

MATSEO BASHO

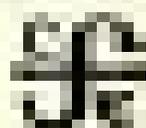
SENDAS DE OKU

Yoshiwaka

OCEANO PACIFIC & EIKICHI HAYASHITA

奥の細道

Illustrated by
EIKICHI HAYASHITA



Annotation

“Todos los días son viaje y la casa misma es viaje”, escribió el poeta Matsuo. Exhausto por las incesantes exigencias de sus alumnos y por su fama literaria, decía que sentía “brisas del más allá soplar sobre su rostro”. Comenzó a planear su peregrinaje a sitios importantes por su historia literaria, religiosa o militar; lugares que quería ver antes de morir. Finalmente, en mayo de 1689, acompañado por su amigo y discípulo Sora y llevando sólo un morral, materiales de escritura y mudas de ropa, Basho inició su viaje con la firme decisión de volverse hyohakusha, “el que viaja sin dirección”. Caminó cinco meses y recorrió aproximadamente 2 000 kilómetros por las colinas, los valles, las aldeas y las montañas al norte de Edo y a lo largo del mar de Japón. Fue este viaje, lleno de maravillosas anécdotas, lo que dio lugar a su obra maestra, *Sendas de Oku*. El libro es un viaje espiritual, equivalente a recorrer el camino del budismo, despojándose de toda posesión mundana y arrojando el destino al viento.

Matsuo Basho

Sendas de Oku

Traducción de: Octavio Paz y Eikichi Hayashiya

SEIX BARRAL

Primera edición en Seix Barral: noviembre de 1981

NOTA BIOGRÁFICA

Matsuo Basho nació en Ueno (provincia de Iga, Japón) en 1644, hijo de un samurai al servicio de la familia Todo. El 1653, también Basho entró a servir en la familia Todo en calidad de compañero de estudios del joven heredero Yoshitada. Con él estudió el arte del verso encadenado bajo la guía de Kigin. Basho llegó a ser el más soberano artífice del haikú y su influencia en la poesía clásica japonesa fue enorme. En 1694, murió víctima de la disentería, mientras intentaba llegar al sur del Japón en uno de los viajes que le dieron notoriedad literaria, análogos al que motiva el presente libro.

“Sendas de Oku” es, posiblemente, la muestra más acabada del arte de Basho en un género propio del siglo XVII japonés: el relato de viajes que aúna la impoluta nitidez en el relato y la descripción y el supremo don poético en el verso de diecisiete sílabas. Esta exquisita obra maestra ha sido admirablemente vertida al castellano por Octavio Paz, con la colaboración de Eikichi Hayashiya, y complementada con extensos estudios, debidos igualmente a Octavio Paz, sobre la tradición poética del haikú, y sobre la vida y obra de Basho. El conjunto es, pues, la más idónea aproximación a un gran clásico de un momento mayor de las literaturas orientales, a cargo de un gran poeta occidental de ahora, que como pocos ha vivido el Oriente y ha hecho suyas las raíces de este ámbito cultural.

LA TRADICIÓN DEL HAIKÚ

En 1955 un amigo japonés, Eikichi Hayashiya, ante mi admiración por alguno de los poetas de su lengua, me propuso que, a pesar de mi ignorancia del idioma, emprendiésemos juntos la traducción de “Oku no Hosomichi”. A principios de 1956 entregamos nuestra versión a la sección editorial de la Universidad Nacional México y en abril del año siguiente apareció nuestro pequeño libro. Fue recibido con la acostumbrada indiferencia, a despecho de que, para avivar un poco la curiosidad de los críticos, habíamos subrayado en la *Advertencia* que nuestra traducción del famoso diario era la primera que se hacía a una lengua de Occidente. Ahora, trece años después, repetimos el gesto: la apuesta; no para ganar comentarios, Basho no los necesita, sino lectores. Aclaro: son los lectores, somos nosotros —atareados, excitados, descoyuntados— los que ganamos con su lectura; su poesía es un verdadero calmante, aunque la suya sea una calma que no se parece ni al letargo de la droga ni a la modorra de la digestión. Calma alerta y que nos aligera: “Oku no Hosomichi” es un diario de viaje que es asimismo una lección de desprendimiento. El proverbio europeo es falso; viajar no es “morir un poco” sino ejercitarse en el arte de despedirse para así, ya ligeros, aprender a recibir. Desprendimientos: aprendizajes.

Entre 1957 y 1970 han aparecido muchas traducciones de la obrita de Basho. Cuatro han llegado a mis ojos, tres en inglés y una en francés. Por cierto, cada una de ellas ofrece una versión diferente del título: “The narrow road tho the deep North” [\[1\]](#); “Back roads to far towns” [\[2\]](#); “La sente étroite du bout-du-monde”[\[3\]](#); y “The narrow road through the provinces” [\[4\]](#). Tal diversidad de versiones me pone en la obligación de justificar la nuestra: “Sendas de Oku”. En tres de las traducciones que he citado aparece el adjetivo: *estrecho*; nosotros lo suprimimos por antipatía a la redundancia: todos los senderos son estrechos. Las versiones al inglés dan una idea más bien realista del viaje de Basho y de su punto de destino: norte remoto, pueblos lejanos, provincias; la traducción francesa, aunque más literal, se inclina hacia lo simbólico: fin de mundo. Nosotros preferimos la vía intermedia y pensamos que la palabra *Oku*, por ser extraña para el lector de nuestra lengua, podría quizá reflejar un poco la indeterminación del original. *Oku* quiere decir *fondo* o *interior*; en este caso designa a la distante región del norte, en el fondo del Japón, llamada Oou y escrita con dos caracteres, el primero de los cuales se lee Oku. El título evoca no sólo la excursión a los confines del país, por caminos difíciles y poco frecuentados, sino también una peregrinación espiritual. Desde las primeras líneas Basho se presenta como un poeta anacoreta y medio monje; tanto él como su compañero de viaje, Sora, recorren los caminos vestidos con los hábitos de los peregrinos budistas; su viaje es casi una iniciación y Sora, antes de ponerse en marcha, se afeita el cráneo como los bonzos. Peregrinación religiosa y viaje a los lugares célebres —paisajes, templos, castillos, ruinas, curiosidades históricas y naturales— la expedición de Basho y de Sora es asimismo un ejercicio poético: cada uno de ellos escribe un diario sembrado de poemas y, en muchos de los lugares que visitan, los poetas locales los reciben y componen con ellos esos poemas colectivos llamados *haikai no renga*.

El número de traducciones de *Oku no Hosomichi* es un ejemplo más de la afición de los occidentales por el Oriente. En la historia de las pasiones de Occidente por las otras civilizaciones, hay dos momentos de fascinación ante el Japón, si olvidamos el “engouement” de los jesuitas en el siglo XVII y el de los filósofos en el XVIII: uno se inicia en Francia hacia fines del siglo pasado y, después de fecundar a varios pintores extraordinarios, culmina con el “imagism” de los poetas angloamericanos; otro comienza en los Estados Unidos unos años después de la segunda guerra mundial y aún no termina. El primer período fue ante todo estético; el encuentro entre la sensibilidad

occidental y el arte japonés produjo varias obras notables, lo mismo en la esfera de la pintura —el ejemplo mayor es el impresionismo— que en la del lenguaje: Pound, Yeats, Claudel, Eluard. En el segundo período la tonalidad ha sido menos estética y más espiritual o moral; quiero decir: no sólo nos apasionan las formas artísticas japonesas sino las corrientes religiosas, filosóficas o intelectuales de que son expresión, en especial el budismo. La estética japonesa —mejor dicho: el abanico de visiones y estilos que nos ofrece esa tradición artística y poética— no ha cesado de intrigarnos y seducirnos pero nuestra perspectiva es distinta a la de las generaciones anteriores. Aunque todas las artes, de la poesía a la música y de la pintura a la arquitectura, se han beneficiado con esta nueva manera de acercarse a la cultura japonesa, creo que lo que todos buscamos en ellas es otro estilo de vida, otra visión del mundo y, también, del trasmundo.

La diversidad y aún oposición entre el punto de vista contemporáneo y el del primer cuarto de siglo no impide que un puente una a estos dos momentos: ni antes ni ahora el Japón ha sido para nosotros una escuela de doctrinas, sistemas o filosofías sino una sensibilidad. Lo contrario de la India: no nos ha enseñado a pensar sino a sentir. Ciertamente, en este caso no debemos reducir la palabra *sentir* al sentimiento o a la sensación; tampoco la segunda acepción del vocablo (dictamen, parecer) conviene enteramente a lo que quiero expresar. Es algo que está entre el pensamiento y la sensación, el sentimiento y la idea. Los japoneses usan la palabra *kokoro*: corazón. Pero ya en su tiempo José Juan Tablada advertía que era una traducción engañosa: “*kokoro* es más, es el corazón y la mente, la sensación y el pensamiento y las mismas entrañas, como si a los japoneses no les bastase sentir como solo el corazón”^[5]. Las vacilaciones que experimentamos al intentar traducir ese término, la forma en que los dos sentidos, el afectivo y el intelectual, se funden en él sin fundirse completamente, como si estuviese en perpetuo vaivén entre uno y otro, constituye precisamente el sentido (los sentidos) de sentir.

En un ensayo reciente Donald Keene señala que esta indeterminación es un rasgo constante del arte japonés e ilustra su afirmación con el conocido haikú de Basho:

*La rama seca
Un cuervo
Otoño-anochecer.*

El original no dice si sobre la rama se ha posado un cuervo o varios; por otra parte, la palabra *anochecer* puede referirse al fin de un día de otoño o a un *anochecer* a fines de otoño. Al lector le toca escoger entre las diversas posibilidades que le ofrece el texto pero, y esto es esencial, su decisión no puede ser arbitraria. La Capilla Sextina, dice Keene, se presenta como algo acabado y perfecto: al reclamar nuestra admiración, nos mantiene a distancia; el jardín de Ryoanji, hecho de piedras irregulares sobre un espacio monocromo, nos invita a rehacerlo y nos abre las puertas de la participación. Poemas, cuadros: objetos verbales o visuales que simultáneamente se ofrecen a la contemplación y a la acción imaginativa del lector o del espectador. Se ha dicho que en el arte japonés hay una suerte de exageración de los valores estéticos que, con frecuencia, degenera en esa enfermedad de la imaginación y de los sentidos llamada “buen gusto”, un implacable gusto que colinda en un extremo con un rigor monótono y en el otro con un alambicamiento no menos aburrido. Lo contrario también es cierto y los poetas y pintores japoneses podrían decir con Yves Bonnefoy: *la imperfección es la cima*. Esa imperfección, como se ha visto, no es realmente imperfecta: es voluntario inacabamiento. Su verdadero nombre es conciencia de la fragilidad y precariedad de la existencia, conciencia de aquel que se sabe suspendido entre un abismo y otro. El arte japonés, en sus momentos más tensos y transparentes, nos revela esos instantes —porque no sólo un instante— de equilibrio entre la vida y la muerte. Vivacidad: mortalidad.

El poema clásico japonés (*tanka* o *waka*) está compuesto de cinco versos divididos en dos estrofas, una de tres líneas y otra de dos: 3/2. La estructura dual del *tanka* dio origen al *renga*, sucesión de *tankas* escrita generalmente no por un poeta sino por varios. A su vez el *renga* adoptó, a partir del siglo XVI, una modalidad ingeniosa, satírica y coloquial. Este género se llamó *haikai no renga*. El primer poema de la secuencia se llamaba *hokku* y cuando el *renga haikai* se dividió en unidades sueltas —siguiendo así la ley de separación, reunión y separación que parece regir a la poesía japonesa— la nueva unidad poética se llamó *haikú*, compuesto de *haikai* y de *hoku*. El cambio del *renga* tradicional, regido por una estética severa y aristocrática, al *renga haikai*, popular y humorístico, se debe ante todo a los poetas Arakida Moritake (1473-1549) y Yamazaki Sokán (1465-1553). Un ejemplo del estilo rápido y hecho de contrastes de Moritake:

*Noche de estío:
el sol alto despierto,
cierro los párpados.*

Otro ejemplo de la vivacidad ingeniosa pero no exenta de afectación del nuevo estilo es este poemita de Sokán:

*Luna de estío:
si le pones un mango,
¡un abanico!* [\[6\]](#)

El *haikai* de Sokán y Moritake opuso a la tradición cortesana y exquisita del *renga* un saludable horror a lo sublime y una peligrosa inclinación por la imagen ingeniosa y el retruécano. Además y sobre todo significó la aparición en la poesía japonesa de un elemento nuevo: el lenguaje de la ciudad. No el llamado “lenguaje popular” —vaga expresión con la que se pretende designar al lenguaje del campo, arcaico y tradicional— sino sencillamente el *habla de la calle*: el lenguaje de la burguesía urbana. Una revolución poética semejante, en este sentido a las ocurridas en Occidente, primero en el período romántico y después en nuestros días. El habla del siglo, diría yo, para distinguirla de las hablas sin tiempo del campesino, el clérigo y el aristócrata. Irrupción del elemento histórico y, por tanto: crítico, en el lenguaje poético.

Matsunaga Teitoku (1571-1653) es otro eslabón de la cadena que lleva a Basho. Teitoku intentó regresar al lenguaje más convencionalmente poético y atemporal del antiguo *renga* pero sin abandonar la inclinación de sus antecesores por lo brillante. Más bien la exageró hasta una insolencia briososa:

*Año del tigre:
niebla de primavera
¡también rayada!*

Esta manera crispada puede producir poemas menos ingeniosos y más verdaderos, como este de Nishiyama Soin (1605-1682), fundador de la escuela *Danrin*:

*Lluvia de mayo:
es hoja de papel
el mundo entero.*

Sin duda Basho tenía en la mente este poema cuando dijo: “si no hubiese sido por Soin todavía

estaríamos lamiéndole los pies al viejo Teitoku”. A Basho le tocó convertir estos ejercicios de estética ingeniosa en experiencias espirituales. Al leer a Teitoku, sonreímos ante la sorprendente invención verbal; al leer a Basho, nuestra sonrisa es de comprensión y, no hay que tenerle miedo a la palabra, piedad. No la piedad cristiana sino ese sentimiento de universal simpatía con todo lo que existe, esa fraternidad en la impermanencia con hombres, animales y plantas, que es lo mejor que nos ha dado el budismo. Para Basho la poesía es un camino hacia una suerte de beatitud instantánea y que no excluye la ironía ni significa cerrar los ojos ante el mundo y sus horrores. En su manera indirecta y casi oblicua, Basho nos enfrenta a visiones terribles; muchas veces la existencia, la humana y la animal, se revela simultáneamente como una pena y una terca voluntad de perseverar en esa pena:

*Carranca acerba:
su gahzate hidrópico
la rata engaña.*

Al expresionismo de este cuadro de la rata con la garganta reseca bebiendo el agua helada del albañal, suceden otras visiones —no contradictorias sino en oposición complementaria— en las que la contemplación estética se resuelve en visión de la unidad de los contrarios. Una experiencia que es percepción simultánea de la identidad de la pluralidad y de su final vacuidad:

*Narciso y biombo:
uno al otro ilumina,
blanco en lo blanco.*

El poeta traza en tres líneas la figura de la iluminación y, como si fuese un copo de algodón, sopla sobre ella y la disipa. La verdadera iluminación, parece decirnos, es la no-iluminación.

Una réplica en negro, tanto en el sentido físico de la palabra como en el moral, del poema de Basho es este de Oshima Ryata (1718-1787):

*Noche anohecida,
oigo al carbón cayendo,
polvo, en el carbón.*

Recursos de Ryata: contra lo negro, lo verde; contra la cólera, el árbol:

*Vuelvo irritado
—mas luego, en el jardín:
el joven sauce.*

Rivaliza con el poema que acabo de citar un haikú de Enamoto Kikaku (1661-1707), uno de los mejores y más personales discípulos de Basho. En el poema de Kikaku hay una valiente y casi gozosa afirmación de la pobreza como una forma de comunión con el mundo natural:

*¡Ah, el mendigo!
El verano lo viste
de tierra y cielo.*

En un haikú de otro discípulo de Basho, también excelente poeta: Hattori Ransetsu (1654-1707), hasta la sombra adquiere una diafanidad cristalina:

*Contra la noche
la luna azules pinos
pinta de luna.*

La noche y la luna, luz y sombra que se interpenetran, victoria cíclica de lo oscuro seguida por el triunfo del día:

*El Año Nuevo:
clarea y los gorriones
cuentan sus cuentos.*

(La otra madrugada me despertaron, más temprano que de costumbre, el alba y los pájaros. Cogí un lápiz y sobre un pedazo de papel escribí lo siguiente:

*Clarea: cuentan
sus cuentos los gorriones;
¿es Año Nuevo?)*

Entre los sucesores de Basho hay uno, Kobayashi Issa (1763-1827), que rompe la reticencia japonesa pero no para caer en la confesión a la occidental sino para descubrir y subrayar una relación punzante, dolorosa, entre la existencia humana y la suerte de animales y plantas; hermandad cósmica en la pena, comunidad en la condena universal, seamos hombres o insectos:

*Para el mosquito
también la noche es larga,
larga y sola.*

El regreso al pueblo natal, como siempre, es una nueva herida:

*Mi pueblo: todo
lo que me sale al paso
se vuelve zarza.*

¿Quién no ha recordado, ante ciertas caras, al animal inmundo? Pero pocos con la intensidad y naturalidad de Issa:

*En esa cara
hay algo, hay algo... ¿qué?
Ah, sí, la víbora.*

Si el horror forma parte del sentimiento del mundo de Issa, en su visión hay también humor, simpatía y una suerte de resignación jubilosa:

*Al Fuji subes
despacio —pero subes,
caracolito.*

*Miro en tus ojos,
caballito del diablo,*

montes lejanos.

*Maravilloso:
ver entre las rendijas
la Vía Láctea.*

No me referiré a la influencia de la poesía japonesa en las de lengua inglesa y francesa: es una historia muy sabida y ha sido contada varias veces. La historia de esa influencia en la poesía de nuestro idioma, lo mismo en América que en España, es muchísimo menos conocida y todavía no existe un buen estudio sobre el tema. Una deficiencia, otra más, de nuestra crítica. Aquí me limitaré a recordar que entre los primeros en ocuparse de arte y literatura japoneses se encuentran, a principios de siglo, dos poetas mexicanos: Efrén Rebolledo y José Juan Tablada. Ambos vivieron en Japón, el primero varios años y el segundo, en 1900, unos cuantos meses. Su afición nació sin duda por contagio francés: el libro que Tablada consagró a Hiroshigué —quizá el primer estudio en nuestra lengua sobre ese pintor— está dedicado a la “venerada memoria de Edmundo de Goncourt”. A pesar de que Rebolledo conoció más íntimamente el Japón que Tablada, su poesía nunca fue más allá de la retórica “modernista”; entre la cultura japonesa y su mirada se interpuso siempre la imagen estereotipada de los poetas franceses de fin de siglo y su Japón fue un exotismo parisino más que un descubrimiento hispanoamericano. Tablada empezó como Rebolledo pero pronto descubrió en la poesía japonesa ciertos elementos —economía verbal, humor, lenguaje coloquial, amor por la imagen exacta e insólita— que lo impulsaron a abandonar el modernismo y a buscar una nueva manera.

