

CAPÍTULO 13. DE CONSEJEROS Y GALANTES CORTESANOS. LA
 CONCEPCIÓN DE LA POESÍA EN CHINA Y JAPÓN¹⁷²

Alicia Relinque Eleta

Universidad de Granada

Si los textos literarios, como construcción ideológica, son producto del momento histórico en el que son compuestos, las diferentes interpretaciones que de ellos se van haciendo a lo largo de la historia van acumulando, en estratos, nuevos planteamientos ideológicos. Una práctica común en China ha sido transmitir los textos incluyendo, como parte del corpus original, las glosas que los comentaristas iban realizando a lo largo de los siglos; glosas que, a su vez, reproducían ideológicamente el momento de su inclusión en el texto original. De esta manera, cada obra va creciendo y creciendo, de modo que la utilización que del conjunto se va haciendo, consciente o inconscientemente, parte de nuevos sistemas de valores, aún en conflicto con el original, generando y reproduciendo, a su vez, nuevos juegos de valores y conflictos.

Para ejemplificarlo, en este artículo se presentan, someramente, dos textos producidos el uno en la China pre-imperial y el otro en el Japón de la corte Heian, en los que sus supuestos autores, Qu Yuan (343-277 a.C.) y Ariwara no Narihira (823-880), poetas reconocidos, entretajan -ellos mismos o sus exegetas- su biografía con el yo poético de sus producciones, *Lamento por la separación* (*Lisao*) y *Cantares de Ise* (*Ise monogatari*¹⁷³) respectivamente. A pesar de la distancia temporal entre ambos, las coincidencias entre sus supuestas experiencias vitales son llamativas: aristócratas los dos, ambos se ven apartados del poder – por diferentes causas - y, como consecuencia, emprenden un viaje –real o místico- en busca del amor, hasta que ambos acaben enfrentándose a la muerte. Tanto Qu Yuan como Narihira representan para su propia tradición un eslabón fundamental en la cadena de evolución histórica del fenómeno literario y, específicamente, de la construcción de la idea de “poesía/literatura”. Lo esencial en estos dos autores es que ambos, integradas las figuras del hombre y

¹⁷² El presente artículo es una versión corregida y ampliada del publicado en *Revista Jizo de Humanidades*, primavera 2005, año II, nº 4-5, pp. 30-36. Las referencias a los textos chinos se hacen directamente y las traducciones son de la autora; las citas y referencias a textos japoneses son realizados de forma indirecta (inglés o español), cuyas fuentes se citan en nota.

¹⁷³ Prácticamente nadie defiende actualmente la autoría de Narihira del *Ise monogatari*. Sin embargo, varios de los poemas incluidos en él son composiciones suyas y la crítica es unánime en identificarlo con el “hombre” protagonista de los episodios de los que consta la obra, especulando incluso con la posible existencia de su diario hoy desaparecido. Sobre el proceso de composición, autoría y explicación del título, vid. MARRA (1991) *The Aesthetics of Discontent: Politics and Reclusion in Medieval Japanese Literature*, University of Hawaii Press, Honolulu, cap. 2. Para los fragmentos citados del *Lamento por la separación* utilizo mi traducción, para la versión española del *Ise monogatari*, la versión de A. CABEZAS (*Cantares de Ise*, Madrid, Hiperión, 1988).

el yo poético, van a consolidarse en sus respectivas tradiciones literarias, china y japonesa, como paradigmas no ya del poeta por excelencia, sino de la misma esencia de la poesía, con independencia de lo que los autores, en su momento, mostraran en sus escritos.

Porque, además, los dos representan posiciones diametralmente opuestas en lo que a la representación de la poesía significa: para la tradición literaria china, Qu Yuan es la imagen del consejero leal y generoso que utiliza la poesía como instrumento moral y político que se convertirá en referente de los letrados confucianos. Narihira, por el contrario, representa el amante impenitente, quintaesencia de ese ideal que se ha dado en llamar *fūryū* o *miyabi*, la estética del cortesano elegante, indiferente al mundo de la política al que parece ignorar.

