022a, 269). En ese sentido, el “autoexamen” puede referir a que, luego de tomar un par de vidas –lo cual está prohibido en la ética budista- el poeta siente un golpe emocional, debido a tomar consciencia, una vez más, de su incongruencia moral. Esto nos recuerda algunos poemas que analizamos en el Subcapítulo II. 2., en los que el poeta expresa su conciencia atormentada, llena de reproches que se hace a sí mismo¹⁷⁹.

En ese mismo sentido, Abrams resalta la importancia del “autoexamen” (*self-interrogation*) en su vida y obra, explicando el vínculo entre su inclinación por el zen y esta disciplina dolorosa:

Santōka trató de superar sus debilidades espirituales negando cualquier fuente externa de salvación y poniendo toda su energía en el autoexamen y la autorrevelación. Pero en su búsqueda de la verdad sobre sí mismo descubrió que sus debilidades eran aún más evidentes, que era innegablemente un falso monje incapaz de controlar sus apetitos físicos y que vivía de la buena voluntad de sus amigos. Así, la verdad le llevó al sufrimiento, y el sufrimiento se convirtió casi en una virtud estética digna de cultivar. Escribió: “El hombre honesto debe sufrir. El hombre honesto se vuelve honesto en proporción a su sufrimiento. El dolor profundiza el pensamiento y fortalece la vida. El dolor es la purificación de la vida”. (1977, 276)

Como parte de esta reflexión y retrato de sí mismo, con los cuales el poeta ahonda en su visión dolorosa de sí mismo, encontramos en el *Sōmoku* dos poemas que llevan por título,

¹⁷⁹ Ver Subcapítulo II. 2., pp. 129-130.

respectivamente, *jiseki* 自責 (autocastigo) y *jikai* 自戒 (autodisciplina):

酔ざめの風のかなしく吹きぬける
yoizame no kaze no kanashiku fukinukeru

Tristemente sopla
un viento que me da sobriedad.

(SZKS, p. 90, *Kaki no ha*, 1936)

一つあれば事足る鍋の米をとぐ
hitotsu areba kototaru nabe no kome o togu

Con que dé para un hueco, es suficiente
Lavo el arroz de la cacerola

(SZKS, 103, *Kaki no ha*, 1937)

Trad. Vicente Haya y Hiroko Tsuji (Haya y Tsuji 2004, 114)

En estos poemas, Santōka expresa, respecto a sus hábitos, un arrepentimiento y una reafirmación. En el primero, el poema es un “autocastigo” en el sentido en que se fuerza a mirar y dejar constancia de sí mismo en una faceta desagradable; esto es, como una persona errante que ha pasado de ser un monje mendicante a un simple borracho, dominado por su alcoholismo. En el segundo poema, como una contraparte más luminosa, Santōka presenta el haiku a manera de una autoafirmación de su disciplina y frugalidad respecto a su comida y pertenencias. Ōyama ha traducido este término, *jikai*, como “autocrítica” (*self-criticism*), señalando también en su comentario al mismo este carácter un poco más positivo (2021, 183).

A pesar de estas maneras de presentarse a sí mismo, en las cuales el componente moral está presente de manera incisiva, Santōka veía estos actos de arrepentimiento y penitencia como una muestra más de su excesiva debilidad, por lo que también se burlaba constantemente de sí mismo. Abrams ilustra esto con una breve selección de aforismos del

poeta, pero nosotros lo vemos de manera más evidente en tres haikus de su antología titulados *jichō* 自嘲. Podríamos traducir este término como “autodesprecio”¹⁸⁰ (1977, 277). Se trata de los siguientes poemas del *Sōmokutō*, de los cuales primero analizaremos dos:

影もぼそぼそ夜ふけのわたしがたべてみる
kage mo boso-boso yofuke no watashi ga tabete iru

Mi sombra también
hace poco ruido...
En la madrugada, como a solas.

(SZKS, 98, *Kaki no ha*, 1936)

初孫がうまれたさうな風鈴の鳴る
hatsu mago ga umareta sōna fūrin no naru

Al parecer
ha nacido mi primer nieto.
Suenan las campanillas de viento.

(SZKS, 118, *Kokan*, 1938)

En el primer poema, Santōka se retrata como alguien sin compañía, que come a solas en la profundidad de la noche. El énfasis del poema está en la onomatopeya *boso-boso*, que tiene el sentido de “silenciosamente”¹⁸¹, pero también presenta el matiz de algo muy desabrido o seco. Esto nos lleva a considerar el sentido de burla o autodesprecio en el poema en que el poeta no solo encuentra desabrida, insípida su comida, sino su propia compañía. En el segundo poema, la razón por la cual Santōka pudo haber considerado este poema como una burla de sí mismo es un poco más difícil de observar. No encontramos alguna referencia a este sentimiento; más bien, la alusión al sonido de las campanillas de viento —que es una

¹⁸⁰ Para ello, hemos seguido la traducción de Wilson (“*self-scorn*”) (Ōyama 2021, 319) pero también la idea de la “burla de mí mismo”, acorde a la traducción de Miura y Green (s.f.): “*self-ridicule*”.

¹⁸¹ Sato la traduce como “desganadamente” (*desultorily*), haciendo un mayor énfasis en la dimensión emocional del poema: “*With a shadow too desultorily late night I’m eating*” (2002, 51).

palabra estacional de fines de verano- nos sugieren un sentimiento de calma y sosiego. La razón tal vez es biográfica: en su cabaña en Matsuyama, con una vida tranquila gracias al soporte de sus amigos, Santōka se entera de que su único hijo, Ken, que está trabajando en Manchuria, es ahora padre, ante lo cual solo puede escribir un poema de felicidad al respecto, que ya mencionamos¹⁸². Este poema puede haber sido escrito luego, con una sombra de arrepentimiento por sus faltas como padre; mientras su hijo trabaja para sacar a su nueva familia adelante, Santōka continúa su estilo de vida en gran parte inútil, mantenido por los demás, como lo ha hecho desde hace años.

Si bien hay otros poemas en su obra poética que llevan este título, como los que analizamos en el Subcapítulo II. 1.¹⁸³, nos gustaría culminar este análisis con el tercer poema mencionado del *Sōmokutō*, que es uno de los más famosos y que ha presentado mayores desafíos de traducción. Este viene acompañado con un prólogo poético:

昭和六年、熊本に落ちつくべく努めたけれど、どうしても落ちつかなかつた。またもや旅から旅へ旅しつづけるばかりである。

En 1931, intenté con esfuerzo quedarme en Kumamoto, pero fue en vano. Una vez más, lo único que puedo hacer es continuar de viaje en viaje.

Y sigue el haiku:

自嘲 (*jichō*)
Autodesprecio

うしろすがたのしぐれてゆくか
ushiro sugata no shigurete yukuka

La espalda en silueta
(del monje errante que se aleja)
“¿Se irá mojando?”

¹⁸² Ver el Subcapítulo II. 3., página 151.

¹⁸³ Revisar las páginas 102-103.

(SZKS, 22, *Hachi no ko*, 1931)
Trad. Vicente Haya y Hiroko Tsuji (Haya y Tsuji 2004, 156)

En este, el poeta brinda una imagen de sí mismo basado en un punto de vista extraño: este evoca literalmente “la silueta de una espalda” (*ushiro sugata*), apenas vislumbrada entre la fría lluvia *shigure*, que se está alejando -o desvaneciendo- (*yuku*) junto a esta. La traducción citada, única en nuestro idioma, se toma la libertad de añadir la marca de identidad del “monje errante”, por tratarse evidentemente de una imagen de sí mismo. La complicación reside en el “punto de vista”: ¿es el poeta que se observa a sí mismo irse entre la lluvia? Esta extrañeza ha generado diversas interpretaciones, y algunos traductores han optado en transformar todo el enunciado en una interrogación, volviendo la imagen más ambigua¹⁸⁴, mientras que otros han buscado clarificar la imagen mediante el uso del posesivo (“mi espalda”) u otras formas de evidenciar que se trata de la figura del propio poeta¹⁸⁵.

Sin embargo, los traductores coinciden en que el poema busca ofrecer una imagen del poeta desde el exterior, desde un punto de vista inusual y objetivo¹⁸⁶. Nosotros observamos que el poeta se retrata a sí mismo alejándose de espaldas, mientras la lluvia *shigure* empapa la escena con las asociaciones simbólicas de incertidumbre, soledad y desamparo, reflejando el matiz emocional del poeta ante el viaje solitario que está a punto de emprender. En el prólogo, explica que esto se debe a su inhabilidad de quedarse quieto, de echar raíces, por lo

¹⁸⁴ Por ejemplo, Stevens lo traduce como “*From the back, / Walking away soaking wet?*” (1980, 39). Por otro lado, Abrams lo traduce como “*A receding figure, / soaked in the autumn rains?*” (1977, 287). De igual manera, Hisashi y Green lo traducen como “*A vague shape from behind - / Into the drizzle, / Disappearing.*” (s.f., s.p.).
¹⁸⁵ Por ejemplo, Watson lo traduce como “*How must I look / from behind / going off in the drizzling rain?*” (2003, 42).

¹⁸⁶ Sobre esta dificultad de traducción que reside en las ambigüedades gramaticales del poema, Miura y Green han comentado que “el sujeto y el objeto y las relaciones figura-fondo están tan fusionados que resulta imposible expresar por completo el sentimiento-impacto [del poema]” (s.f., s.p.). Por otro lado, Haya y Tsuji comentan que Santōka “se ve a sí mismo partir y trata de imaginar lo que hay en la mirada de los que lo ven alejarse con el calabobos [la lluvia *shigure*]” (2004, 156).

cual el poema también es un reproche o una burla de sí mismo.

Esto concuerda con la expresión utilizada, *ushiro sugata*, que no ha sido anotada por los traductores. Comentando un poema de otro famoso *haijin*¹⁸⁷, Rodríguez-Izquierdo señala que esta expresión de homenaje se utiliza para señalar un cambio importante de la persona retratada y que “aún se usa –por ejemplo- para describir una ceremonia de graduación de estudiantes, que en cierto modo inician otra etapa de sus vidas” (2021, 116-117). En el comentario a otro poema¹⁸⁸, esta vez de Buson, este mismo autor añade que se trata de una expresión entrañable que se puede traducir como la “«imagen (de alguien) vista de espaldas», como propia de quien va a emprender un camino y alejarse así de nosotros, sus espectadores” (2017, 55).

Con esto, el significado irónico o de “burla” de Santōka se vuelve mucho más evidente: por un lado, Santōka no se considera un “maestro” digno de esta expresión, ni el camino que emprende es realmente algo que denote un cambio importante; por otro, no hay ningún espectador que lo observe irse, nadie que celebre sus logros. Por ello, el poeta ofrece su haiku como pequeño espejo o autorretrato donde se observa a sí mismo, irónicamente, compasivamente. Solo la lluvia *shigure* lo acompañará en todos sus años de errancia hasta su muerte. Sin dejar ningún discípulo o legado, lo único que se va con él es esa lluvia fugaz

¹⁸⁷ Hattori Ransetsu (1654-1707) le dedica este poema su maestro Bashō:

風の吹きやるうしろ姿かな

kogarashi no fukiyaru ushiro sugata kana

Un vendaval de invierno

se lo llevó, dejándonos

su figura de espaldas. (Citado y traducido por Rodríguez-Izquierdo 2021, 116)

¹⁸⁸ 色も香もうしろ姿や彌生盡

iro mo ka mo ushiro sugata ya yayoijin

Marcha la primavera:

ya es su imagen de espaldas

color y aroma. (Citado y traducido por Rodríguez-Izquierdo 2017, 55)

y fría. Así, llegamos a otra versión del poema, que intenta expresar estos matices de significado:

Al alejarme
la silueta de mi espalda...
¿Desaparecerá como esta lluvia?

Con ello, podemos concluir que existe una evidente intención de Santōka de retratarse a sí mismo en poemas que llevan este tipo de títulos, desde una óptica negativa y con la intención de incidir o comentar la dimensión moral de su vida. De la misma manera, existe en su obra otros poemas que funcionan a manera de autorretratos, implícitamente, en los cuales ofrece una imagen de sí mismo basada en las principales facetas de su identidad.

II. 5. 2. El autorretrato como monje mendicante y mendigo

A diferencia de los poemas anteriores, que presentan explícitamente una intención de autorretrato con el uso de prólogos poéticos, podemos hallar en la obra poética de Santōka otros poemas que también funcionan a manera de autorretratos de manera más implícita o indirecta. Gran parte de estos están orientados a retratar, cuestionar y/o afirmar los componentes centrales de su identidad: por un lado, su condición de monje mendicante o mendigo, dependiendo del momento de su vida en que fueron escritos; por otro, su condición de viajero incansable y errante, sin un destino fijo más que el propio caminar.