En 1918 Tablada publicó *Al sol y bajo la luna*, un libro de poemas con un prólogo en verso por Leopoldo Lugones. En aquellos años el escritor argentino era considerado, con razón, como el único poeta de la lengua comparable a Darío; su poesía (ahora lo sabemos) anunciaba y preparaba a la de vanguardia. El libro del mexicano era todavía modernista y su relativa novedad residía en la aparición de esos elementos irónicos y coloquiales que los historiadores de nuestra literatura han visto como constitutivos de esa tendencia que llaman, con notoria inexactitud, *postmodernismo*. Esa tendencia es una invención de los manuales: el *postmodernismo* no es sino la crítica que, dentro del modernismo y sin rebasar su horizonte estético, hacen al modernismo algunos poetas modernistas. Es la descendencia, vía Lugones, del simbolista antisimbolista Laforgue. Además de esta nota crítica, había otro elemento en el libro de Tablada que anunciaba su futuro, inminente cambio: el crecido número de poemas con asunto japonés, entre ellos uno, muy celebrado en su tiempo, dedicado a Hokusai. Al año siguiente, en 1919, Tablada publicó en Caracas un delgado libro: *Un día...* Era casi un cuaderno y estaba compuesto exclusivamente por haikú, los primeros que se hayan escrito en nuestra lengua. Un año después aparece *Li-po*, un volumen de poemas ideográficos en los que Tablada sigue de cerca al Apollinaire de *Calligrammes* (aunque también figuran en esa colección poemas más personales, entre ellos el inolvidable y perfecto *Nocturno alterno*). En 1922, en Nueva York: *El jarro de flores*, otro volumen de haikú. En esos años Vicente Huidobro publica *Ecuatorial*, *Poemas Árticos* y otros muchos textos poéticos, en español y en francés, que inician el gran cambio que experimentaría unos pocos años después la poesía de lengua castellana. En la misma dirección de exploración y descubrimiento se sitúa la poesía de Tablada. El mexicano fue lo que se llama un “poeta menor”, sobre todo si se le compara con Huidobro, pero su obra, en su estricta y querida limitación, fue una de las que extendieron las fronteras de nuestra poesía. Y la extendieron en dos sentidos: en el espacio, hacia otros mundos y civilizaciones; en el tiempo, hacia el futuro: la vanguardia. Doble injusticia: el nombre de Tablada no figura en casi ninguno de los estudios sobre la vanguardia hispanoamericana ni su obra aparece en las antologías hispanoamericanas. Es lamentable.

Sus pequeñas y concentradas composiciones poéticas, además de ser el primer trasplante al español del haikú, fueron realmente algo nuevo en su tiempo. Lo fueron a tal punto y con tal intensidad que, todavía hoy, muchas entre ellas conservan intactos sus poderes de sorpresa y su frescura. ¿De cuántas obras más presuntuosas puede decirse lo mismo?

Tablada llamó siempre a sus poemas haikai y no, como es ahora costumbre, haikú. En el fondo, según se verá, no le falta razón. Sus breves composiciones, aunque dispuestas generalmente en secuencias temáticas, pueden considerarse como poemas sueltos y en este sentido son haikú; al mismo tiempo, por su construcción ingeniosa, su ironía y su amor por la imagen brillante, son haikai:

*Pavo real, largo fulgor:
por el gallinero demócrata
pasas como una procesión.*

Tablada casi siempre está más cerca de Teitoku que de Basho:

*Insomnio:
en su pizarra negra
suma cifras de fósforo.*

*Por nada los gansos
tocan alarma
en sus trompetas de barro.*

El poeta mexicano conserva la estructura tripartita del haikú aunque poquísimas veces se ajusta a su esquema métrico (17 sílabas: 5/7/5). Pero hay un ejemplo de perfecta adaptación métrica y de real poesía:

*Trozos de barro:
por la senda en penumbra
saltan los sapos.*

Una objetividad casi fotográfica que, por su precisión misma, libera ese sentimiento indefinible que nos produce el recordar una caminata al atardecer por un sendero mojado. En sus momentos más afortunados la objetividad de tablada confiere a todo lo que sus ojos descubren un carácter religioso de *aparición*:

*Tierno saúz:
casi oro, casi ámbar,
casi luz.*

A la imagen visual yuxtapone con exquisita maestría la fricción de las sílabas y los fonemas:

*Peces voladores:
al golpe del oro solar
estalla en astillas el vidrio del mar.*

Tablada concibe el haikú como la unión de dos realidades en unas cuantas palabras, poética tan

cerca de Reverdy como de sus maestros japoneses. Citaré ahora dos poemas que son dos visiones absolutamente modernas, el primero por la alianza de lo cotidiano y lo insólito, el segundo por el humor y las asociaciones verbales y visuales entre la luna y los gatos:

*Juntos en la tarde tranquila
vuelan notas de Ángelus,
murciélagos y golondrinas.*

*Bajo mi ventana la luna en los tejados
y las sombras chinescas
y la música china de los gatos.*

Casi nunca sentimental ni decorativo, el poeta mexicano alcanza en unos cuantos de sus haikú una difícil simplicidad que tal vez habría merecido la aprobación de Basho. En ellos el humor se vuelve complicidad, comunidad de destino con el mundo animal, es decir, con el mundo:

*Hormigas sobre un
grillo inerte. Recuerdo
de Gulliver en Liliput.*

*Mientras lo cargan
sueña el burrito amosquilado
en paraísos de esmeralda.*

*El pequeño mono me mira
¡quisiera decirme
algo que se le olvida!*

La obra de Tablada es breve y desigual: vivió del periodismo y el periodismo acabó por devorarlo. Murió en 1945 y todavía no ha sido posible que en México se publique un volumen con sus poemas y aquellos pocos textos en prosa (crónicas y crítica de arte) que valga la pena rescatar. Su último libro de poemas, *La Feria*, apareció en 1928. Debe haber poemas no recogidos en volumen. A mí me tocó descubrir uno, en francés: *La croix de Sud*; es la segunda parte de *Offrandes*, una cantata que compuso Edgard Varèse en 1922; para la primera parte Varèse se sirvió de un poema de Huidobro, también en francés...^[7] Hasta hace poco, a más de juzgar su poesía insignificante, se tenía a Tablada por un semi-letrado ingenuo y víctima de un orientalismo descabellado. La acostumbrada, inapelable condenación en nombre de la cultura clásica y del humanismo grecorromano y cristiano. Una cultura en descomposición y un humanismo que ignora que el hombre es los hombres y la cultura las culturas. Cierto, las ideas filosóficas y religiosas de Tablada eran una curiosa mixtura de budismo real y de ocultismo irreal pero ¿qué decir entonces de Yeats y de Pessoa? No es posible dudar de su familiaridad con la cultura japonesa aunque, claro, la suya no haya sido la familiaridad del erudito o del *scholar*. Su conocimiento de la escritura japonesa debe haber sido rudimentario, pero sus libros y artículos revelaron un trato directo con la gente, el arte, las costumbres, las ideas y las tradiciones de ese país. Si es excepcional haber escrito, en 1914 y en México, un libro sobre Hiroshigué, más lo es que en ese libro Tablada hablase también, con discreción y gusto, del teatro Nô y de Basho, de Chicamatsu y de Takizawa Bakin. Otro dato de interés: gran aficionado a las artes plásticas, logró reunir en su casa de Coyoacán más de mil estampas de artistas japoneses, una colección que dispersó al abandonar el país, hacia 1915. Dicho todo esto, repito: Tablada no es

memorable por su erudición sino por su poesía.

¿Cuáles fueron los modelos que inspiraron su adaptación del haikú al español? Si hemos de creerle, su tentativa fue independiente de las que por esos años se hacían en Francia y en lengua inglesa. Como su testimonio puede ser tachado de parcial, vale más atenerse a los datos de la cronología: los experimentos franceses fueron anteriores a los de los “imaginistas” angloamericanos y a los de Tablada; así pues es posible que Tablada haya seguido el ejemplo de Francia aunque, hay que decirlo, los haikú del mexicano me parecen más frescos y originales que los de los poetas franceses. O sea: hubo estímulo, no influencia ni imitación. Por lo que toca al “imagism” de Pound, Hulme y sus amigos ingleses y norteamericanos: Tablada conocía bien el inglés pero no creo que en esos años le interesase mucho la poesía inglesa. En cambio, por su correspondencia con López Velarde sabemos que seguía muy de cerca lo que ocurría en París. Fue uno de los primeros hispanoamericanos que habló de Apollinaire y sus caligramas lo entusiasmaron; nada más natural: veía en ellos lo que él mismo se proponía hacer, la unión de la vanguardia con la poesía y la caligrafía del Oriente. En suma, Tablada recoge y expresa las tendencias de la época pero sería falso hablar de imitación y aún de influencia. Las fuentes de su haikú no fueron los escritos por poetas franceses y angloamericanos sino los mismos textos japoneses. En primer término, las traducciones al inglés y al francés; en seguida, la lectura más o menos directa de los originales con la ayuda de amigos y consejeros japoneses.

La influencia de Tablada fue instantánea y se extendió a toda la lengua. Se le imitó muchísimo y, como siempre ocurre, la mayoría de esas imitaciones han ido a parar a los inmensos basureros de la literatura no leída. Pero hubo algo más y mejor que las imitaciones descoloridas y las exageraciones caricaturescas: los poetas jóvenes descubrieron en el haikú de Tablada el humor y la imagen, dos elementos centrales de la poesía moderna. Descubrieron asimismo algo que habían olvidado los poetas de nuestro idioma: la economía verbal y la objetividad. La correspondencia entre lo que dicen las palabras y lo que miran los ojos. La práctica del haikú fue (es) una escuela de concentración. En la obra juvenil de muchos poetas hispanoamericanos de esa época, entre 1920 y 1925, es visible el ejemplo de Tablada. En México la lección fue recogida por los mejores: Pellicer, Villaurrutia, Gorostiza. Años después el poeta ecuatoriano Jorge Carrera Andrade redescubrió por su cuenta el haikú y publicó un precioso librito: *Microgramas* (Tokio, 1940). En España el fenómeno es un poco más tardío que en América: hay un momento japonés en Juan Ramón Jiménez y otro en Antonio Machado; ambos han sido poco estudiados. Lo mismo sucede con la poesía juvenil de García Lorca. En los tres poetas hay una curiosa alianza de dos elementos dispares: el haikú y la copla popular. Dispares por el espíritu, no por la métrica: tanto la seguidilla como el tanka y el haikú están compuestos por versos de cinco y siete sílabas. La diferencia es que el tanka es un poema de cinco líneas, el haikú de tres y la seguidilla de cuatro (7/5/7/5). No obstante, en la segunda estrofa de una combinación menos frecuente, la seguidilla compuesta, aparece una duplicación del haikú: 7/5/7/5:5/7/5. La analogía métrica no hace, por lo demás, sino subrayar las diferencias profundas entre estas dos formas: en la seguidilla la poesía se alía a la danza, ese canto y baile, en tanto que en el haikú la palabra se resuelve en silenciosa contemplación, sea pictórica como en Buson o espiritual como en Basho. Ninguno de los tres poetas españoles —Jiménez, Machado y García Lorca— se inspiraron en el haikú por su parecido métrico con la seguidilla, aunque esta semejanza sin duda debe haberles impresionado, sino porque vieron en esa forma japonesa un modelo de concentración verbal, una construcción de extraordinaria simplicidad hecha de unas cuantas líneas y una pluralidad de reflejos y alusiones. ¿Habían leído los poemas de Tablada? Parece imposible que los ignorasen. Un indicio: Enrique Diez-Canedo, el primero en señalar la influencia del haikú en las *Nuevas canciones* de Antonio Machado, conocía y admiraba a la poesía de Tablada. Es revelador, por otra parte, que el haikú haya sido para Tablada, a la inversa de los poetas españoles, una ruptura de la

tradicción y no una ocasión para regresar a ella. Actitudes contradictorias (complementarias) de la poesía española y de la hispanoamericana.

Después de la segunda guerra mundial los hispanoamericanos vuelven a interesarse en la literatura japonesa. Citaré, entre otros muchos ejemplos, nuestra traducción de *Oku no Hosomichi*, el número consagrado por la revista *Sur* a las letras modernas del Japón y, sobre todo, las admirables traducciones de un traductor solitario pero que vale por cien: Kasuya Sakai. Ya señalé que la actitud contemporánea difiere de la de hace cincuenta años: no sólo es menos estética sino que también es menos etnocéntrica. El Japón ha dejado de ser una curiosidad artística y cultural: es (¿fue?) otra visión del mundo, distinta a la nuestra pero no mejor ni peor; no un espejo sino una ventana que nos muestra otra imagen del hombre, otra posibilidad de ser. Dentro de esta perspectiva lo realmente significativo no es quizá la traducción de textos clásicos y modernos sino la reunión, en abril de 1969, en París, de cuatro poetas con el objeto de componer un renga, el primero en Occidente. Los cuatro poetas fueron el italiano Eduardo Sanguineti, el francés Jacques Roubaud, el inglés Charles Tomlinson y el mexicano Octavio Paz. Un poema colectivo escrito en cuatro lenguas pero fundado en una tradición poética común. Nuestra tentativa fue, a su manera, una verdadera traducción: no de un texto sino de un *método para componer textos*. No son difíciles de adivinar las razones que nos movieron a emprender esa experiencia: la práctica del renga coincide con las preocupaciones mayores de muchos poetas contemporáneos, tales como la aspiración hacia una poesía colectiva, la decadencia de la noción de autor y la correlativa preeminencia del lenguaje frente al escritor (las lenguas son más inteligentes que los hombres que las hablan), la introducción deliberada del azar concebido como un homólogo de la antigua inspiración, la indistinción entre traducción y obra original... El haikú fue una crítica de la explicación y la reiteración, esas enfermedades de la poesía; el renga es una criticadle autor y la propiedad privada intelectual, esas enfermedades de la sociedad.

Sendas de Oku aparece ahora en una versión revisada. Comparamos nuestra traducción con las otras al inglés y al francés pero además Eikichi Hayashiya tuvo oportunidad de consultar las nuevas ediciones críticas de *Oku no Hosomichi* publicadas en Japón durante los últimos años. Al corregir las versiones de los poemas he procurado ajustarme a la métrica de los originales. En todos los casos prescindo de la rima: la poesía japonesa no la usa, a pesar de que abunda en paronomasias, aliteraciones y otros juegos verbales. También son nuevas las versiones de los poemas que cito en *La poesía de Basho*. Por último: hemos añadido muchas notas a las 70 de Eikichi Hayashiya que contenía la primera edición. En verdad, esta edición es otro libro... Después de estas aclaraciones debería cortar este prólogo sinuoso y prolijo, pero me parecía traicionar a Basho si no añado algo más: su sencillez es engañosa, leerlo es una operación que consiste en ver al través de sus palabras. El poeta Mukai Kyorai (¿1651-1704), uno de sus discípulos, explica mejor que yo el significado de la transparencia verbal de Basho. Un día Kyorai le mostró este haikú a su maestro:

*Cima de la peña:
allí también hay otro
huésped de la luna.*

¿En qué pensaba cuando lo escribió?, le preguntó Basho. Contestó Kyorai: Una noche, mientras caminaba en la colina bajo la luna de verano, tratando de componer un poema, descubrí en lo alto de una roca a otro poeta, probablemente también pensando en un poema. Basho movió la cabeza: Hubiera sido mucho más interesante si las líneas: “allí también hay otro/huésped de la luna” se refiriesen no a otro sino a usted mismo. El tema de ese poema debería ser usted, lector.

Octavio Paz

Cambridge, 22 de marzo de 1970.

ADVERTENCIA A LA PRIMERA EDICIÓN (1957)

A pesar de que los poemas de Basho han sido traducidos a casi todos los idiomas europeos y han influido en varios movimientos poéticos modernos y en algunos poetas ingleses, norteamericanos y franceses (para no hablar del mexicano José Juan Tablada, introductor del haikú en América y España), la traducción que ahora publicamos es la primera que da a conocer, en una lengua occidental, el texto completo del célebre diario de viaje: *Oku no Hosomichi*. Los traductores se han acercado con respeto y amor al original, aunque sin hacerse excesivas ilusiones sobre la posibilidad de trasplantar al español un texto que es elusivo aun en japonés. Esperan, de todos modos, que su versión dé una idea de la sencillez y movilidad de Basho, que procede por alusiones y cuyo lenguaje, poseído por un infinito respeto al *objeto*, no se detiene nunca sobre las cosas sino que se contenta con rozarlas. La traducción de los poemas —sacrificando la música a la comprensión— no se ajusta a la métrica tradicional del haikú pero en muchos casos se ha procurado encontrar equivalentes en español de la concentración poética del verso japonés y de sus medidas silábicas.

Acompañan al texto 70 notas, que lo aclaran y dan más de una noticia interesante o curiosa. Todas ellas son fruto del paciente trabajo del señor Eikichi Hayashiya. El profesor Eiji Matsuda, de la Universidad Nacional de México, amablemente identificó y tradujo los nombres de las plantas y flores japonesas que se citan en el libro.

El invierno pasado, en Nueva York, Donald Keene leyó nuestra traducción y me hizo algunas sugerencias que mejoraron nuestro texto. Doy aquí las más cumplidas gracias a tan generoso amigo.

Octavio Paz.