Aunque muy brevemente, conviene hacer mención a la relación existente entre estas dos tradiciones literarias que desafía, en alguna medida, la independencia necesaria para hablar de literatura comparada. La escritura china, con sus características de monosilabismo y carácter aislante, sin una función determinada para los caracteres, y utilizada desde el siglo XIII a.C., fue la primera forma gráfica en que se plasmó la lengua japonesa, de características lingüísticas completamente diferentes (en la que existen desinencias verbales, sufijos y afijos, determinación temporal, de número, etc.). La importación de la escritura china en Japón se produce entre los siglos IV-VI d.C., y con ella incorpora no sólo algunas de sus características fónicas, sino, fundamentalmente, toda una tradición cultural – no en vano, el mismo carácter con que se escriben “escritura” y “literatura” es el utilizado para referirse a “cultura”-: la ideología dominante, el confucianismo, que se había consolidado en torno al siglo I d.C. en China, pero también planteamientos taoístas y budistas que habían ido matizando, templando, o haciendo aflorar contradicciones de un sistema supuestamente perfecto.

En ese momento, la visión fundacional confuciana de la escritura, como código ético de gobierno, había pasado ya en China por un proceso de evolución sustancial. Los que podríamos llamar primeros planteamientos utilitaristas de la escritura, basados en la doctrina de Confucio y consolidados en la dinastía Han (202 a.C.- 220 d.C.), cuyo texto más representativo es el “Gran Prefacio de Mao”, habían sufrido una profunda conmoción con la caída de la dinastía, momento en el que se van a amalgamar con posturas esteticistas, representadas por el *Fu sobre literatura*¹⁷⁴ compuesto por Lu Ji (261-303). Por último, la irrupción del budismo en el mundo chino va a provocar nuevas revisiones éticas y filosóficas que tendrán una repercusión fundamental en la concepción del fenómeno literario.

¹⁷⁴ El *fu* es un género lírico descriptivo de una gran complejidad técnica y cuya característica esencial es el preciosismo en el lenguaje y un ritmo continuo en toda la composición.

Cuando la escritura china (y todo su ingente soporte textual) se incorpore a Japón, éste la recibirá como un fenómeno perfectamente coherente y cerrado¹⁷⁵. A partir de entonces, el influjo continuará pero ya en un proceso más gradual; no obstante, en Japón, durante siglos, se adoptarán los Clásicos chinos como propios. No será hasta los siglos VII-VIII cuando se cree una nueva escritura más adaptada al lenguaje japonés, pero esa nueva escritura será durante mucho tiempo subsidiaria de la escritura (impregnada de ideología) china.

LAS PRIMERAS POÉTICAS

Los dos textos que han sido considerados como origen de su poética en China y Japón son, respectivamente, el “Gran Prefacio de Mao” al *Clásico de la Poesía* (*Mao Daxu*, s. I d.C.?) y el prólogo a la *Antología de poesía japonesa antigua y moderna* (*Kokin waka shû*, 910) – primera antología encargada por decreto imperial- de Ki no Tsurayuki (872-945), compuestos ambos tras los fallecimientos de Qu Yuan y Narihira.

El primero, de autor y fechas desconocidos, parte de la espontaneidad de la poesía:

“Poesía es a donde se dirigen las intenciones. En el corazón se forman las intenciones. Al expresarlo en palabras se convierte en poesía. Los sentimientos se mueven en el interior y toman forma en las palabras. Si las palabras no bastan, se expresan en suspiros. Si los suspiros no bastan, se cantan. Si cantos no bastan, sin querer, las manos bailan y los pies saltan”.