Respecto a los primeros, podemos hallar que muchos se centran en elementos clave de esta identidad, tales como las ropas raídas o remendadas (*boro*), el cuenco de mendigar (*teppatsu* 鉄鉢 o *hachi no ko* 鉢の子), o el acto de mendigar en sí (por ejemplo, *koi aruku*, o simplemente *kou*). Para empezar este análisis, veamos uno de los haikus más famosos de Santōka, que el poeta dispone en el *Sōmoku* inmediatamente después del autorretrato final

que acabamos de citar:

鉄鉢の中へも霰
teppatsu no naka e mo arare

Y también en mi cuenco de mendigo
cae el granizo.

(SZKS, 22, *Hachi no ko*, 1932)
Trad. Gonzalo Marquina (Melchy Ramos 2022, 41)

A diferencia del anterior, este poema es extraordinariamente sencillo, y su potente imagen poética apela a todos nuestros sentidos: sentimos el frío del entorno, oímos el tintineo metálico del cuenco de mendigo, hasta podemos imaginar el impacto del granizo sobre el cuerpo desprotegido del poeta. Sin embargo, lo que nos conmueve del poema no es esta representación objetiva de un momento de contacto con el entorno, sino el comentario o el autorretrato implícito que hace sobre el yo poético: el poema nos brinda una imagen de un mendigo que acepta hasta el granizo, y sugiere un abanico de emociones posibles que van desde la conmiseración por su situación hasta el agradecimiento por tener algo que beber. Dentro de este retrato, el cuento de mendigar destaca como un símbolo del propio poeta; es decir, como una afirmación profunda de sí mismo como un monje mendicante¹⁸⁹.

Desde una perspectiva u otra, la potencia simbólica del poema es innegable, su comentario conmovedor sobre la realidad vivida por el poeta. De igual manera, podemos hallar otros poemas semejantes que tienen por centro el acto de recibir lo que la naturaleza le brinda:

鉄鉢、散りくる葉をうけた
teppatsu chirikuru ha o uketa

¹⁸⁹ En ese sentido, Ueda ha comentado el efecto de la fusión de lo subjetivo y objetivo en el poema, citando el comentario de Seisensui sobre el mismo, que señala que “la mente del poeta se había fundido con el cuenco” (1983, 300).

Mi cuenco de mendigo
ha aceptado estas hojas caídas.

(SZKS, 200, 1930)

木の葉ふるふる鉢の子へも
ko no ha furu furu hachi no ko e mo

Las hojas caen y caen...
Y también van a parar
a mi cuenco de mendigo.

(SZKS, 64, *Sankō suikō*, 1934)

En estos dos haikus, la imagen principal es la del cuenco de mendigo que acepta las hojas que caen. Una vez más, lo importante no es el sentido estacional del poema -que podría señalarse con la palabra *ochiba* (hojas caídas), en referencia específica al otoño- sino brindar una imagen de Santōka como mendigo, que sobrevive de lo que la naturaleza le da gratuitamente. En el primer poema, esto es potenciado con la personificación del cuenco: no es el poeta quien “ha recibido” (*uketa*) las hojas, sino el mismo cuenco. Este movimiento lleva a una identificación cabal del poeta con su cuenco, como si se tratara en el fondo del mismo ser. En otro poema, que adopta de manera más clara la forma de un autorretrato, vemos también esta identificación:

春風の鉢の子一つ
harukaze no hachi no ko hitotsu

En el viento de primavera
solo con un pequeño cuenco de mendigo.

(SZKS, 39, *Gyōkotsu tojō*, 1933)

En este poema, el cuenco de mendigo ha pasado a ser lo más representativo del poeta, que se retrata a sí mismo de esta manera. Como principal instrumento de su supervivencia, el cuenco de mendigo de Santōka es símbolo del estilo de vida escogido, que también lo

individualiza y separa del resto de poetas de su época, ajenos a esta realidad. Este estilo de vida mendicante, que llevó de manera casi ininterrumpida durante los primeros seis años desde que inició sus viajes, de 1926 a 1932, dejó una huella profunda en su psicología¹⁹⁰. Esto lo expresó usualmente en sus diarios, ofreciendo una visión íntima de lo que mendigar como monje significó para él:

Suplicando con el corazón lleno de gratitud y respeto, espero encontrar el mundo de la vida y la luz sin límites. Mi peregrinación se adentra en las profundidades del corazón humano. La mendicidad es gratitud mutua y caridad, la base de la sociedad. (citado en Stevens, 1980, 18)

Naturalmente, en sus haikus no podemos hallar este tipo de reflexiones más extensas, pero sí figuras que sugieren el impacto emocional y la actitud espiritual del poeta hacia el acto de mendigar, que trascendía por completo su dimensión práctica. Eso se muestra en algunos poemas que retratan al poeta en el acto de mendigar (*koi* 乞ひ)¹⁹¹ y que ofrecen también una imagen de la naturaleza:

物乞ふ家もなくなり山には雲
mono kou ie mo naku nari yama ni wa kumo

No quedan casas para mendigar...
Nubes en las montañas.

(SZKS, 21, *Hachi no ko*, 1930)

¹⁹⁰ Tal como ha mencionado Stevens, el poeta usualmente se levantaba durante la madrugada, tomaba un desayuno miserable y empezaba a mendigar alrededor de tres horas al día, recorriendo entre 20 a 30 casas o establecimientos, recitando sūtras y recaudando un promedio de 35 sen. También recogía el arroz necesario para el día, que muchos daban en vez de dinero. Con ello, podía pagar el hospedaje de esa noche, y todo lo demás iba a cosas como tabaco, *sake* e instrumentos para continuar escribiendo (1980, 17-18).

¹⁹¹ Encontramos varios poemas de este tipo en su obra, pero no citaremos todos. Algunos son bastante sencillos y no presentan mayor comentario sobre la identidad del poeta, como el siguiente:

柳ちるそこから乞ひはじめる
yanagi chiru soko kara koihajimeru
Caen las hojas del sauce...
Desde aquí
empezaré a mendigar.
(SZKS, 64, *Tabi kara tabi e*, 1934).

En este poema, el poeta se retrata a sí mismo como alguien que, ante la incapacidad de seguir mendigando, se detiene a observar las montañas. Esto puede apelar a una dimensión simbólica que ya hemos mencionado, en referencia a lo interminable de la naturaleza y de sus viajes, pero de manera concreta es una imagen que invita a la contemplación. Así, el poema sugiere a un mendigo que, ante la incapacidad de encontrar sustento, se basta con la contemplación de la naturaleza, que es una suerte de alimento espiritual. Esto habla de la actitud espiritual respecto a la mendicidad que el poeta buscó cultivar y afirmar en su vida, como una práctica ascética y de humildad.

Asimismo, esta identidad no es solo algo que nace solo del propio poeta, sino que los demás lo reconocen así. En algunos poemas, podemos notar que los demás no ven en él al poeta Santōka, ni al viajero, ni siquiera a un monje mendicante en un camino espiritual, sino a un simple y sencillo mendigo. En el Subcapítulo II. 3. citamos el episodio en que vuelve a su aldea natal por primera vez luego de mucho tiempo, y los niños lo persiguen gritándole “¡Mendigo! ¡Mendigo!” (Miura y Green s.f., s.p.)¹⁹². En otro haiku, también se retrata a sí mismo de esta manera, a través de la mirada de los demás:

ホイトウとよばれる村のしぐれかな
hoitō to yobareru mura no shigure kana

“Mendigo”, me llaman.
Ah, las lluvias de otoño
en esta aldea.

(SZKS, 198, 1930)

Este poema, Santōka ofrece un autorretrato coloquial y descarnado en contraste con el elegante y famoso autorretrato de Bashō, en que se identifica (en la mirada de otros)

¹⁹² Ver páginas 144-145.

principalmente como un viajero (*tabibito*)¹⁹³. No existe, como en el poema de Bashō, un sentido de orgullo en ser llamado mendigo (*hoitō* ホイトウ)¹⁹⁴. Acorde a este sentimiento, su identidad como monje mendicante muchas veces constituía un punto problemático, para el cual no tenía una respuesta clara. Abrams señala que el poeta “estaba consciente de la hipocresía de justificar su vagabundeo con la vestimenta de un monje, por lo que continuamente pensaba sobre sí mismo en términos de un mendigo disoluto, más que de un hombre religioso en una búsqueda espiritual” (1977, 286). Algunos otros poemas también aluden a la problemática con referencia al dinero recibido¹⁹⁵ o el arroz donado al poeta¹⁹⁶, pero es más común hallar estas cavilaciones en sus diarios:

2 de octubre de 1930. Hoy, mientras mendigaba, a pesar de haber recibido solo lo necesario para el alojamiento y la comida, salí y volví a mendigar a través de Udo y recibí más arroz y dinero. Eso fue porque quería beber sake. Qué cosa tan despreciable convertir una limosna en alcohol y nicotina. (citado en Ōyama 2021, 83)

A diferencia de otros monjes del zen, que realizaban expediciones con el objetivo de

¹⁹³ 旅人と我名よばれん初しぐれ

tabibito to waga na yobaren hatsu shigure

“El viajero”,

así seré llamado yo.

Primer chubasco invernal.

(Citado y traducido por Haya 2013, 272)

¹⁹⁴ Según Wilson, el término “originalmente significaba hacerse cargo de la comida de un monje zen, con el tiempo pasó a significar el monje y la comida en sí, y más tarde un mendigo o mendigo” (Ōyama 2021, 150).

¹⁹⁵ ありがたいお金さみしくいただく

arigatai okane samishiku itadaku

Apreciado dinero,

desolado

lo recibo.

(SZKS, 204, 1930) Trad. Mónica Drouilly (Drouilly 2023, 115)

¹⁹⁶ あなもたいなやお手手のお米こぼれます

ana motainaya otete no okome koboremasu

¡Qué desperdicio!

Mis manos pequeñas no pueden impedir

que el arroz se desborde...

(SZKS, 554, 1939). Trad. Vicente Haya y Hiroko Tsuji (Haya y Tsuji 2004, 136)

mendigar (*takuhatsu* 托鉢) en nombre de un templo específico, Santōka no tenía ningún nombre de templo que lo respaldara, por lo que muchas veces la policía lo detenía como a un mero mendigo sospechoso (Watson 2003, 7). Él llamaba a sus actividades *gyōkotsu* 行乞 o “mendicidad itinerante”, para remarcar esta diferencia que lo alejaba de una práctica religiosa en común, tal vez por no sentirse digno de aquello. De la misma manera, tendía a representarse en sus poemas tanto con un atuendo de monje (*hōe* 法衣)¹⁹⁷, como alguien que simplemente viste harapos (*boro*), como en el haiku titulado “autorretrato” (*jigazō*), que analizamos anteriormente. En ese sentido, tiene especial relevancia un poema escrito hacia el final de su vida, cuando abandona en manos de sus amigos su túnica y cuenco budistas, tal vez presintiendo su propia muerte, para partir hacia Shikoku:

もとの乞食となり柳ちるかな
moto no kojiki to nari yanagi chiru kana

Nuevamente
 vuelvo a ser un mendigo-
 caen las hojas del sauce.

(SZKS, 537, 1940)

En este poema, Santōka se retrata a sí mismo claramente como un mendigo (*kojiki* 乞食). Habiéndose despojado de las pocas pertenencias que le dieron cierto sentido e identidad durante tanto tiempo, ahora deberá mendigar como cualquier otro de su condición, ofreciendo

¹⁹⁷ Por ejemplo, esto podemos verlo en el siguiente poema:

旅の法衣がかわくまで雑草の風
tabi no hōe ga kawaku made zassō no kaze
 Hasta que seque
 mi ropa de viajero-monje...
 El viento en los hierbajos.
 (SZKS, 38, *Gyōkotsu tojō*, 1932)

sus manos desnudas, sin ninguna connotación religiosa.