VIDA DE MATSUO BASHO

Matsuo Basho (o a la occidental: Basho Matsúo) nació en 1644, en Ueno. Basho fue su último nombre literario; Kinkasu fue su nombre de nacimiento. Su padre era un samurai de escasos recursos al servicio de la poderosa familia Todo. A los nueve años Basho fue enviado a casa de sus señores, como paje de Yoshitada, el heredero de los Todo; el joven Yoshitada era apenas dos años mayor que Basho, de modo que pronto los unió una estrecha amistad, originada y fortalecida por su común afición a la poesía. Los dos muchachos estudiaron el arte de la poesía con Kitamura Kigin (1624-1703), discípulo de Teitoku y él mismo poeta de distinción. Se conservan poemas de esa época firmados por Sengin y Sobo, nombres literarios del joven señor y de su paje y amigo. Sengin muere en 1666 y Basho, apenado por esta muerte prematura, pide separarse del servicio de la familia; rechazan su petición y el poeta huye a Kyoto. Nuevos estudios de poesía y caligrafía; lectura de los clásicos chinos y japoneses; amores con Juteini, aunque poco se sabe de este episodio y casi nada sobre ella. En 1672 Basho se instala en Edo (Tokio). En 1675 conoce al poeta Soin y durante algún tiempo es miembro de su escuela poética (*Danrin*). Cambia su nombre literario por el de Tosei y su lenguaje poético por uno más fluido y menos literario. Publica varias antologías. Ya libre de influencias, crea poco a poco una nueva poesía y pronto lo rodean discípulos y admiradores. Pero la literatura es también y sobre todo experiencia interior; intensa búsqueda, años de meditación y aprendizaje bajo la dirección del maestro de Zen, el monje Buccho (1643-1715). Uno de sus admiradores, Sampu, hombre acomodado, le regala una pequeña casa cerca del río Sumida, en 1680. Ese mismo año otro de sus discípulos le ofrece, como presente, una planta de banano (Basho). La planta da nombre a la ermita y luego al poeta mismo. Período de meditación y de lenta conquista, contra angustia psíquica y males del cuerpo, de una siempre precaria serenidad. Su influencia crece, lo mismo que el renombre de sus libros y de las antologías que publica con sus discípulos. Kikaku, Sora, Sampu, Boncho, Kyori, Joso, Ransetsu... Viajes, solo o acompañado; viajes a pie como un monje pero asimismo como un extraño “sembrador de poesía”. En 1683 publica su primer diario de viaje; en 1687 escribe un relato de su excursión al santuario de Kashima y un poco después emprende una nueva y larga excursión de once meses, origen del tercer y cuarto diario. En 1689 se inicia la peregrinación que relata *Oku no Hosomichi*. Basho tenía cuarenta y cinco años y el viaje duró dos años y medio, aunque el texto tiene por materia sólo los seis primeros meses. Para darse cuenta de lo que significó esa expedición debe señalarse que para los japoneses del siglo XX esa región es considerada todavía como un país remoto y abrupto. En 1691 Basho regresa a Edo. Nuevas ermitas: *Choz de la Visión*, *Cabaña de la Anonimidad* ...En 1694, otra excursión, ahora a Nara y Osaka. En esta última ciudad cae enfermo, en el curso de una comida en casa de Ono, su discípula; sus amigos lo transportan a casa de un florista, donde muere, el 12 de octubre. Está enterrado en Otsu, a la orilla del lago Biwa.

Octavio Paz

LA POESÍA DE MATSUO BASHO

Tras una larga serie de guerras intestinas, durante las cuales la antigua capital, Kyoto, es casi destruida, Japón conoce un largo período de paz. Al iniciarse el siglo XVII la familia Tokugawa asume la dirección del Estado, que no dejará hasta la restauración del poder imperial, a mediados del siglo pasado. La residencia de los Shogunes (gobernantes supremos, frente al poder puramente simbólico de los emperadores) se traslada a Edo (la actual Tokio). El Japón cierra sus puertas al mundo exterior y vive dentro de las normas de una rígida disciplina política, social y económica que a veces hace pensar en las modernas sociedades totalitarias o en el Estado que fundaron los jesuitas en Paraguay. Pero desde mediados del siglo XVII una nueva clase urbana empieza a surgir en Edo, Osaka y Kyoto. Son los mercaderes, los *chonines* u hombres del común, que si no destruyen la supremacía feudal de los militares, sí modifican profundamente la atmósfera de las grandes ciudades. Esta clase se convierte en patrona de las artes y la vida social. Un nuevo estilo de vida, más libre y espontáneo, menos formal y aristocrático, llega a imponerse. Por oposición a la cultura tradicional japonesa —siempre de corte y cerrado círculo, aristocrática o religiosa— la nueva sociedad es abierta. Se vive en la calle y se multiplican los teatros, los restaurantes, las casas de placer, los baños públicos atendidos por muchachas, los espectáculos de luchadores. Una burguesía próspera y refinada protege y fomenta los placeres del cuerpo y del espíritu. El barrio alegre de Edo no sólo es un lugar de libertinaje elegante en donde reinan las cortesanas y los actores sino que, a diferencia de lo que pasa en nuestras abyectas ciudades modernas, también es un centro de creación artística. *Genroku* —tal es el nombre del período— se distingue por una vitalidad y un desenfado ausentes en el arte de épocas anteriores. Este mundo brillante y popular, compuesto por nuevos ricos y mujeres hermosas, por grandes actores y juglares, se llama *Ukiyo*, es decir, el Mundo que Flota y que pasa como las nubes de un día de verano. El grabado en madera —*Ukiyoe*: imágenes del mundo fugitivo— se inicia en esta época. Arte gemelo del *Ukiyoe*, nace la novela picaresca y pornográfica: *Ukiyo-Soshi*. Las obras licenciosas —llamadas con elíptico ingenio: *Libros de Primavera*— se vuelven tan populares como la literatura libertina de fines del siglo XVIII europeo. El teatro *Kabuki*, que combina el drama con el ballet, alcanza su mediodía y el gran poeta Chikamatzu escribe para el teatro de muñecos obras que maravillaron a sus contemporáneos y que todavía hieren la imaginación de hombres como Yeats y Claudel. La poesía japonesa, gracias sobre todo a Matsúo Basho, alcanza una libertad y una frescura ignoradas hasta entonces. Y, asimismo, se convierte en una réplica al tumulto mundano. Ante ese mundo vertiginoso y lleno de colorido, el haikú de Basho es un círculo de silencio y recogimiento: manantial, pozo de agua oscura y secreta.

Basho no rompe con la tradición sino que la continúa de una manera inesperada; o como él mismo dice: “No sigo el camino de los antiguos: busco lo que ellos buscaron”. Basho aspira a expresar, con medios nuevos, el mismo sentimiento concentrado de la gran poesía clásica. Así, transforma las formas populares de su época (*el haikai no renga*) en vehículos de la más alta poesía. Esto requiere una breve explicación. La poesía japonesa no conoce la rima ni la versificación acentual y su recurso principal, como en la francesa, es la medida silábica. Esta limitación no es pobreza pues es rica en onomatopeyas, aliteraciones y juegos de palabras que son también combinaciones insólitas de sonido y sentido. Todo poema japonés está compuesto por versos de siete y cinco sílabas; la forma clásica consiste en un poema corto —*waka* o *tanka*— de treinta y una sílabas, dividido en dos estrofas: la primera de tres versos (cinco, siete y cinco sílabas) y la segunda de dos (ambos siete sílabas). La estructura misma del poema permitió, desde el principio, que dos

poetas participasen en la creación de un poema: uno escribía las tres primeras líneas y el otro las dos últimas. Escribir poesía se convirtió en un juego poético parecido al “cadáver exquisito” de los surrealistas; pronto, en lugar de un solo poema, se empezaron a escribir series enteras, ligados tenuemente por el tema de la estación. Estas series de poemas en cadena se llamaron *renga*. El género ligero, cómico o epigramático, se llamó *renga haikai* y el poema inicial *hokku*. Basho practicó con sus discípulos y amigos —dándole nuevo sentido— el arte del *renga haikai* o cadena de poemas, adelantándose así a la profecía de Lautréamont y a una de las tentativas del surrealismo: la creación poética colectiva.

Cualquiera que haya practicado el juego del “cadáver exquisito”, el de las “cartas rusas” o algún otro que exija la participación de un grupo de personas en la elaboración de una frase o de un poema, podrá darse cuenta de los riesgos: las fronteras entre la comunión poética y el simple pasatiempo mundano son muy frágiles. Pero si, gracias a la intervención de ese magnetismo o poesía objetiva que obliga a rimar una cosa con otra, se logra realmente la comunicación poética y se establece una corriente de simpatía creadora entre los participantes, los resultados son sorprendentes: lo inesperado brota como un pez o un chorro de agua. Lo más extraño es que esta súbita irrupción parece natural y, más que nada, fatal, necesaria. Libertad y necesidad coinciden en un punto de intersección incandescente. Los poemas escritos por Basho y sus amigos son memorables y la complicación de las reglas a que debían someterse no hace sino subrayar la naturalidad y la felicidad de los hallazgos. Cito, en pobre traducción, un fragmento de uno de esos poemas colectivos:

*El aguacero invernal,
incapaz de esconder a la luna,
la deja escaparse de su puño. (Tokoku)*

*Mientras camino sobre el hielo
piso relámpagos: la luz de mi linterna. (Jugo)*

*Al alba los cazadores
atan a sus flechas
blancas hojas de helechos. (Yasui)*

*Abriendo de par en par
la puerta norte del Palacio: ¡ la Primavera! (Basho)*

*Entre los rastrillos
y el estiércol de los caballos
humea, cálido, el aire. (Kakei) [\[8\]](#)*

El poema se inicia con la lluvia, el invierno y la noche. La imagen de la caminata nocturna sobre el hielo convoca a la del alba fría. Luego, como en la realidad, hay un salto e irrumpe, sin previo aviso, la primavera. El realismo de la última estrofa modera el excesivo lirismo de la anterior.

El poema suelto, desprendido del *renga haikai*, empezó a llamarse haikú, palabra compuesta de *haikai* y *hokku*. Un haikú es un poema de diecisiete sílabas y tres versos: cinco, siete y cinco sílabas. [\[9\]](#) Basho no inventó estas formas; tampoco las alteró: simplemente transformó su sentido. Cuando empezó a escribir, la poesía se había convertido en un pasatiempo: poema quería decir poesía cómica, epigrama o juego de sociedad. Basho recoge este nuevo lenguaje coloquial, libre y desenfadado, y con él busca lo mismo que los antiguos: el instante poético. El haikú se transforma y

se convierte en la anotación rápida —verdadera recreación— de un momento privilegiado: exclamación poética, caligrafía, pintura y meditación, todo junto. El haikú de Basho es ejercicio espiritual. Discípulo del monje Buccho —y él mismo medio ermitaño que alterna la poesía con la meditación— acaso no sea impertinente detenerse en la significación del budismo Zen en su obra y en su vida.

Tanto en su forma primera (*Hinayana*) como en la tardía (*Mahayana*), el budismo sostiene que la única manera de detener la rueda sin fin del nacer y del morir y, por consiguiente, del dolor, es acabar con el origen del mal. Filosofía antes que religión, el budismo postula como primera condición de una vida recta la desaparición de la ignorancia acerca de nuestra verdadera naturaleza. Sólo si nos damos cuenta de la irrealidad del mundo fenomenal podemos abrazar la buena vía y escapar del cielo de las reencarnaciones, alimentado por el fuego del deseo y el error. El yo se revela ilusorio: es una entidad sin realidad propia, compuesta por agregados o factores mentales. El conocimiento consiste ante todo en percibir la irrealidad del yo, causa principal del deseo y de nuestro apego al mundo. Así, la meditación no es otra cosa que la gradual destrucción del yo y de las ilusiones que engendra; ella nos despierta del sueño o mentira que somos y vivimos. Este despertar es la iluminación (*Sambodhi* en sánscrito y *Satori* en japonés). La iluminación nos lleva a la liberación definitiva (Nirvana). Aunque las buenas obras, la compasión y otras virtudes forman parte de la ética budista, lo esencial consiste en los ejercicios de meditación y contemplación. El estado satori implica no tanto un saber la verdad como un estar en ella y, en los casos supremos, un ser la verdad. Algunas sectas buscan la iluminación por medio del estudio de los libros canónicos (*Sutras*); otras por la vía de la devoción (ciertas corrientes de la tendencia Mahayana); otras más por la magia ritual y sexual (*Tantrismo*); algunas por la oración y aun por la repetición de la fórmula *Namu Amida Butsu* (Gloria al Buda Amida). Todos estos caminos y prácticas se enlazan a la vía central: la meditación. La doctrina Zen —y esto la opone a las demás tendencias budistas— afirma que las fórmulas, los libros canónicos, las enseñanzas de los grandes teólogos y aun la palabra misma de Buda son innecesarios. Zen predica la iluminación súbita. Los demás budistas creen que el Nirvana sólo puede alcanzarse después de pasar por muchas reencarnaciones; Gautama mismo logró la iluminación cuando ya era un hombre maduro y después de haber pasado por miles de existencias previas que la leyenda budista ha recogido con gran poesía (*Jatakas*). Zen afirma que el estado satori es aquí y ahora mismo, un instante que es todos los instantes, momento de revelación en que el universo entero —y con él la corriente de temporalidad que lo sostiene— se derrumba. Este instante niega al tiempo y nos enfrenta a la verdad.

Por su misma naturaleza el momento de iluminación es indecible. Como el taoísmo, a quien sin duda debe mucho, Zen es una “doctrina sin palabras”. Para provocar dentro del discípulo el estado propicio a la iluminación, los maestros acuden a las paradojas, al absurdo, al contrasentido y, en suma, a todas aquellas formas que tienden a destruir nuestra lógica y la perspectiva normal y limitada de las cosas. Pero la destrucción de la lógica no tiene por objeto remitirnos al caos y al absurdo sino a través de la experiencia de lo sin sentido, descubrir un nuevo sentido. Sólo que este sentido es incomunicable por las palabras. Apenas el humor, la poesía o la imagen pueden hacernos vislumbrar en qué consiste la nueva visión. El carácter incomunicable de la experiencia Zen se revela en esta anécdota: un maestro cae en un precipicio pero puede asir con los dientes la rama de un árbol; en este instante llega uno de sus discípulos y le pregunta: ¿en qué consiste Zen, maestro? Evidentemente, no hay respuesta posible: enunciar la doctrina implica abandonar el estado satori y volver a caer en el mundo de los contrarios relativos, en el “esto” y el “aquello”. Ahora bien, Zen no es ni “esto” ni “aquello” sino, más bien, “esto y aquello”. Así, para emplear la conocida frase de Chuangtsé: “el verdadero sabio predica la doctrina sin palabras”. La actitud Zen ante los problemas filosóficos puede ejemplificarse también con un diálogo que hace tiempo me refirió el doctor Erich Fromm.

Parece que el profesor Suzuki —el gran expositor de Zen— visitó hace años a Martin Heidegger. El filósofo alemán mostró interés por saber cuál era la posición del budismo Zen frente al problema del Ser. Suzuki repuso que no podía darle ninguna contestación categórica pero que le contaría una anécdota que respondería a su interrogación: un discípulo se acerca a un maestro y, antes de hablarle, le hace una reverencia. En lugar de contestar el saludo, el maestro lo golpea con su bastón. “Pero ¿por qué me pegas si aún no he hablado?” A lo que el monje responde: “No era necesario esperar a que lo hicieras.” Para Zen no sólo salen sobrando las respuestas sino también las preguntas... Y no obstante, hay una indudable y extraña analogía entre el budismo Zen y las meditaciones de Heidegger sobre el tiempo y la nada.

Desde el período *Muromachi* (1333-1600) la cultura japonesa se impregna de Zen. Para los *samurais*, Zen era el otro platillo de la balanza. En un extremo, el estilo de vida *bushido*, es decir, el estilo del guerrero vertido hacia el exterior; en el otro, la Ceremonia del té, la decoración floral, el Teatro Nô y, sustento al mismo tiempo que cima toda esta vida estética, cara al interior, la meditación Zen. Según Issotei Nishikawa esta vertiente estética se llama *furyu* o sea “diversión elegante”^[10]. Las palabras “diversión” y “elegante” tienen aquí un sentido peculiar y no denotan distracción mundana y lujosa sino recogimiento, soledad, intimidad y renuncia. El símbolo de *furyu* sería la decoración floral (*ikebana*) cuyo arquetipo no es el adorno simétrico occidental, ni la suntuosidad o la riqueza de colorido sino la pobreza, la simplicidad y la irregularidad. Los objetos imperfectos y frágiles —una piedra rodada, una rama torcida, un paisaje no muy interesante por sí mismo pero dueño de cierta belleza secreta— poseen una calidad *furyu*. *Bushido* y *furyu* fueron los dos polos de la vida japonesa. Economía vital y psíquica que nos deja entrever el verdadero sentido de muchas actitudes que de otra manera nos parecerían contradictorias.

Gracias al budismo Zen la religiosidad japonesa se ahonda y tiene conciencia de sí misma. Se acentúa el lado interior de las cosas: el refinamiento es simplicidad; la simplicidad, comunión con la naturaleza. Las almas se afinan y templan. El culto al mundo natural, presente desde la época más remota, se transforma en una suerte de mística. El octavo Shogún Ashikaga (Yoshimasa) introduce la Ceremonia del Té, regida por los mismos principios: simplicidad, serenidad, desinterés. En una palabra: quietismo: Pero nada más lejos del quietismo furibundo y contraído de los místicos occidentales, desgarrados por la oposición inconciliable entre este mundo y el otro, entre el creador y la criatura, que el de los adeptos de Zen. La ausencia de la noción de un Dios creador, por una parte, y la de la idea cristiana de una naturaleza caída, por la otra, explican la diferencia de actitudes. Buda dijo que todos, hasta los árboles y las yerbas, algún día alcanzarían el Nirvana. El estado búdico es un trascender la naturaleza pero también un volver a ella. El culto a lo irregular y a la armonía asimétrica brotan de esta idea de la naturaleza como arquetipo de todo lo existente. Los jardineros japoneses no pretenden someter al paisaje a una armonía racional, como ocurre con el arte francés de Le Nôtre, sino al contrario: hacen del jardín un microcosmos de la inmensidad natural.

La actitud zen ha influido en todas las artes, desde la pintura y la poesía hasta el teatro y la música. Zen es alusivo y elusivo, Chicamatzu nos ha dejado una excelente definición de esta estética: “El arte vive en las delgadas fronteras que separan lo real de lo irreal”. Y en otra parte expresa: “El poeta no dice: esto es triste sino que hace que el objeto mismo sea triste, sin necesidad de subrayarlo”. El artista muestra; el propagandista y el moralista demuestran. También las reflexiones críticas de Zeami —el gran autor del teatro Nô— están impregnadas del espíritu Zen. En un pasaje nos habla de que hay tres clases de actuación teatral: una es para los ojos, otra para los oídos y la última para el espíritu. En la primera sobresalen la danza, los trajes y los gestos de los actores; en la segunda, la música, la palabra y el ritmo de la acción, en la tercera, se apela al espíritu: “un maestro del arte no moverá el corazón de su auditorio sino cuando ha eliminado todo: danza, canto, gesticulaciones y las palabras mismas. Entonces, la emoción brota de la quietud. Esto se llama: *la danza congelada*”. Y

agrega: “Este estilo místico, aunque se llama: Nô que habla al entendimiento, también podía llamarse: Nô sin entendimiento”. La conciencia se ha disuelto en la quietud. Zeami muestra la transición de los estados de ánimo del espectador, verdadera escala del éxtasis, de este modo: “El libro de la crítica dice: olvida el espectáculo y mira al Nô; olvida el Nô y mira al actor; olvida al actor y mira la idea; olvida la idea y comprenderás al Nô”.^[11] El arte es una forma del conocimiento. Y este conocer, con todas nuestras potencias y sentidos, sí, pero también sin ellos, suspendidos en arrobamiento inmóvil y vertiginoso, culmina en un instante de comunión: ya no hay nada que contemplar porque nosotros mismos nos hemos fundido con aquello que contemplamos. Sólo que la contemplación que nos propone Zeami posee un carácter distinto del éxtasis occidental; la diferencia es capital porque para la estética del Nô, el arte no convoca a una presencia sino, más bien, a una ausencia. La cima del instante contemplativo es un estado paradójico: es un no ser en el que, de alguna manera, se da el pleno ser. Plenitud del vacío.

