

Yasunari Kawabata

Dos ensayos



El bello Japón y yo es el título que Yasunari Kawabata dio al discurso pronunciado al recibir el Premio Nobel de Literatura, en 1968. Conocidas como «la llave para conocer a Kawabata», estas páginas encierran no sólo lo mejor de sus sentimientos y de sus concepciones vitales, sino también lo mejor del país en que vivió inmerso: el de la belleza entendida a partir del Zen. Kawabata va presentando magistralmente las distintas manifestaciones del camino Zen a la literatura y al arte,

que conllevan, en definitiva, una incitante concepción de vida.

El presente volumen incluye, además, extractos de *La existencia y el descubrimiento de la belleza*, ensayo leído por el escritor en la Universidad de Hawái al año siguiente. En él, resalta la riqueza del haiku, vehículo a través del cual el espíritu japonés se manifiesta desde hace cientos de años como un pequeño milagro de tinta y papel.



Yasunari Kawabata

Dos ensayos

ePub r1.0

jugaor 01.06.13

Título original: (*Utsukushii Nihon no watashi*)

Yasunari Kawabata, 1968

Traducción: María Cristina Tsumura

Título original: (*Bi no sonzai to hakken*)

[Extractos] Yasunari Kawabata, 1969

Traducción: Iliá Sologuren

Fotografía de portada: Kawabata en su casa de Nagatani, Kamakura, c. 1946

Editor digital: jugaor

ePub base r1.0



El bello Japón y yo^[1]

*En primavera, flores de cerezo;
en verano, el cuclillo.*

*En otoño, la luna, y en invierno,
la nieve fría y transparente.*

*Luna de invierno, que vienes de las
nubes*

a hacerme compañía:

*el viento es penetrante, la nieve,
fría.*

El primero de estos poemas es del monje Dôgen (1200-1253) y lleva como título *Realidad innata (Honrai no*

Menmoku). El segundo es del monje Myôe (1173-1232). Cuando me piden ejemplos de mi propia caligrafía, éstos son los poemas que elijo a menudo.

En el poema de Myôe hay una introducción, inusualmente extensa y detallada, que pone de manifiesto el corazón del mismo, y que bien podría ser llamada narración poética: «Era la noche del duodécimo día del duodécimo mes del año [lunar] de 1224, con cielo nublado y luna oscura. Yo estaba sentado en meditación Zen en el Pabellón Kakyu. Cuando llegó la hora de la vigilia de medianoche, al cabo de mi meditación, descendí desde el

Pabellón, situado en la cima, hacia la base de la montaña. Y fue entonces cuando la luna surgió de entre las nubes e iluminó la nieve. Con la luna como compañera, ni el aullido del lobo en el valle me producía temor. Cuando llegué al llano, nuevamente las nubes envolvían a la luna. Como la campana estaba señalando la última vigilia, ascendía una vez más hacia la cima, y la luna, saliendo de entre las nubes, me vigilaba por el camino. Al llegar a la cima y entrar en el pabellón, la luna, que perseguía a las nubes, parecía ocultarse detrás de una cumbre distante, y me pareció que me hacía secreta

compañía».

Aquí sigue el poema que he citado, y a continuación hay otro, con la explicación de que Myôe lo compuso cuando entró en el Pabellón para meditar después de ver que la luna se ocultaba tras la montaña:

*Iré al otro lado de la montaña,
¡Ve allí también, oh luna!
Noche tras noche
nos haremos compañía.*

Esto da motivo para otro poema. Posiblemente, Myôe pasó el resto de la noche meditando en el Pabellón; o quizás haya regresado allí antes del

amanecer: «Al abrir mis ojos en el transcurso de mis meditaciones, vi la luna del amanecer iluminando la ventana. Vi el fulgor de los rayos de luz de la luna que entraba en el oscuro lugar en que me hallaba, y sentí que mi corazón purificado irradiaba la luz de la luna misma»:

*Si mi corazón puro brilla,
la luna piensa
que esa luz le pertenece.*

Así como a Saigyô se lo considera el poeta de los cerezos en flor, Myôe ha sido llamado el poeta de la luna. A este último pertenece un canto que consiste

en reiterar exclamaciones provocadas por una profunda emoción:

*Oh brillante, brillante,
oh brillante, brillante, brillante,
oh brillante, brillante.
Brillante, oh brillante, brillante,
brillante, oh brillante luna.*

En sus tres poemas sobre la luna de invierno, desde el comienzo de la noche hasta el amanecer, Myôe sigue puntualmente la tendencia de Saigyô, otro monje-poeta que vivió de 1118 a 1190: «Aunque escribo poesías, no me considero un poeta». Las treinta y una sílabas de cada poema, inocentes y

sinceras, se dirigen a la luna, más que como compañera, como amiga, como confidente. Viendo a la luna, el poeta se convierte en la luna; la luna, vista por el poeta, llega a ser el poeta. Al sumergirse en la naturaleza, forma un todo con ella. Así, la luz del corazón puro del monje, mientras medita en el Pabellón durante la oscuridad que precede al amanecer, se transforma para la luna del amanecer en su propia luz.

Como hemos visto en la extensa introducción al primero de los poemas de Myôe, la luna de invierno se convierte en compañera; el corazón del monje, sumido en meditación sobre

religión y filosofía, allá en el Pabellón de la montaña, está ligado con una sutil correspondencia e interacción con la luna; y a esto le canta el poeta.

Elijo ese primer poema, cuando me piden ejemplos de mi propia caligrafía, por su notable calidez y comunicación. Luna de invierno, que sales y entras de las nubes, haciendo brillantes mis pasos al ir y venir del Pabellón para meditar, y que haces que no tema el aullido del lobo, ¿no sientes que el viento te penetra, no te da frío la nieve? Elijo ese poema porque habla del espíritu profundamente apacible y afectuoso del pueblo japonés; es un canto, de honda y

cálida devoción, al hombre y a la naturaleza.

El doctor Yukio Yashiro — internacionalmente conocido como estudioso de la obra de Botticelli; hombre de gran erudición acerca del arte del pasado y del presente, de Oriente y de Occidente— ha dicho que una de las características distintivas del arte japonés se puede resumir en una simple frase poética: «La época de la nieve, de la luna, de los cerezos en flor: entonces, más que nunca, pensamos en quienes amamos». Al contemplar la belleza de la nieve, de la luna llena, de los cerezos en flor, es decir, cuando

despertamos ante las bellezas de las cuatro estaciones y entramos en contacto con ellas, cuando sentimos la felicidad de habernos encontrado con la belleza, es cuando más pensamos en quienes amamos y deseamos compartir con ellos esa felicidad. La emoción ante lo bello despierta fuertes anhelos de amistad y compañerismo, de modo que la expresión «ser querido» puede ser tomada como equivalente a «ser humano». La nieve, la luna, las flores de cerezo, palabras que representan la belleza de cada una de las estaciones que se suceden una tras otra, abarcan en la tradición japonesa toda la belleza de

las montañas y los ríos y las hierbas y los árboles, todas las múltiples manifestaciones tanto de la naturaleza como de los sentimientos humanos.