Pero además, posee una intensa capacidad para regular las relaciones entre los hombres, con una clara dimensión política:

“Para corregir virtudes y defectos, para conmover al Cielo y la Tierra, emocionar a dioses y espíritus, no hay nada mejor que la poesía. Con ella los antiguos reyes regulaban las relaciones entre marido y mujer, perfeccionaban el respeto y la obediencia,

¹⁷⁵ Algo similar a lo que ocurrirá siglos después, cuando Europa descubra “Extremo Oriente”, en el que China y Japón aparecen como realidades planas en las que fenómenos artísticos cuyo desarrollo se había prolongado durante siglos, se “reconocen” como simultáneos en el tiempo, creando una falsa imagen de ausencia de evolución histórica frente a la larga evolución conflictual de Europa. Al respecto, y en referencia a Japón, vid. C. GARCÍA ORMAECHEA, “Ukiyo-e hanga. Japonismo”, en I. CERVERA coord. (1994) *Ukiyo-e. Grabados Japoneses de la Biblioteca Nacional. Madrid Diciembre 1993-Febrero 1994*, Madrid, Biblioteca Nacional, pp. 13-19.

profundizaban las relaciones entre los hombres, embellecían y transformaban, y modificaban las costumbres populares.”

La perversa comunión entre “espontaneidad” y la “regulación de las relaciones” acabará consolidando la legitimación del poeta/funcionario, el consejero necesario con el que el emperador debe contar, y de la escritura como su arma más poderosa.

El *Kokin waka shū* apareció acompañado de dos prefacios. Uno en *mana*¹⁷⁶, compuesto por Ki no Yoshimochi (866-919) y otro en *kana* obra de Ki no Tsurayuki –a quien se considera uno de los principales compiladores de la obra-. Es muy significativo que de los dos prólogos, el que ha sido más ampliamente reproducido e interpretado, al que se considera el primer documento de teoría poética de Japón sea al escrito en *kana*, obviando, en cierta medida, a su compañero en chino¹⁷⁷. Ambos autores van a reutilizar el material del “Gran Prefacio” matizando algunos de sus aspectos:

“Los poemas de Yamato, teniendo por semillas los corazones de la gente, han ido convirtiéndose en miríadas de hojas de palabras. [...] Aquello que sin esfuerzo moviliza el cielo y la tierra, conmueve a espíritus y dioses invisibles, suaviza las relaciones entre hombres y mujeres, y consuela los corazones de valientes guerreros. [...] [Los cortesanos] En las mañanas de primavera, miraban las flores que se derramaban, y en las tardes de otoño, escuchaban las hojas que caían; algunos se lamentaban cada año de las olas y la nieve que veían en su imagen en el espejo, o se sorprendían de su existencia al ver la espuma en el agua y el rocío sobre la hierba; otros se entristecían por el tiempo perdido y la juventud pasada, o por las amistades que se distanciaron [...].¹⁷⁸”

A pesar de las claras coincidencias, lo más determinante del prólogo frente al prefacio es justamente lo que calla: la poesía no “transforma”, no “modifica”, ni siquiera “perfecciona” las relaciones entre los hombres; y ya no “regula las

¹⁷⁶ *Mana* es el término genérico para referirse a la escritura china en Japón, frente a los *kana* (escritura japonesa).

¹⁷⁷ La reciente traducción al castellano del *Kokin waka shū* tan sólo incluye, lamentablemente, traducción del prólogo de Ki no Tsurayuki, justificando la ausencia del escrito en chino “en parte porque su contenido es muy similar y en parte porque es el ‘Prefacio en *kana*’ el que ha tenido más importancia histórica.” (*Poesía clásica japonesa [Kokinwakashū]* (2005), trad. y ed. de T. DUTHIE, Madrid, Trotta, p. 153). Si bien es cierto que las similitudes son numerosas, lo es también que las disimilitudes son muy significativas. *Vid.* al respecto E.B. CEADEL, “The Two Prefaces to the Kokingshū”, en *Asia Major*, n° 7 (1959) pp. 40-51; J.T. WIXTED, “The *Kokinshū* Prefaces: Another Perspective”, *HJAS*, vol. 43, n° 1 (Jun. 1983), pp. 215-238; y T. LAMARRE (2000) *Uncovering Heian Japan: An Archaeology of Sensation and Inscription*, Durham, Duke University Press, pp. 143-160.