Así, todos estos poemas, entendidos como autorretratos, nos muestran cómo la mendicidad constituyó para Santōka una principal fuente de identidad. Esta fue un sustento de vida y una práctica espiritual individualizada, unida al ascetismo de una vida desposeída. Por eso, más que identificarse como un monje o una persona religiosa afiliada a una práctica específica, estos poemas nos brindan una imagen de Santōka como alguien que se identifica con el acto de mendigar y con el cuenco necesario para realizar esta práctica; de la misma manera, se representa vestido de simples harapos, y construye su propia imagen mendicante con referencias al dinero o arroz recibido. Todo ello, sumado a las entradas de sus diarios, nos ofrecen una aproximación al significado profundo que tuvo la mendicidad para Santōka, que osciló entre un sentimiento de falsedad y autodesprecio a una aceptación calmada de sí mismo. Esto también explica por qué no podemos encontrar un haiku suyo donde se refiera a sí mismo de manera más elegante o formal como un monje mendicante (*takuhatsusō* 托鉢僧), debido a la recriminación moral con que muchas veces veía su práctica.

II. 5. 3. El autorretrato como viajero: inevitabilidad, sin sentido y errancia

En contraste con ello, y tal vez libre del peso del juicio moral con que observó su estilo de vida, podemos encontrar autorretratos del poeta que lo identifican plenamente como un viajero (*tabibito*). Al respecto, cabe señalar que Santōka caminó más de cuarenta y cinco mil kilómetros a lo largo de su vida adulta, entre 1926 y 1940, durante sus viajes de mendicidad (Stevens 1980, 16). Si bien su primer viaje tuvo por motivo el recorrido de los

88 templos de Shikoku (*Shikoku o-henro*)¹⁹⁸ para rezar por el alma de su difunta madre, la mayoría de sus siguientes viajes no tuvieron una motivación específica. Por lo general, Santōka viajó por la zona sur de Japón -el suroeste de Honshū, Shikoku y Kyūshū- guiado sencillamente por su deseo de visitar alguna localidad o a algún amigo, y muchas veces sin guía alguna¹⁹⁹.

Si bien no contamos con algún estudio en inglés o español que detalle sus viajes, es posible hallar algunos mapas que han intentado reconstruirlos con base en la información de sus diarios. Estos nos muestran el recorrido errante y hasta cierto punto aleatorio del poeta. Acorde a estos hechos y a sus propios escritos, todos los investigadores de Santōka han abordado de alguna manera u otra la importancia del viaje en su poética, señalado de manera diversa el carácter singular de su aproximación vital y espiritual a este, vinculado al zen, a su tradición poética y al simple y profundo hecho de caminar.

Por ejemplo, Stevens ha enfatizado su cercanía a las prácticas de monjes itinerantes del zen que buscaban la realización espiritual en una vida sin ataduras e inmersa en la naturaleza. Renunciando al mundo, reduciendo su vida a lo absolutamente elemental, y viviendo continuamente enfocado en el momento presente, Santōka encarnó los valores espirituales de esta doctrina, por lo que el autor entiende su práctica del caminar como “*walking Zen*” (1980, 20). Desde esta perspectiva religiosa, el viaje es entendido como una puesta en marcha del saber budista de la impermanencia, y los monjes viajeros son admirados

¹⁹⁸ Este recorrido religioso está asociado al famoso santo del budismo, Kōbō Daishi, más conocido como Kūkai (774-835), fundador de la Escuela Shingon de budismo esotérico.

¹⁹⁹ Una excepción a esto es la serie de viajes que hizo a inicios de 1936 en la región de Tōhoku, llegando a lugares tan lejanos como la Isla de Sado en la prefectura de Niigata, y Hiraizumi en la prefectura de Iwate, influenciado por el famoso recorrido de Bashō descrito en su *Oku no homomichi* (『おくのほそ道』, 1689), al igual que poetas como Buson, Issa y Shiki.

como personas que viajan a lugares distantes y solitarios para experimentar la verdadera naturaleza de las cosas y de sí mismos. En una de las primeras entradas de diario²⁰⁰ de Santōka, en la aldea de Hitoyoshi en Kumamoto, escribe:

14 de septiembre de 1930. He vuelto a salir de viaje. Al final, no soy más que un monje-mendigo. De algún modo, no puedo evitar ser un viajero insensato que pasa toda su vida en perpetuo movimiento. Como maleza flotante, voy de esta orilla a aquella. Disfrutando de una tranquilidad lamentable- estoy triste, pero feliz. El agua fluye y las nubes se mueven sin cesar. Cuando sopla el viento, las hojas caen de los árboles. Cuando los peces nadan, solo están actuando como peces; cuando los pájaros vuelan, solo están actuando como pájaros. Así que, dos piernas mías, caminen todo lo que puedan; diríjanse al lugar al que vamos. (citado en Oyama 2021, 75)

Aquí, Santōka se identifica principalmente como un monje-mendigo que está en perpetuo movimiento como el resto de cosas y seres del mundo. Si bien esto podría ser admirable desde la práctica religiosa, Santōka se reprocha a sí mismo esta naturaleza itinerante, sintiéndose hasta cierto punto culpable de su ligereza moral, y lo entiende como algo inevitable. No obstante, su identificación como viajero es algo recurrente en sus haikus:

秋風の旅人になりきつてゐる
akikaze no tabibito ni narikitte iru

Con el viento de otoño
me he vuelto un viajero.

(SZKZ, 199, 1930)

Este poema es un autorretrato cabal de Santōka como viajero, una afirmación de su identidad respecto a la cual no hay dudas. A diferencia de lo que vimos en su representación como monje mendicante, el poema nos muestra a un poeta que se reconoce completamente bajo una identidad, sin un matiz emocional o moral negativo. Este haiku además tiene otra versión, en la cual el contraste con la lluvia *shigure* genera otra atmósfera emocional, más

²⁰⁰ Recordemos que, si bien empezó sus viajes en 1926, el inicio del registro de sus diarios data de 1930.

melancólica²⁰¹. Esta referencia a la lluvia *shigure* en esta versión fue puesta, tal vez, en alusión al haiku citado de Bashō, en que se retrata como viajero²⁰².

Con ello también podemos ver que el estilo de vida itinerante de Santōka no solo se vincula al zen, sino a su tradición artística y literaria en un sentido más amplio²⁰³. En Japón, como mencionamos, existe un linaje de artistas o literatos viajeros, entre ellos los ya referidos Bashō y Ryōkan, pero también otros artistas como el pintor Sesshū (1420-1506) y el escultor Enkū (1632-1695), entre otros. De la misma manera, Bashō, quien es el poeta-viajero de la tradición del haiku por excelencia, buscó a su vez emular a los grandes poetas monjes y viajeros del pasado como Saigyō (1118-1190) y Sōgi (1421-1502).

Sin embargo, a diferencia de estos viajeros, que afirmaban su camino religioso de manera más clara, en la poética de Santōka podemos observar que el viaje muchas veces no tiene una dirección definida. De manera general, sus autorretratos lo muestran como alguien sin una dirección o destino claro, enfocado más en el hecho de caminar que de lograr alguna meta –espiritual o geográfica- discernible:

はてもない旅の汗くさいこと
hate mo nai tabi no aekusai koto

Un viaje sin sentido ni finalidad...
El olor del sudor.

²⁰¹ しぐるるや旅人になりきってゐる

shigururu ya tabibito ni nari kitteiru

Lluvia de fines de otoño-
me he vuelto un viajero.

(SZKS, 199, 1930)

²⁰² De hecho, Ōyama nos cuenta que el primer haiku citado fue escrito en un día en que Santōka leía el libro de Seisensui titulado *Bashō, el viajero (Tabibito Bashō)*, que probablemente le haya servido de inspiración. Recordemos, también, que el símbolo del viento (y especialmente del viento de otoño, *akikaze*) es un referente natural constante asociado a los viajes de Santōka (2021, 105).

²⁰³ Como bien sintetiza Melchy Ramos, “la itinerancia en Japón es una actividad con múltiples capas de significación cultural, en las que se combinan entre otros asuntos, lo turístico, lo literario y lo religioso” (2018, 182).

(SZKS, 187, 1930)

柳ちるいそいであてもない旅へ
yanagi chiru isoide ate mo nai tabi e

Caen las hojas del sauce.
Me apuro
en mi viaje hacia ninguna parte.

(SZKS, 541, 1939)

En estos poemas, los elementos terrenales del sudor (*ase*) y las hojas del sauce (*yanagi*) contrastan con la práctica espiritualmente elevada –en la tradición– del viaje. Además, el poeta afirma claramente la falta de sentido, dirección o finalidad (*ate mo nai tabi*) de su propio viaje, a diferencia de sus predecesores, como el mendigo itinerante que es.

Con ello, nos acercamos a otra de las claves del viaje en la poética de Santōka, que lo separa en cierta medida de su tradición, tanto religiosa como literaria. Santōka viaja para dejar su pasado atrás, su confusión interna y su propia crítica constante a sí mismo. Compartimos la idea de Abrams cuando señala que “lo que distingue a Santōka dentro de esta larga tradición [de poetas monjes viajeros] es el impulso desesperado respecto al viaje” (1977, 273). Esto nos recuerda los haikus que vimos en el Subcapítulo II. 2. en que el poeta expresa su necesidad de continuar caminando, no por un propósito elevado, sino como una solución real a su angustia vital, así como por el simple deseo de hacerlo. En poemas como aquellos, el poeta nos ofrece una imagen de sí mismo como un viajero incansable, impelido por algo que lo empuja y supera, pero con el matiz negativo del sin sentido y la inevitabilidad. En otras palabras, nos ofrece un autorretrato de él como viajero debido a una necesidad absoluta de caminar por el simple hecho de hacerlo, sin un propósito ulterior:

どうしようもないわたしが歩いてゐる

dō shiyō mo nai watashi ga aruite iru

No hay forma de evitarlo
Yo estoy andando

(Trad. Vicente Haya y Hiroko Tsuji) (SZKS, 15, *Hachi no ko*, 1929)

En este haiku, la expresión *dō shiyō mo nai* refiere a que el poeta, no importa lo que haga, no puede remediar las cosas (o a sí mismo), o que no tiene los medios para lograrlo²⁰⁴. En ese sentido, el haiku puede entenderse como una crítica a sí mismo, un autorretrato negativo con el que observa su propio caminar. De la misma manera, podemos hallar haikus en que Santōka da una imagen de sí mismo como alguien que viaja interminablemente:

この旅、果もない旅のつくつくぼうし
kono tabi hate mo nai tabino tsuku-tsuku-bōshi

Infinitamente
continuo en este viaje-
Cigarra de otoño.

(SZKS, 12, *Hachi no ko*, 1927-1928)

Así, a diferencia de un viaje con un sentido religioso más explícito, que forme parte de un entrenamiento, como una visita a un templo, la realización de un servicio o de un peregrinaje siguiendo las huellas de un hombre santo (*hijiri*) (Melchy Ramos 2018, 182), el viaje de Santōka no tiene un sentido o fin religioso, al menos no en un sentido convencional²⁰⁵. Esto explica, como hemos mencionado, la poca recurrencia de lugares

²⁰⁴ La versión de Watson y de Miura y Green enfatizan el carácter negativo, despreciativo, con que el poeta se observa a sí mismo, respectivamente: “*no help / for the likes of me / I go on walking*” (2003, 27) y “*Me - / Helpless and good for nothing, / Walking*” (s.f., s.p.); mientras que la de Sato y la de Stevens enfatizan su incapacidad o impotencia a hacer otra cosa, respectivamente: “*Hopeless I keep walking*” (2002, 8) y “*There is nothing else I can do; / I walk on and on*” (1980, 37).

²⁰⁵ Sin embargo, cabe señalar que visita las tumbas de poetas que admiraba como Ryōkan (en Shimazaki), Issa (en Kashiwabara), Hekigotō (en el Monte Nishi, en Matsuyama) y de su compañero Hōsai (en Shōdoshima). Su admiración por el primero lo llevó a visitar la antigua prefectura de Echigo (que hoy corresponde a Niigata), y la reconstrucción de su cabaña en el Monte Kugami (Ōyama 2021, 208), donde escribió:

青葉わけゆく良寛さまも行かしたろ
aoba wakeyuku Ryōkan sama mo ikashitaru

famosos (*meisho*) en sus poemas, algo que en la poesía tradicional japonesa proviene de la tradición clásica del *utamakura* y es parte de la tradición viva del haiku y su manera de relacionarse con el territorio.

La noción de viaje de Santōka, de esa manera, está mucho más relacionada a un sentido individual e interior del poeta, que no tiene un sentido social, religioso o literario que lo “justifique”. Asimismo, en el haiku citado, la palabra *hate* 果 de “*hate mo nai tabi*” (este viaje sin *fin*) no solo tiene el sentido de “término” o “resultado”, sino también puede referir al despertar budista (*satori*). Así, el poema parece querer expresarnos que el viaje de Santōka no tiene ningún fin, propósito o resultado espiritual; tan solo es algo que durará un tiempo efímero. Esto se enfatiza con el símbolo natural de la cigarra *tsukutsukubōshi*, asociada a la impermanencia y a la llegada de la estación fría de otoño, y que comporta en su nombre la referencia a un monje budista (*hōshi* 法師). Leído en esta clave, el poema parece contrariar directamente la idea de que Santōka, como monje, obtendrá un despertar budista por el viaje que realiza.