Ese espíritu, ese sentimiento hacia nuestros seres queridos en la nieve, la luz de la luna, bajo los cerezos en flor, es también central en la ceremonia del té. La ceremonia del té es un aunamiento en sentimientos comunes, es un encuentro de seres queridos en un buen momento. Podría decir, al pasar, que es erróneo considerar mi novela *Mil grullas* (*Senbazuru*) como una evocación de la belleza formal y espiritual de la ceremonia del té. Es una

obra crítica, una expresión de duda y advertencia frente a la vulgaridad en que ha caído la ceremonia del té.

*En primavera, flores de cerezo;
en verano, el cuclillo.*

*En otoño, la luna, y en invierno,
la nieve fría y transparente.*

Uno puede, si quiere, ver en el poema de Dôgen sobre las cuatro estaciones nada más que un eslabonamiento descuidado, vulgar, mediocre, una forma sumamente tosca de presentar imágenes de paisajes naturales característicos de las cuatro estaciones. Uno lo puede considerar como un poema

que no es totalmente un poema. Y, sin embargo, es muy similar al que compuso el monje Ryôkan (1758-1831), ya próximo a su muerte:

¿Qué quedará de mí?

El cerezo en primavera,

el cuclillo en las montañas,

las hojas de arce en otoño.

En este poema, como en el de Dôgen, las imágenes más comunes y también las palabras más comunes están eslabonadas unas con otras sin vacilación y transmiten, así, la verdadera esencia de Japón. También corresponden estos versos al último

poema de Ryôkan, que he citado:

*Contemplé el ocaso de un largo,
brumoso día de primavera,
haciendo rebotar la pelota
con los niños.*

*La brisa es fresca,
la luna es clara.
Amanezcamos bailando juntos
en lo que queda de la vejez.*

*No es que no desee
poseer nada del mundo,
es que encuentro mejor
el placer disfrutado en soledad.*

Ryôkan, cuya poesía y caligrafía son muy admiradas hoy en día en Japón, se liberó de la moderna vulgaridad de su época y permaneció inmerso en la elegancia de los siglos anteriores. Vivió en el espíritu de sus poemas, errando por senderos silvestres, con una cabaña de hojas por guarida, vistiendo andrajos, conversando con campesinos. La profundidad de la religión y de la literatura no radicaba para él en lo complicado, más bien perseveraba en la literatura y en la fe del espíritu benigno que resume una sentencia budista: «rostro sonriente y palabras amables». En su último poema no ofrece nada

como legado, sin embargo, esperaba que la naturaleza continuase siendo bella. Ése sería su legado. Es un poema que lleva dentro de sí el espíritu tradicional japonés, y en el que se percibe el sentimiento religioso de Ryôkan:

*Ha llegado ella,
a quien tanto esperaba.
Ahora que estamos juntos,
¿qué más desear?*

Ryôkan también escribió poemas de amor. Y éste es un ejemplo que me gusta. Ya senil, a sesenta y ocho años —podría señalar que, a esa misma edad, estoy recibiendo el Premio Nobel—, Ryôkan

conoció a una monja de veintinueve años, llamada Teishin, y fue bendecido con el amor. Ese poema puede considerarse destinado a cantar la felicidad de haber encontrado a la mujer sin edad, la felicidad de haber hallado a quien tanto esperó. La última línea del poema expresa ese sentimiento con plena sinceridad.

Ryôkan murió a los setenta y cuatro años. Había nacido en la prefectura de Echigo, actual prefectura de Niigata, escenario de mi novela *País de nieve* (*Yukiguni*), en la región septentrional conocida como el dorso de Japón, donde los vientos helados bajan de la Siberia a

través del mar de Japón. Ryôkan vivió toda su vida en el país de nieve, y en su «visión en los últimos momentos», ya viejo y cansado, sabiendo que la muerte estaba próxima y habiendo alcanzado el estado de iluminación, me imagino — como vemos en su último poema— que el país de nieve era aún más hermoso para él.

He escrito un ensayo titulado «Visión en los últimos momentos». El título proviene de la nota que dejó, al suicidarse, Ryûnosuke Akutagawa (1892-1927), autor de cuentos breves. Es la frase que me conmueve con más intensidad. Akutagawa expresaba que le

parecía estar perdiendo gradualmente ese algo animal conocido como «la fuerza de vivir», y agregaba: «Estoy viviendo en un mundo de nervios mórbidos, diáfanos y fríos como el hielo... No sé cuándo alcanzaré la resolución necesaria para matarme. Sin embargo, la naturaleza es para mí más bella de lo que nunca había sido antes. No dudo de que sonreirás ante la contradicción entre mi amor por la naturaleza y el contemplar la posibilidad del suicidio. Pero la naturaleza es bella porque viene a mis ojos en los últimos momentos».

Akutagawa se suicidó en 1927, a los

treinta y cinco años.

En mi ensayo «Visión en los últimos momentos» digo: «Por más alejado del mundo que uno pueda estar, el suicidio no es una forma de iluminación. Por muy admirable que sea, el suicida está lejos del reino de la santidad». No admiro ni simpatizo con el suicidio de Ryûnosuke Akutagawa, ni con el de mi otro amigo, el pintor vanguardista Osamu Dazai (1909-1948).

Acerca de él, quien también con el correr de los años pensó en el suicidio, escribí en ese mismo ensayo: «Parece hacer dicho, una y otra vez, que no hay arte superior a la muerte, que morir es

vivir». Pude apreciar, sin embargo, que para él, nacido en un templo budista y educado en una escuela budista, el concepto de muerte era muy diferente del occidental. «De aquellos que reflexionan, ¿quién no habrá pensado alguna vez en el suicidio?».

Estaba en mí el recuerdo de aquel personaje llamado Ikkyû (1394-1481), quien contempló dos veces la posibilidad del suicidio. He dicho «aquel personaje», porque el monje Ikkyû es conocido, aun por los niños, como alguien sumamente ingenioso y divertido, y porque las anécdotas sobre su conducta extraordinariamente

excéntrica han llegado en gran medida hasta nosotros. Se dice de él que los niños se trepaban a sus rodillas para acariciarle la barba, que las aves silvestres tomaban el alimento de sus manos. Por todo esto, parecería ser el extremo de la impasibilidad, de la despreocupación; una suerte de monje accesible y amable. En realidad, fue el más severo y profundo de los monjes Zen. Presunto hijo de un emperador, ingresó en un templo a los seis años y tempranamente demostró su genio como prodigio poético. Al mismo tiempo, le preocupaban las verdades más profundas sobre la religión y la vida.