¹⁷⁸ *Poesía clásica japonesa*, pp. 153 y 158-9.

relaciones entre marido y mujer”, sino que “suaviza las relaciones entre hombres y mujeres”¹⁷⁹. Sin embargo conviene no olvidar que otra de las fuentes principales de los prólogos japoneses fue el *Fu sobre literatura* de Lu Ji, que había marcado la ruptura con la visión ético-política del texto anterior, y que se preocupaba por la capacidad expresiva del lenguaje – “Mi constante temor es que las ideas no se ajusten a las cosas, y que la escritura no alcance las ideas”-, y por el proceso de inspiración y composición – “Viajo con las cuatro estaciones para absorber el paso del tiempo,/ observo los diez mil seres y medito sobre la diversidad./ Me duelen las hojas caídas en el rigor del otoño,/ me regocija, en la fragante primavera, la ternura de los brotes./ Corazón tembloroso que siente la escarcha;/ intenciones remotas que se reclinan desde las nubes.” – que silencia por completo la función de regular y educar supuestamente inherente a la literatura.

¿Desaparece el componente político en el texto de Lu Ji o en el de Ki no Tsurayuki? Lu Ji compone su *fu* en el momento de la descomposición del imperio y, por tanto, de la crisis de la ideología confuciana, y de su visión de la escritura – que volverá a ser recuperada en el momento de la reunificación -. Por otra parte, y en referencia a los dos prólogos, se ha planteado la primacía (en términos de modernidad o independencia) del de Ki no Tsurayuki frente al de Ki no Yoshimochi, sin embargo, me parece más pertinente una lectura conjunta de ambos textos puesto que, como señala LaMarre, “the historical understanding of Heian Japan has also been based on an opposition between the native and foreign. This view becomes all the more entrenched when scholarship is organized around the nation, for scholars begin their analyses with the national territory. And so the nation inexorably emerges as the end of analysis.”¹⁸⁰

¹⁷⁹ La diferencia sustancial entre el “Gran prefacio” y el prólogo de Ki no Tsurayuki queda patente, a modo de ejemplo, en esta aparente matización: las relaciones entre esposo y esposa son una de las cinco relaciones privilegiadas desde la perspectiva del confucianismo –junto con la del súbdito y soberano, padre e hijo, hermano mayor y hermano menor y los amigos- y, como todas ellas, sinécdoque por todas las relaciones –jerarquizadas- humanas. El prólogo de Ki no Yoshimochi sigue manteniendo las relaciones entre “esposo y esposa”, pero matizando el verbo que se refiere a ellas: frente al normativo 正 *zheng* (“regular” o “corregir”) del “Gran Prefacio”, el autor japonés se inclina por la más equitativa 和 *he* “armonizar”. Ki no Tsurayuki va un paso más allá, eliminando la institucionalización de la relación entre hombres y mujeres.

¹⁸⁰ T. LAMARRE (2000) *Uncovering Heian Japan: An Archaeology of Sensation and Inscription*, Durham, Duke University Press, p. 148. En el mismo sentido, aunque desde la perspectiva de género, *vid* YODA TOMIKO “Literary History against the National Frame, or Gender and the Emergence of Heian Kana Writing”, en *positions. east asia cultures critique*, 8:2, otoño 2000, pp. 465-497.

EL CONSEJERO, QU YUAN

Qu Yuan es el autor que el canon chino va a consolidar como primer poeta con nombre propio. Tras la primera gran antología de poesía, el *Clásico de la poesía* (*Shijing*, ss. XI-VIII a.C.) Qu Yuan es la encarnación de la voz de queja, de la entrega al reino, de la lealtad a su soberano, tres funciones esenciales atribuidas a la poesía según Confucio (551-479 a.C.). Aristócrata del reino meridional de Chu – no existía todavía China como imperio- y dotado de grandes virtudes, fue el fiel consejero del rey Huai (r. 328-299 a.C.). Las calumnias de algunos cortesanos envidiosos acaban haciendo mella en el rey, que lo envía al exilio. Sumido en el dolor, Qu Yuan compone el “Lamento por la separación” que conmueve al monarca hasta el punto de llamarlo otra vez a la corte. Sin embargo, nuevos conflictos vuelven a poner al rey y, después, a su hijo, en contra del poeta que, desterrado a las marismas del sur y desesperado, se suicida en las aguas del río Miluo.