Todo esto nos lleva a considerar que, si el viaje para Santōka comporta un sentido religioso o estético, lo hace de una manera sumamente personal. Se trata, sobre todo, de una disciplina ascética que busca dar paz a sus propios pensamientos e inclinaciones, con un fuerte énfasis en el aspecto material y cotidiano. Esto explica el acento en la dimensión material y corporal en su representación del viaje, como hemos señalado en el Subcapítulo I.

Atravesando las verdes hojas,
¿También el maestro Ryōkan
caminó por aquí?
(SZKS, 87, *Kaki no ha*, 1936)

1., con lo cuales se representa como una persona expuesta y vulnerable. Muchos haikus, asimismo, lo retratan como un viajero expuesto a una naturaleza hostil, que sencillamente acepta²⁰⁶. A esto también se añade la representación recurrente de su propia vestimenta raída, específicamente su atuendo de monje viajero (*tabi no hōe* 旅の法衣), así como del calzado de paja (*waraji*)²⁰⁷ y su ancho sombrero (*kasa*)²⁰⁸. Con este tipo de referencias, Santōka se representa a sí mismo como un viajero cuya vestimenta en mal estado también refleja su cuerpo y su propia interioridad:

また一枚ぬぎすてる旅から旅へ
mata ichimai nugisuteru tabi kara tabi e

Una capa más
 de ropa que se desprende-
 De viaje en viaje.

(SZKS, 86, *Kaki no ha*, 1936)

En este haiku, la expresión es simbólica y funciona a mayor grado como un autorretrato: el dejar atrás o desvestir una prenda o una capa más (*mata ichimai nugisuteru*) con cada viaje, no hace alusión solo al aspecto material de la ropa, que se va haciendo jirones

²⁰⁶ わがままきまな旅の雨にはぬれてゆく
wagamama kimama na tabi no ame niwa nurete yuku
 Empapado por la lluvia
 continuo este viaje egoísta, obstinado.
 (SZKS, 40, *Gyōkotsu tojō*, 1933)

²⁰⁷ 燕とびかふ旅から旅へ草鞋を穿く
tsubame tobikau tabi kara tabi e waraji o haku
 Vuelan las golondrinas-
 De viaje en viaje
 me calzo las sandalias de paja.
 (SZKS, 66, *Tabi kara tabi e*, 1934)

²⁰⁸ 笠も漏りだしたか
kasa mo moridashita ka
 Mi sombrero de junco...
 ¿También ha empezado a gotear?
 (SZKS, 21, *Hachi no ko*, 1930)

debido a sus viajes, sino a su propio cuerpo y su interioridad, que van agostándose en la ruta. En el mejor de los casos, esto hace referencia a ir dejando atrás o “desvistiendo” partes negativas de sí que el poeta busca dejar atrás.

Finalmente, estas consideraciones nos llevan a un último argumento, que es el énfasis en su poética en el hecho de caminar en sí, mayor incluso que las referencias al viaje. Esto ha sido estudiado en específico por Jorge, quien concluye que la noción de caminar de Santōka puede entenderse como un caminar errante, lo cual a su vez configura una “poética de la errancia” en su obra. La autora cita el esquema de Edgardo Scott en *Caminantes* (2019), quien describe cinco tipos de caminantes en la modernidad: *flâneurs*, paseantes, *walkmans*, vagabundos, peregrinos. Con ello, argumenta que

Santōka como monje-poeta-caminante-mendicante no es un peregrino sino un vagabundo. El peregrino tiene camino definido y una intención clara al realizar un viaje guiado por la fe (Scott, 2019, p. 85). Al contrario, Santōka es un vagabundo cuya marcha se sustrae al sentido al no tener ruta ni destino (2022b, s.p.)

De esta manera, la autora profundiza en una noción del caminar en la obra de Santōka que lo aleja de una comprensión basada en la religiosidad o el zen²⁰⁹, con la cual concordamos totalmente, y que está alineada al análisis que hemos desarrollado. Santōka camina como un vagabundo, como alguien errante, en tanto no tiene un destino ni sentido fijo más que el hecho de continuar caminando, tal como escribió el poeta siendo mucho más joven:

あてもなく踏み歩く草はみな枯たり
ate mo naku fumi-aruku kusa mina kare tari

Las yerbas que piso
en mi vagabundeo,
todas se secan.

²⁰⁹ Por el contrario, Watson concuerda con Stevens (1980) y argumenta que, en los escritos del poeta, ““caminar” designa no sólo el mero hecho de desplazarse a pie, sino una especie de práctica religiosa encaminada a alcanzar un mayor grado de comprensión y aceptación [; sin embargo,] a pesar de sus interminables caminatas, el poeta sigue sin alcanzar ese objetivo” (2003, 15).

(SZKS, 163, 1916)
Trad. Antonio Cabezas (Cabezas 2007, 152)

Contra una naturaleza que muchas veces no se muestra maravillosa, sino desafiante, y que solo debe aceptar, el poeta camina. Santōka camina expuesto a la intemperie, sin dejar nada atrás: es un caminar sin sentido que solo seca las hierbas que pisa, sin dejar una huella o rastro que otros puedan imitar. “Caminar es su único destino”, afirma Jorge (2022b, s.p.); es el centro, por lo tanto, del propósito de sus viajes, y el centro de su identidad como viajero.

Con todo ello, podemos concluir que el viaje para Santōka constituyó uno de los núcleos centrales de su identidad, al igual que la mendicidad. Su manera de vivir el viaje, sin embargo, no solo comparte ciertos puntos en común con su tradición religiosa y literaria, sino que resalta por su diferencia. Con un carácter más cercano a nosotros, descarnado y desnudo, el autorretrato del poeta-viajero que hallamos en sus poemas se nos muestra en su dimensión material, cotidiana y corporal. Santōka se muestra como un viajero que no tiene una finalidad ni sentido claro, ni religioso ni estético, y que es impelido por la inevitabilidad –mental, vital– de continuar caminando. El poeta no se identifica como un “monje mendicante” o “peregrino”, por considerarse indigno de ese nombre, pero sí como un “viajero” (*tabibito*), sobre todo como alguien que no puede hacer otra cosa que caminar. A medida que camina, va expresando y dejando atrás su interioridad atormentada, sus deseos, sentimientos y reflexiones, que conforman gran parte de su obra. En ese sentido, el viaje es un camino solitario y sumamente individual que Santōka interpreta a su propia manera, así como una vía para constituir y expresar su subjetividad²¹⁰.

²¹⁰ En esto, también concordamos con Jorge, que define el viaje como una “máquina subjetivante y subjetivada” (2022b, s.p.)

De la misma manera, y desde una perspectiva más optimista, podemos afirmar que con estos poemas Santōka no solo ofrece un autorretrato de sí mismo como un mendigo y viajero problematizado; su poética también afirma, tal vez en un mayor grado que muchas otras, la capacidad expresiva y trascendente del haiku para recoger momentos luminosos de su vida y de los caminos físicos y espirituales por los que transitó.

II. 5. 4. El destino ineludible del poeta: el haiku, la mendicidad y el caminar como expresión de un mismo camino

En las páginas anteriores, hemos visto que Santōka se retrata a sí mismo como un mendigo crítico de sí mismo y un caminante incansable, sin rumbo ni finalidad. De alguna manera, estas dos actividades estuvieron profundamente vinculadas para el poeta, como una misma práctica o disciplina que le permitió sobrellevar sus caídas morales y su aguda y dolorosa conciencia de sí mismo. Su atención a la dimensión material del viaje, en su caminar cotidiano y en el contacto desprotegido con el exterior, transformaron esta práctica ascética en una auténtica autoobservación de su interior y de su cuerpo, y fue una manera de cultivar y reafirmar sus ideales, de procedencia tanto religiosa como literaria.

De la misma manera, estas prácticas también fueron las que dieron forma a su poética del haiku, con la que, como hemos visto, logró una autoexpresión y un autorretrato significativo de su estilo de vida. En ese sentido, la práctica de escritura fue lo que dio forma concreta y perdurable, más allá de su propio cuerpo, a su disciplina ascética. La escritura no fue para Santōka un medio de discusión, de alcanzar la fama literaria, realizar una exploración teórica o crítica literaria, sino un sustento de vida y, de manera más importante, una necesidad vital y psicológica irrefrenable. Dicho de otra manera, la escritura de diarios

y de haikus fue una manera para el poeta de autoafirmarse y sobrellevar el estilo de vida que había escogido, a pesar de las severas dudas, el sin sentido y el arrepentimiento. Por todo ello, para finalizar esta investigación nos gustaría analizar cómo la escritura es un componente central de su identidad, ligado a la mendicidad y al caminar. Asimismo, analizaremos algunos fragmentos de sus diarios que contienen nociones cercanas a las del autorretrato, vinculadas a la escritura como experiencia subjetiva.

Lo primero que debemos señalar, sin embargo, es que Santōka no se retrata a sí mismo como escritor o poeta en sus poemas. En el *Sōmokuto* no encontramos ningún haiku que hable de él como “poeta de haikus” (*haijin* 俳人), “escritor” (*sakka* 作家), o algún término similar.

De la misma manera, no menciona la palabra *haiku* (俳句) en ningún momento²¹¹. En suma, podemos afirmar que hay una ausencia de haikus que lo muestren y afirmen como un escritor. Solo podemos hallar un poema en la antología que refiere a sus escritos de viaje, en que se autorretrata indirectamente:

旅のかきおき書きかへておく
tabi no kakioki kakikaete oku

Los escritos que he reescrito...
Los dejo atrás
antes del viaje.

(SZKS, 17, *Hachi no ko*, 1930)

En este poema, la imagen implícita del poeta es la de alguien que observa objetivamente sus propios escritos, con desprendimiento. De alguna manera, toda la obra de

²¹¹ Cuando se refiere a sus poemas en las breves prosas que acompañan alguna de sus colecciones, o cuando numera una serie de poemas creados en el mismo contexto, utiliza el término 句 para designar al “poema”, de manera general, pero este término no aparece dentro de ninguno de sus poemas.

Santōka es un “volver a escribir y dejar” lo vivido, una y otra vez, de lo que repetía diariamente: caminar, mendigar, tomar *sake*, y escribir para dejar constancia de lo experimentado en el viaje. Esto, sin embargo, nunca fue realizado de forma automática por el poeta; más bien, la escritura es vista por él como un medio de depuración de su interioridad, que para ser expresada honestamente debe ser tomada con exigencia. En uno de sus haikus, escribe acerca de la quema de sus diarios escritos durante los primeros cuatro años de viaje²¹²:

焼き捨てて日記の灰のこれだけか
yakisutete nikki no hai no kore dake ka

Después de quemar mis diarios...
¿solo queda esta ceniza?

(SZKS, 187, 1930)

También se sabe por otros escritos que el poeta tendía a reescribir sus poemas, así como a seleccionarlos rigurosamente cuando conformaba alguna selección. Ōyama, querido amigo y testigo de su vida, nos cuenta como en octubre de 1935 Santōka terminó su segunda colección larga de poemas, *Sankō suikō*, que le envió junto a una carta. Según esta, los ciento cuarenta y un poemas de la colección habían sido escogidos de aproximadamente dos mil haikus, que escribió entre julio de 1934 y ese momento. Esto nos demuestra no solo la gran cantidad de poemas que Santōka escribía -alrededor de 4 a 5 poemas al día, en este momento de su vida-, sino de la rigurosidad de su selección. En la carta donde cuenta esto, también explica sobre sus haikus que “el placer de quien los escribe es el de cantar su propia verdad. Lo que esto significa es que quiero disfrutar de ese placer sin avergonzarme” (citado en Ōyama 2021, 195). Por ello, la “propia verdad” del poeta debía quedar claramente expresada en los haikus seleccionados, debidamente pulidos, para así dar forma y reflejar su identidad.

²¹² De estos primeros años, tan solo quedó un puñado de haikus (aproximadamente cincuenta) que fueron incluidos en el *Sōmokuto*, la mayoría de ellos escritos en 1929.