Un sucesor de Basho, el poeta Oshima Ryota (1718-1787), alude a esta suspensión del ánimo en un poema admirable:

*No hablan palabra
el anfitrión, el huésped
y el crisantemo.*

Yosa Buson (1716-1783), pintor, calígrafo y poeta, uno de los cuatro maestros del haikú (los otros son Basho, Issa y Shiki), expresa la misma intuición aunque con una ironía ausente en el poema de Ryota y que es una de las grandes contribuciones del haikai:

*Llovizna: plática
de la capa de paja
y la sombrilla.*

A lo que responde Misoaka Shiki (1867-1902):

*Ah, si me vuelvo
ese pasante ya
no es sino bruma.*

Desde un punto de vista formal el haikú se divide en dos partes: una de la condición general y la ubicación temporal o espacial del poema (otoño o primavera, mediodía o atardecer, un árbol o una roca, la luna, un ruiseñor); la otra, relampagueante, debe contener un elemento activo. Una es descriptiva y casi enunciativa; la otra, inesperada. La percepción poética surge del choque entre ambas. La índole misma del haikú es favorable a un humor seco, nada sentimental, y a los juegos de palabras, onomatopeyas y aliteraciones, recursos constantes de Basho, Buson e Issa. Arte no intelectual, siempre concreto y antiliterario, el haikú es una pequeña cápsula cargada de poesía capaz de hacer saltar la realidad aparente.^[12] Un poema de Basho —que ha resistido, es cierto, a todas las traducciones y que doy aquí en una inepta versión— quizá ilumine lo que quiero decir:

*Un viejo estanque:
salta una rana ¡zas!
chapaletéo.*

Nos enfrentamos a una casi prosaica enunciación de hechos: el estanque, el salto de la rana, el

chasquido del agua. Nada menos “poético”: palabras comunes y un hecho insignificante. Basho nos ha dado simples apuntes, como si nos mostrase con el dedo dos o tres realidades inconexas que, de algún modo, tienen un “sentido” que nos toca a nosotros descubrir. El lector debe recrear el poema. En la primera línea encontramos el elemento pasivo: el viejo estanque y su silencio. En la segunda, la sorpresa del salto de la rana que rompe la quietud. Del encuentro de estos dos elementos debe brotar la iluminación poética. Y esta iluminación consiste en volver al silencio del que partió el poema, sólo que ahora cargado de significación. A la manera del agua que se extiende en círculos concéntricos, nuestra conciencia debe extenderse en oleadas sucesivas de asociaciones. El pequeño haikú es un mundo de resonancias, ecos y correspondencias:

*Tregua de vidrio:
el son de la cigarra
taladra las rocas.*

El paisaje no puede ser más nítido. Mediodía en un lugar desierto: el sol y las rocas. Lo único vivo en el aire seco es el canto de las cigarras. Hay un gran silencio. Todo calla y nos enfrenta a algo que no podemos nombrar: la naturaleza se nos presenta como algo concreto y, al mismo tiempo, inasible, que rechaza toda comprensión. El canto de las cigarras se funde al callar de las rocas. Y nosotros también quedamos paralizados y, literalmente, petrificados. El haikú es satori:

*El mar ya oscuro:
los gritos de los patos
apenas blancos.*

Aquí predomina la imagen visual: lo blanco brilla débilmente sobre el dorso oscuro del mar. Pero no es el plumaje de los patos ni la cresta de las olas sino los gritos de los pájaros lo que, extrañamente, es blanco para el poeta. En general, Basho prefiere alusiones más sutiles y contrastes más velados:

*Este camino
nadie ya lo recorre,
salvo el crepúsculo.*

La melancolía no excluye una buena, humilde y sana alegría ante el hecho sorprendente de estar vivos y ser hombres:

*Bajo las abiertas campánulas
comemos nuestra comida,
nosotros que sólo somos hombres.*

Un poema de Issa contiene el mismo sentimiento, sólo que teñido de una suerte de simpatía cósmica:

*Luna montañesa:
también iluminas
al ladrón de flores.*

El haikú no sólo es poesía escrita —o, más exactamente, dibujada— sino poesía vivida,

experiencia poética recreada. Con inmensa cortesía, Basho no nos dice todo: se limita a entregarnos unos cuantos elementos, los suficientes para encender la chispa. Es una invitación al viaje pero a un viaje que debemos hacer con nuestras propias piernas; como él mismo dice: “No hay que viajar a lomos de otro. Piensa en el que te sirve como si fuese otra y más débil pierna tuya”. Y en otro pasaje agrega: “No duermas dos veces en el mismo sitio; desea siempre una estera que no hayas calentado aún”.

Los diarios son un género muy antiguo y popular en la literatura japonesa. Zeami escribió uno —*El libro de la Isla de Oro*— en el que entrelaza pensamientos sueltos, poemas y descripciones. Basho escribió cinco diarios de viaje, verdaderos cuadernos de bocetos, impresiones y apuntes. Estos diarios son ejemplos perfectos de un género en boga en la época de Basho y del cual él es uno de los grandes maestros: el *haibun*, texto en prosa que rodea, como si fuesen islotes, a un grupo de haikú. Poemas y pasajes en prosa se completan y recíprocamente se iluminan. El mejor de esos cinco diarios de viaje es, según la opinión general, *Oku no Hosomochi*. En ese breve cuaderno hecho de veloces dibujos verbales y súbitas alusiones —signos de inteligencia que el autor cambia con el lector— la poesía se mezcla a la reflexión, el humor a la melancolía, la anécdota a la contemplación. Es difícil leer un libro —y más aún cuando casi todo su aroma se ha perdido en la traducción— que no nos ofrece asidero alguno y que se despliega ante nuestros ojos como una sucesión de paisajes. Quizá haya que leerlo como se mira al campo: sin prestar mucha atención al principio, recorriendo con mirada distraída la colina, los árboles, el cielo y su rincón de nubes, las rocas... De pronto nos detenemos ante una piedra cualquiera de la que no podemos apartar la vista y entonces conversamos, por un instante sin medida, con las cosas que nos rodean. En este libro de Basho no pasa nada, salvo el sol, la lluvia, las nubes, unas cortesanas, una niña, otros peregrinos. No pasa nada, excepto la vida y la muerte,

*Es primavera:
la colina sin nombre
entre la niebla.*

La idea del viaje —un viaje desde las nubes de esta existencia hacia las nubes de la otra— está presente en toda la obra de Basho. Viajero fantasma, un día antes de morir escribe este poema:

*Caído en el viaje:
mis sueños en el llano
dan vueltas y vueltas.*

En una forma voluntariamente antiheroica la poesía de Basho nos llama a una aventura de veras importante: la de perdernos en lo cotidiano para encontrar lo maravilloso. Viaje inmóvil, al término del cual nos encontramos con nosotros mismos: lo maravilloso es nuestra verdad humana. En tres versos el poeta insinúa el sentido de este encuentro:

*Un relámpago
y el grito de la garza,
hondo en lo oscuro.*

El grito del pájaro se funde al relámpago y ambos desaparecen en la noche. ¿Un símbolo de la muerte? La poesía de Basho no es simbólica: la noche es la noche y nada más. Al mismo tiempo, sí es algo más pero es un algo que, rebelde a la definición, se rehúsa a ser nombrado. Si el poeta lo nombrase, se evaporaría. No es la cara escondida de la realidad: al contrario, es su cara de todos los

días... y es aquello que no está en cara alguna. El haikú es una crítica de la realidad: en toda realidad hay algo más de lo que llamamos *realidad*; simultáneamente, es una crítica del lenguaje:

Admirable

aquel que ante el relámpago

no dice: la vida huye...

Crítica del lugar común pero también crítica a nuestra pretensión de identificar, significar y decir. El lenguaje tiende a dar sentido a todo lo que decimos y una de las misiones del poeta es hacer la crítica del sentido. Si decimos que la vida es corta como el relámpago no sólo repetimos un lugar común sino que atentamos contra la originalidad de la vida, contra aquello que efectivamente la hace única. La verdad original de la vida es su vivacidad y esa vivacidad es consecuencia de ser vida mortal, finita: la vida está tejida de muerte. Pero al decirlo convertimos en dos conceptos, vida y muerte, la vivaz y fúnebre unidad vida-muerte. ¿Hay un lenguaje que diga, sin decirlo, esa unidad? Sí, el haikú: una palabra que es la crítica de la realidad, un lenguaje que es la burla oblicua de la significación. El haikú de Basho nos abre las puertas de satori: el sentido y la falta de sentido, vida y muerte, coexisten. No es tanto la anulación de los contrarios ni su fusión como una *suspensión de ánimo*. Instante de la exclamación o de la sonrisa: la poesía ya no se distingue de la vida, la realidad reabsorbe a la significación. La vida no es ni larga ni corta sino que es como el relámpago de Basho. Ese relámpago no nos avisa de nuestra mortalidad; su misma intensidad de luz, semejante a la intensidad verbal del poema, nos dice que el hombre no es únicamente el esclavo del tiempo y de la muerte sino que, dentro de sí, lleva *a otro tiempo*. Y la visión instantánea de ese otro tiempo se llama poesía: crítica del lenguaje y de la realidad: crítica del tiempo. La subversión del sentido produce una reversión del tiempo: el instante del haikú es inconmensurable. La poesía de Basho, ese hombre frugal y pobre que escribió ya entrado en años y que vagabundó por todo el Japón durmiendo en ermitas y posadas populares; ese reconcentrado que contemplaba largamente un árbol y un cuervo sobre el árbol, el brillo de la luz sobre una piedra; ese poeta que después de remendarse las ropas raídas leía a los clásicos chinos; ese silencioso que hablaba en los caminos con los labradores y las prostitutas, los monjes y los niños, es algo más que una obra literaria: es una invitación a vivir de veras la vida y la poesía. Dos realidades unidas, inseparables y que, no obstante, jamás se funden enteramente: el grito del pájaro y la luz del relámpago.

Octavio Paz.

México, 1954.

Sendas de Oku

Los meses y los días son viajeros de la eternidad. El año que se va y el que viene también son viajeros. Para aquellos que dejan flotar sus vidas a bordo de los barcos o envejecen conduciendo caballos, todos los días son viaje y su casa misma es viaje. Entre los antiguos, muchos murieron en plena ruta. A mí mismo, desde hace mucho, como girón de nube arrastrado por el viento, me turbaban pensamientos de vagabundeo. Después de haber recorrido la costa durante el otoño pasado, volví a mi choza a orillas del río y barrí sus telarañas. Allí me sorprendió el término del año; entonces me nacieron las ganas de cruzar el paso Shirakawa y llegar a Oku cuando la niebla cubre cielo y campos. Todo lo que veía me invitaba al viaje; tan poseído estaba por los dioses que no podía dominar mis pensamientos; los espíritus del camino me hacían señas y no podía fijar mi mente ni ocuparme en nada. Remendé mis pantalones rotos, cambié las cintas a mi sombrero de paja y unté moka quemada en mis piernas, para fortalecerlas. La idea de la luna en la isla de Matsushima llenaba todas mis horas. Cedí mi cabaña y me fui a la casa de Sampu,^[13] para esperar ahí el día de la salida. En uno de los pilares de mi choza colgué un poema de ocho estrofas.^[14] La primera decía así:

*Otros ahora
en mi choza — mañana
casa de muñecas.*^[15]

Partida

Salimos el veintisiete del tercer Mes. El cielo del alba envuelto en vapores; la luna en menguante y ya sin brillo; se veía vagamente el monte Fuji. La imagen de los ramos de los cerezos en flor de Ueno y Yanaka me entristeció y me pregunté si alguna vez volvería a verlos. Desde la noche anterior mis amigos se habían reunido en casa de Sampu, para acompañarme el corto trecho del viaje que haría por agua. Cuando desembarcamos en el lugar llamado Senju, pensé en los tres mil *ri* de viaje que me aguardaban y se me encogió el corazón.^[16] Mientras veía el camino que acaso iba a separarnos para siempre en esta existencia irreal, lloré lágrimas de adiós:

*Se va la primavera,
quejas de pájaros, lágrimas
en los ojos de los peces.*

Este poema fue el primero de mi viaje. Me pareció que no avanzaba al caminar; tampoco la gente que había ido a despedirme se marchaba, como si no hubieran querido moverse hasta no verme desaparecer.

La posada de Soka

Sin muchas cavilaciones decidí, en el segundo año de la Era de Genroku (1689), emprender mi larga peregrinación por tierras de Oou. Me amedrentaba pensar que, por las penalidades del viaje, mis canas se multiplicarían en lugares tan lejanos y tan conocidos de oídas, aunque nunca vistos; pero la violencia misma del deseo de verlos disipaba esa idea y me decía: “¡he de regresar vivo!”. Ese día llegué a la posada de Soka. Me dolían los huesos, molidos por el peso de la carga que soportaban. Para viajar debería bastarnos sólo con nuestro cuerpo; pero las noches reclaman un abrigo; la lluvia, una capa; el baño, un traje limpio; el pensamiento, tinta y pinceles. Y los regalos que no se puedan rehusar... Las dádivas estorban a los viajeros.

Muro-no-Yashima

Visitamos el santuario de Muro-no-Yashima. Sora,^[17] mi compañero, me dijo que la diosa de este santuario se llama Konohana Sakuyahime (Señora de los Árboles Floridos) y que es la misma del monte Fuji. Es la madre del príncipe Hikohodemino-Mikoto.^[18] Para dar a luz se encerró en esa casa tapiada y se prendió fuego. Por eso el santuario se llama Muro-no-Yashima, que quiere decir: “Horno de Yashima”. Así se explica la costumbre de mencionar al humo en los poemas que tienen por tema este lugar. También se conserva una tradición que prohíbe comer los peces llamados konoshiro.^[19]

El día treinta nos hospedamos en una posada situada en la falda del monte Nikko. El dueño se la posada me dijo que se llamaba Gozaemon y que, por su rectitud, la gente lo nombraba Gozaemon del Buda. “Reposen sosegados esta noche”, nos dijo, “aunque su almohada sea un manojito de hierbas”. Preguntándome qué Buda había reencarnado en este mundo de polvo y pecado para ayudar a tan pobres peregrinos como nosotros, me dediqué a observar la conducta del posadero. Aunque ignorante y tosco, era de ánimo abierto. Uno de esos a los que se aplica el “Fuerte, resuelto, genuino: un hombre así, está cerca de la virtud”.^[20] En verdad, su hombría de bien era admirable.

El día primero del Cuarto Mes oramos en el templo de la montaña sagrada. Antiguamente la montaña se llamaba Futara, pero el gran maestro Kukai,^[21] al fundar el templo, cambió su nombre por el de Nikko, que quiere decir: “Luz del Sol”. El gran sacerdote adivinó lo que ocurriría mil años después, pues ahora la luz de esta montaña resplandece en el cielo, sus beneficios descienden sobre todos los horizontes y los cuatro estados viven pacíficamente bajo su esplendor.^[22] La discreción me hace dejar el tema.^[23]

*Mirar, admirar
hojas verdes, hojas nacientes
entre la luz solar.*

La niebla envolvía al monte Cabellera Negra y la nieve no perdía aún su blancura. Sora escribió este poema:

*Rapado llego
a ti, cabellos Negros:
mudanza de hábito.*^[24]

Sora es de la familia Hawai y su nombre de nacimiento es Sonoro. Vive ahora cerca de mi casa, bajo las hojas de Basho,^[25] y me ayuda en los quehaceres diarios. Deseando ver los panoramas de Matushima y Kisagata, decidió acompañarme y así prestarme auxilio en las dificultades del viaje. En la madrugada del día de la partida afeitó su cráneo, cambió su ropa por la negra de los peregrinos budistas y cambió la escritura de su nombre por otra de caracteres religiosos.^[26] Estos detalles explican el significado de su poema. Las palabras con que alude a su mudanza de hábito dicen mucho sobre su temple.

En la montaña, a más de veinte cho (2180 metros de altura), hay una cascada, desde el pico de una cueva se despeña y cae en un abismo verde de mil rocas. Penetré en la cueva y desde atrás la vi precipitarse en el vacío. Comprendí porqué la llaman “Cascada-vista-de-espaldas”.

*Cascada — ermita:
devociones de estío
por un instante.*^[27]

A campo traviesa en Nasu

Tengo un conocido en un sitio llamado Kurobane, en Nasu. Por buscarlo, atravesé en línea recta los campos en lugar de ir por los senderos. A lo lejos se veía un pueblo pero de pronto empezó a llover y se vino encima la noche; me detuve en casa de un campesino, que me dio alojamiento. Al día siguiente crucé de nuevo los campos. Encontré un caballo suelto y a un hombre que cortaba yerbas, a quien pedí auxilio. Aunque rústico, era persona de buen natural y me dijo: “Es difícil encontrar el camino porque los senderos se dividen con frecuencia; un forastero fácilmente se perdería. No quisiera que esto le ocurriese. Lo mejor que puede hacer es tomar este caballo y dejarse conducir por él hasta que se detenga; después, devuélvame”. Monté el caballo y continué mi camino. Dos niños me siguieron corriendo durante todo el trayecto. Uno era una muchacha llamada Kasane: nombre extraño pero elegante.

*¿Kasane, dices?
El nombre debe ser
del clavel doble.*[\[28\]](#)

A poco llegué al pueblo. En la silla de montar puse una gratificación y devolví el caballo.

Unos días en Kurobane

Visitamos al administrador del Señorío de Kurobane, un tal Joboji. No nos esperaba y esto pareció redoblar la alegría con que nos recibió. Pegamos la hebra y pasamos charlando días y noches. Su hermano Tohsui también nos visitó con frecuencia, nos llevó a su casa y nos presentó a su familia. Todos nos hacían invitaciones. Al cabo de unos días de descanso, recorrimos los alrededores y visitamos el lugar en donde se ejercitaban en la cacería de perros.^[29] En el llano de bambúes de Nasu visité la tumba de la Señora Tamamo^[30] y el Santuario de Hachiman. Me enteré de que Yoichi, cuando flechó el abanico, invocó especialmente a Hachiman, patrón de su país. El dios de este Santuario es precisamente aquel al que pidió ayuda Yoichi.^[31] Todo esto me conmovió. Al ponerse el sol, regresé a casa de Tohsui.

