



Literatura y poesía
Colección Japón

SENDAS HACIA EL
INTERIOR Y
DIARIO DE SORA

INTRODUCCIÓN,
TRADUCCIÓN Y NOTAS DE
LUIS MANUEL LÓPEZ GÓMEZ

UAM
Ediciones

SENDAS HACIA EL INTERIOR Y DIARIO DE SORA

Introducción, traducción y notas de Luis Manuel López Gómez

SENDAS HACIA EL INTERIOR Y DIARIO DE SORA

Introducción, traducción y notas de Luis Manuel López Gómez



Colección Japón

Esta colección nace con el propósito de reunir obras sobre estudios japoneses con el rigor científico necesario para la comunidad académica, a la vez que ofrecer un elenco de trabajos que sirvan para un amplio conocimiento de la cultura japonesa. Agradecemos a los lectores que hayan elegido estos volúmenes para instruirse en este campo y esperamos que tengan una agradable y fructífera lectura.

CONSEJO DE DIRECCIÓN

Director científico: Kayoko Takagi Takanashi (Universidad Autónoma de Madrid)

Secretario: José Pazó Espinosa (Universidad Autónoma de Madrid)

Director técnico: Ana María Goy Yamamoto (Universidad Autónoma de Madrid)

CONSEJO EDITORIAL

Tomás Albaladejo Mayordomo (Universidad Autónoma de Madrid)

Clara Janés Nadal (Real Academia Española)

Carlos Martínez Shaw (Real Academia de la Historia)

Antonio Moreno Sandoval (Universidad Autónoma de Madrid)

Alain Rocher (Universidad III Bordeaux)

Toshihiro Takagaki (Universidad de Kanagawa)

Michiko Tanaka (Colegio de México)

CONSEJO ASESOR

Raquel Bouso García (Universidad Pompeu Fabra)

Valeria Camporesi (Universidad Autónoma de Madrid)

María Amelia Fernández Rodríguez (Universidad Autónoma de Madrid)

María Pilar Garcés García (Universidad de Valladolid)

Amaury García Rodríguez (Colegio de México)

James Heisig (Nanzan Institute for Religion and Culture)

Shūhei Hosokawa (National Institute of Japanese Studies)

David Mervart (Universidad Autónoma de Madrid)

Daniel Sastre (Universidad Autónoma de Madrid)

Hiroto Ueda (Universidad de Tokyo)

Todos los derechos reservados. De conformidad con lo dispuesto en la legislación vigente, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reproduzcan o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica fijada en cualquier tipo de soporte, sin la preceptiva autorización.

© de la edición: UAM Ediciones, 2020

© de los textos: el autor, 2020

Ediciones Universidad Autónoma de Madrid

Campus de Cantoblanco

C/ Einstein, 1

28049 Madrid

Tel. 914974233

<http://www.uam.es/publicaciones>

servicio.publicaciones@uam.es

Diseño de cubierta: Ana Palomo Ramos

Diseño del logotipo de la colección: Eddy Y. L. Chang

ISBN: 978-84-8344-775-8

Depósito Legal: M-32327-2020

<http://doi.org/10.15366/9788483447758.cj.5>

Printed in Spain - Impreso en España

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	9
MATSUO BASHŌ.....	19
1. Conceptos previos.....	19
2. Bashō y la tradición poética.....	26
3. Vida de Bashō.....	28
4. Obra poética.....	49
SENDAS HACIA EL INTERIOR.....	71
DIARIO DE VIAJE DE SORA.....	117
<i>OKU NO HOSOMICHI</i> : ANÁLISIS.....	153
BIBLIOGRAFÍA.....	227

INTRODUCCIÓN

Aunque el mundo levante fronteras y montañas, la literatura se abre camino como un viajero ansioso por descubrir, transmitir y recibir el asombro que el peregrino y el habitante del pueblo extranjero se arrojan mutuamente. No importa que los idiomas sean distintos, ni que existan miles y miles de kilómetros: las esencias de las palabras se moldean con las formas nuevas de otra lengua y reciben con alegría la frescura de la sorpresa de su recién estrenado atavío y de las miradas curiosas de lectores tan distintos y tan iguales. A veces, no consiguen llegar a buen puerto, pero, cuando una obra consigue transformarse en otra lengua, sin olvidar la que la originó, sucede lo que en castellano expresamos así: «se tiende un puente».

La obra que presentamos aquí, *Oku no hosomichi* 奥の細道, que hemos bautizado en su nuevo renacer con el nombre de *Sendas hacia el interior*, es uno de los puentes literarios más sólidos y más apreciados entre el castellano y la lengua japonesa. Un clásico en su literatura de origen, comparable en importancia a nuestro «Cántico espiritual», *Oku no hosomichi* ha sido traducida constantemente desde que Octavio Paz y Hayashiya Eikichi 林屋永吉 emprendieran juntos la dura tarea de poner la primera piedra y es, hoy día, una de las obras japonesas más traducidas a nuestra lengua (y, además, *bien* traducida). Conscientes de que este no es un puente endeble, no tendremos la osadía de decir que traemos aquí la mejor de las traducciones (posiblemente, no lo sea). Pero el tiempo se acumula en los cuerpos, agrieta con su peso la respiración de las cosas y se posa sobre sus formas como un silencio hecho de polvo; esperamos que esta traducción, que no tiene la virtud de ser la primera ni la última

(nunca habrá una última), cumpla al menos su función de limpiar ese tiempo que envejece las palabras.

Tenemos, sin embargo, otros motivos para que el lector se asome a la nueva traducción de *Oku no hosomichi* que aquí traemos. Aunque hemos dicho que *Oku no hosomichi* y su autor, Matsuo Bashō, han sido muy traducidos, desgraciadamente no han sido tan bien estudiados, al menos en castellano. La biografía del poeta o su producción poética han sido dibujadas con un trazo muy fino que, si bien nos ayuda a dibujarnos una idea de quién era y qué hizo, no consigue aclarar muchos puntos que, si no son nombrados, hacen que difícilmente *Oku no hosomichi* alcance la significación que tuvo y tiene en Japón. En nuestra traducción, hemos añadido algunos capítulos que solucionan este problema y dan una respuesta pormenorizada a cómo vivió Bashō y por qué llegó a escribir este diario que tantas veces hemos leído.

Más importante que estos apartados poético-biográficos o, incluso, que la propia traducción de *Oku no hosomichi*, es el documento que le sigue a continuación y que ha sido traducido por primera vez al castellano (y nos atreveríamos incluso a decir que es la primera vez que se vuelca a una lengua occidental). Se trata del diario que el discípulo de Bashō, Sora, fue escribiendo durante todo el viaje que hizo con su maestro por la región del norte. El diario había sido guardado por Sugiyama Sanpū 杉山杉風, también discípulo de Bashō, pero a su muerte fue cambiando de residencia, pasando de familia en familia, de tal forma que a comienzos del siglo XVIII, apenas unos años después de que se hubiese escrito, había desaparecido por completo. En 1938, el diario es descubierto por Yamamoto Saburō en la residencia de Satō Hirosuke. Satō tenía varios objetos de valor, y el estudioso había pedido audiencia para echar un vistazo y valorar esas pertenencias tan raras que se decía que poseía. Sin duda, el hombre debió de quedar muy sorprendido de haber encontrado la piedra angular de los estudios de *Oku no hosomichi* encerrada en una cajita antigua guardada en una casa en Itō, Shizuoka. Después de mucha preparación, Yamamoto realizó una copia del original y años

después, coincidiendo felizmente con el trescientos aniversario del nacimiento de Bashō, se publica en la editorial Ogawa Shoten.

El diario de Sora supuso un cambio radical de la apreciación que se tenía sobre la literatura de Bashō, en general, y sobre *Oku no hosomichi*, en particular. Su lectura como objeto literario no es muy interesante: abundan las referencias al tiempo que hacía, los trayectos seguidos y apenas contiene algunos poemas que, por otro lado, ya se habían conservado en cartas y otros documentos. Como fuente histórica, sin embargo, su valor es incalculable. Hasta 1944, se pensaba que lo que había hecho Bashō era un diario que, si bien estaba lleno de poesía y seguía una retórica también poética, no dejaba de ser un registro de un viaje por tierras desconocidas. Gracias al diario de Sora, sabemos que la concepción de la estructura del diario es más literaria y estética que cronística: se nombran rutas que Bashō no nombra en *Oku no hosomichi* por resultarle, quizás, anodinas, y no aparecen otras que el poeta pudo haberse inventado por querer coincidir con los grandes relatos del pasado; se descubre la exageración de Bashō, que, deseoso de cumplir con los valores budistas y dar una imagen ejemplar como poeta, no menciona a veces su estancia en casas de señores poderosos y coloca en su relato hospedajes llenos de pulgas y piojos (que, aunque también los hubo, posiblemente no fueron tantos como el poeta dice; el del paso de Shitomae, al menos, se sabe que fue un albergue de renombre); aparece el recelo frente a episodios que, por no ser siquiera mencionados en el poeta de su discípulo, no parecen ya verosímiles. También conocemos las emociones del Bashō de carne y hueso: enfados por no ser recibidos como se merece el renombre del poeta vivo más famoso de su tiempo, alegría por los banquetes de las gentes que lo aprecian y, a veces, indiferencia por las cosas no relacionadas con el mundo de la poesía.

Aunque es verdad que *Oku no hosomichi* puede sobrevivir sin el diario de Sora, no es menos cierto que su fuerza es mayor conociendo todos los pormenores de la ruta seguida. El genio de Bashō, de hecho, no disminuye, sino que aumenta: ahora sabemos que su viaje fue un viaje del alma, que busca siempre lo que desea ver: Matsushima

recostada como una mujer sobre el cristal pulido del mar en calma, el dolor del cuerpo en cabañas deshechas por tormentas o el pie propio pisando las huellas marcadas en la tierra que Li Bai 李白, Du Fu 杜甫 o Saigyō 西行 imprimieron con sus palabras. Estos dos diarios son el ejemplo más feliz de lo que es la condición humana. Nuestra realidad es compleja, enlazada en las tramas de la emoción, la palabra y el hecho. El hecho mismo no existe, se pierde en el tiempo o se derrama en la memoria, convirtiendo su carne de verdad en la sustancia indescifrable del sueño y la conciencia. Toda nuestra vida buscamos, palpamos lugares con las manos de los ojos y, poco a poco, se van formando entradas, como en los diarios, que reformamos o modificamos con los años a nuestro gusto, para quedarnos con aquello que, en nuestra elección, nos marca como humanos. En la visita a un templo o a un monumento, alguno elegirá recordar la frescura del abrazo de la piedra y de la sombra, otro quizás prefiera saborear de nuevo el rocío escarchado de rosa del tomate que se comió ese día, y seguramente habrá alguno que aborreció el lugar y no habla de él o lo transfigura en otra cosa para contarle con más interés.

Estos dos diarios, como dos amigos que andan juntos, señalan todos estos procesos, y se refutan y se afirman mutuamente en el camino de su viaje sin que por ello sea uno más real que el otro. Después de más de sesenta años en soledad, ha llegado a nosotros el momento del reencuentro entre la palabra y la historia, entre el sueño de Bashō y el mundo de Sora, y no podemos dejar de expresar nuestra alegría y agradecimiento por haber podido traer a nuestra lengua esa unión de visiones que hacen más rico el sendero del viaje: un sendero hacia el interior del encuentro de la emoción y la palabra.

Esta traducción

El texto que presentamos parte de un buen número de trabajos en japonés que, vistos en su conjunto, clarifican y componen la compleja cartografía que supone la obra de Matsuo Bashō 松尾芭蕉. Abordar

un texto supone siempre abordar un contexto: su relación con otras obras y autores, su posición dentro de la trayectoria literaria de su creador, sus influencias posteriores, etc. Lo paratextual supera con creces al texto elegido y el estudio nunca cesa, ya que la interpretación es un proceso en constante actualización. El lector podrá encontrar al final de este trabajo una extensa bibliografía para comprobar todas las fuentes utilizadas en esta redacción.

En cuanto a las fuentes primarias, se ha utilizado como referencia principal el texto fijado por Ebara Taizō 穎原退蔵 y comentado por Ogata Tsutomu 尾形侑 para la editorial Kadokawa Bunko. Este texto parte de la edición anterior en la misma editorial a manos de Ebara y Nose Asaji 能勢朝次, la cual alcanzó más de cincuenta reediciones durante el largo período de tiempo en que permaneció en las librerías japonesas, pero contiene notables diferencias que actualizan el texto original. Los manuscritos del libro son varios, ya que en la época de Bashō era común la copia a mano y la reestructuración de los originales, con los consiguientes enriquecimientos y problemas ecdóticos que eso supone. Hasta hoy, las fuentes principales son las siguientes:

El manuscrito en dos rollos de Yosano Buson. La versión incluida en el compendio *Transmisión de las palabras con ilustraciones del viejo Bashō* (芭蕉翁絵詞伝 *Bashō Ō Ekotoba den*).

La edición de *Oku no hosomichi* de Izutsuya Shōbei, llamada *Edición de Izutsuya* (井筒屋版 *Izutsuyaban*)

La *Edición de Kansei* (寛政版 *Kanseiban*).

El *Manuscrito de Soryū* (素龍本 *Soryūbon*).

La versión incluida en el *Saifu Kikō* (宰府紀行 «Relación del viaje por Saifu»), editada por el poeta Chōmu 蝶夢 siguiendo un supuesto manuscrito de un discípulo de Bashō, Kyorai 去来.

El *Manuscrito de Sora* (曾良本 *Sorabon*).

La edición elegida es el resultado de un estudio profundo de todas estas fuentes, pero siguiendo, principalmente, el *Manuscrito de Soryū* (素龍本 *Soryūbon*). La edición toma en cuenta, además, el denomina-

do *Manuscrito de Yaba* (野坡本 *Yababon*), el original escrito por Bashō descubierto en 1996 que habría custodiado su discípulo, Yaba, y que supuso una alteración de todos los supuestos filológicos con respecto a la obra magna del poeta. El texto final fijado sigue, de esta manera, la intención literaria final de Bashō y, además, tiene en cuenta sus motivaciones iniciales, ya que es este manuscrito la versión que el poeta habría ido escribiendo durante su viaje. Por supuesto, y aunque la base para la traducción ha sido esta, he tenido en cuenta también otras ediciones, como la de Hagiwara para la editorial Iwanami o la incorporada por Komiya (1989g) en Fujimi Shōbo. Finalmente, para el diario de Sora, he utilizado, nuevamente, los textos de Ogata y Hagiwara, además del de Kanamori (2004) como guía interpretativa para leer el texto.

La traducción en sí se ha ido realizando siguiendo las interpretaciones ecdóticas de estos textos. Aunque se haya partido de un texto ya fijado, la traducción de *Oku no hosomichi* (y de cualquier texto japonés, en general) es, siempre, problemática. En primer lugar, por la propia naturaleza del idioma y su diferencia con el español: en muchas ocasiones, la ausencia de sujetos o la no marcación de la función gramatical de las palabras en japonés produce una riquísima ambigüedad que se pierde en castellano. Esto sucede, en especial, con los poemas recogidos, por otra parte inevitable, ya que la traducción poética es una traslación de conceptos e ideas con una arquitectura distinta. Traducir un clásico viene a ser, poniendo un ejemplo un poco tonto, como reconstruir una catedral de piedra utilizando el barro: a veces, se podrá llegar a la misma cúspide sin perder altura; otras, las más de las veces, será inevitable poner una forma nueva donde no la había para esconder la imprecisión endeble del barro. A esto, se le añade, en un segundo lugar, todo el bagaje cultural de una literatura rica y distante que necesita ser glosado y que dificulta, si bien aclara, la lectura. El lector puede elegir el modo de adentrarse en el texto y perdonar las faltas de un exceso de academicismo que, por otro lado, consideramos, esta vez, necesario.

Más difícil de traducir es, si cabe, el diario del discípulo de Bashō, Sora. El relato literario se ve siempre desde la estética, pero la crónica

requiere de paciencia y minuciosidad al trasladarse al papel. El diario de Sora está repleto de lugares de grafía dudosa, topónimos de difícil lectura y nombres cuya pronunciación, a veces, ni siquiera queda registro. En japonés, a veces ocurre la incómoda situación de ser capaces de entender el significado de una palabra pero no poder leerlas con precisión, debido al uso de los caracteres chinos o *kanji*, los cuales pueden cambiar su pronunciación dependiendo del carácter que los acompañe. Los topónimos, en concreto, son, quizás, los de más difícil lectura, ya que muchas veces sufren alteraciones fonéticas casi mínimas que hacen de algo tan simple como la transliteración un proceso de constante búsqueda e investigación.

A esto se suma, además, una anotación minuciosa de las horas y el tiempo meteorológico. Aunque entonces era muy importante este tipo de registros por ser usado por los viajeros para establecer sus itinerarios, nos encontramos ante un caso de extremada meticulosidad: el diario de Sora es el libro de mediados del período Edo que señala los horarios con mayor exactitud y es famoso precisamente por eso. De nuevo, el sistema horario utilizado es plenamente japonés, basado en los doce animales del zodíaco chino, y ha sido necesario adaptarlo a las horas que conocemos utilizando tablas de conversión.

El título elegido para esta traducción se deslinda ligeramente de los recogidos en otras versiones de otros autores. La primera vez que *Oku no hosomichi* vio la luz en castellano fue con el nombre de *Sendas de Oku*, en la versión de Octavio Paz. El poeta mexicano decidió dejar *Oku* sin traducir, ya que, para él, ese topónimo aportaba cierto misticismo exótico. *Oku*, desde luego, es difícil de traducir: estrictamente, se refiere a Michinoku 陸奥, la región por la que Bashō transita en su peregrinación y que suponía todavía una zona remota y pintoresca para los japoneses procedentes de Edo y Kioto; por otra parte, *oku* en japonés designa lo profundo, tomada al mismo tiempo en su sentido más banal y en el más mundano. Cuando hablamos de coger algo del fondo de una estantería, por ejemplo, se utiliza *oku*; cuando hablamos de una realidad que tiene una dimensión profunda escondida, hablamos de cosas que son *okubukai* 奥深い. *Oku*

no hosomichi, sería así, los senderos hacia lo escondido, hacia una realidad desconocida en una región casi ignota. Aquí, optamos por «Senda hacia el interior» por acercarnos, tangencialmente, a esa dimensión: hablamos del camino hacia el interior de Japón, así como el camino al interior de las cosas ocultas en nosotros mismos y en nuestra multiplicación especular del yo que en la literatura japonesa se transforma en paisaje.

Se ha utilizado el sistema Hepburn de transcripción por ser el más extendido y el más cercano a los hispanohablantes. Salvando algunos matices de articulación, la pronunciación japonesa es muy cercana a la española y se puede apreciar un texto pronunciándolo a la manera española. No obstante, hay algunas excepciones que se deben tener en cuenta antes de leer un texto:

Ante vocales *i* y *e*, *g* se pronuncia /g/. Sucede lo mismo ante *a*, *o* y *u*.

H se pronuncia aspirada ante *a*, *e* y *o*, y como fricativa alveolo-palatal sorda ante *i*.

J se pronuncia como una semivocal palatal aproximante.

Y se pronuncia /j/

Z se pronuncia /z/, como en inglés.

En general, se respeta la percepción por parte de los nativos del japonés de los topónimos como nombres propios y no se amputa el sufijo toponímico para evitar la creación de un tautopónimo: de esta manera, optamos por el río Mogamigawa en vez de el río Mogami (-*gawa* significa río).

Los nombres japoneses comienzan por el apellido y son seguidos del nombre (en Matsuo Bashō, Matsuo es el apellido). A veces, el apellido y el nombre son separados por la preposición *no*, que significa *de* (Fujiwara no Yoshitsune sería, pues, Yoshitsune de Fujiwara).

Finalmente, para facilitar la tarea al lector de hacerse una idea aproximada del viaje, incorporamos un mapa en el que se puede ver el recorrido tomado por el maestro y su discípulo. En dicho mapa,

las paradas no coinciden con las entradas del diario porque se han tenido en cuenta los lugares donde se hospedaron. De esta manera, en vez de poner «Aldea de Iizuka», aparece «Nihonmatsu», sitio donde se albergaron y desde donde realizaron la excursión al lugar que conforma la entrada del diario.

MATSUO BASHŌ

1. CONCEPTOS PREVIOS

La historia del *haiku* 俳句 comienza en el período Edo y es precisamente Matsuo Bashō el poeta que lo eleva a una posición de autonomía poética propia. Estrictamente hablando, la denominación *haiku* no llegará hasta el período Meiji, cuando Masaoka Shiki¹ le dé su forma definitiva a comienzos del siglo XX². La historia del *haiku* es indisoluble de otra de las formas más conocidas en Occidente, el *haikai no renga*, gracias al interés demostrado por numerosos poetas, entre los que podemos contar a Octavio Paz. El *haikai* 俳諧, *haikai no renga* 俳諧の連歌, *renga* o *renku* 連句 es una producción poética colectiva en la que los participantes componen o recitan tiradas de versos sobre un mismo tema o que, en orden, van espontáneamente construyendo un tapiz de imágenes a partir de las réplicas entre los asistentes a la sesión literaria.

Las motivaciones iniciales del *haikai* eran primordialmente humorísticas: la risa era el único objetivo concebible y no se consideraba un género serio que pudiera alcanzar cotas estéticas. El humor utilizado, a veces sutil, a veces extremadamente directo, no dejaba fuera ninguna posibilidad, ya que adoptaba temas de naturaleza sexual, escatológica, social y un largo etcétera. La exposición y la réplica, así como las sucesivas contestaciones a partir del segundo poema de la tirada, eran, junto al humor, el artificio detrás de esta peculiar manera de componer. Había, sin embargo, un elemento más, de radical

¹ 正岡子規, poeta japonés del período Meiji y uno de los mejores creadores de *haiku*.

² Para un conciso y claro análisis de la renovación poética de Shiki, véase Shibata (1998).

importancia si tenemos en cuenta que fue la base para la constitución del *haiku*: la sorpresa.

El humor acontece a partir de lo inesperado. La risa puede venir por un comentario ingenioso o por una historia a la que estamos acostumbrados y que, sin embargo, nos agrada. La carcajada, no obstante, solo surge cuando se dan dos condiciones: cuando, como con la risa, escuchamos algo que concuerda con aquello que consideramos gracioso³ y cuando el contenido de lo escuchado se deslinda de los patrones que conocemos, especialmente si esto se produce al final de una estructura que consideramos trillada o conocida por todos. Me permito traer a colación un ejemplo de Rabelais: en una de las fábulas de Gargantúa, el escritor francés nos relata cómo un león y una raposa, al encontrarse con una vieja y perder el conocimiento esta por el pavor que le causa el león, descubren una *herida* entre sus piernas y deciden rellenarla con hojas secas, a lo que el cuerpo de la vieja responde con una pedorrera sin fin por el aire que ha entrado por su frente. Esta historia, de un gusto muy europeo y cuyo contenido humorístico solo puede ser apreciado por aquellos a los que agrada lo verdaderamente mundano y grotesco, no triunfa simplemente porque el tema tratado sea gracioso, sino porque la estructura preconcebida del que va leyendo es otra: mientras que el lector espera una fábula esópica que celebre el ingenio y que dé al final una lección provechosa, con lo que se encuentra es que los personajes recurrentes en esa fábula arquetípica no solo hacen que esta derive en una trama escatológica y banal, sino que cualquier intento de moraleja desaparece por completo.

³ Puede parecer que esta no es una respuesta a qué es gracioso y qué no, pero el humor tiene un alto componente cultural y es aprendido. Los niños ríen ante bromas que no entienden si ven a un adulto reírse y asocian el fenómeno percibido como gracioso. Lo mismo pasa, creo, con los adultos, que, de repente, se encuentran en situaciones donde el sentido del humor imperante es distinto al que están acostumbrados y esto se extiende a lo largo del tiempo sin que puedan volver a sus entornos anteriores: en este caso, dependiendo de la personalidad, puede ser que desarrollen rechazo hacia el nuevo tipo de humor o bien que aprecien esa faceta humorística nueva (en el caso del adulto, sin renunciar a la propia).

En el *renga* ocurre lo mismo: la sorpresa es la clave para que el humor estalle como estalla la carcajada. Me permito traer un ejemplo recogido por Keene (1999:14) de Sōkan⁴. En una velada poética, Sōkan fue retado por uno de sus acompañantes con los siguientes versos:

苦々しくも	<i>Niganigashiku mo</i>
おかしかりけり	<i>okashikarikeri</i>

Incómodo y penoso,
pero también gracioso.

La respuesta de Sōkan, que no se hizo esperar, fue como sigue:

わが親の	<i>Waga oya no</i>
死ぬる時にも	<i>shinuru toki ni mo</i>
屁をこきて	<i>he wo kokite</i>

También ahora
muriéndose mi padre
se me escapa un pedo.⁵

Como si fuera una adivinanza, el poeta responde, pero deja de lado cualquier intento de alteza para arrojar una imagen totalmente vulgar. Lo verdaderamente gracioso es que el efecto de excelencia no se rompe hasta el mismísimo final del poema: capta la atención de su interlocutor dando una imagen que no coincide sino en parte con lo penoso y la extrañeza⁶ enunciada anteriormente y, cuando el que escucha se pregunta qué tendrá que ver eso con la tragedia en la muerte del padre, se le contesta lo que el poeta estaba ocultando en ese cuadro: se había tirado un pedo⁷. El pedo ha sido y será siempre, por su capacidad de señalar la irreverencia de la existencia humana frente a nuestros deseos de trascendencia y por ser capaz de devolver

⁴ Yamazaki Sōkan, 山崎宗鑑 poeta de *haikai* que no nos es del todo desconocido, ya que aparece con cierta recurrencia en la poesía de Machado: «A una japonesa, / le dijo Sokán: / con la blanca luna / te abanicarás, / con la blanca luna / a orillas del mar».

⁵ La traducción es mía.

⁶ *Okashi* をかし es algo gracioso en el sentido de que es extraño o irreverente.

⁷ Al no marcarse la persona en el verbo japonés, no sabemos si la flatulencia viene del poeta o de su padre moribundo.

toda metafísica a la intrascendencia de lo corpóreo⁸, un estandarte de lo inesperado y de lo hilarante; pero esa no es la razón por la cual el poema es gracioso: lo verdaderamente desternillante es que llega en un momento inesperado en el que la conjunción de elementos incrementa las posibilidades humorísticas que dicho recurso tenía.

El *haikai* evolucionó utilizando la sorpresa como resorte humorístico hasta que la escuela Teitoku y, posteriormente, la escuela Danrin, de las que hablaremos posteriormente, añadieron, de diversa forma, un gusto por la polisemia y por el juego de palabras que multiplicaba las posibilidades del humor con varias interpretaciones por cada composición. Fue de esta tradición de la que bebió Bashō y, como veremos en el capítulo dedicado a su figura, fue este el tono que más gustaba adquirir durante su juventud y que difícilmente perdió en su senectud, durante la cual, en contadas ocasiones, recuperaba su voz más afable y distendida.

A modo de resumen, podemos decir que el *haikai* tomó su origen de los *waka* del período Heian, se convirtió en un género propio por la popularidad que le confirieron los poetas de la escuela Danrin y Teitoku y Bashō se inició en esta tradición de veladas poéticas en las que el humor y la parodia predominaban. Como poeta excelso que era, Bashō llevó el género del *haikai* más allá y comenzó a introducir temas de mayor ambición, orientados a la estética de las cosas, en lugar de solamente continuar con lo humorístico. Entre sus obras, además, hizo del *hokku*, los primeros tres versos de los *tanka* que constituyen las tiradas del *haikai*, una forma autónoma con respecto del *haikai* en sí que podía ser apreciado como objeto artístico exento.

El *hokku*, por tanto, terminó por convertirse en el hermano menor del *tanka*, una estrofa sobre la que el ejemplo de Bashō sentó cátedra

⁸ La negación del pedo en determinados ámbitos o situaciones sociales es precisamente, además de un rechazo natural a un olor desagradable, una respuesta contra el nihilismo implícito en su fugacidad y en su organicidad. El pedo es un memento de la bioquímica del cuerpo, corruptible, que nos aleja de toda pretensión ontológica. Por la boca, el ser humano se autoengaña en su delirio lingüístico; por otro orificio, su cuerpo le recuerda, en momentos arbitrarios, su lugar en el mundo.

y confirió las siguientes características: métrica de tres versos de 5, 7 y 5 moras respectivamente; inclusión de una palabra estacional, es decir, que hace referencia a la estación (primavera, verano, otoño e invierno) en que fue escrito, denominada *kigo*; separación por una cesura que divide el poema en dos; unión subtemática entre dos de los tres versos, que constituyen un bloque que explicita o complementa al verso restante; inclusión de un elemento de sorpresa, heredero de la tradición del *haikai*.

El *haikai* y su heredero, el *hokku* 発句, convivieron durante el período Edo⁹, tiempo después de la muerte de Bashō, hasta que el primero perdió la popularidad de la que había gozado durante el período Edo alrededor de los comienzos de Meiji¹⁰. El *hokku*, sin embargo, sobrevivió, y, después de haber sido practicado por portentosos poetas como Yosano Buson o Kobayashi Issa, Masaoka Shiki, uno de los literatos más dotados de toda la historia de Japón, lo convirtió en la estrofa de mayor prestigio y popularidad de la época reformando sus temas e, incluso, fue rebautizado gracias a ello con un nuevo nombre: *haiku*.

Lo que en Occidente conocemos como *haiku* es, por tanto, el resultado de trescientos años de historia en que se produjeron cambios formales y temáticos y en que la escritura colectiva pasó a ser un proceso contemplativo individual en la mayor parte de los casos. No deja de ser interesante cómo los *haiku* de Benedetti, por ejemplo, retomaron el humor como base tal y como lo hicieron los *haikai* que los japoneses escribieron siglos atrás. En Japón, también, el *haiku* se utiliza recientemente no solo como la forma de percepción estética que concibieron Bashō o Shiki, sino que es, en ocasiones, un modelo en el que el humor tiene cabida y uso.

⁹ Período histórico que se extiende del veinticuatro de marzo de 1603 hasta el tres de mayo de 1868 y que se caracterizó por el completo aislamiento de Japón al mundo, el crecimiento económico y el desarrollo de las artes.

¹⁰ Período histórico que abarca desde el veintitrés de octubre de 1868 hasta el treinta de julio de 1912. Durante esta época, Japón abrió sus puertos y comenzó a adoptar numerosos aspectos de la cultura occidental.

Menos recurrente que el *hokku* en *Oku no hosomichi* es la forma denominada *tanka*, la cual aparece en contadas ocasiones. El *tanka* es una forma adscrita al *waka*, una categoría que engloba un buen número de estrofas japonesas en las que se encuentran, por ejemplo, las *chōka* 長歌 (estrofas de cinco y siete sílabas que se alternan hasta finalizar en un verso de siete) o las *sedōka* 旋頭歌 (estrofas con la forma 5-7-7). La característica principal del *tanka* 短歌 es la de estar constituida por versos de cinco y siete moras organizados en una estructura 5-7-5-7-7. Estas estrofas eran la unidad básica utilizadas en el *haikai no renga*, donde se intentaba, como ya hemos explicado, que los participantes completasen estrofas proponiéndose mutuamente comienzos versales distintos.

Como se puede percibir, el *hokku* comparte la misma métrica de los tres versos iniciales del *tanka*, situación que se debe a que este es, efectivamente, una escisión del mismo que comienza a tener valor estético propio durante el período histórico que vive Bashō (en buena manera, gracias a sus propios esfuerzos por revalorizarlo). Formalmente, además, el *tanka* cuenta con varios requisitos que lo condicionan: la separación del poema en bloques versales (de uno, dos, tres o cuatro cesuras, aunque puede ser ignorada y no contener ninguna), encabalgamientos, y, en ocasiones, ruptura de patrones rítmicos (exceso o falta de moras que completen el cómputo de los versos).

Temáticamente, el *tanka* es una composición muy versátil con un alto número de ámbitos utilizados como material poético: no solamente se centran en motivos recurrentes de la poesía japonesa (naturaleza, pensamientos filosóficos o problemas vitales), sino que, por su raigambre social, hacen referencia a situaciones y hechos cotidianos, a veces con un tono costumbrista, y no son pocas las veces en que se escoge hablar de la guerra, del campo, de los estamentos sociales, del patriotismo o de las relaciones amorosas entre personas concretas. Como subgénero especial dentro de este gran número de temas, debemos mencionar el *kyōka* 狂歌 (algo así como «canción alocada» o «poesía de la demencia»), un tipo de *tanka* que floreció en

el período Edo y cuya composición se basaba en la parodia de composiciones poéticas anteriores. No deja de ser interesante, pues, que, en el momento en que el *hokku* transmutaba de una forma cómica en una seria, el *tanka* seguía el camino inverso y la parodia alumbraba el camino a seguir en la composición poética.

Como extensión del *hokku* y creación original de Bashō, debemos hablar aquí del *haibun*. El *haibun* 俳文 es un género que combina poemas (*hokku-haiku*) con pasajes en prosa que tienen al lirismo y que conforman una unidad poética bimembre (prosa-poema). El término *haibun* fue acuñado por primera vez por el mismo Bashō, y es un género del que precisamente la máxima expresión es la obra que aquí presentamos: *Sendas hacia el interior*.

Finalmente, es necesario hacer mención a la base métrica de la poesía japonesa. Mientras que en la poesía castellana la unidad mínima es la sílaba y el ritmo se desencadena mediante la ordenada distribución acentual, la poesía japonesa tiene como unidad básica la mora. La estructura moraica es inferior a la estructura silábica y, en japonés, se constituyen generalmente por una consonante y una vocal, de tal manera que no se produce, como sí ocurre en castellano, la aparición de sílabas trabadas o sonidos consonánticos de cierre (en japonés, es impensable sonidos tan normales para nosotros como los que encontramos en *tres*, *sinceridad* o *comer*; solamente encontraremos, a final de sílaba la nasal -n, la cual, además, se cuenta como una mora o sonido propio). A esto se añade la diferenciación entre vocales breves y largas (*yuki* 雪 «nieve», dos moras, no es lo mismo que *yūki* 勇氣 «valor», tres moras), además de la aparición de consonantes geminadas, cuyo paro silábico constituye una mora de por sí (*kitte*, por ejemplo, tiene tres moras porque contiene una -t- geminada que se pronuncia *ki*, cesando la pronunciación un momento para pronunciar *te*, como ocurre también en italiano con palabras como *trattoria*). Las estructuras antes mencionadas de 5-7-5 para el *haiku*, por tanto, se refiere a versos constituidos por cinco, siete y cinco moras siguiendo las reglas de pronunciación que hemos expuesto en este párrafo. Por motivos obvios, en las traducciones que presen-

tamos al castellano utilizamos la sílaba e intentamos mantener esa estructura 5-7-5 (cuando es posible) partiendo del cómputo silábico.

2. BASHŌ Y LA TRADICIÓN POÉTICA JAPONESA

Bashō fue, sin duda, el gran renovador de la poesía japonesa en los albores del período Edo¹¹; pero en su juventud comenzó imitando las formas de los maestros y de los estilos predominantes en el mundo literario de su época. En los años inmediatamente anteriores a este poeta, dos son las grandes corrientes estéticas que dominan el panorama poético japonés: la escuela Teitoku y la escuela Danrin.

Matsunaga Teitoku 松永貞徳 (1571-1653) da nombre a la primera de las escuelas del *haikai*. Nacido en Kioto, este literato fue un verdadero erudito que a la edad de 20 años ya había sido asignado como secretario de Toyotomi Hideyoshi¹². Bajo su tutela, los poetas que lo siguieron celebraron veladas poéticas en las que la risa y la parodia eran las máximas establecidas para la creación. El ideal de la escuela Teitoku era el *haigon* 俳言, es decir, vocablos y palabras mundanos que se alejaban de la estética de la belleza de la alta poesía que dominó el período literario anterior. Esta poesía trivial no solo alegraba el espíritu, sino que, además, apartaba a los hombres de vicios y pecados mayores (o, al menos, así pensaban sus practicantes).

Frente a esta poética, tras la muerte de Teitoku surgió una nueva manera de acercarse al *haikai*, denominada escuela Danrin 檀林. La escuela Danrin, fundada por Nishiyama Sōin 西山宗因, mantiene la gran mayoría de los elementos de la escuela Teitoku (parodia, juegos de palabras, ruptura versal, etcétera). Las primeras clasificaciones de estas escuelas inciden, precisamente, en que las dos escuelas son las dos caras de una misma moneda: los sucesores fieles a la estética de

¹¹ Véase «Vida de Bashō» en este trabajo.

¹² Señor feudal que unificó Japón y una de las figuras más importantes del Japón pre-moderno.

Teitoku practicaban «el arte viejo» (古風 *kofū*) mientras que la posteriormente llamada escuela Danrin era conocida como el arte nuevo (*shinpū* 新風). La escuela Danrin aporta, sin embargo, una característica que no se aprecia en la poesía de la escuela Teitoku: la necesidad y el deseo de buscar formas nuevas y libres distintas de la tradición anterior. Fue ese deseo el que heredó Bashō y el que le sirvió para dar a la poesía japonesa una perspectiva fresca y nueva.

Si la poesía de Bashō tuvo como base las escuelas Danrin y Teitoku, para la creación de *Oku no hosomichi* se puede señalar, como influencia primordial, la literatura de diarios. Li Bai y Du Fu, grandes viajeros y poetas chinos, fueron los referentes clásicos de Bashō. Es en la literatura japonesa, sin embargo, donde debemos buscar los dos grandes modelos del poeta de *Oku no hosomichi*: Saigyō y Sōgi.

Saigyō, nacido Satō Norikiyo 佐藤義清, fue un monje del período Heian y uno de los poetas más celebrados de su época. Tomó los hábitos cuando contaba con poco más de veinte años y se dedicó desde entonces al retiro espiritual y la composición poética. Sus escritos sobre el viaje y su excelente poesía hicieron que Bashō lo admirase como el ideal a alcanzar en vida. No era para menos: Saigyō fue uno de los primeros poetas en viajar a las regiones desconocidas del norte de Japón y solo se alejaba de sus costumbres ascéticas para entregar su alma a la contemplación de la naturaleza. Sin Saigyō, es seguro que ni la veneración por la belleza de los paisajes ni la necesidad de acercarse a las tierras recónditas del norte habrían nacido en Bashō, y, por tanto, *Oku no hosomichi* no habría jamás tomado forma.

Más cercano en el tiempo a Bashō fue Sōgi 宗祇 (1421-1502), monje budista del período Muromachi. Uno de los mayores maestros de *haikai* de su época, fue una auténtica celebridad con cientos de poetas como discípulos. Invitado por las principales personalidades políticas de la época, recorrió casi todo Japón a pie y dejó tras de sí un extenso cuerpo de poemas dedicados a los lugares que visitó. Murió en una posada de camino a Mino, hecho que conmovió a Bashō y que lo convenció de la belleza y la pureza en la imagen del poeta que muere durante el viaje.

3. VIDA DE BASHŌ

Conocemos muy pocos datos de los inicios de la vida de Bashō por la escasez de material documental disponible sobre ello. Se cree que nació en 1644, posiblemente en Ueno o la cercana villa de Tsuge (Abe, 1961: 2), poblaciones situadas en el país de Iga (actual prefectura de Mie), a unos 50 kilómetros de Kioto. La ciudad de Ueno había sido fundada en 1585 y, para 1608, cuando se entregó el liderazgo de los países de Iga e Ise a Tōdō Takatora 藤堂高虎, daimyō o señor feudal procedente de Ōmi que se unió a Tokugawa Ieyasu en el sitio de Osaka, la ciudad ya se había convertido en el centro político y económico de la región (Keene, 1999: 72).

Bashō, llamado Matsuo Munefusa 松尾宗房¹³, fue el tercero de seis hermanos, el segundo varón. Es posible que su familia fuera parte de las capas más bajas del estamento guerrero, aunque algunas investigaciones afirman su condición campesina: lo más probable es que perteneciera a una familia del clan Matsuo venida a menos (Imoto, 1968: 11). En cualquier caso, la trayectoria de sus familiares es prueba suficiente de que, si bien se relacionaron con los estamentos superiores, no se desmarcaron de la vida del vulgo de la época: su padre, Matsuo Yozaemon 松尾与左衛門, originario de Tsuge, no debió de tener mucha holgura económica, incluso si creemos cierta la teoría de que, además de poseer tierras para labrar, enseñaba caligrafía; su hermano mayor, Hanzaemon 半左衛門, fue vasallo al servicio de la familia Tōdō hasta su muerte en 1706 y tres de sus cuatro hermanas –se cree que la hermana mayor sufrió una muerte prematura– se casaron con ciudadanos de Ueno dedicados al comercio (Imoto, 1968: 68).

Los inicios de Bashō se encaminaron por los mismos derroteros que los de su linaje. Algunas teorías apuntan a que fue designado

¹³ En realidad, no fue el único nombre que tuvo. Los japoneses, al igual que otros pueblos de Asia, contaban con un nombre de infancia (*yōmyō* 幼名), que perdían al celebrar el *genpuku* 元服, un rito de paso a la mayoría de edad. El de Bashō fue Kinsaku (金作). Aunque Munefusa fue el principal, también tuvo otros nombres como Chūemon (忠右衛門) y Jinshirō (甚四郎).

mayordomo o paje en una casa del clan Tōdō unos pocos años después de la muerte de su padre en 1656, al servicio de un familiar directo de Takatora, Tōdō Yoshikiyo 藤堂良精, aunque no ha podido corroborarse (Ueda 1982, 21); lo que sí podemos confirmar, sea cual sea el modo en que el poeta comenzó a trabajar en tal lugar, es que entabló amistad con el heredero de la familia, Tōdō Yoshitada, dos años mayor que Bashō, y que, gracias a él y al gusto que este profesaba por la poesía, Bashō pudo iniciarse en el arte del *haikai* en Kioto bajo la tutela de Kitamura Kigin 北村季吟, sobresaliente poeta y crítico discípulo de Matsunaga Teitoku. De esa época se conserva el primer poema de Bashō, de 1662, que escribió bajo el seudónimo de Matsuo Sōbō 松尾宗房. El poema recoge y recrea lúdicamente un tema tratado por numerosos poetas precedentes y que toma prestado, además, el primer verso del conocidísimo *tanka* 69 de *Ise monogatari* (Masuda, 2004:141):

廿九日立春ナレバ
春や来し
年や行きけん
小晦日

Nijūkunichi risshun nareba:
haru ya koshi
toshi ya yukiken
kotsugumori

Por caer el primer día de primavera un 29
La primavera viene,
el año se va;
para Año Nuevo, dos días

En 1664, Bashō y su amigo y amo Yoshitada publican bajo los nombres de Sōbō y Sengin en una antología elaborada por Matsue Shigeyori titulada *Sayo no Nakayamashū* (*Antología de Sayo no nakayama*¹⁴). Los dos poemas de Bashō en esta antología son los dos primeros *hokku* que publicó el poeta de los que tenemos constancia (Ebara, 1980a: 477). Al igual que en el caso anterior, ambos están marcados por el estilo de la escuela Teitoku y también utilizan la referencia como forma de estructuración principal del sentido y la intención

¹⁴ Se conoce como *Sayo-no-nakayama* 小夜の中山 a un camino de difícil tránsito entre las ciudades de Kakegawa y Shimada en Shizuoka, famoso por ser el origen de la leyenda de Yonakiishi 夜泣き石, una piedra de la que se dice que llora al hacerse de noche.

poemática. En 1665, Kitamura Kigin, Bashō, Yoshitada, y dos poetas más de Iga participaron en un homenaje a Teitoku con motivo del decimotercer aniversario de su muerte (Keene, 1999:74). En esta reunión, que patrocinaba el propio Yoshitada, compusieron una tirada de cien versos, de los cuales dieciocho pertenecían a Bashō.

En 1666, apenas un año después, Yoshitada muere repentinamente en verano y, con él, la protección con la que Bashō contaba. El hermano de Yoshitada tomó a su viuda en matrimonio y adquirió los derechos de herencia de la familia. Con todo, Bashō no se trasladaría a Edo hasta 1672. Durante ese tiempo, es posible que residiese en Kioto, como señalan algunas de sus primeras biografías, o que hiciera breves estancias en la capital trasladándose periódicamente desde Ueno¹⁵. No sabemos con certeza cuáles pudieron ser los motivos que empujaron al joven poeta a quedarse en un lugar donde las oportunidades de medrar eran casi nulas. Algunos autores dan como legítimos los rumores de que Bashō se amancebaba con una monja llamada Jutei con la que tuvo uno o varios hijos, pero estos relatos tienen el defecto de contar con una nula base documental¹⁶. El número de posibilidades equivale a cuantos escenarios podamos imaginar.

En cualquier caso, sí tenemos constancia de que Bashō siguió escribiendo y de que, además, se formó en caligrafía y en los clásicos de filosofía y poesía. Entre 1667 y 1671 aparecen hasta cuatro antologías que recogen composiciones suyas. En 1672, publica su primer libro: *Kai ōi* 貝おほい («El juego de las cáscaras de almeja»), una recopilación de treinta poemas de treinta poetas de la capital enmarcados por los comentarios del mismo Bashō. Gracias a esta última obra podemos inferir que, si bien todavía distaba bastante de gozar de la fama que adquiriría en el futuro, ya que los costes de

¹⁵ Kioto fue la capital del imperio por más de mil años desde 794 hasta su traslado a Tokio en el periodo Meiji.

¹⁶ Estos rumores están recogidos en un libro de un discípulo de un discípulo de Bashō que el académico Nunami Keion descubrió a finales del siglo XIX. Otras biografías señalan que pudo haber tenido una relación adúltera con la mujer de su hermano, con una de las concubinas de Yoshitada o, incluso, con la mujer principal de este (en Japón era común la poligamia en las clases altas).

edición salieron de su propio bolsillo, se había labrado un nombre entre los poetas locales. Ahora bien, los orígenes del dinero para su manutención diaria y la publicación de materiales siguen siendo un absoluto misterio.

Poco después de publicar *Kai ōi*, Bashō decide trasladarse hacia Edo, el germen del actual Tokio, ciudad que, si bien todavía no llegaba a ensombrecer la vida cultural de Kioto, no había dejado de prosperar desde que Tokugawa Ieyasu iniciara su shogunato en ella. Los motivos de Bashō para dejar su vida hasta 1672 atrás no son claros, lo que ha llevado a diversos autores a divagar sobre sus posibles escarceos amorosos o sus deseos de alcanzar la fama en un entorno con menor competencia. Sea como fuere, durante los tres primeros años que pasó en Edo apenas publicó nada, quizás por las dificultades de adaptarse a un clima totalmente ajeno. No es hasta 1675 cuando parece que por fin consigue hacerse un hueco en esta urbe emergente: fue uno de los poetas que tuvo el honor de ser invitado por el daimyō Naitō Yoshiyasu a una velada en honor al poeta Nishiyama Sōin (1605-1682), que había venido personalmente desde Osaka. Bashō aportó ocho versos utilizando por primera vez el seudónimo Tōsei¹⁷ (桃青 «Melocotonero verde»), que usaría oficialmente hasta su muerte.

Ese mismo año Bashō vuelve por primera vez a Ueno desde que se instalara en Edo. Según Hattori Tohō 服部土芳, discípulo de Bashō en Iga, «el día 20 del sexto mes vino a esta aldea y se quedó unos días, para regocijo de su familia y sus viejos amigos, fue una temporada a la capital, volvió otra vez y el dos de Fumizuki [el séptimo mes] regresó a Bukō¹⁸» (Imoto, 1968:26). Sin embargo, no volvió solo: le acompañaba Tōin, su sobrino, quien, por entonces, contaba con entre cinco o seis años y acababa de perder a su padre. Quizás fuera este el motivo de que Bashō decidiera volver momentáneamente a su aldea natal. Él, que, como sabemos, conocía de primera mano

¹⁷ No es descabellado pensar que, de ser ciertas las teorías que apuntan a que el apellido de la madre de Bashō antes de casarse era Momoji 桃地 o 百地 (Abe, 1961:66), el seudónimo de Bashō fuera una referencia a su rama familiar materna.

¹⁸ Provincia parte de Edo.

los sufrimientos y penurias de una casa sin patriarca, actuó como lo hiciera su hermano mayor en su juventud y adoptó a su joven sobrino; él mismo le llamará en una carta «*yūshi Tōin*» 猶子桃印, «mi hijo adoptivo Tōin» (Imoto, 27)¹⁹.

Pronto, Bashō se labró un nombre entre los principales círculos poéticos de Edo y consiguió ser reconocido como uno de los maestros de la escuela Danrin. Las pruebas fundamentales de ello las encontramos en que bajo su tutela se agruparan ya un considerable número de alumnos (alumnos cuya fidelidad sería de por vida, cosa por lo que se les menciona constantemente en los diarios de Bashō: Sugiyama Sanpū, Takarai Kikaku 宝井其角, Hattori Ransetsu 服部嵐雪,...), como sabemos por su colección dedicada a sus discípulos de 1677, y en que viniese publicando asiduamente en antologías de gran renombre. Por si fuera poco, si es cierta la información²⁰ que señalan algunas fuentes de que Bashō había sido empleado temporalmente en el Departamento de Suministro de Aguas del río Koishigawa de la ciudad (Tanaka, 1996: 272), podemos afirmar que, además de su posición envidiable de poeta publicado en Edo y Kioto, Bashō habría conseguido disfrutar, sin duda, de cierta holgura económica. Aunque se dedicó a él durante cuatro años, si los datos de una de sus biografías escrita por su discípulo Morikawa Kyoriku 森川許六 (Imoto), son ciertos, este trabajo no requería, tampoco, de una gran entrega: bastaba con una o dos visitas al mes. Se trataba de un puesto ideal para seguir dedicándose plenamente a sus quehaceres literarios.

En pocos años, Bashō se convirtió en uno de los poetas más distinguidos de Edo. En 1680, influido quizás por los ideales estéticos de los clásicos chinos, a los que había entregado horas y horas de lectura durante sus últimos años, Bashō decide trasladarse a las orillas del río Fukagawa, donde, con la ayuda de sus discípulos, se construye una choza como residencia. Los motivos de Bashō nos son desconocidos, pero no es difícil adivinarlos: para un hombre de treinta

¹⁹ 元禄六年荊口書簡 *Genroku rokunen Keikō shokan* (epistolario de Keikō del año 6 de Genroku).

²⁰ La información contenida en una de las cartas que conforman el epistolario de Bashō ha sido unánimemente tratada como cierta por la gran mayoría de expertos.

y siete años, edad que coincidía con la primera vejez (la esperanza de vida, como es natural, era bastante más baja que la actual), la ajetreada vida de la urbe suponía más un incordio que un estímulo, y más para Bashō, que había empezado a paladear los sabores del ascetismo y la frugalidad.

De cualquier modo, fue este desplazamiento el que bautizó al poeta de Ueno con el nombre por el que es conocido hoy día. El nombre que Bashō utilizaba para todas sus publicaciones era, como expusimos arriba, Tōsei. En 1681, un año después de su mudanza, Rika (李下), uno de sus discípulos, le obsequia con una musácea, un plátano japonés que no da frutos salvo en muy raras ocasiones (Hagiwara Yaosu, 1976: 425). El árbol, llamado bashō en japonés, que era perfectamente visible desde el exterior, hizo que la gente designara a la vieja choza junto al Fukagawa con el nombre de *bashōan* 芭蕉庵 (la choza del plátano), primero, y al poeta como *bashō no okina* 芭蕉の翁 («el viejo del plátano» o «el viejo Bashō»), después. El mismo Bashō se encariñó tanto con la imagen de aquel árbol que se mecía en su jardín que adoptó el nombre como seudónimo en numerosas ocasiones desde la primavera de ese año. El poema que de ese encuentro, el de Bashō, su árbol y el espacio de la choza, que los unía, es famoso, y sigue siendo recogido en las principales antologías del poeta:

芭蕉野分して
盥に雨を
聞く夜かな

*Bashō nowaki shite
tarai ni ame wo
kiku yo kana*

El tifón golpea al plátano
y en el barreño la lluvia
que escucha la noche

Durante esta época, Bashō comienza a experimentar con versos alejados de los ritmos y los temas de la escuela Danrin. Este nuevo camino para el *haikai* venía de sus fervientes lecturas de la filosofía taoísta, de Confucio y de los grandes poetas chinos y japoneses que cayeron en sus

manos: Li Bai, Du Fu, Saigyō y Sōgi²¹. Por si fuera poco, se había iniciado, además, en el budismo zen bajo la tutela del monje Butchō, que vivía cerca de su casa²². Cada nuevo descubrimiento lo acercaba más a un deseo de desprenderse de lo mundano y de buscar, mediante la poesía, los momentos vitales cercanos a una significancia de carácter universal. Dos acontecimientos seguramente le convencieron definitivamente de la necesidad de apartarse del «mundanal ruido»: en 1682, uno de los mayores incendios que asolaron periódicamente Edo, que tuvo su origen en el templo Daienji de Komagome, alcanzó la ribera del Fukagawa y, junto a esta, la choza de Bashō, que quedó reducida a cenizas; tan solo un año después, al poeta, que se hospedaba en el pabellón de su discípulo Takayama Biji 高山麩埜 en el país de Kai en Yamanashi, le llegó la noticia de que su madre había muerto en Ueno.

Ese mismo año, en 1683, Bashō publica, junto con sus discípulos y otros autores adscritos a las escuelas Danrin y Teitoku, una nueva colección poética, *Minashiguri* 虚栗 (*El castaño sin frutos*), en la que se recogen *haikai no renga* que muestran claramente la nueva predilección estética de Bashō por la elegancia sin presunción y la belleza simple. En 1684, Bashō vuelve a al río Fukagawa en Edo, donde le esperaban cerca de cincuenta discípulos para celebrar que habían podido reconstruir su choza con el dinero que habían reunido; la casa se encontraba casi en el mismo punto donde la vieja había ardiendo. Nada de esto, sin embargo, pareció calmar a Bashō, a quien no le quedaba más familia que su sobrino Tōin. Los escritos que nos dejó entonces están marcados por una profunda melancolía. A mediados de otoño, decidió dejar su vida asentada atrás, al menos durante un tiempo, e inició los preparativos para la primera de sus muchas peregrinaciones en busca de una respuesta a la mutabilidad del mundo y de material para su avidez contemplativa. Quizás alentado por sus lecturas, Bashō decidió emular a aquellos poetas que amaba haciendo del viaje una búsqueda de la poesía y lo poético.

²¹ Véanse pp. 38-41 de este trabajo.

²² Para una profunda explicación de la relación entre los clásicos chinos y la filosofía budista en Bashō, véase Nieda (1972) y Sato (1973).