«Si hay dios, que me salve. Si no hay dios, me arrojaré al fondo del lago para engordar a los peces». Así, intentó arrojararse a un lago, pero fue detenido. En otra ocasión, muchos de sus compañeros fueron encarcelados cuando se suicidó un monje del templo Daitokuji. Ikkyû también se sintió responsable y, con «la pesada carga sobre mis hombros», se internó en las montañas para ayunar hasta morir de hambre.

Ikkyû tituló *Antología de Nube Loca* (*Kyounshu*) a una recopilación de sus poemas. «Nube Loca» es uno de sus seudónimos. En esa colección, y en las

que le sucedieron, hay poemas casi sin parangón —sobre todo por haber sido escritos por un monje Zen—, tanto en la poesía china como en los otros exponentes de la poesía Zen del medievo japonés: poemas eróticos y poemas con secretos de alcoba que lo dejan a uno completamente atónito. Procuró, comiendo pescado, tomando alcohol y frecuentando mujeres, ir más allá de las reglas y proscripciones del Zen de su tiempo, buscando liberarse de ellas. Así, al rebelarse contra las formas religiosas establecidas, en una época de guerra civil y derrumbe moral, buscó perseverar en el Zen, como renacimiento

y afirmación de la esencia de la vida y de la existencia humanas.

Su templo, el Daitokuji, en Murasakino (Kioto), sigue siendo uno de los centros más destacados de la ceremonia del té. Allí, en varios de los locales donde se la practica, se exhiben originales caligráficos de Ikkyû. Yo incluso tengo dos ejemplares. Uno de ellos consta de una sola línea: «Es fácil entrar en el mundo de Buda. Es difícil entrar en el mundo del demonio». Muy atraído por esta sentencia, la empleo frecuentemente cuando me piden ejemplos de mi propia caligrafía. Se puede interpretar de diferentes maneras,

tan buscadas como uno prefiera, pero ese Ikkyû del Zen me llega muy directamente cuando presenta al mundo del demonio ligado con el mundo de Buda. Para el artista que persigue la verdad, lo bueno y lo bello, es inexorable que se exterioricen o se oculten el temor y la súplica en aquella sentencia sobre el demonio. Sin el mundo del demonio no existe el mundo de Buda. Es más difícil entrar en el mundo del demonio: no es para débiles de espíritu.

*Si encuentras a un Buda, mávalo.
Si encuentras a un Patriarca,*

mátalo.

Éste es aforismo Zen muy conocido. Dado que en el budismo pueden distinguirse, en términos generales, las sectas que creen en la salvación por la fe de aquellas que creen en la salvación por los propios esfuerzos, cabe en el Zen una expresión tan rigurosa y severa como la enunciada, que insiste en la posibilidad de salvación por los propios esfuerzos.

Por otro lado, entre los que sostienen la salvación por la fe, encontramos sentencias como ésta, de Shinran (1173-1262), fundador de la

secta Shin: «Los buenos renacerán en el paraíso, ¡y cuánto más ocurrirá con los malos!». Este tipo de expresiones tiene algo en común con el mundo de Buda y el mundo del demonio de Ikkyû, a pesar de lo cual ambas guardan, en el fondo, inclinaciones diferentes. Shinran también dijo: «No aceptaré ni un solo discípulo».

«Si encuentras a un Buda, mávalo. Si encuentras a un Patriarca, mávalo». «No aceptaré ni un solo discípulo». Tal vez, en estas dos sentencias esté el riguroso destino del arte.

En el Zen no existe el culto mediante imágenes. Sin embargo, el templo Zen

tiene estatuas budistas; pero en los recintos reservados para la meditación no hay imágenes ni pinturas budistas, como tampoco escrituras. El discípulo Zen permanece durante horas sentado, inmóvil y silencioso, con los ojos cerrados. Pronto llega a un estado de impasibilidad, sin nada en qué pensar, sin nada que evocar. Va borrando su yo, hasta alcanzar la nada. Ésta no es la nada ni el vacío, según el concepto occidental. Por el contrario, es un cosmos espiritual donde todo se intercomunica, trascendiendo fronteras, sin límites espaciales ni temporales. Es propio del Zen que el maestro conduzca

al discípulo hacia mayores niveles de esclarecimiento y sabiduría por medio del sistema de preguntas y respuestas, y mediante el estudio de los textos clásicos del Zen. El discípulo, sin embargo, debe siempre ser dueño de sus pensamientos, y alcanzar la iluminación por sus propios esfuerzos. El énfasis recae menos en el razonamiento y la argumentación que en la intuición y el sentimiento inmediato. La iluminación no proviene de la enseñanza, sino de la visión interior. La verdad está en «la escritura no escrita», está «fuera de las palabras». Así, encontramos aquello de «silencioso como un trueno» en el Sutra

de Vimalakîrti Nirdesa. Cuenta la tradición que Bodhidharma —príncipe del sur de la India, quien vivió alrededor del siglo VI e introdujo el Zen en China— permaneció sentado durante nueve años en silencio, vuelto hacia la pared rocosa de una caverna, meditando, para alcanzar finalmente la iluminación. La práctica Zen de meditar sentado y en silencio proviene de Bodhidharma.

He aquí dos poemas religiosos de Ikkyû:

Si pregunto, me contestas.

Si no pregunto, no me contestas.

¿Qué hay entonces en tu corazón,

oh señor Bodhidharma?

¿Y qué es el corazón?

*Es el sonido de la brisa entre los
pinos*

dibujado allí en una pintura.

Éste es el espíritu de la pintura oriental. Sus características esenciales son la organización del espacio, el trazo simplificado, lo que queda sin dibujar. Para decirlo con las palabras del pintor chino Chin Nung: «Si pintas bien la rama, el viento tendrá voz». Y el monje Dôgen, a quien cito una vez más, escribió: «¿No existen estos casos? La iluminación con la voz del bambú. El

resplandor del corazón con la flor del durazno».

Sen'ō Ikenobo, un maestro del arreglo floral, dijo una vez (la observación se puede hallar en sus «enseñanzas secretas»): «Con una rama florida y con un poco de agua, uno representa la vastedad de ríos y montañas. Al instante, todas las delicias afloran en profusión. Realmente, parece el hechizo de un mago».