Cerca hay un monasterio Shugen, llamado Komo-ji. Nos llevaron allí y en la ermita de Gyojya, ante sus sandalias gigantescas, compuse lo siguiente:

*Sandalias santas:
me inclino: a mi me aguardan
verano y montes.*^[32]

En esta región, atrás del templo del Risco entre las Nubes, perdida en la montaña, se encuentra la ermita del Venerable Buccho.^[33] Una vez él me dijo que había escrito sobre la roca, con carbón de pino, esto:

*Mi choza de paja:
ancho y largo
menos de cinco shaku.*^[34]
*¡Qué carga poseerla!
Pero la lluvia...*

Para ver lo que quedase de la cabaña me dirigí al templo. Algunas gentes, la mayoría jóvenes, vinieron a ofrecerse como guías. Conversando animadamente y sin darnos cuenta llegamos a la falda de la montaña. La espesura era impenetrable y sólo se veían a lo lejos los distintos senderos del valle; pinos y cedros negros; el musgo goteaba agua y estaba frío aún en el cielo del Cuarto Mes. Tras de contemplar los Ríos Panoramas, cruzamos el puente y pasamos el Pórtico... pero ¿dónde estaban las ruinas de la ermita de Buccho? Al fin, trepando la montaña por detrás del templo, descubrimos frente a una cueva una pequeña choza colgada sobre la roca. Sentí como si me encontrase en presencia de la Puerta de la Muerte del Gran Bonzo Myo o de la Celda de Piedra del Maestro Houn.^[35]

Escribí estos versos allí mismo y los dejé pegados en uno de los pilares de la ermita:

*Ni tú la tocarás
pájaro carpintero:
oquedad en verano.*

La Piedra-que-mata

Cerca de Kurobane se encuentra la Piedra-que —mata.^[36] Como decidiese ir a verla, el administrador del Señorío me prestó un caballo y un palafrenero. Durante el trayecto aquel hombre de ruda apariencia me rogó que compusiese un poema. Me sorprendió tanta finura y escribí lo siguiente:

*A caballo en el campo,
y de pronto, detente:
¡el ruiseñor!*

Detrás de la montaña, junto al manantial de aguas termales, se halla la Piedra-que —mata. El veneno que destila sigue siendo de tal modo activo que no se puede distinguir el color de las arenas en que se asienta, tan espesa es la capa formada por las abejas y mariposas que caen muertas apenas lo rozan.

Sauce

En el pueblo de Ashino están los “sauces temblando en el agua clara”.^[37] Se les ve entre los senderillos que dividen un arrozal de otro. Tobe, el alcalde de este lugar, nos había prometido muchas veces que un día nos los mostraría. Ahora por fin podía contemplarlos. Pasé un largo rato frente a un sauce:

*Quedó plantado
el arrozal cuando le dije
adiós al sauce.*

El paso de Shirakawa

Había estado varios días inquieto pero mi ansiedad errante se apaciguó cuando llegamos al Paso de Shirakawa. Cuánta razón tenía aquel poeta que al llegar a este lugar dijo: “¡si sólo pudiera darles un vislumbre de esto a los de la capital!”^[38] El Paso de Shirakawa es uno de los tres más famosos del Japón y es el más amado por los poetas. En mis oídos soplaba “el viento del otoño”,^[39] en mi imaginación brillaban “sus hojas rojeantes”,^[40] pero ante mis ojos, delicia de la vista, manchas reales de verdor se extendían aquí y allá. Blancas como lino las flores de U^[41] y no menos blancos los espinos en flor —era como si caminásemos sobre un campo de nieve. Kiyosuke cuenta que hace muchos años, al atravesar este paraje, un viajero se vistió con su traje de corte y se colocó en la cabeza el sombrero de ceremonia.^[42] Aludiendo a este episodio, Sora escribió estos versos:

*La flor U en mi sombrero.
Para cruzar Shirakawa
no hay mejor atavío.*

La posada del río Suga

Con ánimo indiferente pasamos el río Abukuma. A la izquierda, las cimas de Aizu; a la derecha, los caseríos de Iñaki, Soma y Miharu; a lo lejos, las cadenas de montañas que dividen Hitachi de Shimo-suke. Bordeamos la Laguna de los Reflejos: como el día estaba nublado, nada se reflejaba en ella.^[43] En la posada del río Suga visitamos a cierto Tokyu, que nos detuvo cuatro o cinco días. Lo primero que hizo al verme fue preguntarme: “¿Cómo atravesó el paso de Shirakawa?”. En verdad, desasosegado por viaje tan largo y el cuerpo tan cansado como el espíritu; además, la riqueza del paisaje y tantos recuerdos del pasado me turbaron e impidieron la paz necesaria a la concentración. Y no obstante:

*Al plantar el arroz
cantan: primer encuentro
con la poesía.*

Al decirle estos versos, agregué a guisa de comentario: “Imposible pasar por ahí sin que fuese tocada mi alma”. Mi poema le gustó a Tokyu, quien escribió a continuación un segundo, Sora añadió otro y así compusieron una tríada.

Al lado de la posada había un gran castaño, a cuya sombra vivía un solitario. Recordé a aquel que había vivido de las bellotas que encontraba y anoté la siguiente reflexión: “El ideograma de castaño está compuesto por el signo de Oeste y el signo de árbol, de modo que alude a la Región Pura de Occidente. Por eso el cayado y los pilares de la ermita del bonzo Gyoki eran de madera de castaño.”^[44]

*Sobre el tejado:
flores de castaño.
El vulgo las ignora.*

El monte Asaka y hanakatsumi

Aproximadamente a cinco ri de la casa de Tokyu está la posada de Hiwada y cerca de ella, bordeado por el camino, el monte Asaka. Abundan las lagunas. Se aproximaba la época de la cosecha de katsumi, por lo que pregunté a la gente: “cuál es la planta que llaman hanakatsumi?”^[45] Nadie lo sabía. La busqué a la orilla de las lagunas, volví a preguntar a los nativos y así anduve indagando por katsumi y katsumi. Mientras tanto, el sol rozaba la cresta de la montaña.

Kurozuka y la piedra

Torciendo a la derecha desde Nihonmatsu, fuimos a echar un vistazo a la cueva de Kurozuka.^[46] Nos hospedamos en Fukushima. Al amanecer salimos rumbo a Shinobu, para contemplar la piedra con que imprimen los dibujos en las telas.^[47] La encontramos, medio cubierta de tierra, en un pueblo en la falda de la montaña. Los muchachos del lugar se acercaron y nos dijeron: “Antes estaba en la punta del cerro pero las gentes que pasaban por aquí cortaban las plantas de cebada, que luego machacaban con la piedra. Los campesinos se enojaron y la echaron al valle. Por eso la piedra está boca abajo”.

*Manos que hoy plantan el arroz:
ayer, diestras, dibujos
imprimían con una piedra.*

Ruinas del castillo de Sato

Después de haber atravesado el vado de Tsukinowa llegamos a la posada de Senote. Cerca de la montaña, a ri y medio a la izquierda, se hallan las ruinas de la mansión de Shoji-Sato.^[48] Como nos dijieran que estaban en Sabano de Iitsuka, nos echamos a andar y preguntando por los caminos llegamos hasta Maruyama: ahí está el antiguo castillo de Shoji. Nos enseñaron lo que quedaba de la Gran Puerta en la falda del monte y los ojos se me humedecieron. En un viejo monasterio cercano se conservan todavía las estelas de la familia entera. Me conmovieron sobre todo los epitafios de las dos nueras. El llanto mojaba mis mangas mientras pensaba cómo estas dos mujeres, no obstante su sexo, habían inscrito sus nombres en los anales del valor.^[49] La estela que contemplaba merecía llamarse como aquella de la antigua China: “Lápida grabada con lágrimas”. Entré en el templo y pedí una taza de té. Ahí enseñan como tesoros la espada de Yoshitsune y el morral de Benkei.^[50] Hoy es el primero del Quinto Mes.

*Espada y morral:
Fiesta de Muchachos,
banderas de papel...*^[51]

Una noche en Iizaka

Esa noche nos hospedamos en Iizaka; allí nos bañamos en las aguas termales. La casa en donde nos dieron posada era miserable y su piso era de tierra. Como no había siquiera una lámpara, arreglé mis alforjas al resplandor del fuego del hogar y extendí sobre el suelo mi estera. Apenas cayó la noche se desató la tormenta y empezó a llover a cántaros. El agua se colaba por los agujeros del techo y me empapaba; además, las pulgas y los mosquitos me martirizaban sin que me dejaran cerrar los ojos. Entonces mi vieja enfermedad se despertó, volvió a atacarme y sufrí tales cólicos que creí morir. Pero las noches de esta época son cortas y poco a poco el cielo comenzó a aclararse. Partimos con la primera luz. No me sentía bien y el dolor no me dejaba. Alquilamos caballos y nos dirigimos hacia Koori. Con un viaje aún largo en perspectiva, mi estado me desasosegaba aunque el andar de peregrino por lugares perdidos, me decía, es como haber dejado ya el mundo y resignarse a su impermanencia: si muero en el camino, será por voluntad del cielo. Estos pensamientos me dieron ánimos y zigzagueando de aquí para allá por las veredas dejamos atrás la Gran-Puerta —de-Madera de Dale.

Minowa y Kasajima

Pasamos por el pueblo de Abumizuri y el castillo de Shiraishi y llegamos al departamento de Kasajima. Preguntamos a la gente por la tumba de Sanekata Tonochujo.^[52] Nos indicaron que “allá lejos, a la derecha, al pie de la montaña, entre dos lugares llamados Minowa y Kasajima, existen aún el Santuario del Dios de los Caminos y los Juncos del Recuerdo”.^[53] Las lluvias de mayo habían deshecho los senderos y estábamos muy fatigados, de modo que nos contentamos con ver desde lejos aquellos sitios. Mientras caminaba se me ocurrió que Minowa (capa) y Kasajima (sombrero) eran nombres que tenían indudable relación con las lluvias del mes:

*El Quinto Mes,
sus caminos de lluvia:
¿dónde estará Kasajima?
Nos hospedamos en Iwanuma.*

El pino de Takekuma

Al ver el pino de Takekuma, de veras sentí como si despertara. Desde la raíz el árbol se divide en dos troncos; según nos dijeron, la forma de ahora es la misma que tenía hace siglos. Recordé al maestro Noin.^[54] Hace mucho pasó por este lugar un señor que iba a tomar posesión de la gubernatura de Mutsu y cortó el árbol, para usarlo como pilar del puente del río Natori; y a esto alude la poesía de Noin: “no hay ya ni restos del famoso pino”. Una generación lo corta y otra lo vuelve a plantar; ahora, crecido de nuevo, parece como si tuviese mil años de edad. Realmente es hermoso:

*Ya que no vuestras flores,
mostradle, cerezos tardíos,
el pino de Takekuma.*

Un discípulo llamado Kyohaku me dedicó, al despedirme, este poema. Así le respondí:

*De los cerezos en flor
al pino de dos troncos:
tres meses ya.*

Cuatro o cinco días en Sendai

Cruzamos el río Natori y llegamos a Sendai. Era el día en que adornan los tejados con hojas de lirios cárdenos.^[55] Encontramos una posada y allí nos alojamos cuatro o cinco días. En esta villa vive un pintor llamado Kaemon. Nos habían dicho que era un hombre sensible; lo busqué y nos hicimos amigos. El pintor me dijo que se ocupaba en localizar los lugares famosos que mencionan los antiguos poetas y que, por el paso de los años, ya nadie sabe dónde se encuentran. Un día me llevó a visitar algunos: en Miyagino los campos estaban cubiertos de hagi^[56] e imaginé su hermosura en otoño; en Tamada y Yokono, lugares renombrados por sus azaleas, florecía el asebi;^[57] penetré en un bosque de pinos adonde no llegaba ni una brizna de sol, paraje que llaman “Penumbra de árboles”, tan húmedo por el rocío de la arboleda que dio lugar a aquella poesía que comienza: “¡Ea, los guardias! ¡Su sombrero!”^[58]

Después de orar en el templo de Yakusi-yi y en el santuario de Tenjin, contemplamos la puesta de sol. El pintor me regaló pinturas de paisajes de Matsushima y también, como despedida, dos pares de sandalias de cordones azules. Su gusto era perfecto y en esto se reveló tal cual era:

*Pétalos de lirios
atarán mis pies:
¡correas de mis sandalias!*

Juncos de Tofu y monumento de Tsubo

Siguiendo el trazado del mapa que nos había hecho aquel pintor, llegamos al sendero de Oku. A un lado del sendero, cerca de la montaña, se hallan los juncos de Tofu. Nos contaron que los lugareños, todos los años, todavía tejen una estera y se la ofrecen como homenaje al Gobernador.^[59] La estela de Tsubo está en el castillo de Taka, en el valle de Ichikawa. Mide un poco más de seis shaku de largo y cerca de tres de ancho. A través del musgo que la cubre se distingue apenas una inscripción. Primero indica las distancias que hay desde este sitio hasta todas las fronteras y después dice: “Este castillo fue edificado en el primer año de Jinki (724) por el Inspector y Capitán General Azumaito Ohno y fue reconstruido en el sexto año de Tempyo-Hohji (762) por el Consejero de la Corte, Visitador y Capitán General Asakari Emi. Primer día de la decimosegunda luna”. Pertenece a la época del Emperador Shomu.

Al visitar muchos lugares cantados en viejos poemas, casi siempre uno se encuentra con que las colinas se han achatado, los ríos han cambiado su curso, los caminos se desvían por otros parajes, las piedras están medio enterradas y se ven pimpollos en lugar de los árboles aquellos antiguos y venerables. El tiempo pasa y pasan las generaciones y nada, ni sus huellas, dura y es cierto. Pero aquí los ojos contemplan con certeza recuerdos de mil años y llegaba hasta nosotros el pensamiento de los hombres de entonces. Premios de las peregrinaciones... El placer de vivir me hizo olvidar el cansancio del viaje y casi me hizo llorar.

Sue-no-Matsuyama, Oku-Johruri

Después visitamos el río Tama de Noda y la roca de Oki. En Sue-no-Matsuyama hay un monasterio llamado Masshozan. Entre los pinos hay muchas tumbas. Ver que en esto terminan todos esos juramentos y promesas de vivir “como el pájaro de dos cabezas” o “los árboles de ramas unidas” [\[60\]](#) aumentó mi tristeza. Cuando llegamos a la bahía de Shiogama, tañían las campanas del crepúsculo repitiéndonos que nada permanece. El cielo lluvioso del Quinto Mes se aclaró levemente y la luna del atardecer se mostró pálida. La isla de Magali parecía al alcance de la mano: tan cerca se veía. Los pescadores remaban en sus barquitas, todas formadas en hilera y se oían las voces de los que repartían los peces. Recordé el verso: “atados con sogas”. [\[61\]](#) Comprendí al poeta y me conmoví.

Esa noche oí a un bonzo ciego cantar en el estilo del norte llamado Oku-Johruri, acompañado por el instrumento biwa. [\[62\]](#) Su estilo no era el usual del acompañamiento de las baladas guerreras o de los cantos para danzar. El son era rústico y como tocaban cerca de donde reposaba me pareció demasiado ruidoso. Pero era admirable que en tierras tan lejanas no se hubiese olvidado la tradición y se cantasen esos viejos romances.

El santuario de Shiogama

En la madrugada fui al Santuario de Shiogama. Reconstruido por el actual Gobernador, sus columnas son suntuosas y pesadas; las vigas de la techumbre relucen pintadas de colores brillantes y los peldaños de su escalera de piedra se repiten hasta perderse de vista. El sol temprano chisporroteaba sobre las balaustradas de laca roja. Me impresionó que en rincones tan apartados de este mundo manchado, la devoción a los dioses estuviese tan viva. Esto es algo muy de la tradición de mi país. Frente al santuario hay una antigua linterna con una pequeña puerta de hierro que dice: “Ofrenda de Saburo Izumi, año tercero de Bunji” (1187). Cómo sería todo esto hace quinientos años... Este Izumi fue un guerrero valiente, fiel y leal; su nombre aún es venerado y todo el mundo lo recuerda con amor. La verdad de los clásicos resplandece: “Leal a tu ley y a tu palabra: la fama te seguirá”. Cerca ya del mediodía, tomamos un barco que nos condujo a Matsushima, que está a unos dos ri de distancia, y desembarcamos en la playa de Ojima.

Matsushima

Ya es un lugar común decirlo: el paisaje de Matsushima es el más hermoso del Japón. No es inferior a los de Doteiko y Seiko, en China. El mar, desde el sureste, entra en una bahía de aproximadamente tres ri, desbordante como el río Sekiko de China. Es imposible contar el número de las islas: una se levanta como un índice que señala al cielo; otra se tiende boca abajo sobre las olas; aquélla parece desdoblarse en otra; la de más allá se vuelve triple; algunas, vistas desde la derecha, semejan ser una sola y vistas del lado contrario, se multiplican. Hay unas que parecen llevar un niño a la espalda; otras como si lo llevaran en el pecho; algunas parecen mujeres acariciando a su hijo. El verde de los pinos es sombrío y el viento salado tuerce sin cesar sus ramas de modo que sus líneas curvas parecen obra de un jardinero. La escena tiene la fascinación distante de un rostro hermoso. Dicen que este paisaje fue creado en la época de los dioses impetuosos, las divinidades de las montañas. Ni pincel de pintor ni pluma de poeta pueden copiar las maravillas del demiurgo.

Península de Ojima

Ojima es una estrecha lengua de tierra que penetra en el mar. Todavía hay vestigios de la ermita del bonzo Ungo y aún puede verse la roca sobre la cual meditaba. Se entrevén algunos devotos que viven a la sombra de los pinos, retirados de la vida mundana. Habitan apaciblemente en chozas de paja, de las que sale continuamente el humo de los conos de pino y hojas secas que queman. Aunque no sabía qué clase de gente realmente era aquélla, sentí unas extrañas ganas de conocerlos, pero cuando me acercaba a una de sus chozas me detuvo el reflejo de la luna sobre el mar: el paisaje de Matsushima se bañaba ahora en una luz diferente a la del día anterior. Regresé a la playa y me hospedé en su parador. Mi cuarto estaba en el segundo piso y tenía grandes ventanas. Dormir viajando entre nubes, mecido por el viento. Extraña, deliciosa sensación.