Decíamos, pues, que Bashō partió de Fukagawa e inició su primera peregrinación literaria. Hablamos de peregrinación literaria porque esta partida, junto con otras posteriores, finalizó con la composición de un diario de viaje²³: *Nozarashi Kikō* 野ざらし紀行 (*Crónica del viaje de un cadáver a la intemperie*) en septiembre de 1684, con 41 años. El trayecto que realizó Bashō, que conocemos directamente por el texto²⁴, abarcó buena parte de la parte central de la isla de Honshū; recorrió todo el camino de la costa este desde Edo hasta llegar al santuario de Ise, el más sagrado de la religión sintoísta, y, desde allí, regresó a Ueno tras muchos años de ausencia. Después de cinco días allí, acompañó a Chiri 千里, un discípulo suyo que había caminado con él durante todo el viaje, hasta el lugar en que había nacido, la aldea de Take no uchi en Yamato. Después, ascendió solo al monte Yoshinoyama para disfrutar de la luna de otoño y recorrió las cercanías de su región mientras componía con poetas locales; gracias a esta salida vio la luz *Fuyu no hi* 冬の日 (*Días de invierno*), recopilación poética considerada como una de las primeras impregnadas por el estilo indistinguible de Bashō, cuyos poemas fueron fruto de una reunión de *haikai no renga* en Nagoya. Pasó el Año Nuevo en su casa natal, de nuevo brevemente, para luego salir por Kioto y sus alrededores. No nos extenderemos más en sus tantas idas y venidas²⁵: nos bastará con saber que, después de nueve meses, volvió a Edo, a su choza junto al río Fusagawa, utilizando las vías de *kōshuukaidō*, uno de los cinco caminos que enlazaban la ciudad del shogunato con otros puntos de Japón.

Gracias a este viaje, la fama del poeta y la cantidad de sus discípulos se incrementaron considerablemente. Para Bashō, el año de su vuelta a Edo fue sin duda el comienzo de una nueva forma de percibir la poesía, una calma necesaria para asimilar todo lo que había

²³ La publicación, no obstante, fue póstuma, casi quince años después del final del viaje: 1695.

²⁴ Este es quizás uno de los problemas a la hora de investigar la vida del poeta de Ueno: la mayoría de los datos de los que disponemos provienen de fuentes literarias, lo cual arroja una sombra de sospecha sobre su posible veracidad. Los escritos de la mano del propio Bashō, por ejemplo, son los más susceptibles de haber sido alterados, bien por motivos literarios bien por personales; véase el apartado «*Sendas hacia el interior: análisis*».

²⁵ Hay disponible una traducción al español en FCE.

experimentado: fue el año en que nos dio *Hatsu Kaishi* 初懷紙²⁶ (*El primer pliego de poemas*), una obra compuesta con diecisiete de sus discípulos, y la ya mencionada *Fuyu no hi*. Con todo, puede afirmarse casi con total resolución que fue 1686 el año decisivo de su nueva estancia en Edo, por dos motivos: el primero es que conoce al que será uno de sus discípulos más allegados, Sora, con quien compartirá una relación casi paternal hasta su muerte; el segundo es que, en primavera, compone su poema más famoso, que se incluirá en la antología *Haru no hi* 春の日 (*Un día de primavera*), publicada en el mismo año:

古池や
蛙飛び込む
水の音

*Furuike ya
kawazu tobikomu
mizu no oto*

Un viejo estanque.
La rana salta:
el sonido del agua

De esta composición se ha llegado a decir que encarna la perfección poética y se ha convertido en el arquetipo de *haiku* por excelencia²⁷. Para imaginar el alcance de su significancia, podemos burdamente decir que este poema es para la poesía japonesa lo que para la española es «Amor constante más allá de la muerte» de Francisco de Quevedo. Dado que su análisis requiere más espacio del que disponemos en este apartado, volveremos a él cuando hablemos más específicamente de la poesía de Bashō.

En 1687 Bashō vuelve a los caminos, esta vez acompañado por Sora y un monje budista. El viaje es corto, solamente hasta el santuario de Kashima en el país de Hitachi (en la actual prefectura de Ibaraki), y su cometido no era más que observar la luna de otoño desde lo alto de las montañas. No pudieron satisfacer ese deseo, porque la lluvia dejó la

²⁶ *Kaishi* es un pliego de papel japonés o *washi* en el que se registran poemas, normalmente extraído del kouzo (una especie de morera), y que puede ser guardado fácilmente en el bolsillo interior del kimono.

²⁷ Horikiri (2006:73) afirma que el poema debe su fama a las múltiples críticas y contracríticas recibidas durante el período Meiji.

luna totalmente fuera de vista durante la noche; no obstante, pudieron disfrutar de la compañía del monje Bucchō, que había dejado su residencia en Edo para trasladarse a un templo budista en aquella región. De esta excursión nació *Kashima kikō* 鹿島紀行 (*Crónica del viaje a Kashima*), el segundo de los diarios de viaje de Bashō y uno de los más amenos, que no sería publicado hasta poco más de cien años después, en 1790.

Dos meses después, tras muchos preparativos, Bashō se embarcó en otro viaje, esta vez más largo que la salida a Kashima. Se dirigió al oeste utilizando la vía de Tōkaidō y fue retenido por sus muchos discípulos en Atsuta, Narumi y Nagoya. A finales de año volvió, como la vez pasada, a su casa en Ueno, donde se quedó hasta mediados de primavera. A partir de entonces, se desplazó casi continuamente: disfrutó de los cerezos en flor en Yoshino; visitó el monte Kōya en Wakayama e incluso participó en varias sesiones de *renga* en Nara, además de visitar, en la misma ciudad, los templos budistas de Tōshōdaiji, Taima y Tanba; recorrió sendas de peregrinaje desde Nara hasta Osaka; pasó un mes en Kioto, donde le esperaban varios alumnos de sus viajes anteriores; admiró por primera vez los parajes de Gifu; y, por último, después de volver a Osaka, regresó a Edo, cerca de finales del otoño de 1688. Había andado durante casi de un año.

Dos son los diarios literarios que nos dejó Bashō de su viaje alrededor de Kansai, la parte oeste de la isla central de Japón: *Oi no kobumi* 笈の小文 (*Apuntes de mochila*)²⁸, que abarca desde su partida hasta su llegada a Akashi, adonde llegó en su primera excursión a Osaka tras salir de Nara; y *Sarashina kikō* 更科紀行 (*Crónica del viaje a Sarashina*), en el que se cuenta cómo Bashō y Ochie Etsujin, un discípulo suyo, ascienden al monte Obasuteyama para disfrutar de la luna en los tiempos de cosecha²⁹, poco antes de regresar a Edo. El

²⁸ El término *oi* hace referencia a una especie de cofre de madera donde los peregrinos llevaban la ropa, los víveres y los utensilios budistas.

²⁹ *Tagoto no tsuki* 田毎の月 (*Una luna en cada arrozal*). La vista de la luna desde el monte Obasuteyama era famosa porque se reflejaba en las aguas de cada uno de los pequeños arrozales que descansaban en su falda. Por otro lado, el monte recibe el nombre de *Obasuteyama* (姨捨山 quiere decir, literalmente, «Montaña de abandonar a la tía») por creerse que fue allí donde un hombre dejó a su tía para morir en sustitución de su madre

segundo de los diarios apenas tuvo repercusión tras su publicación en 1704 y el primero es quizás más famoso por sus afirmaciones estéticas que por los poemas que contiene; en cualquier caso, podemos afirmar que los dos sirvieron como esbozos para la que sería la obra más firme y poderosa del poeta de Ueno y que escribiría poco después de realizar el viaje más ambicioso de los que había hecho hasta la fecha; me refiero, como no podría ser de otra manera, al diario de su peregrinación por la región más apartada del norte de la isla central de Japón, poco transitada en aquellos tiempos y, por ende, poco conocida: *Oku no hosomichi* 奥の細道 (*Sendas a la región de Oku, hacia la profundidad*).

En la primavera del año segundo de la era de Genroku, 1689, Bashō dejó una vez más su choza a las orillas del río Fukagawa para entregarse a la peregrinación. Esta vez Sora fue su compañero de viaje, como en otras ocasiones le acompañaron otros de sus discípulos: Bashō siempre prefirió la compañía a la soledad para el viaje. Juntos ascendieron hacia al norte, atravesando lugares emblemáticos como el Nikkō Tōshōgū, el conjunto de santuarios que conforman el mausoleo de Tokugawa Ieyasu, Matsushima (considerado uno de los tres paisajes más bellos de Japón), la ciudad de Hiraizumi o la isla de Sado, a la que dedicó uno de sus mejores poemas. Después de encaminarse de nuevo hacia el suroeste, Sora abandonó momentáneamente a su maestro debido a las dolencias de una enfermedad que no se mencionan en el texto, por lo que Bashō avanzó en solitario hasta llegar a Fukui; allí, un viejo amigo, Tōsai, se le unió en su ruta por un breve tiempo. Cuando Bashō llegó a Ōgaki, Sora y otros de sus pupilos se le unieron para celebrar en una velada poética el otoño y el fin de un viaje que había durado medio año.

Como hemos mencionado anteriormente, desconocemos hasta qué punto los escritos de Bashō se ajustan a la realidad que vivió. En el caso de *Oku no hosomichi*, sin embargo, disponemos de un documento que arroja luces a esa oscuridad histórica: en 1943 se descubrió el diario que Sora había escrito durante el viaje (a diferencia de su maestro, que tardó cuatro años en redactar su versión

tras colgar las sandalias). En esta crónica in situ, el estilo se encuentra despojado de cualquier trascendentalismo o asombro ante los milagros de la naturaleza y de los versos de los antiguos. Por supuesto, todo ello se podría achacar a una falta de talento por parte del alumno preferido de Bashō. Lo que destaca de la crónica, sin embargo, es que muchos de los sucesos que el poeta de Ueno nos cuenta en su diario no aparecen por ninguna parte o son presentados sin los episodios espectaculares que son el aliño habitual de *Oku no hosomichi*. El manuscrito es, en definitiva, una prueba fehaciente de que los acontecimientos del viaje sucumbieron a una intención literaria y fueron sometidos a una reordenación y una recreación de carácter estético³⁰. Volveremos a este punto en el capítulo dedicado al análisis de la obra magna de Bashō.

Tras descansar en Ōgaki durante un buen tiempo, Bashō encamina sus pasos hacia el Gran Santuario de Ise, el cual estaba siendo reconstruido ese mismo año. Al volver a su tierra natal en Iga, el heredero de la familia a la que sirvió cuando no era más que un joven paje, el clan Tōdō, le ofrece alojamiento en su propio pabellón. Aunque Bashō rechaza la generosa oferta, el gesto es una muestra de la gran consideración que se tenía ante la figura del poeta. Por si fuera poco, Bashō contaba ahora con decenas de alumnos en Ueno, ninguno de ellos de condición humilde (algunos eran guerreros, otros eran comerciantes: todos se encontraban en el escalafón más alto del orden social de la ciudad). Todo el mundo, desde los no iniciados hasta los más versados en poesía, conocía su nombre y sabía que se trataba del mayor reformador vivo de las formas poéticas del *haiku*. La leyenda de Bashō ya había nacido mucho tiempo antes de que él muriera y el misticismo que la rodea es tal que no es de extrañar que se le haya conocido durante siglos como el «santo Bashō»³¹.

³⁰ Para una comparación entre *Oku no hosomichi* y el diario de su discípulo, véase Kanamori (2013).

³¹ La figura de Bashō ha sido objeto de un romanticismo tan fuerte que, incluso en la actualidad, se publican estudios que, si bien dudosos, son realmente imaginativos, como el de Morizaki (1999), cuya tesis principal es que el poeta era, además, ninja.

Bashō, quizás cansado por el gran viaje hacia las regiones del norte o quizás cómodo con los halagos de una ciudad que lo veneraba, decide descansar y evitar las grandes travesías. Desde Ueno, viaja continuamente a Kioto, con algunas excursiones breves al lago Biwa. Es aquí donde pasa el fin de año y donde escribe el *haibun* o poema en prosa «Genjūan no ki» 幻住庵記 («Escrito sobre la choza de Genjū»)³². No obstante, si Bashō se volcó en algo durante esta época fue en el *haikai no renga*, la poesía viva, la comunicación poética con otros. De las innumerables sesiones de creación que compartieron él y sus discípulos, muchas de ellas se plasmaron en publicaciones en el mismo Edo. Las más destacables fueron *Hisago* ひさご (*Calabaza*), que vio la luz en 1690, y *Sarumino* 猿蓑 (*El manto del mono*), de 1691. Este último, que recibió grandes elogios y que ha sido considerado como una de las piezas más ilustres del poeta, contiene el ya mencionado poema extenso «Genjūan no ki».

La salud de Bashō empeoró considerablemente durante la primavera de 1690, lo cual le llevó incluso a cancelar un viaje que venía organizando desde hacía meses por la región sur de Japón. La salud quebradiza de Bashō forma parte del ideario común en torno a su figura mítica y él mismo nos ha dejado numerosos documentos en los que nos habla de ella. Sabemos que sufría de cálculos biliares, cólicos abdominales y hemorroides desde los treinta años, y no era poco frecuente que esos dolores y achaques resultasen en melena o en esputos de sangre (Noichi, 1968: 52). Cuando fue a admirar la luna desde el antiguo pabellón de Minamoto no Yoshinaka (1154-1184) a mediados de otoño, nos cuenta que «ver la famosa luna era un esfuerzo demasiado grande y en la casa de Kiso solo podía hablar con la gente mientras estaba recostado»³³. Al año siguiente, los dolores eran tales que tuvo que dejar de escribir por un tiempo considerable, ya que no era capaz de pensar más allá de su dolor.

En 1691 Bashō escribe un diario sobre su estancia en la segunda residencia de Mukai Kyorai, uno de sus diez discípulos más ha-

³² La choza de Genjū fue levantada en Ōtsu, Shiga, por Suganuma Kyokusui 菅沼曲水, poeta y discípulo de Bashō.

³³ Citado a través de Noichi (1968:53)

bilidosos³⁴. Publicado en 1753, *Saga Nikki* 嵯峨日記 (*Diario de Saga*) nos cuenta los placenteros diecisiete días que pasó en el pabellón de su discípulo, con un estilo resuelto y alegre que da la sensación de que el poeta había conseguido librarse de sus constantes achaques, al menos por un tiempo. La prosa es sencilla y poco rebuscada, casi sin ninguna pátina literaria. Se trata del más auténtico de sus diarios o, al menos, el más cercano a lo que nosotros conocemos como tal: apenas unos cuantos poemas sueltos e incontables alusiones a las visitas, los libros que lee o las horas que duerme. Poco después de esta estancia, Bashō y Kyorai se reúnen con Nozawa Bonchō 野沢凡兆, que estaba preparando una nueva antología de los *renga* de la escuela de Bashō, *Sarumino*, que, como ya hemos mencionado con anterioridad, fue un completo éxito.

El otoño de ese mismo año Bashō decide regresar a Edo, no sin antes celebrar otra velada poética con sus discípulos más próximos. Llegará en invierno, dos años y ocho meses después de que dejara la choza en el río Fukagawa para caminar por las regiones del norte. Se hospedó en una de las propiedades de uno de sus acólitos, ya que, a pesar de las medidas tomadas por Sanpū y Sora, fue imposible construir una nueva choza antes de la llegada del poeta, y la vieja, que había abandonado dos años atrás, ya no existía. No obstante, gracias a la enorme fortuna de Sanpū (verdaderamente, Bashō tuvo la mayor de las suertes de contar con él entre sus discípulos) y a las humildes, pero igualmente importantes, contribuciones de Sora, Kifū y Taisui, la tercera choza estuvo acabada a comienzos del verano de 1692. La nueva choza contaba con una serie de elementos distinguidos que agradaron hasta al propio Bashō, conocido por su sobriedad y su deseo de rehuir del sentimiento de apego por los bienes materiales. La choza fue conocida de nuevo por el nombre de Bashōan, pero, a

³⁴ Se les conocía con el nombre de «los diez sabios» (*jittetsu* 十哲) y eran los siguientes: Takarai Kikaku 宝井其角 (1661-1707), Hattori Ransetsu 服部嵐雪 (1654-1707), Naitō Jōsō 内藤丈草 (1662-1704), Sugiyama Sanpū 杉山杉風 (1647-1732), Shida Yaba 志太野坡 (1662-1740), Ochi Etsujin 越智越人 (1656-1730), Tachibana Hokushi 立花北支 (?-1718), Morikawa Kyoriku 森川許六 (1656-1715), Kagami Shikō 各務支考 (1665-1731) y el susodicho Mukai Kyorai 向井去来 (1651-1704). Para un estudio sobre la escuela de Bashō, véase Ōiso (1997)

diferencia de la vez pasada, esta vez la razón no era el llamativo árbol que se mecía con el viento en el jardín de la primera vivienda, ya desaparecido, sino por la fuerza que evocaban los versos de un poeta que habían conquistado y cautivado las almas de todos aquellos que los habían escuchado.

El embelesamiento de la época por la poesía de Bashō fue tal que el poeta, que ya frisaba la edad de los cincuenta, recibía visitas día sí y día también. Quizás era la edad o sus preocupaciones por el abandono inminente del mundo, pero parece ser que Bashō no disfrutaba ya de la plática y de la conversación. Es más, parecía estar hasta preocupado por su ferviente deseo de entregarse a la poesía en cualquier momento. Seguramente sentía que traicionaba las enseñanzas budistas que había aprendido en su juventud, por las cuales debía preferir el silencio sobre la palabra. Para alcanzar la budeidad, debía despertar a la verdad y despojarse de las mentiras que conforman este mundo. En lugar de eso, no podía evitar admirar la belleza de dichas ilusiones y necesitaba expresar esa emoción a toda costa. La poesía fue, sin duda, su gran alivio, pero también, visto desde el punto de vista metafísico, una trampa terrible: jamás llegó a pensar que todas las verdades que encontraba en los suaves surcos del pétalo de una flor o en el timbre del canto del cuclillo no hacían sino atarlo más y más a la realidad que, por sus preceptos, buscaba evitar.

En 1693, el monótono y apacible día a día de Bashō sufrirá un golpe de gran contundencia: su hijo adoptivo, Tōin, cayó gravemente enfermo de tisis. Su padre se hizo cargo de él en la Choza del Plátano, pero todos sus esfuerzos fueron inútiles: para antes del comienzo de la primavera, Tōin se encontraba en un estado crítico y Bashō tuvo que solicitar dinero a sus discípulos para sus cuidados médicos. Nada de esto, empero, resultó, y el sobrino de Bashō murió alrededor de mayo. Bashō quedó destrozado:

Esta primavera, mi hijo adoptivo llamado Tōin ha muerto de una enfermedad, después de más de treinta días de sufrimiento; su espíritu ha sido atormentado durante su convalecencia, y tras su muerte, una gran pena me desgarró el alma y casi no me puedo controlar. Mis áni-

mos se desvanecen por el cansancio; la plenitud de las flores y el venir de la primavera son [tan irreales] como un sueño, y así paso mis días. (Hagiwara, 2019: 232-233)³⁵

Es muy posible que este fuera uno de los hechos que debilitaron definitivamente a Bashō; a partir del verano de ese mismo año, su salud se agravará y no volverá nunca a gozar de un momento de descanso. Quizás por eso se rodeó de su gente más allegada.

Entre sus relaciones más íntimas se encontraba la de una mujer sobre la que se ha venido especulando desde su descubrimiento en el siglo XIX: Jutei³⁶, una mujer que vivía con sus hijos Masa, Ofū y Jirōhyōe cerca de la choza del plátano. Como comentamos a principios de este capítulo, se desconoce la relación que mantuvo con Bashō, aunque se cree que pudo haber sido su concubina. En cuanto a sus hijos, bien podrían haber sido todos del poeta, o solo alguno, o ninguno de ellos. En cualquier caso, Bashō se ocupó de ellos como pudo, manteniéndoles cerca de su residencia al final de sus días, e incluso se hizo cargo de Jirōhyōe en su juventud, dándole alojamiento en su choza y encargándole algún que otro trabajo (Okamura, 1978: 142-149). Celoso de su vida, Bashō no nos ha dejado ningún testimonio sobre esta relación (o, por lo menos, no se ha encontrado ningún otro documento que la biografía de su discípulo en que se asevera todo esto) y no parece que este misterio vaya a tener una solución cercana a no ser que se produzca un nuevo descubrimiento documental.

Aquel verano, especialmente caluroso, Bashō volvió a sufrir de sus enfermedades crónicas. El dolor fue tal que Bashō cerró las puertas de su casa a los muchos visitantes que se desplazaban para verle durante casi un mes. Previendo su muerte, Bashō decidió, a principios de 1694, hacer un último viaje hasta su tierra natal en Ueno, lo cual sabemos gracias al contenido de la carta que escribió a Kubota Ensui 窪田猿雖, discípulo suyo en Iga:

³⁵ A menos que indique lo contrario, la traducción será mía.

³⁶ Sobre Jutei, el estudio más profundo que se ha realizado hasta la fecha es el de Okamura (1956).

He entrado en la mitad de los cien años³⁷: los encurtidos³⁸ se me meten hasta los dientes y también he aprendido la gracia del *mochi* en el *zōni*³⁹. Me doy cuenta, además, que se acerca la despedida del año [...] Será porque me temo lo peor al ver estos cabellos que envejecen, pero recuerdo con melancolía mi tierra.

Bashō, que tenía planeado partir el quinto mes⁴⁰, asistió a la velada poética que Sora, Sanpū y otros de sus más íntimos discípulos habían organizado. En esa reunión insistió, a modo de despedida, en los principios del nuevo modelo poético que había venido desarrollando en los últimos años, el de *karumi*, que explicaremos más detalladamente en el capítulo dedicado a las fases poéticas de Bashō. Expresó, así, su testamento poético enfrente de los que le habían visto ascender de poeta provinciano a máximo exponente de la nueva poesía.

La salida estaba prevista para el día 9, pero, por culpa de los achaques cada vez más frecuentes que sufría, Bashō tuvo que partir el día 11, dos días más tarde de lo previsto. Montado en un palanquín (pues así fue como le llevaron, ya que no podía caminar por su propio pie), dejó atrás a todos los que habían ido hasta Shinagawa⁴¹ para despedirle, obsequiándoles con un abanico en el que se dice que escribió el siguiente poema:

³⁷ Quiere decir que había cumplido los 51 años. A diferencia del cómputo occidental, los japoneses, hasta hace muy poco, contaban la edad desde el 1 y no desde el 0: un niño recién nacido tenía un año y dos en el siguiente. Por tanto, aunque para nosotros Bashō tenía en el momento de su muerte cincuenta años, para él y todos los nacidos en su época tenía 51.

³⁸ *Asazuke* 浅漬け en el original, verduras que han sido encurtidas o puestas en salmuera durante poco tiempo, normalmente una noche. Los japoneses tienen una variedad enorme de formas de encurtir las verduras y forma parte de su gastronomía desde muchos siglos atrás.

³⁹ El *mochi* 餅 es una especie de pasta de arroz que se utiliza normalmente en dulces y cuya textura gomosa obliga a masticar cuidadosamente. El *zōni* 雑煮 es una sopa de verduras que incluye como elemento principal dicha pasta y que se toma el primer día del año. Bashō está felicitando indirectamente el Año Nuevo a su discípulo con esta broma.

⁴⁰ El calendario que regía en el período Edo era el lunar, por lo que este mes no se corresponde con mayo, sino con junio.

⁴¹ Entonces, la primera estación de postas en el camino de Tōkaidō; hoy, uno de los 23 barrios especiales de Tokio, con una población de 360.000 habitantes.

麦の穂を
力につたむ
別れかな

*Mugi no ho wo
chikara ni tsukamu
wakare kana*

A la espiga del trigo
le pediré la fuerza
en la despedida.

De los que le acompañaron en su viaje, cabe destacar a Jirobei 次郎兵衛 (Noichi, 61), lo cual nos demuestra que, fueran cuales fueran las relaciones entre Jutei y Bashō, el hijo de esta, de algún modo, estaba muy unido al poeta. El viaje, si exceptuamos la parada que realizaron por una riada de tres días a causa de un temporal en Shimada⁴² y a instancias de Yamamoto Kakei 山本荷兮 (1648-1716)⁴³ en Nagoya, transcurrió sin ningún episodio digno de ser contado. La condición de Bashō hizo que su costumbre de separarse de la ruta para admirar un lugar famoso o visitar a algunos amigos fuese imposible. Su deseo de volver rápidamente era muy intenso, casi tanto como la sombra de la muerte, que se encontraba cada vez más cerca.

Bashō y su compañía habían llegado a la región de Iga el día 28 del mes quinto, apenas diecisiete días después de que partieran. En Iga descansaron unas dos semanas para reponerse del viaje. Bashō, sin embargo, no estaba dispuesto, por muy enfermo que estuviera, a dejar de lado las excursiones que en otra época realizó frecuentemente por la región: pasaron por el lago Biwa y se hospedaron en la casa de uno de sus discípulos en Iga. Este quizás, fue el único momento de descanso que tuvo a su llegada, ya que, al correrse la voz de que el maestro del *haiku* había vuelto, los días y las horas pasaron en un ir y venir de pupilos, pupilos de pupilos y completos desconocidos que se acercaban a Bashō cada día para hablar con él. El fervor por el poeta fue tan extremo que llegaron incluso a construirle una cuarta choza en Iga como excusa para retenerle. Todas estas dádivas y ruegos, sin embargo, no hacían

⁴² Ciudad en la prefectura de Shizuoka, a unos 130 km de Tokio.

⁴³ Discípulo de Bashō originario de Nagoya. Editó tres de las siete antologías poéticas más importantes de su maestro: las ya mencionadas *Fuyu no hi* (*Un día de invierno*) y *Haru no hi* (*Un día de primavera*), y *Arano* 曠野 (*Páramos*).

más que fastidiarlo: «En los lugares a los que voy y en los lugares a los que vuelvo, las muchas gentes entran atropelladamente y en tropelía, lo cual no deja de ser, [cuanto menos], fastidioso» (Hagiwara, 2019: 291)⁴⁴.

Ese verano, Bashō se retira a una choza inhabitada junto al templo de Yoshinaka en Konan, en la región de Shiga, aquel mismo lugar desde el que había visto la luna de otoño años atrás. Si bien la salud no le acompañaba, durante todo este tiempo se dedicó febrilmente a la poesía, sin descanso, como si esta fuera la única paz que le quedaba en vida. Allí se quedó hasta el día 10 del séptimo mes, cuando partió apresuradamente hacia su casa natal para celebrar el festival de Urabon⁴⁵. Bashō y su hermano mayor, Hanzaemon, visitaron las tumbas de la familia. Quizás fue frente a la tumba de su padre, que apenas conoció, o a la de su madre, por cuyo afecto pudo haber elegido su primer seudónimo, donde recitó uno de sus últimos *haiku*:

家はみな
杖に白髪
の
墓参り

*le wa mina
tsue ni shiraga no
hakamairi*

Mi casa es hoy
las canas sobre un bastón
visitando sus tumbas

Bashō debió de encontrarse a gusto en su tierra esta vez, ya que se quedó por una larga temporada en una choza edificada en el jardín trasero de la que fue la casa de sus padres. Durante el equinoccio de otoño celebró un banquete con los discípulos más íntimos de los que tenía en Ueno, donde por supuesto, no abandonó la composición encadenada de poemas. Por esta época, también, se concentra en la edición de *Zokusarumino 続猿蓑 (Segunda parte del manto del mono)*, la antología de los que serían sus últimos poemas. Las fuerzas, no obstante, no le acompañaron para poder acabarla, por lo que uno de sus alumnos, Kagami

⁴⁴ 六月杉山宛 «Carta de junio dirigida a Sanpū».

⁴⁵ 盂蘭盆 (aunque recibe muchos nombres, en Japón se conoce comúnmente como Obon お盆). Festividad budista en la que se ruega por el descanso de los difuntos. Entre los muchos ritos que lo conforman, destacan las hogueras que encienden las familias para llamar a sus antepasados (el primer día de la festividad) y para despedirlos (el último día).

Shikō 各務支考, agregó varias partes. Con todo, la obra se publicaría, finalmente, en 1698, cuatro años después de su muerte.

El día 8 del noveno mes, Bashō dejó Ueno nuevamente, acompañado del hijo de Jutei, el hijo de su hermano y sus discípulos Shikō y Sōgyu. Había sido invitado a Osaka por Shadō⁴⁶. Se hospedaron una noche en Nara antes de partir hacia el barrio de Kōzu no miya en Osaka, donde se encontraba el pabellón de Shado. La salud de Bashō empeoró a los diez días de haber llegado a la ciudad. Las jaquecas y los escalofríos le acompañaron durante una convalecencia febril de varios días. Acostumbrado, sin embargo, a estos dolores, Bashō llevó a cabo las labores que se le habían encargado, como officiar las reuniones poéticas que sus huéspedes habían organizado sin ningún percance. Sus alumnos, acostumbrados a sus achaques, no sospechaban lo que su maestro temía: como dejó escrito en los poemas de aquellas reuniones, su vida se iba apagando:

この道や
行く人なしに
秋の暮れ

*Kono michi ya
yuku hito nashi ni
aki no kure*

Por este camino
sin nadie con quien ir
salvo el fin del otoño

この秋は
何で年よる
雲に鳥

*Kono aki wa
nande toshiyoru
kumo ni tori*

Este otoño,
¿por qué envejece?
Un ave sobre las nubes.

Dos semanas después, sus temores se confirmaban. El día 29 padeció de melenas y su salud no parecía recobrase. Aunque la compañía de poetas tenía planeado trasladarse a la residencia de Nodo,

⁴⁶ Hamada Shadō 濱田洒堂.

el día 5 del décimo mes tuvo que alquilar una habitación en una posada cercana debido al grave estado del enfermo, que había perdido la conciencia. Durante varios días, se corrió la voz de que Bashō estaba al borde de la muerte. En tan solo dos días, un gran número de acólitos llegaron de las regiones cercanas a Osaka para acercarse al poeta convaleciente. El día 8 se reunieron en el santuario de Suminōe para rezar y pronunciar plegarias por la salvación del maestro de Ueno y, más tarde, se acercaron a la posada de Bashō para recitar poemas en su honor. Fue esa misma noche cuando Bashō, que había recuperado la conciencia, le pidió a Donshū⁴⁷ que escribiera por él un poema, que se convertiría en el último de todos los que compuso:

旅に病んで
夢は枯野を
かけ廻る

Tabi ni yande
Yume wa kareno wo
kakemeguru

Enfermo por el viaje
Los sueños recorren
un campo seco.

El día 10, al anochecer, llamó a Shikō para que escribiera tres pliegos de su testamento, que consistía, principalmente, en libros, manuscritos y borradores de sus obras poéticas. Al acabar, escribió de su puño y letra una carta de despedida a Hanzaemon, su hermano. La preparación para la muerte culminó con unas abluciones y la quema de incienso, la ofrenda tradicional del budismo. Cuando terminó todos estos ritos, se acostó en su lecho, esperando la muerte y negándose a comer nada de lo que traían. El día 11 mantuvo una alegre conversación con Kikaku, quien había venido a toda prisa para verle nada más recibir las noticias de su estado. Esta fue, quizás, su última alegría. El día 12, sobre las cuatro de la tarde, Bashō murió recostado en la cama de la habitación que sus alumnos le habían alquilado.

⁴⁷ 吞舟 Alumno de Emoto Shidō, quien era a su vez discípulo de Bashō. Era originario de Osaka y es famoso por este episodio y por ser la persona que cerró los ojos de Bashō cuando este murió.

Se transportó el cadáver hasta el templo de Gichūji, el lugar elegido por el poeta para celebrar sus exequias. Los discípulos que se hicieron cargo de él lo habían llevado hasta allí remontando en barco el río Yodogawa, al sur del lago Biwa. Llegaron el día 13 y, esa noche, velaron el cadáver. Al día siguiente se celebró el sepelio en una ceremonia masiva: ochenta discípulos y otros trescientos asistentes presenciaron cómo el sacerdote superior del templo de Gichū oficiaba el entierro.

A la vuelta en Iga, Hattori Tohō y Kaimasu Takutai 貝増卓袋 recibieron sendos guardapelos que contenían los cabellos de su maestro. Con estas posesiones fueron hasta el templo de Aizen⁴⁸, en cuyo interior se construyó un sepulcro, «la tumba de la tierra natal» (Kokyōzuka 故郷塚), para guardar esas reliquias, a tan solo unos pasos de las tumbas familiares que Bashō visitó con su hermano antes de morir. Este lugar, lugar de culto, visitado por grandes escritores japoneses como Kawabata Yasunari 川端康成 u Ozaki Kōyō 尾崎紅葉, alberga una lápida que contiene el poema, ya citado, que compuso aquel día, bajo el cual Bashō encontró su final en el origen:

家はみな
杖に白髪の
墓参り

*Ie wa mina
Tsue ni shiraga no
hakamairi*

Mi casa es hoy
las canas sobre un bastón
visitando sus tumbas

4. OBRA POÉTICA

La poesía de Bashō comprende aproximadamente unas mil composiciones⁴⁹. Este número, por mucho que pueda impresionar al lec-

⁴⁸ Llamado oficialmente Ganjōji, es un templo budista de la rama Shingon en honor a Aizen Myō-ō, deidad muy venerada en las ramas budistas de Japón caracterizada por transformar la lujuria terrenal en un despertar espiritual.

⁴⁹ En la edición preparada para Sophia Bunko por Satō Katsuaki y Kira Sueo, donde se afirma haber incluido la totalidad de los versos conocidos del poeta, se recogen exactamente 983 composiciones.

tor español, es bastante reducido en comparación con las fecundas y múltiples versificaciones de otros poetas japoneses que duplican o incluso triplican esta cifra; esto se debe a que la economía de las formas poéticas japonesas permite la construcción de un poema completo con tan solo tres versos en su expresión mínima. Si bien en castellano también contamos con poemas de tres, dos e, incluso, un único verso, se trata de disposiciones versales no clásicas que se han configurado como respuestas concretas de una corriente estética, un poeta determinado o como felices excepciones. Es más, la poesía española tiene una base de raigambre estrófica, lo cual empuja a la versificación en series y a la consecuente extensión en el poema (Jauralde, 2005). En cualquier caso, no debemos tomar la cantidad como un parámetro para evaluar los versos del poeta de Ueno, ya que la riqueza temática y expresiva de los mismos fue suficiente para cambiar el curso estético de cientos de años de poesía japonesa.

Las nuevas formas poéticas del *haikai no renga* habían comenzado a ser vehículo de la lengua del vulgo y a convertir el juego en expresión poética gracias a las dinámicas de la escuela Danrin y Teitoku (Ebara, 1980a: 474-475). Los primeros poemas de Bashō no escaparon a esa atmósfera literaria en la que los juegos de palabras y el ingenio eran las dos armas preferidas por los poetas. En 1664 se publican por primera vez dos de sus *haiku*, dos reflejos de las exigencias estéticas de aquellos años; ninguno de los dos poemas posee el brillo que caracteriza a los versos del mejor Bashō y, de no ser tan famosos por ser sus primeras publicaciones, no sería descabellado que un lector medianamente conocedor de la poesía del período Edo los adscribiese a un poeta mediocre (Ebara, 1980a: 477):

姥桜
咲くや老後の
思ひ出

Ubazakura
Saku ya rōgo no
omoiide

Florece el anciano cerezo
como la vieja lozana:
Recuerdos de vejez

月ぞしるべ
 こなたへ入らせ
 旅の宿

Tsukizo shirube
Konata e irase
Tabi no yado

La luna es hoy tu guía.
 Ven aquí, no lo dudes:
 Posada de viaje

El primero de los poemas se apoya en un juego con las palabras con el término *ubazakura* 姥桜 («vieja que conserva la belleza de su juventud» o «cerezo cuyas flores brotan antes que sus hojas»⁵⁰), alrededor del cual se construye una lectura dual del poema: la de un cerezo que florece sin hojas ante el recuerdo de la vejez y la de una vieja que revive sus pasiones. El poema queda rematado con la expresión final, la cual es una cita de uno de los cantos del coro (*yōkyoku* 謡曲) de la obra de teatro *noh* 能 *Kurama Tengu* 鞍馬天狗, atribuida a Miyamasu 宮増 («La otra vez, cuando fui a la región del norte, debería haber muerto en batalla. Los recuerdos de la vejez no son más que eso y solo se piensa constantemente en pedir perdón»).

La segunda composición se vale casi exactamente de los mismos recursos. Esta vez, la referencia textual abarca casi la totalidad del poema, ya que los dos primeros versos son una cita casi idéntica de otro canto de *Kurama Tengu*, en el que tan solo se cambia el original «flor» por «luna». El golpe de efecto llega al final, cuando el intercambio de *tabe* 給べ (verbo auxiliar que expresa permiso) por *tabi* 旅 («viaje») resuelve la estructura en un ripio basado en la similitud fónica.

Ninguno de los dos poemas supone una renovación estética. Las citas teatrales, por otra parte, eran lo suficientemente conocidas como para ser reconocidas por un lector medianamente versado en las representaciones que tenían lugar en aquel momento (Nakamura, 1972). Se

⁵⁰ A las hojas de los árboles en japonés se les llama *ha* 葉, homófono de «diente» 齒. Se dice que la expresión *hanashi* 葉無し, «que no tiene hojas», pasó a escribirse como *hanashi* 齒無し «sin dientes», por lo cual se entiende que un árbol que no tiene hojas carece de dientes y es, por tanto, una vieja cerezo (en japonés las palabras no tienen género, de ahí que sea posible el calificativo de *vieja*).

trata pues de una sesión de fuegos artificiales en las que el destello inicial nos deslumbra, pero cuya fugacidad y escasa potencia termina por desilusionarnos. Son los escarceos de cualquier joven con la poesía que imita a sus coetáneos y están todavía muy lejos de convertirse en los microcosmos espirituales de su período creativo de mayor esplendor.

Estos dos poemas, sin embargo, no fueron los únicos en los que se reflejan la juventud del poeta y su seguimiento febril, casi ciego, de los valores de la escuela Teitoku y Danrin:

うかれける
人や初瀬の
山桜

Ukarekeru
Hito ya Hatsuse no
Yamazakura

Alegres
las gentes; en *Hatsuse*⁵¹
montañas de cerezos

De nuevo un poema de primavera y de nuevo una estructura en la que solo cambian la palabra inicial y la final: todo ello está sacado de un *tanka* de Minamoto no Toshiyori 源の俊頼 (1055-1129), famoso poeta incluido en la antología *Hyakunin Isshu* 百人一首. Aunque en esta ocasión no se vale de ningún *haigon* 俳言, es decir, de ninguna palabra vulgar alejada de los ideales poéticos del *waka*, la actitud paródica es evidente: al cambiar el original *ukarikeru* (forma pretérita de «apenar, pesar, atormentar») por *ukarekeru* («alegrarse, entusiasmarse»), Bashō trastoca el sentido del *tanka*, cuya traducción prosaica de la primera estancia es «la persona que me atormentó y el viento de la montaña de Hatsuse», por una escena primaveral de lo más ordinaria, «la persona o personas⁵² que se alegraron y las montañas de cerezos de Hatsuse».

La mayoría de los poemas de Bashō estaban formados, con sus variaciones, de juegos de palabras y elementos paródicos. Cuando llegó a Edo, el dominio de las escuelas Teitoku y Danrin en la capi-

⁵¹ Nombre antiguo de Hase, lugar famoso de la ciudad de Sakurai, en Nara. En él se encuentra el templo de Hase, uno de los 33 puntos por los que pasa el camino de peregrinación de Kansai Kannon.

⁵² En japonés no hay número gramatical.

tal del shogunato era indiscutible, y la proyección de Bashō hacia la poesía humorística se disparó: tal era el influjo de una sociedad donde «los elegantes temas celebrados por poetas de la corte eran frecuentemente parodiados y ridiculizados» (Ueda, 40). Sin embargo, el bagaje lector de Bashō no hacía sino aumentar más y más con el tiempo, a la par que su maestría con el verso, por lo que la referencialidad cruzada de la que tanto gustaba es cada vez más sutil.

En este primer período en Edo, además, Bashō introduce técnicas que comienzan a llamar la atención de los poetas más famosos del momento. La más notoria, quizás, fue la evolución natural del humor en la sorpresa (Ueda, 30); lo inesperado, característica intrínseca del humor, se despoja de este para dar un efecto inicial de estupor que, tras la comprensión del poema, se transforme en admiración:

水学も	<i>Suigaku mo</i>
乗り物貸さん	<i>Norimono kasan</i>
天の川	<i>Amanogawa</i>

Préstanos, Suigaku
un barco para pasar
el río del cielo

Suigaku era el nombre de Suigaku Shuho 水学宗甫, personaje famoso de Nagasaki experto en la construcción de barcos de *mizukarakuri* 水からくり (muñecos autómatas cuyo mecanismo se acciona por el movimiento del agua), muy conocido en Edo gracias a las muchas canciones y novelas en las que aparecía. En el imaginario japonés, la Vía Láctea es concebida como un río celestial y es precisamente esa última imagen la que da sentido al poema y ata con firmeza las dos partes que lo componen. «¿Para qué querrá Suigaku un barco?» Cuando el lector todavía está pensando en los festivales de verano en lo que aparecen los *mizukarakuri*, le llega la respuesta: para cruzar las caudalosas aguas de río del cielo en la fiesta de Tanabata⁵³.

⁵³ Tanabata 七夕 es una festividad japonesa basada en la celebración china del Qi Xi 七夕 en la que se celebra la noche del reencuentro de los amantes Orihime 織姫 y Hikoboshi 彦星 (las estrellas Vega y Altair, separados por la Vía Láctea durante el resto del año).

Paulatinamente, Bashō irá alejándose más y más de los ideales de la sociedad de Edo y ganará en refinamiento y frescura. Ya no será aquel poeta joven que repetía, con ingenio, una y otra vez los mismos patrones que usaban sus maestros. Las fuentes que formaban las bases de sus poemas dan cuenta de ello: mediados los treinta años, Bashō empieza a incorporar de manera más frecuente imágenes y motivos pertenecientes a la poesía china, en especial a la del período Tang⁵⁴. El punto de inflexión en el cambio de su poesía ha sido señalado por la inmensa mayoría de críticos en un poema que compuso Bashō a los 37 años:

枯枝に	<i>Kareeda ni</i>
鳥のとまりたるや	<i>Karasu no tomaritaru ya</i>
秋の暮れ	<i>Aki no kure</i>

Sobre una rama seca
el cuervo se posó
Ocaso de otoño

La libertad versal es ya indicio de la independencia estilística del poeta: frente al esquema 5-7-5 tradicional del *haiku*, el verso central se extiende a 10 moras⁵⁵. Lo destacable del poema, sin embargo, es la continencia y la templanza en la descripción de la escena. El paisaje se evita, pero se representa como fondo de ese punto focalizado que es la rama sobre la que se posa el cuervo⁵⁶. Por si fuera poco, de la misma manera el *kigo* 季語, otro de los puntos cardinales de ese paisaje no verbalizado, se superpone a la emoción del sujeto poético, que, aunque neutralizada en cierta medida, se refleja como mirada observadora. Posiblemente sea esa construcción paisajística, a la vez

⁵⁴ Para la influencia de la poesía china en la literatura japonesa y en la obra de Bashō, cfr. Nakanishi (2004)

⁵⁵ Como suele ocurrir con la poesía manuscrita, muchos de los poemas de Bashō tienen diferentes versiones. En este caso, a partir de su incorporación en la antología *Arano* 荒野 (1689), el poema se reorganizó en un esquema métrico de 5-9-5: *kareeda ni / karasu no tomarikeri / aki no kure*.

⁵⁶ Hablamos en singular porque así lo hemos elegido, pero las características del japonés dan mayores posibilidades interpretativas y, aunque parezca trivial, todavía hoy es objeto de debate si el cuervo es uno o varios, si la rama es un espacio único o metonimia de un árbol seco, etcétera.

interior y exterior, con tan solo una escena, el elemento más destacado de que Bashō, en efecto, se acercaba a los clásicos chinos, en especial a su inextricable relación con el dibujo con tinta.

La lejanía con la escuela Danrin, aunque palpable, no es todavía decisiva. La utilización de imágenes de la literatura china no era algo extraño en la poesía japonesa del momento. Estos mismos versos proceden de la expresión de origen chino (*kango* 漢語) 寒鴉枯木 («un cuervo helado sobre un árbol seco»); la transformación de la locución en un poema en lugar de limitarse a utilizarla como vocablo es un recurso definitorio de Bashō, pero no exclusivo. Asimismo, la influencia del espíritu Danrin todavía persiste en la aliteración del fonema /k/, aunque en esta ocasión no sirva como base de un juego de palabras, sino como punto de unión armónica entre los versos y las representaciones que de ellos emanan.

La originalidad del trato de los recursos de la escuela Danrin y la imitación de los sabores de la poesía china serán los rasgos fundamentales que permitieron que Bashō fuera más allá de su época. El poeta, que ya estaba residiendo en la choza a orillas del Fukagawa cuando escribió el poema anterior, comenzó a ser considerado como maestro de la poesía. Veamos otro de los poemas que lo elevaron a tal cúspide:

憶老杜
髭風ヲ
吹いて暮秋嘆ズルハ
誰ガ子ゾ

Oita Toho wo omou:
Higekaze wo
Fuite boshū tanzuru wa
Ta ga ko zo

Pensando en el viejo Du Fu
¿Quién es ese lamentando
el fin del otoño soplar
su barba de viento?

El encabezamiento que precede al poema ya es de por sí sospechoso: es muy posible que se trate de una paráfrasis del título de un poema de Du Fu (Toho en japonés) llamado 春日憶李白 («Recordando a Li Bai en un día de primavera»). Las referencias al poe-

ta chino no acaban ahí: la expresión *boshū tanzuru wa ta ga ko zo* 暮秋歎ずるは誰が子ぞ está sacada casi textualmente de los versos de 白帝城最高楼 («La torre más alta de la fortaleza de Baidicheng»⁵⁷): donde Bashō escribe «que acabe el otoño, quién lo lamenta», Du Fu nos había dejado [藜杖] 世歎者誰子 «que acabe el mundo, quién lo lamenta»⁵⁸. Además, la grafía misma es arcaizante, ya que abundan los caracteres *katakana*, además de que el encabezamiento está escrito en *kanbun*, es decir, en chino clásico.

Como toque de humor o de, al menos, simpática peculiaridad 漢文, se une el término *higekaze* 髭風. Su hilaridad radica en una particularidad doble: por un lado, se trata de una inversión de *hige* 髭 «bigote, barba» por *kaze* 風 «viento»; por otro, el compuesto morfológico resultante puede ser interpretado como una parodia de los innumerables vocablos que se forman con la palabra viento (*akikaze* 秋風 «viento de otoño», *kitakaze*, «viento del norte», *minamikaze* 南風, «viento del sur», etcétera.)

En el apartado anterior ya comentamos que Bashō comenzó a ser considerado un maestro desde su mudanza a su choza en los suburbios de Edo gracias al pequeño grupo de acólitos que había conseguido. La esencia de su maestría no se basaba, sin embargo, en sus capacidades como docente, sino en su constante renovación de las formas poéticas que iba descubriendo con los años. La época en que los pupilos se juntaban a su alrededor fueron un período de continua creación y, sobre todo, de superación. Bashō, en esta época, todavía no había escrito un poema que fuera totalmente distinto de lo que le rodeaba, un poema que iniciase un tiempo estético nuevo; sin embargo, explotando las técnicas que se utilizaban frecuentemente y descubriendo algunas nuevas, Bashō otorgó a sus composiciones una finura y una elegancia que, aun en los momentos en que roza

⁵⁷ Localizada en Fengjie, en el municipio de Chongqing en el interior de China, es un antiguo templo sobre una isla en medio del Yangtsé (hasta hace muy poco, pues la isla es en realidad una colina sumergida por las crecidas de 2010 del río provocadas por culpa de una enorme planta hidroeléctrica).

⁵⁸ En esta traducción adapto la versión de Du Fu al poema de Bashō para que resulte más clara la imitación al lector hablante de español.

lo más soez, jamás se acerca a lo vulgar. Así, del *haigon* de la escuela Danrin y de los alumnos de Teitoku, Bashō dio vida al *haimi* 俳味 («que tiene sabor a *haikai*») (Ueda, 1983), o lo que es lo mismo, convirtió al *hokku*, la escisión ramplona del *tanka* que se recitaba en la corte, en algo mucho más excelso y significativo que la entrecortada y titubeante dicción poética de las nuevas clases sociales emergentes que hasta entonces había sido: lo transformó, en definitiva, en una prestigiosa forma de arte.

Esa nueva búsqueda de lo puro en lo mundano pudo haberse debido, en parte, a las enseñanzas budistas que Bashō había recibido del monje Bucchō 佛頂. Bashō trabajó cada vez con más frecuencia lo complejo en la envoltura de lo simple; de esa apuesta nació un famoso *haiku* que ha puesto en jaque a más de un crítico literario:

馬上吟
道のべの
木槿は馬に
くはれけり

Bajōgin:
Michinobe no
Mukuge wa uma ni
kuwarekeri

Compuesto a caballo:
Por el camino
la bella flor de altea⁵⁹
se la comió el caballo.

La innovación poética de esta composición no se encuentra en parámetros métricos (los cuales, por otra parte, siguen la estructura 5-7-5 característica del *hokku*), sino en el trato formal del tema desarrollado. El costumbrismo de la escena es notable y deja de lado cualquier intento de conjeturar sobre su contenido, ya que dice exactamente lo que dice: que había una altea en el camino y que el caballo en el que iba montado se la comió. Las explicaciones que se han dado a la trivialidad de este hecho son tan numerosas como dispares, y van desde su concepción como un símbolo de la eterna mutabilidad de las cosas, de corte budista, hasta la mera

⁵⁹ *Hibiscus syriacus*, también conocida como rosa de Siria.

transcripción de lo que Bashō iba viendo a modo de bosquejo poético (Keene, 1999 85). Esa, como ya hemos dicho, no es la parte que verdaderamente nos interesa.

Aunque, en efecto, el poema se plasma en un momento concreto en un marco, también, específico (forma parte del diario de viaje *Nozarashikikō*), su independencia en su intención estética es suficiente como para ser tratado como un objeto autónomo. De nuevo, un encabezamiento en chino clásico describe rápidamente su artilugio: Compuesto⁶⁰ a caballo. Esa es la única línea que nos ata a Bashō. El resto del poema es, ante todo, una ausencia: el sujeto poético desaparece y deja la imagen, el fenómeno que se materializa ante sus ojos. Y es en esa ausencia donde se manifiesta el talento del genio de Bashō ya que, como ocurre con toda ausencia, intrínsecamente se refleja una presencia. La presencia-ausente, que ha sido uno de los ideales del *haiku* durante siglos, fue iniciada por Bashō. Autores como Ueda ven en este poema una prefiguración de los valores posmodernistas, donde el lector cierra el proceso de lectura que Bashō ha dejado abierto para su interpretación. Nosotros, sin embargo, creemos que la aportación de esta obra es, a lo mejor, más significativa: es una neutralización positiva del yo en la que la experiencia toma valores sémicos en la fundición del concepto de imagen y palabra.

En los años siguientes a este poema, Bashō desarrolla casi la totalidad del corpus literario que ha llegado hasta nuestros días. La estructura poética en la que un sujeto actúa como eje excéntrico de un paisaje o una escena de la naturaleza y terminará culminando en la idea de *sabi* さび. Este concepto, que se ha extendido por las artes de la cerámica, jardinería, ikebana y la ceremonia del té, tiene en el *haikai* una significación especial y múltiple que se ha formado y deformado a lo largo de los años. En su sentido más estricto, sin embargo, alude a la esencia misma del arte de la escuela de Bashō

⁶⁰ Aunque el español nos obliga a elegir, el *kanji* mantiene la esfera con la ambigüedad exacta para la disposición del juego poético: 吟 significa «componer», pero al mismo tiempo puede ser «recitar», «declarar» o «cantar un poema».

y forma uno de sus cuatro pilares, junto con las ideas de *shiori* 撓り, *hosomi* 細み y *kurai* 位⁶¹. La definición exacta la podemos leer en las palabras vertidas por el propio Kyorai⁶²:

Sabi es el color del verso. No es la quietud de la frase. Por poner un ejemplo: es como el viejo que, aun vistiendo la armadura para la guerra o celebrando un banquete engalanado con ricos paños, todavía sigue siendo imagen de lo viejo. Es algo que se puede encontrar tanto en los versos vivaces como en los que transmiten sosiego.⁶³

Aunque la palabra *sabi* tenga como étimo el término *sabishii* さびしい («triste», en su sentido más genérico), no alude directamente, como podemos leer, a un sentido de pena, sino más bien a un sentimiento de soledad frente al silencio del cosmos. Es, sin ninguna duda, un concepto típicamente japonés, de esencia budista: mientras que en la tradición metafísica de Occidente se ha solucionado, comúnmente, la dualidad sujeto / objeto en el rechazo y sacrificio del segundo término, el concepto de *sabi* es la aflicción resultante del rechazo, sea este consciente o no, de la mismidad del sujeto frente a la unidad del objeto. Bashō mismo, no sin cierta condescendencia, reconoció esa cualidad en el poema de Kyorai que dice: «*hanamori ya / shiroki atama wo / tsukiaiwase*» («Amuleto floral⁶⁴ / a él se enfrenta / una blanca cabeza»).

Son muchos los poemas de Bashō en los que se da esta tensión existencial. En el apartado de su biografía, mencionamos ya uno de los más famosos y que se ha convertido en el blasón del *haiku* en Occidente:

⁶¹ *Shiori* シオリ, en Noh, es un gesto en el que se coloca perpendicularmente la mano extendida sobre el rostro para expresar el llanto y, en la escuela de Bashō, los sentimientos del poeta con respecto al objeto expresado, representados con naturalidad; *hosomi* («finura») se refiere a la capacidad de atracción de la belleza tenue de un poema expresada sutilmente; *kurai* se refiere al valor del poema. Son tres conceptos engendrados desde la apreciación y la composición.

⁶² Véase nota 34.

⁶³ 去来抄 *Kyoraishō* (Extractos de Kyorai)

⁶⁴ Desde el período Heian, la palabra *flor*, si no se especifica su género, se refiere siempre al cerezo.