En otra entrada de su diario, unos años después, escribe:

25 de septiembre de 1938. Hoy he conseguido escribir diez haikus. En realidad, son tan buenos como trozos de baldosas rotas. Sin embargo, si los pulo, probablemente brillarán en la medida en que los trozos de azulejo pueden brillar. ¡Así que pulir, pulir! ¡Pulir hasta que brillen!” (citado en Watson 2003, 95).

La idea de pulir los poemas hasta que brillen es tomada del tópico de pulir el espejo para alcanzar la iluminación de la tradición del zen, central en algunos textos y poemas²¹³. Siguiendo esta idea, es posible comprender el haiku como un “espejo” que refleja una verdad, de carácter doble: por un lado, se vincula con el descubrimiento de la identidad individual, un tema caro a la tradición Renacentista occidental, y que se ve en la autorrepresentación del poeta con base en sus marcadas tendencias, manías y vicios; por otro lado, se vincula a la contemplación budista de una “desnudez” más elemental, librada de toda identidad individual, y con la cual uno se sitúa en la verdad última del mundo y el dharma. El extracto del diario de Santōka inspirado en la película de Musashi citado al principio de la tesis, alude también a este tópico de pulir el espejo, en el cual la escritura -como experiencia subjetiva- se muestra como un camino para iluminar el alma²¹⁴.

En ese mismo sentido, podemos ver como en ciertos pasajes de sus diarios, Santōka escribe acerca de la escritura de haikus como un medio de expresión cabal de sí mismo, esto es, un reflejo verdadero de sí mismo:

El primer principio de una persona que [expresa algo en poesía], es que debe expresar absolutamente esa cosa. En lo que respecta a la poesía, debo manifestarme a mí mismo absolutamente. Ésa es precisamente mi tarea y, al mismo tiempo, mi plegaria. (citado en Ōyama 2021, 196)

²¹³ Por ejemplo, en el desarrollo del *Sutra del Estrado* de Hui Neng (638-713).

²¹⁴ Estas ideas siguen uno de los comentarios ofrecidos por el Dr. Yaxkin Meclhy Ramos durante la revisión de la tesis, casi al pie de la letra. Estos ofrecen una manera general de comprender el sentido del autorretrato en la poética de Santōka y, de manera más amplia, una vía de profundización en la importancia del autorretrato en diferentes tradiciones culturales, lo cual nos gustaría continuar investigando. Específicamente, apuntan a una de claves para comprender la importancia del autorretrato artístico y literario en la tradición del chan/zen.

Por ello, Watson estima que “su poesía y su vida deben ser tomadas como una sola” (2003, 3) y Wilson señala que el poeta escribió que “el haiku es el arte del estado mental de uno” (citado en Ōyama 2021, 336), señalando que sus versos reflejaron cada paso de su camino. Stevens, igualmente, señala que el “elemento más importante [en su poesía] es la autoexpresión” (1980, 25), y traduce un par de fragmentos de sus diarios que demuestra que para Santōka el haiku no debía pensarse como literatura o arte, sino como la expresión de la vida misma:

El haiku no es un grito, un aullido, un suspiro o un bostezo, sino el profundo aliento de la vida. En la poesía examinamos constantemente la vida, de vez en cuando gritando, pero nunca gimiendo. A veces caen lágrimas, otras veces sudor; en todo momento debemos saborear cada experiencia y avanzar y seguir adelante sin que las circunstancias lo impidan [...]

El verdadero haiku es el alma de la poesía. Todo lo que no esté realmente en el corazón no es haiku. La luna brilla, las flores florecen, los insectos lloran, el agua fluye. No hay lugar en el que no podamos encontrar flores o pensar en la luna. Esta es la esencia del haiku. (citado en Stevens 1980, 25)

Con estas ideas, el poeta afirma que el haiku tiene una finalidad moral y vital para “saborear cada experiencia y avanzar y seguir adelante sin que las circunstancias lo impidan”, es decir, debe servir como el mismo aliento de vida, necesario para continuar existiendo. La necesidad vital de la poesía para Santōka es la de afrontar, procesar y dejar constancia de sus circunstancias vividas, con un fuerte énfasis en sí mismo, para “saborearlas” y poder “dejarlas atrás”. Por ello, Stevens sintetiza que “mientras otros argumentaron que el haiku era literatura o arte, Santōka sintió al haiku como la vida misma. Él se talló a sí mismo en cada verso” (1980, 25). Todo esto nos apunta a la enorme importancia que tuvo la identidad de poeta para Santōka, a pesar de no plasmarse esto en sus poemas, así como a la concepción profundamente subjetiva que tuvo de este género poético.

Tal vez, por ello, la escritura fue una manera de Santōka de despojarse de sus

observaciones y experiencias agobiantes, de transformarlas en un “objeto” externo y material que existiera fuera de su mente, dejando atrás tan solo una imagen vaga de sí mismo. Desde la perspectiva budista, podríamos entender esta práctica como un continuo despojamiento y aceptación de la impermanencia. Asimismo, podríamos afirmar que su práctica religiosa, sumamente particular, unió la itinerancia, el haiku y la mendicidad en un solo camino. En ese sentido, la escritura de haikus también fue una práctica para el poeta sin inicio ni final, sentido o dirección clara, más que el efecto que generaba la práctica en él:

1 de enero de 1932. A lo que siempre aspiro es a una mente en paz y libre de tensiones, un reino de redondez, de totalidad que trascienda a uno mismo y a los demás. La fe es su fuente, los poemas haiku son su expresión. Así que tengo que caminar, caminar, caminar hasta llegar allí. (citado en Watson 2003, 43)

En este pasaje, el haiku es visto como la expresión de todas estas prácticas, al mismo tiempo que depende de ellas, como una forma de despojarse de su propio “yo” para alcanzar un grado de paz. Este “yo” que se siente a sí mismo, se piensa y se expresa en el poema, sin embargo, es un “yo” que se guía por los ideales estéticos y morales que ya hemos mencionado, problematizado por no poder alcanzarlos plenamente. En otras palabras, la persona que Santōka buscó cultivar en sus poemas, a través de la escritura, es una parte indesligable de una naturaleza mucho más grande, aunque sin perder los límites de su individualidad, lo cual nos recuerda algunas ideas sobre el haiku de Seisensui²¹⁵. El corazón del poeta, tal como describe en una cita anterior -“Todo lo que no esté realmente en el corazón no es haiku”-, se subsume dentro del universo natural común a todos, más allá de las circunstancias, y desde allí se expresa a sí mismo.

A pesar de ello, Santōka no se libera de las ataduras emocionales de su “ego”, no

²¹⁵ Ver páginas 79-82 de la presente tesis.

pierde nunca su identidad, sus expectativas y su pasado, sino que constantemente agudiza la conciencia de sí mismo y de su interior, observando a detalle sus deseos incoherentes y sus caídas morales. El haiku es visto en este sentido, al mismo tiempo, como un lente o espejo para observarse a sí mismo, como una vía de salvación del poeta, con la cual busca transformar o eliminar parte de su subjetividad, y que busca implementar en su vida cotidiana como una práctica ascética. En algunos momentos de sus diarios, Santōka escribe en ese sentido acerca de un “Camino del Haiku”, entendiendo su escritura como una práctica o disciplina espiritual y artística (*dō* 道). En un ensayo titulado “El camino” (*Michi* 『道』), el poeta cuenta que estaba mendigando en Hyūga cuando un hombre, viendo su túnica de monje, le pregunta de manera nerviosa cómo podía hallar su camino:

“El Camino está justo delante de ti”, le dije. “Sigue recto”.

Tal vez me estaban haciendo una entrevista zen allí mismo, en la carretera, pero no obstante el hombre pareció quedar satisfecho con mi pronta respuesta, y siguió recto por la senda que tenía delante. Creo que se puede decir lo mismo de la Vía de hacer versos, es decir, de hacer versos a través de la Vía. El material para la poesía existe en cualquier lugar y en cualquier momento. En la forma en que lo captas o, en otras palabras, en la forma en que ves la naturaleza, se revela tu propio carácter y toma forma tu propia vida. De la misma manera, el carácter de tus versos se fijará y su calidad se pondrá de manifiesto [...] El Camino no hay que buscarlo en lo extraordinario, sino ponerlo en práctica en lo ordinario . . . Así pues, mejorar tu verso es mejorar tu humanidad, y el resplandor del hombre es el resplandor de su verso. Distanciarse de lo humano no es el Camino, y distanciarse del Camino no es humano. El Camino está justo delante de nosotros. Sigamos recto, siempre recto. (citado en Ōyama 2021, 39-40)

Así, en última instancia, el haiku fue un camino, una vía de Santōka para dirigirse diariamente hacia una dirección. El haiku, en su más profundo sentido, no fue para el poeta un resultado, una “obra literaria” terminada, sino un medio o una vía para buscar lo que buscaron los antiguos, y lo que específicamente buscó él mismo. Su obra poética en conjunto nos muestra una imagen fragmentada de sí mismo en esta búsqueda, el proceso de transformación, quiebre y afirmación de quien caminó diariamente en esta dirección. Pocos

días antes de morir, escribe en su diario que es una persona que existe para el haiku:

Todos los días me esfuerzo por satisfacer las necesidades para continuar vivo. Ayer y hoy me pasé todo el día preocupado si comería o no. Probablemente mañana también; no, probablemente será así hasta el día de mi muerte. Pero cada día, cada noche, estoy escribiendo. Aunque no beba ni coma, nunca descuido la escritura. En otras palabras, aunque mi estómago esté vacío soy capaz de escribir. Como el flujo del agua, mi espíritu poético burbujea y se desborda. Para mí, vivir es escribir poesía. La poesía es mi vida. (citado en Abrams 1977, 298)

Con ello, llegamos al final de la vida del poeta, que falleció en una reunión poética junto a sus amigos en su Cabaña de una hoja. La escritura de poesía fue el destino ineludible de Santōka, la práctica indesligable de su más profunda identidad, sin la cual el resto de actividades no tendrían sentido ni forma concreta. Regresando a la cita inicial de esta investigación, podemos ver ahora con mucha claridad el sentido de cuando escribió: “la escritura es la persona, la poesía es su alma. Si el alma no está pulida, ¿cómo va a resplandecer el poema?” La escritura de haikus fue para Santōka una manera de cultivar y dar luminosidad a su alma. Igualmente, su vida debía continuar brillando de la mejor manera posible, para así alcanzar alguna expresión luminosa que dejara tras su partida.

Conclusiones

A manera de conclusión general de este estudio, podemos afirmar que el tratamiento poético de la subjetividad tiene una enorme importancia dentro de la poética del haiku de Taneda Santōka. Esto fue demostrado sobre todo en relación a su antología personal *Sōmokutō* (1940), en la cual el poeta reúne sus poemas más destacados de su obra madura (1926-1940), pero también puede verse en su obra poética en general de este periodo y en varias entradas de sus diarios en las que reflexiona sobre el género poético. Asimismo, si bien muchas de las ideas que revisamos pueden aplicarse a otros poetas del haiku, el tratamiento singular de diferentes elementos subjetivos hace que la poética de Santōka destaque en este respecto, mostrándose como un caso singular en la historia del haiku.

Esta importancia de la subjetividad en su obra, tal como mencionamos en la Introducción y durante el análisis de varios poemas, ha sido reconocida por los diferentes estudiosos y difusores de este poeta, en mayor o menor medida, de manera implícita o explícita. Sobre todo, los estudios de Julia Jorge destacan por este reconocimiento. Sin embargo, afirmamos que nuestro estudio es singular en poner de relieve y explorar la importancia de esta dimensión a un mayor grado y detalle que lo realizado anteriormente: por un lado, hemos analizado una muestra notoriamente mayor de poemas, muchos de los cuales son inéditos en español; por otro lado, hemos analizado la presencia de la subjetividad en diversas categorías, detallando los hallazgos en cada una de ellas: el tratamiento del cuerpo; la expresión directa de emociones, deseos y reflexiones; el uso del yo gramatical y la presencia de aspectos autobiográficos (la autoconciencia, el pueblo natal, la familia); el tratamiento simbólico de referentes naturales; y el uso de haiku como autorretrato.

De igual manera, consideramos importante resaltar la diferencia metodológica de nuestro trabajo, enfocado en una colección de poemas y una temporalidad específica, en un medio académico que usualmente aborda selecciones generales de poemas para trazar de allí conclusiones generales y homogenizantes. En ese sentido, no hemos subsumido la comprensión de la práctica del haiku de este autor a ningún esquema teórico o religioso, diferenciándonos de los estudios que han visto en su obra una expresión unilateral ya sea del pensamiento zen o de “lo sagrado japonés”. Más bien, nos hemos centrado en identificar ciertas recurrencias y tópicos con los cuales se manifiesta la subjetividad en su poética, hallando algunas de las claves más importantes de su aproximación singular al haiku, y contrastándola con lo visto en el examen del contexto literario del haiku moderno.