*En Matsushima
¡sus alas plata pídele,
tordo, a la grulla! (Sora)*

Me acosté sin componer poesía pero no pude dormir. Recordé el poema chino sobre Matsushima que Sodo me regaló al abandonar mi choza. También Anteki Hara me había dedicado un tanka con el mismo tema. Abrí mi alforja e hice de esos dos poemas los compañeros de mi insomnio. Había también los haikú de Sampu y Dakushi. [\[63\]](#)

El templo de Zuigan Ishinomaki

El día once practicamos nuestras devociones en el templo de Zuigan. El trigésimo segundo patriarca, Heishiro de Makabe, a su regreso de China, fundó este templo. Después, gracias al Maestro de Zen, el bonzo Ungo, se hermosearon los edificios principales, resplandecieron sus oros y azules y el templo se convirtió en una construcción que parece la réplica del Paraíso. ¿Cuál sería, entre todas estas construcciones, la de aquel santo Kenbutsu?^[64]

Día doce. Deseábamos ir a Hiraizumi y en el camino preguntamos por el pino de Aneha y el puente de Odae,^[65] a los que tantos poemas se refieren. Como apenas si pasa gente por esos senderos, veredas para cazadores y leñadores, nos extraviamos, confundimos el camino y sin quererlo llegamos al puerto de Ishinomaki. Desde allí se ve, al otro lado del mar, el monte Kinkazan, del que un antiguo poeta dijo: “el monte donde florece el oro...”^[66] Cientos de barcos se apiñan en la bahía; las casas se apeñuscan unas contra otras y el humo de sus chimeneas enturbia el cielo. Me dije: “yo no quería venir a este lugar...”. Buscamos posada para pasar la noche pero nos rechazaron en todas partes. Al fin logramos albergue en una cabaña miserable y al día siguiente continuamos nuestro camino, sin saber a ciencia cierta qué dirección deberíamos tomar. Caminamos por los bordes del río y, sin detenernos, echamos un vistazo al vado de Sode, la dehesa de Obuchi y el cañaveral de Mano. Más tarde, con el corazón en un puño, recorrimos las orillas de un inmenso pantano. Pasamos una noche en Toima y llegamos al fin a Hiraizumi. Creo que caminamos más de veinte ri.

Hiraizumi

El esplendor de tres generaciones de Fujiwara duró el sueño de una noche. Los restos de la entrada principal de la mansión están a la distancia de un ri del conjunto de las ruinas. El palacio de Hidehira^[67] es un erial y sólo queda en pie el monte Gallo de Oro. Subí a las ruinas del palacio Takadate. Desde allí se ve al Kitakami, gran río que viene del sur; el río Koromo, tras de ceñir al castillo de Izumi, se le une bajo el palacio Takadate; las ruinas del castillo de Yasuhira, con el paso de Koromo, que está más adelante, guardan la entrada del sur y constituyen una defensa contra toda invasión. Aquí se encerraron los fieles elegidos.^[68] De sus hazañas nada queda sino estas yerbas. Recuerdo el antiguo poema:

*Las patrias se derrumban,
ríos y montañas permanecen;
sobre las ruinas del castillo
verdea la hierba, es primavera.*^[69]

Me siento sobre mi sombrero y lloro, sin darme cuenta del paso del tiempo:

*Hierba de estío:
combates de los héroes,
menos que un sueño.*

Soro escribe otro poema:

*Flores de U:
¡Ah, canas del héroe
Kanefusa!*^[70]

Me habían encomiado mucho las dos famosas capillas. Ambas estaban abiertas; en la de los Sutras están las estatuas de los tres capitanes y en la de la Luz^[71] yacen tres ataúdes, tres Budas velan. Los Siete Tesoros^[72] se han dispersado, el viento ha roto las puertas incrustadas de perlas y las columnas doradas se pudren bajo la escarcha y la niebla. Hace tiempo que todo se habría derrumbado, agrietado por el abandono y comido por las plantas salvajes, pero han levantado nuevos muros y han construido un techo contra el agua y el viento. Estos monumentos, viejos de mil años, todavía afrontarán al tiempo:

*Terco esplendor:
frente a la lluvia, erguido
templo de luz.*

Paso de Shitomae

Mientras a lo lejos se veía el camino de Nambu, llegamos al pueblo de Iwate, en donde pernoctamos. Recorrimos después Ogurosaki y las islas de Mizu; tras de pasar por las fuentes termales de Naruko, intentamos penetrar en la provincia de Dewa por el paso de Shitomae. Como por ese camino son pocos los viajeros, los guardias nos observaron con desconfianza y nos detuvieron bastante tiempo. Ya había oscurecido cuando nos acercamos al monte Ooyama, de modo que, pasando cerca de la casa de un guardia, nos aproximamos y le pedimos albergue por la noche. Se desató un temporal y durante tres días nos vimos obligados a quedarnos en esas ariscas soledades.

*Piojos y pulgas;
mean los caballos
cerca de mi almohada.*

El monte Ooyama

El dueño de la posada nos advirtió que el camino hacia la provincia de Dewa no era muy seguro, pues había que cruzar el monte Ooyama, y nos recomendó que contratásemos un guía. Como asintiésemos, él mismo se encargó de conseguirlo y al poco tiempo se presentó con un rollizo joven, daga curva al cinto y en la diestra un grueso bastón de roble. El mocetón marchaba delante de nosotros. Mientras trotaba a su zaga, me decía: “ahora sí de seguro nos acecha un percance”. Según lo había anunciado el posadero, la montaña era abrupta y hostil. Ni el grito de un pájaro atravesaba el silencio ominoso; al caminar bajo los árboles la espesura del follaje era tal que de veras andábamos entre tinieblas; a veces parecía caer tierra desde las nubes.^[73] Hollamos matas de bambú enano, vadeamos riachuelos, tropezamos con peñascos y, con el sudor helado en el cuerpo, culebreamos sin parar hasta llegar a la villa de Mogami. Al despedirse, el guía nos dijo sonriendo: “en este camino siempre suceden cosas inesperadas y ha sido una fortuna traerlos hasta aquí sin contratiempos”. Aún me dan frío sus palabras.

Obanazawa

En Obanazawa visitamos a un tal Seifu. Hombre nada vulgar, a pesar de su riqueza. Como de vez en cuando sus negocios lo llevaban hasta la capital, comprendía las necesidades de los viajeros y las penalidades que sufren en sus viajes. Nos dejó su casa por unos días y, no satisfecho con dar reposo a nuestros quebrantados cuerpos, nos ofreció muchos entretenimientos.

*En la frescura
me tiendo y sesteo
como en mi lecho.*

*Sal, no te escondas
—bajo la Kaiya en sombra
vocea el sapo.*^[74]

*Flor carmín, cardo
que recuerda al pincel
para las cejas.*^[75]

*Crían gusanos de seda
pero en sus ropas:
aroma de antigua inocencia.*^[76] (Sora)

Sosiego en un templo de la montaña

En el Señorío de Yamagata hay un templo en la montaña llamado Ryusyaku. Lo fundó el gran maestro Jikaku^[77] y es un lugar famoso por su silencio. Como me recomendaron que fuésemos a verlo, tuvimos que regresar a Obanazawa y caminar cerca de siete ri. El sol no se ocultaba aún y pedimos hospitalidad en uno de los asilos para los peregrinos que se encuentran en las estribaciones del monte. Después subimos al santuario, que está en la cumbre. La montaña es un hacinamiento de rocas y peñas, entre las que crecen pinos y robles envejecidos; la tierra y las piedras estaban cubiertas por un musgo suave y todo parecía antiquísimo. El templo está construido sobre la roca; sus puertas estaban cerradas y no se oía ningún ruido. Di la vuelta por un risco, trepé por los peñascos y llegué al santuario. Frente a la hermosura tranquila del paisaje, mi corazón se aquietó:

*Tregua de vidrio:
el son de la cigarra
taladra rocas.*^[78]

Ohishida

Habíamos planeado hacer la travesía en barca por el río Mogami y en el lugar llamado Ohishida hicimos alto en espera de que el tiempo mejorase. Allí me dijeron: “Las semillas de la vieja escuela de haikai cayeron hace mucho en esta tierra; los días de su florecimiento no han sido olvidados y todavía conmueve a la soledad en que viven los poetas de Ohishida el sonido de las flautas mongólicas... Queremos marchar juntos por el camino de la poesía; vacilamos entre el nuevo y el viejo estilo porque no tenemos a nadie que nos guíe: ¿quiere ayudarnos?” No pude rehusarme y me uní a ellos para componer juntos una serie de poemas. De todas las reuniones poéticas de mi viaje, esta fue la que dio mejores frutos. [\[79\]](#)

El río Mogami

El río Mogami sale del Señorío de Michinoku, deja atrás Yamagata y bordeando el costado norte del monte Itajiki, desemboca en el mar de Sakota. En su trayecto fluye entre gargantas angostas y erizadas, como Goten y Hayabusa. A la izquierda y a la derecha las montañas parecían juntarse sobre nuestras cabezas, mientras el barco se deslizaba bajo la espesura de los árboles que crecen a sus flancos. A barcos como el nuestro los llamaban “barcos de arroz”.^[80] Vimos despeñarse a la cascada de Shiraito entre el verde follaje y a la orilla, colgado de un farallón, al Templo del Ermitaño. Por la crecida, la navegación era ardua:

*Junta las lluvias
del Quinto Mes el río-
y al mar las lanza.*

El monte Haguro

El tercer día del Sexto Mes subimos al monte Haguro. Preguntamos por uno que se llama Sakichi Zushi, poeta en haikai. Él nos llevó ante el abad Egaku, Prior del monasterio, quien después de recibirnos ordenó que se nos hospedase en uno de los templos dependientes de Minamidani. Allí fuimos atendidos con exquisita cortesía. El día cuatro, en el templo principal, celebramos una reunión de renga-haikai. Mi estrofa inicial:

*¡Qué cortesía!
Hasta la nieve es fragante
en Minamidani.*

El día cinco oramos en el gran Santuario. No se sabe en qué época vivió su fundador, el sacerdote Nohjo. En los “Ritos de Engi”^[81] aparece como el Santuario de Ushusatoyama; el nombre original debe haber sido Ushukuro-yama y, abreviándolo, lo convirtieron en Haguro-yama (Monte Haguro). La razón de que esta provincia se llame Dewa (rica en plumas) es que, según dice la crónica, fue aquí donde se hizo la ofrenda de las plumas de ave a la Casa Imperial.^[82] El paraje se llama Tres Montes, aludiendo a Haguro, Gassen y Yudono. Actualmente el Santuario está bajo la jurisdicción del templo de Kanei, en Edo.

En este monasterio la doctrina del budismo Tendai —“la negación conduce al conocimiento”— brilla como una luna límpida y su prédica de la conquista de la serenidad por medio de la identidad (de los contrarios) es como una lámpara que no se apaga nunca. Las celdas no están apartadas sino juntas y los monjes peregrinos que pasan por aquí rivalizan en rigor ascético con los que viven en permanencia. Todo lo que se ve es prueba del milagroso poder de este lugar santo y mueve a la piedad. La montaña, admirada y venerada por todos, difunde su poder sagrado en toda la región.

Los montes Gessan y Yudono-Yama

El día octavo escalé el monte gestan. Llevaba una bufanda de algodón en los hombros y una capucha blanca en la cabeza; conducido por el guía caminé ocho ri sobre nieves, bajo nubes y entre nieblas. Era como andar por esos pasos de bruma en las rutas del sol y de la luna. Al llegar a la cumbre, el cuerpo helado y la respiración cortada, el sol se ponía y la luna se asomaba, me tendí y esperé a que amaneciera. Cuando las sombras se abrieron y el sol apareció, me incorporé e inicié mi marcha hacia Yudono.

En un rincón del valle se encuentra la “cabaña de los forjadores”. En esta provincia los forjadores usan agua sagrada del valle para sus ritos de purificación y sólo después de cumplirlos baten sus espaldas, a las que estampan la marca Gessan, de gran renombre en su tiempo. Seguramente siguen el ejemplo de aquellos chinos que cinglaban sus espadas en la fuente del Dragón; la devoción de estos herreros por su oficio los ha llevado a forjar sables dignos de los más famosos, como Kansyo y Bakuya.^[83]

Me senté sobre una roca y mientras descansaba descubrí un árbol de cerezo de tres shaku de altura, ¡sus capullos estaban entreabiertos! Maravillosa lección la de ese cerezo tardío que no olvidaba a la primavera ni aun sepultado bajo la nieve. Flores y hielo me recordaron a aquellas flores de ciruelo bajo un cielo incandescente de que habla una poesía china; y también me hicieron pensar en el poema del maestro Gyoson —y aún con mayor intensidad—.^[84]

Según las leyes de los peregrinos budistas, está prohibido dar pormenores de lo que ven los ojos en este monte; obedezco y me callo... regresé al templo que nos servía de posada y a petición del Prior escribí los siguientes poemas sobre nuestra peregrinación a los tres montes:

*¡Ah, la frescura!
La luna, arco apenas
sobre el Ala Negra.*^[85]

*Picos de nubes
sobre el monte lunar:
hechos, deshechos.*^[86]

*Sobre Yudono
ni una palabra: mira
mis mangas mojadas.*^[87]

Sora escribió este poema:
*Yudono: piso
la senda de monedas
corren mis lágrimas.*^[88]

Tsurugaoka y Sokata

Salimos de Haguro y llegamos al pueblo que está al pie del castillo de Tsurugaoka. Paramos en casa de un samurai, Shigeyuki Nagayama. Allí compusimos un renga haikai. Hasta aquí nos acompañó aquel Sakichi Zushi. En barco fuimos al puerto de Sakata y nos alojamos en casa de un médico llamado Fugyoku Enan.

*Rueda del monte
al mar, de Atsumi a Fuko,
la tarde fresca.* [\[89\]](#)

*Río Mogami:
tomas al sol y al mar
lo precipitas.*

Paisaje de Kisagata

Ríos o montes, playas o valles: había visto muchos y admirables pero ahora la idea de ver a Kisagata me atenazaba. Desde el puerto de Sakata caminamos y caminamos, subiendo y bajando colinas, hollando sableras, bordeando litorales y no habíamos avanzado más de unos diez ri cuando, el sol ya a ras del horizonte, el viento de alta mar amotinó las arenas y empezó a llover... así vimos esfumarse el perfil del monte Chokai. Me dijo que si el paisaje con lluvia era hermoso —como ver algo en la penumbra— lo sería también sin ella. Con esta idea pernoctamos en la choza de un pescador, esperando que cesase de llover.

Al día siguiente por la mañana el cielo estaba despejado y la luz del sol matinal lucía radiante. Nos embarcamos en la bahía de Kisagata. Primero nos acercamos a la isla de Noin y visitamos el lugar en donde el Maestro estuvo recluido durante tres años;^[90] después desembarcamos en la orilla opuesta: allí todavía está un viejo árbol de cerezo, sobre el cual el Maestro Saigyō escribió el poema “Reman sobre las flores”.^[91] Muy cerca, a la orilla del agua, se encuentra un mausoleo que dicen es de la Emperatriz Jingu. El monasterio vecino se llama Kanmanju; nunca he oído que la Emperatriz hubiese visitado ese lugar. ¿No es extraño? En la celda del Prior del templo me siento y corro la cortina de bambú: la bahía entra por mis ojos. Al sur, el monte Chokai sostiene al cielo y la imagen de su mole flota sobre las aguas; al oeste, la barrera de Muyamuya cierra el paso a la ruta; al este hay un dique y, más allá, se ve el camino hacia Akita, que se adelgaza hasta desvanecerse; la mar se tiende al norte y el paraje golpeado por las olas se llama Shiogshi. La bahía tiene un ri aproximadamente de ancho y de largo. Se parece a Matsushima y es distinta. Matsushima se ríe y Kisagata frunce el entrecejo; a la serenidad une la melancolía y la quietud del paisaje pesa sobre el alma:

Bahía Kisa:

*Seishi duerme en la lluvia,
mimosas húmedas.*^[92]

*Mojan las olas
Shiogoshi
Las patas de las grullas
¡Qué fresco el mar!*^[93]

Sobre el Festival, Sora escribió este poema:

*En esta Kisa
¿Qué guisos comerán,
el día del Festival?*^[94]

Un comerciante de la provincia de Mino, Teiji, escribió este otro:

*Frente a su choza,
sobre la tabla echado:
sobre el frescor.*^[95]

Sora halló un nido de pájaros misago y compuso lo siguiente:

*Nido del águila:
amores que no alcanzan
los oleajes.* [\[96\]](#)

Las tierras de Echigo

Se nos hacía imposible irnos de Sakata y en ese embeleso se pasaron unos días. Al fin, me despertó la idea de los caminos del norte cubiertos de nubarrones y me oprimió el pecho calcular la distancia que aún nos faltaba para recorrer: había más de ciento treinta ri, nos dijeron, hasta la capital de la Provincia de Kaga.

Transpuesto el paso de Nezu, entramos en tierras de Echigo; luego de nueve días llegamos al paso de Ichiburi, en la Provincia de Etchu; el calor y la humedad me martirizaban y la enfermedad de siempre volvió a atacarme. No escribí nada, excepto estos poemas:

*Séptima luna:
la noche del seis no es
como las otras*^[97].

*Tendido fluye
del mar bravo a la isla:
río de estrellas.*^[98]

Una noche en Ichiburi

Después de atravesar los lugares más abruptos del país del norte (esos con nombres como Hijo que reniega del Padre, Huérfano abandonado, Vuelta del Perro, Regreso del potro) me sentí agotado y me acosté en seguida. En la habitación contigua se oían voces que parecían ser de dos mujeres; después se les unió la de un anciano. Al escucharlas, adiviné que se trataba de cortesanas de Niigata; se dirigían al Santuario de Ise y el viejo las había acompañado hasta Ichiburi; al día siguiente regresaría aquel hombre a su tierra y ellas escribían recados y le daban pequeños encargos. Casi dormido seguía oyendo sus conversaciones: somos hijas de pobres pescadores, esas que llaman “blancas olas que corren a su ruina al caer sobre la playa”, cada noche una unión distinta y ninguna duradera, no hay promesas ciertas, malhaya sea nuestra suerte, ¿qué hicimos en nuestras vidas pasadas para merecer esto? A la mañana del otro día, al salir de nuestro albergue, nos dijeron llorando: “No conocemos el camino y nos da miedo el largo viaje; quisiéramos seguirlos, aunque sea a distancia; sean benévolos, llevan ropas de monjes peregrinos, ayúdenos a encontrar la senda del Buda”. Sentí piedad pero las dejamos diciéndoles: “Nos da mucha pena: tenemos que visitar muchos lugares y sería mejor que ustedes se uniesen a otros viajeros. Anden tranquilas, los dioses las protegen y las harán llegar sanas y salvas a su destino”. Y al despedirlas con estas palabras apenas podía contener mi compasión. Dije a Sora este poema y él lo escribió en su libro:

*Bajo un mismo techo
durmieron las cortesanas,
la luna y el trébol.*^[99]

Mar de Ariso

Dicen que el río Kurobe tiene cuarenta y ocho rabiones y yo creo que los cruzamos todos y otros más, hasta que al fin fuimos a dar a una rada que nombran Nogo. Aunque había pasado la primavera, nos dijimos que las célebres glicinas de Tako bien merecían que las contemplásemos en el otoño temprano. Indagamos con la gente y nos contestaron: “desde aquí son unos cinco ri. Hay que pasar por la playa y en la falda de la montaña las encontrarán; pero como no hay sino unas cuantas chozas de pescadores, será muy difícil que puedan hallar un lugar en donde pasar la noche”. Me asusté y decidí seguir hasta la Provincia de Kaga:

*Penetro en el aroma
del arrozal temprano.*

El mar de Ariso late, a mi derecha[\[100\]](#).