El jardín japonés también simboliza la vastedad de la naturaleza. Mientras el jardín occidental tiende a ser simétrico, el jardín japonés es asimétrico, porque lo asimétrico tiene mayor fuerza para

simbolizar lo múltiple y lo vasto. Esta asimetría, desde luego, se apoya en el equilibrio impuesto por la delicada sensibilidad del hombre japonés. De allí que nada sea tan complicado, variado, atento al detalle, como el arte de la jardinería japonesa. Así, existe la forma llamada *kazansui* (paisaje seco), compuesta enteramente por rocas, cuyo arreglo evoca montañas y ríos, e incluso sugiere al oleaje del océano rompiéndose contra los acantilados. En su mínima expresión, el jardín japonés se convierte en *bonsai* (jardín enano) o en *bonseki* (su versión seca).

La palabra *sansui*, que literalmente

significa «montaña-agua», designa el concepto global de paisaje, incluyendo las nociones de pintura paisajista y de jardinería, con connotaciones de lo triste, árido y mísero.

En la ceremonia del té late ese espíritu resumido en los preceptos de armonía, reverencia, pureza y tranquilidad, que encierran una gran riqueza espiritual. La sala donde se practica la ceremonia del té, tan severamente simple y sencilla, implica una extensión ilimitada y la máxima elegancia.

Una sola flor deslumbra más que cien flores. Rikyû enseñó que no se

deben emplear flores que hayan florecido totalmente. En el recinto para la ceremonia del té, aún hoy en día, la práctica generalizada es colocar una sola flor, y en pimpollo. En invierno, se prefiere una flor de estación, por ejemplo, la camelia, que lleva el nombre de «joya blanca» o *wabisuke*, que se podría traducir literalmente como «compañera en la soledad». Se eligen entre las camelias las variedades de menor tamaño, las más blancas, y en pimpollo. El blanco, que parece incoloro, además de resultar el color más puro, contiene en sí a todos los demás. Siempre debe haber rocío en ese

pimpollo, humedecido apenas con unas gotas de agua.

En mayo se realiza el más espléndido de los arreglos para la ceremonia del té: se coloca una peonía en un celadón verde-azulado; un simple pimpollo de peonía con rocío. No solamente hay gotitas sobre la flor, sino también sobre el celadón.

La cerámica más valorada para usar como florero es la antigua *iga*, de los siglos XV y XVI. Al humedecerse, sus colores fulguran, parecen despertar nuevamente sus diferentes matices. La *iga* es cocida a muy altas temperaturas. Las cenizas de paja y el humo del

combustible se van incorporando a su textura y, al descender la temperatura, parece hecha de vidrio, lo cual le confiere un brillo muy peculiar. Puesto que los colores no son artificiales, sino el resultado de la naturaleza operando en el horno, emergen las tonalidades y figuras más variadas, a las que se podría llamar rasgos y fantasías del horno. Estas texturas tan austeras, toscas y fuertes de la vieja *iga* adoptan un fulgor voluptuoso al ser humedecidas. Respiran junto con el rocío de las flores.

El buen gusto en la ceremonia del té también requiere que el tazón para beber esté humedecido antes de ser usado,

para que produzca su propio suave fulgor.

Sen'ō Ikenobo observó en otra ocasión (esto también está en sus «enseñanzas secretas») que «los montes y las riberas aparecerán en sus propias formas naturales». Al insuflar un nuevo espíritu en el arreglo floral, halló «flores» en cerámicas rotas y en ramas secas, y también la iluminación debida a esas flores. «Nuestros venerables antepasados arreglaron flores y buscaron la iluminación». Aquí advertimos un despertar del espíritu japonés bajo la influencia del Zen. Y quizás también sea éste el sentimiento de

quienes vivieron en la devastación de largas guerras civiles.

Los cuentos de Ise, compilados en el siglo X, constituyen la más antigua colección japonesa de poemas y narraciones líricas, muchos de las cuales se podrían denominar cuentos cortos. Por uno de ellos, sabemos que el poeta Ariwara no Yukihiro mostró un arreglo floral a sus invitados, diciéndoles: «Un hombre bondadoso tenía en un gran recipiente una glicina en flor, cuya rama florida superaba el metro y medio de largo».

Una rama de glicina de tal longitud es verdaderamente tan poco común que

nos hace dudar de la credibilidad del autor; y, sin embargo, puedo sentir en esa enorme rama un símbolo de la cultura Heian.

Para el gusto japonés, la glicina es una flor de una elegancia muy femenina. Las ramas de glicina, cuando se mecen en la brisa, sugieren ductilidad, reticencia y suavidad. Cuando desaparecen y vuelven a surgir en el follaje temprano del verano, dan una imagen de desamparo, aunque, si se trataba de una rama de más de un metro y medio, no habría dudas de su magnificencia. Los japoneses emplean la expresión *mono no aware* para referirse

a esta sensibilidad ante lo bello de la naturaleza. Que Japón haya absorbido y asimilado la cultura T'ang de China hace más de mil años, dando lugar a la magnífica cultura Heian, es algo tan prodigioso como aquella inusual glicina.

En el año 905 fue compilada, por orden del emperador, la primera *Antología poética antigua y actual* (*Kokinshu*); y, por la misma época, fueron escritos *Los cuentos de Ise* (*Ise Monogatari*), a los que siguieron las obras maestras de la prosa clásica japonesa, ambas escritas por mujeres: *La historia de Genji* (*Genji Monogatari*) —que data del año 907 al

1002—, de Murasaki Shikibu, y *El libro de la almohada* (*Makura no soshi*) — redactado entre el 966 y el 1017—, de Sei Shônagon. Estos libros dan nacimiento a una tradición que influyó e incluso tuvo dominio en la literatura japonesa durante los ocho siglos siguientes.

La historia de Genji marca el punto más alto alcanzado por la novela japonesa. No existe obra literaria comparable a ésta, ni entre las antiguas ni entre las actuales. Que un libro tan vigente hoy en día haya sido escrito en el siglo X es un milagro, y como tal es reconocido aun fuera de Japón.

Los clásicos literarios de la época Heian constituyeron mi principal lectura durante los años de mocedad, a pesar de mis limitadas posibilidades de comprensión de esos textos. *La historia de Genji* ha sido, pienso que por su índole, el libro del cual más se ha embebido mi corazón. Siglos después de haber sido escrito, persiste la fascinación por esa obra, a la que tantas imitaciones y reelaboraciones rinden homenaje. *La historia de Genji* fue una vasta y profunda fuente que alimentó a la poesía, a las bellas artes y a las artesanías artísticas e, incluso, a la jardinería.