“Lamento por la separación” (*Lisao*) es un largo poema (374 versos) donde se entremezclan elementos realistas e imaginarios. En la primera parte, el poeta describe en tono realista, casi de crónica histórica, su biografía y sus conflictos en la corte; en la segunda, el protagonista, roto por la traición a su devoción no correspondida – “Me prometiste todo, después te arrepientes, ¿por qué ese cambio? [...] Enfermo y triste, estoy perdido; estoy solo en el límite de la miseria en este tiempo”- emprende un viaje imaginario en busca del sabio gobernante, de la belleza, y de su propio destino – “Uncí dragones de jade a un carro de fénix; esperé un instante al viento para seguir su estela” -.

El viaje de Qu Yuan - “Quisiera ir lejos, pero no hay dónde llegar; vago, vagabundeo, sin alcanzar ningún lugar”- se convierte entonces en la búsqueda de una hermosa doncella –“En busca de la unión y la armonía por un poco de solaz; vago, vagabundeo, en busca de una mujer.”- Las que va encontrando no saben apreciar sus cualidades, o son caprichosas o la casamentera no realiza su función con presteza y pierde oportunidades. El viaje se muestra inútil. Ahogado por la nostalgia, por su fracaso en el intento de servir a su señor, regresa para poner fin a sus días: “¡Todo ha terminado! Nadie hay en mi reino que me entienda, ¿por qué pues tanta nostalgia por la ciudad donde nací? No hay con quien trabajar por un buen gobierno. Sólo me resta seguir a Peng Xian¹⁸¹, y retirarme a su hogar.”

¹⁸¹ No está claro a quién se refiere Peng Xian. Según algunos comentaristas, fue un leal consejero de la corte de Shang (ss. XVII-XI a.C.) que se suicidó porque sus consejos no fueron escuchados. Según otros, es el nombre compuesto de dos chamanes de la corte de Shang.

EL CORTESANO GALANTE, ARIWARA NO NARIHIRA,

Narihira era el quinto hijo del príncipe Abo, nieto del emperador Heijō. Los conflictos de la corte lo obligan, a él y sus hermanos, a renunciar al título imperial en favor del clan de los Fujiwara. Su estancia en la corte, como compensación, se ve jalonada por una serie de cargos oficiales medios hasta el que ostenta en el momento de su muerte, como Capitán de la Guardia Imperial de la Derecha. Considerado uno de los Seis Genios Poéticos de la época Nara, su biografía lo describe como un joven hermoso, de espíritu aventurero, entretenido en continuas escaramuzas amorosas, torpe para aprender los Clásicos chinos, pero muy versado en la composición de “poemas japoneses”¹⁸², algunos de cuyos ejemplos encontramos en el *Kokin waka shū*.

Cantares de Ise es una de las obras más importantes e influyentes de la literatura japonesa y fuente directa de inspiración de su obra cumbre, *Genji Monogatari*. Compilado hacia el 950, es un texto difícil de definir formalmente: dividido en 125 episodios, aparentemente independientes – todos comienzan con “había una vez un hombre”-, cada uno de ellos se muestra como explicación a uno o varios *tanka*¹⁸³. La mayor parte de los episodios relatan los encuentros de “un hombre” con una serie de mujeres, algunas anónimas como él, otras reconocibles históricamente; y entre ellos, los dos más importantes, el amor prohibido con la princesa Takako y el encuentro furtivo con la sacerdotisa del templo de Ise.

“Érase una vez un muchacho que acababa de cumplir quince años, y pudo ir ya a cazar a sus tierras en la aldea de Kásuga, cerca de la antigua capital, Nara. En la aldea vivían dos hermanas de extraordinaria hermosura. Al pasar junto a la casa donde vivían las dos, el muchacho pudo verlas por los huecos del seto del jardín, y se quedó pasmado de encontrar tales bellezas en una aldeúcha cercana a la decaída capital. Entrando en acción, rasgó un trozo de su soberbio kimono de caza, improvisó y escribió sobre él un poema y se lo envió a las dos. La tela del kimono era un rico brocado de seda, con el diseño contorneado característico de los estampados de Shinobu, lugar que está en la lejana y noroesteña región de Michinoku. El poema decía así: Kimono teñido/ con

¹⁸² Una lectura nacionalista del personaje no puede dejar de valorar la indiferencia frente a lo chino y el aprecio de lo japonés como propio.