古池や
蛙飛び込む
水の音

Furuike ya
Kawazu tobikomu
Mizu no oto

Un viejo estanque
La rana salta
El sonido del agua

En una primera lectura, sorprende la cantidad de matices ocultos que enriquecen la escena descrita. En primer lugar, el poeta se vale de la correlación entre «el sonido del agua» (*mizu no oto*) y el segundo verso para dar una imagen precisa al lector: aunque las características gramaticales de la lengua original permitirían imaginarse a una, dos o incluso cientos de ranas saltando al unísono hacia el lago, el salto se materializa como un único e irrepetible sonido; la lluvia de batracios, pues, es imposible, ya que, como señala el estudioso Shida Gishū, «no podemos pensar en el efecto del sonido si este se da como sucesión» (Shida, Amano y Satō, 2009: 137)⁶⁵. La correlación versal, sin embargo, no termina ahí, sino que hay uniones en muchos más niveles: el estanque del primer verso funciona como marco espacial del movimiento presente en los versos segundo y tercero; la adjetivación inicial dibuja un lago de un color oscuro, posiblemente el mismo que el de la rana; hay un nivel visual (dos primeros versos) y un nivel auditivo (cierre); el verso primero y el último presentan elementos que establecen una relación de microcosmos-macrocosmos; se suceden lo animado, lo vivo y la cosa.

Además de los muchos niveles interpretativos, el *haiku* destaca por la admirable capacidad de infundir el carácter del *sabi*. Ciertamente, el estanque, la rana y el sonido del agua pueden funcionar como símbolos de la vida, el ser y la muerte, o de lo terreno y lo espiritual, del poeta y el poema, del yo y el mundo... infinidad de posibilidades que se concentran en la fugacidad de una escena. Nótese, además, que es una muestra admirable de lo que es la poesía japonesa. Ciertamente, el poema se construye como un artilugio nominal,

⁶⁵ Shida, Amano y Satō (2009)

en el que el elemento de sorpresa funciona como cierre magistral de la observación esquemática del poeta, que apenas nos ofrece tres elementos con los que el lector completa el cuadro. Podría cambiarse una sola palabra, pero el edificio entero se derrumbaría: tan perfecta es la unión de sus múltiples niveles⁶⁶. Tan bien compuesto está el *haiku* que hasta Shiki, cuyas críticas ácidas a la poesía de Bashō son de todos conocidos en Japón, llegó a elogiarlo:

Esta vez da la sensación de que Bashō ha encontrado su propia iluminación sobre el *haikai*. [...] Él, que hasta entonces solo decía cosas majestuosas o versificaba las cosas extrañas que había ideado, inventa la versificación en el acto de las cosas cotidianas. [] Incluso él mismo debió de haberse sorprendido por haber podido concentrar en un verso algo tan posible como que una rana saltase a un estanque, cuando en [lo que podemos llamar] el error del ayer, hablaba de cosas sin interés, cosas exageradas, como el dolor extremo del «niño abandonado que llora al viento del otoño» o las impresiones desmesuradas de que «el doloroso fin de dormir en el viaje debe ser un cadáver a la intemperie» (Shiki, 1983: 211-212).

Con este poema se inicia, pues, una trayectoria del *sabi* en los poemas de Bashō que se manifestará, desde entonces, en no pocos poemas, como este perteneciente a *Oi no kobumi* escrito cerca del monte Tekkaisen:

ほととぎす
消え行く方や
嶋一ツ

Hototogisu
Kieyuku kata ya
shima hitotsu

El cuclillo
desaparece y deja
solo una isla

⁶⁶ Por supuesto, el *haiku*, del que se especula que pudo haber sido guardado durante cuatro años antes de ser publicado, sufrió cambios en el proceso de composición, y es ahí donde notamos la pérdida: en el primer borrador, el segundo verso se manifestaba como un *kawazu tondari* («saltó la rana»), lo que despoja al poema de su atemporalidad (véase Keene, 89); Shikō, uno de sus alumnos, recomendó, además, que el *kami no ku* 上句 o verso primero fuese *yamabuki ya* (la flor *kerria japonica*), pero Bashō rechazó esa propuesta: tenía que ser la quietud de la superficie de un lago envejecido.

O también en estos dos, extraídos de *Oku no hosomichi*, inspirados en los paisajes del Mar de Japón desde la prefectura de Niigata y el templo de Ryūshakuji en la prefectura de Yamagata:

荒海や
佐渡によこたふ
天河

Araumi ya
Sado ni yokotou
Amanogawa

El mar, furioso;
en Sado se recuesta
el río del cielo.

閑さや
岩にしみ入る
蟬の聲

Shizukasa ya
iwa ni shimiiru
semi no koe

Todo es silencio.
La voz de la cigarra
penetra la roca

De nuevo, se ofrecen al lector escenas que se funden con la inmensidad que las enmarca, siempre con un elemento de la naturaleza que desencadena la acción: la visión de un cuclillo que escapa y cuyo movimiento deja entrever una isla; el río del cielo que se recuesta, con toda su quietud, sobre un mar embravecido; la voz de la cigarra, que, al atravesar la piedra, rompe el silencio inicial. Junto a las características mencionadas quizás podamos incorporar incluso una más: hay una relación antagónica entre los agentes del microcosmos con el macrocosmos que los envuelve, pero les otorgan, al mismo tiempo, un sentido, de forma casi dialéctica: al desaparecer el cuclillo, la isla surge; el cielo está despejado y en calma porque el mar está revuelto y la vía láctea se recuesta; el silencio existe en un primer momento porque la cigarra lo quiebra. En todos ellos, hay una observación oculta y, en todos ellos, esta se presenta como revelación de una verdad que surge de la síntesis de lo antitético.

Por supuesto, Bashō no deja de ser un viejo alumno de la escuela Danrin, por lo que, en ocasiones, el sentido de soledad frente

al mundo se dirime en juegos de palabras o incluso chascarrillos, como ocurre con el siguiente *haiku*, donde el fonema [ɕ] se repite continuamente:

石山の	<i>Ishiyama no</i>
石より白し	<i>ishi yori shiroshi</i>
秋の風	<i>aki no kaze</i>

Más blanco que las piedras
del monte Ishiyama:
Viento de otoño.

Los recursos que Bashō había ido acumulando para componer poesía le servían, incluso, para plasmar la magnitud de la existencia sin la necesidad de esconder al yo poético, como se puede ver en este ejemplo, donde es la percepción individual la que descubre lo natural:

よく見れば	<i>Yoku mireba</i>
薺花咲く	<i>nazuna hana saku</i>
垣根かな	<i>kakine kana</i>

Si te acercas a mirar
Verás florecer la casella
Sobre la cerca

O en este otro, en el que la onomatopeya que el poeta percibe enlaza los dos términos de los dos últimos versos:

ほろほろと	<i>Horohoro to</i>
山吹ちるか	<i>Yamabuki chiru ka</i>
滝の音	<i>Taki no oto</i>

Qué extraño sonido
¿Una rosa se deshoja
O suena una cascada?

La terminología japonesa para los sonidos es más específica y nos ayuda a entender mejor el poema. En japonés, se distingue entre cuatro tipos: *giseigo* 擬声語 (sonidos de seres vivos, fononimia animada), *giongo* 擬音語 (sonidos de objetos inanimados, fononimia in-

animada), *gitaigo* 擬態語 (fenomimia, palabras que expresan un movimiento o forma físicos) y *gijōgo* 擬情語 (psicomimia, palabras cuya sonoridad evoca sentimientos o estados psicológicos; véase Shibatani, 1990). Por lo general, sin embargo, se puede resumir en *giseigo* y *gitaigo*, equivalente el primero a la categoría de la fononimia y la de psicofenominia el segundo⁶⁷. El sentido del poema resulta, pues, de la interpretación de *horohoro* (sonido de hojas o pétalos que caen) como fononimia inanimada pensando en la rosa amarilla hasta que la sorpresa llega con el verso final, en el que se expresa que se oye una cascada. Al aparecer la cascada, la interpretación inicial cambia a la de un sonido psicofenonímico: el de una cascada cuyas aguas caen pausada y tranquilamente, pero sin descanso, como cuando se utiliza *horohoro* para indicar que a una persona le brotan las lágrimas y le caen por la mejilla silenciosamente. Así, la aparición del sujeto poético en el poema se desarrolla en base a la percepción de este plano totalmente sonoro: «*horohoro*... esto que oigo, ¿es una flor que se deshoja o el sonido de una cascada que llora?»

Aunque gran parte de la poesía del Bashō que había alcanzado la cúspide trataba del *sabi* y su aflicción por la separación entre el ser humano y el mundo, los últimos años supusieron un cambio doble en las búsquedas estéticas de Bashō. Las dos corrientes que siguió son tan opuestas que, quizás, deberíamos decir que la búsqueda fue solo una, que surgió como rechazo del abrumador influjo de los sentimientos incontrolables. Sabemos por su biografía que la muerte y la enfermedad le perseguían en esta época; su perturbación sería tal, que el enfoque exocéntrico de hombre arrancado del mundo dejaría paso a temas como la belleza de lo simple en lo cotidiano y la incorporación del hombre como centro de una angustia y un dolor vitales. La prédica poética de Bashō se centraría en el primer aspecto; su corazón, sin embargo, no puede reprimirse ante los golpes de la vida y los achaques de la enfermedad, la miseria y la esencia efímera de la condición humana. El segundo sería el modo superlativo del *sabi*, el

⁶⁷ Para una pormenorizada explicación de la onomatopeya japonesa, véase Amano (1998)

natural paso de la melancolía a una pena nihilista; el primero, es la respuesta budista de la sonrisa frente a la desgracia.

La respuesta a la melancolía del *sabi* fue denominada por el mismo Bashō como *karumi* かるみ (ligereza). Tras su recorrido por la ruta que transcribió en *Oku no hosomichi*, le dio la sensación de que en los poemas que había compuesto había una carga artificial demasiado grande y, por ello, resultaban demasiado densos. La primera vez que hace mención de este aspecto poético es en un comentario a un *haiku* incluido en la antología de 1690 *Hisago*, poco después de su viaje por el norte de Japón, que dice:

木のもとに
汁も膾も
桜かな

Ki no moto ni
shiru mo namasu mo
sakura kana

Bajo el árbol.
En los caldos y pescados,
flores de cerezo

El poema es una parca y sencilla descripción de un almuerzo bajo las sombras de un cerezo que tuvo lugar el día dos en la residencia de Ogawa Fūbaku 小川風麦, discípulo de Bashō. Según *Sanzōshi* 三冊子 (*Tres cuadernos*), un libro sobre teoría del *haikai* publicado por un alumno de Bashō, Tohō, el maestro hizo el siguiente comentario sobre la composición: «Aprehendí un poco la relación de los versos de *hanami* y realicé lo ligero». Esta es la primera vez que se documenta que Bashō mencionase «lo ligero» (*karumi*) ante sus alumnos. El poema está precedido por un verso de un *utai* del drama noh *Saigyōzakura* 西行桜 que dice: «Las primeras flores parecen haberse dado prisa. Si miras a lo lejos, el cerezo con forma de sauce parece entremezclarse con ellas. La capital es un brocado de primavera» (Ebara, 1979g: 159-160).

A su vuelta a Edo, antes de regresar definitivamente a su aldea natal para morir, Bashō se entrega a la creación de *karumi* y, de ello, nacerán sus dos obras finales, *Hisago* y *Sarumino* (Narukawa, 1999: 329). En una carta a Sanpū fechada el 7 del mes segundo del año 5 de Genroku, es decir, dos años después de estos versos, escribe:

鶯や
餅に糞する
縁の先

*Uguisu ya
mochi ni fun suru
en no saki*

El ruiseñor verde;
el pastel y la galería,
y su cagarruta

Lo *ordinario* toma un papel central en la poesía de Bashō; frente a la inconmensurabilidad del universo, el poeta se concentra ahora en los acontecimientos menores del día: ya no es la inmersión en la soledad del ser, sino el abrazo de las formas simples de la vida: la carga semántica del ruiseñor se desvanece junto con los excrementos que el pájaro deja sobre el pastel de arroz.

En algunas ocasiones, lo simple se reducirá, incluso, no ya a la descripción de una escena ordinaria, sino en formulaciones vacuas e intrascendentes:

秋深き
隣は何を
する人ぞ

*Akifukaki
Tonari wa nani wo
Suru hito zo*

En pleno otoño
Qué tipo de persona
será el vecino

El poema fue enviado el día 29 del mes noveno del año 7 de Genroku a la mansión de Shibakawa, lugar al que Bashō había sido convocado para participar en una sesión poética; cansado por las muchas actividades que había realizado durante los días previos (otras dos sesiones de poesía), utilizó estos versos, que se utilizaron en la celebración, a modo de amable rechazo a la invitación. Gran parte de la crítica ha dedicado sus esfuerzos en discernir el significado del mensaje que Bashō quería transmitir a su anfitrión. Si quitamos ese condicionante externo, el poema no se sostiene ni en una primera lectura, no hablar ya de la exégesis: sería un caso extremo en el que la leve ordinariéz que Bashō perseguía se convierte en algo vulgar.

Frente a estos poemas, la cotidianidad se manifiesta a veces en forma de suspiros melancólicos y en nihilismos que escapan al control del individuo:

この秋は	<i>Kono aki wa</i>
何で年よる	<i>Nande toshiyoru</i>
雲に鳥	<i>Kumo ni tori</i>

Este otoño,
¿por qué envejece?
Un ave sobre las nubes

La figura del ave resaltada por la nube es un tópico de la poesía china; normalmente, se refiere al ganso salvaje. Frente a este símbolo, el mismo otoño se desgasta y el sabor de la poesía se extingue. El poeta no encuentra los placeres de la poesía en la vejez porque es una presencia agotada. El poema es, pues, una especie de lamento por la fugacidad de la vida, al mismo tiempo que se manifiesta el cansancio y el hastío que emana la existencia consumida por la vejez.

No es la única vez que Bashō se sirve de la tradición de un símbolo para resignificarlo:

生きながら	<i>Ikinagara</i>
一つに氷る	<i>hitotsu ni kōru</i>
海鼠かな	<i>namako ka na</i>

Están vivas,
congeladas en una,
las babosas de mar

La babosa ha sido utilizada comúnmente para expresar la comicidad; en este caso, Bashō transforma la imagen en una que expresa el tedio vital y la repugnancia de la existencia.

この道や	<i>Kono michi ya</i>
行く人なしに	<i>Yuku hito nashi ni</i>
秋の暮	<i>Aki no kure</i>

Este camino,
sin personas que lo anden.
Tarde de otoño

El poema, a grandes rasgos, es una manifestación más de la esencia de «lo ligero», aunque tiene un sabor levemente melancólico. La crítica se ha detenido en el primer verso y en sus posibilidades semánticas. Se ha señalado que «este camino» puede referirse tanto al camino del *haikai* como al camino de la vida: si se trata del primero, Bashō nos hablaría de su creciente soledad en la poesía, de un vacío que lo poético, en un pasado no remoto conectado con los pensamientos de los grandes poetas de la literatura clásica, ha terminado por reducirse a un mero ejercicio cada vez más alejado de la senda iluminadora y gratificante que una vez había constituido para el poeta; si se trata del segundo, nos hablaría de un camino distinto, gris y desolado, en cuyo silencio se manifiesta la muerte de todos los que nos rodearon en vida y de la inminente llegada del ocaso propio.

Al poema del vecino, en quien Ueda (1982: 67) ha observado «un gran pesimismo en la comunicabilidad de las ideas entre individuos», siguió el último de los poemas que Bashō escribió, o, mejor dicho, compuso⁶⁸:

旅に病んで
夢は枯野を
かけ廻る

Tabi ni yande
Yume wa kareno wo
kakemeguru

Enfermo por el viaje.
Los sueños recorren
un campo seco

Este último poema es demasiado personal como para encajar en ninguno de los sistemas poéticos que Bashō desarrolló. Probablemente el deseo de dejar un pedazo de su vida como manifiesto final, de dejar lo biográfico como un testamento, fuera la intención que

⁶⁸ Véase página 36 de este trabajo.

tenía cuando lo produjo. La ausencia de *kigo* puede ser interpretada como un indicio más de su espontaneidad y falta de artificialidad, o bien como la expresión de la realidad de la muerte y su inminencia frente a los cambios estacionarios que definen el paso del tiempo. Bashō, cuando recitó su poema, estaba más cerca del sueño y del fin que del mundo y sus fenómenos, con los que tanto se había maravillado y ante los que se había preguntado cómo afrontar el momento en que dejaría de ser. El tiempo de Bashō, en ese momento se había convertido en el tiempo del sueño, en un tiempo entre lo atemporal y lo real.



- | | | |
|---------------------------|---------------------------------|---------------------------------------|
| 1. 深川 Fukagawa | 15. 笠島 Kasajima | 29. 越後 Echigo |
| 2. 千住 Senju | 16. 仙台 Sendai | 30. 市振 Ichiburi |
| 3. 草加 Sōka | 17. 多賀城 Tagajō | 31. 那古 Nago |
| 4. 室の八嶋 Muro no yashima | 18. 塩釜 Shiogama | 32. 俱利伽羅峠 Puerto de Kurikara |
| 5. 日光 Nikkō | 19. 松島 Matsushima | 33. 金沢 Kanazawa |
| 6. 黒羽 Kurobane | 20. 平泉 Hiraizumi | 34. 山中温泉 Yamanaka onsen |
| 7. 殺生石 Sesshōseki | 21. 尿前の関 Shitomae no seki | 35. 小松 Komatsu |
| 8. 遊行柳 Yūgyōyanagi | 22. 尾花沢 Obanezawa (Obanazawa) | 36. 那谷寺 Natadera |
| 9. 白河の関 Shirakawa no seki | 23. 立石寺 Risshakujī (Ryūshakujī) | 37. 汐越の松 El pino de Shiogoshi |
| 10. 須賀川 Sukagawa | 24. 本合海 Motoaikai | 38. 加賀全昌寺・永平寺 Kaga Zenshōji, Eihei-ji |
| 11. 二本松 Nihonmatsu | 25. 出羽三山 Tres montañas de Dewa | 39. 福井 Fukui |
| 12. 福島 Fukushima | 26. 象潟 Kisagata | 40. 色の浜 Iro no hama |
| 13. 飯坂温泉 Iizaka onsen | 27. 酒田 Sakata | 41. 敦賀 Tsuruga |
| 14. 岩沼 Iwanuma | 28. 新潟 Niigata | 42. 大垣 Ōgaki |

SENDAS HACIA EL INTERIOR

Comienzo

El tiempo es caminante errante de las edades, y los años que pasan también son viajeros.¹ Las gentes que miran a la vejez asiendo las bocas de los caballos y pasando su vida sobre los barcos² son viaje cada día y hacen del viaje su casa. También los antiguos³ morían con frecuencia en el viaje. Hace unos años, yo mismo, invitado por el viento de las nubes esparcidas, deambulé por costas y playas sin dejar de divagar. El otoño del año pasado⁴ desempolvé las viejas telas de araña de mi casa, medio derruida junto al río⁵, con la intención de quedarme; pero poco antes de acabar el año, bajo un cielo envuelto en la bruma primaveral, fui atrapado por los dioses de la tentación⁶, que me decían que debía cruzar el paso de Shirakawa, y mi corazón enloqueció: los dioses del camino⁷ me llamaban y no podía concentrarme en nada. Remendé los rotos de los calzones, cambié el cordón del sombrero y me clavé cigarras ardiendo en el tercer punto debajo de las rodillas⁸.

¹ Cita casi textual del segundo verso del poema *Prefacio del banquete en el jardín de los melocotones y ciruelos en la noche primaveral*, de Li Bai. Sacrificio la métrica por una traducción prosaica: «Cielo y tierra son el viaje de todas las cosas / y caminantes errantes de las edades la luz y la sombra» (夫天地者萬物之逆旅 / 光陰者百代之過客)

² Arrieros y pescadores.

³ Los antiguos son los poetas venerados por Bashō: Saigyō, Sōgi, Li Bai y Du Fu, entre otros.

⁴ Concretamente, en agosto

⁵ La palabra que designa las «viejas telas» (o, mejor dicho, «viejos nidos»), *furusu* 古巢, significa también «antigua morada»; Bashō expresa, así, la vuelta al hogar.

⁶ *Sozrogami* そぞろ神. El alma de los poemas de los antiguos.

⁷ *Dōsojin* 道祖神. Deidades sintoístas que protegen a los viajeros del camino. También son símbolo de la unión de la mujer y el hombre.

⁸ La moxibustión es una práctica de la medicina oriental que consiste en utilizar cigarras de altamisa, denominados *moxa*, para sanar a través de la estimulación de puntos de acu-

La luna de Matsushima se reflejaba en mi alma. Cedí mi choza a un hombre y me trasladé a la segunda casa de Sanpū⁹. En el pilar de la choza, dejé colgadas ocho tiradas¹⁰:

Muda la edad
 hasta el portón de hierba.
 Casa de muñecas.

Partida

Séptimo día de finales de Yayoi¹¹, el cielo de la aurora está borroso por la bruma y, aunque la luz de la luna en el amanecer¹² se va extinguiendo, se vislumbra la cresta del Fuji¹³; dudando del reencuentro, mi corazón se encoge ante las copas en flor de Ueno y Yanaka¹⁴. La noche anterior, se juntaron solo los amigos íntimos, que subieron al barco para despedirme. Al salir del barco en Senju¹⁵, sentí el pecho oprimido por la idea de los tres mil *ri*¹⁶ por venir. Vierto lágrimas de despedida sobre estas calles fantasmagóricas que parecen ilusiones¹⁷.

puntura. Bashō aplica estas varillas en el *ashisanri* (足三里), esto es, justamente en la parte superior del cuerpo de la tibia.

⁹ Sugiyama Sanpū (1647-1732), uno de los diez discípulos de Bashō. Gracias a él, pudo subsistir económicamente durante su residencia en la choza de Fukagawa.

¹⁰ Cada tirada corresponde a un *haiku*, del que nos ofrece el primero en el texto. En el original habla de *omotehachiku* (表八句), las primeras ocho estrofas (*hachiku*) de un *renga* que se colocan en el anverso (*omote*) de la primera hoja.

¹¹ Es decir, el día 27 del tercer mes del calendario lunar. El 16 de mayo de 1689.

¹² Uno de los versos más citados del libro segundo de *Genji Monogatari* 源氏物語, novela de principio del siglo XI y cumbre de la literatura japonesa: «Aunque la luz de la luna del amanecer se va extinguiendo, las sombras se ven con claridad, y es verdaderamente una aurora extraña».

¹³ El monte más alto de Japón, imagen recurrente en el arte japonés. Muy apreciado por los japoneses, se ha convertido en un símbolo rico y complejo que abarca numerosos aspectos de la cultura del país.

¹⁴ Barrios de la ciudad de Edo, nombre antiguo del actual Tokio.

¹⁵ Primer poblado en el camino de peregrinaje a Nikkō.

¹⁶ No se trata de la distancia real, sino que se trata de un modismo muy utilizado para hacer referencia a la magnitud del viaje.

¹⁷ *Maboroshi no chimata* 幻のちまた, en el original. Puede significar tanto caminos imaginarios como vida ilusoria. El motivo del texto es, a la par que estético, budista: aunque es evidente que este mundo no es más que una vana ilusión, una sombra hecha hueso, el poeta no puede evitar llorar y sucumbir, al mismo tiempo, a la atadura emocional por la falsa realidad.

La primavera pasa
 Temblor en el canto del ave, lágrimas
 en los ojos del pez.

Hago de este poema el principio de mi diario, pero el camino todavía no avanza. Las gentes se alinean por la senda, como si quisiesen acompañarnos hasta no verse más que nuestras espaldas.

Sōka

Este es el segundo año de Genroku¹⁸. Pensé fugazmente en emprender el largo camino de peregrinaje a Ōu¹⁹. Aunque las penas se acumulen en mis cabellos blancos por el cielo de aquellas tierras lejanas²⁰, no dejo de darle vueltas a ideas y ruegos sin ninguna seguridad, como es el de volver con vida de las tierras que conocía de oídas pero todavía no con mis propios ojos. Ese mismo día llegamos a un poblado lleno de posadas llamado Sōka. Cargar cosas a una espalda huesuda ya es de por sí sufrido. Yo había dispuesto mi cuerpo para la partida y no quería llevar equipaje; pero las cosas que dejar eran muchas: un manto²¹, protección de la noche, cosas como un traje de algodón²², utensilios para la lluvia, tinta, varios pinceles y las muchas ofrendas que no había podido rehusar... Me era muy difícil tirarlo todo. No me quedaba otra que padecerlo como un incordio más del viaje.

¹⁸ Esto es, 1689. El período Genroku comprende los años transcurridos entre 1688 y 1703. El calendario japonés, incluso hoy en día, se rige por un sistema de división en eras utilizando como indicadores acontecimientos históricos (normalmente, el inicio de reinado de un nuevo emperador, aunque no es el único caso: el fin de la era Genroku la marcó un terremoto de grandes magnitudes en la ciudad de Edo); al terminarse una era y comenzar otra, el cómputo anual se reinicia.

¹⁹ Los países de Mutsu y Dewa, al norte de la isla más grande de Japón, Honshū, que abarcan las actuales provincias de Aomori, Iwate, Miyagi, Fukushima, Akita y Yamagata.

²⁰ Se trata de una cita de dos versos de los poetas chinos Li Dong y Wei Qingzhi. El verso del primero dice: «El día que llegue a los cinco reinos indios, blanquearé mi cabeza»; y el segundo: «Se apila la nieve del sombrero de Wu en mi sombrero». La síntesis se produce en torno al vocablo *goten* (la diferencia es gráfica: escrito 五天 «los cinco reinos de India» en el primero; y 吳天 «el cielo de la región china de Wu», en el segundo), y se refiere, al absorber las implicaturas estéticas de ambos poemas, al dolor por el viaje a lugares lejos de la tierra propia, por lo que lo traduzco por «el cielo de tierras lejanas».

²¹ *Kamiko* 紙子. Vestimenta para guardar del frío hecha de papel japonés.

²² *Yukata* 浴衣. Vestimenta más ligera que el kimono que se usa generalmente en verano. En la actualidad, es una imagen que se asocia a esta estación y a los festivales que se producen en ella.

Muro no yashima

Visitamos el santuario de Muro no Yashima²³. Según mi acompañante Sora²⁴: «La diosa de este lugar se llama Kono-hana Sakuyahime²⁵ y es la misma que la del monte Fuji.²⁶ Se dice que entró en una pabellón de parto sin puertas y que, en cumplimiento de su juramento, le prendió fuego, del cual nació Hohodemi-no-mikoto²⁷; por eso se llama Muro no Yashima²⁸. Este también es el origen de la costumbre de recitar al humo²⁹. Aquí, además, está prohibido comer el pescado llamado konoshiro³⁰». Me dice también que los principios de estos mitos sobre el santuario son muy conocidos.

Nikkō

El último día del mes nos hospedamos al pie del monte Nikkō³¹. El huésped nos dijo: «Mi nombre es Hotoke Gozaemon³². Como tomo por principio la honestidad sobre todas las cosas, la gente me llamó así; posad vuestros corazones sobre las almohadas de esta noche y

²³ Actualmente, el santuario de Ōmyō, en la ciudad de Tochigi.

²⁴ Kawai Sora 河合曾良 (1649-1710). Uno de los discípulos más conocidos de Bashō. Su verdadero nombre era Iwanami Shōemon Masataka 岩波庄右衛門正字.

²⁵ «La princesa floreciente de los árboles florales». Es una diosa del fuego y se la asocia también a la flor del cerezo. Su padre era Ōyamatsumi y estaba casada con Ninigi-no-mikoto.

²⁶ Se refiere al santuario de Sengen, a los pies del monte Fuji.

²⁷ Según el *Nihonshoki* 日本書紀, Ninigi-no-mikoto 瓊瓊杵尊 tenía sospechas de que su esposa había cometido adulterio y de que el niño del que estaba encinta no era suyo; Sakuyahime, segura de que el hijo era suyo, le desafió diciéndole que, si llevaba su sangre, el fuego no le haría ningún daño, por lo que se encerró en una bodega sin puerta y alumbró entre las llamas. Por este parto, a la diosa se le adscribe como espíritu del fuego.

²⁸ *Muro* alude a las construcciones de adobe de la antigüedad. El pabellón sin puertas de Sakuyahime debía de ser uno de ellas.

²⁹ En los *utamakura* 歌枕 que aluden a Muro no Yashima 室の八嶋 se describe esta costumbre de leer poemas en el humo. En el *Renjugappekishū* 連珠合璧集 podemos encontrar: «Si hay humo, será Muro no Yashima».

³⁰ *Konosirus punctatus*, un tipo de sardina. Se tenía la costumbre de no comerlo por considerarlo un pez sagrado.

³¹ Se trata, en realidad, de una cadena montañosa formada por los volcanes Nantai, Nyohō y Tarō.

³² *Hotoke* 仏 significa «buda» y puede referirse tanto a una persona que ha alcanzado la iluminación como a Sidarta Gautama. En este caso, el apelativo resalta las cualidades de santo de Gozaemon.

descansad». ¿Qué buda reencarnaría en este mundo sucio de tierras empolvadas? Al detenerme a contemplar las cosas que hacía el huésped, que hablaba de salvar a personas como estos ascetas mendigos y peregrinos, vi que solo había ignorancia y candidez, y que era un hombre obstinadamente honrado, un individuo cercano a la caridad firme y pura³³: la claridad de un carácter innato que debe ser justamente respetado.

El primer día de Uzuki³⁴, fuimos a rezar a Oyama³⁵. Antaño, el nombre de esta montaña se escribía Futara; cuando el gran sacerdote Kūkai³⁶ fundó el templo, lo cambió a Nikkō³⁷. Es posible que percibiera mil años del futuro, ya que hoy esta luz sagrada³⁸ brilla por todo el cielo y se desborda por las ocho direcciones de la tierra³⁹, y los hogares aliviados de los cuatro estados⁴⁰ se apaciguan y armonizan. No soy el indicado para hablar de esto; detengo mi pincel.

Es admirable.

La luz del sol en hojas

Verdes y frescas.

El monte Kurokami⁴¹ está envuelto por la bruma y su nieve todavía es blanca.

Rapado vengo

Al monte Kurokami

³³ Cita directa de las *Analectas* de Confucio.

³⁴ Uzuki 卯月 era el cuarto mes del calendario lunar japonés. La fecha correspondiente es el 19 de mayo.

³⁵ Nombre alternativo del monte Nikkō. Significa «gran montaña» (el prefijo *o-* expresa respeto, cortesía o deferencia).

³⁶ También conocido como Kōbō-daishi 弘法大師 (774-835), fue el monje fundador de la escuela budista Shingon 真言宗. Fue también un renombrado poeta y uno de los tres mejores calígrafos del principio del período Heian, junto al emperador Saga 嵯峨天武 y Tachibana no Hanayari 橘逸勢.

³⁷ Nikkō es la lectura china de las dos letras que conforman la palabra Futara 二荒. Las dos letras que las sustituyen (日光) significan respectivamente «luz» y «sol».

³⁸ La del Nikkō Tōshōgu, un conjunto de santuarios erigidos en honor de Tokugawa Ieyasu a principios del período Edo, 800 años después de la muerte de Kūkai.

³⁹ Los cuatro puntos cardinales y los cuatro rumbos laterales.

⁴⁰ Los cuatro estamentos en el período Edo, en sentido ascendente, eran: mercaderes, artesanos, campesinos y cortesanos (en este se incluyen funcionarios, guerreros, nobles, etc.).

⁴¹ Literalmente «Cabellos negros». Es el ya aludido volcán Nantai, del monte Nikkō.

Ropa estival.⁴²

(Sora)

El apellido de Sora es Kawai y su nombre Sōgorō. Su casa se encontraba bajo las hojas del plátano⁴³, y me ayudaba con la leña y el horno. Esta vez, se alegró de poder acompañarme en este viaje a admirar Matsushima y Kisagata⁴⁴; preparándose para padecer las vicisitudes del camino, en el momento de la partida se rapó el pelo, cambió su aspecto por los hábitos del monje y cambió su nombre por el de Sōgo. De ahí los versos del monte Kurokami; el último verso resuena con fuerza.

Subiendo la montaña unos veinte *chō*⁴⁵ había una cascada. Las corrientes volaban desde la cima de una gruta a unos cien *shaku*⁴⁶ y caían a una poza turquesa rodeada de mil rocas. Si uno se adentra y se esconde en la caverna, se ve la cascada desde atrás y es por eso que se llama «la cascada oculta».

Un largo rato
oculto en la cascada
Nace el verano.

Nasuno

Como tenía unos conocidos en un lugar llamado Nasu no Kurobane, emprendemos el ascenso desde aquí e intentamos tomar un atajo. Cuando empecé a entrever una villa a lo lejos, se puso a llover y anocheció. Pedimos aposento en la casa de un labrador y, en cuanto amaneció, volvimos otra vez al campo; allí encontramos un caballo suelto.

⁴² *Koromogae* 衣替え en el original. El *koromogae* era la práctica de cambiar los ropajes en verano por otros de materiales más frescos. Todavía hoy día se produce en Japón entre los meses de junio y octubre: es entonces cuando los *salaryman* cambian sus sobrias chaquetas por camisas de manga corta y los empleados de ciertos establecimientos lucen un uniforme distinto.

⁴³ El plátano crecía en el jardín de Bashō y era un obsequio de un amigo. El término *bashō* quiere decir exactamente «plátano».

⁴⁴ Lugar famoso por su belleza cercano a Matsushima.

⁴⁵ Medida japonesa que equivale a 109 metros.

⁴⁶ Paráfrasis del tercer verso del poema «Vista de la cascada del monte Lu», de Li Bai: «Las corrientes vuelan descendiendo tres mil *chi*» (飛流置三千尺). Un *shaku* equivale a 30,3 cm.

Me acerqué al hombre que allí segaba para rogarle por él, y me di cuenta de que, aunque rústico, no se trataba de un hombre despiadado.

«Pues no sé qué podría hacer... de todas formas, este campo abarca toda la región de este a oeste, y los viajeros primerizos, los mis pobres, no dan un paso sin perderse... Mire, como es peligroso, valdrá con que suelte al caballo donde se pare». Con estas palabras, tuvo la amabilidad de prestármelo. Dos niños seguían corriendo las huellas del caballo. Una era una muchachilla cuyo nombre era Kasane. Había cierto encanto en ese nombre tan especial que tan poco se oye:

Niña Kasane
 La clavelina doble
 Será tu nombre.⁴⁷
 (Sora)

Al poco, llegamos a una aldea, así que solté al caballo, al que le había atado el pago a la silla.

Kurobane

Visitamos a un tal Jōbōji⁴⁸, senescal de Kurobane, que guardaba la ausencia de su señor. Nuestro huésped no cabía en sí de gozo por la sorpresa y conversamos día y noche. Su hermano, que se llamaba algo así como Tōsui⁴⁹, nos agasajaba de la mañana al crepúsculo, y hasta

⁴⁷ Se trata de un juego de palabras intraducible. El nombre de la niña, Kasane, significa pliegue, doblez, y la clavelina doble se escribe 八重撫子 *yae nadeshiko*, que significa literalmente «clavelina de 8 pliegues». Desde el período Heian, el *nadeshiko* ha sido un símbolo de belleza y elegancia para designar a las mujeres y las niñas; de hecho, el término *Yamatonadeshiko* 大和撫子, la clavelina de Yamato (Yamato es otro nombre del Japón), que se documenta ya en el *Man'yōshū* 万葉集, se utiliza en la actualidad para hablar de aquellas mujeres que entrañan el ideal del canon estético japonés o incluso para referirse con cariño, más generalmente, a una joven japonesa.

⁴⁸ Jōbōji Takakatsu (1661-1730), senescal y poeta. Su seudónimo como poeta era Shūa 秋鴉, el cuervo de otoño. Procedente de la casa Kanokobata, tenía una fortuna de 500 *koku* (el *koku* 石 era una unidad de medida que aludía a la cantidad de arroz de que disponían los señores de la guerra, la cual expresaba el poder y la fortuna de estos; un *koku* equivale a 180,39 kilos).

⁴⁹ Kanokohata Suitō 鹿子畑翠桃. Suitō («Durazno verde»), y no Tōsui, era su nombre poético. 448 *koku*.

nos llevaba a su casa, a la que invitaba también a sus familiares, y así se iban los días. En una ocasión, dimos un paseo por las afueras y vimos los restos de un antiguo *inuoumono*, el lugar donde se cazaban perros⁵⁰. Atravesamos el bosque de bambúes de Nasu y visitamos el sepulcro⁵¹ de Tamamo no Mae⁵². Desde ahí, nos acercamos al santuario de Hachiman. En este santuario escuchamos que, cuando Yoichi Munetaka disparó sobre el abanico⁵³, hizo un juramento diciendo: «En verdad eres el antepasado de mi tierra, Hachiman»⁵⁴. Al saberlo, me embargó la emoción. Cuando oscureció, volvimos a la casa de Tōsui.

Hay un santuario shugen⁵⁵ llamado Kōmyō. Soy invitado allí y tengo el honor de ver el pabellón de los ascetas.

Rezo a la magia del *ashida*⁵⁶

En el monte estival.

Ya es la partida.

⁵⁰ «Perseguir perros». Práctica que tuvo su auge en el período Kamakura y que consistía en disparar con flechas montados a caballo a perros encerrados en un recinto circular de unos 15 metros. Se cuenta que el origen de esta práctica en Nasuno se debe a la necesidad de practicar por si resurgía Tamamo no mae.

⁵¹ *Kofun* 古墳, en el original. Construcciones megalíticas que sirven de sepulcro. La mayor parte fueron levantadas durante el período homónimo (Kofun jidai, período Kofun), entre los siglos III y VI.

⁵² Figura mítica japonesa. Tamamo no mae 玉藻の前 era la mujer más inteligente y bella entre las cortesanas del emperador Konoe 近衛天皇. Un día, el emperador cayó gravemente enfermo, pero no encontraban cura. Más tarde, se descubrió que la causante era Tamamo no mae, que era en realidad un zorro de nueve colas que planeaba asesinar al emperador, por lo que se la persiguió hasta darle muerte en la llanura de Nasu. Cuando murió, se transformó en la piedra Sesshōseki, de la que se dice que emana un hálito mortal que mata todo lo que la rodea. Antes de este episodio, esta diosa había poseído a Bao Si, concubina del rey You de la dinastía Zhou.

⁵³ En el undécimo libro de *Heike Monogatari* 平家物語, en la batalla de Yashima, una dama del clan Taira, a bordo de uno de sus barcos, reta al clan Minamoto a batir con sus flechas el abanico que sostiene; Munetaka Yoichi 宗高与一 lo derriba con una sola flecha cabalgando a lomos de su caballo entre las olas de la bahía. Momentos antes, Yoichi, que provenía de Nasu, había exclamado: «¡Gran Bodhisattva Namu Hachiman, dioses de mi tierra, encarnaciones de la luz del sol, grandes dioses de Utsunomiya y Nasu no Onsen, os ruego que me dejéis penetrar el mismo centro de ese abanico!»

⁵⁴ Hachiman 八幡 era el dios de los guerreros y de la arquería.

⁵⁵ El *shugendō* 修験道 es una religión sincrética originaria de Japón cuyo objetivo es volverse uno con los dioses de la naturaleza o *kami*.

⁵⁶ Un tipo de *geta* 下駄, calzado tradicional japonés que suele ser de madera y que está formado por una tabla y dos tacos inferiores que sirven de pies. Los pies del *ashida* 足駄 son muy largos en comparación con otros tipos, ya que se utilizan cuando llueve o nieva.

Uganji

En el mismo país⁵⁷, tras el templo de Uganji, están los restos de la residencia de montaña del maestro Butchō⁵⁸.

Ni cinco *shaku*
de largo y de ancho tiene
la choza de hierba
¡Qué fastidio el atarla!
De no ser por la lluvia...

«Escribí estas palabras en una roca con el tizne de un pino», me había dicho alguna vez. Pensé en ver esos vestigios. Al conducir mi bastón hacia el templo de Ugan, por el camino las gentes avanzaban animándose entre sí y muchos jóvenes armaban barullo, así que, sin darme yo cuenta, llegamos al pie de su montaña. La montaña tenía visos de profunda. Más allá del camino del valle, los pinos y los cedros eran negros, el musgo sudaba y el cielo del mes de Uzuki todavía era frío. Cuando desaparecieron las Diez Vistas⁵⁹, atravesamos un puente y cruzamos la entrada a la montaña.

«Bueno, ¿por dónde andarán sus restos?» Al trepar por la montaña tras el templo, estaba la choza sobre la piedra, levantada contra una caverna. Era como ver la prisión de la muerte del maestro Myō⁶⁰ o la celda de piedra del bonzo Hōun⁶¹. En el pilar dejé un poema improvisado:

No desgarran la choza
ni los pájaros carpinteros:
arboleda estival.

⁵⁷ País de Shimotsuke, actual provincia de Tochigi. En el Japón premoderno, se denominaba *kuni*, «país», a las diferentes provincias dominadas por generales. En periodos convulsos, estas provincias actuaban con la autonomía de un estado soberano.

⁵⁸ 1642-1715. Inició a Bashō en el budismo zen cuando este residía en la choza a la ribera del río Fukagawa.

⁵⁹ Los diez paisajes que se pueden disfrutar en los recintos templo de Ugan.

⁶⁰ Gaofeng Yuan Miao, 1238-1295. Monje budista chino de la dinastía Song del sur. Permaneció 15 años practicando la meditación encerrado en la cueva de Zhanggong, a la que llamó «prisión de la muerte» (死關). Myō es la pronunciación japonesa de su nombre.

⁶¹ Zhongfeng Mingben, 1263-1323. Monje budista chino de la dinastía Yuan que levantó una choza junto a la cueva de Zhanggong, junto a la prisión del maestro Miao. Hōun es la pronunciación japonesa de su nombre.

Sesshōseki. Yugyōyanagi

Desde aquí nos dirigimos a Sesshōseki⁶², la piedra maldita en que se convirtió el zorro de nueve colas. Me envían a caballo desde el pabellón del senescal. El mozo de cuadra me ruega por un pliego con un poema. Pienso con extrañeza que verdaderamente es alguien que desea cosas elegantes:

El campo a espaldas
amos, arriero, vamos
hacia el cuclillo⁶³.

La piedra de Sesshōseki está a la sombra de una montaña donde brotan aguas termales⁶⁴. El veneno de la piedra todavía no se ha extinguido y se amontonan muertas tantas variedades de abejas y mariposas que casi no se distingue el color de las arenas.

Además, el sauce que mecen las aguas cristalinas⁶⁵ del poema del maestro Saigyō se encuentra en la aldea de Ashino, y todavía permanece al borde de un arrozal. El gobernador de este lugar, un tal Kohō⁶⁶, me había dicho una vez que quería enseñarme tal sauce. Yo me preguntaba dónde estaría y, hoy, por fin, me detengo en su sombra⁶⁷:

⁶² 殺生石, «La piedra despiadada», «la piedras que mata». El *sesshō*, «despojar de su vida a un ser vivo», era el crimen más despiadado según el budismo.

⁶³ El *cuculus* poliocephalus, conocido vulgarmente como cuco chico, es un cuclillo que se puede encontrar en muchos países de Asia y África. En Japón se le conoce como *hototogisu* y es un símbolo del comienzo del verano y del atardecer estival, además de una imagen recurrente en poesía.

⁶⁴ Los *ideyu* 出湯, más conocidos ahora como *onsen* 温泉, «manantial de agua caliente», son las aguas termales de origen volcánico que se encuentran por prácticamente todo el país. Estas aguas han servido a los habitantes de Japón como lugares de descanso y recreo, algunas desde hace más de mil años.

⁶⁵ Se refiere a un *waka* de Saigyō (1118-1190), poeta de finales del período Heian y de principios del Kamakura, que dice: «En el camino / las aguas cristalinas / mecen al sauce; / bajo su sombra, un poco, / me detengo y descanso» (*Michi no be ni / shimizu nagaruru / yanaigake / shibashitotekoso / tachidomaritsure* 路の辺に清水流るる柳陰しばしとてこそ立ちどまりつれ)

⁶⁶ Ashino Suketoshi 蘆野資俊 (1637-1692), hatamoto 旗本 (los sirvientes de mayor rango en el período Tokugawa) y poeta. Su nombre de pluma era Tōsui, «embriaguez del durazno».

⁶⁷ Como habrá notado el lector, emula los últimos versos del poema de Saigyō.

Bajo el sauce
 Hasta que planten la espiga
 No me marchó

El paso de Shirakawa

Tras haber acumulado ya numerosos días con el corazón inseguro, llegamos al paso de Shirakawa y mi sensación respecto al viaje se calma y se hace decisiva. El que se quisiera dar noticia de «alguna u otra manera a la ciudad»⁶⁸ es lógico, ya que este es uno de los tres grandes pasos y detiene el corazón de la gente entregada a la poesía. Conservo el viento del otoño en mis oídos y recordando la imagen de los arces encendidos las copas de verdes hojas se revelan con más fuerza. Al blanco algodón de las celindas⁶⁹ les acompaña la blancura del florecer de los espinos y da la sensación de que sobrepasan a la misma nieve. El pincel de Kiyosuke⁷⁰ dejó escritas cosas como que aquí uno de los antiguos enderezó su corona y arregló sus ropas⁷¹:

Que las celindas
 coronen mi cabeza:
 galas del paso.
 (Sora)

⁶⁸ Cita de un *waka* de Taira no Kanemori 平兼盛, poeta del período Heian, que dice: «Teniendo estas noticias, / de alguna u otra manera a la ciudad / debo informar / de que hoy yo ya he cruzado / el paso en Shirakawa» (*Tayori araba / ikade miyako e / tsugeyaramu / kyō shirakawa no / seki wa koenu to* たよりあらばいかで都へ告げやらむ今日白河の関は越えぬと) (Por cuestiones rítmicas, nuestra traducción no respeta la estructura 5-7-5-7-7).

⁶⁹ *Deutzia crenata*, en español se la conoce como la celinda de espigas y en japonés como *unohana*. Sus flores, como se intuye por el texto, son blancas.

⁷⁰ Fujiwara no Kiyosuke 藤原清輔 (1104-1177), poeta del final del período Heian.

⁷¹ En el *Fukurozōshi* 袋草紙, Kiyosuke cuenta que un hombre llamado Takeda Kuniyuki cruzó el paso tras cambiar sus ropas en señal de respeto por el poeta Nōin 能因, quien había incluido el paso en un poema *sujo*.

El río Sukagawa

Mientras vamos avanzando, cruzamos el río Ōkuma⁷²; a su izquierda, el alto Aizune⁷³, y a su derecha los vergeles⁷⁴ de Iwaki, Sōma y Miharu, a los que Hitachi y Shimotsuke sirven de frontera montañosa⁷⁵.

Hoy, nos dirigimos a un lugar llamado Kagenuma⁷⁶, el «estanque de sombra», pero el cielo se nubla y su silueta no se distingue⁷⁷.

En las ventas apostadas en el río Suka visitamos a una persona llamada Tōkyū⁷⁸, quien nos hospedaré cuatro o cinco días. Antes que nada, nos pregunta: «¿Cómo cruzasteis el paso de Shirakawa?». «El dolor de las grandes distancias hizo que nos cansáramos en cuerpo y alma, el paisaje cautivó nuestros espíritus y nuestras entrañas se desgarraron por la nostalgia, por lo que nuestros pensamientos no fructificaron en forma de poemas. Tan solo uno:

Grácil comienzo:
las recónditas tierras
al arroz cantan⁷⁹

Ya ves que no vale mucho, pero algo debía hacer al pasar por Shirakawa». Tras narrarle todo esto, continuamos con el *waki*⁸⁰ y la tercera estrofa, y rematamos el tercer rollo.

⁷² Aunque, en efecto, el nombre actual de este río es Abukuma, tal y como aparece plasmado en todas las traducciones de *Oku no hosomichi* que he podido consultar, en el texto se lee Ōkuma (あふくま), que es como se pronunciaba en la época. La fricativa bilabial sorda [ɸ] se habría sonorizado y habría terminado por articularse como una oclusiva bilabial sonora. Entre las formas de escritura atestiguadas de este río que sostienen la pronunciación que damos, podemos encontrar 逢隈, 青熊 y 大熊.

⁷³ El monte Bandai, también conocido como el monte Aizu-Bandai. Es famosa la canción de *min'yō* 民謡 (un estilo de música popular japonesa) homónima («Aizubandaisan» 会津磐梯山)

⁷⁴ En el original se utiliza a propósito el vocablo 庄 «jardín», que es una contracción de 庄園 «señorío».

⁷⁵ Las tres primeras son poblaciones del entonces país de Mutsu, mientras que Hitachi y Shimotsuke son los países adyacentes.

⁷⁶ Un pantano en las inmediaciones del pueblo de Kagamiishimachi, en la prefectura de Fukushima.

⁷⁷ Se trata de una broma en base a un juego de palabras: Kagenuma 影沼 significa estanque de sombra, pero este no se distingue porque, como las sombras, desaparece cuando se nubla el cielo.

⁷⁸ Sagara Tōkyū 相楽等躬 (1638-1715), poeta compañero de Bashō.

⁷⁹ Se refiere a las canciones de los campesinos que plantan el arroz.

⁸⁰ La segunda estrofa.

En el flanco de este asentamiento, hay un eremita que se recluye a la sombra de un gran castaño. Recordé en silencio la vida en la montaña, donde se recolecta del castaño de Indias⁸¹ y apunté en algo estas palabras: «El carácter de castaño se escribe con las letras de oeste y árbol⁸², y se dice que tiene relación con la Tierra Pura de Poniente⁸³. También se dice que el boddhisattva Gyōki⁸⁴ utilizó este árbol como bastón y como sostén de su casa.»

Las flores y el alero
Del castaño que nunca ven
Las gentes de este mundo.

La montaña de Asaka

Dejando la casa de Tōkyū a unos 5 *ri*⁸⁵ y, alejada del poblado de Hihada, se encuentra la montaña de Asaka⁸⁶. Está cerca del camino. Por esta zona hay muchos pantanos⁸⁷. Como quedaba cerca el tiempo de segar el katsumi⁸⁸, iba preguntándole a la gente cuál era su flor, pero no había ni una persona que lo supiera. Buscaba por los pantanos

⁸¹ Alusión a un *waka* de Saigyō: «En la profunda montaña / entre sus rocas / acumulo el agua que corre mientras recojo los escasos / frutos que caen de este castaño de Indias» (*Yama fukami / iwa ni shitadaru / mizu tamen / katsugatsu ochitsu / tochi hirou hodo* 山深み岩にしだるる水溜めんかつがつ落つる橡拾ふほど)

⁸² En efecto, el carácter de castaña 栗 está formado por el de oeste 西 y árbol 木.

⁸³ En el Budismo de la Tierra Pura, la iluminación y la consiguiente destrucción de los ciclos de reencarnación y sufrimiento tienen como recompensa el acceso a la Tierra Pura del buda Amitahba. En el momento de entrar, el muerto era recibido por Amitahba y dos budas más, quienes eran denominados «los tres santos de poniente» (西方三聖).

⁸⁴ Monje budista del período Nara (668-749). Bodhisattva es un término budista referido a aquellos seres que, habiendo alcanzado la budeidad o iluminación, deciden a su muerte volver a la tierra para guiar al resto de mortales por el mismo camino, en lugar de fundirse con el universo.

⁸⁵ 里 Antigua medida de distancia. Un *ri* equivale a 3,9 kilómetros.

⁸⁶ El actual parque de Asakayama

⁸⁷ Bashō parece haberse basado en un poema del *Kokinshū* 古今集 para la descripción de estos paisajes: La flor Katsumi /del pantano de Asaka / en Michinoku; / tú la entreviste / yo te recuerdo. (*Michinoku no / Asaka numa no / hana Katsumi / katsumiru hito ni / koi ya wataran* みちのくのあさかのぬまの花かつみかつみる人に恋ひやわたらん)

⁸⁸ El nombre de esta flor apareció por primera vez en el *Manyōshū* y ha seguido siendo utilizado mucho después. Sin embargo, no se sabe a qué flor señala y todavía hoy sigue siendo objeto de debate.

e interrogaba a la gente con un «katsumi, katsumi», mientras el sol iba declinando por la cresta de la montaña. Atajamos por la derecha en Nihonmatsu y le echamos un vistazo al refugio de roca de Kurozuka; nos albergamos en Fukushima⁸⁹.

Aldea de Shinobu

Al amanecer, buscamos la piedra para teñir con helechos mediante el *shinobumojizuri*⁹⁰ y fuimos a la villa de Shinobu. A lo lejos, en una pequeña aldea a la sombra de la montaña, está la piedra medio enterrada en el suelo. Los niños de la aldea vinieron y nos enseñaron que «hace mucho, estaba en lo alto de la montaña, los viajeros que iban y venían para probar la piedra devastaron el trigo, lo cual fue aborrecido, así que la arrojaron a este valle, por lo que la piedra, al volcar, cayó de costado». Esas cosas pasan.

Cogen arroz
Las manos que una vez
Frotaron tela

Las ruinas de Satō Shōji (Motoharu)

Pasamos el cruce de Tsuki no wa y llegamos a una posta llamada Se no ue. Las ruinas del castillo del general Satō⁹¹ se encuentran a tan solo un *ri* y medio de la ladera de una montaña a su izquierda. Escuché que era la llanura de Sabano de la aldea de Iizuka y, al ir pregun-

⁸⁹ Se dice que en el refugio de roca de Kurozuka habitaba una vieja demoníaca que comía la carne y bebía la sangre de los viajeros. Nihonmatsu y Fukushima se corresponden con las actuales ciudades del mismo nombre.

⁹⁰ El *shinobumojizuri* 信夫もちずり es una práctica originada en la villa de Shinobu que consiste en teñir telas con los tallos del helecho *shinobu* (*davallia mariesii*); la tela se coloca sobre una piedra para que la superficie porosa de la misma sirva para crear un estampado único. La piedra de la que habla Bashō es hoy un pintoresco punto de interés turístico y se ofrece al visitante la oportunidad de experimentar el *shinobumojizuri*.

⁹¹ Satō Motoharu 佐藤基治 (1113?-1189?), vasallo de Fujiwara no Hidehira 藤原の秀衡, quien fue el tercer dirigente de su clan en el país de Mutsu. Se le confiaron los señoríos de Shinobu y Date.

tando de aquí para allá, llegué a un lugar llamado Maruyama; esta era la antigua casa del general. Vertí lágrimas cuando vi «las ruinas de la puerta principal del castillo en la falda de la montaña», tal y como la gente me había dicho, y que en el viejo templo⁹² del costado se conservaban las lápidas de la familia. En ellas están escritos los nombres de las dos esposas, lo cual es ante todo triste. Me pareció que, aun siendo mujeres, sus valerosos nombres resonarán por todo el mundo⁹³. Mojé la manga de mis ropas con lágrimas. No está lejos de ser otra «Tumba de las lágrimas derramadas»⁹⁴.

Entramos al templo y pedimos té. Aquí se guardan como tesoros la espada⁹⁵ y el cofre⁹⁶ que Yoshitsune⁹⁷ y Benkei⁹⁸ habían legado.