De manera sintética, podemos afirmar que este enfoque subjetivo al haiku nos permite revalorar su poética dentro de la historia del haiku japonés. Este enfoque nos ha demostrado la importancia del valor expresionista y de autorrepresentación que Santōka le otorgó al haiku, y nos permiten valorar sus poemas como expresión de una vida-obra en que la apreciación de la vida del autor es indelible de la apreciación de sus poemas. La dimensión subjetiva de sus versos nos ofrece una imagen rica y compleja de su vida como *haijin*, llena de luces y sombras, que es fundamental en la apreciación de su obra y que tiene un efecto perdurable en la historia del género. Su imagen como poeta itinerante y mendigo dialoga con la tradición desde el periodo moderno, actualizando la figura de un *haijin* a una que oscila entre los valores consagrados por la tradición, vinculados al zen y al adentramiento en la naturaleza, y una indigencia y marginalidad absoluta dentro del paisaje de la modernidad. Por ello, la obra poética de Santōka puede ser considerada como un punto clave en el desarrollo histórico del género, que, contra la consideración tradicionalista del haiku

moderno, rescata la importancia de elementos subjetivos e inaugura nuevos senderos de expresión poética a puertas del periodo contemporáneo.

Este análisis contrasta con la comprensión objetivista del poema gestada en el periodo moderno en Japón y que ha predominado en el ámbito internacional, especialmente en el medio hispanohablante. Nuestro estudio ha pretendido reparar en este sesgo y ofrecer con ello un acercamiento novedoso a este poeta, con miras a una discusión académica más variada y fértil sobre el haiku en general en nuestro ámbito. A pesar de ello, y tomando en consideración nuestro diálogo con otros investigadores, podemos afirmar que la apreciación de los aspectos subjetivos del haiku japonés es una de las direcciones hacia las que se dirige su estudio en el siglo XXI en el ámbito hispánico.

De manera más detallada, los principales hallazgos de esta tesis son los siguientes. En el Capítulo I, pudimos demarcar dentro del panorama de la literatura japonesa moderna la importancia de la individualidad y la expresión honesta o confesional del autor biográfico. Esta consideración subjetiva de la creación toma especial relevancia en la época, vinculada a los cambios sociales y culturales, lo cual también afecta los géneros poéticos tradicionales y no tradicionales. Esto genera una tensión especialmente relevante en torno a las nociones de lo objetivo y lo subjetivo en el debate del haiku moderno. Partiendo del paradigma del “esbozo” (*shasei*), que contiene nociones objetivas y subjetivas, pudimos encauzar el desarrollo literario del haiku en una tendencia objetivista, ligado a un discurso tradicionalista, y una tendencia subjetivista, de carácter más plural y heterogéneo. Este análisis no solo nos reveló esta dicotomía, observable claramente en el debate, sino la evidente priorización de lo objetivo en la comprensión del género en gran parte de la literatura crítica en inglés y español, atada a la hegemonía del discurso tradicionalista de Takahama Kyoshi.

Esto nos ofreció una base para comprender ambas dimensiones como categorías de análisis literario: lo objetivo, como referencia a lo evocativo o la captación sensorial e impersonal del exterior; y lo subjetivo, como representación directa o indirecta del fuero interno del yo poético –sus pensamientos, creencias, sentimientos, intenciones intelectuales, etc.- así como a la dimensión autobiográfica o de autorrepresentación en el poema.

En el Capítulo II revisamos de manera detallada la poética de Santōka, haciendo un análisis exhaustivo de los diferentes elementos subjetivos que es posible hallar en sus poemas. En el Subcapítulo II.1. hallamos que muchos de sus poemas hacen alusión al contacto corporal con el mundo, con un énfasis en la percepción interna y carnal de este contacto, más que en la percepción externa. En ese mismo sentido, muchos de sus haikus describen estados corporales interiores, como las sensaciones de enfermedad, las necesidades corporales y el agotamiento o deterioro del cuerpo ante su estilo de vida extenuante. Así, concluimos que Santōka prioriza una representación del cuerpo que da cuenta de su estilo de vida precario, itinerante y empobrecido: dientes caídos, piernas cansadas, cabellos y uñas largas, y malestares corporales. De igual manera, observamos la representación de una desnudez absoluta en algunos de sus poemas, así como un contacto desprotegido con la intemperie que entendimos bajo la idea de disolución en el entorno natural, que el poeta desea. El cuerpo del poeta, de esta manera, es un tópico recurrente en su poética, representado principalmente como una “corporización” del camino escogido.

Continuando el análisis, en el siguiente subcapítulo exploramos la expresión directa de la interioridad de Santōka como otro tratamiento de la subjetividad. Aquí pudimos observar la preeminencia que tiene la expresión directa de emociones, deseos y reflexiones en su poética, usualmente en contraste o armonía con una imagen evocativa del exterior

natural. Esto demostró ser un aspecto sumamente singular de la poética de Santōka, que continuamente expresa sus dudas, recriminaciones, afirmaciones y búsquedas acerca de sí mismo en sus poemas; en otras palabras, observamos que sus haikus nos dan acceso a un diálogo interno, en el cual expresa o confiesa su turbulenta interioridad. De la misma manera, muchos exponen el ámbito de su volición, enunciando sus deseos profundos y superficiales vinculados a la simpleza de su vida cotidiana. En algunos casos extremos, sus haikus sirven como la enunciación de un breve testimonio ante la posibilidad inminente de la muerte.

Esto se vincula con el análisis del siguiente subcapítulo, en el cual hallamos la importancia que otorga al uso del pronombre personal de primera persona y las referencias autobiográficas en su poética. Mediante este análisis, demostramos que hay una intención evidente de expresar su persona biográfica en sus poemas, demarcando en muchos poemas su soledad y singularidad como persona. En ese sentido, observamos que su poética muestra una aguda conciencia de su individualidad, lo cual lleva en muchas ocasiones a sensaciones de soledad, una atención al acompañamiento de otros seres no-humanos del mundo, y al recuerdo nostálgico de su familia y su pueblo natal (*furusato*). El haiku, en este sentido, es también un medio de exploración de la memoria personal del poeta.

En el penúltimo subcapítulo, abordamos la aproximación subjetiva a ciertos referentes naturales que tienen especial relevancia en su obra. Estos presentan una dimensión simbólica particular, vinculada a su estilo de vida y a su mayor atención y/o identificación con estos elementos. A diferencia del tratamiento simbólico usual dentro de la tradición poética japonesa, que parte de convenciones y códigos culturales, la creación de símbolos particulares en la obra de Santōka ofrece sobre todo una visión de su vivencia subjetiva de ciertas realidades naturales. Así, los símbolos del agua en movimiento, la lluvia de fines de

otoño (*shigure*), las hierbas silvestres (*zassō*) y el camino (*michi*), entre otros -las montañas interminables (*yama*) y el fuerte viento de otoño (*aki no kaze*)-, no solo ofrecen un panorama de los paisajes reales por los que transitó el poeta, sino un paisaje anímico y espiritual de su recorrido a lo largo de los años. Con este universo de símbolos logra expresar, en el pequeño espacio de sus haikus, expresiones emocionales y significados complejos, de enorme resonancia simbólica.

Finalmente, en el último subcapítulo analizamos el uso del haiku a manera de autorretrato en su poética, demostrando la existencia de poemas con los que el poeta busca ofrecer una imagen de sí mismo. Mediante ellos, no solo deja un reflejo o constancia de sus circunstancias de vida, sino, de manera más profunda, afirma y/o problematiza su identidad. En este análisis hallamos que la mayoría de autorretratos ofrecen una imagen negativa, en la cual predomina una valoración o cuestionamiento moral de sí mismo. Esto puede observarse, sobre todo, en algunos haikus que presentan títulos poéticos como “autodesprecio” (*jichō*), “autocastigo” (*jiseki*) y “autodisciplina” (*jikai*). De igual manera, puede observarse en diversos poemas en los que Santōka se retrata como un monje mendicante, mendigo o viajero. En ellos enfatiza ciertos elementos para expresar su aproximación subjetiva y singular a estos componentes fundamentales de su identidad. Dentro de su aproximación a la mendicidad, por ejemplo, observamos la problematización de su apariencia de monje mendicante, que lo lleva a enfatizar otros aspectos de su imagen como mendigo: el cuenco de mendigar o sus propias manos, sus vestimentas raídas y las limosnas ofrecidas, entre otros. En contraste, su autorretrato como viajero presenta una connotación más positiva, identificándose plenamente como “viajero” (*tabibito*). Sin embargo, la concepción del viaje que podemos ver en estos poemas nos lleva a la imagen de un viajero sin sentido o finalidad, enfocado en el caminar y

la errancia misma, que no puede detenerse por motivos emocionales, sin estar atado a alguna práctica religiosa institucionalizada. Al terminar el subcapítulo, demostramos la importancia de su identidad como poeta de haiku en su obra, que curiosamente no se halla de manera explícita en sus poemas, sino en diferentes pasajes de sus diarios poéticos. Estos muestran la importancia capital de la escritura del haiku para Santōka como un camino que une todos los demás; una vía o práctica artística, ascética y vital necesaria para dar forma y sostén a su identidad en el mundo, incluso para salvarlo de sus caídas morales. Asimismo, nos muestran su acercamiento discursivo al haiku desde una óptica expresionista y vitalista, como una necesidad psicológica irrefrenable, y una concepción del poema cercana al autorretrato, como un “pequeño espejo” que debe pulirse para reflejar la verdad de sí mismo.

Con todo ello, hemos demostrado de manera detallada la intención literaria de expresión subjetiva con la cual Santōka dio forma a su poética del haiku. En otras palabras, lo que hemos podido observar, de manera general y sintética, es que Santōka tiene una aproximación al haiku que prioriza la dimensión subjetiva por sobre otras consideraciones del género; por ejemplo, por sobre las convenciones o normativas tradicionales de este tipo de poesía o la importancia de la evocación realista y detallada del exterior natural. La atención a la expresión de su interioridad y la representación de sí mismo, como persona biográfica, se complementan con la poca importancia que da a las convenciones estacionales cuya comprensión se da a través de un filtro cultural. Se trata, en suma, de una aproximación más desnuda, individualista y subjetiva hacia la naturaleza. De igual manera, la subjetividad que muestra se centra sobre todo en el autoexamen y la autocrítica, y sus haikus, en ese sentido, son utilizados como un medio confesional, de diálogo interior o expresión de sí mismo, así como medios literarios para cuestionar y afirmar su identidad. Por todo ello, hemos podido

observar que el efecto estético principal de muchos de sus haikus descansa en una apreciación de la persona poética que crea en su obra; en una identificación, admiración o empatía por el poeta Santōka, más que el asombro por las realidades naturales evocadas. En todo caso, su capacidad para cultivar y expresar el asombro ante el contacto cotidiano con la naturaleza gana mayor importancia cuando se inserta dentro del marco general de la comprensión de su sensibilidad y sus coordenadas vitales; es decir, de su imagen singular como autor.

Finalmente, el proceso de esta investigación ha manifestado la existencia de posibles desarrollos futuros o áreas a expandir en el estudio del haiku japonés. Por ejemplo, queda pendiente la exploración otras poéticas del haiku moderno como un reflejo de la tendencia a la autocrítica y autoexposición que cobró especial relevancia en la narrativa de esta época, sobre todo en relación a la denominada “novela del yo” (*shishōsetsu*). Asimismo, nos gustaría continuar investigando la aproximación al haiku como una forma de autorretrato poético, ligado a la autorrepresentación dentro de la tradición del haiku. Para ello, se debería examinar las claves estéticas y vitales fundamentales de la tradición, que generan un modelo –en cierto grado ficticio- del ideal de persona poética del *haijin*. Igualmente, este uso del haiku está ligado al autorretrato pictórico que es posible observar en otras tradiciones culturales asociadas, como la pintura *haiga* y a los autorretratos medievales de monjes zen, que también poseen una honda tradición poética y espiritual.