¹⁸³ El *tanka* (también conocido como *waka*, literalmente, “poema japonés”), es la forma poética más primitiva específicamente japonesa, compuesta por cinco versos, de 5/7/5/7/7 sílabas, antecesor del *haiku*.

eritrorrizas/ de Campo Kásuga;/ diseño de amar,/ maraña infinita.”

(1)

El carácter de este cortesano galante queda, tal vez, claramente definido en el episodio –uno de los que lo identifican con claridad- de su encuentro con una anciana – “Para centenaria/un año le falta: canas en greña./ La que a mí me quiso/parece una fantasma” (63) - con la que copula en dos ocasiones por compasión.

La muerte, como contrapunto intensificador, se va dejando sentir hasta el momento final de la despedida del amante impenitente que ya no espera volver a encontrar el amor: “Una vez a un hombre le pasaba algo grande por dentro porque exclamó: Lo que tengo dentro;/¡que no salga fuera!;/¡que allí se quede!/ No encuentro en el mundo/ nadie que me entienda.” (124) “Una vez un hombre cayó enfermo y se dio cuenta de que se moría. Dijo: Sabía que existe/ al fin un camino/ inexorable./ Él ya lo tenía/ desapercibido.” (125)

FLUIR CON EL VIENTO. ENTRE *FENGLIU* Y *FÚRYŪ*

Como hemos visto, Narihira está asociado con uno de los conceptos más simbólicos –y etéreos- de la estética japonesa: el de *fúryū*, nacido para su aplicación a la literatura, pero aplicado a muchos otros ámbitos artísticos (teatro, música, incluso arquitectura). El término, que procede del chino *fengliu* 風流, se podría traducir, literalmente, como “fluir con el viento”, aunque tanto en China como en Japón resulta elusivo y difícil de reducir a una traducción útil para su aplicación a lo largo del tiempo. *Fúryū* está íntimamente relacionado, hasta el punto en que algunos autores lo consideran sinónimo, con el de *miyabi*, traducible como “elegancia”, “gusto refinado”, y que lleva entre sus componentes gráficos el carácter *ya* 雅, aplicado en China a la música refinada y decorosa de la corte¹⁸⁴. Konishi Jin’ichi establece su vinculación más taoísta que confuciana y afirma: “The conception of *fúryū* involved the drive to create the beautiful by realizing to the highest degree ideals typified by music, banqueting, and amours.”¹⁸⁵ Y, en otro lugar, vinculándolo al término original en chino, describe el mundo del *fengliu* como un ideal, “clearly a hedonistic or epicurean

¹⁸⁴ Sobre las relaciones entre *fúryū* y *miyabi*, vid, KONISHI (1984), p. 223 y QIU PEIPEI, “Aesthetic of Unconventionality: *Fúryū* in Ikkyū’s Poetry”, *Japanese Language and Literature*, vol. 35, n° 2 (oct. 2001), pp. 135-156.

¹⁸⁵ KONISHI JIN’ICHI (1984) *A History of Japanese Literature. Vol. I: The Archaic and Ancient Ages*, Princeton University Press, Princeton, p. 62.

one of Taoist origin”, que lleva aparejados cuatro conceptos: licor, poesía, mujeres y cítara¹⁸⁶.

Narihira es la encarnación viva de ese ideal: la imagen del joven rasgando su elegante vestidura para, sobre ella, componer un poema de amor, nos sume en esa visión contemplativa, conmovida por los sentimientos que reivindicaba Ki no Tsurayuki y que acabará identificando la poesía japonesa con la “simiente del corazón”.