La espada y el cofre
El quinto mes adornan
Banderas de papel⁹⁹.

⁹² El templo de Iō (医王寺), situado en la actual ciudad de Fukushima, pertenecía a la escuela Shingon. Era, también, el *bodaiji* 菩提寺 (esto es, un templo adscrito a una familia, donde se celebran sus exequias generación tras generación) del clan Satō.

⁹³ En la balada de *Yashima* se cuenta cómo las mujeres de los hermanos Tsugunobu y Tadanobu del clan Satō se pusieron las armaduras de sus maridos, que habían partido hacia la guerra en obediencia a su señor Minamoto no Yoshitsune 源義経, para hacer creer a Motoharu que sus hijos habían vuelto victoriosamente. Las dos mujeres, sin embargo, no existieron realmente.

⁹⁴ La tumba del general chino Yang Hu (221-278) de la dinastía Jin. El pueblo de Xiangyang construyó un monumento en su honor en el monte Xian, su lugar de recreo favorito; a dicha tumba se la llamó después la «lápida de las lágrimas derramadas» por la gran cantidad de gente que iba allí a llorar la muerte del tan querido general.

⁹⁵ *Tachi* 太刀 en el original. Se trata de una espada más larga y curva que la katana, y que se solía llevar con la hoja mirando hacia abajo.

⁹⁶ *Oi* 笈 en el original. Cofre portátil de madera que los monjes cargaban a su espalda y en el que metían bienes como ropa, comida o utensilios religiosos.

⁹⁷ Minamoto no Yoshitsune (1159-1189), uno de los generales más destacados de la historia de Japón. Derrotó al clan Taira durante las guerras Jishō-Juei, lo cual permitió que su hermano, Minamoto no Yoritomo 源頼朝, fundase el primer shogunato en Japón: el de Kamakura.

⁹⁸ Musashibō Benkei 武藏坊弁慶 (1155-1189), monje guerrero a las órdenes de Yoshitsune. Aparece, junto con su señor, en numerosas historias populares y obras literarias.

⁹⁹ *Kaminobori* 紙幟. Banderas de papel que se desplegaban a modo de celebración en el quinto mes del calendario lunar, durante el *Tango* 端午, una festividad de origen chino. Hoy esta festividad se celebra el cinco de mayo y es conocida como «el día del niño»; en este día, se izan banderas con forma de carpas (*koinobori* 鯉幟), se saca como adorno el casco de los guerreros samurái y se come *kashiwamochi* 柏餅, un dulce de arroz relleno de una pasta de judías llamada *anko* 餡子.

Aldea de Iizuka

Hoy es el primer día del mes de Satsuki¹⁰⁰.

Esa noche nos hospedamos en Iidzuka. Como había aguas termales, entramos a un baño y alquilamos una habitación. Sobre el piso, de tierra, habían extendido unas esteras de paja; era una casa horrorosamente pobre. Al no haber ni luz, habían tenido que improvisar un dormitorio junto a la lumbre del fogón¹⁰¹, donde nos recostamos. Entrada la noche, tronaba y llovía copiosamente, se colaba la lluvia por encima de donde estabas tumbado y las pulgas y los mosquitos te comían entero; no podía dormir. Por si fuera poco, empecé a sufrir de mis achaques¹⁰² y a ratos perdía la conciencia. Cuando por fin la corta noche empezó a clarear, tocaba viajar otra vez. El recuerdo de la noche, sin embargo, frenaba mis ánimos. Alquilamos un caballo y partimos hacia el pueblo de Koori. «Aunque esta enfermedad, que es como una línea a lo lejos que no se acaba, pone en duda mi éxito, el peregrinaje por tierras recónditas, la resignación de dejar el yo ante la mutabilidad de las cosas o morir en el camino; todo esto es arbitrio de los cielos», me dije, y recobré un poco el ánimo. Pisé el inextinguible camino y pasé a Ōkido, en Date.

Kasajima

Dejando atrás Abumizuri¹⁰³ y el castillo de Shiroishi¹⁰⁴, entré a la comarca de Kasajima. Cuando pregunté por dónde andaba el túmulo del teniente general Tōno Sanekata¹⁰⁵, me enseñaron lo siguiente: «Desde aquí, a lo lejos por la derecha, se ven unas aldeas junto a

¹⁰⁰ El quinto mes del calendario lunar. En realidad, habían llegado el día 2 (18 de junio).

¹⁰¹ *Irori*, un fogón hundido en el suelo que sirve a la vez de cocina y estufa.

¹⁰² Bashō padecía cálculos biliares.

¹⁰³ Actual ciudad de Shiroishi. Minamoto no Yoshitsune y sus ejércitos cruzaron este paso que, de tan estrecho y escarpado que era, arañó los estribos de sus caballos (*Abumizuri* 錠摺 significa literalmente «arañar estribos»).

¹⁰⁴ Ciudad en la actual prefectura de Miyagi. Desde 1602, fue gobernado por el clan Katamura.

¹⁰⁵ Fujiwara no Sanekata 藤原実方 (¿?-998), poeta de mediados del período Heian, antologado en la obra *Hyakunin Isshu*.

las montañas llamadas Minowa y Kasajima; hay allí un santuario a los dioses del camino y unas espigas¹⁰⁶ en recuerdo del poema de Saigyō». El camino se vuelve malo por las lluvias torrenciales de esta época¹⁰⁷, cosa que hace que se me canse el cuerpo; observo cuando paso, en la distancia, cómo Minowa y Kasajima son rozadas por las lluvias que asoman por la esquina.

Ah, Kasajima,
¿por dónde? Del quinto mes,
Un camino de barro.

El pino de Takekuma

Nos hospedamos en Iwanuma¹⁰⁸. Me sentí despertar por completo ante el pino de Takekuma¹⁰⁹. La raíz ascendía en dos troncos desde el borde de la tierra; comprendo que no ha perdido su antigua forma. De primeras, me acuerdo del bonzo Nōin¹¹⁰. Puede que sea por que por entonces un hombre, que había bajado para ser gobernador de Mutsu, cortó este árbol para ponerlo en el pilar del puente del río Natori por lo que escribió aquello de «del pino esta vez no quedan ni las huellas»¹¹¹. Escuché que durante generaciones, ha sido ya talado, ya replantado. Ahora guarda otra vez su aspecto milenario y es en verdad la imagen de este pino algo dichoso. Aquel que se llamaba Kyohaku¹¹² se despidió de mí diciendo:

¹⁰⁶ *Susuki* 薄, *Miscanthus sinensis*, un tipo de gramíneas.

¹⁰⁷ Es la época del *tsuyu* 梅雨 («lluvia del ciruelo»), un frente estacionario de abundantes precipitaciones que azota Rusia, China, Corea, Taiwán y Japón entre la primavera y el verano.

¹⁰⁸ Actual ciudad de Iwanuma, en la provincia de Miyagi.

¹⁰⁹ Nombrado en numerosas canciones, se le conoce también como «el pino de dos troncos». Takekuma es el nombre del lugar en que se encuentra, en la ciudad de Iwanuma. La frase original es una cita de *Tsurezuregusa* 徒然草, colección de ensayos de Yoshida Kenkō 吉田兼好 (1283-1350)

¹¹⁰ Nōin 能因 (988-1059), monje y poeta del período Heian. Su nombre común era Tachibana no Nagayasu.

¹¹¹ El *tanka* de Nōin dice: «Del pino de Takekuma no quedan esta vez ni las huellas. ¿Tendré que venir cuando pasen mil años?» (*Takekuma no / matsu wa kono tabi / ato mo nashi / chitose wo hete ya / ware wa kitsuramu* 武隈の松はこのたび跡もなし千歳を経てやわれは来つらむ)

¹¹² Kusakabe Kyohaku 草壁挙白 (?-1669). Poeta y comerciante de Edo discípulo de Bashō.

Habla y muéstrale
 El pino en Takekuma
 Cerezo tardío.

Yo dije:

De los cerezos
 Al pino de dos troncos
 a han pasado tres lunas.

Miyagino

Cruzamos el río Natori y entramos en Sendai. Es un día encintado por el ácoro¹¹³. Pedimos posada y permanecemos cuatro o cinco días. Aquí hay un pintor llamado Kaemon¹¹⁴. Escuché que era una persona de cierto refinamiento, así que fui a conocerlo. Este hombre nos dijo que «desde hacía tiempo tenía averiguado todo sobre los lugares más inciertos», por lo que nos guió un día entero. Los tréboles¹¹⁵ de Miyagino crecen abundantemente y yo pienso en el paisaje del otoño. En Tamata, Yokono y Tsutsujigaoka es la época de floración de las andrómedas¹¹⁶. Entramos a un bosque de pinos que no deja escapar ni las sombras y nos explica que este lugar se llama Kinoshita¹¹⁷; también que otrora, al ser denso el rocío, se compuso aquello de «Mi señor, su sombrero»¹¹⁸. Visitamos la capilla de Yakushi y el gran santuario de Tenjin, y el sol se pone. Encima, por si fuera poco, nos regala, puestos en pintura, Matsushima y varios lugares de Shio-gama. Además, nos despide con sendos pares de sandalias de paja¹¹⁹

¹¹³ *Acorus calamus*. El término *ayame*, que aparece en el texto, se utiliza también para designar a la flor del iris. Se dice que ahuyenta los malos espíritus.

¹¹⁴ Poeta y pintor, era discípulo aventajado de Ōyodo Michikaze 大淀三千風, poeta cuyas descripciones de Matsushima, según se dice, tuvieron una influencia determinante en la decisión de Bashō de emprender su viaje.

¹¹⁵ El trébol japonés agrupa treinta especies del género *Lespedeza*.

¹¹⁶ *Pieris japonica*. Arbusto de unos tres metros, de flores blancas y cuyos frutos son venenosos.

¹¹⁷ *Kinoshita* 木下 significa «Bajo los árboles».

¹¹⁸ Cita de un poema recogido en el *Kokinshū*: «Di: “mi señor, / tenga aquí su sombrero” / En Miyagino / el rocío del verde / supera la lluvia» (*Misaburai / mikasa to mōse / Miyagino no / kono shitatsuyu wa / ame ni masareri* みさぶらいみかさ と申せ宮城野の下露は雨にまされり).

¹¹⁹ *Waraji* 草鞋, el calzado más utilizado por las clases populares en aquella época.

con los cordones teñidos de azul. Una persona tan llena de refinamientos como pensaba; llegados a este punto, se revela su esencia:

A mis pies ata
El cordón del calzado, que me protege:
El tallo del ácoro.

Al ir siguiendo sus pinturas como plano, vimos que en las montañas cercanas al camino del interior había diez juncias a modo de hito. Dicen que se debe a que, incluso ahora, cada año se preparan diez esteras con las juncias que se obsequian al gobernador del país.

La lápida de Tsubo

La lápida de Tsubo¹²⁰. Se encuentra en la aldea de Ichikawa, en Tagajō.

La lápida de Tsubo mide más de seis *shaku* y alrededor de tres de ancho. El musgo es espeso, sus letras tenues. Marca el hito de las cuatro direcciones de las fronteras del país. En ella se lee: «Este castillo, del primer año de Jinki¹²¹, fue construido por la merced de Ōno no Azumabito, comandante en jefe de la defensa del norte e inspector general¹²². En el año sexto de Tenpyō-hōji¹²³, Emi no Ason¹²⁴, asignado comandante regional de Tōkai-tōsan e, igualmente comandante, lo restauró. A uno del mes doce¹²⁵». Esta fecha se corresponde con el reinado del emperador Shōmu¹²⁶. Desde antiguamente se han transmitido

¹²⁰ *Tsubo no ishibumi* 壺の碑 («lápida de los tarros»), monumento de piedra del período Nara encontrado a principios del período Edo que se encuentra en las ruinas de Tagajō.

¹²¹ Año 724 d.C. El período Jinki duró cinco años, hasta el 729, regido por el emperador Shōmu 聖武天皇.

¹²² Ōno no Azumabito 大野東人 (?-742), ayudó a la supresión de varias revueltas.

¹²³ Año 762, comienzo del segundo reinado de la emperatriz Kōken 孝謙天皇 tras una momentánea abdicación en favor de su primo que duró cuatro años.

¹²⁴ En realidad, Emi no Asakari 惠美朝狩 (?-764); el nombre Ason 朝臣 es un error de Bashō. Hijo de Emi no Oshikatsu 惠美押勝, más conocido como Fujiwara no Nakamaro 藤原仲麻呂. Cuando el emperador Junnin 淳仁天皇, primo de Kōken, ascendió al trono, Nakamaro era el dirigente de facto del país. Cuando Kōken volvió al poder, Nakamaro agrupó sus huestes y planeó un golpe de estado. La rebelión acabó con la muerte de Nakamaro y todos sus hijos.

¹²⁵ El 20 de diciembre de 762.

¹²⁶ Error de Bashō, ya que fue el último año del emperador Junnin y el primero de la emperatriz Kōken.

muchas canciones; pero las montañas se derrumban, los ríos fluyen, los caminos se renuevan, las piedras son sepultadas y se ocultan en la tierra, los árboles envejecen y son sucedidos por árboles jóvenes, el tiempo pasa, las épocas cambian y sus huellas se vuelven inciertas; y, sin embargo, llegamos aquí, a este recuerdo indudable de mil años, y ahora, ante nuestros ojos, se materializa el corazón de los antiguos. Una virtud del peregrinaje, la alegría de estar vivo; olvido los pesares del viaje mientras las lágrimas no dejan de caérseme.

Sue no Matsuyama

Desde ahí visitamos el río Tamagawa en Noda y Oki no ishi¹²⁷. En Sue no Matsuyama¹²⁸ se había construido un templo, llamado Matsushōzan¹²⁹. El espacio entre los pinos es un campo de tumbas; en él pienso que hasta las promesas que «en la tierra entrelazan ramas y en el cielo intercambian plumas»¹³⁰ al final terminan de esta manera; entremezclándose con mi pena, oigo la campana vespertina en la bahía de Shiogama¹³¹. El cielo lluvioso del quinto mes está un poco despejado, la noche de la luna crepuscular se asoma débil y la isla de Magaki¹³² está muy cerca. Los pescadores reman juntos en sus barcos; al comprender la esencia del canto «me colman las redes»¹³³ en sus voces que comparten peces, me invade la melancolía. Esa noche, un bonzo ciego tocó su biwa¹³⁴ y recitó una balada de Oku¹³⁵. No era de Heike¹³⁶ ni una danza¹³⁷, arrojaba un ritmo rústico y,

¹²⁷ En los alrededores de Tagajō.

¹²⁸ Una colina al norte de Tagajō.

¹²⁹ El templo budista Matsushōzan Hōkoku.

¹³⁰ Se trata de una referencia a uno de los versos del poema extenso de Bai Juyi *Chang hen ge* 長恨歌 («Canción del arrepentimiento eterno»). Es un ejemplo del matrimonio bien avenido.

¹³¹ Uno de los ocho paisajes de Matsushima.

¹³² Se encuentra al este de la bahía de Shiogama.

¹³³ Paráfrasis de un poema del *Kokinshū*: «En Michinoku, / olvidando otros sitios, / me colman redes / de barcos que remando /entrelazan Shiogama» (*Michinoku wa/ izuku wa aredo / Shiogama no / ura kogu fune no/ tsunade kanashimo/ 陸奥はいづくあれど塩釜の浦漕ぐ舟の綱手かなしも*)

¹³⁴ Instrumento musical parecido al laúd occidental.

¹³⁵ Un tipo de balada que se recitaba en la provincia de Sendai. La balada (*jōruri* 浄瑠璃) es un género especialmente narrativo que, sin embargo, no pierde del todo su musicalidad, gracias a la modulación especial de la voz y al instrumento que se tañe como acompañamiento.

¹³⁶ Las baladas de Heike hablaban de episodios del *Heike monogatari*, poema épico japonés.

¹³⁷ El baile sencillo que solía acompañar los cantares era el *kōwakamai* 幸若舞.

aunque se acercaba ruidosamente a mi almohada, siendo como era una costumbre de los confines de esta tierra, la aprecié por ser digna de elogio.

Shiogama

A primera hora, visitamos a la deidad de Shiogama¹³⁸. El gobernador del país había restaurado el santuario. El pilar de la capilla era grandioso y el cabrio coloreado, que resplandecía radiante, los escalones de piedra se superponían hasta una altura de nueve *jin*¹³⁹; el sol de la mañana iluminaba la valla bermellón del recinto. Al final de este camino, hasta la frontera de esta tierra de polvo¹⁴⁰, se dan notablemente los milagros de los dioses, los mismos que los de las tradiciones de mi tierra. Sentí la majestuosidad. Frente al dios hay una rica linterna vieja. En la superficie de la puerta de hierro pone: «Año 3 de Bunji¹⁴¹, contribución de Izumi no Saburō¹⁴²». Un vestigio de más de 500 años que acude hasta hoy, algo extremadamente raro. Él era el guerrero del valor y del amor filial¹⁴³. Su renombre llega hasta ahora y no se deja de tenerle afecto. Ciertamente es como se dice: «el hombre debe proteger la justicia trabajando su camino. El nombre le acompañará después.»¹⁴⁴ El sol se acerca a mediodía. Tomamos prestado un bote y cruzamos a Matsushima. La distancia es de unos dos *ri* y pico. Llegamos a la costa de Ojima¹⁴⁵.

Matsushima

Bien, aunque sea una expresión muy trillada, Matsushima es el mejor paisaje de Fusō¹⁴⁶, y no se ruboriza ante los lagos Seiko y Dōtei¹⁴⁷.

¹³⁸ El santuario de Shiogama, en la ciudad homónima.

¹³⁹ Son varias las longitudes que se le dan a esta medida, pero, por lo general, se considera que equivale a unos siete *shaku* (231,7 cm)

¹⁴⁰ Imagen budista, «la tierra de polvo» se refiere a lo mundano.

¹⁴¹ El año 1187.

¹⁴² El tercer hijo de Fujiwara no Hidehira.

¹⁴³ Se mantuvo fiel al deseo de su padre de proteger a Yoshitsune y dio su vida en la batalla.

¹⁴⁴ Proverbio de autoría desconocida.

¹⁴⁵ Isla suroeste del templo de Zuigan.

¹⁴⁶ 扶桑, «la gran morera». Uno de los nombres de Japón. En la antigüedad, se conocía por este nombre a un árbol divino del que se decía que se encontraba en el mar del este, junto al sol naciente.

¹⁴⁷ Pronunciación japonesa de los lagos chinos Dongting y Xihu.

Se abre al mar por el sureste, la ensenada se extiende durante tres *ri* y sus corrientes rebosan como las mareas de Sekkō¹⁴⁸. Las islas muestran devoción por el número; las que más alto se yerguen señalan al cielo, mientras que las que se recuestan lo hacen sobre las olas. Unas se doblan en dos pliegues o se apilan en tres capas. Se llevan a cuestras o se abrazan, como hijos o nietos que se aman. El verde de los pinos es intenso, las hojas y las ramas se arquean por el soplo de la brisa del mar, y da la sensación de que se comben ellas solas. Su profundo paisaje embelesa: una mujer hermosa que se acicala el rostro. Es la obra del eterno en el remoto pasado, de Ooyamatsumi¹⁴⁹. El acto celeste del creador... ¡Qué persona podría blandir el pincel y plasmarla en palabras!

Oshima es una isla cuya costa es la continuación de tierra, que penetra en el mar. Los restos de la otra residencia del maestro Ungo¹⁵⁰ y sus piedras de meditación se encuentran aquí. Se ven algunas casas de gentes que rehúyen del mundo buscando las sombras de los árboles; parece viven apaciblemente en chozas de hierba, desde las que se elevan humos de espigas caídas y piñones quemados. Qué tipo de personas, no lo sé, pero me acerqué por simpatía por allí; mientras tanto, la luna reflejada en el mar, cambiando otra vez la vista de la tarde. Volvimos por la orilla y pedimos posada; abrí la ventana, que estaba en el segundo piso, y sentí un placer especial por sentir que dormía fuera de casa, en la naturaleza, entre vientos y nubes.

Ah, Matsushima
La forma de la grulla
toma, cuclillo.

Intenté callarme y dormirme, pero no podía. Cuando me separé de mi vieja choza, Sodō¹⁵¹ compuso un poema de Matsushima. Hara

¹⁴⁸ Zhejiang, provincia de China.

¹⁴⁹ Hermano de Amaterasu, dios de las montañas, del mar y la guerra. El padre de Sakyahime.

¹⁵⁰ Maestro Ungo 雲居禪師 (1582-1659) Monje budista de la escuela *rinzai* 臨濟宗 que devolvió su esplendor al templo de Zuiganji.

¹⁵¹ Amigo de Bashō.

Anteki¹⁵² me obsequió con un *waka* de Matsugaurashima. Abro la bolsa y los hago compañeros de esta noche. Además, tengo también los *hokku* de Sanpū y Jokushi.

Zuiganji

El día 11¹⁵³ visitamos el templo de Zuiganji¹⁵⁴. Hace treinta y dos generaciones, Makabe no Heishirō¹⁵⁵ dejó su casa y peregrinó a Tō¹⁵⁶ y, más tarde, fundó el templo a su vuelta¹⁵⁷. Después, por la virtuosa influencia del maestro Ungo, se restauraron las techumbres de los siete salones, se hizo resplandecer la majestuosa luz de las paredes de oro y se produjo la consumación de la tierra de Buda que es este gran templo. Pienso con cariño en dónde estará el templo de aquel santo¹⁵⁸ que vio al Buda.

Ishi no maki

El día 12¹⁵⁹ nos propusimos ir a Hiraizumi¹⁶⁰. Nos hablaron del pino de Aneha¹⁶¹ y del puente de Odae¹⁶², célebres lugares que aparecen en las canciones de antaño. La gente escaseaba. Sin separarnos de un

¹⁵² Médico de Edo y poeta menor.

¹⁵³ 27 de junio de 1689.

¹⁵⁴ Fundado por el monje Jikaku 慈覚 en 828, el templo es uno de los más famosos de la escuela *rinzai*.

¹⁵⁵ El nombre común del monje Hōshin 法身, que residió en este templo tras volver de Song, en China.

¹⁵⁶ China.

¹⁵⁷ El templo fue fundado por Jikaku, pero se dice que fue este monje quien lo convirtió en un templo de la escuela *rinzai*.

¹⁵⁸ Se dice que en Oshima, en el periodo Heian, un monje vio al Buda.

¹⁵⁹ 28 de junio.

¹⁶⁰ En la actual prefectura de Iwate. Este territorio estuvo controlado por el clan Fujiwara hasta que los ejércitos de Minamoto no Yoritomo acabó con ellos.

¹⁶¹ Este pino se encontraba en la actual ciudad de Kurihara, prefectura de Miyagi. Se dice que está plantado sobre el sepulcro de la hermana mayor de Ono no Komachi 小野小町 (una de los mejores poetas del periodo Heian) o de Matsura Sayohime 松浦左用姫 (figura legendaria de quien se cuenta que se convirtió en piedra rezando por el retorno de su amado, Ōtomo no Sadehiko 大伴狭手彦, quien había ido a luchar contra el reino de Goguryeo en la península de Corea).

¹⁶² Este puente se encontraba en la actual ciudad de Ōsaki, en Miyagi.

camino transitado solamente por cazadores y segadores¹⁶³, terminamos errando nuestras pisadas y salimos a un puerto llamado Ishi no maki. La montaña Kinkazan, la cual Yakamochi ofreció al emperador respetuosamente en su canto «las flores de oro se abren», dominaba el mar¹⁶⁴. Cientos de barcos se agrupaban en la ensenada, las casas se disputaban la tierra y los humos de los fogones se extendían uno tras otro. «¿Pero cómo hemos llegado a semejante lugar tan sin darnos cuenta?», me decía yo, mientras íbamos a pedir posada. Pero encima resultó que no había nadie que hospedara. Pasamos la noche en una humilde casucha y, tan pronto amaneció, fuimos otra vez, vacilando, al camino desconocido. A mis ojos se asomaron lugares como Sode no watari, Kebuchi no boku o Manonokayahara¹⁶⁵, pero seguimos por un dique alejado de estos sitios. Bordeamos un lago pantanoso que estremecía el corazón, nos albergamos en un lugar llamado Toima y alcanzamos Hiraizumi. En ese espacio, habíamos recorrido unos veinte *ri*.

Hiraizumi

La prosperidad de las tres generaciones¹⁶⁶ es un sueño momentáneo y las ruinas de la puerta principal se extienden a un *ri* de

¹⁶³ En el original, *chitosūjo* 雉兎芻蕘 («faisanes y conejos, siega y leña»). Designa a cazadores y labriegos por metonimia.

¹⁶⁴ La montaña Kogane, conocida hoy como Kinkasan, es una isla del archipiélago de Oshika, junto a Ishi no maki. Su nombre significa «montaña de las flores de oro», de ahí el juego de palabras. Los versos citados son de un *waka* de Ōtomo no Yakamochi 大伴家持, poeta del período Nara: «Prosperidad / Majestad, de su reino, / en la montaña / de Michinoku al este: / las flores de oro se abren» (*Sumerogi no / miyo sakaemu to / azuma naru / Michinoku yama ni / kogane hana saku* 天皇の御代栄えむと東なる陸奥山に金花咲く)

¹⁶⁵ Lugares de Ishi no maki.

¹⁶⁶ Fujiwara no Kiyohira 藤原清衡 fundó Hiraizumi 平泉 y lo convirtió en territorio de una nueva dinastía: el clan Fujiwara del norte. La historia de esta dinastía acabó con Fujiwara no Hidehira, el nieto del fundador: Fujiwara no Hidehira había acogido en su castillo a Minamoto no Yoshitsune, que había escapado de Kioto temiendo a su hermano, Minamoto no Yoritomo. Hidehira, en su lecho de muerte, suplicó a su hijo, Fujiwara no Yasuhira 藤原泰衡, que continuase protegiendo a Yoshitsune. Sin embargo, Yasuhira cedió ante Yoritomo y asedió la vivienda de Yoshitsune en Hiraizumi, le hizo cometer *seppuku* 切腹 (harakiri) y le envió la cabeza a Yoritomo preservada en sake. Yoritomo, no contento con este final, conquista los países de Mtsu y Dewa y reduce a cenizas al clan Fujiwara del norte y sus dominios. Yasuhira murió en 1189, a manos del ejército de Yoritomo.

distancia. Los restos del palacio de Hidehira se han vuelto campo y solo mantiene su forma el monte Kinkei¹⁶⁷. Subimos primero al Pabellón Takadate¹⁶⁸. El Kitakami es un gran río que fluye desde la parte sur. El manantial del río Koromogawa¹⁶⁹ rodea el palacio de Izumi¹⁷⁰ y cae formando una gran corriente bajo el Pabellón Alto. El palacio en ruinas de Yasuhira¹⁷¹ separa en dos el paso de Koromogawa y penetra por la entrada del sur; parece ser que protegía de Ezo¹⁷² a la gente del norte. Pues bien, escogiendo a sus vasallos más fieles, Yoshitsune se atrincheró en el castillo de Yasuhira. Su hazaña es ahora un campo de hierba. Pongo mi sombrero en el suelo y derramo lágrimas hasta olvidarme del tiempo. «Las patrias caen, quedan montañas y ríos. Vino la primavera del castillo y la hierba era verde»¹⁷³.

Hierba de estío.
Son los bravos guerreros
Huellas de un sueño.

En la celinda
Se atisba a Kanefusa¹⁷⁴
Serán sus canas.
(Sora)

¹⁶⁷ Hidehira hizo construir esta colina artificial a semejanza del Fuji. En su cima se colocó la efigie de un *kinkei* 金鷄 («gallo de oro»), un ave mitológica de la que se dice que vive en el cielo; de ahí su nombre.

¹⁶⁸ La vivienda de Yoshitsune.

¹⁶⁹ Afluente del Kitakami.

¹⁷⁰ El tercer hijo de Hidehira.

¹⁷¹ El hijo de Hidehira. Como dato curioso, en Japón no está bien visto que los hijos lleven el mismo nombre que sus padres.

¹⁷² Ezo señala al territorio que va desde Hokuriku y Kanto hasta Hokkaido y, por extensión, a las gentes que lo habitaban. Las tribus de Ezo o Emishi estaban formados por ainu, minoría étnica japonesa (lo que en occidente conocemos por japoneses son la etnia predominante de las islas y sobre la que se basa la identidad nacional: el pueblo de Yamato).

¹⁷³ Paráfrasis del primer verso de un poema de Du Fu, poeta chino que, junto a Li Bai, es considerado cumbre de la poesía china. El comienzo del poema, «Vista de primavera», dice: «Las patrias caen y quedan / solo montañas, ríos. / Ciudad de primavera / los yerbajos hundidos.» («ciudad» en chino, *cheng*, significa también «castillo», y se escribe igual que *shiro*, «castillo» en japonés: 城)

¹⁷⁴ Kanefusa 兼房 era un fiel vasallo de Yoshitsune y estuvo a su lado hasta que fue asesinado protegiendo a su señor. Dado que entró a su servicio ya maduro cuando Yoshitsune se casó, tenía ya una edad avanzada cuando murieron.

Los dos salones¹⁷⁵ de los que había oído hablar cuando no peinaba canas y cuya noticia me había sorprendido mucho se abrieron entonces ante mí. El salón de sutras¹⁷⁶ guarda las efigies de los tres guardianes¹⁷⁷, el salón de la luz alberga los ataúdes de las tres generaciones¹⁷⁸ y contiene las tres grandezas de Buda¹⁷⁹. Dispersos los siete tesoros¹⁸⁰, despedazada por el viento la puerta de las joyas y empodrecido el pilar de oro por nieves y escarchas; este lugar, que debería haberse transformado ya en un cúmulo de hierbas vacuo y corruptible, fue cercado nuevamente por los cuatro costados y cubierto con un tejado para aguantar la lluvia, por lo que se convirtió en este monumento milenario.

No cae el torrente
De estío en su recinto.
Salón de Luz.

El paso de Shitomae

El camino hacia el Sur se veía a lo lejos; nos hospedamos en la aldea de Iwade¹⁸¹. Pasamos Ogurosaki¹⁸² y Mizu no Kojima¹⁸³, y desde los manantiales de Narugo¹⁸⁴ alcanzamos el paso de Shitomae¹⁸⁵ y, desde aquí,

¹⁷⁵ Los dos salones del templo de Chūson: El salón de los sutras y el salón de la luz.

¹⁷⁶ Textos que exponen las enseñanzas de Buda y que suelen ser recitados en voz alta durante las ceremonias budistas.

¹⁷⁷ Los tres guardianes eran: el bodhisattva Manjushri (discípulo de Buda), el rey Udayana (rey de Vatsa, creó una estatua de sándalo de Buda) y Sudhana (un joven que estudió con cincuenta y tres maestros para alcanzar la iluminación y figura recurrente en historias taoístas y budistas).

¹⁷⁸ Kiyohira, Motohira y Hidehira, del clan Fujiwara.

¹⁷⁹ *Sanzon* 三尊 se refiere a la disposición de las efigies de la trinidad en el budismo de la Tierra Pura. Estos tres personajes son Amida (el buda principal del budismo de la Tierra Pura, muy venerado en Japón), Kannon (diosa de la misericordia) y Seishi (bodhisattva protagonista del Sutra de la vida eterna, texto fundamental en el budismo de la Tierra Pura).

¹⁸⁰ Según el Sutra de la vida eterna, los siete tesoros del budismo son el oro, la plata, el lapislázuli, el cuarzo, el nácar, el coral y el ágata.

¹⁸¹ Esta aldea en la prefectura de Miyagi existió hasta 2006, cuando fue absorbida por la ciudad de Oosaki.

¹⁸² En la ribera norte del río Arao (también llamado Eai), al noroeste de Oosaki.

¹⁸³ Una pequeña isla en medio del río Arao.

¹⁸⁴ Los baños termales del pueblo de Naruko.

¹⁸⁵ 尿前の関, «El paso frente a los meados». Hacía de frontera entre los países de Dewa y Mutsu. Se le llamaba así porque entre 1615 y 1624 los bárbaros asentados en las montañas circundantes se trasladaron aquí.

empezamos a entrar en el país de Dewa¹⁸⁶. Al ser este camino un lugar donde los viajeros no son frecuentes, levantamos sospechas en los centinelas del paso; lo cruzamos por los pelos. El sol ya se había puesto cuando subíamos por una enorme montaña, por lo que pedimos asilo en la casa de un vigilante que habíamos encontrado. Durante tres días, soportamos una tempestad. Permanecemos en mitad de la anodina montaña.

Piojos y pulgas,
y caballos que mean
junto a mi almohada.

Según el dueño de la casa, a este país y al de Dewa los separan grandes montañas, lo cual hace el camino incierto y que sea necesario cruzarlo con una persona que lo conozca. Le hacemos caso y pedimos un guía, un joven robusto que, echándose un *wakizashi*¹⁸⁷ curvado encima y llevando consigo un bastón de roble, se pone a nuestra delantera e inicia la marcha. Con la penosa premonición de que hoy también nos va a tocar enfrentarnos al peligro, me pongo a su zaga. Tal como decía el dueño, en los bosques de las altas montañas no se oye ni el quejido de un pájaro y la sombra bajo los árboles es tan espesa que parece que vamos de noche. Da la sensación de que por los bordes de las nubes llueve tierra y barro, y pisando bambú enano, cruzando aguas, tropezando con piedras, con la piel bañada en sudor frío, salimos a la comarca de Mogami. El hombre que nos guía nos dice: «En este camino siempre hay altercados. Me alegra haber podido traerles sin ningún percance». Con estas palabras de alegría, se marchó. Aun después, mi pecho no dejaba de retumbar.

Obanezawa

En Obanezawa¹⁸⁸ visitamos a una persona llamada Seifū¹⁸⁹. Aunque es una persona muy rica, su carácter es humilde. De vez en cuando va a

¹⁸⁶ Abarcaba las actuales prefecturas de Akita y Yamagata.

¹⁸⁷ Un sable parecido a la katana, pero más corto.

¹⁸⁸ Ciudad situada en la actual prefectura de Yamagata.

¹⁸⁹ Seifū 清風, (1651-1721), poeta y mercader.

la capital¹⁹⁰ y como por ello conoce las penurias del viaje, nos retiene varios días y nos colma de atenciones por nuestro largo camino.

De este frescor
Hago mi casa y hogar.
¡A descansar!

¡Sal a mi encuentro!
Bajo el hogar de seda
La voz del sapo.

Pincel de cejas
De él haces tu imagen
Flor carmesí.

Los criadores
De gusanos serán
Imagen de antaño.
(Sora)

Ryūshakuji

En los dominios de Yamagata está el templo de montaña llamado Ryūshakuji¹⁹¹. Lo fundó el gran maestro Jigaku¹⁹² en una tierra de especial belleza y quietud. Según las recomendaciones de la gente, es necesario verlo al menos una vez, así que, cambiando de rumbo, di la vuelta en Obanezawa. La distancia era de unos 7 *ri*. El sol no se había puesto todavía. Subimos al templo sobre la montaña después de dejar alquilado un pabellón budista. Las rocas dejan paso a los peñascos hasta convertirse en montañas, el pino y la tuya envejecen, el musgo suaviza la piedra y la tierra inveteradas, las capillas sobre los peñascos tienen sus puertas cerradas y no se oye el sonido de ningún ser. Recorrí el despeñadero, entré en el pedregal, recé en el templo que guarda al Buda y el hermoso paisaje emanaba una calma solitaria; recuerdo solamente cómo mi corazón se purificaba.

¹⁹⁰ La ciudad de Kioto.

¹⁹¹ Fundado en el año 860, este templo se encuentra en la actual ciudad de Yamagata.

¹⁹² Jigaku (794-864).

Todo es silencio.
 La voz de la cigarra
 Penetra la roca

El río Mogamigawa

Pensamos en remontar el río Mogamigawa¹⁹³, así que esperamos a que despeje en un lugar llamado Ooishida¹⁹⁴. Me comentan: «La vieja semilla del *haikai* se esparció por aquí hace mucho y se ama el pasado de esta flor que no olvida, y la voz de la flauta de caña calma el espíritu. Y aunque le puedo decir que avanzamos a tientas por este camino, vacilando entre los vericuetos de lo viejo y lo nuevo, no tenemos una persona que nos guíe...». No nos quedó otra que dejarles un rollo de papel manuscrito. El buen gusto de hace días¹⁹⁵ llega hasta aquí.

El río Mogami nace en Michinoku y su parte más alta está en Yamagata. Hay pasos difíciles y temibles con nombres como Goten o Hayabusa. Fluye por el norte de la montaña Itajiki¹⁹⁶ y en término sale al mar por Sakata. A izquierda y derecha le rodean montañas y bajan los barcos por entre las frondas. Por eso, por ser estos barcos los que cogen el arroz, será que les llaman *inabune*¹⁹⁷. La cascada de Shiroito¹⁹⁸ cae por los resquicios de las hojas verdes y el templo de Sennin¹⁹⁹ domina, erguido, el acantilado. El agua rebosa, los barcos peligran.

Raudo, recaudas
 Las lluvias de junio²⁰⁰
 Mogamigawa

¹⁹³ Uno de los tres ríos con las corrientes más rápidas de Japón. Nace en Yamagata y desemboca en Sakata en el mar de Japón.

¹⁹⁴ En el actual distrito de Kitamura, en la prefectura de Yamagata.

¹⁹⁵ Se refiere a las composiciones que dejó en el río Suka.

¹⁹⁶ El pico más alto de la cordillera del Gassan.

¹⁹⁷ 稲舟 «Barcos del arroz».

¹⁹⁸ Una de las 48 montañas del Mogami. Su nombre significa «el hilo blanco».

¹⁹⁹ Erigido en honor a Hitachibou Kaison 常陸防海尊, célebre vasallo de Minamoto no Yoshitsune.

²⁰⁰ *Samidare* 五月雨, en el original. Se trata del frente estacional que cae sobre Japón durante principios del verano.

Las tres montañas de Dewa

El tercer día del sexto mes²⁰¹ subimos al monte Haguro²⁰². Visitamos a una persona llamada Zushisakichi²⁰³ y tuvimos el honor de ver al acharia²⁰⁴ Egaku, sustituto del rector de la montaña. Nos hospedamos en otro templo, en el valle del sur, donde nos agasajaron solícitamente y con gran compasión.

Día cuarto, celebración de *haikai* en la residencia principal de los monjes:

Mi gratitud.
 Despide aroma a nieve
 El valle sur.

Día quinto, visitamos el santuario de la reencarnación. Lo fundó el príncipe Nojo²⁰⁵, no sé muy bien en qué época. En el frontispicio se lee «el santuario de Ushūsatoyama». No se sabe si es porque a la letra de *sato* 里 en *satoyama* 里山 se la cambió por la de *kuro* 黒 al transcribirlo o porque si es que se abrevió de Ushukuroyama 羽州里山 a Haguro-san 羽黒山²⁰⁶; pero ahora se llama Haguro. Lo de que se le llame Dewa («pluma que sale») está escrito en los *Fudoki*²⁰⁷: «El plumón de pájaro se ofrece como tributo en este país». Junto

²⁰¹ El 19 de julio.

²⁰² En él se encontraba el templo principal de la secta Haguro de la escuela shugendo.

²⁰³ Zusakichi 図司左吉 (?-1693), tintorero.

²⁰⁴ En el escalafón budista, el acharia es un monje de importancia jerárquica cuya función principal es la enseñanza.

²⁰⁵ El príncipe Hachiko 蜂子皇子, que era conocido como el santo Nojo por las gentes de Haguro, nombre que recibió en su peregrinaje a ese lugar, era el hijo del emperador Sushun 崇峻天皇; cuando este murió, asesinado, Hachiko huyó a Dewa y vivió el resto de sus días como religioso.

²⁰⁶ Desgraciadamente, es imposible comprender este párrafo sin tener algunas nociones de japonés. La primera letra de *satoyama* y la letra *kuro* (negro) se parecen bastante, ya que sólo se diferencian en que una tiene cuatro puntos más (*sato*: 里 *kuro*: 黒); la segunda teoría dice que, al omitirse una letra, cambiaría su nombre. Al lector hispanohablante le puede parecer que, fonéticamente, el cambio de *ushukuroyama* a *hagurosan*, por mucho que se deba a la falta de un carácter, es demasiado brusco, y así es; esto se explica porque los caracteres japoneses de origen chino cambian su pronunciación de acuerdo con los caracteres con los que se combinan.

²⁰⁷ En realidad, en ningún *Fudoki* 風土記 (relaciones de crónicas provinciales) hay alguna mención semejante, pero sí en el *Tsugioshū* 継尾集, una colección de poemas del periodo Edo, donde se dice: «Desde antiguo, en el *Fudoki* está escrito que el plumón de pájaro es tributo en este país».

con el Gassan²⁰⁸ y el Yudono²⁰⁹, forman parte de los tres santuarios de montaña. Este mismo santuario depende del Tōei de Bukō²¹⁰ y la luna de la meditación contemplativa de Tendai²¹¹ brilla nítidamente y la luminaria de las enseñanzas del espíritu flexible que alcanza la budeidad en la tierra se levanta junto a ella. Los monjes ponen sus pabellones en línea, se aplican en la práctica del ascetismo y la gente venera y respeta sus eficaces milagros en montañas y tierras de espíritus sagradas. Su prosperidad es eterna: debemos decir que es una montaña dichosa.

Día octavo, subimos al Gassan. Me ato al cuerpo una estola, envuelvo mi cabeza con una corona de peregrino y somos guiados por un guía montañés. Después de subir ocho *ri* pisando hielo y nieve por medio de nubes de niebla, yo encima sospechaba que habíamos entrado al paso de las nubes del peregrinaje de la luna y el sol, se me cortaba la respiración, el cuerpo se me helaba y, al llegar a la cima, el sol se ponía y la luna aparecía. Hago una cama y una almohada con bambú tierno, me acuesto y espero el amanecer. Al salir el sol y extinguirse las nubes, bajamos a Yudono.

Junto al valle hay una pequeña herrería. Para los metales de este país, se soluciona un agua espiritual y en ella se purifican las espadas y luego se golpean y, por último, se graba «Gassan». Son muy elogiadas en este mundo. Suspiro por Kanshō y Bakuya, que templaban sus espadas en el manantial del dragón²¹². Mientras estaba descansando sentado en una piedra, vi que había un cerezo de unos tres *shaku* cuyos brotes estaban a medio abrir. Enterrado bajo cúmulos de nieve, el corazón de las flores de este cerezo tardío, que no olvidan la primavera, es digno de elogio. Parece que las flores del ciruelo del

²⁰⁸ El pico más alto de las tres montañas de Dewa.

²⁰⁹ Otra de las tres montañas, alberga el santuario de Yudono.

²¹⁰ Templo situado en Edo.

²¹¹ En la escuela de Tendai天台宗, la meditación es una práctica fundamental.

²¹² Gan Jiang y Mo Ye (Kanshō 干将 y Bakuya 莫耶 en japonés) fueron una pareja de herreros que vivieron en China durante el denominado período de Primavera y Otoño (771-446 a.C.) Forjaron dos espadas en la fuente del dragón, a las que insuflaron de energía vital con sus propias vidas. El resultado fue una espada masculina, Ganjiang, y otra femenina, Moye.

cielo ardiente perfumasen este sitio. Me acordé aquí de los poemas del obispo monje Gyōson²¹³, lo cual hace que me entregue más a la melancolía. Por lo general, las cosas minuciosas de esta montaña, por costumbres del peregrino, está prohibido divulgarlas. Por ello, detengo aquí mi pincel y no registro más.

Al volver al pabellón, escribimos en tres tiras de papel los versos del culto de la montaña, a petición del acharia.

¡Cuánta frescura!
 Cuerno débil de luna
 En el Haguro

 Deformas cuantas
 Crestas de nubes ves
 Montaña bajo la luna

 No he de contarlo
 Por el Yudono mojo
 Esta y otra manga

 El gran Yudono
 Lágrimas de un camino
 Que pisa limosnas.
 (Sora)

Sakata

Partimos de Dewa y nos dirigimos a la casa del caballero llamado Jūkō, *del clan Nagayama*²¹⁴, en torno al castillo de Tsurugaoka²¹⁵, donde organizamos una sesión de *haikai*. Sakichi también vino con nosotros, para despedirnos. Nos subimos a un bote y bajamos hasta el puerto de Sakata. Nos hospedamos bajo el techo de un médico llamado En'an Fugyoku²¹⁶.

²¹³ Gyōson 行尊 (1055-1135), monje de la escuela Tendai.

²¹⁴ Jūkō Gorōemon 五郎右衛門, vasallo al servicio del señor feudal de Shōnai (el señorío de Shōnai abarcaba tanto Sakata como Turugaoka)

²¹⁵ La actual ciudad de Tsurugaoka, en la provincia de Yamagata.

²¹⁶ 淵庵不玉, el médico de Sakata, su verdadero nombre era Itō Genjun 伊東玄順 (1648-1697). En'an era su nombre de médico y Fugyoku el de pluma.

Montaña ardiente
A Fukuura voy
tomando el fresco²¹⁷.

Al sol caliente
lo ha metido en el mar
Mogamigawa.

Kisagata

Después de haber visto paisajes de ríos y montañas y mares y tierras, ahora pongo mi mente en Kisagata²¹⁸. Salimos del puerto de Sakata hacia Tōhoku, escalamos montañas y nos pegamos a los riscos, y ya llevábamos diez *ri* pisando dunas cuando, en el momento en que las sombras empezaban a declinar, la brisa del mar comenzó a levantar toda la arena y se transformó en una lluvia cegadora que ocultó el paisaje, por lo que nos refugiamos en la montaña de Chōkai²¹⁹. Mientras buscaba a tientas en medio de la oscuridad, me acordaba de aquello de «hasta la lluvia es extraña»²²⁰ y pensaba en lo deseable que es a veces el color del cielo despejado tras la lluvia. Metí las rodillas²²¹ en la choza de un pescador y esperé a que escampase. A la mañana siguiente, el cielo estaba muy despejado, con el sol matinal destellando casi pomposamente, así que nos montamos en un barco para Kisagata. Primero el barco se acercó a la isla de Nōin, donde visitamos los restos de la casa donde pasó sus tres años de vida retirada; luego, al remontar el barco la otra orilla, vimos el viejo cerezo del que se canta lo de «reman sobre sus flores»²²², un recuerdo del maestro Saigyō. En lo alto de la ensenada había un mausoleo imperial, la tumba de la emperatriz Jingū. El santuario se llama Kanmanjū,

²¹⁷ Se trata de un juego de palabras. Fukuura 吹浦 significa bahía donde sopla el viento.

²¹⁸ Paisaje que siempre se nombra junto con Matsushima.

²¹⁹ Un volcán al sur de Kisagata.

²²⁰ Versos de un poema de Su Shi, poeta chino.

²²¹ Es decir, «se refugió en la choza de un pescador».

²²² «En Kisagata / los cerezos se esconden / bajo las olas; / reman sobre sus flores / barcas de pescadores» (象瀾の桜は波にうづもれて花の上漕ぐ海士の釣舟 *Kisagata no / sakura wa nami ni / uzumorete / hana no ue kogu / ama no tsuribune*).

la perla de las mareas²²³. No había escuchado hasta ahora que por aquí pasase la emperatriz. ¿Por qué será que está aquí? Echando un vistazo al paisaje, al sur se ve el monte Chōkai, que soporta el cielo; está junto a la ensenada y su sombra se refleja en las aguas. Al oeste, el paso que se atormenta por los celos, limitando el camino; al este se alza un dique, los caminos que se dirigen a Akita a lo lejos, con el mar del norte por detrás y con Shiogoshi, lugar llamado así porque las olas golpean al entrar. En un *ri* en todas direcciones, una fisonomía que semeja la de Matsushima y que es, al mismo tiempo, distinta. Es como si Matsushima riera y Kisagata le guardase rencor. La tristeza se suma a la pena y la topografía de la mujer parece hacer sufrir al alma.

En Kisagata
Bajo la lluvia, Seishi,
Su flor de seda.

Ah, Shiogoshi
La grulla moja el zanco
En el mar fresco

Festival
Ah Kisagata
Qué comerán aquí
En el Festival de dioses
(Sora)

El marinero pone
la puerta y se sienta
Fresco nocturno
Un comerciante del país de Mino

Veo los nidos del águila pescadora en rocas de la playa.

No rompen olas
Juramentos antiguos
Nidos de águilas.

²²³ En él estaba enterrada la emperatriz Jingū 神巧天皇, mujer del emperador Chūai 仲哀天皇.

Camino de Echigo

Se amontonan los días por las despedidas en Sakata, pero nosotros aspiramos a las nubes de la región de Hokuikudō²²⁴. El pensamiento sobre la lejanía duele en el pecho; oímos que quedan 130 *ri* para la ciudad de Kaga²²⁵. Al cruzar el paso de Nezu²²⁶, reemprendemos nuestros pies a la tierra de Echigo, y alcanzamos el paso de Ichiburi en el país de Ecchū²²⁷. En esto habían pasado nueve días, el esfuerzo y la humedad nos habían dañado el espíritu, y hasta estuve enfermo de mis achaques crónicos, así que no registré cosa alguna.

Mes de las cartas.
 No es la del sexto día
 Como otras noches

 El mar, furioso;
 En Sado se recuesta
 El río del cielo.

Ichiburi

Hoy hemos cruzado los pasos más difíciles de los países del norte: Oyashirazu, Koshirazu, Inumodori, Komagaeshi. Cansado, atraía ya hacia mí la almohada para dormirme, cuando se empezaron a escuchar las voces de dos mujeres jóvenes que hablaban entre sí al otro lado de la habitación; también se oía otra voz, la de un hombre entrado en años, que, mezclándose con las de ellas, contaba historias. Me enteré de que eran dos putas de aquel lugar llamado Niigata²²⁸, en el país de Echigo. Iban al santuario de Ise²²⁹ y estaban siendo guiadas

²²⁴ Literalmente, «el camino de la tierra del norte», esta región abarcaba los países de Wakasa, Echizen, Kaga, Noto, Ecchū, Echigo y Sado (las actuales prefecturas de Fukui, Ishikawa, Toyama y Niigata).

²²⁵ La actual ciudad de Kanazawa.

²²⁶ Uno de los tres pasos orientales, separaba los países de Echigo y Dewa.

²²⁷ En realidad, todavía no habían salido de Echigo.

²²⁸ La ciudad de Niigata, en la actual prefectura homónima.

²²⁹ Ese año coincidía con la reconstrucción del Gran Santuario de Ise, por lo que había gran afluencia de peregrinos.

hasta este paso por el hombre. Mañana el hombre vuelve para su tierra, y por eso le escriben cartas para que las lleve y le dan recados fugaces. «En la orilla, donde se acerca la ola blanca, me arrojé y caí en la miseria, como los pescadores de este mundo, que yerran sin destino... cuántas las causas de mis pecados en este día a día...» Escuchándoles decir esto me quedé dormido, pero al partir al día siguiente por la mañana, se acercaron a nosotros y nos dijeron vertiendo lágrimas: «El pesar del viaje que no conoce destino nos produce una tristeza insegura, y por eso nos gustaría seguir sus huellas, aunque fuese ocultándonos de ustedes. En la miseria sobre las ropas cuelga la bendición de la gran Piedad, por favor, déjeme atársela a ustedes.» Pensando en la lástima que daba, le solté: «Nosotros nos quedamos en muchos lugares de aquí y allá. Basta con que confíen en ir por donde vaya la gente. La protección de los dioses las llevará sanas, se lo prometo»; y marchamos, pero, al poco, me entró la pena.

Bajo el mismo techo
Durmieron las prostitutas
La luna y el trébol.

Hablando con Sora, arrojé estos versos.

Camino a Ecchū

En las llamadas 48 orillas del Kurobe²³⁰, atravesamos incontables ríos y salimos a la bahía de Nago. Aunque no sea primavera, creo necesario visitar las olas de glicinias de Tago: son la melancolía de principios de otoño. Le pregunto a la gente y me advierten: «A cinco *ri* de aquí siguiendo la costa, se entra a la ladera de esa montaña de allá; a partir de allí, las chozas de junco de los pescadores comienzan a escasear, así que no sé si habrá alguien que les preste una noche de sueño²³¹». Entramos al país de Kaga:

²³⁰ Se llamaba así a los numerosos ríos que morían en la desembocadura del río Kurobe. Las innumerables aguas que lo atravesaban lo convertían en un paso muy difícil para el viajero.

²³¹ En el original, 蘆の一夜, un juego de palabras intraducible que viene a significar «un sueño ligero» o «una noche corta». En el texto se suplanta la frase proverbial 蘆の一節, que

Olor de arroz
 Por la derecha veo
 El mar de Ariso²³².

Kanazawa

Tras cruzar la montaña de Unohana²³³ y el valle de Kurikara²³⁴, en Kanazawa el día quinto del mes séptimo²³⁵. Aquí está Kasho, comerciante que va y viene de Osaka. Nos hacemos compañeros de posada.

Un hombre llamado Isshō²³⁶, con un grato nombre que se escucha de vez en cuando por estos caminos del *haikai*, según nos dijeron los amigos que lo conocieron en este mundo, se había ido antes de tiempo el invierno del año pasado; su hermano celebró una sesión de poesía para el descanso de su alma:

Muévete, tumba
 Es esta voz que llora
 Viento de otoño.

Invitados a cierta choza:

Otoño fresco
 Melón y berenjena
 Pelan las manos.

hace referencia a algo «sumamente corto» (literalmente, la locución señala al espacio entre el tallo y el nudo de la caña, es decir, «un entrenudo de la caña») por 蘆の一夜 «una noche de caña». Este giro ya aparece en un *waka* de la poeta Kōka Mon'in no Bettō 皇嘉門院別当: «Sueño entre cañas / del puerto de Naniwa / para una noche / debo prepararme / a cruzar el amor» (*Naniwa e no / ashi no karine no / hitoyo yue / mi wo tsukushite ya / koi watarubeki* 難波江の芦のかりねのひとよゆゑみをつくしてや恋ひわたるべき)

²³² El mar de Ariso es uno de los topónimos más famosos de la poesía japonesa. Curiosamente, a pesar de ser una imagen poética muy utilizada, el mar de Ariso, como topónimo real, no existe. Su origen se remonta a un poema de Ōtomo no Yakamochi recogido en el *Man'yōshū*, al cual parece estar refiriéndose Bashō. En la actualidad, sin embargo, el viajero puede comprobar cómo a la vista del Mar de Japón desde la bahía de Toyama, a la que se refieren estos poetas, se la ha sido bautizada cariñosamente como Arisoumi, el mar de Ariso.

²³³ En la prefectura de Toyama.