Bibliografía

- Abrams, James. 1977. "Hail in the Begging Bowl. The Odyssey and Poetry of Santōka." *Monumenta Nipponica* 32, núm. 3: 269-302.
- Addiss, Stephen. 2012. *The Art of Haiku. Its History through Poems and Paintings by Japanese Masters*. Boston & London: Shambhala.
- Allen, George C. (1946) 1983. *A Short Economic History of Modern Japan*. Cuarta edición. London: The MacMillan Press.
- Asiain, Aurelio. 2013. "Posibilidad del haiku." En *Actas del I Congreso Internacional sobre el español y la cultura hispánica del Instituto Cervantes de Tokio*.
https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/publicaciones_centros/PDF/tokio_2013/13_asiain.pdf
- Baker, Stewart C. 2021. "Objects Coloured by Subjective Feeling: Hagiwara Sakutarō and Haiku." *Modern Haiku* 52, núm 2: 28-37.
https://digitalcommons.wou.edu/fac_pubs/52
- Banella, Cristina. 2021. "Realismo y sentimiento: el makoto en el haiku de Masaoka Shiki." Traducido por Isabel Ibáñez y Elías Rovira. *El Rincón del Haiku. Revista electrónica de Haiku*, 23 de junio de 2021.
<https://nueva.elrincondelhaiku.org/2021/06/23/serie-de-articulos-de-cristina-banella-1-realismo-y-sentimiento-el-makoto-en-el-haiku-de-masaoka-shiki/>
- Banella, Cristina. 2022a. "El kuawase no tsuki de Masaoka Shiki: el papel de la imaginación en una poesía realista". Traducido por Isabel Ibáñez y Elías Rovira. *El Rincón del Haiku. Revista electrónica de Haiku*, 24 de febrero de 2022.
<https://nueva.elrincondelhaiku.org/2022/02/24/serie-de-articulos-de-cristina-banella-2-el-kuawase-no-tsuki-de-masaoka-shiki-el-papel-de-la-imaginacion-en-una-poesia-realista/>

[banella-2-el-kuawase-no-tsuki-de-masaoka-shiki-el-papel-de-la-imaginacion-en-una-poesia-realista/?fbclid=IwAR2Mt2Jq_xa2UeTBZDqQOoet_NBDc5NRk155Nn51msCxen610Z0SgS0qg_k#_ftnref39](https://nueva.elrincondelhaiku.org/2022/02/24/serie-de-articulos-de-cristina-banella-2-el-kuawase-no-tsuki-de-masaoka-shiki-el-papel-de-la-imaginacion-en-una-poesia-realista/?fbclid=IwAR2Mt2Jq_xa2UeTBZDqQOoet_NBDc5NRk155Nn51msCxen610Z0SgS0qg_k#_ftnref39)

Banella, Cristina. 2022b. “El tema de la luna en un concurso de haiku (Kuawase no tsuki) de Masaoka Shiki.” Traducido por Cristina Banella, Isabel Ibáñez y Elías Rovira. *El Rincón del Haiku. Revista electrónica de Haiku*, 25 de febrero, 2022.

https://nueva.elrincondelhaiku.org/2022/02/24/serie-de-articulos-de-cristina-banella-2-el-kuawase-no-tsuki-de-masaoka-shiki-el-papel-de-la-imaginacion-en-una-poesia-realista/?fbclid=IwAR2Mt2Jq_xa2UeTBZDqQOoet_NBDc5NRk155Nn51msCxen610Z0SgS0qg_k#_ftnref39

Beichman, Janine. 2002. *Masaoka Shiki. His Life and Works*. Boston: Cheng & Tsui Company.

Belaúnde Degregori, Alonso. 2018. “El haiku en la poesía de Javier Sologuren y Alfonso Cisneros Cox.” Tesis de Licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Blyth, Reginald H. (1949) 1960. *Haiku*. Vol. I: *Eastern Culture*, Séptima impresión. Tokio: Hokuseido Press.

Blyth, Reginald H. 1964. *A History of Haiku. Volume Two: From Issa up to the Present*. Tokio: The Hokuseido Press.

Cabezas, Antonio (1983) 2007. *Jaikus inmortales*. Octava edición. Selección, traducción y prólogo de Antonio Cabezas. Madrid: Ediciones Hiperión.

Carter, Steven D. 2019. *How to Read a Japanese Poem*. New York: Columbia University Press.

Chiappe, Mat. 2021. Introducción a Gato azul 『青猫, 1923』 de Sakutarō Hagiwara, 11-26.

Edición bilingüe. Traducción directa del japonés y prólogo de Mat Chiappe.

Santiago de Chile: Noctámbula.

Corman, Cid. 1990. *Walking into the Wind: A sweep of poems by Santoka*. Cadmus

Editions.

Cullen, Louis M. 2003. *A History of Japan, 1582-1941. Internal and External Worlds*.

Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511606557>

De la Fuente, Ricardo y Yutaka Kawamoto. 1996. *Haijin. Antología de haiku*. Segunda

edición. Introducción y notas de Ricardo de la Fuente. Madrid: Ediciones Hiperión.

Díaz Sancho, Iván. 2020. Introducción a *Rashomon y otros relatos históricos* de

Akutagawa Ryūnosuke, 9-20. Gijón: Satori Ediciones.

Dolin, Alexander. 2015. *The Fading Golden Age of Japanese Poetry. Tanka and haiku of*

the Meiji-Taisho-Showa period. Akita: Akita International University Press.

Drouilly Hurtado, Mónica. 2023. *Al sonido del agua. Haiku de Taneda Santōka*.

Traducción directa del japonés de Mónica Drouilly Hurtado. Santiago de Chile:

Noctámbula.

Fleitas, Carlos. 2005. “Santōka o la intolerable compañía de la soledad”. Accedido en abril

12, 2022. <http://terebess.hu/english/haiku/cfleitas.html>

Flores González, Diego José. 2021. “El Haiku de Taneda Santouka: Dificultades de

Traducción Y Belleza”. Trabajo Fin de Grado. Universidad de Sevilla.

<https://idus.us.es/handle/11441/131912>

Forrester, Stanford M. 2005. “A Bowl of Rice: An introduction to the haiku of Taneda

Santoka.” *Simply Haiku: A Quarterly Journal of Japanese Short Form Poetry* 3,

- núm 3. https://simplyhaiku.com/SHv3n3/features/stanford_forrester-santoka.html
- Fowler, Edward. 1992. *The Rhetoric of Confession. Shishōsetsu in Early Twentieth-Century Japanese Fiction*. Berkeley: University of California Press.
- Green, Ronald S. s.f. “Santōka’s Shikoku”. Accedido en agosto 23, 2023.
https://terebess.hu/english/haiku/Santokas_Shikoku.pdf
- Green, Ronald S. 2017. “Plant Pagoda 『草木塔』 by Taneda Santōka (Translation)”.
<https://doi.org/10.13140/RG.2.2.11563.13600>.
- Gutiérrez Cervantes, Lenin Emmanuel. 2023. “La representación de una epidemia de cólera en el haiku de Hasegawa Sosei.” *Mirai. Estudios Japoneses* 7: 69-76.
<https://dx.doi.org/10.5209/mira.86031>
- Hamilton, Sharon. 1984. “Individualism in Taishō Japan.” *The Journal of Asian Studies* 43, núm. 4: 667-684.
- Haya, Vicente. 2002. *El corazón del haiku: la expresión de lo sagrado*. Madrid: Mandala Ediciones.
- Haya, Vicente. 2004a. Introducción a *Saborear el agua. Cien haikus de un monje zen* de Taneda Santōka, 9-28. Traducción de Vicente Haya & Hiroko Tsuji. Madrid: Hiperión.
- Haya, Vicente. 2004b. *El espacio interior del haiku. Antología comentada de haikus japoneses*. Barcelona: Shinden Ediciones.
- Haya, Vicente. 2007. *Haiku-dō. El haiku como camino espiritual*. Selección, traducción y comentarios de Vicente Haya. Con la colaboración de Akiko Yamada. Barcelona: Kairós.
- Haya, Vicente. 2008a. *Tres monjes budistas [110 haikus]*. Málaga: Servicio de publicaciones Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga.

- Haya, Vicente. 2008b. "El haiku japonés y sus publicaciones en castellano." *Studi ispanici* 33: 319-324.
- Haya, Vicente. 2010. "Acallar el ruido interior". *Grego.es*, 18 de junio de 2010.
https://grego.es/?p=177&fbclid=IwAR04dqK0k9sLOP61uBxgLXfXeIewH_F4CFKyALXb-ugWqY0pHvllg68YC7Q
- Haya, Vicente. 2013. *Aware. Iniciación al haiku japonés*. Barcelona: Editorial Kairós.
- Haya, Vicente y Hiroko Tsuji. 2004. *Saborear el agua. Cien haikus de un monje zen*. Traducción de Vicente Haya & Hiroko Tsuji. Madrid: Hiperión.
- Haya, Vicente, Yamada, A. y José Manuel Martín Portales. 2009. *El monje desnudo: 100 haikus de Taneda Santōka*. Prólogo de Chantal Maillard. Madrid: Miraguano Ediciones.
- Herrero, Teresa. 2018. *Ozaki Hoosai. Muevo mi sombra (Haikus escogidos)*. Traducción y prólogo de Teresa Herrero. Con 20 *calikanjigramas* y un postfacio de Noni Lazaga. Edición bilingüe. Madrid: Ediciones Hiperión.
- Higginson, William. 1985. *The Haiku Handbook. How to Write, Share, and Teach Haiku*. McGraw-Hill Book Company.
- Hiromoto, Katsuya. 2007. "One Hundred and One Exceptional Haiku Poems by Kyoshi Takahama", *Departmental Bulletin Paper* 51: 85-112.
https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/download.php/AN10030060-20071215-0085.pdf?file_id=14444
- Jorge, Julia. 2018a. "¿Qué cosa es el haiku? Un vestigio poético en Taneda Santōka." *CODA. Revista de la Escuela de Letras* 1.
<https://ffyh.unc.edu.ar/coda/2018/12/05/que-cosa-es-el-haiku-un-vestigio-poetico-en-taneda-santoka-de-julia-jorge/>

- Jorge, Julia. 2018b. “Haiku: escritura poética del vacío en Taneda Santōka.” *Síntesis* 9: 266–283. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/sintesis/article/view/34809>
- Jorge, Julia. 2018c. “El haiku: escritura poética y experiencia del vacío en la antología *El monje desnudo* (2006) de Taneda Santōka”. Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional de Córdoba.
- Jorge, Julia. 2022a. “Paisaje, lengua e interioridad en el haiku moderno.” *Mirai. Estudios japoneses* 6: 257–271. <https://doi.org/10.5209/mira.80464>
- Jorge, Julia. 2022b. “El caminar errante de Santōka.” *Revista Heterotopías* 5, núm. 9. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/38130>
- Jorge, Julia. 2024. “Presentación. Enero 2024: Comenzar.” *El Rincón del Haiku*. Revista electrónica de Haiku, 1 de enero de 2024. <https://nueva.elrincondelhaiku.org/category/ir-sin-fin-julia-jorge/>
- Kaneko, Tohta. 2023. *Ikimonofūei*. Composición poética sobre los seres vivos. Traducción original al inglés por Kon Nichi Translation Group. Traducción al español de Jaime Lorente. Sabi Shiori. <http://nueva.elrincondelhaiku.org/wp-content/uploads/2023/06/Ikimonof%C5%ABei-Composici%C3%B3n-po%C3%A9tica-sobre-los-seres-vivos-de-Kaneko-Tohta.pdf>
- Karatani, Kōjin. 1993. *Origins of Modern Japanese Literature*. Traducción editada por Brett de Bary. Durham y Londres: Duke University Press.
- Kawamoto, Koji. 2000. *The Poetics of Japanese Verse. Imagery, Structure, Meter*. Traducido por Stephen Collington, Kevin Collins y Gustav Heldt con un Prefacio por Haruo Shirane. Tokio: University of Tokyo Press.
- Keene, Donald. 1953. *Japanese Literature. An Introduction for Western Readers*. Nueva York: Grove Press Inc.