En China, *fengliu* no se había acuñado de modo genérico a un espíritu estético especial. Más bien era una expresión metafórica que aparecerá entre los siglos III y VII evoluciona desde su sentido original, para convertirse, gradualmente, en metáfora de lo impredecible de la existencia humana, costumbres populares, tradición estética popular, estilo literario individual, conducta de la “alta cultura”, cultura libertina, conducta elegante y asocial inspirada por planteamientos taoístas, estilo de vida anticonvencional y elegante, y estilo de vida y expresión de los estetas elegantes y excéntricos, hasta llegar a la máxima expresión de apreciación de la experiencia y la sensibilidad estético sensual, asociado a vinos, mujeres y canciones¹⁸⁷, un término que ya en la dinastía Ming (1368-1644) se acabará identificando claramente con la literatura pornográfica.

Resulta sorprendente que jamás se haya asociado a Qu Yuan con el concepto de *fengliu*, siendo la encarnación por excelencia del hombre desterrado – “Dejé vagar mi mirada;/ resolví viajar a los más remotos lugares del mundo. [...] Uncí dragones de jade a un carro de fénix;/ esperé un instante al viento para seguir su estela”-, víctima de las veleidades de un mal gobernante y del destino.

No obstante, resulta interesante traer a colación unos versos de Du Fu (712-770) en los que aparece el sintagma, supuestamente aplicado no al gran poeta, sino su discípulo reconocido, Song Yu (s. III a.C.): “Arrastrado y abatido, conozco en mi interior el dolor de Song Yu,/ El letrado elegante que fluía en el viento, es también mi maestro”¹⁸⁸. El primer verso parte de otro del propio Song Yu en el que lamenta su destierro y se identifica con hojas arrastradas y abatidas en otoño. El segundo de los versos de Du Fu personaliza a quien fluye en el viento como el “letrado elegante”. Es cierto que la imagen de Song Yu, conocido por algunos poemas con referencias eróticas que acabaría consolidando en el vocabulario poético, se podría aproximar más a la

¹⁸⁶ KONISHI JIN’ICHI, “*Furyu*: An Ideal of Japanese Esthetic Life”, en M. SCHNEPS Y A.D. COOX (1965) *The Japanese Image*, Pensilvania, Orient/West Inc., pp. 271-278.

¹⁸⁷ Según la enumeración de R.J. LYNN en “The Range of Meanings of *Fengliu* in Early Chinese Texts”, ponencia presentada en la conferencia anual de la Association for Asian Studies (San Diego), 10 de marzo de 2000.

¹⁸⁸ 搖落深知宋玉悲，風流儒雅亦吾師。DU FU, “Lamento por las ruinas del pasado” (2).

de Narihira¹⁸⁹. Sin embargo, los comentaristas de Du Fu y Qu Yuan, considerando que el gran poeta de Tang no debería poner por encima de Qu Yuan a quien sólo fue su discípulo, argumentan que el homenaje a Song Yu debe llevar implícito el reconocimiento de su maestro. Sin embargo, creo que es lícito interpretar que la referencia a Qu Yuan no es necesariamente implícita: la conjunción “también”, marca la relación de compañerismo entre Song Yu – el discípulo reconocido de Qu Yuan- y Du Fu: como Song Yu, Du Fu “también” es discípulo del “Letrado elegante que fluía con el viento”. Probablemente la identificación hacia Song Yu se produce por las connotaciones, excesivamente mundanas y sensuales que el sintagma había adquirido en la dinastía Tang (618-907), y que harían después imposible asociarlo con la virtuosa imagen del padre de la poesía en China, lo que lo hubiera mancillado, en cierta medida, su contención y entrega.

Y LAS INTERPRETACIONES

Qu Yuan será santificado en el canon chino como “el primer poeta”, y no sólo cronológicamente. Él será la figura de referencia por la belleza de su composición pero, sobre todo, por su postura ante su soberano y su tierra: entregado, desinteresado, su elevada ética debería ayudar a su señor a comprender cuál es la buena vía para gobernar a sus súbditos. Cuando, durante la dinastía Han, se construya como clase social la del letrado, ningún ejemplo como él puede asumir la grandeza de todo poeta –de la poesía misma- y su función primera de servir para “conmover”, “transformar” y “embellecer”. El desplazamiento de la búsqueda de la doncella se retomará ya como *topos* clásico del funcionario leal que sólo piensa en el amor de su soberano.