²³⁴ El valle hace de frontera entre las prefecturas de Toyama e Ishikawa y en donde Minamoto no Yoshinaka consiguió dar muerte a 70.000 jinetes del clan Taira.

²³⁵ 19 de agosto.

²³⁶ Kosugi Isshō 小杉一笑, regentaba una tienda de té y se le conocía en Kaga por tener talento para la poesía.

Rojo, muy rojo
 El sol, sin indulgencia.
 Y, de repente, el viento de otoño...

En un lugar llamado Komatsu:

Es un encanto
 tu nombre; sopla tu pino, Komatsu,
 trébol y pasto.

Santuario de Tada

En este lugar²³⁷ visitamos el santuario de Tada. Están el casco²³⁸ y el trozo del paño de Sanemori²³⁹. Se dice que en aquellos tiempos, cuando dependía de Genji, los recibió de su alteza Yoshitomo²⁴⁰. Ciertamente, no era un guerrero cualquiera. Desde la visera²⁴¹ hasta las orejas²⁴², se habían damasquinado las inscripciones cinceladas de crisantemos y hierbas, y a la cimera central²⁴³ se habían ensamblado dos cuernos laterales²⁴⁴. Tras la muerte en batalla de Sanemori, se levantó una oración por orden de Kiso Yoshinaka²⁴⁵, se ofreció este templo a los dioses y Higuchi no Jiro²⁴⁶ vino como mensajero, y contó el origen de la historia tal como lo vio.

Es horroroso...
 Debajo de este yelmo
 se escucha un grillo

²³⁷ Komatsu, la ciudad que aparece en el poema anterior.

²³⁸ *kabuto* 兜 en el original, el casco tradicional de la armadura japonesa.

²³⁹ Saitō Sanemori (1111-1183), guerrero participante en las guerras de Genpei, aparece en el *Heike monogatari* y sirvió, en este orden, a Minamoto no Yoshitomo 源義朝, Minamoto no Yoshikata 源義賢, Taira no Kiyomori 平清盛 y Taira no Munemori 平宗盛. Antes de la batalla de Shinohara, tiñó sus cabellos y sus barbas de negro, para aparentar ser más joven y no encontrar reticencia a la batalla.

²⁴⁰ Minamoto no Yoshinaka 源義仲 (1154-1184). Rival de Yoritomo durante las Guerras Genpei.

²⁴¹ *Mabisashi* 目庇

²⁴² *Fukigaeshi* 吹き返し, proyecciones laterales del casco.

²⁴³ *Tatsugashira* 龍頭, un ornamento metálico en la frente del casco.

²⁴⁴ *Kuwagata* 鯀形, tipo de cimera que representa los cuernos del ciervo.

²⁴⁵ Minamoto no Yoshinaka.

²⁴⁶ Higuchi Kanemitsu 樋口兼光 (?-1184), hijo de Nakahara no Kanetō 中原兼遠.

Nata

Yendo a los baños termales de Yamanaka²⁴⁷, dejamos tras nosotros Shiranegadake²⁴⁸. En el extremo izquierdo de la montaña hay un templo a la diosa Kannon. El emperador Kazan²⁴⁹, después de cumplir con la peregrinación de los 33 lugares, colocó una efigie de la Gran Piedad²⁵⁰ y le puso el nombre de Nata. Se dice que lo hizo separando las dos sílabas de Nachi, el primer templo de la peregrinación, y Tanigumi, el último²⁵¹. Puso piedras extrañas de diversas formas, y plantó pinos ancestrales y colocó un pequeño pabellón encima de una roca, un santuario con techumbre de chamiza. Es una tierra digna de elogio.

Viento de otoño
 más blanco que las piedras
 de la montaña

Yamanaka

Nos bañamos en las termas. Se dice que sus beneficios solo son precedidos por los de Arima²⁵².

En Yamanaka
 Se postra el crisantemo
 al olor del baño

El dueño se llama Kumenosuke²⁵³, y todavía es un zagal²⁵⁴.

²⁴⁷ En la actual prefectura de Ishikawa. Estos baños se abrieron alrededor del año 1300 y todavía es posible acceder a ellos.

²⁴⁸ El monte Haku. Junto con el Fuji y el Tate, es una de las denominadas «tres montañas sagradas» de Japón.

²⁴⁹ Emperador Kazan 花山天皇 (968-1008). En 986 abdicó para tomar los órdenes religiosos e inició un peregrinaje por templos dedicados a Kannon bajo el nombre de Nyūkaku 入覚.

²⁵⁰ A Kannon se la relaciona siempre con la piedad y la misericordia, ya sea tratada de bodhisattva o de divinidad.

²⁵¹ Se trata de una combinación de los nombres del primero y del último templo en la peregrinación del emperador Kazan. El templo de Nachi, en Wakayama, fue el primero que el emperador visitó, mientras que el de Tanigumi, en Gifu, fue el trigésimo tercero.

²⁵² Situadas en Kobe, las aguas termales de Arima han gozado de una gran popularidad durante toda la historia de Japón. Hoy día sigue recibiendo una importante afluencia de turistas, sobre todo japoneses.

²⁵³ Izumiya Jinzaemon 泉屋甚左衛門 (1676-1751).

²⁵⁴ Tenía 14 años.

Su padre disfrutaba del *haikai*. Se dice que, en el pasado, Teishitsu²⁵⁵ vino aquí cuando todavía era un joven inexperto en Kioto²⁵⁶ y que fue humillado por su elegancia; tras volver a la capital, se hizo discípulo de Teitoku²⁵⁷ y su nombre fue conocido por todo el mundo. Después del aumento de su renombre, sin embargo, se cuenta que no aceptaba compensación económica alguna por la lección que recibió en este pueblo. Todavía hoy se relata esta historia.

Despedida

Sora enfermó del vientre y se adelantó al país de Ise, donde tenía un pariente en un lugar llamado Nagashima²⁵⁸. Me dejó escrito:

Aunque me vaya
y sobre la tierra caiga
habrá bajo mi vientre
campos de tréboles

La tristeza de los que se van y el dolor de los que se quedan. Como si la pareja de patos²⁵⁹ se separase o como si se perdiera entre las nubes. Yo, de nuevo:

A partir de hoy
se borrarán las notas
de rocío en mi sombrero²⁶⁰.

²⁵⁵ Yasuhara Teishitsu 安原貞室 (1610-1673). Poeta del período Edo perteneciente a la escuela Teimon 貞門 iniciada por Matsunaga Teitoku.

²⁵⁶ *Raku* 洛, en el original, nombre alternativo para Kioto. *Raku* significa «capital».

²⁵⁷ Matsunaga Teitoku (1571-1654). Poeta de Kioto. También fue ayudante de cámara de Toyotomi Hideyoshi 豊臣秀吉.

²⁵⁸ En la actual prefectura de Mie.

²⁵⁹ El carácter utilizado 鳧 significa «pato salvaje», imagen muy utilizada en poesía china para expresar la separación entre dos personas (en concreto, la migración de los patos y su dimorfismo sexual los han convertido en símbolos de los amantes).

²⁶⁰ En sus sombreros habían escrito *dōko futari* 同行二人 (“dos en compañía”), mensaje que solían escribir en su sombrero los monjes budistas que viajaban juntos y que todavía hoy se sigue practicando como costumbre.

Zenshōji

En el exterior del castillo de Daishōji²⁶¹. Me hospedo en un templo llamado Zenshōji²⁶². Todavía estoy en la tierra de Kaga. También Sora se hospedó la noche pasada en este templo, y me dejó esto:

Toda la noche
oigo el viento de otoño
Detrás, montañas.

Estuvimos juntos hasta hace una noche, pero ahora es igual a mil *ri*²⁶³. Yo también oigo el viento de otoño y me recuesto en este convento; el cielo de la aurora se acerca mientras las voces leyendo sutras se clarifican; suena la campana matinal y entro al comedor: «Hoy, al país de Echizen». Con el corazón desbocado bajo al pabellón y los jóvenes monjes, a su vez, traen papel y planchas para la tinta²⁶⁴, y me siguen hasta el final de la escalera. Justo en ese momento, el sauce llorón del jardín se deshojaba:

Barro el jardín
Al irme, se deshoja
el sauce del templo.

Tengo prisa, así que dejo este poema escrito nada más calzarme las sandalias.

El pino de Shiogoshi.

En la frontera de Echizen, atravieso en barco la ensenada de Yoshizaki²⁶⁵ y visito el pino de Shiogoshi²⁶⁶.

²⁶¹ El castillo era propiedad del clan Maeda desde 1600. Cuando Bashō llegó, el castillo y sus dominios eran regentados por Maeda Toshiharu 前田利治.

²⁶² Templo de la escuela Sōtō 曹洞宗 (una de las tres escuelas del budismo zen).

²⁶³ Esta cantidad se usa mucho en la poesía china y hace referencia a una gran distancia.

²⁶⁴ *Suzuri* 硯, un tipo de plancha de piedra utilizada para hacer tinta china.

²⁶⁵ En la actual prefectura de Fukui, distrito de Sakai, ciudad de Awara.

²⁶⁶ Se llamaba así porque sus ramas crecían tapando la costa (*shiogoshi* significa «rebasar la marea»)

Toda la noche
 Por tormentas las olas
 Son transportadas
 Y gotea la luna
 Sobre el pino de Shiogoshi
 (Saigyō)

En el poema terminan numerosos paisajes. Añadir un verso sería como tener un dedo de más, sin valor.

Tenryūji. Eiheiji

Como tengo relación con el patriarca del templo de Tenryūji²⁶⁷, en Maruoka²⁶⁸, lo visito. Además, Hokushi²⁶⁹, de Kanazawa, me acompañó durante todo este tiempo y vino conmigo hasta este lugar. Sin perderse los paisajes de estos lugares, va meditando, y de vez en cuando me deja escuchar sus propósitos literarios, que lo apenan. Ahora ya nos enfrentamos a la despedida.

Siempre escribiendo
 Separa el abanico
 La despedida.

Entro en una montaña llamada Gojuchōsan y visito el templo de Eiheiji²⁷⁰. Es el sagrado templo de Dōgen²⁷¹. Evitó al imperio poniendo mil *ri* de por medio y dejando sus huellas en la sombra de la montaña. Se dice que hay una inscripción en su recuerdo grandiosa.

Fukui

Salimos después de cenar porque Fukui²⁷² está a tan solo 3 *ri*. El camino del crepúsculo apenas es visible. Aquí está el anacoreta lla-

²⁶⁷ Construido en 1653 por Matsudaira Masakatsu 松平昌勝. Pertenecía a la escuela Sōtō y estaba bajo la jurisdicción del templo de Eihei.

²⁶⁸ En realidad, el templo se encontraba en Matsuoka, ubicado en la actual provincia de Fukui.

²⁶⁹ Tachibana Hokushi 立花北支 (?-1718), discípulo de Bashō.

²⁷⁰ Junto con el templo de Sōji, en Yokohama, uno de los dos templos principales de la escuela Sōtō del budismo zen.

²⁷¹ (1200-1253) El monje fundador de la escuela Sōtō.

²⁷² Actualmente es una ciudad, pero en la época era un poblado bajo el dominio de Matsudaira Masachika 松平昌親.

mado Tōsai²⁷³. Hace unos cuanto años vino a Edo y me visitó. Ya son más de diez años y pico. Le pregunto a la gente si ya se había consumido por la edad o si ya había muerto y me dicen que todavía vive y me señalan dónde está. Dirigiéndome con disimulo al centro de la ciudad, en una pequeña casa pobre, las calabazas²⁷⁴ y las esponjas vegetales²⁷⁵ se enredan, y las arcedianas²⁷⁶ y la alfalfa de los pobres²⁷⁷ esconden su puerta. «Bien, desde luego es esta casa». Al llamar a la puerta, sale una mujer lastimera y dice: «¿De dónde ha venido, piadoso monje? El dueño se ha ido a ver a un fulano de tal de por aquí. Si tiene un recado, vaya a verle». Sospecho que debe de ser su mujer. Mientras pienso en que este encanto es típico de una historia antigua, en seguida fui a verle y en esa casa me hospedé dos noches. Partí pensando ver la luna clara del octavo mes en el puerto de Tsuruga²⁷⁸. Tōsai me dijo que me acompañaría para despedirme, y con los bajos del kimono arremangados de forma extraña, va alegre: «Marcando el camino».

Tsuruga

Por fin se esconde Shiranegadake y aparece Hinagadake²⁷⁹. Cruzamos el puente de Asamuzu²⁸⁰ y a las espigas de Tamae ya les sale el arroz. Dejamos atrás el paso de Uguisu y cruzamos el paso de Yunō²⁸¹, en el castillo de Hiuchi²⁸², y en Kaeruyama²⁸³ se escucha a los primeros gansos, y el atardecer del decimocuarto día²⁸⁴, buscamos posada en el puerto de Tsuruga.

²⁷³ Poeta anciano de Fukui, se desconocen las fechas de su nacimiento y muerte.

²⁷⁴ *Yūgao* 夕顔, *lagenaria siceraria*, la llamada calabaza del peregrino. Muchos pueblos, entre ellos el japonés, utilizan la cáscara como cantimplora.

²⁷⁵ *Hechima* 糸瓜 *Luffa aegyptiaca*.

²⁷⁶ *Keitō* 鷄頭 *Celosia argentea*

²⁷⁷ *Hahakigi* 箒木 *Bassia scoparia*, referencia también al capítulo segundo de *Genji monogatari*

²⁷⁸ La ciudad de Tsuruga, en la prefectura de Fukui.

²⁷⁹ Hoy su nombre es el monte Hino y se encuentra cerca de la ciudad de Echizen.

²⁸⁰ Sobre el río Asamizu, en la actual ciudad de Fukui.

²⁸¹ Los dos en la prefectura de Fukui.

²⁸² Las ruinas del castillo de Minamoto no Yoshinaka.

²⁸³ Montaña en la parte central de la prefectura de Fukui.

²⁸⁴ El 27 de septiembre.

Esa noche el cielo estaba especialmente despejado. Al decir yo: «La noche de mañana tendrá estos rasgos», él me dice: «La enseñanza del camino de Oku es que la noche de mañana será mucho más difícil saber si será sombra o claro». El dueño me ofreció vino, visitamos el santuario de Kei²⁸⁵ por la noche. Es el mausoleo del emperador Chūai²⁸⁶. El santuario es majestuoso, y entre los pinos la luna se escapa y por las arenas blancas al frente parece como si se hubiese cubierto de escarcha.

Fue una cosa propuesta, hace mucho, por el ardiente deseo del santo Yūgyō II²⁸⁷; él mismo segó las cañas, cargó con las piedras y la tierra, secó el fango y desde entonces el ir y venir al templo no tiene molestias. Este caso antiguo no ha terminado todavía hoy, y por eso traen arenisca frente al santuario. «Se dice que esta es la arena traída por Yūgyō», nos narra el posadero anfitrión.

La luna pura
La pone el santo Yūgyō
Sobre la arena

El día 15, sin desviarse de lo que predijo el anfitrión, llueve.

La luna clara
Sol del país del norte
Siempre mutable.

La playa de Iro

El día 16²⁸⁸ despejó, así que pensé en ir a coger conchas algagres²⁸⁹, y por eso dispuse un barco para ir hasta la playa de Iro²⁹⁰. Está a siete

²⁸⁵ La puerta (*torii*) de este templo en Tsuruga es una de las más grandes de Japón.

²⁸⁶ Emperador Chūai (149-200) El lugar de su tumba, sin embargo, no se conoce.

²⁸⁷ Yūgyō II 遊行二世 (1237-1319), conocido también como Taa Amidabutsu, fue un monje de finales del período Kamakura.

²⁸⁸ El 29 de septiembre.

²⁸⁹ La idea le viene a Bashō de un poema de Saigyō: «Será por eso / que le llaman la playa / de los colores: / cogen conchas algagres / que tienen sus mareas.» (*iro* significa color: *Iro no hama* «La playa de los colores») (*Shio somuru / masuho no kai / hirou tote / Iro no hama to wa / iu ni ya aruran* 潮染むるますほの小貝拾ふとて色の浜とは言ふにやあるらん)

²⁹⁰ Una playa en la parte noroeste de la bahía de Tsuruga.

ri por mar. Una persona llamada Ten'ya²⁹¹ de tal había preparado meticulosamente unas cajitas de abedul para la comida y unas cañas de bambú para el sake. Metimos bastantes sirvientes, y, con el viento en popa, llegamos en un momento con su soplo. La playa tiene unas pocas casuchas de pescadores y un triste templo, uno de Hokke²⁹². Aquí bebimos té, calentamos el sake y descubrimos, indefensos, la tristeza solitaria de la tarde.

La soledad.

El otoño del mar

Vence a la de Suma²⁹³

Respiración de las olas

se mezclan con las conchas

Flores de trébol.

El sumario de ese día fue captado por el pincel de Tōsai, y permanece en el templo.

Ōgaki

Rotsū²⁹⁴ vino a buscarme hasta este puerto y me acompañó hasta el país de Mino²⁹⁵. Ayudados por caballos entramos al señorío de Ōgaki²⁹⁶. Sora también vino desde Ise a encontrarnos, y también Etsujin²⁹⁷ hizo volar a su caballo y Jokō²⁹⁸ entró a la casa y nos reunimos. Zensenshi²⁹⁹ y Keikō con sus hijos³⁰⁰ y, aparte, gente allegada, nos visitaban día y noche, y como si se encontraran con gente resu-

²⁹¹ Ten'ya Gorōemon. Tenía un negocio de travesías en barco en Tsuruga.

²⁹² El templo de Honryū, donde se practica el Budismo Nichiren 日蓮宗.

²⁹³ Referencia al capítulo «Suma» de *Genji monogatari*, episodio en que el protagonista es exiliado a dicha playa y sinónimo de tristeza.

²⁹⁴ Rotsū 路通 (1649-1738) Discípulo de Bashō.

²⁹⁵ Abarcaba la parte sur de la actual prefectura de Gifu.

²⁹⁶ Ciudad en la prefectura de Gifu. Cada año, en noviembre, se celebra un festival en honor a Bashō.

²⁹⁷ Etsujin 越人 (1656-?) Comerciante de Nagoya y discípulo de Bashō.

²⁹⁸ Kondō Jokō 近藤如梗 (?-1708), vasallo del señor feudal de Oogaki.

²⁹⁹ Tsuda Zensenshi 津田前川, discípulo de Bashō.

³⁰⁰ Miyazaki Tazaemon 宮崎左工門 (?-1712) Discípulo de Bashō. Tenía tres hijos, que también aprendían de Bashō.

citada, tan rápidamente se alegraban como nos agasajaban con sus esfuerzos. Sin todavía haberme recuperado de la fatiga del viaje, el día 6 de Nagazuki³⁰¹, pensé en visitar el nuevo santuario de Ise³⁰² y me volví a subir a un barco.

Como la carne y cáscara de almeja³⁰³
se parte y se despide hacia Futami
El otoño que pasa.

³⁰¹ El mes noveno del calendario lunar. El 17 de noviembre.

³⁰² El Gran Santuario de Ise es el santuario sintoísta más importante. Cada veinte años, todo el complejo del santuario se desmantela y se reconstruye con el mismo tipo de materiales y de la misma forma, de tal manera que los edificios jamás llegan a envejecer. En el momento en que Bashō pensaba visitarlo, era la vigesimoprimer vez que se reconstruía.

³⁰³ En el original *hamaguri* 蛤, un tipo de almeja muy común en Asia (*meretrix lusoria*).

DIARIO DE VIAJE DE SORA

Año de la serpiente¹, tercer mes, día veinte. Al amanecer, dejamos Fukagawa en barco. Sobre las diez y media, llegamos a Senju.

Noche del día veintisiete. Nos hospedamos en Kasukabe, a unos 9 *ri* de Edo.

Día veintiocho. Nos hospedamos en Mamada, a 9 *ri* de Kasukabe. Lluve desde anoche. Sobre las siete y media deja de llover y dejamos la posada. Enseguida, vuelve a llover. A las doce y media para. Este día cruzamos el paso de Kurihashi. No se nos deniega ni el visado² ni la entrada.

Día veintinueve. Salimos de Mamada sobre las siete y media.

Hasta Oyama 1 *ri* y medio. La residencia de Oyama³ está a su derecha.

Desde Oda⁴ hasta Iizuka, 1 *ri* y medio. Atajamos por la izquierda por un lugar llamado Kizawa.

En ese espacio, cruzamos el río Sugatagawa. Desde Iizuka a Mibu. 1 *ri* y medio. Desde el extremo de la posada de Iizuka acortamos por la izquierda, pasamos por la ribera de un río⁵ y lo cruzamos, mon-

¹ 1689, el año en que sucede el viaje, era, según el calendario chino, el año de la serpiente de tierra *kishi* (己巳)

² Bashō y Sora muestran el *tegata* 手形, un documento expedido por las autoridades locales o templos que permitía el tránsito por los puestos fronterizos ubicados en los pasos.

³ El castillo de Oyama en la ciudad homónima. Pertenecía al clan Oyama, una poderosa familia que adquirió poder en el período Heian, y dominó el paisaje de la ciudad desde 1148 hasta 1613, cuando la corte que residía en él lo abandonó para trasladarse a un nuevo castillo en Utsunomiya.

⁴ Transcripción errónea de Oyama

⁵ El Okuragawa. Actualmente, ha sido absorbido por el cauce del Omoigawa.

tamos en barco desde un embarcadero llamado Sōshaga y vamos a Muro no Yashima (hasta aquí, hemos pasado unos cinco chō). Enseguida, salimos hacia Mibu (hay un pueblo llamado Mobu). Se dice que hay unos 3 ri, pero son unos 2.

De Mibu hasta Niregi, 2 ri. A mitad de camino desde Mibu, en mitad de un campo a la derecha del pueblo, se puede ver el montículo fúnebre de Kichiji⁶.

De Niregi a Kanuma, un ri y medio.

Nublado desde entrada la tarde. La misma noche nos hospedamos en Kanuma.

Mes cuarto, día uno⁷. Desde anoche, llovizna. *Sobre las siete y media, salimos de la posada. La lluvia para, de vez en cuando chispea. Al acabar el día, se nubla. Llegamos a Nikkō a mediodía. Deja de llover. Llevamos la carta del templo de Seisui⁸ a Yōgen'in⁹, nos acompaña un monje mensajero a Dairakuin. Justo en ese momento hay otros invitados en Dairakuin; esperamos hasta las dos y visitamos el templo. Después, esa noche, nos hospedamos en la casa de un hombre llamado Gozaemon, en el número 5 del barrio de Kami-Hatsuishi, Nikkō. 1524.

Mismo mes, día dos. Hace buen tiempo. Sobre las 8, salimos de la posada. Visitamos la cascada de Urami no Taki y el pozo de Ganman ga fuchi hasta mediodía. Dejamos Hatsuishi y nos encaminamos hacia Nasu y Ōtawara. Normalmente, se va a un lugar llamado Ōwatari volviendo a Imaichi, pero, siguiendo las instrucciones de Gozaemon, bajamos 20 chō desde Nikkō, atajamos por la izquierda, cruzamos un río y, por los pueblos de Se-no-o y Kawamuro, llegamos a la susodicha posta de Ōwatari. Ha sido un poco más de 3 ri.

⁶ Kaneuri Kichiji 金売吉次, comerciante legendario que aparece en diversas obras literarias, como, por ejemplo, el *Heike monogatari*.

⁷ 9 de mayo.

⁸ *Kōhokuzan Hōjuin Seisuiji* (江北山宝聚院清水寺). Templo budista de la escuela Tendai, situado en el barrio de Asakusa, Tokio.

⁹ 養源院. Templo de Kioto, a cuya jurisdicción se adscribía el templo de Seisui. Actualmente, pertenece a la escuela Kengō de la secta Jōdo Shinshū 浄土真宗 («Esencia verdadera de la Tierra Pura»).

De Imaichi a Ōwatari, unos tres *ri*.

De Ōwatari a Funyuu, apenas 1 *ri* (aunque se dice que son 1 y medio). Hay un puente improvisado para cruzar el río Kinugawa. Las grandes diligencias cruzan en barco.

De Funyuu a Tamaire, 3 *ri*. Desde la una y media hay una tormenta fortísima. Al fin, llegamos a Tamaire.

La misma noche, nos hospedamos en Tamaire. La posada es mala, por lo que pedimos al alcalde, un poco obligados, que nos hospede en su casa.

Mismo mes, tercer día.

Despejado. Sobre las siete y media de la mañana, partimos de Tamaire. Hasta Takauchi, 2 *ri* y 8 *chō*. De Takauchi a Yaita, sobre 1 *ri*. De Yaita a Sawamura, 1 *ri*. De Sawamura a Ōtawara, 2 *ri* y 8 *chō*. De Ōtawara a Kurobane, sobre dos *ri* (decían que 3). Nos hospedamos en la casa de Suitō, en un lugar llamado Yoze, retrocediendo unos 20 *chō*.

Cuarto día. Nos invita Tosho¹⁰, del templo de Jōbōji.

Quinto día. Visita al templo de Unganji. Nublado por la mañana. Los dos días el tiempo ha sido bueno.

Del sexto al noveno día no ha dejado de llover. El día nueve nos invitan al templo de Kōmyōji. Estamos allí desde mediodía hasta las ocho de la tarde y luego volvemos.

Día diez. Deja de llover. El sol reluce después de mucho tiempo.

Día once. Chispea. Volvemos a la mansión de Suitō en Yoze. Al atardecer llueve con fuerza.

Día doce. La lluvia para. Vamos a ver a Tosho y nos retiramos para visitar, tras ser invitados, un bosque de bambú.

Día trece. Hace buen tiempo. Después de visitar al señor Tsukui, aceptamos la invitación de visitar el santuario de Hachiman¹¹.

¹⁰ Hermano de Suitō.

¹¹ Kanemaru Hachimangū, actual santuario de Nasuno.

Día catorce. Llueve. Último día que acudimos a ver a Tosho. Llevamos comida en unas cajas.¹²

Día quince. Deja de llover. Pasada la tarde, visito con el viejo a ver a Tosho yendo por el camino de la derecha de Kanosuke, tal como habíamos prometido el día anterior. No pude ir según lo planeado por mis achaques de siempre.

Día dieciséis. Hace bueno. El viejo vuelve del pabellón de Jōbōji a Yoze. Con la misma, parto hacia Yoze por el mismo camino. A la tarde, alquilamos unos caballos de posta y Tosho y Danzō nos llevan. Los caballos vuelven pasando por un lugar llamado Noma. Habremos recorrido unos tres *ri* y pico. Llegamos a Takaku. Como empieza a llover, nos hospedamos aquí. Hemos recorrido un *ri* y pico desde Noma. Nos quedamos en la casa de Kakuzaemon¹³. Traemos una carta de recomendación de Tosho.

Día diecisiete. Kakuzaemon nos sigue hospedando. Llueve. Noma está a tres *ri* de Ōtawara, a cinco o seis *chō* al oeste de Nabekake.

Día dieciocho. Sobre las seis de la mañana hay un terremoto. A las siete y media deja de llover. A las doce, partimos de la casa de Kakuzaemon. Al poco, sale el sol. Nos llevan en un caballo hasta el pueblo de Matsugo. Hemos recorrido un *ri*. De Yumoto a Matsugo, tres *ri*. A las dos y media de la tarde, llegamos a la posada de Gozaemon en Yumoto.

Día diecinueve. Cielo despejado. Salgo para mendigar por las casas. Después de desayunar, el vasallo de Tosho se lleva de vuelta a Kakuzaemon a Kurobane. A las once y media de la mañana, visitamos un santuario junto a unos baños termales. Conocemos a Ecchū, el sacerdote, y nos enseña las reliquias: una de las flechas silbadoras¹⁴ que utilizó Yōichi para disparar al abanico que le pusieron de diana,

¹² *Jūbako* (重箱). Se trata de cajas cuadrangulares que se colocan unas encima de otras y que contienen diferentes platos por sección. Aunque actualmente su uso se limita a un determinado número de situaciones, como la comida de Año Nuevo, en el período Edo era normal llevarlas a excursiones o a la caza.

¹³ Takaku Kakuzaemon 高久角左衛門, señor de Takaku.

¹⁴ *Kaburaya* 鏑矢.

diez flechas de punta afilada, otra flecha silbadora con agujeros en la punta, un abanico entero de madera de ciprés¹⁵ y una pintura en oro. Rezamos frente al edicto del emperador que confiere el rango al santuario y las pinturas que explican los orígenes de estos tesoros. Luego, vemos la piedra de Sesshōseki. Nos guía Gozaemon, el de la posada. En total, hay seis tipos de baños termales. En el de arriba, no se sabe de dónde sale el agua. Abajo, el agua mana fría. El siguiente, tiene agua caliente y fría, debajo del puente del santuario. Otro no tiene agua. Después hay uno que tiene el agua muy caliente. Y luego están los que denominan sus aguas con el nombre del lugar en el que están. De venerar al gran dios Onsen Daimyōjin, el santuario pasó a venerar también al dios Hachiman, así que las dos deidades reciben culto aquí en un mismo sitio. El viejo escribió:

Une las termas
como los juramentos:
aguas de piedra¹⁶.

Sesshōseki

Un aroma de piedra.
Las hierbas del verano, rojas,
mientras quema el rocío.

En cuanto al hecho de que el santuario haya recibido el rango más alto entre los de su clase, se dice que fue el senescal de Kurobane, Shinano-no-Masunaga, el que se lo concedió el año cuarto de Jōkyō¹⁷. El festival se celebra el día veintinueve del noveno mes.

Día veinte. Por la mañana, hay neblina. Hacia las ocho despeja. A las ocho y media salimos de Yumoto. Tres *ri* y pico hasta Urushitsuka. A mitad de camino hay algunos pueblos y cabañas. De

¹⁵ *Hiōgi* 檜扇.

¹⁶ *Iwashimizu* 石清水. Se trata de un juego de palabras. Tomado literalmente, se refiere al agua pura que mana de las rocas. Al mismo tiempo, es una alusión directa a *Iwashimizu Hachimangū*, santuario sintoísta situado en Kioto. Así, se podría interpretar como que las aguas puras de las termas han sido unidas por el dios Hachiman, también venerado en el santuario.

¹⁷ 1687.

Urushitsuka a Ashino, dos *ri* y pico. Desde Yumoto todo son caminos de montaña, y al no conocerlos pasamos con dificultad.

De Ashino a Shirasaka, tres *ri* y ocho *chō*. Nos desviamos de la villa de Ashino, fuera de su entrada de madera, y desde la tienda de té de un comerciante llamado Matsumoto Ichibei, giramos a la izquierda, entrando hacia la calle interior del santuario de Hachiman desde su entrada principal. A su izquierda está el sauce de Yugyōyanagi¹⁸. A unos cuatro o cinco *chō* al oeste está el santuario de Atago. Al este de ahí, al borde de un campo, se encuentra un lugar conocido como Kensaimatsu¹⁹. Se dice que aquí están los restos de la choza de Kensai. Desde ahí se puede ver el pantano de Ashinuma. Hachiman es el dios protector de estos lares. Ichibei nos sirve de guía. Enseguida nos encaminamos dirección al país de Ōshū, saliendo por un puente en el extremo de las afueras de un pueblo.

A un poco más de un *ri* y medio desde Ashino está el pueblo de Yoriii. Para ir desde aquí a Hatamura, atajamos bordeando el pueblo por la derecha.

Del dios Sekimyōjin, hay un santuario mirando hacia Kantō y otro hacia Ōshū, a unos veinte pasos el uno del otro. Enfrente de sus puertas principales hay sendas tiendas de té. Es una pequeña cuesta. De aquí a Shirasaka hay unas diez villas. Visitamos el viejo paso y, desde la entrada de Shirasaka, giramos a la derecha para ir a Hatajuku. Nos hospedamos la noche del veinte. Llovizna desde un poco antes del atardecer (A la linde de Hatajuku se le llama Shōjimodoshi, «la devolución del vasallo» y en mitad del campo hay plantado un cerezo. Este es el sitio donde un señor y su vasallo, que lo había guiado hasta aquí, tomaron juntos su último vino²⁰. En el suelo hay copas de arcilla. Hacemos una reverencia con fervor).

¹⁸ Véase “Sesshōseki. Yugyōyanagi” en «Sendas hacia el interior».

¹⁹ Llamado así por Iwanashiro Kensai, potea del período Sengoku.

²⁰ Minamoto no Yoshitsune, quien había oído del levantamiento de su hermano Yoritomo contra el clan Taira, se dirigió de Hiraizumi a Kamakura en 1180. El entonces señor de Shinobu, Satō no Motoharu, lo acompañó a Yoshitsune hasta Hatajuku, donde este le hizo volver.

Día veintiuno. Lluve y hay niebla, pero para a las siete y media de la mañana. Dejamos la posada. Al oeste de la villa hay un santuario donde se venera a la vez a los dioses de Sumiyoshi y Tamashima. Fuimos a visitarlo porque el dueño de la posada nos dijo que era uno de los dos pasos más famosos que los antiguos usaban. Desde ahí volvimos y cruzamos el paso de montaña²¹. Aquí se fundó una secta en honor al bodhisattva Gyōki. El templo está dedicado a la diosa Shō Kannon²² y se edificó tras el primer rezo del emperador Shōmu. Al templo se le llama Jōjūsan Manganji. Desde la posada de Hata hasta la cresta hay un *ri* y medio, y desde la ladera hasta el pico son diez *chō*. Tiene una puerta principal. Tiene un salón grande. Al fondo hay un altar dedicado a Kōbō-daishi y al bodhisattva Gyōki. Entre la puerta principal y el gran salón, hay un templo aparte. Es de la secta Shingon. Cuando visitamos el salón principal, llovizna. Al rato, para. Desde aquí hay un *ri* y medio hasta Shirakawa. Visitamos a Sagoemon de Nakachō. Nos hace de guía Ōno Hanji. Le dejamos a Sagoemon las ropas, los mantos y las cartas de recomendación que recibimos en Kurobane. A las tres y media de la tarde llegamos a Yabuki y pedimos posada. Cuatro *ri* desde Shirakawa. Desde la tarde de hoy está despejado. En la posada hay una guía de viaje.

Los restos del paso viejo de Shirakawa se llama así porque, a un *ri* de Hatajuku hacia Shimotsuke, en un lugar llamado Oiwake, hay un santuario dedicado al dios Seki. Nos lo dice Sagara Satan. Es tal como lo dice.

Sin olvidarlo²³, la montaña se llama ahora Arachiyama. Desde un pueblo llamado Tajima, vamos medio *ri* hacia el este. Orilla del río Abukumagawa.

Nihonoyama, pueblo llamado ahora Futagozuka. Vamos cruzando el Abukumagawa por su derecha. Por los dos lugares, desde

²¹ Se refiere al paso de Shirakawa.

²² Kannon, Guanyin en chino, es la bodhisattva de la compasión, una figura central en muchas sectas budistas. En el budismo Shingo, toma seis formas distintas (una por cada reino espiritual), una de las cuales es Shō Kannon,

²³ Referencia a una canción: «Sin olvidar la montaña, las gentes...»

el paso de montaña hacia Shirakawa, transcurre un viejo camino. Nihonoyama es el origen de una vieja canción:

En la ensenada
de Abukumagawa
en Michinoku
sin olvidarlo nadie
había una montaña

En el bosque de Utatane, en las vecindades de Shirakawa, cerca del santuario de Kashima. Ahora hay un árbol o dos.

Cerca, en Kashima,
el bosque de Utatane
no tiene puente
y ni el ave de arroz²⁴
se atreve a cruzarlo.

Se dice que este poema está escrito en el *Yakumo Mishō*²⁵.

En el puente de Sōgimodoshi. A la derecha de la ciudad de Shirakawa (desde la entrada de Ishiyama), hay un poblado con un camino que va a Kashima. En su extremo efectivamente hay algo que se asemeja a un puente. Hace mucho tiempo, en la era en que el venerable Yūki²⁶ gobernaba Shirakawa, en el concilio, durante un espectáculo de *renga* en el santuario de Kashima se pronunció una estrofa muy difícil. Nadie fue capaz de añadir nada en tres días. Sōgi, que había escuchado esto en la posada en que descansaba de su viaje, se dirigía allí, cuando se encontró con una mujer de unos cuarenta que le preguntó: «¿A dónde se dirige usted y con qué propósito?» Al constestarle que tal y cual, la mujer le respondió: «Ah, pero si acabo de añadir yo la estrofa hace un momento».

Vive solo, sin nadie
bajo el tiempo que pasa

²⁴ *Inaōsedomi* 稻負鳥. Se refiere a los pájaros que con su canto anuncian la recogida de las cosechas de arroz en otoño.

²⁵ *Extracto de las ocho nubes*. Libro sobre estética de la poesía escrito por el emperador Juntoku 順徳天皇.

²⁶ Yūki Hideyasu 結城秀康, segundo hijo de Tokugawa Ieyasu.

Poniendo un nombre
oculto entre las cartas
que siempre mandas.

Al responderle con esa estrofa, dicen que Sōgi se emocionó profundamente y se marchó.

Día veintidós. Sukagawa. En la posada de Satan, reunión poética. Durante la velada, se sirve *soba*. Invita Yūseki. Hay tormenta. Cesa en el crepúsculo.

Día veintitrés. Sukagawa. Hospedaje en el mismo sitio. Al atardecer vamos a divertirnos a la choza de Kashin. A la vuelta, visitamos varios templos y un santuario dedicado a Hachiman.

Día veinticuatro. Se planta el arroz en casa del señor que nos hospeda. Pasa la tarde, tenemos una reunión en la choza de Kashin.

Día veinticinco. Satan hace cuaresma²⁷. Despedida del otoño.

Día veintiséis. Llovizna.

Día veintisiete. Nublado. Escribimos tres poemas. Vamos a la cascada de Serizawa.

Día veintiocho. Se hacen preparativos para la partida, pero viene Yauchi Hikosaburō y se pospone. Pasada la tarde, vamos a su casa y nos quedamos hasta la noche. Visitamos el templo de Jūnenji y el santuario de Suwa Myōjin.

Día veintinueve. Despejado. A las diez de la mañana partimos. Vamos a ver las cataratas de Ishikawa (hace un rato, entramos al distrito de Asaka desde una posada llamada Sasakawa). Está a más o menos un *ri* y medio al sudeste del río Sukagawa. Cruzando unos diez *chō* por debajo de la cascada, se puede ascender, porque se va más rápido que si se cruza andando por arriba. Esta parte es del río Abukumagawa. El río tiene una anchura de unos ciento veinte o treinta pasos. Las cataratas caen sobre él cortándolo y tendrán unos

²⁷ *Monoimi* 物忌. Período de purificación en que, por motivos religiosos, se procede al lavado corporal y a la restricción de ciertas comidas y comportamientos.

doscientos cincuenta o sesenta pasos de anchura. De altura tendrá dos *jō*²⁸, o igual un *jō* y cinco o seis *shaku*²⁹, y en algunas zonas se quedará en solo un *jō*. Desde ahí, dejamos el río a la izquierda y, bajando un *ri*, nos encontramos con una posta llamada Kosakuda. La gobierna el señor feudal de Shosei, Hyōbei. Recibimos un servicio especial en una casa de ventas gracias a la carta de recomendación que traemos de Yūseki dirigida a Zenbei. También tenemos una recomendación dirigida a Yauchi Yaichiemon para visitar los templos de Honjitsubō y Zempōji. Guiados por Zenbei visitamos un templo de Daigen Myōō. Por la puerta trasera nos acercamos a Honjitsubō, después de ser guiados por Zempōji, que está en el mismo camino. Vemos varias pinturas del sabio Sesson³⁰ movidos por la admiración que le profesaba Sōkan. De los inmortales de la poesía³¹, había pinturas de Hitomaro, Teika³², Narihira, Sosei, y Mitsune, que ocupaban cinco cuadros, y al lado de uno de Chishō Daishi³³ había otro de un rey desconocido que había pintado Kanaoka. Rezamos frente al Daigen Myōjin que había pintado Tan'yū³⁴. Satan nos lleva a caballo hasta Moriyama. Allí también se nos prepara el almuerzo. Desde Moriyama Zenbei nos lleva a caballo hasta Kōriyama (en el señorío de Nihonmatsu). Llegamos a un pueblo llamado Kanaya, cruzamos el Abukumagawa en barco y salimos a Hidenoyama por el camino principal. De Moriyama a Kōriyama, dos *ri* y pico. Al atardecer, llegamos a Kōriyama y somos alojados. La posada está bastante sucia.

Mes quinto, día uno. Hace muy buen tiempo. Al alba dejamos la posada de Kōriyama, recorremos *ri* y medio hasta otra posada en Hiwada, donde cambiamos caballos. A unos cinco o seis *chō* de la ciudad está el monte Asakayama. A un *ri*, a la derecha, se encuen-

²⁸ Un *jō* 丈 equivale a unos 3,03 metros.

²⁹ Unos 30,3 centímetros.

³⁰ 雪村, pintor del período Muromachi.

³¹ Los treinta y seis inmortales de la poesía era un grupo de poetas medievales seleccionados Dainagon 大納言 por su excepcional habilidad.

³² Fujiwara no Teika 藤原定家 debió de ser incluido por error, ya que, aunque era un poeta de mucho renombre, no estaba entre los treinta y seis inmortales.

³³ Enchin 円珍, sumo sacerdote de la secta budista Tendai en el período Heian.

³⁴ 狩野深幽, célebre pintor del período Edo.

tra el monte de Oyama. A la izquierda del pantano de Asaka hay un valle. Todo son arrozales, aunque queda un poco del pantano. Como por todas partes de las montañas fluyen las aguas, parte del valle también es arrozal. En la época de los antiguos todo debía de haber sido pantano. Las aguas de la montaña se extienden desde aquí (desde el camino a su izquierda) hacia el oeste unos tres *ri*. En un pueblo llamado Katabira (desde una posada llamada Takakura hasta el distrito de Adachi) hay un sitio conocido como Yama-no-i Kiyomizu. No es el mismo Kiyomizu que el que se escucha en las canciones antiguas.

Más allá del pueblo de Nihonmatsu hay una villa llamada Kamagai. Atajando por la derecha desde allí, hay arrozales a la derecha, y la ladera de la montaña está a la izquierda, y caminando un *ri* hay un muelle desde el que se puede cruzar el río Abukumagawa en barco. Al fondo, está Kurozuka. Encima de un pequeño túmulo hay plantado un cedro. También, muy cerca, hay un altar dedicado a la diosa Kannon. Este altar está justo después de un camino pavimentado con grandes rocas. La antigua Kurozuka debió de estar aquí. Por otra parte, un monje nos comenta que a la derecha de cedro hay enterrado un demonio. Es de la secta de Tendai. Cogemos el barco de nuevo, pasamos el Abukumagawa, y desde la orilla a la que llega el barco nos metemos por una senda que nos lleva hasta un pueblecito llamado Fukuoka y, de ahí, salimos a la vía principal del camino de Ōshū en dirección Nihonmatsu. Desde Nihonmatsu hasta Hacchō-no-me hay unos dos *ri*. Para llegar a Kurozuka, son más de tres *ri*.

Desde Hachō-no-me, en la aldea de Shinobu, estamos ya en el señorío de Fukushima. Andamos unos cinco o seis *chō* desde la ciudad de Fukushima y visitamos al señor Kamio en Gonome. Nos había venido a ver a Edo el día veintinueve del tercer mes, así que fuimos a conocer a su esposa y a su madre. Enseguida volvemos a Fukushima y pedimos posada. Todavía se ve el sol. La posada está limpia.

Día dos. Despejado. Dejamos Fukushima. Pasando unos diez poblados se encuentra la aldea de Igarabe, y al fondo de esta hay un río. Como no se puede cruzar, andamos cinco o seis *chō* a la derecha

y cogemos un barco para pasar por el Abukumagawa. Se le llama el cruce del pueblo de Okabe. De ahí seguimos unos diecisiete o dieciocho *chō* hacia las montañas. Entre unos valles está la piedra de *mojizuri*. Está cercada por una valla. Hay un altar dedicado a Kannon cubierto de hierba. Hay unos seis o siete cedros y cipreses. Hay una poza pequeña que apenas cubre llamada Toragakiyomizu. Está al este de Fukushima. Esta zona pertenece al pueblo de Yamaguchi. Siguiendo el vado hacia arriba, se sale al cruce de la luna, Tsuki no wa. Usamos un cruce que hay un poco más abajo del de Okabe. Después de catorce o quince *chō* subiendo el vado, llegamos a Se-no-ue. De Yamaguchi a Se-no-ue hay dos *ri*.

Desde Se-no-ue vamos a Sabano. Aquí está el templo de Satō Shōji. No se puede pasar por la entrada del templo. Vamos hacia el oeste. Hay un altar. Tras el altar hay una pagoda en la que descansan el matrimonio Shōji. Al norte del altar está la tumba de sus hermanos. Al costado, hay una caña de bambú en la que pone: «Sirva esta asta de los hermanos como bandera». Todos los años salen dos cañas que no crecen de la misma forma. En el templo está el cofre de Yoshitsune y el Sutra de Hannya Shingyō que escribió Benkei. También hay un árbol familiar. Dos *ri* desde Fukushima. Desde Kōri también son dos *ri*. A Se-no-ue, un *ri* y medio. Cruzando el río, a unos diez *chō* al este, Hay un lugar llamado Iizaka. Hay baños termales. Sobre la aldea están los restos de la residencia de Shōji. Bajando, se puede ir a Sabano, Iizaka y Kōri desde Fukushima porque subiendo se puede hacer el recorrido contrario. Desde por la tarde está nublado, al anochecer llueve un poco. Por la noche se intensifica. Nos hospedamos en Iizaka. Entramos a los baños.

Día tres. Llueve. A las nueve y media para. Dejamos Iizaka. Dos *ri* hasta Kōri (dentro del distrito de Date). De vez en cuando chispea.

Entre Kōri y Kaita está la gran entrada a Date (hay una montaña llamada Kunimitōge). Entre Kosugō y Kaita se extiende la frontera entre el señorío de Fukushima (ahora, el norte de Kōri es propiedad del señor feudal) y el de Sendai (el distrito de Karita). A la izquierda se acumulan muchas piedras que forman un gran Buda. Diez *chō* an-

tes de llegar al río Saigawa, se encuentran el pantano de Bagyūnuma y la montaña de Bagyūyama. Debajo, hay un camino de rocas llamado Abukobushi. Bajando dos *chō*, a la derecha, se ven las tumbas de las mujeres de Tsugunobu y Tadanobu. Pedimos posada la misma noche en Shiraishi.¹²³⁵³⁵.

Día cuatro. La lluvia ha parado un poco. Sobre las ocho y media dejamos Shiraishi. Se ve la luz del sol de vez en cuando. A la entrada de Iwanuma se ve, a la izquierda, el santuario de Takekoma. También está, en otra zona cercana al lado de un templo, el pino de Takekuma. Hay una valla de bambúes que lo protege. Cerca hay una casa de un samurái: es la dirección de Furuichi Minayoshi.

Kasajima (dentro del distrito de Natori). Entre Iwanuma y Masuda hay un total de un *ri*. Como Minowa y Kasajima se suceden, pasamos sin verlas.

El río Natorigawa está a la salida de Nakata. Hay un puente grande y otro pequeño. El río discurre de izquierda a derecha.

El río Wakabayashigawa está a la salida de Nagamachi. Este río está a poca distancia de la entrada de Sendai.

Al atardecer llegamos a Sendai. Esa noche somos hospedados en Kokubunchō por Saemon, señor de Ōsaki.

Día cinco. El viejo trae una carta de recomendación para Hashimoto Zen'emon. Yamaguchi Yonjiemon nos niega la posada. Como tengo una carta de recomendación para Azuma Gorōshichi, de Suka-gawa, se la enviamos a Jinbei, pariente de Izumiya Hikobei, que vive en el segundo distrito de Ōmachi. Jinbei la recibe. Nos viene a visitar y le conocemos. Le preguntamos por Michikaze, pero no tiene noticias de él. Después, conocemos a Kitano y a Kaemon (saliendo de Kokubunchō a Tachimachi, dentro de la casa situada a la izquierda). Ellos saben un poco de Michikaze.

³⁵ Este apunte podría referirse al dinero que les quedaba: 1 *kan* y 235 *mon*, o lo que es lo mismo, 1235 *mon* (1 *kan* equivalía a 1000 *mon*). Era una cantidad bastante reducida de dinero, unos 90 euros de hoy.

Día seis. Hace bueno. Visitamos el santuario de Hachiman en Kamegaoka. Entramos por la puerta principal del castillo de Sendai. Llueve ligeramente. Entramos una tienda donde sirven té. Deja de llover y volvemos.

Día siete. Sin nubes. Kaemon (Kano) nos acompaña y visitamos el santuario Sendai Tōshōgū. Vemos Tamada y Yokono. Visitamos el santuario de Tenshin en Tsutsujigaoka y vamos bajo una arboleda. En el *yakushidō*, el altar donde se honra al Buda de la medicina, están los restos del templo de Kokubunniji. A la vuelta se nubla. Entrada la noche, Kaemon y Jinbei nos visitan. El viejo escribe en una tabla estrecha. Kaemon trae dos pares de *waraji*, sandalias de paja, y una bolsa de *meshii*, pasta de arroz seca. A la mañana siguiente nos trae un trozo de alga *nori*. Por la noche llueve.

Día ocho. Durante toda la mañana llueve un poco. Desde las diez está despejado. Dejamos Sendai. Vemos Tofu-no-suge y Tsubo-no-ishi. Sobre las dos, llegamos a Shiogama y comemos arroz en un caldo de encurtidos y agua caliente. Visitamos varios lugares antes de volver: Sue-no-Matsuyama, Oki-no-i, Noda-no-Tamagawa, Omowaku-no-hashii o Ukishima. Antes de la visita a estos lugares, vemos los calderos de Shiogama³⁶. Nos hospeda Jihei en su casa, enfrente del templo Hōrenji. Tenemos una carta de recomendación de Kaemon. Entramos a unos baños termales que hay.

Día nueve. Despejado. A las ocho y media de la mañana, visitamos el santuario de Shiogama. Después de volver a la posada, montamos en barco. Vemos varios lugares de interés, como Chiganoura, Magakijima o Miyakojima. A las doce vamos a Matsushima en barco. Tomamos un té y visitamos el templo de Zuiganji, pero no nos quedamos. Lo fundó el monje Hosshin (Makabe Heishirō). Fue arreglado por Ungo. Todavía está la gruta que construyó Saimyōji³⁷ en tiem-

³⁶ Shiogama 塩釜 significa literalmente «el caldero de sal». En el santuario de esta ciudad, Okama Jinja, hay cuatro calderos sagrados de los que se dice que fueron utilizados por el dios Shitsuchi-no-oji («El viejo de la tierra y la sal») para enseñar a la humanidad a producir sal.

³⁷ Hōjō Tokiyori 北条時頼, quinto regente del shogunato de Kamakura.

pos del monje Hosshin. Hay una placa que pone «Musōzenkutsu», «gruta zen de la desposesión de lo material». De ahí vamos a Oshima (también conocida como «la gran isla») y vemos varios lugares (se ve el monte Tomisan). En Oshima está el pabellón donde meditaba Ungo. Colocado en orientación al sur hay un epitafio escrito en piedra del monje Nei Issan (Issan Ichinei³⁸). Al norte hay una choza. En ella vive un monje. Después de volver, vemos un santuario de Hachiman y el salón budista de Godaidō. Es obra de Jikaku. Pedimos posada en Matsushima. Se llama Hisanosuke. Tenemos una recomendación de Kaemon.

Día diez. Despejado. Dejamos Matsushima (no hay posta de cambio). Cambiamos de caballo en el pueblo de Takagi (a unos veinte *chō* en total), (de aquí vamos a Momonofu) y en Ono (tres *ri* y medio). Ishi no maki (cuatro *ri*). A Sendai hay trece *ri*. Entre Ono e Ishi no maki (distrito de Oshika) hay un poblado nuevo llamado Yamoto, donde nos entra sed, pero en ninguna casa nos dan de beber. A un hombre con una katana que va por nuestro camino de unos cincuenta y siete u ocho años le da pena nuestro aspecto, así que nos acompaña hasta la casa de un conocido a un *chō* de distancia y allí pide que nos den de beber. Además, nos dice que le pidamos posada a Shihei en Shindenmachi, Ishi no maki. Le preguntamos su nombre y nos dice que se llama Konno Gentasaemon y que vive en la aldea de Nekoji en Ono. Si se lo decimos por estas señas, nos asegura que Shihei nos dará posada. Después de llegar, llovizna. Enseguida para. Subimos por el monte Hiyoriyama. Desde ahí se ve todo Ishi no maki. A simple vista están el mar al fondo (llamado ahora Watanoha), algunas islas alejadas y las montañas de Obuchi-no-maki. También se ve un poco la pradera de Kayahara. A la vuelta visitamos el santuario de Sumiyoshi. Enfrente de su pórtico, está el estrecho de Sode no watari.

Día once. Hace buen tiempo. Dejamos Ishi no maki. Dejamos la posada de Shihei, ahora solos, hasta la bahía de Yanaizu nos acompaña un hombre con nosotros que va a Kesen. Después, al pasar la

³⁸ Yishang Yining, monje chino que viajó a Japón para extender las enseñanzas budistas.

ciudad, nos separamos. Ishi no maki, dos *ri* a Kanomata (hay un estrecho a un *ri*), Iinogawa (lejos, a más de tres *ri*. Entre montañas hay un pantano muy grande). Nublado. Yanaizu (un *ri* y medio, dos cruces en el camino). Toima (señorío de Date). No nos dan alojamiento en la posada de Gisaemon, así que le pedimos al alcalde y nos da alojamiento. El alcalde es Shōzaemon.

Día doce. Nublado. Dejamos Toima. Después de tres *ri*, se pone a llover. Uwanumashinden chō (también llamado Naganechō), tres *ri*. Akutsu (de Matsushima hasta aquí nos acompañan dos personas en el camino. Lluvea con fuerza. Llevamos dos caballos), un *ri*. Kazawa, tres *ri*. Todo son cuevas de montaña. Llegamos a Ichi-no-seki al anochecer. Lluvea tanto que se cuele el agua por el chubasquero. Pedimos posada.

Día trece. El cielo clarea. A las diez de la mañana, cruzamos hacia Hiraizumi. En un *ri*, estamos en mitad de la montaña. Un *ri* y medio, hacia Hiraizumi, dicen que está a dos *ri* y medio pero son más bien dos *ri* (a más o menos un *ri*, al fondo, hay un santuario de Hachiman, en Izawa). Vemos muchos lugares: Takadachi, el río Koromogawa, el paso de Koromo-no-seki, el templo de Chūsonji (nos guía un monje), el salón de la luz Hikaridō, el templo de Konjikiji, el castillo de Izumijō, el río Sakuragawa, el monte Sakurayama (Tabashineyama), la residencia de Hidehira. Desde el castillo de Izumijō dicen que se puede ver el monte Kiriyama al oeste, pero no es así. No vamos al templo de Takkoku no Iwaya porque hay más de treinta *chō*. Vemos los montes Gassan y Hakusan. El salón de los sutras no está abierto al público porque el administrador general está fuera. Vemos el monte de Kinkeizan. Shimindō³⁹. Vemos los restos del templo de Muryōkōin. A las cuatro de la tarde volvemos. El dueño de la posada nos espera y nos dice que nos ha preparado el baño.