Kanazawa

Cruzamos los montes de Hanayama y el valle de Kurikara y llegamos a Kanazawa el día quince del Séptimo Mes. Un comerciante que venía de Osaka, de nombre Kasho, se alojó en la misma posada que nosotros. Era poeta también. Vivía en esta ciudad un señor llamado Isshoo; su afición a la poesía le había dado cierto renombre entre los entendidos pero había muerto el invierno pasado. Su hermano organizó una reunión para recordarlo. He aquí uno de mis poemas:

*Muévete, tumba,
oye en mis quejas
al viento de otoño.
Al visitar una ermita:
Frescor de otoño.
Melón y berenjena
a cada huésped.*

En el camino compuse otro:

*Arde el sol, arde
sin piedad — más el viento
es del otoño.*

En un lugar llamado Komatsu, que quiere decir pino enano:

*El nombre es leve:
viento entre pinos, tréboles,
viento entre juncos.*

El Santuario de Tada

Visitamos el Santuario de Tada, que guarda el yelmo y parte de la armadura de Sanemori.^[101] Dicen que fue un regalo de Yoshitomo Minamoto, cuando Sanemori pertenecía al clan de Minamoto. En efecto, no son armas de un simple samurai. En la visera y las partes laterales del yelmo está grabada una guirnalda de crisantemos de oro; el frente ostenta una cabeza de dragón, junto con dos cuernos salientes en forma de arado. Se cuenta que, muerto Sanemori, las dos reliquias fueron enviadas al Santuario, con una carta suplicatoria, por el mismo que lo mató, Kiso Yoshimaka. Su secuaz, Jiro Higuchi, fue el mensajero.^[102]

*¡Qué irrisión!
Bajo el yelmo
canta un grillo.*

Viento de otoño en el templo de Nata

Mientras nos dirigíamos a la fuente termal de Yamanaka contemplamos el monte Shirane, que dejábamos atrás de nosotros. A la izquierda, a la orilla de la montaña, se levanta un templo dedicado a Kannon.^[103] El emperador y monje Kazan, después de hacer una peregrinación por los treinta y tres lugares santos, colocó la estatua de la Piedad en este templo y lo llamó Nata. Formó el nombre uniendo las sílabas iniciales de dos lugares: Nachi y Tanigumi. En estos parajes hay rocas de formas extrañas y viejos pinos. Una pequeña ermita con tejado de yerbas secas se yergue sobre una roca. Un sitio memorable:

*Viento de otoño:
más blanco que tus piedras,
Monte de Rocas.*

La fuente termal de Yamanaka

Me bañé en la fuente termal. Dicen que su eficacia sólo le cede a la de Arima:

Aroma de aguas.

Inútil ya cortar

un crisantemo^[104].

El dueño de la posada se llamaba Kumenosuke y aún era un muchacho. Su padre había sido un aficionado del estilo haikai y se cuenta que cuando Teishitsu de Kyoto, aún joven, visitó este lugar, tuvo una disputa con él y el posadero-poeta le mostró cuán ignorante era.^[105] Después de su regreso a Kioto, Teishitsu se afilió a la escuela de Teitoku y se hizo un nombre. Ya célebre, no quiso nunca aceptar los honorarios de la gente de este lugar, a quienes corregía los poemas. Todo esto ya se volvió anécdota.

La despedida de la pareja de gaviotas

A Sora se le ocurrió enfermarse del vientre. Tiene un pariente en Nagashima en la provincia de Ise, y decidió adelantarse. Al partir me dejó este poema:

*Ando y ando.
Si he de caer, que sea
entre los tréboles.*

La pena del que ya se va y la tristeza del que se queda son como la pareja de gaviotas que, separadas, se pierden en la altura. Yo también escribí un poema:

*Hoy el rocío
borrará lo escrito
en mi sombrero^[106].*

Una noche en el templo de Zensho

Me hospedé en el suburbio de Daishoji, en un monasterio llamado Zensho. Este sitio pertenece todavía a la provincia de Kaga. Sora también se había hospedado en ese templo la noche anterior y había dejado este poema:

*Viento de otoño:
lo oí toda la noche
en la montaña.*

Nos separaba la distancia de unas horas pero me pareció que entre nosotros había ya más de mil ri. Yo también, escuchando el viento otoñal, me acosté en el dormitorio destinado a los novicios. Al romper el alba se oyeron rezos, sonó la campana y me apresuré a entrar en el refectorio. ¡Ahora a Echizen!, me dije con brío y salí a toda prisa del templo, mientras unos jóvenes bonzos me perseguían con papel y pinceles hasta el pie de la escalera. En ese momento caían las hojas de los sauces en el jardín. Al ponerme las sandalias, y aparentando más prisa de la que tenía, tracé estas líneas:

*Antes de irme
¿barro el jardín hojoso,
sauces pelados?*

La enseñada de Yoshizaki

En la frontera de Echizen me embarqué para visitar la enseñada de Yoshizaki y ver los pinos de Shiogoshi. El maestro Saigyō compuso un poema sobre este lugar:

*Toda la noche
amotina las olas
el viento en cólera.
Y los pinos chorrean
húmeda luz de luna.*

El poema dice todo sobre este paisaje. Si añado algo más sería como añadir otro dedo a la mano.

Templos de Tenryu y Eihei

Visité al gran bonzo de Tenryu-ji de Maruoka, viejo amigo mío. Un tal Hokushi de Kanazawa quiso caminar conmigo un trecho y al fin me acompañó hasta allí. Durante el trayecto me enseñó lugares pintorescos, añadiendo de vez en cuando alguna ingeniosa improvisación en verso. Al decirle adiós improvisé, a mi vez, un poema:

*Este abanico
hay que tirarlo — pero
mis garabatos...*

Después de caminar cincuenta cho me interné en la colina y cumplí con mis devociones en Eihei-ji, en el monasterio fundado por el maestro de Zen, el monje Dohgen. Dicen que un día huyó de la capital y se refugió en estas montañas, en busca de la serenidad anónima. No obstante, al fundar, por motivos admirables, este templo, dejó huellas de su paso en este mundo. [\[107\]](#)

La posada de Tosai

La distancia que me separaba de Fukui era sólo de tres ri, de modo que después de la cena me puse en camino. La caminata en el crepúsculo fue lenta. En Fukui vive un anciano ermitaño llamado Tosai. Hace ya mucho, tal vez unos diez años, fue a Edo a visitarme. Aunque temía que estuviese muy viejo o que hubiese muerto ya, pregunté por él a la gente. Me enseñaron el lugar donde aún vivía. Su morada se hallaba situada en las afueras de la ciudad; era una casita extraña, cubierta de enredaderas de flores de yugao, hechima, feito y hahakigi.^[108] Las ramas cubrían la puerta. “Aquí debe ser”, pensé. Llamé y salió una mujer de humilde apariencia, que me dijo: “¿De dónde viene usted, reverendo? Mi dueño fue a casa de un señor que vive cerca. Si quiere verlo, búsquelo allá”. Parecía una de esas figuras de los cuentos antiguos y presumí que era su esposa. Busqué a mi amigo, lo encontré y pasé dos noches en su casa. Al despedirme, le dije que deseaba ver la luna llena en el puerto de Tsuruga. Por toda respuesta Tosai dobló la falda de su kimono y, muy contento de ser mi guía, se fue conmigo.

El santuario de Kehi-no-Myo

Las nubes cubrieron al Monte Blanco pero del otro lado apareció el monte de Hina; cruzamos el puente de Asamutsu y llegamos a Tamae; las cañas de Tamae ya ostentaban henchidas espigas; atravesamos el Paso del Ruiseñor y el de la montaña de Yunoo y llegamos al castillo de Hiuchi; en el monte Kaeru oímos los primeros gritos de los gansos salvajes y en el puerto de Tsuruga, la tarde del día catorce del Octavo Mes, encontramos alojamiento. Esa noche la luna lucía extraordinariamente clara. Le dije al dueño de la posada: “Ojalá aparezca tan clara la de mañana, que es la luna llena”. Me contestó: “En estas tierras del norte no se sabe nunca cómo será la luna de mañana”, y nos sirvió saké. Más tarde fui a visitar el Santuario de Kehi-no-Myo-jin, que fue del emperador Chuai. Es imponente. La luz de la luna atravesaba los pinos y caía sobre las blancas arenas, frente al santuario. Era como si hubiese caído una helada. El posadero me contó que el segundo bonzo Yugyo, hace mucho, había hecho el voto de arreglar la senda y él mismo había cortado las yerbas y apisonado las piedras y la tierra. Desde entonces los bonzos de este templo siguen su ejemplo, llevan arena al santuario y hoy los visitantes encuentran un camino sin asperezas:

*Sobre la arena
esparcida por Yugyo
luna clarísima.*

El día quince, como había anunciado el dueño de la posada, llovió.

*¿Luna de otoño?
Promesas y perjurios,
Norte cambiante.*

La playa de Iro

El día dieciséis se aclaró el cielo. Quise recoger conchitas rojas en la ribera y fui en barco hasta la playa de Iro.^[109] No hay más de siete ry por mar. Un señor llamado Tenya preparó la comida y botellas de saké e hizo que nos acompañase mucha servidumbre. El barco llegó en un instante a la playa, gracias al viento favorable. Ahí no había más que unas cuantas chozas de pescadores; tomamos el té y calentamos el saké en un pobre monasterio llamado Hokke. El triste atardecer penetró en nuestros corazones:

*Melancolía
más punzante que en Suma,
playa de otoño.*^[110]

*La ola se retira:
tréboles en pedazos,
conchas rojas, despojos.*

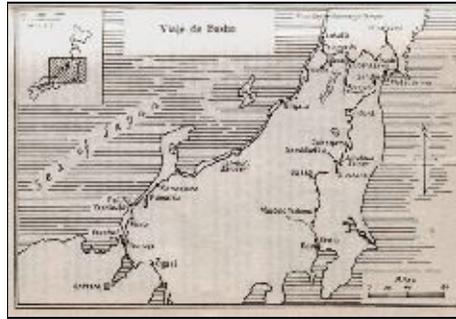
Rogué a Tosai que escribiese los pormenores de esta tarde y dejamos en el libro del templo nuestras impresiones escritas.

El pueblo de Ohgaki

Rotsu vino a buscarme hasta ese puerto y me acompañó a la provincia de Mino. A caballo entramos en el pueblo de Ohgaki. Sora vino desde Ise; Etsujin, también a caballo, se reunió con nosotros y todos nos encontramos en la casa de Jokoh. Día y tarde me visitaban Zensenshi, Keiko, su hijo y los otros íntimos. Su regocijo al verme era como el de aquellos que se encuentran en presencia de un resucitado.^[111] Llegó el seis del Noveno Mes y aunque todavía no me recuperaba del cansancio del viaje, como quería estar en Ise para presenciar el traslado del Gran Santuario,^[112] me embarqué otra vez:

*De la almeja
se separan las valvas;
hacia Futami voy
con el otoño.*^[113]

MAPA: VIAJE DE BASHO



This file was created

with BookDesigner program

bookdesigner@the-ebook.org

09/06/2010

notes

[1] Introducción, traducción y notas de Noboyuki Yuasa. Contiene traducciones de otros cuatro relatos de viaje de Basho. Londres, 1966.

[2] Traducción y notas de Cid Corman y Kamaike Susum, Nueva York, 1968.

[3] Traducción y notas de René Sieffert, número 6 de L'Emphémère, París, 1968.

[4] Introducción, traducción y notas de Earl Miner. es parte del libro *Japanese Poetic Diaries*, California University Press, 1966.

[5] José Juan Tablada: Hiroshigué, México, 1914.

[6] Antonio Machado glosó este poema en *Nuevas Canciones* (1925):

A una japonesa

le dijo Sokán:

con la luna blanca

te abanicarás,

con la luna blanca

a orillas del mar.

A pesar de que una de sus virtudes era la reticencia, en este caso Machado no resistió a la muy hispánica e hispanoamericana tendencia a la explicación y la reiteración. En su paráfrasis ha desaparecido la sugestión, esa parte no dicha del poema y en la que está realmente la poesía.

[7] En 1971 se publicaron las poesías completas de Tablada (Universidad Nacional de México) pero aun falta la prosa.

[8] Utilizo para mi traducción la versión inglesa de Donald Keene (Japanese Literatura: An Introduction for Western Readers. London, 1953).

[9] El haikú se constituye como una forma propiamente autónoma hasta principios del siglo XIX.

[10] Floral art of Japan, Tokio, 1936.

[11] Citado por Arturo Waley en *The Nô plays of Japan*. Londres, 1950.

[12] Sobre el haikú, su técnica y sus fuentes espirituales, léase la obra que, en cuatro volúmenes, ha dedicado R. H. Blyth al tema: *Haikú*, Hokuseido, 1951.

[13] Sugiyama Sampo (1648-1733). Comerciante acomodado de Edo (Tokio), protector de Basho y discípulo suyo. Fue poeta de cierta distinción.

[14] Más exactamente: una serie de ocho poemas (renga haikai). Basho cita solamente el poema inicial (hokku). Era costumbre colgar en un pilar de la casa el renga.

[15] Las familias con niñas celebran la Fiesta de las Muñecas el día tercero del tercer Mes de cada año. En esa fecha se colocan las muñecas tradicionales, que se conservan de generación en generación, en el salón principal de la casa, adornado con flores. Basho piensa en la metamorfosis de su choza, hasta entonces habitada por un poeta que hacía vida de ermitaño.

[16] Senju era la primera posada en el camino del norte. Ri: medida antigua de longitud; cada ri estaba compuesto de 36 cho; un cho equivale a 109 metros y un ri a 3,92 Km. Tanto en la poesía china como en la japonesa, la expresión “tres mil ri” equivale a “gran distancia”.

[17] Iwanami (después: Hawai) Sora (1649-1710), discípulo de Basho. Lo acompañó en este viaje y en otro anterior (*Una visita al santuario de Kashima*).

[18] Hikohodemi-no-Mikoto es el nombre del Primer Emperador (Jinmu), antes de su ascensión al trono. Según el relato mitológico (Nihon-Shoki, primera cronología de Japón), la gran diosa-sol, Amaterasu, envía a su nieto, el Príncipe Ninigi, a gobernar las islas japonesas. Ninigi contrae matrimonio con la Princesa Konohana-Sakuya y ésta concibe la misma noche de la boda. El

Príncipe duda de la legitimidad de su hijo; la Princesa se encierra en una cueva tapiada y se prende fuego; si el ser que va a nacer no es hijo de Ninigi, se incendiará; si lo es, ni el fuego podrá hacerle daño. Así nació el Príncipe Hikohohodemi (nacido del Fuego o Visible por el Fuego).

[19] En el siglo VII, al ser descubierta una conspiración contra el Emperador, se destierra al príncipe Arima a Shimotsuke. Allí se enamora de la hija de un rico, prometida ya al Gobernador del lugar; el príncipe visita con frecuencia a la joven, hasta el día en que se descubre que la muchacha está encinta. Mientras tanto, el Gobernador apremia al padre para que se lleve a cabo el matrimonio. El rico no encuentra otra excusa que decir al prometido que la joven ha muerto repentinamente. Para consumar el engaño colocan en el ataúd, en lugar del cuerpo de la muchacha, un pescado que al quemarse despide un olor parecido al que se desprende del cuerpo humano al ser incinerado. Desde entonces a esta clase de pescados se les llama konoshiro, que quiere decir “en lugar del hijo”.

[20] Cita de las *Analectas* de Confucio.

[21] Kukai (774-835), más conocido por su nombre póstumo: Kobo Daishi. Fue el fundador de la secta Shigon y es uno de los grandes santos del budismo japonés.

[22] Los cuatro estados o clases del Japón en el siglo XVII: soldados, campesinos, artesanos y comerciantes.

[23] En este monte, hoy Santuario Toshogu, se venera al primer Shogún de la familia Tokugawa, Ieyasu. Dice el poeta que “la discreción le hace dejar el tema” por tratarse de un antepasado de la familia del Shogún reinante.

[24] Antes del viaje, Sora se afeita el cráneo, a la manera de los bonzos budistas. Los dos viajeros llegan al monte Kuro Kami, que quiere decir Cabello Negro, justamente en la época de cambiar el hábito de primavera por el de verano.

[25] Juego de palabras: Sora cerca de la casa del poeta y bajo su protección; Basho, seudónimo del poeta, también es el nombre de un árbol parecido al banano.

[26] Transformado en peregrino, Sora escribe su nombre con signos distintos y que poseen una significación religiosa aunque la pronunciación sea la misma.

[27] La segunda línea alude a la época en que dan comienzo los ejercicios espirituales de verano de los bonzos, período de encierro total.

[28] Kasane: quiere decir doblar o doble.

[29] La cacería de perros era un deporte popular entre los guerreros de la época de Kamakura (1192-1221). Montados a caballo, los jinetes flechaban a los perros que soltaban en un lugar cercado.

[30] Tamamo-no-mae era la amante del Emperador Konoe. Una noche la tierra tembló y se apagaron todas las luces del palacio; en la oscuridad se vio brotar un relámpago del cuerpo de la muchacha y desde esa noche enfermó gravemente el Emperador. El Adivinador Imperial declaró que la culpable era Tamamo-no-mae; descubierta, la joven se convirtió en una zorra de pelo color de oro con nueve rabos y huyó a Nasu. Miura-nosuke-Yoshiaki fue nombrado Capitán de cacerías y logró matar a la zorra color de oro, pero el espíritu de la hechicera se convirtió en una piedra dotada de una extraña propiedad: los insectos que la rozaban, morían.

[31] Nasu-no-Yoichi fue un guerrero oriundo de ese lugar, contemporáneo de las luchas entre los clanes Taira y Minamoto (1156-1192). Yoichi pertenecía al ejército mandado por el famoso Minamoto-mo-Yoshitsune. En la batalla naval de Yashima se destacó de la escuadra de los Taira un barco en cuyo mástil se había atado un abanico, decorado con un dibujo del sol. En el barco iban sólo un remero y una mujer, lujosamente ataviada, en señal de burla y menosprecio. Yoshitsune ordenó a Yoichi tirar contra el abanico y derribarlo. Los Taira fueron derrotados y así se inició una nueva época de la historia japonesa.

[32] El fundador de la secta Shugen, el asceta En-no-Gyoya, recorrió el país a pie, predicando la doctrina y calzado con sandalias de madera (*guetas*). La estatua de Gyoya, objeto del kaikú de Basho

y de su plegaria, está calzada de inmensas guetas.

[33] Buccho Osho (1643-1715), monje y maestro Zen. Fue director espiritual de Basho durante algunos años.

[34] Un shaku equivale a 30,3 cm.