Pero el personaje de Qu Yuan es más que el del perfecto hombre de virtud preconizado posteriormente por la ortodoxia confuciana. Si bien representa el consejero leal que renuncia a su vida porque su voz sea escuchada; demuestra que el mundo supuestamente ideal de Confucio, donde los hombres de virtud deberían estar siempre a la cabeza de los demás, no es más que una falacia. Debería haber brillado, pero su posición es la de un “desclasado”; aturdido porque no encuentra sitio en el mundo, porque no hay un mundo en el que él pueda encontrar su sitio. Esta involuntaria dejación de su función primera, la

¹⁸⁹ Paradigmática es la consolidación el sintagma “nube y lluvia” 雲雨 como metáfora por “copular”, procedente del poema de Song Yu “Gaotang fu”, en el que tras un encuentro amoroso entre el rey de Chu y la diosa protectora de la Terraza de los Sueños de Nube, ésta se despide con las palabras: “Por la mañana seré nube del alba, por la tarde, lluvia que cae”.

de gobernar a los demás, se convertirá, en forma poética, en la denuncia más atroz de un sistema que debería ser perfecto¹⁹⁰.

Narihira es la representación del amante. Su delicadeza, elegancia, generosidad y apasionamiento acaban identificándolo con el cortesano por excelencia, el poeta alejado del poder, con unas cualidades amorosas y eróticas que, en cierta medida, legitiman un gusto por lo aristocrático.

En los personajes y las actitudes de Narihira, no obstante, subyacen continuas transgresiones al orden establecido – en su caso, el gobierno de Fujiwara, clan al que pertenece Takako-. Existen continuas, aunque veladas, alusiones a la decadencia del gobierno y a la necesidad de reinstauración del clan de Heijo en las composiciones más intensamente amorosas – “Sí, era el mismo lugar del año anterior, ¡pero todo parecía tan diferente! [...] abrumado por el recuerdo, compuso este cantar ...” (4)-; en sus ataques directos a importantes personajes, como contra el ministro Yorikawa – “¡Flores de cerezo,/ caed, anublad! Que no se vea/dónde está el sendero/ de la ancianidad!”(97)- en el que un supuesto poema laudatorio se enturbia por mor de palabras como “caed”, “anublad” y “ancianidad”; y en la continua queja por su separación de la corte – “nuestro hombre decidió con despecho e impotencia que era inútil intentar seguir viviendo en la Corte...” (9) -.¹⁹¹ Como dice Marra: “*miyabi* is more an outcome of fiction than of reality, more a utopian aspiration than a tangible event. Far from being a product of Fujiwara tastes, the world of *miyabi* originates in a widespread discontent against the Fujiwara.”¹⁹²

Sin embargo, la ortodoxia en China y Japón construirá el “verdadero” espíritu de estos dos autores: el instrumento de gobierno confuciano en Qu Yuan, y la voz de la poesía pura asociada sólo a los sentimientos en Narihira. Como dice un hombre, “lo que tengo dentro, ¡que no salga fuera!, ¡que allí se quede!”.

¹⁹⁰ Cf. el análisis de F. TÖKEI (1967) *Naissance de l'élegie chinoise. K'iu Yuan et son époque*, París, Gallimard. Dejo sin mencionar otra interpretación que identifica a Qu Yuan con un chamán, alterando sustancialmente la visión del consejero leal; al respecto, vid. CHAN PING-LEUNG (1972), *Ch'u Tz'u and Shamanism in Ancient China*, PhD diss. Ohio State University y GOPAL SUKHU (1993), *Attraction, Reversal and repulsion: Prolegomena to the Li Sao*, PhD diss. Columbia University.

¹⁹¹ Sobre éste y otros muchos ejemplos de crítica política disimulados a lo largo del texto, vid M. MARRA (1991) *The Aesthetics of Discontent: Politics and Reclusion in Medieval Japanese Literature*, University of Hawaii Press, Honolulu, especialmente el cap. 2: “A Lesson to the Leaders: Ise Monogatari and the Code of Miyabi”.

¹⁹² *Id.* p. 53.