Murasaki Shikibu y Sei Shônagon, y poetas tan famosas como Izumi Shikibu (979-?) y Akazome Emon (957-1041) fueron cortesanas en el séquito imperial. La cultura Heian fue cortesana y, por ende, femenina. Los días de *La historia de Genji* y de *El libro de la almohada* fueron los días gloriosos de aquella cultura, cuando su plena madurez se estaba tornando en decadencia. Uno siente la nostalgia y la culminación de aquel esplendor de la cultura cortesana, a la vez que advierte el florecimiento de la cultura dinástica. La corte imperial comenzó su declinación y, así, el poder pasó de la nobleza cortesana a la

aristocracia guerrera, en cuyas manos permaneció, desde el establecimiento del shogunato de Kamakura (1192 al 1333), a partir del cual se sucedieron los shogunes hasta la restauración Meiji en 1868.

Sin embargo, no debe pensarse que desaparecieron la institución imperial o la cultura cortesana. En los inicios de la era de Kamakura, en 1205, se compiló la *Nueva antología poética antigua y actual* (*Shinkokinshu*), donde la técnica y el método de composición evolucionan aun más respecto de los poemas de la ya citada *Kokinshu*, para caer en muchos casos en mero virtuosismo verbal, pero

con componentes misteriosos, sugerentes, evocativos e inferenciales, a los que se añaden elementos de fantasía sensual; todos presentan algo en común con la moderna poesía simbolista.

Saigyô (1118-1190), a quien ya he mencionado, fue el poeta que ligó ambas épocas, la Heian y la Kamakura.

*Soñé con él porque en él pensaba.
Si hubiese sabido que era un sueño,
no hubiera querido despertar.*

*En sueños voy a él la noche entera.
Mas todo ese lapso no equivale
a un solo parpadeo en la vigilia.*

Estos poemas, en que Ono no Komachi, de la *Kokinshu*, canta a los sueños, resultan directos y reales. Pero los poemas de la *Shinkokinshu* —por ejemplo, los de la emperatriz Eifuku (1271-1342)— devienen un símbolo de esa melancolía delicadamente japonesa que siento más próxima a mi sensibilidad:

*Brillando entre los bambúes
donde cantan los gorriones,
la luz del sol toma el color del
otoño.*

*Caen las flores de hagi en el jardín,
el viento de otoño es penetrante.*

*Sobre el muro el tardío sol
desaparece.*

Los poemas ya citados, del monje Dôgen sobre «la nieve fría y transparente» y del monje Myôe acerca de la «luna de invierno, que vienes de las nubes a hacerme compañía», puede decirse que pertenecen casi al periodo de la *Shinkokinshu*. Myôe intercambió poemas con Saigyô y compuso narraciones poéticas. Según refiere en la biografía de Myôe su discípulo Mikai:

*Saigyô venía frecuentemente
para hablar de poesía.*

Afirmaba que su concepción de lo poético era inusual. Capullos de cerezo, el cuclillo, la luna, la nieve; enfrentados ante todas las manifestaciones de la naturaleza, sus ojos y sus oídos estaban llenos de vacío. Así, sus palabras no eran reales. Cuando cantaba a los capullos, los capullos no estaban en su mente; cuando cantaba a la luna, no pensaba en la luna. Escribía poemas ante un hecho casual, ante lo inmediato. El rojo arco iris del firmamento era el cielo coloreándose. La

blanca luz del sol era el cielo tornándose brillante. Con su espíritu semejante al del cielo vacío, dio color a las más variadas escenas, sin que quedase huella alguna. En su poesía estaba Nyorai [persona que alcanzó el estado de Buda], la manifestación de la verdad última.

En ese párrafo está nítidamente expresado el vacío, la nada, según el concepto japonés o, mejor, oriental.

Ciertos críticos literarios han descrito mis obras como obras de vacío.

Pero esto no debe tomarse en el sentido de nihilismo occidental. Pienso que tienen un fundamento espiritual bastante diferente.

Dôgen tituló su poema sobre las estaciones «Realidad innata», y cantándole a sus bellezas estaba profundamente inmerso en el Zen.

La existencia y el descubrimiento de la belleza^[2]

Estaba hospedado en el Kahala Hilton Hotel desde hacía dos meses y me preguntaba cuántas veces me había impresionado, en la mañana, la belleza del conjunto de vasos brillantes a la luz del sol matutino, colocados sobre una mesa larga en una esquina de la terraza que daba a la playa. No he visto nunca vasos de brillo tan fulgurante, ni en Niza o Cannes en la costa sur de Francia, ni en la playa de la península de Sorrento,

al sur de Italia, donde el sol brilla igualmente y el color del mar es también vívido. Es probable que retenga en mi corazón, durante el resto de mi vida, la imagen del sol matutino reflejado en los vasos de la terraza del Hotel Kahala como emblema de este Hawái reputado como la tierra del eterno verano, o como símbolo de la brillantez del sol de Honolulu, de la luz del cielo, del color del mar y el verdor de los árboles.

Todos estos vasos están alineados cuidadosamente en perfecto orden como si se aprestaran a iniciar la marcha, pero todos están boca abajo; algunos agrupados de dos en dos o de tres en

tres; algunos son grandes y otros pequeños, y se hallan tan apiñados que sus superficies se topan. Esto no significa que toda la superficie de estos vasos brille con el sol matutino, pues sólo los bordes inferiores mismos emiten una luz blanca, fulgente, y relumbran como brillantes. Me pregunto cuántos vasos habrá —quizá doscientos o trescientos—. No todos sus bordes resplandecen de la misma forma pero la mayoría de los vasos emiten la luz de estrellas fulgurantes en los mismos lugares de sus bordes. De tal manera que el desfile de vasos crea líneas netas de puntos brillantes de luz.

Mientras miraba fijamente los bordes brillantes de estos vasos, empecé a notar que la luz del sol matutino también se posaba en un determinado lugar al costado de cada vaso. Éste no era un fulgor intenso como el de los bordes sino, más bien, una luz suave y desmayada. Quizá la palabra «desmayada» (*honoka*) en el sentido japonés del término se aplique a este caso, pero la luz de los costados de los vasos, a diferencia de la de los bordes que fulguraba en ciertos puntos, se dispersaba suavemente sobre la superficie redondeada de los mismos. Cada una de estas dos clases de luz, a su

manera, era de una belleza pura extremada. La razón puede haber sido el espléndido y brillante sol de Hawái y la refrescante y clara atmósfera. Después de descubrir y sentir este tipo de luz del sol matutino sobre los vasos colocados en la mesa, miré a mi alrededor en el restaurante de la terraza como para descansar la vista y noté que sobre la superficie de los vasos colocados en las mesas listas para los comensales y llenos de agua con hielo, e igualmente en el agua y hielo de los mismos también brillaba y se movía el sol matutino, produciendo una sutil y variada oscilación. Esta luz era de tal naturaleza

que uno no la notaría a menos que se le prestara atención, pero también creaba una belleza pura.