[35] La Puerta de la Muerte del Gran Bonzo Myo es la cueva donde meditó durante quince años Yuen-Miau (Myo en japonés), monje budista chino de la época Sung; la Celda de Piedra del Maestro Houn es la celda de Fa-yun (Houn en japonés), monje chino del período Liang.

[36] Ver la nota 30.

[37] En la colección *Shinkokin* (antología de poemas waka, recopilada por orden imperial en el año de 1205), hay un poema del bonzo Saigyō (1118-1190) que dice:

*El sauce tiembla
en el agua corriente.
Bajo su sombra
—rumores y reflejos—
un momento reposo.*

[38] Taira no Kanemori (¿? -990), poeta del período Heian.

[39] Alude al poema del maestro Noin:

*Dejé la capital
con niebla de primavera;
el viento del otoño
sopla ahora aquí,
en el paso de Shirakawa.*

[40] Alude al poema de Yorimasa Minamoto (1104-1180):

*En la capital
vi los arces verdes;
hoy veo caer
rojeantes sus hojas:
Paso de Shirakawa.*

[41] Flor U: *Deutzia Scabra Thumb.* Se da también en México y es una planta parecida a la hortensia blanca.

[42] Fujiwara no Kiyosuke (1100-1177), poeta y erudito. El viajero se viste de gala en homenaje al maestro Noin y a su poema sobre este lugar (ver nota 39).

[43] La Laguna de los Reflejos está a 25 kilómetros del Paso de Shirakawa. A principios del siglo XIII destierran a este lugar un cortesano. Su mujer emprende el viaje desde la capital para unirse a él, pero al llegar encuentra que lo han ejecutado y entonces se arroja al agua. Los reflejos de la Laguna son los del espejo que llevaba en el pecho suicida.

[44] El Paraíso de Buda Amida-Kyōki: bonzo de la época de Nara (668-749).

[45] *Zizania Latifolia*, especie de avena local. Basho confunde, según René Siefert, esta planta con una variedad de iris que también se llama Katsumi. Es palabra que aparece con frecuencia en los poemas clásicos.

[46] En la cueva de Kurozuka vivía un demonio, famoso en la leyenda.

[47] En Shinobu se fabrican ciertos tejidos; para teñirlos se colocaban yerbas silvestres sobre una piedra y sobre ellas la tela; después, con otra piedra, se hacía presión hasta machacar las yerbas y lograr que los relieves quedasen impresos en la tela, formando desordenados y extraños dibujos. El método no es distinto al *frottage* de los pintores surrealistas, especialmente de Max Ernst. En la antigua poesía japonesa con frecuencia se compara el sentimiento del amor perdido —corazón destrozado— con el dibujo obtenido por las piedras impresoras, hecho de líneas rotas.

[48] Consumada la derrota de los Taira, renace la discordia entre los dos hermanos Minamoto: Yoritomo y Yoshitsune. Yoritomo duda de la lealtad de su hermano menor; Yoshitsune huye y se hace fuerte en la tierra de Shoji Sato, su partidario y amigo, cuyos dos hijos habían dado la vida combatiendo por su señor. Shoji Sato también muere trágicamente, mostrando su lealtad.

[49] Para consolar a su suegra —que se lamentaba de haber perdido a sus dos hijos y de no poder así contribuir a la causa de Yoshitsune— las viudas de Tsugunobu y Tadanobu se ponen los cascos y los yelmos de sus maridos, ya fallecidos, y le muestran que ellas pueden sustituirlos en los combates.

[50] En China había una estela de piedra que conmemoraba las virtudes de Yang Mu (221-278), conocida como el Monumento de las Lágrimas.

[51] El día cinco del Quinto Mes es la Fiesta de los Varones. Las familias con niños tienen la costumbre de colocar muñecos vestidos de guerreros, yelmos y otros arreos bélicos en el salón principal de la casa, adornado con astas de banderas y grandes carpas de tela. La carpa, que nada contra la corriente, es símbolo del valor.

[52] Sanekata Tonochujo (¿?-998), poeta de la época del emperador Ichijyo y Comandante de la Guardia Imperial. Un día, encontrándose en el Palacio, Sanekata discute sobre temas de poesía con el famoso poeta Kohsei Fujiwara; la discusión llega a mayores y Sanekata comete actos de violencia. El Emperador lo destituye y lo destierra en Mutsu, la tierra de que tanto hablaban los poetas. La leyenda quiere que el poeta pase sin detenerse ante el templo del Dios de los Caminos; la divinidad, en castigo, lo fulmina.

[53] El bonzo Saigyo (¿?-1190), a quien tantas veces alude Basho y por el que sentía veneración, al pasar por estas tierras había visitado también la tumba de Sanekata Tonochujo. Al ver unos juncos secos junto a la tumba, compuso este poema:

*Todavía erguidos,
aunque de juncos
sólo guarden el nombre,
guardan el suyo:
juncos del recuerdo.*

[54] Noin Hoshi (988-¿?), religioso y poeta del período Heian. Su poesía ejerció influencia sobre la de Saigyo que, a su vez, influyó en Basho. En dos ocasiones Noin visitó Tekekuma y en su segunda visita, al no ver al célebre pino (pasaba por vivir mil años), escribió este poema:

*Del pino aquel
ahora, en Takekuma,
ni una traza.
¿Desde que vine habrán
pasado ya mil años?*

[55] El día cinco de mayo, en la fiesta a que se alude en la nota 47, también se acostumbra adornar con hojas de lirio los tejados. Sus hojas tienen la virtud de alejar a los demonios. Por la noche la gente se baña en el agua en que se sumerge a las hojas. La costumbre perdura todavía.

[56] Hagi. Lespedeza bicolor Turcz. Es una planta con flores purpúreas; florece en el otoño.

[57] Asebi: Pieris Japonica D., Don. Arbusto que da flores blancas y es parecido al madroño del Valle de México.

[58] Poema anónimo de la antología Kokinshu:

*¡Ea, los guardias!
Decidle al amo
que se ponga el sombrero:
rocío en Migayino,*

¡chubasco y no rocío!

[59] En una laguna que está en Tofu crecen unos juncos especiales. Los habitantes de este lugar tenían por costumbre tejer una estera que obsequiaban todos los años al señor de la región.

[60] Alude a un poema del famoso poeta chino Po-chu-i (772-846) que habla del amor entre el Emperador Hsuan-Tsung y Yang Kuei-fei:

*Desearon ser, en el cielo,
como el pájaro de dos cabezas;
y en la tierra,
como dos árboles que juntan sus ramas.*

[61] Alude a un viejo poema de autor desconocido:

*En Michino Oku
todos los paisajes son hermosos,
pero ninguno como el de Shiogama:
en filas los barcos
atados con sogas.*

[62] Biwa: instrumento musical de cuatro cuerdas, parecido a la guitarra. Oku-Johruri: suerte de cantar de juglares que cantan los bonzos en el norte.

[63] Yagamuchi Sodo (1647-1716), poeta en haikai; Hara Antequi (se desconocen las fechas de su nacimiento y muerte), poeta en tanka; Sampu (véase nota número 13); Nakagawa Dakushi (tampoco se saben las fechas de su nacimiento y muerte), poeta y discípulo de Basho.

[64] Kenbutsu: asceta de la época del Emperador Toba (1107-1158).

[65] El pino de Aneha es muy famoso por su hermosura y desde la antigüedad muchos poetas lo celebraron. Estaba cerca de la carretera de Ou. El pequeño puente de Odae era de madera y también fue tema poético.

[66] Yakamochi Ohtomo (718-745) que felicita en su poema al emperador Shomu (720-749), con motivo del primer hallazgo de oro en ese lugar:

*Para honrar
la Era Imperial,
en el Este,
en un monte de Michinoku,
florece el oro.*

Kinkazan quiere decir Monte de las Flores de Oro.

[67] Hidehira, penúltimo de los cuatro generales de la familia Fujiwara que reinó sobre esa parte del Japón (Michino Oku) a mediados del siglo XII. La sede de los Fujiwara estaba en Hiraizumi, ciudad que pudo mantener su prosperidad —muchas veces comparada con la de Kyoto— por haber guardado cierta neutralidad durante la lucha entre los Taira y los Minamoto. Cuando triunfan los últimos y estalla la pelea entre los dos hermanos, Yoshitsune, el menor, se refugia cerca de Yasuhira (1155-1189), el cuarto de la familia Fujiwara, que se había mostrado su amigo y partidario. Yasuhira, al ver que la suerte se inclinaba a favor de Yoritomo, traiciona a Yoshitsune y le da muerte en el castillo de Koromogawa, esperando así obtener la protección del vencedor. Yoritomo se limitó a comentar la traición con esta frase: “demasiado tarde”. Sus hombres arrasaron Hiraizumi, dando término a una grandeza que había durado siglos. “La gloria de los tres reinos” se refiere a los tres primeros señores de la familia Fujiwara: Kiyohira, Motohira e Hidehira.

[68] Alude a los que lucharon con Yoshitsune contra las fuerzas de Yasuhira.

[69] Basho parafrasea un conocido poema del poeta chino Tu-Fu (712-770).

[70] Kanefusa era un fiel servidor de Yoshitsune que, a pesar de su avanzada edad y de su cabello cano, luchó hasta el último momento. Al ver el fin de Yoshitsune, Kanefusa y su hermano se lanzan

contra el enemigo y mueren.

[71] Hikarido es el edificio principal del templo de Chuson y quiere decir: “Templo de la Luz”. Se le dio este nombre por sus muros decorados con oro.

[72] Los libros budistas hablan de siete tesoros: oro, plata, nácar, ágata, esmeralda, perla y lapislázuli.

[73] Alusión a un poema de Tu Fu.

[74] Kaiya: criadero de gusanos de seda.

[75] Flor carmín (*Beni*): planta de cuya flor se sacaba el colorete para las mujeres.

[76] Las mujeres que se dedican a la crianza de los gusanos de seda no se arreglan el cabello ni se pintan los labios y visten ropas ordinarias. Al poeta le parece que esta sencillez es semejante a la de los antiguos.

[77] Jikaku: Patriarca de la secta Tendai.

[78] Mi traducción es tal vez demasiado libre. Antes había traducido así:

Quietud:

los cantos de la cigarra

penetran en las rocas.

Procuraré justificar ahora mi versión (antes ha anotado otras versiones en inglés). Basho opone, sin oponerlos expresamente, lo material y lo inmaterial, lo silencioso y lo sonoro, lo visible y lo invisible, la quietud del campo frente a la agitación humana, la extrema dureza de la piedra y la fragilidad del canto de las cigarras. Doble movimiento: la conciencia intranquila del poeta se sosiega y aligera al fundirse en la inmovilidad del paisaje; el berbiquí sonoro de la cigarra penetra en la roca muda; lo agitado se calma y lo pétreo se abre; lo sonoro invisible (el chirriar del insecto) atraviesa lo visible silencioso (la roca). Todas estas oposiciones se resuelven, se funden, en una suerte de fijeza instantánea que dura lo que duran las diecisiete sílabas del poema y que se disipa como se disipan la cigarra, la roca, el paisaje y el poeta que escribe... Se me ocurrió que la palabra *tregua* —en lugar de quietud, sosiego, calma— acentúa el carácter instantáneo de la experiencia que evoca Basho: momento de suspensión y armisticio lo mismo en el mundo natural que en la conciencia del poeta. Ese momento es silencioso y ese silencio es transparente: el chirrido de la cigarra se vuelve visible y traspasa a la roca. Así, la tregua *es de vidrio*, una materia que es el homólogo visual del silencio: las imágenes atraviesan la transparencia del vidrio como el sonido atraviesa al silencio. Creo que las dos otras líneas de mi versión se defienden solas ...

[79] He aquí la serie de poemas (renga) a que se refiere Basho, traducción de la versión inglesa de Donald Keene:

Apacentado

aguas del quinto mes

hacia el mar, el Mogami. (Basho)

Los botecitos de los pescadores anudan

sus luces de luciérnaga a la ribera. (Ichiel)

Los campos de melones

aguardan a la luna

titubeante en el cielo. (Sora)

A la salida del pueblo:

un sendero entre las zarzamoras. (Sensui)

[80] Alude a un viejo poema anónimo que figura en la antología clásica Kokinshu:

Por el río Mogami

suben y bajan

las barcas de arroz:

*no lo tomes por desdén,
sólo que este mes ...*

El poema gira sobre un juego de palabras, arroz y desdén, intraducible.

[81] Los *Ritos de Engi* es una obra en 50 volúmenes —escrita o fechada el año 967, época del Emperador Daigo— en la que se consignan las ceremonias de la corte y se mencionan los santuarios del país.

[82] El nombre de Dewa se escribe con dos caracteres: uno significa *salir* y el otro, *pluma*. En el santuario del Monte Haguro se venera desde antiquísimos tiempos a una divinidad (*gongem*) de la religión *shinto*. Los budistas la han transformado en una encarnación de un bodisatva.

[83] En todo este párrafo, loa la habilidad de los herreros japoneses tanto como de su piedad religiosa, Basho los compara con los chinos. La Fuente del Dragón: Lung Sh'üan (en japonés Ryusen). Kansyo y Bakuya (Kan Chiang y Mo Yeh) pareja de forjadores chinos de la dinastía Wu.

[84] La poesía de Gyoson (1057-1135) a que se refiere, figura en la colección Kinyoh (1127). Cuando el bonzo Gyoson se entregaba a sus ejercicios religiosos, en las profundidades del monte Yoshino, escribió este poema:

*Haz como yo
y compréndeme,
cerezo silvestre:
nadie me conozca,
salvo tus flores.*

[85] Ala Negra: el monte Haguro.

[86] Monte Gestan: Monte de la Luna. Una versión anterior:

*Entre los derrumbados
picos de las nubes:
el Monte de la Luna.*

[87] “Mangas mojadas”: se sobreentiende “con mis lágrimas”.

[88] En el camino al monte Yudono los peregrinos dejan caer monedas como ofrendas. El poeta las pisa y se emociona.

[89] Hay un juego de palabras entre *atsu*, calor, y *fuku* sopla (el viento).

[90] Se dice que el bonzo Noin estuvo encerrado en esta isla durante tres años, entregado a la práctica de ejercicios espirituales.

[91] El poema:

*Bahía Kisa:
los cerezos en flor
cubren las olas.
Sobre las flores reman
los barquitos pesqueros.*

[92] El poeta Su Tung-Po (1036-1101) comparaba el paisaje del Lago Si Hu con la belleza de una mujer de la época. Hsi-tzé (Seishi). Basho, al contemplar la bahía de Kisagata, imagina el paisaje del Lago Si Hu y recuerda al poema chino y a Seishi.

[93] El nombre de Shiogoshi se escribe con dos caracteres: uno quiere decir pasar; otro, olas.

[94] Sora se pregunta qué podrán comer las gentes el día del Festival, en lugar tan pobre y aislado.

[95] En las casas de los pueblos se usan tablas corredizas en lugar de puertas. Los pescadores toman el fresco sentados o tendidos sobre esas tablas, que quitan de su lugar y colocan en el suelo.

[96] Se refiere a las águilas de mar. Otra versión:

Nido del águila:

*juraron no mojarlo
los oleajes.*

[97] El día siete del Séptimo Mes es la Fiesta de las estrellas. Según la leyenda, en este día se juntan dos estrellas enamoradas que viven en orillas opuestas del Río del Cielo (Vía Láctea).

[98] La isla es la de Sado.

[99] La luna simboliza al poeta-monje y el ramo de tréboles a las cortesanas. Otra versión:

*Monje y rameras
alberga el mismo techo:
trébol y luna.*

[100] Ariso Umi: el mar furioso. Ofrezco otras tres versiones, otras tres aproximaciones:

*Entro en el aroma
precoz del arrozal.*

Ariso al lado.

*Ando entre el precoz
aroma del arrozal
y el mar colérico.*

*Entre el aroma
precoz del arrozal
y el mar colérico ...*

[101] Sanemori Saito fue un guerrero del clan Minamoto. Al ser derrotado Yoshitomo Minamoto por Munemori Taira, pasó al clan Taira. Al comenzar la lucha contra Yoshinaka Minamoto, Sanemori, que entonces contaba setenta y tres años de edad, luchó bajo las órdenes de Koremori Taira. Para él este combate, librado en las cercanías de Kanazawa, sería el último. Los guerreros de Minamoto vieron, extrañados, que el cadáver tenía cabello negro y no las canas que lucía en vida. Para asegurarse de que realmente era el cadáver de Sanemori, lavaron la cabeza y descubrieron que se había teñido el pelo: el viejo soldado encontraba indecoroso morir tardíamente y con el cabello blanco. Los guerreros de esta época frecuentemente perfumaban su yelmo, para impedir o atenuar el hedor que despedirían sus cadáveres. Mostraban así que no pensaban regresar con vida.

[102] Jiro Higuchi, uno de los cuatro generales de Yoshinaka Minamoto, fue el que mató a Sanemori.

[103] Bodisatva de la misericordia —concebido popular y generalmente en forma femenina—. En chino: Kuan Ying.

[104] En Oriente el crisantemo ha sido siempre símbolo de larga vida y en China se bebía un licor de crisantemos el día nueve de septiembre.

[105] Teishitsu de Kyoto (1571-1653). Discípulo de Teitaku Matsunaga y poeta de nombradía.

[106] Los peregrinos budistas llevaban ropas blancas y sombrero de paja. En el sombrero, una inscripción decía: “Somos dos”, alusión al Santo Kobo Daishi (véase nota número 19). Basho alude aquí no al santo sino a Sora. Rocío: lágrimas.

[107] El bonzo Dohgen (1200-1253), hijo de un gran noble, tomó las órdenes a los catorce años; a los veinticuatro salió para China y a su regreso fundó ese templo. Dicen que escogió un lugar parecido a aquel en donde hizo sus estudios y por eso el Santuario se encuentra tan alejado de la capital.

[108] Yugao: *Lagenaria vulgaris* Ser; tiene una flor parecida a la que en México llaman campanera. Hechima: *Lugga Cylindrica* Roem; en México: estropajo. Feito: *Celosía Cristata* L; en México: manto. Hahakigi: *Kochia seoparia* Schrad; sus tallos se usaban como escobas.

[109] La playa se llamaba, por sus famosas conchas de color, Iro no hama (playa de los colores).

Hay un poema de Saigyō sobre ellas.

[110] Suma es un pasaje cercano a Kobe, citado en la literatura antigua como un lugar triste.

[111] Todos los nombres que aparecen en este párrafo son de discípulos de Bashō.

[112] Cada veinte años se reconstruían los templos de Isé.

[113] El original del poema es como sigue:

Hamagurino

Futamini wakare

Yuku akizo.

Hamagurino quiere decir “de la almeja”. Futamini: “dos partes” o sea “dos valvas”. Pero Futamini es asimismo el nombre de la bahía a que Bashō se dirige.