Día catorce. Buen tiempo. Dejamos Ichi no seki (dentro del distrito de Iwai). Cuatro *ri*, Ichinomazama, Iwasaki (en el distrito de Kurihara). Tres *ri*, Sannohazama, Masaka (en el distrito de Kurihara;

³⁹ Nombre alternativo del templo de Muryōkōin.

hemos pasado también por Ninohazama). Yendo de Iwasaki a Kannari hay un puente. Está a un *ri* y medio de Iwasaki y a medio camino de Kannari. Yendo por el camino de Iwasaki, está a su derecha.

A cuatro *ri* y medio desde Masaka, está la ciudad de Iwadeyama (bajo el dominio de Date). Tanto las casas como la ciudad están construidas sobre un territorio plano. En la montaña de arriba está el primer palacio que usó Date Masamune. Crecen los cedros y, al este, hay un gran río. Es el Tamatsukurigawa, junto a las montañas. La entrada de Iwadeyama está a medio *ri* atajando por la derecha, por donde se llega a un poblacho llamado Hitotsukuri. Teníamos previsto visitar Ogurozaki., pero hay una distancia de más de dos *ri*. Por eso, seguimos el río hasta llegar a Iwadeyama, cuando nos anochece. Pedimos posada en Iwadeyama. En Masaka nos pilla una tormenta. Enseguida despeja, pero vuelve a nublarse y a llover de vez en cuando una lluvia fina. Nakadashindenō. Onoda (el punto más alto del camino desde Sendai).

Haranochō. Kadosawa (hay un paso de montaña). Urushizawa. Karuizawa. Uwanobatake. Nobesawa. Obanezawa. Ōishida (en barco).

De Iwadeyama a Kadosawa. Enseguida hay un camino. Como el camino que hay por la derecha parece ser muy peligroso, cambiamos de senda.

Día quince. Llovizna. Dos *ri*. Miya (Iwadeyama).

Un *ri* y medio. Kajiyasawa.. Para venir hasta aquí, venimos de Masaka pasando por un sitio llamado Kokura porque se puede ir en línea recta, por lo que es más rápido que volver a la posada para volver desde Iwadeyama.

Por el camino se encuentran Ogurozaki y Mizu-no-kojima. Las gentes de Ogurozaki dicen que un pueblo llamado Myōsada es parte de su tierra. La montaña al sur de estas tierras se llama Ogurozakisán. Frente a Myōsada, hay un río con una isla en medio en la que crecen dos o tres pinos. También crecen algunos arbustos. Es Mizu-no-kojima. Ahora no pasa el río por ella y se junta a la ribera. Antaño,

todo era río. Entre Miya y Hitotsukuri, discurría el río formando una ensenada, por lo que aquel sitio se llamaba «la ensenada de Tamatsukuri», pero ahora es un campo.

Un *ri* y medio hasta el paso de Shitomae. A la izquierda de Shitomae, cerca de un río, están los baños termales de Naruko. Su nombre es «el baño de Sawako». Es una leyenda de Sendai. Llegamos al paso, pero no nos dejan entrar. Es necesario enseñar el permiso de pasaporte⁴⁰. Un *ri* y medio hasta estar en mitad de la montaña.

Sakaida. Dentro del dominio de Murayama, señorío de Odajima, poblado de Oguni. Es el nuevo señorío de Dewa. Desde el interior de la montaña hasta la entrada de Sakaida hay unos cinco o seis *chō*.

Día dieciséis. Nos quedamos en Sakaida. Llueve muchísimo. La posada es la casa del hermano mayor de Izumi Shin'emon.

Día diecisiete. Despejado. Dejamos Sakaida. A un *ri* y medio está el paso de Sasamori. Es el señorío de Shinjō. El guardián del paso es un plebeyo y nos perdona el pago del impuesto. Sasamori. A tres *ri*, Ichinono. Si vamos por el camino de Oguni daríamos un rodeo, así que usamos un camino de montaña llamado Hitobane para salir a Ichinono. Desde Sakaida nos acompaña un guía que nos lleva las cosas. Cruzamos el paso. A unos cinco o seis *chō* de Ichinono está la salida del paso. Pertenece al territorio del representante del Shōgun en Mogami. Es tierra de campesinos. Pueblo de Sekitani. Entre Shōgon y Obanazawa, está el poblado de Nitōbukuro. Aquí el camino se separa hacia Nobesawa. Antes de llegar a Shōgon, nos cae encima una tormenta de verano. Hacia la tarde, llegamos a la casa de Seifū. Pasamos la noche.

Día dieciocho. Por la tarde, entramos a los baños de un templo. Llueve un poco. Después nos trasladamos al templo de Yōsenji para dormir allí.

Día diecinueve. Por la mañana escampa. Sōei nos invita a tomar un té de Nara. Por la tarde llueve un poco.

⁴⁰ Tsūkōtegata, utilizado por los viajeros para cruzar las fronteras dentro de Japón.

Día veinte. Llovizna.

Día veintiuno. Por la mañana somos invitados por Sazaburō. Esa misma noche, somos invitados por Numazawa Shosaemon. Esta noche, nos quedamos en la casa de Seifū.

Día veintidós. Por la noche, nos invita Sōei.

Día veintitrés. A la noche, invitación de Shūchō para la celebración del Himachi⁴¹. Nos quedamos en casa de Seifū.

Día veinticuatro. Por la noche, Ichihashi nos agasaja en el templo de Yōsenji. Desde el día diecisiete hasta el final, no hemos tenido un día sin lluvia.

Shūchō⁴². Nisaemon. Sōei. Murakawa Isaemon. Ichinaka. Machioka Soun. Ichihashi. Tanaka Fujijūrō. Yukawa Numasawa Shosaemon. Tōyō Uakawa Heizō. Ōishida, Ichiei. Takano Hiraemon. Kawamizu Takakuwa Kasuke. Jōkyō, Suzuki Sōsen, nombre poético: Jirin. Koya Saburō. Shibutani Jinbei. Fūryū.

Día veinticinco. De vez en cuando, llovizna. Nos visita Kawamizu, que viene de Ōishida. Como no hay acuerdo, no hay velada poética. A la noche, somos invitados a la casa de Shūchō para celebrar el *kōshin*.

Día veintiséis. Desde por la tarde, en casa de Yukawa, Tōyō nos da un gran recibimiento. Hoy también llovizna.

Día veintisiete. Hace buen tiempo. A las ocho dejamos Obanzawa y salimos hacia el templo de Risshakuji. Seifū nos lleva a caballo hasta Tateoka. Obanzawa. A dos *ri*, Motoiida. A un *ri*, Tateoka. A un *ri*, Muda. Al cambiar de caballo, conocemos a Uchikura. Dos *ri* después llegamos a Tendō (a tres *ri* de Yamagata). Esta ruta es un *ri* y medio más corta.

⁴¹ Literalmente, «esperar al sol». También llamado *kōshin* 亢進, se trataba de una festividad de origen taoísta en que los participantes pasaban la noche juntos sin dormir hasta la salida del sol para evitar la entrada de malos espíritus en el cuerpo. Las celebraciones eran muy variadas e iban desde reuniones para disfrutar poesía hasta compartir banquetes.

⁴² Todo el párrafo son nombres de la gente que Sora y Bashō conocen en su estancia.

Yamadera⁴³, el templo de la montaña. Llegamos a las dos y media de la tarde. La posada se llama Azukaribō. Ese mismo día, hacemos el recorrido de peregrinación completo de arriba abajo. Hay tres *ri* de aquí a Yamagata. Pensamos en ir a Yamagata, pero al final cesamos en nuestro empeño. Por aquí hay un camino directo hacia Sendai, el camino de Kantō. Son unos noventa *ri*.

Día veintiocho. Alquilamos unos caballos y vamos a Tendō. En Muda, nos encontramos con Uchikura. Al acercarnos a su casa, nos da una gran acogida. Sobre las dos de la tarde, llegamos a la casa de Ichiei en Ōishida, Los dos días parece que va a llover pero no lo hace. A un *ri* desde Kamiida (Motoiida) quedamos con Kawamizu. Esa noche, como estamos muy cansados, no hacemos velada poética y, en su lugar, descansamos.

Día veintinueve. Entrada la noche, llueve un poco. Terminando de leer cada uno una estrofa de *haiku*, el viejo invita a los dos⁴⁴ a visitar el templo de Kurotaki⁴⁵. Yo me retiro porque estoy cansado. Sobre las dos, volvemos a casa. Por el camino vamos componiendo poemas. Kawamizu nos invita a cenar. Por la noche, volvemos a casa de Ichiei.

Último día del mes. Nublado por la mañana, a las ocho de la mañana está despejado. El viejo se va a pasear, vuelve y pasa a limpiar un poema.

Mes sexto, día uno. Dejamos Ōishida. A las ocho de la mañana, Ichiei y Kawamizu nos acompañan hasta el pabellón de Amida⁴⁶. Llevamos dos caballos hasta Funagata. Hemos recorrido dos *ri*. Un *ri* y medio hasta Funagata. Como ya habíamos obtenido el salvoconducto para poder salir de Ōishida, lo entregamos en el paso de Nakisawa y pasamos el puesto del guardia. Cuando abandonemos Shinjō, deberemos volver a Funagata para entregar el salvoconducto que aquí nos den. No nos ponen inconveniente al cruzar a través de

⁴³ Nombre alternativo del templo Risshakuji por encontrarse en el pico de una montaña.

⁴⁴ A Kawamizu y Ichiei.

⁴⁵ El templo de Kōsenji, en la montaña de Kurotaki.

⁴⁶ El buda Amitahba, muy adorado en Japón por ser una figura central del Budismo de la Tierra Pura.

dos pasos de frontera. Hemos recorrido dos *ri* y ocho *chō*. Nos hospedamos en casa de Fūryū.

Día dos. Al final de la tarde, somos invitados por Kurō Hyōei. Rellenamos un rollo entero con nuestros poemas⁴⁷. Participan: el hijo de Seishin, Tomoyū (Shibutani Jinbei, también conocido como Yanagikaze), Hitotsumatsu (Katō Shirō Hyōei), Joryū (Kondō Hikobei), Koba (Komura Zen'emon), Fūryū (Shibutani Jinbei).

Día tres. Despejado. Dejamos Shinjō. A un *ri* y medio, Motoaikai. Entregamos una carta de recomendación a la familia de Jirōhei de parte de Jinbei. También entregamos la carta de recomendación de Hiraemon de Ōishida. Nos las agenciamos para que nos suban a un barco.

Después de *ri* y medio, llegamos en barco a Furukuchi. Desde Aikai (pueblo de Ōkura, en la parte superior de Motoaikai) vamos en el mismo barco con dos monjes zen, nos despedimos en Kiyokawa. Los monjes conocen a Dokkai⁴⁸. Después de esto, entregamos a Heishichi una carta de recomendación de Jinbei. En el paso de frontera, traemos el sello para cruzar que recibimos en Shinjō. El hijo de Heishichi, Koshirō, lo lleva al guardia. De ahí cogemos un barco y llegamos, después de tres *ri* y medio, a Kiyowaza. Es el territorio del señor feudal Sakai Saemon.

En la carta de Heishichi no hay destinatario: se le ha olvidado escribirlo. En este trayecto (de Furukuchi a Kiyozawa) pudimos ver por el camino el pabellón del ermitaño, Sennindō y la cascada de Shiraito, que estaba a la derecha, En el paso de Kiyozawa no tenemos carta de recomendación, así que no nos dejan montar en barco. A un *ri*, Karigawa. A dos *ri* y medio, Haguro Tōge. Aramachi. A las cuatro de la tarde, llegamos a la casa de Kondō Sakichi. Nos lo encontramos volviendo del templo principal. Entregamos al acharia Egaku la carta de recomendación de Hiraemon de Ōishida. Se la entregamos

⁴⁷ El volumen que terminan es un *kasen*, que se compone de 36 estrofas. El rollo de papel se plegaba en dos partes, de tal forma que quedaban cuatro espacios para utilizar: el anverso y reverso del primer pliegue, donde se escribían 6 y 12 estrofas respectivamente; y el anverso y el reverso del segundo pliegue, con 12 y 6 estrofas respectivamente.

⁴⁸ El viejo Dokkai, amigo de Bashō. Murió en la choza de este último.

también a Rogan. Visitamos el templo principal. Volvemos otra vez, acompañados por el camino a los valles del sur. Por Haraigawa oscurece. Aquí está la residencia principal del acharia.

Día cuatro. Hace buen tiempo. A la tarde, nos invitan a comer *soba* en el templo principal. Egaku nos da audiencia. De paso, nos dan a conocer a un monje de la secta de la Tierra Pura y a un monje del templo de Handōji. Hay una sesión de poesía, componemos todos una primera estrofa y nos vamos. La tercera noche, de casualidad, a Kanshū Chōsetsu⁴⁹. Los tres lloramos derramamos lágrimas.

Día cinco. Por la mañana, llueve un poco. Desde por la tarde, despeja. Ayunamos hasta la tarde y escribimos el final de los *haiku*. Después de la cena, visitamos el santuario encima del monte Haguro. A la vuelta, celebramos una velada poética, pero no nos da tiempo a terminar ni el primer pliegue.

Día seis. Hace buen tiempo. Subimos la montaña Gassan. Tras tres *ri*, llegamos a Kowashimizu. Dos *ri* después, a Hirashimizu. Dos *ri* más, Takashimizu. Hasta aquí llegan sin problema las patas de los caballos. En el camino hay un pequeño establo al borde de un despeñadero. Es el establo Mitagahara. Almorzamos. Luego pasamos por Fudara, Nigorizawa y Ohama. Es un camino difícil. Hay arrozales. Vemos un asceta que vuelve en dirección contraria. Hay un cabaña. A las tres y media, llegamos al monte Gassan. Visitamos la sala principal del santuario y llegamos a una cabaña llamada Kakuhei. Se despeja el cielo de nubes y se ve la luz del sol. Al este está el valle. El sol está ya al oeste. Volvemos al templo principal yendo dirección Iwanesawa.

Día siete. Vamos al monte Yudono. Hay una herrería en una cabaña. En Ushikubi hay otra cabaña. Para purificarnos, cogemos el agua fresca que mana de aquí y nos lavamos el cuerpo. Avanzamos un poco y, en un sitio para cambiarse, nos cambiamos las sandalias de paja y nos atamos una cintas para que no nos estorben las mangas

⁴⁹ Monje de Kioto, amigo de Bashō.

de la ropa. Bajamos un poco hasta el santuario (pasando por Shimekake y Daichinobō, por el camino que da a Tsurumigaoka). Desde aquí, no se puede portar dinero, aunque se haya traído. Tampoco se puede recoger el dinero que la gente va tirando como ofrenda por el camino. Hay que ir con un manto blanco, una corona de espinos blanca y una cuerda *shimenawa*⁵⁰. Por la tarde, volvemos al monte Gassan. Traemos comida que nos han preparado en Komyōbō hasta Koshimizu y la tomamos en Sakamukae. Cuando empieza a oscurecer, llegamos al valle del sur. Estamos muy cansados.

En el sitio donde nos cambiamos las sandalias de paja, se puede ir por un camino que da a Shizu para llegar a Mogami.

En una posada para ascetas, el precio por tres personas es un *mon*. Nos albergamos una noche en el monte Gassan en una cabaña por veinte *mon*. Hemos tirado unos doscientos *mon* por el camino. Como ofrenda hemos dado otros doscientos. No nos queda nada.

Día ocho. Por la mañana, llueve un poco. Desde la tarde, totalmente despejado. Vamos al templo de Wakōin, llegamos sobre las cuatro de la tarde.

Día nueve. Hace buen tiempo. De vez en cuando se nubla. Ayunamos. A la tarde, nos atamos unas cuerdas *shimenawa*. Nos ofrecen de comer fideos de trigo⁵¹. A la entrada del templo de Wakōin, nos traen también arroz y sake. Llegamos a las cuatro de la tarde. Nos dan una estrofa sobre flores, a partir de la que celebramos una reunión poética. Yo hago hasta cuatro estrofas.

Día diez. Nublado. Nos pide audiencia el novicio del templo de Handōji. Se la damos. Por la tarde vamos al templo principal y nos dan soba, té y sake. Dan la una y media. A mitad de camino, Ennyū viene a buscarnos y nos acompaña hasta Ōsugine. En Haraikawa, nos lavamos las manos para purificarlas y descendemos. Desde la casa de Sakichi, el viejo va solo a caballo. Chōsetsu me acompaña

⁵⁰ Cuerda muy gruesa de color blanco que simboliza lo sagrado.

⁵¹ Sōmen 素麺. Fideos muy finos que se comen fríos y que se suelen tomar en verano.

hasta el salón de la luz, el Hikaridō. Sakichi también viene. Llueve un poco, pero tampoco nos calamamos.

A las cuatro de la tarde, llegamos a Tsurumigaoka la casa de Nagayama Gorōemon. Pedimos gachas de arroz y después de comer descansamos un poco durmiendo. Entrada la noche, hacemos una ronda de creación de estrofas.

Día once. De vez en cuando, cae una lluvia fina. Hay una sesión poética. Como el viejo se siente mal por su enfermedad, a la tarde la interrumpimos.

Día doce. Por la mañana cae una lluvia muy fina. Por la tarde escampa. Sesión poética, esta vez la completamos.

Asistentes del valle del sur de Haguro. Kondō Sakichi, el monje Kanshū, gente de Nankoku. Monjes de Soshoin, Nan'yōin y Yamabushi. El monje Kōmyō y su hijo, Hirai Sadaemon. El monje superior Haga Hyōzaemon. Okawa Yajūrō. Risui. Shinsaishō.⁵² Kezōin. Seiin. Los dos se van un poco antes. Ennyū (no puede moverse de Handōji, recibe visitas). Palacio de Shichinohejō, al sur. Templo de Hōrintaji, Jōkyōin, Tamami.

Tsurumigaoka. Señor feudal, Yamamoto Kōhyō. Nagayama Gorōemon hace de enlace. Zushi Fujishirō, Kondō Sakichi es su discípulo.

Día trece. En barca, cruzamos hacia Sakata. Hacemos siete *ri* con la barca. Por tierra son cinco *ri*. Orilla del puerto de salida, de Haguro un hombre que lleva el correo trae una agenda de viaje. Nos regalan dos yukatas, kimonos de verano. También se nos muestra una sesión de poesía. Mientras estamos en el barco, para un poco de llover. Desde las tres, está nublado. Al atardecer, llegamos a Sakata. Visitamos a Genjun, pero no está en casa. Lo encontramos al día siguiente.

Día catorce. Nos invita Terashima Hikosuke. Componemos poesía. A la noche volvemos. Hace muchísimo calor.

⁵² Apuntes rápidos de Sora, no se sabe muy bien con qué propósito. Tal vez son algunas ideas de sitios por donde proseguir el viaje y gente a la que preguntar.

Día quince. Vamos a Kisagata. Llovizna desde por la mañana. Un poco antes de llegar a Fukuura, la lluvia empieza a golpear fuerte. Por la tarde, pedimos alojamiento en Fukuura. Hemos andado seis *ri*, pasando por un arenal y por dos cruces. Traemos una carta de Sakichi.

Día dieciséis. Dejamos Fukuura. Pasada la frontera, se pone a llover. A un *ri*, Mega. A partir de aquí el camino se hace difícil. Los caballos no pueden pasar. El guardia acepta los pasaportes. Después de *ri* y medio, llegamos a Kosagawa, uno de los señoríos principales. Hay un paso fronterizo interior, pero no hace falta sello. Hasta Shio-goshi hay tres *ri*. A medio *ri* hay un pueblo llamado Niseki (desde aquí, todo es propiedad del señor feudal Rokugō Jōnosuke). Se conoce a este sitio como el paso de Uyamuya⁵³. En un momento, empieza a llover con fuerza. El barco se pone a cubierto un momento para descansar. Pasada la tarde, llegamos a Shiogoshi. Visitamos a Sasaki Sōnsaemon y descansamos. Tomamos ropa prestada y ponemos la ropa mojada a secar. Comemos fideos *udon*. Como hay muchos turistas que han venido al festival local, pedimos alojamiento en una posada un poco alejada. Primero vamos a Kisagata y luego vemos el paisaje y la lluvia al anochecer. Konno Kahei viene a visitarnos.

Día diecisiete. Por la mañana, llueve un poco. Desde por la tarde brilla el sol. Después del desayuno, vamos al templo de Kanmanji en la montaña de Kōgūsan. Por el camino, paramos a contemplar el paisaje. A la vuelta, cruzamos por el medio del festival, y, pasando de largo, vamos al santuario de Kumano Gongen. Vemos los bailes que hay. Después de la cena, salimos en barco hacia Kisagata. Kahei trae té, sake y algunos dulces. Cuando volvemos, ya es de noche. Nos viene a recibir Konno Mataemon, el dueño de la posada. Lamenta que se haya perdido la historia del origen de Kisagata. El viejo está de acuerdo. Hikosaburō Teiji, que ha seguido el mismo camino que tomamos nosotros el día dieciséis, nos acompaña de vez en cuando.

Día dieciocho. Despejado. Madrugamos, vamos hasta el puente y vemos la niebla que cubre al monte Chōkaizan. Partimos después

⁵³ *Uyamuya* 有耶無耶 quiere decir ambiguo.

de comer. Sopla el aire del este, que hace aún más agradable la vista del mar y las montañas. Pasado el atardecer, llegamos a Sakata.

Día diecinueve. Despejado. Componemos poemas entre los tres⁵⁴. Hemos sido invitados por Terashima Hikosuke de Edo mañana, día veinte. El viejo trae las cartas de Sanpū, Narumi Jakushō y Etsujin. Yo traigo una de Sanpū y otra de Nagamasa de Fukagawa.

Día veinte. Despejado. Componemos entre los tres.

Día veintiuno. Despejado. Al atardecer, se nubla. Por la noche, llueve un poco en el pueblo y luego para. Terminamos la última de nuestras veladas poéticas.

Día veintidós. Nublado. Al atardecer, despejado.

Día veintitrés. Despejado. Somos invitados por Chikae Yasaburōbei. A la noche, inmediatamente nos ponemos a recitar estrofas.

Día veinticuatro. Despejado por la mañana. Desde el atardecer hasta la medianoche, llueve.

Día veinticinco. Hace bueno. Dejamos Sakata. Nos acompañan hasta el puerto. Sode-no-watari está al otro lado. Vienen con nosotros Fugyoku y su hijo, Tokusa, Shirōe, Fuhaku, Chikae Yasaburōbei, Kagaya Fujisuke, Miyabe Yasaburō. A las dos, llegamos a Ōyama. Gracias a nuestras cartas, nos hospedamos en la casa de Maruya Gisaemon. Por la noche, llueve.

Día veintiséis. Despejado. Dejamos Ōyama. Desde Sakata hasta Hamanaka hay cerca de cinco *ri*. De Hamanaka a Ōyama, cerca de tres. De Ōyama a Sanze, tres *ri* y dieciséis *chō*, pero el camino es duro. De Sanze a Atsumi, tres *ri* y medio. Durante este recorrido, hay muchos paisajes de piedra para ver: Kohato, Ōhato, el puente de Onikakebashi en Kisanorizawa o Tateiwa. A las dos, llegamos a Atsumi. Nos quedamos en casa de Suzuki Shosaemon. Traemos una carta de Yasaburō. Poco antes de llegar, llovizna. Después del atardecer, la tormenta arrecia. Por la noche, amaina.

⁵⁴ Sora, Bashō y Teiji.

Día veintisiete. Deja de llover. Dejamos Atsumi. El viejo va a caballo y se acerca al paso de Nezumigaseki. Yo voy a Yumoto para visitarlo. A mitad de camino, todo se vuelve montaña profunda. Hoy también llueve a ratos. De noche, pedimos posada en Nakamura.

Día veintiocho. Por la mañana, despejado. Dejamos Nakamura, llegamos al paso de Budōtōge (es un camino muy difícil). Llueve muchísimo. No parece que avancemos. A las cuatro, llegamos a Murakami. Pedimos posada y nos enseñan los alrededores del castillo. Conocemos a Kihei y Tomoe. Nos acompaña Hikosaemon.

Día veintinueve. Hace buen tiempo. (Recibimos un *kan* de Tatewaki⁵⁵) Vienen Kihei y Tomooka y vamos juntos al templo de Kōmyōji. Visitamos la tumba del duque Ittō⁵⁶. Por el camino conocemos a Suzuki Jibumon. A la vuelta, nos invitan a comer fideos fríos. A las dos, vamos a Senami; nos acompaña Kyūzaemon, de la posada. A la vuelta, Kihei viene de su residencia de retiro y nos trae algunas cosas curiosas de varios lugares, como Yamano. También nos trae el almuerzo en cajas. Tomoe trae un melón y Kihei nos regala algunos dulces secos.

Mes séptimo, día uno. A ratos, llueve. Kihei, Tazaemon, Hikozaemon y Tomoe nos visitan. Kihei y Tazaemon nos ven partir. Vemos el templo de Taisōji. A las diez, dejamos Murakami. A las doce y media, llegamos al pueblo de Kinoto. Visitamos a Jisaku, quien nos da un recibimiento muy cálido. Nos acompaña al templo de Oppōji. A la vuelta, vamos al pueblo de Tsukichi, donde presentamos nuestras recomendaciones a Iki Jishirō. Antes de la visita a Oppōji, empieza a llover muchísimo, aunque para de repente. A las cuatro, vuelve a llover. Al atardecer, llegamos a donde Jishirō, quien nos aloja. Por la noche llueve mucho. Por la mañana para, pero se nubla.

Día dos. A las siete de la mañana, partimos. Meto las cartas que me da Kihei para Ōjouya Shichirōhei entre las mías y nos despedimos. Desde por la tarde, está despejado, sopla el viento del este. A las tres y media llegamos a Niigata. En una posada llamada «Isshuku»,

⁵⁵ Kamihara Tatewaki 上原立脇, senescal de Murakami.

⁵⁶ El padre de Tatewaki.

las reglas dicen que no se puede meter a nadie de fuera en las habitaciones, así que no lo cogemos. Un carpintero llamado Genshichi se apiada de nosotros y nos alquila una habitación. Nos trata muy bien.

Día tres. Despejado. Dejamos Niigata. Genshichi nos recomienda que vayamos andando porque para los caballos el ascenso es tal que resulta imposible llevarlos. A las cuatro, llegamos a Yahiko. Pedimos posada y visitamos el santuario.

Día cuatro. Despejado. Durante tres días ha hecho viento. A las siete, dejamos Yahiko. Como hay una efigie de Kouchi Hōin⁵⁷, rezamos. Andamos medio camino por el paso. Dentro del valle, hay un bosque, un altar y varias imágenes sacras. Andamos dos o tres *chō*, pasamos por un templo llamado Saishōji y un arenal llamado Nojimoto, catorce o quince *chō*, vamos en dirección a Teradomari, cruzamos el valle que hay al lado y cogemos un camino que va a Kugami. De Arai a Shiohama hay un *ri* en total. De Teradomari, salimos a un lugar llamado Watabe. Está después de Teradomari. Hay un *ri*. Esa tarde, a las tres, llegamos a Izumozaki. Pedimos posada. Por la noche, llueve con fuerza.

Día cinco. Llueve hasta la mañana. A las siete y media dejamos Izumozaki. Enseguida, nos llueve. Llegamos a Kashiwazaki. Vamos a entregar la carta de Yasaburō a Ten'ya Yasobei, pero aunque preguntamos en su casa, no sale a recibirnos, lo cual nos desagrada. Salimos al camino, vamos a paso veloz, sin detenernos ni un momento⁵⁸. Llueve un poco a ratos. Llegamos a Hassaki. Nos alojamos en la posada de Tawaraya Rokurobei.

Día seis. Llueve, aunque está despejado. Dejamos Hassaki por la tarde, cruzamos una playa desde Kuroi y atravesamos Imama-

⁵⁷ 弘知法印 figura legendaria del primer monje que se convirtió en un *sokushinbutsu*. Los *sokushinbutsu* 即身仏 son budistas que, por practicar un ascetismo extremo, se han momificado en vida. Para alcanzar este estado, los monjes seguían dietas estrictas que iban reduciendo poco a poco hasta que su cuerpo quedaba totalmente seco y morían de inanición. Aunque fueron más los casos en que no se consiguió la momificación, se han conservado numerosos cuerpos en perfecto estado. La de Kouchi se conserva en el templo de Saishōji, en Niigata, nombrado en el mismo párrafo.

⁵⁸ A Bashō debió de parecerle insultante que Ten'ya no le abriese la puerta, porque anduvieron unos 16 km hasta pedir posada en Hassaki.

chi. Vamos a entregar una carta de Yasaburō al templo de Chōshinji. Como están oficiando el luto de alguien⁵⁹, no podemos quedarnos y nos vamos. Preguntamos por una persona llamada Ishii Zenjirō, quien manda un mozo para que nos encuentre posada. Pese a que nos negamos hasta tres veces, como empieza a llover, acabamos aceptando. Nos dan posada en la casa de Furukawa Ichizaemon. A la noche, vienen algunas personas y componemos poemas.

Día siete. Como no para de llover, pensamos en declinar la invitación del templo de Chōshinji. Nos negamos tres veces. Como nos siguen invitando con insistencia, vamos y nos quedamos hasta la noche. Por la tarde, durante un momento, deja de llover. Esta noche, vamos a casa de Satō Gensen, invitados por él para tener una velada poética. Por la noche, llueve con fuerza y hace mucho viento.

Día ocho. Deja de llover. Queremos partir. Kiemon insiste en invitarnos a un banquete. Después de comer, salimos. A las tres llegamos a Takada. Hosokawa Shun'an⁶⁰ manda a una persona a buscarnos. Antes de acercarnos a donde Shun'an, preguntamos por alojamiento en la casa de Ikeda Rokuzaemon. Está llena. Pagamos en un templo para descansar. Entonces llega la invitación de Shun'an. Rápidamente, vamos. Componemos poemas. Componemos el primero. Viene un mozo de la casa de Rokuzaemon, Jinzaemon. Nos permiten quedarnos.

Día nueve. Llovizna a ratos. Reunión poética, terminamos la composición.

Día diez. Llovizna a ratos. Tenemos una carta para Nakakiri Jinshirō. Componemos unos pocos poemas y nos da tiempo a terminar un pliegue. Entrada la noche, volvemos. Despejado desde el atardecer.

Día once. Despejado. Hace mucho calor. A las diez y media, dejamos Takada. Visitamos los santuarios de Gochi y Kota. No podemos enviar cartas desde Nadachi. Seguidamente, pasamos por Nofu,

⁵⁹ *Kichū* 忌中. Oficio que se hace el día cuarenta y nueve después de la muerte de alguien.

⁶⁰ Poeta y médico de Takada.

llegamos cuando oscurece. Nos hospedamos en casa de Tamaya Gorōhei. Se ve una luna muy clara.

Día doce. Hace muy buen tiempo. Dejamos Nofu. En el río Hayakawa, el viejo tropieza y se cala entero, así que ponemos la ropa a secar en la ribera. A mediodía, llegamos a Itoigawa, Arayamachi, descansamos en la tienda de té de Sagozaemon. Nos encarga darle un recado al monje Sosetsu del templo de Daishōji. Llegamos sanos y salvos, siendo verdad que dicen que esta tierra es segura. A las cuatro llegamos a Ichiburi, pedimos posada.

Día trece. Dejamos Ichiburi. Llegamos a Niji. Tamakimura, a catorce o quince *chō* desde Ichiburi. Frontera entre Ecchū y Echigo, hay un río. Cruzamos hacia Ecchū, hay un pueblo llamado Sakai, «frontera». Hay un puesto de guardia del señorío de Kaga. Nos enteramos de que se necesita el salvoconducto de salida. Cuando vamos a pedir posada, hay algunas personas que conocen los lugares de Ecchū. Llegamos a Nyūzen, no hay caballos. Contratamos a una persona para que nos lleve el equipaje y cruzamos el río Kurobegawa. Cuando llueve, hay que dirigirse a la montaña. Hay un puente. A un *ri* y medio, hay una cuesta que da un rodeo. Pasada la tarde, deja de llover. A las cuatro y media, llegamos a Namegawa. Estamos sofocados por el calor.

Día catorce. Despejado. Hace mucho calor. Sin pasar por Toyama (recorriendo un *ri* desde Namegawa, cogemos un camino distinto al de Toyama), tres *ri*, Higashiiwase (hay un paso y un río muy grande). A cuatro *ri* y medio, Hōjōzu (hay un paso y un río enorme. Medio *ri* en total). Queremos ir a Himi, pero al final no vamos. Salimos a Takaoka. Vemos Nago, el monte Nijōsan e Iwaseno. A las cuatro y media pedimos posada en Takaoka. El viejo no tiene buen color. El calor es extremo. Se pasa muy mal.

Día quince. Despejado. Dejamos Takaoka. Visitamos el santuario de Hachiman en Habu. El monte Genjiyama es el monte Unohanasan. Vemos el paso de Kurikara y a las dos llegamos a Kanazawa. Pedimos posada en el hostel de Kyōya Kichibei. No vemos ni a Take-

suzume ni a Isshō. Inmediatamente, vienen Takesuzume y Bokudō y nos explican que Isshō falleció el día seis del mes doce.

Día dieciséis. Despejado. A las diez, Takesuzume envía a un mozo para que nos lleve las cosas. Nos cambiamos de la posada de Kawaramachi Miyatakeya a la posada de Kisaemon. Poco a poco va llegando gente a visitarnos. Nos reunimos con ellos.

Día diecisiete. Despejado. El viejo va a divertirse a la choza de Gen'i. Yo no puedo ir porque estoy enfermo. Esta noche, desde las doce, llueve muy fuerte. Al amanecer, para.

Día dieciocho. Despejado.

Día diecinueve. Despejado. Nos visitan.

Día veinte. Despejado. En la choza, Issen nos invita a un banquete. Componemos poesía. Hacemos la primera ronda. Por la tarde, vamos a pasar el tiempo a casa de Nobata. Volvemos. Cenamos y luego se van. Son las once de la noche.

Día veintiuno. Despejado. Viene a verme Takatetsu, el médico del lugar. Le pido medicina. El viejo va con Hokushi e Issui a ver unos templos. El médico lleva un manto de su profesión⁶¹. 164⁶².

Día veintidós. Despejado. Vuelve Takatetsu. Le vuelvo a pedir medicina. Hoy se celebran las exequias por el aniversario de Isshō. Se celebran en⁶³, un templo. Nos reunimos después de que cada uno haya desayunado en su casa. Yo voy a la una porque estoy enfermo. A la noche, cada uno vuelve a su casa. Ofició la ceremonia Besshō, el hermano mayor de Isshō.

Día veintitrés. Despejado. El viejo se ha ido a disfrutar de Miyanogoshi con Unkō, el dueño de la posada. Yo sigo enfermo, así que no puedo ir. Escribo a Edo. A Koiichi, Tahira, Minagawa. Takatetsu

⁶¹ Jittoku.

⁶² Quizás una referencia al dinero que les queda o a la tarifa que le cobra el médico por la visita.

⁶³ Sora deja en blanco el nombre del templo, posiblemente a propósito. Fue en el templo de Gannenji.

me trae medicina. Es la sexta toma que me da. Esta noche se quedan Bokudō y Kōji; se lo he pedido.

Día veinticuatro. Despejado. Dejamos Kanazawa. Shōshun, Bokudō y Otokuni nos acompañan hasta el límite del pueblo. Kumoguchi, Issen y Tokushi vienen con nosotros hasta Nonoichi. Traemos sake y pasteles de arroz. A las tres y media, llegamos a Komatsu. Como nos acompaña Takei, nos albergamos en un lugar llamado Ōmi. Hokushi accede a quedarse aquí. A medianoche, llueve.

Día veinticinco. Despejado. Queremos salir de Komatsu. Unos mozos nos retienen después de convencer a Hokushi. Nos trasladamos al templo de Ryūshōji. Visitamos el santuario de Tada Hachiman y rezamos frente a la armadura de Sanemori y las cartas de Kiso⁶⁴. Después, vamos a la casa del sacerdote Fujimura Izu en el santuario de Sannō⁶⁵. Reunión poética. Al acabar, volvemos a nuestra posada. Llueve desde las tres. A la tarde, para. Por la noche, llueve de vez en cuando.

Día veintiséis. Deja de llover desde por la mañana, pero desde las diez se ha levantado un viento muy fuerte que trae lluvia. Hoy nos invita Kansei a su casa. Desde las tres, está despejado. Entrada la noche, componemos poemas, hasta cincuenta poemas. Al acabar, nos volvemos. Hoy es la celebración del Kōshinmachi.

Día veintisiete. Despejado. Escuchamos que son las fiestas del santuario de Suwa, así que vamos allí. Salimos sobre las diez y media. Llegan Fuboku y Shikaku y nos retienen un poco, pero al final partimos. Izu nos invita a una comida muy rica. Hacemos poemas como ofrenda a los dioses del santuario de Hachiman. Entre ellos, el viejo compone un poema a Sanemori. Hokushi y yo también dejamos sendos poemas.

La noche del mismo día. Llegamos a Yamanaka a las cuatro. Nos quedamos en la posada de Izumiya Kumenosuke. Las montañas se extienden de norte a sur.

⁶⁴ Minamoto no Yoshinaka.

⁶⁵ Santuario de Hiyoshi,

Día veintiocho. Despejado. Vemos la capilla dedicada al Buda de la medicina en el templo de Iōji, a las afueras de este pueblo. Por la noche, llueve.

Día veintinueve. Despejado. Por el camino, hay una poza de agua. Yo me quedo en casa.

Último día del mes. Despejado. Vamos a la poza cerca del río.

Mes octavo, día uno. Despejado. Vamos al puente de Kurotanibashi.

Día dos. Despejado.

Día tres. Llueve a ratos. Al atardecer, despejado. Como estamos en mitad de la montaña, no podemos ver la luna. Por la noche, llueve.

Día cuatro. Por la mañana, deja de llover. A las diez, llueve otra vez y luego vuelve a parar. De noche, llueve.

Día cinco. Nublado por la mañana. Por la tarde, el viejo y Hokus-hi van a Nata para visitar mañana en Komatsu a Ikoma Manshi⁶⁶. Por eso, los acompaño hasta allí y parto inmediatamente para Yamanaka. Visito el templo de Taishōji. Llego a Zenshōji a las cuatro y pido posada⁶⁷. A mitad de la noche, se pone a llover.

Día seis. Llueve. No me muevo del sitio. A las dos, deja de llover. Voy a rezar al santuario de Sugō Isobe.

Día siete. Despejado. A las ocho dejo el templo de Zenshōji. Pasados unos diez *chō* de Tachibana hay una tienda de té. Desde su extremo, voy por la derecha. A mitad del camino está el pueblo costero de Yoshizaki. Parte del pueblo pertenece al señorío de Kaga y parte al de Echizen. A la ciudad de Kaga no salen barcos. Cojo uno que va hacia Echizen y cruzo al otro lado. Cinco o seis *chō* por el agua después, ya estoy en Echizen (a unos dos *ri* desde el mar se ve el pueblo de Mikuni). Al bajar, si no se tiene el sello del pasaporte no se puede entrar a Yoshizaki. De aquí a Shiogoshi queda la mitad del camino.

⁶⁶ Señor feudal de la región de Kaga.

⁶⁷ Según Bashō, Sora se había ido a Ise por estar enfermo del estómago. Parece ser una invención del poeta, ya que Sora no se separa en ningún momento de su maestro.

Vuelvo hacia el extremo de este pueblo y salgo a un lugar llamado Kitagata. En total, un *ri*. Cruzando un *ri* desde Kitagata, llegamos a Kanazu. A Mikuni hay unos dos *ri*. A las tres, llego a Morioka. Me hospeda un hombre llamado Rokurōbei.

Día ocho. Despejado. Dejo Morioka al alba, cruzo el puente Funabashi, hasta un pueblo a unos veinte *chō* a su derecha que tiene un templo, Dōmyōji. En Shōnan hay una ruta marítima a Mikuni. Voy por ella hacia Fukui dejando el pueblo de Nittazuka a la izquierda. Desde aquí se puede ver Kuromaru, a unos trece o catorce *chō* al oeste. De Nittazuka a Fukui hay más o menos veinte *chō*. Un poco antes de las diez, todavía no he llegado a Fukui. Nada más llegar a la capital, empieza a lloviznar, a eso de la una y media. Enseguida para. Llego al pueblo de Imajō a las cuatro y pido posada.

Día nueve. Despejado. Parto al alba. Saliendo de la posada, atajo por la derecha cruzando el extremo de un puente hecho de tablas, paso el cruce de Ki-no-me-tōge y entro a un valle. A la derecha está la montaña de Hiuchigajō⁶⁸ y yendo diez *chō* por la izquierda el monte Kaeruyama. Bajo este, hay un pueblo llamado Kaeru. A las diez llego a Tsuruga. Primero, rezo en el santuario de Kehi y luego pido posada. La posada está en Tōjingahashi y se llama Yamatoya. La regenta Kyūbei. Después de comer, llego a Kanegasaki. Hasta llegar a la montaña son cuatro o cinco *chō*. Al atardecer, vuelvo. Cojo un barco por esta zona y vamos a la playa de Iro-no-hama. Son cuatro *ri* por mar. A las siete de la tarde, zarpamos. A mitad de la noche, llegamos a Iro-no-hama. Es difícil acceder por tierra. Un hombre de las salinas nos hace de guía y nos lleva al templo de Honryūji, donde pido posada.

Por la mañana, compongo. Veo la capilla dedicada al fundador del templo, Nichiren⁶⁹.

Día diez. Despejado. A las diez, vuelvo a coger el barco para ver otro santuario a unos dos *ri*. Desde aquí hasta Tsuruga hay también dos *ri*. Es un paso difícil. A la vuelta, me acerco a ver el templo de Saifukuji. A las

⁶⁸ Montaña en que se encontraba un palacio de Minamoto no Yoshinaka.

⁶⁹ Monje del período Kamakura fundador del budismo Nichiren.

tres, vuelvo a Tsuruga. Antes de la noche y de zarpar, visito a Yaichirō, de la posada de Izumoya⁷⁰. Está al lado de la mía. Había guardado dinero que tenía que darle al viejo. Desde la noche, llovizna. Enseguida para.

Día once. Despejado. Visito la casa de Ten'ya Gorōemon, comprueban la carta del viejo y la guardan. Gorōemon no está, así que no puedo verle. A las diez, dejo Tsuruga. Desde las doce está nublado y hace fresco. A las tres, llego a Ki-no-moto.

Día doce. Un poco nublado. Dejo Ki-no-moto. A las doce, llego a Nagahama. Cojo un barco y llego a Hikone. Dejo atrás su palacio, cruzando la ciudad, hacia Hirata. Como Zentō no está en su casa, me dirijo a Toriimoto y pido posada. En la posada, pido dinero prestado. Entrada la noche, llueve.

Día trece. Llueve. Visito el santuario de Taga. Está a tres *ri* volviendo de Toriimoto. Regresando, atravieso el paso de de Surihari y llegamos a Sekigahara, donde me hospedo. A la tarde, llueve.

Día catorce. Despejado. Parto de Sekigahara. Dejo atrás la posada de Nogami, atajo por la derecha y llego al gran santuario de Nangū, donde rezo un poco. Para visitar a Fuwa Shūri, voy al santuario de Ryūrei en el mismo recinto. No puedo verle porque Shūri está purgándose en una edificio distinto. Me acompaña su discípulo, Saitō Ukyō. Después, nos ponemos en camino y enseguida llegamos a Ōgaki. Unos tres *ri* y medio. Visitamos a Jokyō, pero no está en casa. Descansamos y pedimos posada para dormir. Vemos la luna y componemos poemas. Chikuko viene a vernos. La luna brilla con claridad.

Día quince. Nublado. A las siete, zarpamos. Dejo cartas para Tōzan, Shikin, Sengawa y Anka. También las dejo para el viejo. Compongo un poema para Jokyō. Me acompaña Chikuko. A las diez, empieza a llover. A las tres, llegamos al templo de Taichiin. El sumo sacerdote está oficiando una ceremonia en Nishikawa, así que no está. A la noche, vamos a ver al señor Koderu, pero nos lo encontramos por el camino. Esa noche, pedimos posada.

⁷⁰ Está en el mismo sitio que la del día nueve, Yamatoya.

Día dieciséis. Despejado. El señor Mori viene de vez en cuando y hablamos sobre mi enfermedad. A las cinco, me acerco a casa de Hyōe. De noche, vienen su suegra Koshiha y Hikosuke. Volviendo, por el camino me encuentro a Genchū, a eso de las siete. Esa noche, me dan medicina.

Día diecisiete. Despejado.

Día dieciocho. Llueve.

Día diecinueve. Hace buen tiempo.

Día veinte. Igual.

Día veintiuno. Igual.

Días veintidós y veintitrés. Despejado.

Día veinticuatro. Cielo escampado.

Día veinticinco. A las diez, llueve.

Día veintiséis. Despejado.

Días veintisiete, veintiocho y veintinueve. Despejado.

Mes noveno, día uno. Despejado.

Día dos. Despejado. Salimos hacia el templo de Chōzenji porque queremos ir a Ōgaki. Nos hospedamos allí. Hacemos una visita al templo de Kaizōji.

Día tres. Salimos a las siete de la mañana. Nos acercamos a Haruo y por la tarde llegamos a Ōgaki. Hace buen tiempo. De noche, vemos a Bokuin. Este envía un mozo para llamar a Iki Yahei, pero al final no puede venir. Como yo he salido antes, Etsujin llega un poco más tarde.

Día cuatro. Hace buen tiempo. Vamos a ver a Genbei.

Día cinco. Igual.

Día seis. Igual. Salimos en barco a las siete. Bokuin, Chisō. Etsujin nos lleva hasta el puerto. Jokō, ahora solo, nos acompaña tres *ri*. Nos da un regalo de despedida. A las tres, llegamos a la bahía de Sugie. Yo subo hasta el templo de Chōzenji, y enseguida lo alcanzo por tierra. El barco tarda media hora más en llegar. Shichiza y Genchū vienen a buscarme y me llevan a donde está el viejo.

OKU NO HOSOMICHI: ANÁLISIS

Comienzo

El primero de los apartados del diario funciona como prólogo de toda la obra. Podemos cotejar el texto, asimismo, en tres partes que imitan la estructura externa del conjunto de la crónica: la primera parte (desde «El tiempo es [...]» hasta «También los antiguos morían con frecuencia en el viaje») actúa como preámbulo metafísico de una segunda parte (el resto, excluyendo el poema) en la que se exponen el contenido de la narración, para luego condensar la tesis en un poema que sirve de sublimación final. La escisión de los dos primeros bloques se advierte en la contraposición de los antiguos con el sujeto de primera persona yo, contraposición más destacable en el original por pertenecer los dos pares a sendas oraciones con una estructura gramatical similar.

La primera frase es una cita de un poema del poeta chino Li Bai (Shinma, 2013:135). Con este comienzo, Bashō advierte al lector de una verdad que va a resurgir continuamente: el espíritu de los antiguos pervive en las experiencias propias. Las referencias clásicas, que sirven de signos de erudición, tienen también otros múltiples efectos, como la resemantización de la experiencia narrada o la potenciación de los significados textuales. Por ello, no es sorprendente que todo el fragmento esté atravesado por ellas: Li Bai aparece en la frase señalada anteriormente; el primer verso del poema «Jianghan» de Du Fu se refleja en el vocablo 片雲¹, «las nubes esparcidas»; y también es un homenaje la ambigüedad intencionada en la referencia a sus antepasados literarios como «los an-

¹ Este vocablo, a su vez, aparece recurrentemente en la poesía China (Ogata, 2001: 23)

tiguos», que evoca tempranamente a Saigyō y a Sōgi. Con esta obsesión por señalar sus guías literarias para el nuevo viaje, no es extraño que el mismo lenguaje de Bashō se altere para imitar la dicción de un *kanshi* o poema clásico chino: tanto la descripción como la acción son de corte nominal, y a veces, incluso, se emplean términos propios de una estilística china (江上の破屋 «la casa derruida junto al río»).

Si la primera parte del bloque se compone, en palabras de Ogata (2001:29), como «una filosofía del viaje», en la que se enlaza el espíritu del autor con el de sus ancestros literarios, la segunda es un preludeo en el que se marca la estructura total de la crónica. De primeras, se establece una relación estacional inversa a la que dominará después en los capítulos primero y último: si el viaje de *Oku no hosomichi* empieza con un poema con un verso inicial que evoca que la primavera que se va y termina con otro cuyo verso final menciona que el otoño que, despidiéndose, se va, en este prólogo de la obra se invierte dicho orden y se alude primero al otoño («El otoño del año pasado») para luego hablar de la bruma primaveral y rematarlo todo con un poema cuyo *kigo* también es de primavera (*Hina*, «las muñecas del festival de las niñas»²). Además de esto, entre estos dos primeros momentos que hacen de eje paralelo al de los dos poemas de los capítulos primero y último, se hace referencia a dos de los pasajes centrales del diario que, como ya veremos, son los momentos culminantes de la habilidad fabuladora de Bashō: el paso de Shirakawa y Matsushima³.

Desde el punto de vista oracional, Ogata (30) señala que este primer arranque de la segunda parte del bloque, compuesto en el

² El Festival de las Niñas tiene su origen en el período Heian y se extendió por todo Japón en el período Edo, durante la época Tenshō 天相 (alrededor de 1593). Tiene lugar el tercer día del tercer mes, día en que las familias con niñas colocan muñecas en un altar y se les ofrece shirozake (vino de arroz fermentado), arare (una especie de galletas de arroz tostado) y flores de melocotón para que las niñas crezcan sanas y sin percances. En el momento en que Bashō lo utilizó, era un *kigo* relativamente nuevo.

³ La mención del paso de Shirakawa es, cuanto menos, reveladora: si la intención de Bashō fuera revelar sus dos grandes destinos, citaría Kisagata, como hace en otras ocasiones; en lugar de eso, menciona Shirakawa, que funciona como puente hacia Matsushima para formar un centro estructural.

original por oraciones cortas y breves que se coordinan entre sí sin ninguna pausa, intenta imitar fonéticamente los primeros pasos y los inicios del viaje. Nuevamente, el bloque vuelve a contrastar con el primero, donde la cadencia no es de cesura sino de pausa firme, acompañando la solemnidad y la profundidad con la que se interpreta el viaje utilizando las palabras ancestrales de los antiguos.

El poema que cierra este prolegómeno del viaje hace de complemento temático del mismo. En él se describe cómo en la choza del poeta, cuya puerta está cubierta por el manto espeso de las plantas de primavera, vivirán algún día otros, quizás una familia, y celebrarán el día de las niñas decorándola con muñecas. Mientras que las acciones y movimientos de Bashō en el bloque segundo representan las características espaciales del viaje, el *haiku* final expresa, desde un plano temporal, su noción opuesta: frente a los caminos y lugares por conocer, queda un espacio abandonado, la choza del erudito, a la que el tiempo bien podrá dejar transformada en el hogar de una familia con niñas ajena a cualquier pasado.

Este prólogo, en definitiva, se presenta como un mapa que preconiza el alma poética del viaje que se nos narra a posteriori, al mismo tiempo que confiere al lector de una visión global sobre los motivos del mismo. Cabe señalar, además, cómo su configuración no solamente aporta indicios de la organización estructural del diario, sino que, por añadidura, recuerda al *haiku*: tres momentos que emulan tres versos, dos de los cuales están unidos entre sí como lo están en la estrofa japonesa y preceden a un tercero que revela, a modo de epifanía, un matiz secreto del conjunto.

Partida

Según Ogata (2001: 37), este capítulo se construye bajo los preceptos de una relación muy similar a la que sucede entre el *hokku* (la estrofa inicial de tres versos) y el *waki* (la estrofa final de dos versos) en el arte del *renga*. Se trataría, bajo esta teoría, de una respuesta al «capítulo anterior, en el cual, como gran prólogo que es, se hace

hincapié en la profundidad del tema mientras se esconde la omnipresente y sutil sonrisa, tan propia del *haikai*» (Ogata, 2001:37). Al mismo tiempo, el capítulo se corresponde con el de Ogaki, con el que comparte un gran número de paralelismos: mientras que aquí Bashō se despide de sus discípulos, en el capítulo final habla de su reencuentro con ellos, que se desplazan desde numerosos puntos para ver al poeta; la represión sentimental del inicio se transforma en un estallido de emociones en su término; el último *haiku*, que también tiene un elemento acuático, termina en otoño, frente al de este capítulo, que, como ya señalamos antes, es primaveral; los dos episodios se cierran con el inicio de un viaje (hacia el norte y a Ise, respectivamente); y, quizás el nexo más destacable, la frase «me volví a subir a un barco», si bien puede señalar las incontables ocasiones que Bashō sube a una embarcación en su travesía, es un guiño claro al barco al que suben él y sus discípulos en el capítulo inicial. Así pues, el capítulo no solamente se contrapone al prólogo, sino que inicia el primero de los muchos pares que dan a *Oku no hosomichi* su característica estructura cíclica y que presentan una visión helicoidal del viaje a partir de la alteración de las formas y el espacio, pero no de los sucesos.

La alteración de los temas seleccionados, por otra parte, no deja de ser una selección. Aunque Bashō nos sitúa en Edo con descripciones que ocupan gran parte del episodio, no debió de haber pasado nada que al poeta le pareciese digno de señalar, ya que tales descripciones son una reutilización de conocidos pasajes de obras anteriores (Ushiro, 2014): no solamente retoca la cita «Hahakigi» de *Genji monogatari* para plasmar la solemnidad del monte Fuji alumbrado por la aurora, sino que «dudando el reencuentro» (又いつかは *mata itsuka wa*) es un préstamo del penúltimo verso de un *tanka* de Saigyō incluido en *Sankashū* 三家集:

Los años pesan, y al ir a Shikoku, sin saber si volveré de nuevo [...] escribo saboreando la pena, la luna entre los árboles, más divina que nunca:

かしまる
しでに涙の
かかるかな
又いつかはと
思ふあはれに

Kashikomaru
shide ni namida no
kakaru ka na
Mata itsuka wa to
omou aware ni
(Kubata, Yoshino 2013:180-181)

En la serpentina⁴
que obedece, una lágrima
se asoma.
Dudando el reencuentro,
mi corazón se aflige.