Algunos pensarán que no sólo en la playa de Honolulu brillan tan bellamente los vasos a la luz del sol matutino. Quizá también en las playas del sur de Francia o en las del sur de Italia, o aun en la costa sur del Japón el espléndido sol pueda moverse brillantemente sobre la superficie de vasos tal como lo hace en el restaurante del Kahala Hilton Hotel. Además, en lugar de encontrar un símbolo vívido del esplendor del sol de Honolulu, de la luz del cielo, del color del mar y del verdor de los árboles en

cosas tan comunes e insignificantes como son los vasos, podría yo, por supuesto, haber encontrado un número de cosas sorprendentes, difíciles de hallar en otro lugar, para simbolizar la belleza de Hawái. Existe, sin lugar a dudas, la belleza de diversas flores de matices brillantes, de gráciles árboles de follaje lujuriente y también vistas tan extrañas como, por ejemplo, un arco iris vertical que aparece cuando llueve sólo en un lugar en el mar abierto, espectáculo que aún no he tenido la suerte de ver, o un arco iris circular que rodea a la luna como un halo.

Y, sin embargo, descubrí, por medio

de la luz matinal, la belleza de los vasos en un restaurante. Vi esta belleza con toda claridad. Me encontré con ella, por primera vez. Pensé que nunca la había visto hasta ese momento. ¿No es precisamente este tipo de encuentro la esencia misma de la literatura y también de la vida humana? Si digo esto, ¿estoy yendo muy lejos, estoy exagerando mucho? Quizá sea así, pero también quizá no. En mis setenta años de vida es aquí donde por primera vez descubrí y fui consciente de esta suerte de luz que producen los vasos.

Con toda seguridad el personal del hotel no colocó esos vasos con la

intención de que refulgieran y produjeran ese efecto estético. Seguramente, ellos tampoco sabían que yo los consideraba bellos. Además, cuanto yo mismo más persisto en la contemplación de esta belleza y, cogido en el hábito mental de preguntarme cómo aparecerán esos vasos en una mañana determinada, procedo a mirarlos en forma demasiado intencionada, me doy cuenta de que todo se ha echado a perder. Por cierto, noto muchos detalles más. Afirmé que en un punto del borde inferior de cada uno de los vasos había una estrella fulgurante, pero luego, al mirarlos repetidas veces, vi que, según

la hora y el ángulo de visión, había no sólo una estrella de luz en cada uno sino, más bien, muchas. Igualmente, había estrellas de luz no sólo en los bordes inferiores de los vasos sino también en los costados. ¿Significa esto que yo había cometido un error de observación o que estaba equivocado al considerar que sólo había una estrella en el borde inferior de cada vaso? No. A veces había sólo una estrella. El resplandor de muchas estrellas puede parecer más bello que el de una sola, pero, en lo que me concierne, la belleza que percibí la primera vez que vi sólo una estrella es mucho mayor. Sin duda, esto es verdad

tanto en la literatura como en la vida.

No obstante, aunque se suponía que empezara mi charla con una referencia a *La historia de Genji*, he comenzado a hablar sobre unos vasos en un restaurante. Sin embargo, aun cuando he estado hablando de vasos, siempre, tenía en mente *La historia de Genji*. Esto es verdad, aunque algunos no comprendan lo que digo o yo no pueda lograr que me crean. Además, he hablado demasiado y tediosamente acerca de estos vasos. Esto también es un signo de la crudeza de mi literatura y mi vida, y muy característico en mí. Por tanto, hubiera sido realmente mejor si hubiera

empezado con *La historia de Genji*. Hubiera sido mejor si yo hubiera captado el resplandor de los vasos en unas pocas palabras: en un haiku de diecisiete sílabas o en una *tanka* de treinta y una sílabas. Pero también tenía el deseo intenso de plasmar ahora, con mis propias palabras, mi descubrimiento y experiencia de la belleza de unos vasos resplandeciendo a la luz matinal. Por cierto, puede muy bien haber una belleza similar a la de los vasos en cualquier otro lugar, en otra tierra o en otro tiempo y, sin embargo, ¿no podría ser también cierto que en otra tierra y en otro tiempo quizá no haya una belleza

precisamente como ésta? Por lo menos, como yo no la había visto hasta ahora, quizá podría decir que era «un encuentro único en mi vida» (*ichigo ichie*).

Me he enterado de japoneses que componen haikus aquí en Hawái sobre la belleza de un arco iris que se eleva verticalmente en un punto, en alta mar, o de un arco iris circular que rodea a la luna como un halo. Parece que en Hawái también ha habido el proyecto de compilar un *saijiki* (clasificación de haikus por temas referentes a las estaciones), y que estos dos extraños arco iris estarían clasificados bajo el rubro de verano. Parece que se refieren

a ellos, por el momento, como «lluvia en el mar» (*oki no ame*) y «arco iris nocturno» (*yoru no niji*), pero tal vez haya términos más apropiados. He oído que en Hawái también existe el tema de «verde invernal» (*fuyu midori*). Cuando me enteré de esto, me vino el recuerdo de un haiku que compuse para mi placer:

*Todo es verde
y mientras permanece verde
el año pasado se vuelve este año.*

[...] El «*kozo kotoshi*» [el año pasado (se vuelve) este año] del haiku sobre el «verde invernal» es un tema de estación para el año nuevo y significa

simplemente que reflexionamos sobre el año viejo que acaba de pasar y que recibimos el año nuevo con esperanza, pero el motivo por el cual usé dicha frase fue que tenía en mente un haiku de Takahama Kyoshi (1874-1959):

*El año pasado se vuelve este año...
algo como
una varilla penetrante.*

El hogar de este gran poeta está situado cerca de Kamakura, y cuando después de la guerra escribí un elogio del cuento de Kyoshi «Niji» (El arco iris), me sentí abrumado al ver aparecer en mi puerta a este venerable *sensei*

solo. Había venido a agradecerme. Por cierto, estaba vestido con *hakama* formal y kimono, pero también calzaba la *geta* alta, y me sorprendió ver que llevaba un *tansaku* (una larga hoja de papel que se usa para escribir poemas) a la espalda, que sostenía enhiesto, en forma ligeramente diagonal, y que sobresalía detrás de su cuello. En este *tansaku* había escrito su propio haiku para ofrecérmelo. Ésta era la primera vez que me enteraba de tal práctica entre poetas de haiku.