- Keene, Donald (1957) 1985. *Modern Japanese Literature. An anthology compiled and edited by Donald Keene*. Rutland, Vermont y Tokio: Charles E. Tuttle Company.
- Keene, Donald. 1984. *Dawn to the West. Japanese Literature of the Modern Era. Volume II: Poetry; Drama; Criticism*. Nueva York: Henry Holt and Company.
- Keene, Donald. 1987. *Dawn to the West. Japanese Literature of the Modern Era. Volume I: Fiction*. Nueva York: Henry Holt and Company.
- Keene, Donald. 2013. *The Winter Sun Shines In. A Life of Masaoka Shiki*. Nueva York: Columbia University Press.
- Keene, Donald. 2016. *The First Modern Japanese. The Life of Ishikawa Takuboku*. Nueva York: Columbia University Press.
- Kern, Adam. 2018. *The Penguin Book of Haiku*. Traducido y editado por Adam Kern. Penguin Classics.
- LaCure, Jon. 2003. "Book review". Reseña de *Santoka: Grass and Tree Cairn*, por Taneda Santōka. Traducción por Hiroaki Sato. *Modern Haiku* 34, núm. 1.
<http://www.modernhaiku.org/bookreviews/Santoka2002.html>.
- Lorente, Jaime. 2023. "Cinco ángulos del *shasei*: de Shiki a Tohta" En *El shasei de Shiki*, coordinado por Elías Rovira y Jaime Lorente, 215-235. Sabi-Shiori.
<http://nueva.elrincondelhaiku.org/wp-content/uploads/2023/07/El-shasei-de-shiki.pdf>
- Melchy Ramos, Yaxkin. 2018. "Sin dinero, sin pertenencias, sin dientes. Sólo yo. La génesis del haiku de ritmo libre y la poética de Taneda Santōka (1882-1940)." *Mirai. Estudios Japoneses* 2: 175-188. <http://dx.doi.org/10.5209/MIRA.60503>
- Melchy Ramos, Yaxkin. 2020. "Tercera parte. El templo de las ranas." *El Rincón del Haiku. Revista electrónica de Haiku*, 28 de febrero de 2020.

<https://nueva.elrincondelhaiku.org/2020/02/28/tercera-parte-el-templo-de-las-ranas/>

Melchy Ramos, Yaxkin. 2022. (Coordinador). *Mandalas. Poesía japonesa de Shiki hasta nuestros días*. Buenos Aires: También el Caracol.

Miura, Satomi. 2015. “Representaciones de los alimentos en la poesía de la época premoderna de Japón: el kigo de Matsuo Bashō.” *Estudios de Asia y África* 50, núm. 3: 759-777. <https://repositorio.colmex.mx/concern/articles/dz010q62t?locale=es>

Miura, Hisashi y James Green. s.f. “Fire On the Mountain. The Selected Haiku of a Wandering Zen Monk Taneda Santoka.” *The Haiku Foundation Digital Library*, Accedido en mayo 21, 2023.

<https://www.thehaikufoundation.org/omeka/items/show/1394>

Morioka, Michiyo. 1990. “Changing Images of Women: Taisho-Period Paintings by Uemura Shoen (1875-1949), Ito Shoha (1877-1968), and Kajiwara Hisako (1896-1988)”. Tesis doctoral. Universidad de Washington.

<https://digital.lib.washington.edu/researchworks/items/981f0fd5-935e-4fcf-acc9-833e5f1cede1>

Nōnin, Takashi. s.f. “Grass Tree Stupa (Somokutoh).” *The Haiku Foundation Digital Library*, Accedido en mayo 10, 2023.

<https://www.thehaikufoundation.org/omeka/items/show/2049>.

Ota, Seiko. 2020. *Seis claves para leer y escribir haiku*. Madrid: Editorial Hiperión.

Ota, Seiko y Elena Gallego. 2014. *Haikus en el corredor de la muerte*. Edición bilingüe. Prólogo de Fernando Rodríguez-Izquierdo. Madrid: Hiperión.

Ota, Seiko y Elena Gallego. 2016. *Haikus de guerra*. Edición bilingüe. Madrid: Hiperión.

Ota, Seiko y Elena Gallego. 2018. *Haikus contracorriente (Shinkoo Haiku)*. Madrid: Hiperión.

- Ōyama, Sumita. 2021. *The Life and Zen Haiku Poetry of Santōka Taneda*. Traducido y con una Introducción por William Scott Wilson. Kioto: Tuttle Publishing.
- Paz, Octavio. 1990. *Las peras del olmo*. Tercera edición. Barcelona: Seix Barral.
- Paz, Octavio y Eikichi Hayashiya. 1992. *Sendas de Oku*. Versión castellana de Octavio Paz y Eikichi Hayashiya. Shinto Tushin.
- Radio HELA Hojas en la Acera. 2022. “43 Aniversario Santoka”. Youtube, 19 de abril de 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=eV4tf5f39P0&ab_channel=HELAHojasenlaacera
- Ramos, Francisco y Haruka Ōta. 2021. *Taneda Santōka. Una tumba frente al agua*. Separata de Vicente Haya. Madrid: Miraguano Ediciones.
- Rascón, Cristina. 2019. “Haiku: instrucciones de uso.” *Tema y Variaciones de Literatura* 53, núm. II: 13-17.
- Rodríguez-Izquierdo, Fernando. 1972. *El haiku japonés: Evolución y triunfo del haikai, breve poema sensitivo*. Guadarrama: Publicaciones de la fundación Juan March.
- Rodríguez-Izquierdo, Fernando. 2013a. “Introducción” en Kigo. *La palabra de estación en el haiku japonés* de Seiko Ota y Elena Gallego. Madrid: Hiperión.
- Rodríguez-Izquierdo, Fernando. 2013b. “Un “haiku” japonés modélico.” *Paseos.net*. 13 de mayo de 2013. <https://paseos.net/phpbb3/viewtopic.php?t=11835>
- Rodríguez-Izquierdo, Fernando. 2017. *Flores del Buda. Yosa Buson*. Selección, traducción, introducción y notas de Fernando Rodríguez-Izquierdo y Gavalá. Gijón: Satori Ediciones.
- Rodríguez-Izquierdo, Fernando. 2018. *Cuanto abarcan los ojos. Takahama Kyoshi*. Selección, traducción, introducción y notas de Fernando Rodríguez-Izquierdo y

- Gavala. Gijón: Satori Ediciones.
- Rodríguez-Izquierdo, Fernando. 2021. *En alas del viento. Escuela de Bashō*. Selección, traducción, introducción y notas de Fernando Rodríguez-Izquierdo y Gavala. Gijón: Satori Ediciones.
- Rovira, Elías. 2023. “Shiki: aproximación al cómo vino, qué vio y por qué (con) venció.” En *El shasei de Shiki*, coordinado por Elías Rovira y Jaime Lorente, 13-21. Sabi-Shiori. <http://nueva.elrincondelhaiku.org/wp-content/uploads/2023/07/El-shasei-de-shiki.pdf>
- Rubio, Carlos. 2007. *Claves y textos de la literatura japonesa. Una introducción*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Rubio, Carlos. 2019. *Claves y textos de la literatura japonesa. Una introducción*. Tercera edición revisada y ampliada. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Rubio, Carlos. 2021. *Mil años de literatura femenina en Japón*. Gijón: Satori Ediciones.
- Sakai, Kazuya. 1968. *Japón: hacia una nueva literatura*. México D.F.: El Colegio de México.
- Sato, Hiroaki. 1983. *One Hundred Frogs. From Renga to Haiku to English*. Nueva York y Tokio: Weatherhill.
- Sato, Hiroaki. 2002. *Santoka:: Grass and Tree Cairn*. Translations by Hiroaki Sato. Winchester: Red Moon Press.
- Sato, Hiroaki. 2018. *On Haiku*. Nueva York: New Directions Publishing.
- Shirane, Haruo. 1998. *Traces of Dreams. Landscape, Cultural Memory, and the Poetry of Bashō*. California: Stanford University Press.
- Shirane, Haruo. 2000. “Beyond the Haiku Moment: Basho, Buson and Modern Haiku Myths.” *Modern Haiku* XXX, núm. 1.

http://www.haikupoet.com/definitions/beyond_the_haiku_moment.html

Shirane, Haruo. 2012. *Japan and the Culture of the Four Seasons. Nature, Literature and the Arts*. Nueva York: Columbia University Press.

Shirane, Haruo. 2019. "Haiku." *New Literary History* 50, núm. 3: 461-465.

10.1353/nlh.2019.0043

Silva, Alberto. 2005. *El libro del haiku*. Selección, traducción y estudio crítico: Alberto Silva. Colaboradores: Seiko Ota, Masako Kubo y Tamiko Nakamura. Buenos Aires: Bajo La Luna.

Silva, Alberto. 2018. *Cabellos revueltos. Akiko Yosano*. Traducción y estudios críticos: Alberto Silva. Buenos Aires: Editorial El Hilo de Ariadna.

Selden, Kyoko. 1993. "Introduction." En *Right Under the Big Sky, I Don't Wear a Hat: the haiku and prose of Hōsai Ozaki* de Hiroaki Sato (Traductor). California: Stone Bridge Press.

Stanford, Susan. A. 2015. "Innovation and Constraint: The Female Haiku Poet, Sugita Hisajo, and Hototogisu Haiku." Tesis doctoral. Monash University.

https://bridges.monash.edu/articles/thesis/Innovation_and_constraint_the_female_haiku_poet_Sugita_Hisajo_and_Hototogisu_haiku/4705288

Stevens, John. 1980. *Mountain Tasting. Zen Haiku by Santōka Taneda*. Traducido y con una introducción por John Stevens. Nueva York y Tokio: Weatherhill.

Stryk, Lucien y Takashi Ikemoto. 1981. *The Penguin Book of Zen Poetry*. Editado y traducido por Lucien Stryk y Takashi Ikemoto. Penguin Book.

Wanderer, Alice. 2023. Introducción a *Labios Humedecidos. Haiku seleccionado de Sugita Hisajo*. Traducción original de Alice Wanderer. Traducción al español de Jaime Lorente. Sabi-shiori. <https://nueva.elrincondelhaiku.org/2023/07/14/labios->

Taneda, Santōka. 2002. 『山頭火全句集』 [Haikus Completos de Taneda Santōka]. 春陽

堂 Tokio: Shunyōdō.

Takiguchi, Susumu. 1996. *Kyoshi. A Haiku Master*. Oxfordshire: Ami-Net International Press.

Tsurumi, Shunsuke. 1980. *Ideología y literatura en el Japón moderno*. México D.F.: El Colegio de México.

Tyler, William J. 1998. Introducción a *The Legend of Gold and Other Stories* de Ishikawa Jun, xii-xx. Traducción de William J. Tyler. University of Hawaii Press.

Ueda, Makoto. 1967. *Literary and Art Theories in Japan*. Cleveland: The Press of the Western Reserve University.

Ueda, Makoto. 1976. *Modern Japanese Haiku. An Anthology*. Compilado, traducido y con una introducción por Makoto Ueda. Toronto: University of Toronto Press.

Ueda, Makoto. 1983. *Modern Japanese Poets and the Nature of Literature*. California: Stanford University Press.

Ueda, Makoto. 2022. “Masaoka Shiki.” En *Modern Japanese Poets and the Nature of Literature*. Traducido por Elías Rovira. *El Rincón del Haiku. Revista electrónica de Haiku*, 26 de febrero de 2022.

<https://nueva.elrincondelhaiku.org/2022/02/26/masaoka-shiki-por-makoto-ueda/>

Viveros Torres, Carlos Eduardo. 2021. “Las flores del nirvana.” *Taller Igitur. Revista Literaria*. Accedido en junio 21, 2023. <https://tallerigitur.com/ensayo/las-flores-del-nirvana-por-carlos-viveros-torres/6629/>

Viveros Torres, Carlos Eduardo. 2022. “Haiku contemporáneo de Japón. El linaje de

- Takahama Kyoshi 高浜虚子.” *Taller Igitur. Revista Literaria*. Accedido en junio 29, 2023. https://tallerigitur.com/ensayo/haiku-contemporaneo-de-japon-el-linaje-de-takahama-kyoshi-%e9%ab%98%e6%b5%9c%e8%99%9a%e5%ad%90-por-carlos-viveros-torres/11128/?fbclid=IwAR1zpGXQKPLCG8lMJ580w3J7OQ7cXnFzb2pylVFfu8WOg2PrDinQr_Cx8C0
- Walker, Janet A. 1979. *The Japanese Novel of the Meiji Period and the Ideal of Individualism*. Princeton University Press.
- Watson, Burton. 2003. *For All My Walking. Free-Verse Haiku of Taneda Santōka with Excerpt from his Diary*. New York: Columbia University Press.
- Wilson, Scott W. 2021. Introducción a *The Life and Zen Haiku Poetry of Santōka Taneda* de Ōyama, Sumita, 11-48. Traducido y con una Introducción por William Scott Wilson. Kioto: Tuttle Publishing.
- Yasuda, Kenneth (1957) 2001. *The Japanese Haiku. Its Essential Nature and History*. Boston: Tuttle Publishing.
- Yūki, Itō. 2007. “New Rising Haiku. The Evolution of Modern Japanese Haiku and the Haiku Persecution Incidents.” Red Moon Press. <https://gendaihaiku.com/ito/new-rising-haiku.htm>