El contexto en que se inserta dicho poema deja fuera de lugar cualquier duda: Bashō trasplantó la experiencia de la partida de Saigyō hacia Shikoku en su propio comienzo. La artificialidad del registro de la primera entrada es palpable, pero no acaba ahí. Dado que el poeta partió el 16 de mayo⁵, es muy dudoso que los cerezos de Ueno y Yanaka todavía albergasen ninguna flor en sus copas, por lo que la posibilidad de enlazar «la primavera pasa» del poema con los pétalos inundando los suelos de la ciudad es algo inseguro. La crónica no ha hecho más que empezar y Bashō ya registra con un tono fuertemente literario, más cercano a la ilusión de las «calles fantasmagóricas» que a la realidad anodina que le debió ver partir.

El poema que sigue a la prosa es probablemente uno de los más elegantes del diario. Bashō se guarda bien de expresar la pena por la despedida y compone un cuadro que, si en cierta manera pictóricamente ajeno a la escena anterior, es fácil de insertar en ese relato precedente. Como señala Ebara (1979g: 42) las imágenes del ave (del ánsar, en concreto) y del pez para la despedida y la pena se han

⁴ El *shide* 紙垂 es una serpentina de papel que se coloca en algunos adornos en los templos. Saigyō se refiere a un santuario que visitó durante uno de sus peregrinajes y a la pena por no volver a verlo.

⁵ Aunque en el diario de Sora se señala el día 20 como la fecha de partida, el cotejo de varios documentos históricos ha hecho que los historiadores sospechen que el discípulo apuntó tal fecha como el día previsto para la partida y que el día 16 fue cuando verdaderamente emprendieron la marcha. (Ogata, 32)

usado en la poesía clásica no pocas veces, de tal manera que Bashō no podía ignorar tales imágenes. El uso que hace de ellas, de hecho, nos indican que las conocía, ya que el trato que se le da es nuevo: mencionando el lamento de las aves, el lector reconoce el tema de la despedida y se queda perplejo ante la idea de los peces cuyas lágrimas no se distinguen de las aguas que nadan; o quizás es el río el que llora y sus lágrimas son los brillantes ojos de los peces. El poema es una templada contención del sentimiento frente a la pena de la separación pincelado en un cuadro perfecto en el que todos los elementos se separan de su ser y se pierden en el infinito: las flores de los cerezos se disipan tras desprenderse de sus corolas; el lamento de las aves se pierde en el silencio de los cielos; y las lágrimas de los peces se funden con el río: todo cambia y todo se pierde, y, entre tanto, la primavera pasa.

Sōka

El capítulo de «Sōka» es considerado como el verdadero comienzo del viaje. La frase inicial «este es el segundo año de Genroku» ha sido señalada (Ozawa, 2005) como principio innovador alejado de la tradición cuentística del *Ima wa mukashi* 今は昔 («Hace ya mucho tiempo⁶») de *Taketori monogatari* 竹取物語⁷ o de la ambigüedad del marcador temporal del principio de *Tosa nikki* 土佐日記⁸ («En un día como hoy pasado un día del día veinte a finales del año de aquel año»). Aunque no podemos aventurarnos a confirmarlo, ya que no disponemos los medios necesarios para ello, podemos intuir en su intencionada apariencia de simplicidad un comienzo concebido en un período de escritura anterior a los dos capítulos anteriores, cuya compleja elaboración incita a pensar en una redacción ulterior.

⁶ Citamos la traducción de Takagi (2004).

⁷ *Monogatari* 物語 o cuento de principios del período Heian que se establece como arquetipo de su género.

⁸ Diario de viaje escrito a mediados del período Heian por Ki no Tsurayuki (circa 870-945) en el que se relatan los acontecimientos de los 55 días acontecidos entre la salida en barco de Tosa hasta la vuelta a la capital por una narradora ficticia femenina.

La estructura del viaje iniciático de los dos primeros capítulos se repite en este pasaje, pero es más marcadamente narrativa y concisa, si lo comparamos con la descripción exacerbada de los planos espirituales de la travesía: inicio directo con un marcador temporal, señalamiento del destino de la peregrinación, breve aflicción por medio de una cita clásica, llegada al primer destino y nueva descripción de las «molestias» del viaje. La ausencia de sucesos destacables parece apuntar a que Bashō pensó en este capítulo como una puesta en escena de la confirmación de la angustia melancólica del viaje: está creando un personaje usando los modelos literarios anteriores al mismo tiempo que se refiere a sí mismo.

Por otro lado, el diario de Sora arroja algunos datos que transforman la lectura de este episodio: jamás se hospedaron en Sōka. Según Sora, «la noche del día 17 nos hospedamos en Kasukabe, a nueve *ri* y pico de Edo». Aunque Bashō nunca llega a decir que se albergaran en Sōka, es extraño que el poeta eligiese un poblado de paso y no el destino final del día, como acostumbra: más extraño es, incluso, que de dicho poblado no diga absolutamente nada. Algunas teorías proponen que la grafía del topónimo es un guiño a la naturaleza introductoria que comparte con los dos capítulos anteriores (el *kanji* 草 *sō* inicial puede ser sustituido por el homófono y gráficamente semejante 早, con lo que daría lugar a 早加, cuyo significado derivado del contenido semántico de los sinogramas sería 早きを加える *hayaki wo kuwaeru*, o «añadido de prisa»); sea como fuese, es imposible averiguar el porqué de la inclusión de este topónimo a partir del texto o de los paratextos que conocemos, por lo que cualquier empeño interpretativo se quedará, muy probablemente, en mera lucubración.

Muro no yashima

Aunque Muro no yashima es el primero de los *utamakura*⁹ que se visita en *Oku no hosomichi*, al igual que ocurre con Sōka, el lugar es

⁹ Lugares que tienen una significación propia y que se mencionan recurrentemente en la poesía japonesa.

totalmente obviado: no hay ninguna descripción directa y se le reemplaza con las historias por las que es famoso. Es especialmente interesante si tenemos en cuenta que Bashō tuvo que dar un rodeo de tres *ri* pudiendo haber ido directamente a Iizuka sin pasar por allí. Aunque no tenemos medios para saberlo, se calcula que Muro no yashima no pudo equipararse a la gran cantidad de literatura a su alrededor y que Bashō decidió deshacerse de algo que no cumplía con sus expectativas. La misma idea se desprende del diario de Sora, donde Muro no yashima es mencionado indirectamente, como lugar de tránsito para el que apenas hay tiempo: «De Iizuka a Mibu hay un *ri* y medio. [...] Vamos a Muro no yashima y enseguida salimos a Mibu» (Ogata, 2012: 259).

Sora aparece por primera vez en el diario presentado como «compañero», lo cual acentúa la importancia del discípulo para el poeta¹⁰. Los datos que el discípulo aporta son, por otro lado, muy conocidos: la historia de Sakuyahime se narra en el *Nihonshoki*, la crónica mítica del origen de Japón, y las creencias sobre el *konoshiro* aparecen en numerosos documentos conservados (Tsugita, 1953: 131). Por otra parte, en la historia de Sakuyahime se puede ver el enlace con el capítulo anterior, donde Bashō habla de «volver con vida de las tierras que conocía de oídas pero todavía no con mis propios ojos». Si la intención de enlace fuera cierta, la ironía del poeta sería patente: yendo a las tierras que conocía de oídas, prefirió aquellas historias fantásticas a lo que quiera que en ellas hubiese.

Nikkō

La parte de Nikkō suele ser dividida en dos subpartes por tratarse de dos entradas en el diario: la presentación de Hotoke Gozaemon y la visita al monte Nikkō. Si tenemos en cuenta el episodio desde

¹⁰ Aunque Bashō viajaba siempre acompañado de alguien, el número de compañeros y sus nombres no siempre es explicitado, por lo que, en ocasiones, da la sensación de que camina solo. Se debe tener en cuenta esto al leer el texto por nuestra traducción, ya que en el original japonés, al no existir número, los verbos no delatan la singularidad o pluralidad en el viaje como sí ocurre en español.

criterios geográficos y no temporales, los dos sucesos se engloban en el mismo capítulo. En cualquier caso, dado que temáticamente sí que hay una división, los trataremos por separado, señalando sus nexos más destacados cuando creamos conveniente.

La fecha de las dos entradas son, según el texto, *misoka* 卅日 «el último día del mes» y *uzuki tsuitachi* 卯月朔日 «el día uno del mes Uzuki¹¹». Según el diario de Sora, sin embargo, el día 29 habían caminado por Muro no yashima y esa misma noche se hospedaron en Kanuma; llegaron al Nikkō el día 1, día en que menciona su encuentro con Gozaemon. El tercer mes del año 2 de Genroku, además, contó solamente con 29 días, por lo que la fecha a la que Bashō atribuye el día de *misoka*¹² es equivocada. Se cree que podría tratarse de una equivocación gráfica con 此日 o de un lapsus del autor, aunque hay autores (Iguchi, 2012) que hablan de que la consciente alteración de algunos hechos menores de los acontecimientos¹³ son indicios fuertes de que el uso gráfico podría ser deliberado.

La figura de Gozaemon debió de ser real, o al menos aparece también en el diario del discípulo del poeta. A diferencia de su maestro, sin embargo, Sora, quien por otro lado transcribe pormenorizadamente los puntos del recorrido, la posición del sol y hasta los cambios de las nubes en el cielo, apenas se detiene en el posadero con un «nos hospedamos donde un hombre llamado Gozaemon, en el barrio de Hachiishi». La figura de Gozaemon es la primera de muchas de las descripciones laudatorias de las gentes comunes que Bashō escribe tras su encuentro, aunque mantiene una relación muy estrecha en su caracterización con el personaje de Kaemon del capítulo de Miyagino. Según Ebara, es posible que la inserción de este pasaje entre Muro no yashima y la visita al Nikkō Tōshōgū se deba a un deseo de separación entre episodios centrados en *uta-*

¹¹ Tal como señalamos en la traducción, el cuarto mes del calendario lunar. El 18 y el 19 de mayo, según nuestro calendario.

¹² *Misoka* es el término utilizado para señalar el último día del mes, pero los *kanji* que la forman quieren decir literalmente «día 30».

¹³ Sin ir más lejos, Bashō habla de que se hospedan al pie del monte Nikkō el día anterior a ir a rezar, cuando, según Sora, fueron a varios templos nada más dejar la posada en Kanuma.

makura, de manera que la estructura alternante del *haikai* no desaparezca completamente.

La visita al Tōshōgū, junto con el poema que le sigue, constituye la unidad poética paradigmática de *Oku no hosomichi*: a una descripción pormenorizada de una historia, contada con erudición y elegancia y, al mismo tiempo, de forma precisa, se añade el poema que sintetiza y ensalza la experiencia de lo narrado. En la traducción, lamentablemente, se pierden los componentes gráficos que enlazan directamente el poema con las imágenes construidas alrededor del mausoleo de Tokugawa Ieyasu. El original dice así:

あらたふと	<i>Aratōto</i>
青葉若葉の	<i>Aoba wakaba no</i>
日の光	<i>Hi no hikari</i>

Es admirable.
La luz del sol en hojas
Verdes y frescas.

El término *aratōto* expresa sorpresa por la majestuosidad de algo, ya que es la contracción de *ara* (interjección de sorpresa) y *tōto*, contracción de *tōtoshi* 尊し (noble, sagrado, admirable). *Aoba wakaba no* es el *kigo* y supone una separación con los capítulos anteriores al asentar el fin del comienzo del viaje: la primavera ya ha pasado y el fulgor verde de las hojas verdes y frescas del verano relumbra bajo el sol. Ese sol es el del Nikkō Tōshōgū, que es mencionada veladamente en la grafía del último verso: *hi no hikari* 日の光, cuya lectura china es *Nikkō* 日光. El último verso¹⁴, «la luz del sol», es el punto en que se unen el panegírico a Tokugawa simbolizado en la descripción del Tōshōgū y la belleza del recinto como lugar sacro que surge de la naturaleza. De esta manera, el pasaje armoniza las visiones políticas y religiosas de Bashō bajo la esfera de lo poético con un proceder equiparable al que se utiliza en el capítulo de las tres montañas de Dewa.

¹⁴ Por cuestiones métricas, mi traducción presenta un orden distinto al original.

El fragmento de Sora, por el contrario, está concebido bajo una estructura inversa, donde el poema preludia la parte narrativa. Este pasaje, centro de la tríada de la segunda parte de Nikkō, puede ser comparado, nuevamente, con el segundo verso de un *haiku*. Las características que lo resaltan son varias: se describe a un individuo, mientras que en las dos partes que lo rodean se refieren a paisajes; dominan el negro y el blanco, frente a cromatismo verdeazulado de las hojas frescas de Nikkō y de la cascada oculta¹⁵; el poema que se agrega no es de Bashō, sino de Sora.

Como se puede comprobar, los tres poemas que se insertan en Nikkō tienen como motivo el inicio del verano. Es destacable que, mientras que el poema primero y el de Sora hacen mención de este fenómeno de manera indirecta a través de las hojas frescas y del cambio de vestimenta estival, el poema final se decanta por un directísimo «comienza el verano»; esto, además de una pista evidente de la misión sintetizadora que tiene frente a los otros dos poemas, es prueba de que el viaje deja ya su etapa de comienzo melancólico y se adentra en el estadio intermedio de la peregrinación. Por otro lado, el término que se utiliza para verano no es la lectura común japonesa *natsu* del carácter 夏, sino la china *ge*, en referencia al término *gekyō* 夏行, la recitación de los sutras que se realiza durante el baño bajo las aguas heladas de una cascada (*mizugori* 水垢離) y que marca el fin de la peregrinación estival o *geango* 夏吾. Estas prácticas tenían lugar alrededor del día 16 del cuarto mes del calendario lunar, por lo que no es extraño que Bashō lo elija como *kigo*.

Nasuno

El capítulo de Nasuno vuelve a retomar el tono distendido y sosegado del episodio de Hotoke Gozaemon y, como ocurre en este, se nos habla también de las gentes que Bashō encuentra en su camino. El pri-

¹⁵ O, mejor dicho, de la poza turquesa sobre la que esta vuela. La cascada oculta, que podemos imaginar como un torrente nacarado, podría ser el punto de unión final entre Nikkō y el monte Kurokami.

mero de ellos es «un hombre que allí [estaba] segando», al que Bashō describe poseedor de la simplicidad y llaneza de la gente rústica.

Dado que no hay referencia a él ni al caballo que reciben en el diario de Sora, es muy probable que se trate de un episodio ficticio. Si tenemos en cuenta algunos de los arreglos de la realidad que se nos relatan, es inevitable sospechar: «Cuando empecé a entrever una villa a lo lejos, se puso a llover y anocheció. Pedimos posada en la casa de un labrador y, en cuanto amaneció, volvimos otra vez al campo». La descripción del diario de Sora, sin embargo, es menos romántica: «Desde la tarde llueve y truenan horriblemente fuerte, llegamos a Tama no yu. La misma noche: nos hospedamos en Tama no yu. Como el albergue es malo, nos hospedamos en la casa de un conocido señor».

La elección de palabras de Bashō es, desde luego, bastante eufemística: el labrador resulta ser un señor de renombre¹⁶, y del albergue del que escapan no dice absolutamente nada. Esta propensión a disfrazar la realidad por penurias y dolores inventados es recurrente, ya que Bashō busca el mismo relato que los modelos literarios que le antecedieron. Lo mismo ocurre con el caballo que aparece: Bashō parece haber usado como fuentes una buena selección de textos o, lo que es más probable, asociaba de memoria Nasuno al episodio del préstamo del animal, como en el *yōkyoku*¹⁷ de *Yugyōyanagi*¹⁸; en una parte de esta pieza de teatro noh, un guía ofrece un caballo al viajero, hecho que Bashō utiliza para recrear su paso por la llanura de Nasuno, a partir de una única frase que dice: «此方へ入らせたまへとて、老いたる馬にはあらねども、道しるべ申すなり» (Ogata, 2012: 76) (“Venga por aquí. No se trata de un caballo viejo, pero [es excelente]”, decía el guía¹⁹).

¹⁶ Aunque había individuos de castas altas que labraban la tierra, como el padre de Bashō, el texto da una imagen más pobre.

¹⁷ Sección vocal de una pieza noh y texto principal de la obra.

¹⁸ Obra de teatro noh basada en un poema de Saigyō.

¹⁹ La expresión «no es un caballo viejo» se refiere al proverbio japonés «Caballo viejo no olvida camino» 老いたる馬は道を忘れず.

Sobre la composición del poema, hay autores (Ogata, Yamamoto) que señalan que es muy posible que el autor fuera el mismo Bashō y no Sora, ya que la composición no aparece en ninguno de los documentos que se han conservado, ni siquiera en ninguna carta. Su función, en este caso, es la de soporte textual y, como tal, mantiene la misma intencionalidad literaria que este: la de evocar a una serie de personajes prototípicos en un paisaje igualmente idílico.

Kurobane

Según el diario de Sora, la estancia en Kurobane duró casi dos semanas, desde el día veintiuno del día 3 del mes cuarto hasta el día 15 del mismo mes²⁰. En apenas ese breve período de tiempo, pudieron visitar varios lugares y cumplir con las cortesías protocolarias de sus huéspedes: se hospedaron en casa de Suitō, fueron invitados a la biblioteca de Jōbōji, hacen una excursión al templo de Unganji y al de Kōmyōji, van a la residencia de Suitō en Yoze, pasean por un bosque de bambú, visitan el santuario de Hachiman con un tal Tsukui y, finalmente, parten hacia Yoze. El orden de los acontecimientos, por tanto, ha sido dispuesto de una manera no crónica en *Oku no hosomichi*, bajo un reordenamiento de carácter literario. Se cree (Yamamoto, 1985) que las equivocaciones de Bashō con los nombres (confunde el seudónimo Suitō con Tōsui y cambia la grafía de Jōbōji 浄法寺 por 浄坊寺) son intencionadas, para dar más autenticidad a la condición de diario de viaje de la obra: las notas tomadas rápidamente darían esa sensación de que Bashō escribe según va viendo y conociendo. La visita a Unganji es suprimida de la estancia para conferirle, como se puede ver en la traducción, un capítulo entero.

Ogata (2001) cree que la larga duración de esta estancia se debe a que los conocidos de Bashō, una vez atravesado Kurobane, se tornarían escasos: es pues el gran descanso que el maestro y su discípulo se toman antes de entrar en las incertidumbres del viaje verdadero.

²⁰ Del 21 de mayo al 2 de junio

Ese sentimiento de partida irremediable que, como vemos, se repite una y otra vez durante todo el diario, se plasma con absoluta nitidez en el poema final. Rezando mientras observa los largos tacos de los zuecos que llevan los monjes en la ardiente montaña del verano, el velo del descanso que había sido Kurobane se corre para mostrar la aprehensión de «las tierras que conocía de oídas pero todavía no con mis propios ojos».

Unganji

La visita al templo de Unganji tuvo lugar, según el diario de Sora, durante el día 5 del mes cuarto del calendario lunar²¹ y formaba parte, como ya dijimos en el apartado anterior, del itinerario organizado por los huéspedes de Bashō durante su estancia en Kurobane. En *Oku no hosomichi*, sin embargo, esta excursión ocupa un capítulo completo dedicado casi exclusivamente a la figura del maestro Butchō, quien había iniciado a Bashō en el budismo zen cuando residía cerca de este en el río Fukagawa. El maestro budista, que procedía del país de Hitachi²², se convirtió en el vigesimoprimer bonzo superior del templo de Konbonji en Kashima a la edad de 33 años y residió temporalmente en el templo de Rinsenji en Edo por un pleito por unas tierras de su diócesis, donde el poeta recibió sus enseñanzas durante casi un año y medio, hasta que «la choza del plátano» se quemó en uno de los grandes incendios de Edo y Bashō tuvo que desplazarse al país de Kai²³, al barrio de Yamura en el pueblo de Tsuru²⁴. El poeta y el monje se habían reencontrado poco después de comenzar el viaje de *Oku no hosomichi*, cuando Bashō realizó una salida con Sora hasta Kashima para ver la luna de otoño. Curiosamente, cuando Butchō murió en 1715, se encontraba en el templo de Unganji, donde Bashō lo había recordado.

²¹ El 23 de mayo.

²² Corresponde a la parte nordeste de la actual provincia de Tochigi.

²³ Actual provincia de Yamanashi

²⁴ Véase el capítulo «Vida de Bashō».

El episodio en sí tiene una estructura simple, externamente impulsado por el poema del capítulo anterior: el viaje ya ha comenzado y los lugares recónditos se abren al viajero. El episodio de Uganji comparte con el de Sesshōseki la característica de funcionar como una especie de apéndice de Kurobane, capítulo en que son mencionados indirectamente tanto el templo como la figura mitológica de Tamamo no mae, relacionada con la piedra del segundo lugar. Los tres episodios constituyen, en sí, una nueva tríada estructural. Internamente, la forma del capítulo es también tripartita y se puede dividir en un exordio sobre el monje acompañado de un *tanka* compuesto por el mismo²⁵, una breve descripción intercalada del trayecto hacia el templo que sirve de unión y el descubrimiento de la choza del bonzo, cerrado con un poema.

Todo el capítulo en sí está elaborado como un elogio de las virtudes del monje budista (Takeshita, 1979). Esto no solo puede percibirse en la comparación con los anacoretas chinos Yuan Miao y Mingben, sino en pasajes muy finos y delicados, donde la alabanza es simplemente la mención de los gestos simples y naturales del bonzo, como cuando Bashō menciona que Butchō le dijo que el poema inicial lo escribió en una roca con el tizne de un pino: como buen monje budista, no busca la falsa eternidad de la letra sobre el artificial papel ni un lugar perentorio para sus palabras; en lugar de eso, comprende lo mundanas que son estas y elige una roca apartada como su lienzo y la extingüible ceniza de una rama de pino ardiendo como su tinta. Lo mismo ocurre con el poema, en el que el pensamiento de Butchō nos transmite que no tiene deseo de tener un hogar pero sí la necesidad de un tejado para resguardarse de la lluvia. A esto, Bashō responde dejando su propio poema al final, ligado indiscutiblemente al *tanka*²⁶: la moral y santidad de Butchō es tal, que ni siquiera los pájaros carpinteros utilizaran el refugio sagrado que dio cobijo a un hombre tan virtuoso.

²⁵ Hablamos según Bashō; en la realidad, es muy posible que la composición fuera del pincel del propio poeta.

²⁶ Nótese que es el poema de Bashō el que señala la estacionalidad del fragmento y no el de Butchō, que funciona de catalizador del episodio.

Sesshōseki. Yugyōyanagi

De nuevo, encontramos una estructura con dos poemas de inicio y de cierre en el episodio de Sesshōseki. A diferencia del capítulo anterior, no obstante, el componente temático es dual y bien diferenciado: por un lado, tenemos la descripción de la piedra de Sesshōseki y, por el otro, el encuentro con el sauce Yugyōyanagi. En estos dos temas encontramos las dos caras de la existencia: la de la muerte, relacionada con lo despiadado, y la de la vida, asociada a la tranquilidad y la calma. Estos dos elementos, visualmente, se funden con la dureza de la piedra, en el primer caso, y con la flexibilidad de los surcos trazados por el sauce, en el segundo. Todo esto es circundado por un suceso fugaz, a modo de distracción, casi un divertimento, que es el que acontece con el palafrenero que pide un trozo de papel con un poema escrito por el propio poeta.

Si seguimos el itinerario de Sora, podemos observar que el propuesto por Bashō se adapta, como siempre, a su relato personal. La mención del pabellón del senescal hace pensar que, visto Unganji, habían vuelto a la residencia de Suitō antes de emprender el camino hacia la llanura de Nasu. En parte, así fue: el día 16 del mes cuarto²⁷, Bashō se reunió con Suitō, pero solamente para dejar Kurobane y reunirse con Sora en Yoze, desde donde encaminaron sus pasos hacia Nasu a caballo. A mitad de camino, comenzó a llover de tal manera que no les quedó otra que quedarse dos días en el pabellón de uno de los vasallos de Suitō; ese, y no el del señor de Kurobane, es el pabellón desde el que salieron a caballo. Después de dos días de trayecto, llegaron a los baños termales de Nasu y, al día siguiente, visitaron la piedra de Sesshōseki. En términos generales, el episodio sigue fielmente el trayecto marcado por Sora, si bien su particularidad esquemática hace que eluda en ciertos momentos la realidad.

²⁷ 3 de junio.

La parte inicial, en la que Bashō habla de que el palafrenero le pide un poema, muy probablemente sea un invento literario, aunque Sora señala que, efectivamente, se les condujo a caballo por la zona. El episodio es, sin duda, de cariz cómico, ya que a la extrañeza de encontrar a «alguien que verdaderamente piensa cosas elegantes», Bashō responde con un poema equiparable a la orden «tira del caballo rápido, palafrenero». La mención al cuclillo, que funciona como palabra estacional del verano, se hace también en un poema que Bashō dejó escrito como regalo a su anfitrión en Nasu, Takaku Kakuzaemon²⁸ que dice:

落ち来るや
高久の宿の
郭公

Ochikuruya
Takakuno shuku no
hototogisu

Caen del cielo
en esta posada de Takaku
cien mil cuclillos

Tanto el fragmento de Sesshōseki como el de Yugyōyanagi están basados en dos obras de teatro noh homónimas. La historia de Sesshōseki, la de un demonio metamórfico que escapa de China y que, tras el fracaso en su intento de asesinato del emperador Konoe de Japón, se convierte en una piedra que exhala veneno, estaba ya en la memoria colectiva y constituía un conocidísimo mito antes de que se representara en las tablas. La parte de Yugyōyanagi, además, se vale de un poema de Saigyō que evoca exactamente el mismo drama: *shimizu nagaruru yanagi* 清水ながるる柳, «el sauce que mecen las aguas cristalinas», aparece en la obra teatral de Kanze Nobumitsu²⁹, en la que se relata cómo un viejo se encuentra casualmente con un espíritu transformado en sauce y consigue alcanzar la iluminación usando varias artimañas para engañarlo (Idehara, 2003). Desde la aparición de la obra de noh el sauce se hizo famoso, al igual que el lugar en el

²⁸ Señor de renombre de Takaku.

²⁹ También conocido como Kojirō Nobumitsu (¿?-1516) fue un dramaturgo del período Muromachi, nieto del famoso autor Zeami.

que se decía que estaba plantado, Ashino. Como *utamakura* cercano a su ruta, Bashō no podía dejar de visitarlo, ya que había sido lugar de peregrinación de muchos poetas atraídos por su renombre. Es posible que Bashō cite el verso en referencia a su amado Saigyō, pero el hecho de que su origen sea el de una obra de teatro noh aproxima este episodio al de Sesshōseki. El poema final es una marca más del deseo de Bashō de aproximarse a su maestro: se agrega un verso estacional que se relaciona con el segundo verso del poema, pero la composición no deja de ser una simple paráfrasis de las palabras del monje poeta del período Heian.

El paso de Shirakawa

El paso de Shirakawa marca el comienzo de un nuevo ciclo de *Oku no hosomichi* que sigue al iniciado por Kurobane. Temáticamente, tiene una correspondencia con el capítulo posterior del paso de Ichiburi y, como ocurre con este, apenas hay descripciones personales del lugar. Sí abundan las referencias a *utamakura* y a canciones antiguas, que comportan el paisaje de un lugar que físicamente no debió de impresionar demasiado a Bashō en su paso por él. El paso de Shirakawa es un lugar especial para el poeta porque es la entrada al recóndito país de Mutsu y, por tanto, enclave del comienzo del viaje por las tierras con que Bashō soñaba. Es normal, pues, que el mismo poeta intente dibujar un paisaje capaz de ocupar tal puesto y es por eso que decide entregar su imagen a las mismas que él había ido adquiriendo con sus lecturas en lo que se ha denominado «una inundación de canciones antiguas» (Yamamoto, 51)

Todo gira en torno a la poesía antigua: se menciona un *waka* de Taira no Kanemori y la anécdota escrita por Fujiwara no Kiyosuke, y se menciona también el viento del otoño, imagen recurrente en los poemas sobre Shirakawa, como este del poeta Nōin³⁰:

³⁰ Véase nota 177.

都をば
霞とともに
立ちしかど
秋風ぞ吹く
白河の関

*Miyako wo ba
kasumi to tomo ni
tachishikado
akikaze zo fuku
Shirakawa no seki*

Salí de la capital
con la bruma de primavera;
pero, cuando llegué,
soplaba el viento del otoño
en el paso de Shirakawa.

Apenas tres elementos originales del paisaje parecen haber sido encontrados por Bashō en su marcha: «las copas de verdes hojas», «el blanco algodón de las celindas» y «la blancura del florecer de los espinos». A excepción de los espinos, los dos primeros son también recreaciones de antiguos poemas. El primero es una modificación prodigiosa de un *waka* de Minamoto no Yorimasa 源頼政 (1106-1180)³¹ en el que la melancolía se desprende de la imagen temporalmente superpuesta de las copas verdes de los arcos del paso de Shirakawa y del rojo ardiente que preludian sus hojas: Bashō suspira por el mismo motivo que Minamoto no Yorimasa, pero traslada la causa espacial del poeta del período Heian a un plano totalmente temporal en el que el rojo otoñal se manifiesta simultáneamente en las hojas verdes del arce en verano. «El blanco algodón de las celindas» no solamente alude a estas flores, por otra parte asociadas al lugar³², sino que es una doble referencia a los muchos poemas que hablan de la nieve del paso de Shirakawa, como los recopilados en el *Senzaishū*³³ o el de Koga Michiteru 久我通光 (1187-1248)³⁴ (Miyawaki, 2006:7). Los tres elementos, además de traer las canciones de

³¹ Eminente poeta del período Heian y noble.

³² Como en este poema de Fujiwara no Suemichi, poeta del período Heian. «Al no haber aquí / gentes que pasan sin observar, / serán estos setos / de los que se desprenden celindas / los del paso de Shirakawa» (*Midesuguru / hito shinakereba / u no hana no/ sakeru ka kinu ya / Shirakawa no seki* 見て過ぐる人しなければ卯の花のさける垣根や白河の関)

³³ *Senzai Wakashū*, una recopilación de *waka* por Fujiwara no Shunzei 藤原季通 en el período Heian.

³⁴ Poeta y cortesano en servicio directo del emperador (*kugyō* 公卿) del período Kamakura.

los antiguos soslayadamente y de servir de pinceladas impresionistas del paisaje, recuperan una composición cromática que evoca tres estaciones: verano por el verde, otoño por el rojo e invierno por el blanco; la palabra *kozue*, por otro lado, podría ser una alusión al capítulo «Partida», en cuyo caso habría una reminiscencia de los cerezos en flor de Ueno y Yanaka y una escondida referencia a la primavera. El paso de Shirakawa, como lugar idílico, concentra, así, los tiempos de los antiguos y los vivos en un paisaje en que la totalidad de las estaciones se manifiesta con fuerza; sería, en resumidas cuentas, un espacio de conexión con lo desconocido en el que el tiempo se plasma como un fenómeno absoluto.

El continuo préstamo del que hace uso Bashō para su particular y magistral recreación del paisaje de Shirakawa se emplea, irónicamente, hasta en el poema final. Después de componer un espacio cargado de voces, Bashō prefiere seguir ocultando la suya propia y dar paso a su discípulo para rematar toda la acción del episodio. El poema, por lo demás, bastante sencillo y sin ninguna novedad estilística, recoge el tema del homenaje a los poetas antiguos plasmando cómo Sora se cubre la cabeza con una corona de celindas, emulando a Takeda Kuniyuki, quien realizó la misma acción cuando cruzó el paso en reverencia al poeta Nōin. Así pues, la historia se repite: Bashō relega el homenaje en su discípulo y se encarga de incluir el momento en que el paisaje y el hombre se funden con las canciones de antaño.

Sukagawa

En el capítulo de Sukagawa se nos relata la visita de Bashō a Sagara Tōkyū, poeta oriundo de la región a quien supuestamente habría conocido en Edo cuando este estudiaba *haikai* bajo la tutela de Ishida Mitoku 石田未得 (1587-1669)³⁵ y de Naitō Rosen 内藤露沾 (1655-1733)³⁶ entre 1673 y 1681. Llegaron a la residencia de Tōkyū

³⁵ Poeta discípulo de Matsunaga Teitoku.

³⁶ Poeta de cierto renombre que llegó a tomar varios discípulos durante su vida.

el día veintidós del mes cuarto³⁷ y participaron en una velada poética *kasen*³⁸ al día siguiente, en la que se compone el poema que Bashō ofrece a su huésped como resumen de su paso por Shirakawa («Grácil comienzo / las recónditas tierras / al arroz cantan»). El día veinticuatro Bashō delinea el verso inicial del poema que cierra el capítulo («Las flores y alero / del castaño que no ven / las gentes de este mundo») y el día veintisiete los tres poetas escriben tres poemas cada uno. El día veintinueve, por fin, parten de nuevo al viaje para atravesar los paisajes del río Sukagawa, aunque antes, el día veintiocho, visitarán el santuario sintoísta en la ciudad de Sukagawa.

La estructura del texto, en sí, no es demasiado compleja: dividido en dos partes, aborda el tránsito por las tierras de la región de Fukushima hasta la llegada a la casa de Tōkyū y la anécdota sobre el eremita y el castaño y la etimología de este último vocablo. En la primera parte, la crítica (Nakamura) ha señalado que las descripciones iniciales se comportan como un remanente del lirismo del capítulo de Shirakawa; el fragmento, aunque escueto, constituye una concreta descripción del paisaje que Bashō y su discípulo Sora van atravesando. La segunda parte, en cambio, supone una meditación sobre el castaño de Indias y su relación con las doctrinas budistas, en la que se caracteriza al árbol como un elemento de enlace entre la mundanidad de la vida y la espiritualidad ultraterrena y en la que, además, Bashō hace uso de su reconocido gusto por la cita y la referencia a episodios y escenas de la cultura literaria. Con la imagen del castaño y el eremita que se recoge bajo sus hojas, como símbolo de la iluminación, el poeta cierra un capítulo transitorio armonizado

³⁷ El 9 de junio.

³⁸ El *kasen* 歌仙 («sabio de la poesía») es una forma de composición en *renga* extendida por la escuela de Bashō en la que se componen treinta y seis tiradas, las cuales son escritas directamente sobre dos trozos de papel de arroz: en el primero se escriben seis tiradas en el anverso y doce en el reverso, mientras que en el segundo son doce las tiradas del anverso y seis la del reverso. El origen de su nombre está en el *Sanjūrokkasen* 三十六歌仙, los treinta y seis inmortales de la poesía, selección poética de poemas *waka* y etiqueta que acuñó Fujiwara no Kintō 藤原公任 para referirse a los treinta y seis mejores poetas que habían surgido en las letras japonesas y que poblaban las páginas de la antología.

con poesía muy amena y grata con lo que verdaderamente se puede calificar como un «grácil comienzo».

La montaña de Asaka. La Aldea de Shinobu

Aunque según el comienzo del capítulo, donde Bashō dice que «[la montaña de Asaka se encuentra] dejando la casa de Tōkyū a cinco *ri*, alejada del poblado de Hihada», se podría entender que la salida de la residencia de su compañero poeta fue inmediata, no fue hasta el día 1 del mes quinto³⁹, dos días después de su partida, cuando llegaron a tal lugar. El día anterior lo habían pasado visitando la casa de Ishikawa en el río Ōkuma y entregando unas cartas en el templo del pueblo de Kōriyama⁴⁰, y allí fue donde se hospedaron hasta salir, al alba, hacia la ciudad de Fukushima. Ese mismo día realizaron el recorrido que Bashō nos relata, para luego cruzar el Ōkuma en barco y llegar a su destino poco antes del anochecer.

Como ocurre con el capítulo que lo precede, el capítulo de la montaña de Asaka tiene una estructura bimembre. En este caso, todo el episodio está centrado en la presentación y recreación de dos famosos *utamakura*, que son los que se señalan en el epígrafe. Las fuentes sobre la flor de *katsumi*, que todavía hoy no se ha podido relacionar con ninguna flor conocida, son múltiples: un poema de Nakatomi no Iratsume⁴¹ recogido en el *Manyōshū*⁴²; una teoría expuesta en el *Mumyōshō* 無名抄⁴³ que dice que, cuando el país de Mutsu estaba gobernado por Fujiwara no Sanekata, se utilizó la flor de *katsumi* como adorno para los tejados en la festividad del Tango no sekku 端午の節句⁴⁴ en lugar del tradicio-

³⁹ El 17 de junio.

⁴⁰ El poblado tiene especial importancia por tratarse de la primera posta en el camino de Ōshū kaidō 大州街道, la senda que conectaba Edo con Shirakawa; Bashō se encontraba, por tanto, en el núcleo poblacional conectado con Edo más alejado en el camino del norte y a punto de entrar en una tierra recóndita y poco transitada por el común de los viajeros.

⁴¹ 中臣女郎, una poeta del período Nara.

⁴² «Como el nardo / y la flor de Katsumi / creciendo en Sakisawa, / puede que el mío sea / un amor desconocido en otro tiempo» (*Ominaeshi / Sakisawa ni ōru / hana katsumi / katsutemo shiranu / koi mo suru kamo* をみなへし佐紀沢の生ふる花かつみかつても知らぬ恋もするかも)

⁴³ La *Poética* de Kamo no Chōmei 鴨長明 (1155-1216), autor del período Kamakura.

⁴⁴ Se celebra el día 5 del mes quinto. Hoy es más conocido por ser el Día del Niño, fiesta

nal cálamo⁴⁵, que no crecía en dicha región; y un largo etcétera. Bashō, que, desde luego, conocía de sobra estos textos, al igual que la gran mayoría de lectores cultos de la época, no tuvo ningún reparo en repetirse constantemente durante un párrafo entero para resaltar el misterio de esa flor que todo el mundo conoce y que nadie ha visto jamás.

El segundo *utamakura* es el de la aldea de Shinobu, famoso por la piedra utilizada para el *mojizuri*, la práctica de realizar estampados sobre tejidos usando la pigmentación verde de las plantas y la superficie de la piedra como soporte y forma de la impresión. La piedra, que ya aparece en un poema de Minamoto no Tōru 源融 (822-895)⁴⁶ recogido en el *Kokinshū* y en el *Hyakunin Isshu*⁴⁷, debía de ser, indudablemente, del conocimiento de Bashō. Las menciones contemporáneas a semejante monumento, sin embargo, eran bastante escasas, por lo que podemos imaginar que para el poeta de Ueno aquel encuentro debió de suponer un avistamiento del mundo de los antiguos.

Ese sentimiento de comunión con el pasado se percibe en el poema final, donde se expresa la pertenencia a un mundo anterior de esa característica tradición del frotado de telas. El poema apunta precisamente al tema principal de este episodio: el viaje por tierras arcanas que mantienen la forma con las que las cantaron las canciones antiguas, pero que, al mismo tiempo, eluden al poeta y esconden su verdadera magnanimidad (la flor de *katsumi* jamás se revela y la piedra de *mojizuri* aparece como el mal de la cosecha de la aldea). Como apunte final, deseamos advertir la relación entre este poema y aquel del capítulo del Sukagawa que dice «Grácil comienzo...»: el primero, que dice en sus últimos versos que «las tierras recónditas /al arroz

en que los japoneses festejan el crecimiento de los varones colgando banderas con forma de carpas y decorando la casa con réplicas de armaduras y cascos de samurái.

⁴⁵ Se dice que se utiliza el cálamo porque en japonés este vocablo 菖蒲 se pronuncia *shōbu*, homófono con 尚武 («arte de la guerra»).

⁴⁶ Poeta. Era hijo del emperador Saga y se cuenta que fue el modelo para el protagonista de *Genji monogatari*, Hikaru Genji.

⁴⁷ Como las telas / de Michinoku / sin saber de quién es la culpa / mi corazón se perturba / La culpa no es mía (*Michinoku no / shinobimojizuri / tareyue ni / midaresomenishi / ware naranakuni* 陸奥のしのぶもぢずり誰ゆゑに乱れそめにしわれならなくに).

cantan» funciona como premonición de la descripción contemplativa de «Cogen arroz / las manos que una vez / frotaron tela» del segundo.

La aldea de Iizuka

Precisamente como colofón a ese sentimiento de admiración por los hechos pasados sucede a la aldea de Shinobu el capítulo dedicado a las ruinas del castillo del general Satō Motoharu, señor de Date y Shinobu. La historia que Bashō presenta en esta entrada del diario parece estar basada en el drama noh de *Yashima*, atribuida a Zeami, que a su vez está inspirada en los capítulos tercero, cuarto y quinto del tomo decimoprimer de *Heike monogatari*, episodios que tienen más visos de ser ficticios que reales. Estos rasgos de ficción pueden haber sido compartidos por esta entrada del diario, ya que en el de Sora solo encontramos una escueta descripción: «Nublado desde la tarde, lluvia desde el atardecer. Entrada la noche, arrecia. Nos hospedamos en Iizuka y entramos a las aguas termales». Por si fuera poco, en el templo de Iōji, donde Bashō dice llorar sobre las lápidas de las esposas de Tsugunobu y Tadanobu del clan Satō, no hay ninguna tumba que sea de estas. En el pabellón de las armaduras adyacente había, sin embargo, una efigie en referencia a ellas. No sabemos siquiera si Bashō se refería a tal efigie como tumba o si los dos viajeros se confundieron con algún otro hito, pero todo parece apuntar a que, de nuevo, al poeta solo le interesa incorporar y recrear una historia de la tradición anterior, del mismo modo en que se hizo en muchas piezas teatrales noh.

El hospedaje en la aldea de Iizuka contrasta fuertemente con este episodio por ser una descripción bastante verista de las dolencias del viaje, alejada de la majestuosidad de lo acontecido hasta ahora. Bashō se alberga en una posada de pésimas condiciones donde las pulgas y los mosquitos abundan y sus picaduras le roban el sueño. Además, su colestiasis se manifiesta esa noche y le afecta enormemente. En la entrada del diario de Sora ya citada, fechada en el segundo día del mes quinto, es decir, en el mismo día en que se hospedaron en Iizuka, sin embargo, no hay ninguna mención ni al pésimo estado de la posada ni

a los ataques de la enfermedad de Bashō, lo cual es bastante extraño, si tenemos en cuenta que, en otras ocasiones, el meticuloso discípulo no solamente apunta distancias, las horas y abundante información climatológica, sino que también se molesta en redactar, aunque sea en apenas una línea, los momentos en que su maestro sufre de sus achaques. Si observamos que lo que sigue a esta imagen de pobreza es una homilía sobre verdades de la doctrina budista, quizás podamos entrever el motivo de un supuesto ataque crónico inventado: la de crear un relato espiritualmente superior a la trivialidad de la realidad del viaje. La pobreza de la posada, además de construir un relato de penuria paralelo al de los grandes acontecimientos, cumple la función de enlazar este capítulo con el del paso de Shitomae temáticamente, en el que las pulgas, la lluvia y la incomodidad que sufre el poeta durante la noche también son protagonistas.

Kasajima

El peregrinaje por los lugares conocidos en las canciones de los antiguos continúa y Bashō y Sora llegan al señorío de Kasajima. Esta vez, la decepción por el paisaje debió de ser tal, que Bashō opta directamente por omitirlo en su totalidad, a excepción solamente de las molestias del «camino [que] se vuelve malo por las lluvias torrenciales de esta época». La llegada a Kasajima, en realidad, es posterior cronológicamente al capítulo de la contemplación del pino de Takekuma en Iwanuma, por lo que es muy posible que la inserción de este episodio sirva para dar mayor importancia al que le sucede: ciertamente, si el pino de Takekuma hubiese seguido directamente al capítulo de Iizuka, la densidad de los dos pasajes habría neutralizado en parte el esplendor que despiden. Asimismo, dedicando al pino de Takekuma un capítulo entero en lugar de incluirlo en el relato del trayecto hasta él, por otra parte bastante apresurado, le habría restado, sin duda, protagonismo.

El capítulo, por lo demás, apenas escapa de su misión como nexo transitorio. La crítica ha señalado que su contenido responde a los primeros momentos de *Oku no hosomichi*, donde se menciona a «las gentes

que miran a la vejez asiendo las bocas de los caballos y que pasan su vida sobre los barcos y hacen del viaje su casa. También los antiguos morían con frecuencia en el viaje». La referencia a la muerte en el viaje se personifica en Tōno Fujiwara no Sanekata, poeta del período Heian que fue degradado por el emperador Ichijō 一条天皇 a ser oficial en el país de Mutsu por una disputa con Fujiwara no Yukinari 藤原行成: se cuenta que cuando Sanekata pasó por Kasajima frente a un santuario de los dioses del camino *dōsojin*⁴⁸, se negó a bajar de su caballo para proseguir la marcha a pie, por lo cual fue castigado por estos espíritus y, maldito, murió al caerse de su caballo. El mismo Saigyō es recordado veladamente en la frase «unas espigas en recuerdo»⁴⁹, con lo que se vuelve enlazar el capítulo con otra referencia a los antiguos que Bashō veneraba. La mención del *dōsojin no yashiro* 道祖神の社, el santuario de los dioses del camino, no es baladí, ya que no solamente tiene relación con la historia de Fujiwara no Sanekata, sino que es también otro enlace con la meditación inicial del capítulo del Comienzo, donde Bashō habla del *dōsojin no maneki* 道祖神のまねき, la invitación de los espíritus de los caminos a la realización de un nuevo viaje. En ese prólogo, además, se emplaza el llamamiento de los dioses justamente después de explicar que «los dioses de la tentación me decían que debía cruzar el paso de Shirakawa». No sería descabellado pensar, después de ver esta estructura, que Bashō tenía planeado mimetizar esa estructura en el prólogo de la obra y que decidiera escoger Kasajima como el lugar para crear el paisaje que representase sus aspiraciones iniciales de su viaje para fundirse con la poesía de los antiguos.

El pino de Takekuma

La visita al pino de Takekuma, que en *Oku no hosomichi* ocupa un capítulo entero, apenas supone una línea de los registros del día cuarto del quinto mes en la entrada del diario de Sora:

⁴⁸ Véase nota 75.

⁴⁹ *Katami no susuki* 形見の薄. En mi traducción incluyo el nombre del poeta para facilitar la lectura, pero en el original no se le menciona.

A la izquierda de la entrada de Iwanuma, está el llamado santuario de Takekuma. Detrás de otro santuario adyacente, se encuentra el pino de Takekuma. La cerca de bambúes se aprieta contra él. Por esa zona, hay una residencia de samuráis. Es la mansión del señor Furuichi Genshi-chi. (Ogata, 2012: 269)

Como acostumbra el poeta, el pino de Takekuma apenas es una excusa para entablar un diálogo literario con los poemas del pasado sobre este famoso *utamakura*, representado en numerosas canciones⁵⁰. Bashō describe el pino directamente en tan solo dos ocasiones, de las cuales una es únicamente una expresión admirativa sobre su historia («La raíz ascendía en dos troncos desde el borde de la tierra; comprendo que no ha perdido su antigua forma» y «Ahora guarda otra vez su aspecto milenario y es en verdad la imagen de este pino algo dichoso»). Para el resto, se vale de numerosas fuentes, desde el *Tsurezuregusa* hasta Nōin. La leyenda que dice que un gobernador de Mutsu «cortó este árbol para ponerlo en el pilar del río Natori» aparece en el *Shūchūshō* 袖中抄, una recopilación de escritos sobre poesía de Kenshō 顕昭, poeta del período Heian; en él se dice que el nombre de tal gobernador era Fujiwara no Takayoshi 藤原隆能.

Estructuralmente, el capítulo del pino de Takekuma supone una continuación de la regresión a los primeros episodios que inició Kasajima. Si, con Kasajima, Bashō se retrotrae a los dioses del camino del comienzo, el pino de Takekuma nos lleva de nuevo a Edo, donde «[su] pecho se oprimió por la idea de los tres mil *ri* por venir». Kyo-haku, que seguramente se encontraba entre los discípulos que despidieron a Bashō en su partida, dejó el poema «Habla y muéstrale / el pino en Takekuma / cerezo tardío», siendo el «cerezo tardío» una nítida alusión a «las copas en flor de Ueno y Yanaka» que todavía re-

⁵⁰ Como este de Tachibana no Suemichi 橘季通: «Los dos árboles / del pino de Takekuma / son [como] dos personas elegantes / Si les preguntas cómo están / responderán con sus troncos» con (*Takekuma no / matsu wa futaki wo / miyakobito / ikagato towaba / miki to kotaenu* たけくまのまつはふた木を都人いかがとはばみきと答ぬ); o este otro, del monje Jingaku: «Los llamados troncos / partidos en dos árboles / del pino de Takekuma / deben ser interpretados / como si fueran distintos» (*Takekuma no / matsu wa futaki wo / miki to iuwa / yoku yomeru ni wa / aranunarubeshi* 武隈の松は二木をみ木というはよくよめるにはあらぬなるべし).

sistían a mediados de mayo según el relato de *Oku no hosomichi*. Con esta vuelta al comienzo del poema, ingeniosamente traído a colación pasado un tercio del diario, Bashō añade una nota nostálgica personal a la entrada que se combina con la observación de los hechos pasados a partir de los tiempos presentes. Esa nostalgia se traduce en un poema cuya efectividad es su simpleza formal: «de los cerezos al pino de dos troncos han pasado tres lunas».

Miyagino

El capítulo de Miyagino es quizás uno de los pocos que el diario de Sora no refuta completamente, ni en su orden cronológico ni en los acontecimientos que se refieren. Tanto las pinturas de Matsushima y Shiogama como el referirse a Kaemon como «pintor» pueden haber sido detalles que Sora no creyese importantes para su crónica personal, aunque sí es cierto que el episodio señalado encaja a la perfección con el ideal estético que tenía Bashō. El encuentro con Kaemon y el recorrido que disfrutaron gracias a su ofrecimiento como guía fue un verdadero golpe de suerte para los dos viajeros: no solamente era un estudioso famoso de los *utamakura* de Sendai, sino que fue, además, uno de los discípulos de mayor renombre del poeta Ōyodo Michikaze, autor cuyas descripciones de Matsushima en el *Matushima Chōbō Shū* 松島眺望集⁵¹ (Ogata, 2012: 97) fueron uno de los estímulos determinantes que empujaron a Bashō a lanzarse al camino hacia las tierras interiores del Japón más profundo. La reunión fue totalmente fortuita, ya que Bashō y su discípulo venían en realidad en busca de Michikaze, quien, por desgracia, había partido desde Sendai en busca de nuevos ritmos que verían la luz en la recopilación poética *Nihon Angya Bunshū* 日本行脚文集⁵² (Ogata, 98).

Si Bashō no encontró al hombre que le había inspirado a viajar hasta tan lejos, al menos encontró inspiración para el proyecto que traía entre manos. Cuando vio «las diez juncias a modo de

⁵¹ *Antología de los panoramas de Matsushima* (1674)

⁵² *Antología de una peregrinación por Japón* (1690)

hito», que envolvían un terreno rodeado de arrozales que estaban atravesados por pequeños surcos y, por tanto, se llamó a aquella región *Oku no hosomichi*, «las Sendas del Interior», el poeta debió de mascullar con cierta simpatía el nombre de aquella gran extensión de tierra que veía por primera vez. Aquel nombre se utilizó en numerosas canciones para referirse a las juncias de la región de Ōshū y Bashō debió de conocerlo de oídas o bien de lecturas de clásicos del Ise monogatari, donde su forma cambia por *Tsuta no hosomichi* 蔦の細道 (*Sendas de la parra virgen*). Materializado ante él el paisaje recóndito que algunos de los antiguos había dejado escrito igualmente virgen en aquellos nuevos tiempos del período Edo, Bashō decidió hacer de la dicha de aquel encuentro fortuito el título de la obra que ante él se hacía camino.

Como cabría esperar de semejante mítico lugar, los *utamakura* señalados son abundantes y aparecen desde el primer momento con la referencia al río Natorigawa, una de las vistas más emblemáticas de Sendai. Kinoshita es mencionado por primera vez en un Azumauta 東歌⁵³ del *Kokinshū*, del que Bashō cita el primer verso y parte del segundo («Di: “mi señor, / tenga aquí su sombrero” / En Miyagino / el rocío del árbol / supera la lluvia⁵⁴»). La mención de las andrómedas que florecen en Tamata, Yokono y Tsutsujigaoka es una cita directa de un poema de Minamoto no Toshiyori recogido en *Matushima Chōbō Shū* por Michikaze:

Pon las riendas / a los caballos sueltos / de Tamata y Yokono. / En Tsutsujigaoka / florece la andrómeda.⁵⁵

Esta canción es el título de Tamata y Yokono en el país de Kawachi. Aquí también hay lugares llamados Tamata y Yokono. La conexión es incierta.

⁵³ Un tipo de *tanka* creado en las regiones orientales de Japón. Están recopiladas en su mayoría en el volumen catorce del *Man'yōshū* y el número veinte del *Kokinshū*.

⁵⁴ *Misaburai / mikasa to mōse / Miyagino no / kono shita tsuyu wa jame ni masareri* みさぶらい御傘と申せ宮城野の木の下露は雨にまされり. El poema juega con la repetición del fonema /m/, además de contener un juego de palabras en *kono shita tsuyu ha*, que puede significar «el rocío de Konoshita» o «el rocío bajo este árbol».

⁵⁵ *Toritsunage / Tamata Yokono no / hanarekoma / Tsutsujigaoka ni / asebihana saku* とりつなげ玉田横野のはなれ駒つつじが岡に馬酔木はさく. En el original, se aprecia un juego de palabras entre «los caballos sueltos», *hanarekoma*, y la Andrómeda, *asebi*, cuya grafía (馬酔木) significa, literalmente, «árbol de caballos ebrios».

La capilla de Yakushi que se menciona en el texto había sido reedificada sobre las ruinas del templo de Kokubunji, junto con la campana y el Niōmon⁵⁶, por orden expresa del gobernador de Mutsu del momento, Date Masamune 伊達政宗⁵⁷. En cuanto al gran santuario de Tenjin, Bashō alude al santuario de Tenmangū de Tsutsujigaoka, lugar que visitaron el día siete del mes quinto⁵⁸, dos días después de que pisasen Sendai. Precisamente por tratarse del día cinco del quinto mes el momento en que pisaron aquellos terrenos, Bashō habla de que «es un día encintado por el ácoro» y de que se le regale un calzado atado con esta misma planta: era el *Tango no sekku*, la festividad de los niños, momento del año en que era normal decorar los tejados con ácoro para atraer la fortuna y evitar la mala suerte⁵⁹. De la misma manera en que combina la poesía de los antiguos con los paisajes que descubre, el poeta de Ueno concentra todos estos acontecimientos en un día, para dar la sensación de que todo lo que ofrece Miyagino se armoniza en la unidad de una de las cinco festividades más importantes del año.