En la estación de tren de Kamakura, desde fin de año hasta después de año nuevo, existe la costumbre de pegar los

tanka y haiku escritos por los poetas que viven en la ciudad y, un año a fines de diciembre, me conmovió ver el verso *kozo kotoshi* (el año pasado, este año) pegado en la estación. Me sorprendió e impresionó profundamente el verso *tsuranuku bô no gotoki mono* (algo como una varilla penetrante). Es una expresión tan extraordinaria que me sentí como si hubiera sido acometido por el atronador grito Zen de *katsu* (grito que barre de la mente todo pensamiento dualístico y egocéntrico). A propósito, de acuerdo a la cronología de Kyoshi, este haiku en particular fue compuesto en 1950.

Aunque Kyoshi, famoso como editor de la revista literaria *Hototogisu* (El cuclillo) parece haber compuesto un buen número de poemas serenos, libre o casualmente, como si estuviera conversando o hablándose a sí mismo; también, algunos de sus haikus son incomparablemente grandes, pasmosos, sublimes y profundos:

*Aunque decimos que es
una peonía blanca,
hay un leve rastro carmesí.*

*¿No hay aún
un cierto no sé qué
en un crisantemo marchito?*

*Un leve
aroma en el cielo...
el amable clima de otoño.*

*El año
simplemente pasa
¡Oh, tan silenciosamente!*

El último haiku que comienza con *toshi wa tada* (el año simplemente) se parece en cierta forma al poema *kozo kotoshi* (el año pasado, este año). Recuerdo que en un ensayo para un año nuevo cité el haiku de Rankô:

Es el día de año nuevo...

*y con este espíritu
quiero habitar en el mundo.*

Un amigo me pidió que escribiera este haiku formalmente como un *kakemono* de año nuevo. Según como se interprete, se lo puede considerar simple o elevado, popular o puro, pero como temía que pudiera achacársele un sentido didáctico rutinario, dudé en escribir sólo éste y añadí otros [...]:

¡Qué bello!

*El cielo en la noche
del último día del año.*

(Issa)

*En el cielo del día de año nuevo...
una fantasía
de mil cigüeñas danzantes.
(Yasunari)*

Por cierto que mi propio haiku no era sino un extravagante apéndice escrito como una atención para mi amigo.

Conocía el haiku de Kobayashi Issa (1763-1827) al encontrarlo en una tienda de antigüedades en Kamakura, escrito por el mismo Issa en un *kakemono*. Aún no he investigado dónde y cuándo fue escrito, si después del regreso a su hogar en Kashiwabara en

las márgenes del lago Nojiri —que está en el límite entre el nevoso Echigo y Shinano y al pie de las montañas Togakushi, Izuna y Myôkô—; a la sazón el cielo nocturno era alto y extremadamente claro, como si se hubiera congelado, y podemos pensar que lucía innumerables estrellas que parecían caer en brillantes cascadas. También debemos recordar que su tierra podría ser el lugar descrito en un famoso haiku:

*¿Es ésta después de todo
mi última morada?
Cinco pies de nieve.*

Además, era medianoche, el último día del año. Por lo tanto, en las comunes palabras *utsukushi ya* (¡Qué bello!), Issa descubrió y creó una gran belleza.

También en la atrevida e incomparable expresión de Kyoshi que la persona promedio nunca podrá entender, es decir «algo como una varilla penetrante» ¿no hay profundidad y grandeza y fuerza? Aun en un haiku como el que comienza con *toshi wa tada* (el año simplemente) es difícil para un poeta usar una expresión como *mokumoku to shite* (¡Oh, tan silenciosamente!). Sin embargo, en *El libro de la almohada* de Sei Shônagon

(las fechas de su nacimiento y muerte son inciertas pero probablemente vivió entre 996 y 1016 —fecha del último documento que la menciona) se encuentra el siguiente pasaje:

*Cosas que simplemente pasan:
un velero; los años en la vida de
una persona; la primavera, el
verano, el otoño y el invierno.*

El haiku de Kyoshi «el año simplemente pasa ¡oh, tan silenciosamente!» me recordó el pasaje de *El libro de la almohada* intitulado «Cosas que simplemente pasan».

Ambos, Sei Shônagon y Kyoshi hacen que la palabra *tada* (simplemente) cobre vida. Quizá con una distancia en el tiempo de 950 años, el sentido y significado de la palabra puede diferir en algo, pero pienso que la diferencia es leve. Por cierto que Kyoshi probablemente había leído *El libro de la almohada*, pero cuando escribió su poema no sé si tenía el pasaje «cosas que simplemente pasan» en mente y lo estaba usando como una alusión elegante o *honkadori*. Aunque lo hubiera usado en esa forma, ciertamente eso no dañaba su propio haiku. Además, podemos pensar que Kyoshi hizo que la palabra

tada (simplemente) cobrara más vida que la que le había dado Sei Shônagon.

[...] Escribo principalmente novelas pero me pregunto si la novela es todavía la forma literaria o artística más adecuada a la época y, también, si la era de la novela y hasta de la literatura misma no estará llegando a su fin. Aun cuando observo la novela occidental moderna, me entran dudas al respecto. En el Japón, casi un siglo después de la importación de literatura occidental, nada ha alcanzado las alturas del tipo de literatura japonesa representado por Murasaki Shikibu del periodo Heian o por Bashô del periodo Tokugawa, y la

literatura está probablemente declinando y debilitándose. [...] Aun después de comienzos del periodo Meiji, en 1868, aparecieron grandes hombres de letras al mismo tiempo que el surgimiento del Japón moderno, pero aquéllos, en su juventud, tuvieron que emplear su tiempo y energía en el estudio e introducción de la literatura occidental. Entonces, tiendo a pensar que fueron víctimas de su época. Fueron diferentes a Bashô, quien dijo:

Sin conocer lo inmutable no se pueden construir los cimientos, y sin conocer lo mudable el

estilo no puede renovarse.

Bashô estaba viviendo en una época cuyo destino era favorable al florecimiento y desarrollo de su talento. Era respetado y admirado por muchos distinguidos discípulos y reconocido y adorado por el mundo. Sin embargo, aun él frecuentemente hacía declaraciones como cuando se disponía a realizar un viaje sobre el que escribió en *Sendas de Oku*:

Moriré en el camino. Éste el destino que el cielo me ha dispensado.

y durante su último viaje escribió:

*Por este camino
nadie pasa...
tarde de otoño.*

*Avanzado el otoño...
y mi vecino,
¿qué estará haciendo?*

Su poema premonitorio compuesto durante su último viaje dice así:

*Enfermo en un viaje
mis sueños vagan
por desolados campos.*

[...] La nueva línea de Tokaido bien puede tener los trenes más rápidos del mundo pero a esa velocidad se pierde enormemente el efecto encantador del paisaje visto desde el tren. Por ejemplo, como en el caso de las plantaciones de té de la Prefectura de Shizuoka, desde la ventana del tren de la vieja línea, a la velocidad de antaño, había varias vistas que me llamaban la atención e invitaban a la reflexión. Entre ellas, la que me dio la Impresión más vívida y me conmovió más profundamente era el paisaje de la región Ômi, a medida que el tren de Tokio ingresaba a la Prefectura de Shiga.

*Lamentamos la partida
de la primavera
junto con los hombres de Ômi.*

Éste es el Ômi que Bashô mencionó en el haiku que acabo de citar. Cada vez que voy a la región de Ômi en primavera siempre recuerdo este haiku, y como mis propios sentimientos también parecen estar inmersos en este poema, me asombra el descubrimiento de la belleza por parte de Bashô.

No obstante, he estado interpretando este poema en forma muy arbitraria. La gente a menudo encara la poesía que le gusta (o aun la novela), la asimila

completamente y la aprecia a su manera. De hecho, en la apreciación de las obras literarias, es corriente no preocuparse de la intención del autor, el origen de la obra o los estudios y discusiones de eruditos y críticos, o evitarlos e ignorarlos. Cuando el autor deja de lado su pincel de escribir, la obra ingresa al lector con vida propia. Está en manos del lector que va a su encuentro mantenerla viva o asesinarla y el autor no puede hacer nada al respecto. En cuanto a la declaración de Bashô a ese efecto: «Cuando se retira algo de la mesa del escritor esto se convierte en basura», el significado de esa frase al

momento de escribirla Bashô y el que yo le he dado al citarla aquí difieren considerablemente.

Por cierto que Bashô no fue a Ômi en tren, pero parece que este poema no fue escrito cuando se dirigió a Ômi caminando por la vieja carretera de Tokaido sino más bien cuando llegó a Ôtsu en Ômi desde Iga. En *La capa pluvial de paja del mono* hay un *kotobagaki* (prefacio en prosa) al poema en chino: «mirando las aguas del lago (Biwa) y lamentando la partida de la primavera» y me parece que había otro *kotobagaki* de puño y letra de Bashô que dice así: «Navegamos en un

bote en Karasaki, Shiga, y la gente (de allí) habló de los vestigios de la primavera». Además, parecería que Bashô tuviera alguna relación personal con los «hombres» sobre los que escribió la frase «los hombres de Ômi». Sin embargo, si cito del trabajo crítico de Yamamoto Kenkichi sólo el pasaje que me interesa ahora, sería el siguiente:

Con respecto a este haiku, existe la siguiente historia en el Kyorai-shô (Conversaciones con Kyorai) [Mukai Kyorai, 1651-1704]: «El maestro (Bashô) dijo: “Shôkaku [Essa Shôkaku,

1650-1722] ha manifestado que el nombre del lugar denominado Ômi bien podría haber sido Tanba y la época del año —el fin de la primavera— podría haber sido el fin del año. ¿Cómo reacciona usted ante esto?”. Kyorai contestó: “La crítica de Shôkaku no se justifica. Las brumosas aguas del lago hacen de Ômi el lugar apropiado para lamentar la partida de la primavera. De hecho fue así el día en que se escribió el poema”. El maestro dijo: “Tiene usted razón. El

amor a la primavera que sentían los antiguos pobladores de esta provincia no era de ningún modo inferior al de los de la capital”. Kyorai respondió: “Estas palabras tuyas tocan mi corazón. Si uno se encuentra en Ômi a fin de año, ¿cómo puede surgir este sentimiento? O si uno está en Tanba a fines de la primavera, por cierto que no se sentirá lo mismo. Cuán cierto es aquello de que determinado paisaje en un determinado momento conmueve a los hombres”. El

maestro: “Usted, Kyorai, es una persona con quien puedo hablar sobre lo elegante”, y se sintió especialmente complacido».

También en *Fukuru nikki* (Diario de la lechuza) de Kagami Shikô (1665-1731), bajo el rubro correspondiente al 12 de julio de 1698, de acuerdo al calendario lunar, en la sección «Conversaciones vespertinas en el pabellón de las peonías», se encuentra el mismo pasaje, y Shikô cita las siguientes palabras finales de Kyorai en este episodio:

Lo elegante es lo que surge en circunstancias particulares.

Y Shikô mismo declara:

Los hechos de las circunstancias particulares son cosas que uno debe conocer.

Al descubrir lo elegante, es decir la belleza que existe, al sentir la belleza que uno ha descubierto y hasta al crear la belleza que uno ha sentido, «las circunstancias particulares» de «aquello que existe naturalmente en esas circunstancias» son muy importantes y

aun podemos decir que son la gracia del cielo; además, si podemos «saber» que esas circunstancias particulares son realmente ellas, entonces podemos decir que esto es un don del dios de la belleza. Puede parecer sólo un simple haiku que trata del lamento por la partida de la primavera con la gente de Ômi, pero de hecho el lugar es Ômi y la época del año es «la primavera que parte» y en ello yace el descubrimiento y la experiencia de la belleza por parte de Bashô. En otro lugar como Tanba, por ejemplo, y en otra época como «el año que termina», no se experimentaría la emoción profunda que emana de este

poema.



YASUNARI KAWABATA (Osaka, 1899-1972). Novelista japonés, graduado por la Universidad Imperial de Tokio. En la década de los años veinte formó parte de un grupo literario de jóvenes escritores conocido como *Shinkankaku Ha* (Escuela de la Nueva

Sensibilidad), partidarios del lirismo y del impresionismo en lugar del realismo social imperante.

Poco a poco fue desarrollando un estilo propio, minucioso y episódico. Con frecuencia se preocupó por la exploración de la soledad y los aspectos que bordean la sexualidad humana. Sus obras más reconocidas son *País de nieve* (1937), *Mil grullas* (1952), *El rumor de la montaña* (1954), *El Maestro de Go* (1954), *La casa de las bellas durmientes* (1961), *Kioto* (1962), y *Lo bello y lo triste* (1964). En 1968, Kawabata se convirtió en el primer japonés en ganar el premio Nobel de

Literatura, por su maestría narrativa que expresa con gran sensibilidad el espíritu nipón.

En 1972, enfermo y deprimido, dolido sin duda por la muerte de su amigo Yukio Mishima, quien lo había definido como un «viajero perpetuo», Kawabata se suicidó en un pequeño apartamento a orillas del mar.

Notas

[1] Discurso de aceptación del Premio Nobel de Literatura, 12 de diciembre de 1968. <<

[2] Extractos del ensayo leído en la Universidad de Hawái, 12 y 16 de mayo de 1969. <<