La lápida de Tsubo

Según el *Shūchūshō*, la lápida de Tsubo marca el extremo este de Japón en lo más profundo del país de Mutsu. Las canciones dedicadas a este monumento de piedra del período Nara no son pocas y podemos pensar que Bashō conocía la versión recogida en el *Shinkokinshū*⁶⁰, de Fujiwara no Yoritomo⁶¹, o el *waka* de Saigyō del Sankashū. Sin embargo, es probable que la piedra que Bashō contempló y la lápida de Tsubo fueran dos monolitos distintos. En el *Matsushima Chōbō Shū*

⁵⁶ Portón en cuyos flancos se encuentran las efigies de dos deidades protectoras de Buda; una de ellas se representa con la boca abierta, mientras que la otra la debe de tener cerrada, simbolizando el primer y el último sonido del alfabeto del sánscrito.

⁵⁷ Señor de la guerra del período Edo, es uno de los samurái más conocidos en Occidente. Se le apodó el «Dragón de un solo ojo» por ser un excelente estratega militar al que le faltaba el ojo derecho.

⁵⁸ El 23 de junio.

⁵⁹ Véase nota 180.

⁶⁰ La última de las ocho primeras antologías de poesía cortesana, presentada en 1205, trescientos años después de la aparición del *Kokinshū*.

⁶¹ El fundador del shogunato de Kamakura y el primer shōgun de la historia de Japón.

se identifica la lápida con el monumento del castillo de Tagajō. De acuerdo con el *Shūchūshō*, Sakanoue no Tamuramaro 坂上田村麻呂⁶² habría realizado una inscripción sobre una gran piedra con la punta de una flecha, que habría pasado a conocerse como la lápida de Tsubo, pero los datos sobre la situación de la misma son tan difusos que, actualmente, el sobrenombre es disputado por el monumento de Tagajō, otra que estaría en un lugar llamado Chibiki y otra en el centro de Japón.

A pesar de la posibilidad de que la famosa lápida de Tsubo sea en realidad un hito distinto al de Tagajō, Bashō no duda ni un ápice de que ha llegado hasta la inscripción que leyó en los textos de los antiguos, y lo deja plasmado en un fragmento que es sin duda de los más bellos y apasionados del diario y que no puedo dejar de citar casi en su totalidad:

La lápida de Tsubo mide más de seis *shaku* y alrededor de tres de ancho. El musgo es espeso, sus letras tenues [...] Desde antiguamente se ha transmitido muchas veces en las canciones que se dejan; pero las montañas se derrumban, los ríos fluyen, los caminos se renuevan, las piedras son sepultadas y se ocultan en la tierra, los árboles envejecen y son sucedidos por árboles jóvenes, el tiempo pasa, las épocas cambian y sus huellas se vuelven inciertas; y, sin embargo, llegamos aquí, a este recuerdo indudable de mil años, y ahora, ante nuestros ojos, se materializa el corazón de los antiguos. Una virtud del peregrinaje, la alegría de estar vivo: olvido los pesares del viaje, mientras las lágrimas no dejan de caerme. («*Oku no hosomichi*: crónica de un diario de viaje. Traducción», pág. 90)

Por supuesto, la exaltación del texto puede ser tomada como un exordio hacia el lector, ya que no tenemos manera de comprobar la sinceridad de las palabras del poeta. Sin embargo, la lápida de Tsubo, sea falsa o no, ha cumplido su función principal: la de servir como nexo físico con el pasado y convertirse en un catalizador de los sentimientos y las emociones que el poeta llevaba acumulando

⁶² General del período Heian.

tras varios paisajes que podemos suponer estéticamente insuficientes. Por fin, Bashō encuentra la profundidad que buscaba, sin tener la necesidad de recrearla.

Sue no Matsuyama. Shiogama no ura

El diario de Sora y *Oku no hosomichi* difieren en muy buena parte de la ruta tomada para este trayecto. Según el primero, el día ocho del quinto mes⁶³ llegaron a Shiogama nada más partir de la visita a la lápida de Tsubo. Allí, comieron *yuzuke* 湯漬⁶⁴, para después dar un rodeo en el que volvieron hasta Shiogama tras haber visto Sue no Matsuyama, Okinoi, el río Tamagawa en su paso por Noda, el puente de Omowaku y la isla de Ukishima. En Shiogama se valen de una carta de recomendación de Kaemon para hospedarse en la posada de un tal Jihei, frente al templo de Hōrenji. Es posible que el recorrido de Bashō responda al esquema prefijado que tuviese del orden de los *utamakura* que quería visitar, aunque, lo más probable, es que la ordenación de los topónimos no obedezca tanto a un criterio cronológico como a la necesidad del poeta de ir ensartando las canciones y los poemas en una disposición temática. Por lo demás, el capítulo es uno más de los que consideramos de tránsito y su contenido, que posiblemente haya sufrido diversos grados de ficcionalización, está marcado por la amenidad y, al mismo tiempo, por su función de actuar como soporte de la majestuosidad y elegancia del capítulo de la lápida de Tsubo.

Shiogama

La descripción del santuario de Shiogama está ligada directamente al capítulo de la lápida de Tsubo, ya que perpetúa el tema de la unión con los antiguos a través del viaje («Un vestigio de más de

⁶³ El 24 de junio

⁶⁴ Arroz cocido sobre el que se vierte agua hirviendo. Se le cree el precursor del *ochazuke*, un plato similar en el que se cubre el arroz con té hirviendo que se popularizó en el período Edo, cuando ya se había extendido el uso del té verde *sencha* por todo Japón.

quinientos años que acude hasta hoy, algo extremadamente raro»). La estructura de tal descripción, de hecho, es muy similar a su precedente: carecen de poema sintetizador, se lee una inscripción que se relaciona con el suceso histórico concreto que la inspira y se siente emoción por ser una dádiva en el duro camino de la travesía.

La visita al santuario de Shiogama es, junto con Matsushima, uno de los motivos principales del inicio del viaje de *Oku no hosomichi*. Concretamente, Bashō tenía en mente admirar los cerezos que descansaban en el santuario⁶⁵, lo cual sabemos por las varias cartas dirigidas a sus discípulos antes de emprender el camino «Espero con impaciencia los cerezos de Shiogama y la luna de Matsushima» (Hagiwara, 2019:9), «Codicio los cerezos de Shiogama y Shirakawa» (2019:81), «Estoy ocupado sin saber por qué pensando en el momento en que se desprendan las flores de los cerezos de Shiogama y la luna de Matsushima se cubra de niebla» (2019: 330)]. La capacidad de conectar Shiogama con Shirakawa y su proximidad con Matsushima habrían dado a Bashō la oportunidad de escribir con naturalidad la centralidad de su diario con las escenas magníficas de los cerezos en flor y la luna asomando entre las nubes. Este momento, sin embargo, no llega: los cerezos debían de llevar por lo menos un mes y medio sin flores y, a diferencia de la luna de Matsushima, a la que Bashō alude diciendo que está «reflejada en el mar»⁶⁶, no hay mención alguna de ellos en todo el pasaje. Ya sea por estas razones estacionales o por otras que no podemos discernir, las imágenes anheladas no se plasman en el texto, lo cual resulta en una especie de frustración de la anticipación del comienzo del diario, en una especie de anticlímax. Quizás sea por eso que, en el caso de Shiogama, Bashō se valga de la inscripción en la superficie de la puerta de hierro para conectar el episodio con el de la lápida de Tsubo y convertirlo en una

⁶⁵ Desde el período Heian hasta hoy, los cerezos de Shiogama han sido admirados por incontables generaciones. Su característica más destacada es que el pistilo de las flores cambian su color a un verde idéntico al del resto de las hojas que crecen en el tallo.

⁶⁶ Según el diario de Sora, el tiempo durante los dos días en Matsushima era magnífico, totalmente despejado, por lo que la luna, que además habría pasado ya a estar casi llena si tomamos en cuenta las fechas, estaría en su mayor esplendor.

parte de la unidad de esa serie de episodios. Podemos intuir además cómo los cerezos de Shiogama habrían conformado un bloque con Matsushima perfecto que quedaría simbolizado en la puerta de hierro con la inscripción que Bashō registra: la luna de Matsushima es contemplada durante el atardecer, mientras que los cerezos habrían sido admirados durante el amanecer («A primera hora, visitamos la deidad de Shiogama»). En la puerta de hierro, junto a la inscripción, un hueco con la forma del sol y otro con la de la luna adornan sus portones; el diario de *Oku no hosomichi* comienza con la frase *tsukihi wa hakutai no kakaku ni shite* 月日は百代の過客にして, donde *tsukihi* (meses y días, tiempo, días y noches) es un término formado por los *kanji* de luna y sol: la luna que alumbraba las islas de Matsushima y el sol que debió haber iluminado los cerezos de Shiogama.

Matsushima

Matsushima no decepcionó las expectativas de Bashō. Según el diario de Sora, desde Shiogama cruzaron en barco hasta Matsushima, donde visitaron el templo budista de Zuiganji, Oshima y se hospedaron al anochecer en una posada. A excepción de Zuiganji, que tiene su propio capítulo tras el de Matsushima, Bashō sigue esa misma estructura y divide el episodio en tres partes: un elogio de Matsushima, la descripción de la isla de Oshima y el relato de la noche en la posada.

Que Matsushima ocupe un lugar tan eminente en el centro de *Oku no hosomichi* no es nada sorprendente: se trata de una de las tres grandes vistas de Japón, junto con el banco de arena de Amanohashidate y la isla santuario de Itsukushima en la bahía de Hiroshima, además de ser el paisaje más representativo de la región de Ōu⁶⁷, seguido de Hiraizumi y Kisagata. Para Bashō suponía la mayor belleza natural que se pudiera contemplar en Japón: «Matsushima es el mejor paisaje de Fusō⁶⁸, y no se ruboriza ante los lagos Seiko y Dōtei [en China]». La frase, si bien condicionada quizás por las lecturas del *Matsushi-*

⁶⁷ Los países de Mutsu y Dewa.

⁶⁸ Japón.

ma Chōbō Shū, en el que se incluyen máximas como «Matsushima es la mejor vista de Japón» o «probablemente Matsushima sea el mejor paisaje bajo el cielo», es un claro exponente de las altas expectativas con que Bashō se había acercado a esta bahía. Estructuralmente, el capítulo está fuertemente ligado al de Kisagata, aunque, como vimos en el apartado anterior, también se conecta con el de Shiogama: durante todo el diario, Bashō ha ido dejando pistas de la importancia de Matsushima sobre el resto de *utamakura* que componen la crónica, pero utiliza esos dos lugares para realzar la belleza de su joya principal («La luna de Matsushima se reflejaba en mi alma»⁶⁹, «[Sora] se alegró de poder ir juntos a admirar Matsushima y Kisagata»⁷⁰, «por si fuera poco, [Kaemon] nos regala, puestos en pintura, Matsushima y varios lugares de Shiogama»). El bloque de Matsushima-Zuiganji-Hiraizumi forma, además, un bloque central paralelo al de Nikkō.⁷¹

Zuiganji

Aunque la fecha registrada por Bashō es la del día 11, la visita al templo de Zuiganji tuvo lugar el 9 del mes quinto⁷², nada más cruzar en barco la bahía de Matsushima a su llegada a la ensenada. El cambio de fecha no es en absoluto error del poeta, sino que es intencionado. Siguiendo la tradición del *haikai*, Bashō evita la repetición temática siempre que puede, a no ser que esta sea necesaria porque el capítulo tratado sea una síntesis de los anteriores; por este motivo, Bashō decide escindir la visita al templo, con lo que asegura que tal episodio no siga inmediatamente a la visita al santuario de Shiogama. Estilísticamente, no obstante, el texto es una continuación de la excelente prosa de la primera parte de Matsushima y, gracias a su brevedad y a su claridad descriptiva, se trata de un pasaje de grata y no muy difícil lectura.

⁶⁹ «*Oku no hosomichi*: crónica de un diario de viaje. Traducción», pág. 73.

⁷⁰ *Ibid.*, pág. 77.

⁷¹ Al igual que a este, le sigue el cruce de un paso de montaña, aunque esta vez las majestuosidad y la elegancia se pierden en detrimento de las durezas e incordios del camino que acontecen durante el paso de Shitomae.

⁷² 25 de junio.

Ishi no maki

Bashō y su compañero Sora llegaron a Ishi no maki el día 10 del mes quinto y la abandonaron el día 11 tras hospedarse en una posada. Bashō, quien a diferencia de Sora no fecha cada uno de los días del viaje, podría haber elegido perfectamente el día 9 para la visita al templo de Zuiganji y el 10 para Ishi no maki y dar, al menos, un apunte verdadero a la alteración del orden de los sucesos. Para Bashō, sin embargo, dejar implícito que la llegada a Hiraizumi estaba prevista el día 12⁷³ tenía un significado especial: era la fecha en que Saigyō había llegado a tal lugar cuando realizó su peregrinación. Más aún, aunque el poeta de Ueno tenía previsto llegar el quinto mes y el monje de Kyoto había pisado Hiraizumi el mes 11 durante el pleno invierno, el año de la peregrinación de Bashō a Oku, el segundo de Genroku (1689) se cumplían quinientos años de la muerte de Saigyō y de Minamoto no Yoshitsune, siendo la de este último la causante de la erradicación del clan Fujiwara del norte, que gobernaba, precisamente, las tierras de Hiraizumi.

Tampoco son ciertas las afirmaciones de Bashō sobre lo fortuito de su llegada a Ishi no maki. Bashō dibuja en pocas líneas una ruta alejada de los grandes caminos en la que «la gente escaseaba» en una descripción que da la sensación de extravío, y así lo confirma el poeta unas líneas después: «Sin separarnos de un camino transitado solamente por cazadores y labradores, terminamos errando nuestras pisadas y salimos a un puerto llamado Ishi no maki». La realidad, sin embargo, fue bien distinta: según el diario de Sora, desde hacía varios días venían hospedándose en posadas o residencias privadas de conocidos de Kaemon, motivo por el que pudieron dormir bajo techo en Matsushima. Durante esos días, habían entablado amistad con un tal Konno Gentasaemon, quien les ofreció la posibilidad de que un conocido suyo que residía en el barrio de Shintamachi de Ishi no maki llamado Shihē les ofreciera descanso durante una noche en su resi-

⁷³No lo consiguieron: llegaron el día trece, aunque el poeta se guarda de no decirlo en ninguno de los dos capítulos.

dencia particular, por lo que no sería cierta la afirmación de Bashō de que «resultó que no había nadie que nos hospedara». Si tenemos en cuenta, además, que el tal Shihē no debía de contar con una situación económica poco holgada por pertenecer al estamento guerrero, pierde credibilidad la frase «pasamos la noche en una humilde casucha y, tan pronto amaneció, fuimos otra vez, vacilando, al camino desconocido».

La memoria de Bashō es, cuanto menos, selectiva. Por un lado, en el pasaje se nombran lugares que, efectivamente, pudieron ver durante el recorrido, mientras que en otras ocasiones se hace alusión a otros del que se sabe con certeza que no fue posible que el poeta pudiera admirarlos: las posibilidades de que a los ojos de Bashō se asomaran «lugares como Sode no watari» son, si no nulas, más bien remotas. Por otra parte, el poeta trae a colación la montaña Kinkazan a través de los versos de Ōtomo no Yakamochi, siguiendo la estela de la mezcla entre poesía y realidad a las que el lector ya se ha acostumbrado. Quizás ese sea el motivo por el que Bashō recrea el pintoresco capítulo de tránsito que es Ishi no maki, muy cercano a los episodios de entretenimiento del género novelesco: aunque enlazado levemente con el imaginario poético de las canciones antiguas, Ishi no maki aporta al diario la ligereza y el divertimento de los imprevistos acontecimientos que tienen lugar durante cualquier viaje.

Hiraizumi

Frente a los capítulos que enlazan la belleza de la poesía antigua con los utamakura que los originaron, como el de Matsushima o Kisa-gata, el de Hiraizumi sigue la estela de los episodios de la aldea de Iizuka o el santuario de Shiogama, en los que se describe la genealogía de la tierra de Oku y las tragedias resultantes de las luchas de poder entre los hombres que ocurrieron en sus tierras. Esta pugna política no se describe desde la ambigüedad resultante de la recolección de distintos relatos marciales, sino que tiene la solidez de un foco concreto: la del ascenso y la caída del clan Fujiwara del norte y de Minamoto no Yoshitsune.

La historia de Minamoto no Yoshitsune se remonta a las llamadas Guerras Genpei, el conflicto cuyo resultado fue la implantación del primer shogunato de Japón, el de Kamakura. La lucha de poder que tuvo lugar durante los cinco años que duró el conflicto (1180-1185) no fue ni más ni menos que una continuación de las numerosas batallas que el clan Minamoto y el clan Taira habían librado entre sí durante décadas en el período final de la era Heian. Esta guerra, sobre la que uno de los clásicos más importantes de Japón construye su argumento, el *Heike monogatari*, acabó con la batalla de Dan no Ura, cuando la flota de clan Taira⁷⁴ fue aniquilada por la del clan Minamoto. El emperador Go-Toba, cuya pertenencia al aliado clan Fujiwara y su escasa edad en su ascenso al trono le hicieron ser el títere perfecto del clan Minamoto (apenas contaba con tres años cuando se proclamó su imperio paralelamente al del Emperador Antoku y doce cuando su figura protectora, el antiguo emperador Go-Shirakawa, murió junto con sus posibilidades de tener un derecho de facto a gobernar), se convirtió en un mero símbolo sin atisbo alguno del antiguo poder regio cuando Minamoto no Yoritomo proclamó la supremacía de la casta guerrera frente al resto y el inicio del shogunato (*bakufu* 幕府) de Kamakura, al mismo tiempo que se denominó a sí mismo shōgun, comandante supremo de las fuerzas militares y cabeza de facto del encubierto reordenamiento de la jerarquía del sistema estamental feudal. Con este capítulo se cierra lo que los historiadores denominaron la era Heian, el período culmen de la corte imperial, y se abre el que llamaron período de Kamakura, la edad del auge de los samuráis, los señores de la guerra y del sistema feudal.

Minamoto no Yoshitsune, el noveno hijo de Minamoto no Yoshitomo, era hermano por parte paterna de Minamoto no Yoritomo. Actuando como general bajo sus órdenes, lideró las batallas decisivas de Ichi no Tani, Yashima y Dan no Ura. Antes de que Yoritomo tomase el

⁷⁴ En esta flota, además, participaba un gran número de los principales dirigentes del clan y hasta el mismísimo emperador Antoku, cuya soberanía no era reconocida por el clan Minamoto por ser contraria a sus intereses de tener a un soberano bajo su control (el emperador Antoku era parte del clan Taira por vía tanto paterna como materna).

poder como shōgun, la relación de Yoshitsune con su hermano se vio afectada por la discordia. Yoshitsune buscaba la autonomía política y envió a Yoritomo una carta en repulsa de la prohibición de este de dejarle entrar en Kamakura con los prisioneros que había tomado en la batalla de Dan no Ura. Yoritomo, que posiblemente veía en Yoshitsune una amenaza para sus planes futuros, fue apoderándose de los dominios de su hermano uno por uno después de que este decidiera volver a Kyoto. Yoshitsune se exilió finalmente en Hiraizumi, bajo la protección de Fujiwara no Hidehira. Cuando Hidehira murió, sin embargo, su hijo Yasuhira creyó conveniente posicionarse junto a Yoritomo y asedió la residencia de Yoshitsune en Hiraizumi. Minamoto no Yoshitsune se suicidó después de contemplar cómo sus tropas habían sido derrotadas por los que una vez habían sido sus defensores. Fujiwara no Yasuhira hizo enviar la cabeza de Yoshitsune preservada en sake en el interior de un cofre barnizado con laca negra a su hermano Minamoto no Yoritomo. La desaparición de su hermano no fue suficiente para Yoritomo: el general envió sus ejércitos a Ōshū, la región de los países de Mutsu y Dewa, que aniquilaron a las tropas del clan Fujiwara, arrasaron Hiraizumi y exterminaron a Yasuhira. Así, Minamoto no Yoritomo consiguió extender sus territorios al norte de la isla central de Japón, al mismo tiempo que eliminaba cualquier posible resistencia futura a su figura y a su mandato.

Esta es la historia del sueño momentáneo de «la prosperidad de las tres generaciones» que Bashō rememora durante su visita a las ruinas de Hiraizumi. Esta sucesión de sospechas, intrigas y contiendas le permite construir un relato sobre la prevalencia eterna de la majestuosidad de la naturaleza frente a la fragilidad de la existencia vana del hombre. En una segunda parte del episodio, además, se produce un giro temático hacia la descripción de los dos salones del templo de Chūson, el salón de los sutras y el salón de la luz, con lo que a los dos niveles de existencia del hombre y la naturaleza descritos anteriormente se antepone un reino superior e inmutable alcanzable por medio de la unión del ser con su medio y su eventual trascendencia, que es el reino de lo espiritual. La estructura del frag-

mento es, nuevamente, bimembre, aunque esta vez su planteamiento parte directamente de las doctrinas budistas.

Tras una prolongada ausencia de seis capítulos, Bashō vuelve a dejar escritos poemas que resumen la jornada⁷⁵, dos de los tres que embellecen el conjunto del episodio. Como en otras muchas ocasiones, los poemas de Bashō sirven de síntesis de las meditaciones que expone sobre los lugares visitados. La composición de Sora que sigue al primero de los poemas, sin embargo, tiene una función especial: por un lado sirve como memento de la fidelidad del guerrero Kanefusa a su señor Minamoto no Yoshitsune, pero, por otra –y esta es la más interesante– enlaza los dos fragmentos de texto (el de la visita a los terrenos de Hiraizumi y el de la admiración de los salones del templo de Chūson) y es el objeto de un juego de palabras ideado por Bashō:

En la celinda
se atisba a Kanefusa
Serán sus canas⁷⁶
(Sora)

Los dos salones de los que había oído hablar cuando no peinaba canas y cuya noticia me había sorprendido mucho se abrieron entonces ante mí.

El poema de Sora, por otra parte bastante anodino, palidece frente a los dos *haiku* de su maestro. Si bien no son las obras maestras que se pueden leer en otras partes del diario, la armonía que se produce entre ellos y los textos que los preceden los convierte en auténtico paradigma del arte del *haibun*. El primero de ellos es una poetización de la paráfrasis del párrafo anterior sobre el poema «Vista de primavera» del poeta chino de la dinastía Tang Du Fu, y su genia-

⁷⁵ Aunque se menciona un poema de Sora en el capítulo de Matsushima, Bashō no incluye ninguna de sus composiciones en el viaje desde el capítulo de la lápida de Tsubo hasta el de Ishi no maki, ambos inclusive.

⁷⁶ Dado que el juego de palabras es intraducible, en la traducción he optado por incluir el modismo «cuando no peinaba canas» en la prosa de Bashō, pero este, obviamente, no se da en el original japonés. En su lugar, el juego se produce en torno al nombre del guerrero Kanefusa 兼房, que se pronuncia y escribe de la misma forma que la raíz del adverbio *kanete* 兼ねて (con anterioridad, antes, en el pasado).

lidad radica en acotar primeramente todo el paisaje de Hiraizumi en la creciente «hierba de estío» del primer verso para luego aludir a la condición efímera del hombre y su transitoriedad fantasmagórica por el mundo en los versos finales («son los bravos guerreros / huellas de un sueño»). El segundo poema es, ante todo, una joya estructural por la capacidad de su métrica de representar el contenido que se evoca en sus versos, esto es, la permanencia del Santuario de la Luz ante la tormenta que una vez lo azotó: en el original, la cesura obligada en los *haiku* (*kireji*, palabra de separación) se da a final del último verso, y da la sensación de que efectivamente el torrente de agua de la lluvia del quinto mes discurre fluidamente hasta pararse en dicho punto y dejar paso a la palabra que detiene tal corriente de agua, el prístino e inmaculado Salón de la luz («No cae el torrente / de estío en su recinto: /Salón de la luz»).

El paso de Shitomae

Si durante la mayor parte de *Oku no hosomichi* prevalece la estética melancólica e interrogante del *sabi*⁷⁷, la crítica ha señalado este capítulo como una rara manifestación de la estética *wabi*: la belleza encerrada en la sencillez y la austeridad. Los pesares del viaje son descritos con la resignación de lo que podría considerarse una carga natural. Las quejas del poeta, en esta ocasión, no son los lamentos a los que nos tiene acostumbrados, sino que ni siquiera se oponen a las adversidades que van apareciendo, sino que se toman como algo evidente. En cierta manera, Bashō impone su mirada sobre el paisaje en lugar de suprimirla para elevarlo, pero lo hace desde la calma de una observación apenas crítica con lo observado; de ahí surge una escena sencilla y parca de lluvia, despojada de cualquier sentimiento de melancolía por la tierra propia y en la que el hastío apenas es un hiato en la impasibilidad del ser. La belleza de lo simple expresado con natural normalidad tiene su primera inferencia en la parte final del párrafo que abre el capítulo («Permanecemos en mitad de la ano-

⁷⁷ Véase «Obra poética»

dina montaña sin poder hacer nada: Piojos y pulgas / y caballos que mean / junto a mi almohada») y alcanza un punto de inflexión poco antes de que el episodio concluya: «Da la sensación de que por los bordes de las nubes llueve tierra y barro, y pisando bambú enano, cruzando aguas, tropezando con piedras, con la piel bañada en sudor frío, salimos a la comarca de Mogami».

La descripción pormenorizada de los lugares que pisan es algo poco común en Bashō, aunque no extraño. Todos los paisajes de este capítulo son famosos lugares de *utamakura*, algunos de ellos recogidos en fuentes tan antiguas como el *Kokinshū* («Si estas dos islas / de Ogurosaki y Mitsu / fueran personas / las habría invitado a venir / como regalo para la capital»⁷⁸) o del *Fubokuwakashū* 夫木和歌集⁷⁹ («Como la flor sin boca / del mismo color te ves: / la rosa amarilla / de la aldea de Iwade / en Michinoku»⁸⁰). La ruta expuesta por Bashō es exactamente idéntica a la que señala Sora en su diario, por lo que podemos inferir, sin miedo a equivocarnos gravemente, que estos paisajes mencionados de las canciones fueron los que verdaderamente vieron los ojos del poeta (excepto los baños termales del pueblo de Narugo, del que con certeza Bashō pasó de largo para tomar la ruta de la ribera norte del río Araogawa⁸¹). Sorprendentemente, hasta la parte final, que, si tenemos en cuenta pasajes anteriores, arroja todas las sospechas posibles de ser ficción, ocurrió realmente, aunque no sabemos hasta qué punto se extiende la peligrosidad que menciona el guía. No obstante, hay un pequeño detalle que no se menciona, quizás escondido maliciosamente para proteger la imagen de penuria y dureza que se quiere transmitir con la caminata: el guía cargaba con los objetos del poeta

⁷⁸ *Ogurosaki / Mitsu no kojima no / hito naraba / miyako no tsuto ni / iza to iwamashi wo* をぐろさきもつのこじまの人ならば宮このつとにいざといはましを. Autor desconocido.

⁷⁹ Colección personal de poemas *waka* por Fujiwara Katsumata Nagakiyo 勝間田長清 durante el período Kamakura.

⁸⁰ *Kuchinashi no jiro tozo miyuru / michinoku no / Iwade no sato no / yamabuki no hana* くちなしの色とぞみゆる陸奥のいはでの里の山吹の花. El autor del poema es Ōe no Masafusa 大江匡房, célebre poeta del período Heian incluido en la famosa antología *Hyakunin Isshu*.

⁸¹ La parte más alta del río Eaigawa, que cruza la parte central de la prefectura de Miyagi y que es a su vez el afluente más importante del Kitakamigawa.

y su discípulo, que debían de ir más ligeros de lo que pudiera resultar («Entregamos nuestras pertenencias al guía de Sakaida para que las lleve y cruzamos el paso»). Aun así, el camino debió de ser dificultoso, ya que duró el día entero.

Obanezawa

Después del penoso y cansado recorrido del ascenso y descenso del paso de Shitomae, Bashō llega a Obanezawa y es agasajado por el hombre que allí le ofrece hospedaje, Seifū, cuyo nombre real⁸² era Suzuki Dōyū y que era conocido por todos por el nombre de Shimadaya Hachiemon. Contaba con una gran fortuna gracias a su negocio de venta al por mayor de cártamos⁸³ y otras actividades de tipo financiero. Practicante de la poesía de la escuela Danrin, la de Obanezawa no fue la primera vez que se entrevistó con Bashō: los dos poetas debían de haber mantenido una cordial amistad desde que se conocieran en una velada poética celebrada en el país de Musashi el día dos del sexto mes del año segundo de la era Jōkyō 貞享⁸⁴, es decir, apenas casi cuatro años antes de la visita del poeta de Ueno a Obanezawa. Según Bashō, su humildad era tan grande como su riqueza, por lo que podemos imaginar el placer que debió sentir el poeta durante esos días de descanso en el que «nos colma de atenciones por nuestro largo camino».

La estructura del capítulo, por lo demás, es sumamente simple: apenas tres líneas en la versión original para relatar el encuentro con el mercader de Obanezawa y cuatro composiciones poéticas que completan el cuadro. De estos cuatro poemas, tres fueron compuestos por Bashō y uno por Sora durante su estancia en la mansión de su huésped.⁸⁵ El primero de ellos es una clara salutación

⁸² Seifū, que significa «Viento puro», era su nombre de pluma.

⁸³ En japonés *benibana*, *Carthamus tinctorius*. Se empezó a utilizar las flores secas de esta planta como medicina en el período Heian, además de fermentarla para obtener un colorante natural para ciertos alimentos o para su uso como carmín de labios.

⁸⁴ El tres de julio de 1685.

⁸⁵ Según el *shorui* 書類 de Sora, el poema «Pincel de cejas [...]» habría sido escrito camino

a Seifū en la que se encomian los atributos de descanso de su hogar y se alude a la capacidad de renovación del huésped (el verso «De este frescor» es una referencia al seudónimo poético Seifū, el «viento puro» que refresca a sus huéspedes). Además, dos de los poemas, el segundo y el tercero, se refieren directamente a la cría de gusanos de seda, que, si tenemos en cuenta fuentes como el *Sugagomoshō*⁸⁶, era una actividad que estaba bastante extendida por toda la región de Obanezawa durante la antigüedad:

Originariamente, por la zona de Obanezawa había muchas zonas donde se criaban gusanos de seda, siendo lo cual por lo que este poema, si damos por bueno este fundamento, habla de las casas de cría. Por eso en el poema de Sora también se habla de la cría de gusanos. Con esto, la base [del poema] se muestra con claridad.

Abundan también las referencias a clásicos literarios, como es el caso del poema segundo, un préstamo directo de varias canciones del *Man'yōshū*. Por otra parte, se podría pensar en el poema primero como una referencia velada a los capítulos del templo de Ryūshakuji y del paso de Shitomae, ya que se hace hincapié en la idea del descanso y reposo frente a la dura y fatigosa travesía del capítulo anterior y se preludia el poema del templo «De este frescor» (*suzushisa ya*) con una estructura paralela que utiliza un vocablo fónicamente similar en el original japonés «Todo es silencio» (*shizukesa ya*).

Ryūshakuji

El templo de Ryūshakuji (o Risshakuji, el nombre que, junto con el de Yamadera «Templo budista de la montaña», recibe hoy día) se encuentra al nordeste de la ciudad de Yamagata en la prefectura homónima al pie de la montaña Hūshūyama. Posiblemente, este

al templo de Risshakuji, por lo que la decisión de Bashō de moverlo al capítulo de Obanezawa respondería a razones estéticas.

⁸⁶ 菅菰抄. Libro de crítica literaria de mediados del período Edo sobre *Oku no hosomichi* compuesto por Saryūan Riichi 襄笠庵梨一, estudioso de Bashō que llegó a realizar el mismo trayecto para recabar toda la información posible sobre el diario de viaje.

capítulo en que se relata la visita al templo sea uno de los más conocidos de todo el diario y el poema que en él se incluye es conocido por la gran mayoría de los japoneses (la influencia del poema de Bashō sobre las cigarras ha sido tal que en 1996 el Ministerio de Medioambiente decidió incluirlas en el *Nihon no oto Fūkei Hyakusen* 日本の音百風景 «Selección de cien sonidos de paisajes de Japón», una lista que busca la promoción y el redescubrimiento de los sonidos de la naturaleza frente a la creciente contaminación acústica, Yamashita, 1996). Gracias al poeta de Ueno, el templo es probablemente uno de los *utamakura* más famosos del imaginario japonés, equiparable al Hōryūji del célebre poema de Shiki⁸⁷.

El capítulo vuelve a contar con una estructura bimembre, de carácter muy simple, en la que la primera parte habla del templo y la necesidad de contemplarlo y la segunda describe sus recintos con una capacidad de calificación poética y un misticismo cautivadores. Todo el conjunto se orienta al motivo de la calma del silencio (*shizukesa*), de ahí la descripción de entes cuyo centro se desarrolla precisamente en dicho espacio ontológico: «el pino y la tuya envejecen», podemos suponer, sin que ningún movimiento altere el silencio de su ser; el musgo, en su calma pasividad, «suaviza la piedra y la tierra inveteradas»; frente a estos seres del silencio, el poeta habla de que «las capillas sobre los peñascos tienen sus puertas cerradas y no se oye el sonido de ningún ser», para rematar que la sacralidad de tal escena procede del hecho de que «el paisaje emana una calma solitaria». Bashō, consciente de que para encontrar esa calma solitaria debía comenzar el poema con un verso que transmitiera la quietud del silencio, cambió el verso inicial del borrador *Sabishisa ya* («Tristeza») por *Shizukesa*⁸⁸ ya («Todo es silencio»). La prosa se mueve exactamente por una calma solitaria, en la que todo se entrega a la quietud y la ausencia de sonido, hasta que, en los dos últimos versos

⁸⁷ «Comiendo un kaki / resonó la campana: / Hōryūji» (*Kaki kueba / kane ga naru nari / Hōryūji* 柿くへば鐘が鳴るなり法隆寺).

⁸⁸ *Shizukesa* es un término de difícil traducción. Se refiere a la ausencia de ruido, pero no de sonido (para expresar silencio se utiliza el vocablo *chinmoku* 沈黙), ya que este puede darse de una forma tenue que no perturbe el espacio en que se produce.

del poema que cierra el pasaje, se muestra la voz de la cigarra, cuyo eco reverberante no termina por destruir esa calma encerrada en el silencio, sino que funciona como catalizador del mismo al fundirse con el paisaje y servir como personificación del mismo.

Mogamigawa

El capítulo del río Mogami se divide en dos grandes bloques. El primero habla de Ōishida, ciudad cercana a Obanezawa en el país de Dewa, y de cómo allí les solicitaron un volumen de poesía porque «vacilando entre los vericuetos de lo viejo y lo nuevo, no tenemos una persona que nos guíe [en el arte del *haikai*]». Si leemos el *Haikai Shorui*⁸⁹ de Sora, podemos enlazar el episodio de Bashō con la velada poética que tuvo lugar «en Ōishida, en la residencia de Takano Hiraemon⁹⁰» en la que habría compuesto los siguientes dos poemas:

さみだれを
あつめてすずし
最上川 芭蕉
岸にほたるを
繋ぐ舟杭 一榮

Samidare wo
atsumete suzushi
Mogamigawa (Bashō)
Kishi ni hotaru wo
tsunagu funagui (Ichiei)

Fresco, recaudas
las lluvias de junio
Mogamigawa (Bashō)⁹¹
Una estaca de un barco
une luciérnagas en la orilla
(Ichiei)

⁸⁹ *Relación de las veladas de haikai*. Citado a través de (Ogata, 2012: 118-119)

⁹⁰ Poco se sabe de este hombre, salvo que estaba en contacto con Seifū, a quien envió varios poemas para contribuir a su antología *Okure sugoroku* おくれ雙六 (el *sugoroku* es un juego de dados japonés) y que seguía las doctrinas de la escuela Danrin en sus composiciones poéticas, que firmaba bajo el seudónimo de Takano Kazue.

⁹¹ Se trata de poemas escritos en colaboración, como es costumbre del *haikai*, por lo que Bashō y Sora se encargan de escribir el *hokku* (la estrofa inicial de tres versos de estructura métrica 5-7-5) y Takano Ichiei y Kawamizu el *waki* (la estrofa final de dos versos heptasílabos).

瓜ばたけ
いざよふ空に
影待ちて 曾良
里をむかひに
桑のほそみち

Uribatake
iza yō sora ni
kage machite (Sora)
Sato wo mukai ni
Kuwa no hosomichi (Kawamizu⁹²)

Campo de melones
en el cielo que duda
espera una sombra (Sora)
Hacia la aldea van
las sendas de moreras (Kazue)

La frase del hombre no identificado en el texto, además, es una cita del prólogo de Seifū a su obra *Okure sugoroku*, por lo que no queda ninguna duda de que el que se dirige a Bashō hablando de «la vieja semilla del *haikai*» no debió ser otro que el mismo Takano Hiraemon.

La segunda parte se centra en la descripción del paisaje en torno al río Mogamigawa, una de las tres corrientes más violentas de Japón junto a los ríos Fujigawa en Yamanashi y Kumagawa en Kumamoto. El pasaje es uno de los pocos de *Oku no hosomichi* que se dedica exclusivamente a la pintura de la geografía de los lugares visitados y no hay ninguna mención poética durante el fragmento en prosa: es posible que los barcos inabune que transportan el arroz y la cascada de Shiroito fueran suficientes para contentar al poeta, o que no dispusiese de la información suficiente para dar rienda suelta a su prurito intelectual. En cualquier caso, se especula que en el poema que cierra el bloque hay una referencia al *Meisho hōgakushō* 名所訪角抄 (*Selección de rumbos y lugares famosos*), una especie de guía de viajes publicada casi treinta años antes de la expedición de los dos poetas⁹³ en la que se lee «El Mogamigawa

⁹² Takakuwa Kawamizu 高桑川水, cuyo nombre real era Takakuwa Kanegura, fue el ōjōya (una especie de corregidor que tenía a su cargo varias poblaciones) de Ōishida. En el momento en que se encontró con Bashō, contaba con la misma edad que este, 46 años, y vivía ya retirado y ajeno a sus deberes como gobernante.

⁹³ La edición más antigua de la que disponemos data de 1666. Su composición, sin embargo, de ser ciertas las teorías que la adscriben al monje poeta Sōgi (1421-1502), se remontaría

es un río raudo» (*Mogamigawa hayakawa nari* 最上川早川也) y que habría servido de base a los versos «raudo, recaudas / las lluvias torrenciales / río mogami» (*samidare wo / atsumete hayashi / Mogamigawa*).

Las tres montañas de Dewa

El capítulo de las tres montañas de Dewa supone un punto de inflexión en el diario de *Oku no hosomichi*, ya que marca el comienzo de la parte final del mismo. Si en las entradas del diario se ha venido conectando cíclicamente estructural y temáticamente los capítulos que se iban sucediendo, esta conexión se acentuará más en esta segunda sección, que tiene un alto componente especular. El pasaje sobre el monte Gassan de este capítulo, sin ir más lejos, ha sido señalado por Yuasa como el inmediato relato paralelo del capítulo de Hiraizumi. Al mismo tiempo, el fragmento es otro de los capítulos de pasos de montañas a los que ya el lector se ha acostumbrado, además de que, en algunas ocasiones, las descripciones se asemejan a aquellas que se dieron en Sukagawa, donde también se habla de los agasajos del huésped que los acoge y se profundiza en las verdades espirituales a partir de la reflexión sobre la etimología gráfica de las palabras.

A lo largo de la primera parte se repiten en varios momentos palabras pertenecientes al campo semántico del sol y de la luna, lo cual se relaciona directamente con el imaginario desprendido del nombre del monte Gassan, que significa literalmente «Monte lunar»:

Después de subir ocho ri pisando hielo y nieve por medio de nubes de niebla, yo encima sospechaba que habíamos entrado al paso de las nubes del peregrinaje de la luna y el sol, se me cortaba la respiración, el cuerpo se me helaba y, al llegar a la cima, el sol se ponía y la luna aparecía. Tiro mi sombrero al suelo, hago una almohada con bambú

a, por lo menos, ciento veinte años antes de esa fecha.

tierno, me acuesto y espero el amanecer. Al salir el sol y extinguirse las nubes, bajamos a Yudono.

Este uso de un vocabulario relacionado con los cuerpos celestes no solamente viene motivado de la etimología del nombre Gassan, sino que, además, sirve como punto de unión de dos símbolos: el primero de ellos sería la historia de Kanshō y Bakuya (o Gan Jiang y Mo Ye, si nos atenemos a la pronunciación china de sus nombres), la pareja de herreros que forjó dos espadas con sus vidas en el Período de la Primavera y el Otoño en China, y cuyo ser estaría íntimamente ligado al Sol (Kanshō, lo masculino-solar) y la luna (Bakuya, lo femenino-lunar⁹⁴); por otra parte, se puede tomar la plasmación de los elementos luna y sol como una referencia a la frase inicial del diario *Tsukihi wa hakutai no kakaku*, donde el vocablo *Tsukihi* 月日 (tiempo, los días y los meses) está formado por los *kanji* de luna y sol.

De ser cierto el segundo, podría confirmarse, por otro lado, la posible importancia central de este motivo que señalamos en el capítulo de Shiogama. Junto al uso de este vocabulario cósmico, cabe destacar la permanente mención a las nubes, que puede ser interpretada como una referencia a sí mismo como peregrino (en el párrafo que hemos citado se habla, en concreto, de «las nubes del peregrinaje»), ya que, si recordamos el capítulo inicial del diario, podemos ver que Bashō, cuando habla de sus viajes del pasado, lo expresa diciendo: «yo mismo, invitado por el viento de las nubes esparcidas, deambulaba por costas y playas sin dejar de divagar». Podemos decir con poco riesgo de equivocarnos que para Bashō las fuerzas de la naturaleza y el tiempo mismo se manifiestan en la sucesión de la dualidad sol-luna y que la frágil vida de los hombres que se materializa en el viaje no es más que una nube errante que surca los cielos dominados por la luz de los dos astros que la aja y controla su destino.

⁹⁴ La cosmología taoísta atribuye al sol y a lo masculino un carácter yang, mientras que a la luna y a lo femenino se le asigna un carácter yin. Según la filosofía china, el yin y el yang son las dos energías opuestas y complementarias del mundo natural que determinan todas las relaciones que se desarrollan en él.

Sakata

Después del intenso capítulo de las tres montañas de Dewa, el de Sakata supone una entrada enormemente escueta y de la que podríamos decir que, si no fuera por los dos poemas que la rematan, su carácter literario sería casi anecdótico dado su alto contenido informativo: es uno de los pocos fragmentos que verdaderamente se asemejan a la entrada típica de un diario. La ciudad amurallada de Tsurugaoka estaba gobernada por Sakai Saemonnojō y contaba entre sus vasallos a Nagayama Gorōemon Jūkō, a quien Bashō menciona directamente en el texto. Este hombre, del que se cree que se inició como discípulo de Bashō en una supuesta estancia en Edo, vivía cerca del templo de Daishōji y junto a él se hospedaron el poeta, su discípulo Sora y el hombre que los había guiado a través de las montañas de Dewa, Sakichi. Allí, según el diario de Sora, compusieron el volumen de *haikai* del que habla Bashō, en el que firmaron los nombres de Bashō, Sora, Jūkō y Romaru⁹⁵. De allí parten y se despiden de Sakichi para dirigirse a Sakata en barco, que hasta hace muy poco había sido un puerto más perteneciente al señorío de Tsurugaoka, hasta que Kawamura Zuiken 河村瑞賢 (1614-1699)⁹⁶ lo convirtió en el centro de paso de navíos mercantiles de la región de Tōhoku y le dio a conocer una riqueza y una fama de la que jamás había disfrutado hasta entonces. Allí se reúnen con En'an Fugyoku, una de las personalidades más prestigiosas de la región de Sakata, y junto a él compusieron algunos poemas durante su excursión a Kisagata –además de hospedarse en su casa–, entre los que se encuentra aquel que Bashō menciona en el texto («Montaña ardiente / A Fukuura voy / tomando el fresco»). El segundo de los *haiku* («Al sol caliente / lo ha

⁹⁵ Kondō Rogan era otro de los nombres de Zushi Sakichi, como sabemos por las dos cartas que Bashō le dirigió en vida (la primera se la enviaron desde Niigata, poco después de separarse, agradeciéndole sus servicios; la segunda está fechada el 8 del mes segundo del año 5 de Genroku, es decir, tres años después, y es una carta de recomendación para que acoja a su discípulo Kagami Shikō, quien estaba viajando por Ōshū; véase Hagiwara, 2019: 82 y 183-184)

⁹⁶ Se le considera uno de los grandes emprendedores comerciales de mediados del período Edo.

metido en el mar / el río Mogami») fue recitado el día 14 con ocasión de la invitación de Terashima Hikosuke⁹⁷ a su residencia. El día 23 fueron invitados por Tōsui, y también celebraron una velada poética, por lo que la producción de poemas en Sakata fue bastante prolífica. Durante esa estancia, como ya hemos dicho, visitaron Kisagata, cuyo recorrido conforma el capítulo siguiente.

Kisagata

El capítulo de Kisagata se conforma como un reflejo del capítulo de Matsushima y su estructura supone un importante contrapeso de aquel. Por otra parte, junto con ese pasaje y el de Hiraizumi, se constituye como el tercer punto álgido del diario de Bashō. La construcción del capítulo como un episodio especular del de Matsushima es evidente en numerosos puntos: se funden los versos y escritos de la tradición poética anterior con el paisaje observado por el poeta para resaltar la solemne trascendencia del lugar visitado; se incide en la identidad paisajística de los dos sitios al principio (tanto Matsushima como Kisagata son descritos como espacios donde el mar y la tierra se abrazan en una cópula de ríos, ensenadas y montañas) para luego definir la distinción entre las dos unidades de esta dualidad poética («En un *ri* en todas direcciones, una fisonomía que semeja la de Matsushima y que es, al mismo tiempo, distinta. Es como si Matsushima riera y Kisagata le guardase rencor»); finalmente, hay una inversión en el modo de utilización de los poemas que cierran ambos episodios, ya que, si en el de Matsushima el poeta principal calla y deja unos versos de su discípulo para completar la prosa (se trata, por otra parte, de un falso clímax negado, ya que se desea hacer hincapié en la inefabilidad de la hermosura de Matsushima), en el capítulo de Kisagata se cierra con una profusión poética tal que de los cinco poemas que rematan el episodio, dos son de Bashō y uno es de un mercader del país de Mino que se encontraron por el camino que dice llamarse Teiji.

⁹⁷ Oficial de Sakata.

Por otra parte, la elaboración de la alegoría de Matsushima como mujer hermosa y de Kisagata como su oscura contrapartida está maravillosamente elaborada a partir de una exquisita selección y reforma de poemas clásicos. Gracias al diario de Sora, sabemos que la ruta que Bashō nos presenta difiere bastante en los tiempos y en el modo de la visita que en realidad efectuaron, ya que esta se vio constantemente interrumpida por las fuertes lluvias que visitaron las tierras de Tōhoku aquellos días. Bashō mezcla fragmentos de su paso por Kisagata con el contenido del poema 飲湖上初晴後雨 («Bebiendo en el lago al clarecer después de la lluvia») que compuso el poeta Su Shi, poeta chino de la dinastía Song y uno de los literatos de más renombre del siglo XI en China. Ese poema, muy conocido en Japón, no es citado casualmente, ya que el lago al que Su Shi dedica su poema no es ni más ni menos que el lago Xihu (o Seiko, en la lectura japonesa de los caracteres han) y que es nombrado exactamente al principio del capítulo de Matsushima («Matsushima es el mejor paisaje de Fusō, y no se ruboriza ante los lagos Seiko y Dōtei»). A este paralelismo unido por medio de la cita, Bashō emplea su característico ensamblaje de las canciones de *utamakura* recordando los versos de los waka de Saigyō y del maestro Nōin. Todo esto nos lleva a pensar en las mismas palabras de Ogata (2003: 128):

Es necesario señalar que es verdaderamente cierto que la mediación de los poemas de los antiguos en [la comparación entre] la belleza húmeda de una Kisagata que se asoma a la melancolía del mar de Japón frente a una Matsushima en la claridad del océano Pacífico está representada e insertada magistralmente.

Si Matsushima es el silencio frente al paisaje, Kisagata es la voz de los poemas de los antiguos encarnando en un paisaje, siempre quedándose atrás, palideciendo ante la belleza primera del primer paisaje y quedando como una imagen cercana al recuerdo, dando un resultado en el que parece «como si Matsushima riera y Kisagata le guardase rencor».

Los dos poemas que deja Bashō en el cierre son altamente representativos de las características del capítulo de Kisagata y de

su función estructural en la obra. El primero de ellos nos habla de Seishi o Xi Shi, una de las Cuatro Bellezas de la Antigua China que habría vivido durante los períodos de Primavera y Otoño⁹⁸: Xi Shi, que da nombre al lago Xihu, del que se dice ser su encarnación, es comparada con el mismo lago por Su Shi en el poema que Bashō recrea en su texto. Según la leyenda, Xi Shi murió ahogándose en el fondo de un lago, por lo que representaría la belleza destruida por el infortunio y la tragedia. Este primer poema, por tanto, representaría la relación entre los dos lugares: la concubina perdida entre la lluvia (Kisagata-Xi Shi) y «una mujer hermosa que se acicala el rostro» (Matsushima).

El segundo de los poemas es una referencia explícita al poema que su discípulo, Sora, compuso durante la estancia en Matsushima. Si en el poema de ese episodio pide al cuclillo que tome la forma de la grulla, en este una grulla verdadera moja sus patas en el mar fresco de las corrientes que vienen y van de Shiogoshi. La relación no es del todo clara: podría ser que Bashō se refiera a que la belleza de Kisagata es única, frente a la cambiante y multiforme belleza de las islas de Matsushima, o podría ser, también, que Bashō eligiese la grulla para establecer ese puente especular entre las poesías de ambos episodios; en cualquier caso, la relación entre los dos es clara: Kisagata y Matsushima se contemplan en sus rostros y nacen de los ojos en que se reflejan.

Camino de Echigo

El capítulo dedicado al camino de Echigo puede ser considerado como uno de los múltiples episodios de paso que, como hemos ido viendo, se dan a lo largo del diario. Sin embargo, y a pesar de su brevedad, posee algunas características especiales que marcan una nueva estructura dentro del poema. Algunos autores señalan que, al acabarse la lista de destinos que Bashō enumera al principio del

⁹⁸ Entre el 771 y el 476 a.C.

diario (es decir, de los *utamakura* que quiere visitar), la entrada augura el inicio de una segunda parte a nivel temático. Es posible, a su vez, interpretar el episodio como el comienzo de una tercera parte que continuaría el relato de la primera (inicio del viaje por regiones conocidas) y segunda (adentramiento en caminos jamás pisados). En cualquier caso, es evidente su condición de puente hacia una nueva etapa, en la que, tras haber conquistado el poeta sus objetivos de visitar los paisajes ignotos de la poesía, se dirige a la calma y al placer de un viaje tranquilo hacia un nuevo destino: Bashō pone rumbo hacia el oeste.

En cierta manera, la entrada recuerda al capítulo «Partida», e incluso parece haber cierto paralelismo entre «aspiramos a las nubes de la región de Hokurokudo y el recuerdo lejano duele en el pecho: oímos que quedan ciento treinta *ri* para la ciudad de Kaga» y «sentí el pecho oprimido por la idea de los tres mil *ri* por venir. Vierto lágrimas de despedida sobre estas calles fantasmagóricas». Por lo demás, parece ser que Bashō no encontró nada reseñable durante su marcha por el paso de Nezu, ya que apenas dedica una línea para excusarse por no haber registrado los nueve días que duró la marcha. Gracias al diario de Sora, sabemos que, durante ese breve período de tiempo, partió de la casa en Sakata de un discípulo llamado Omiya Saburō Bei (Ōshi), donde había compuesto un poema, se hospedó en varias aldeas, llegó a Niigata, vio el mar de Japón desde el cabo de Izumo, asistió a una celebración poética en Naoetsu y llegó, por fin, a Ichiburi, después de pararse en varias poblaciones más. De todo ello, Bashō prefirió callar y dejar tan solo las dos composiciones que había presentado en Naoetsu. La última de ellas, si bien no aporta detalles sobre su ruta, sí da cuenta de la emoción que debió sentir frente al mar de Sado⁹⁹. El primer poema, directo y conciso, nos informa de la fecha de Tanabata, el festival de las estrellas, en el que Bashō nos transmite con sinceridad y sin arrebatos su melancolía por el tiempo.

⁹⁹ Para una interpretación del poema, véase «Obra poética».

Ichiburi

El de Ichiburi es, sin lugar a dudas, uno de los capítulos más novelescos de todo el diario. Dado que no hay ni rastro de esta historia en ninguna carta de Bashō a sus discípulos ni el diario de Sora muestra registro alguno («El día 12 [...] llegamos a Ichiburi. Pedimos posada. El día 13, partimos de Ichiburi»), las posibilidades de que se trate de una invención literaria no son escasas. Más allá de que esté basado en un hecho real o no, la aparición de dos prostitutas que se dirigen al Gran Santuario de Ise no es ni mucho menos, un acontecimiento alejado de lo verosímil: era frecuente en el período Edo encontrarse con servicios de prostitución en grandes poblaciones, además de ser de sobra conocido que el camino de peregrinación a Ise comportaba un gran acontecimiento del que los prostíbulos y los establecimientos dedicados a las transacciones sexuales obtenían un nada despreciable rédito económico (durante el período Genroku, en el que se realiza el viaje de *Oku no hosomichi*, el barrio de Furuichi, de la ciudad de Ise, se hizo famoso por sus muchos establecimientos de prostitución de lujo disfrazados de casas de té y llegó a ser el tercer distrito de prostitución más grande en Japón, detrás solamente del Yoshiwara en Edo y el de Shimabara en Kioto)¹⁰⁰.

Además de su estilo novelesco, la crítica señala tradicionalmente el enfoque del episodio en el tema del amor. Esta interpretación tiene su origen en el *Oku no hosomichi tsūkai* 奥の細道通解 (Comentario de «Oku no hosomichi») del poeta del período Edo Baba Kinkō 馬場錦江, en el que el crítico expone abiertamente que «el amor que emana de este capítulo de esta crónica debe ser [tratado] de único en este libro» (citado en Hinotani, 1982: 308). A partir de ahí, se ha intentado en muchas ocasiones conciliar el sentido amoroso del término *koi* 恋 expresado por Baba con la conmiseración budista de Bashō o con el deseo de este de evitar cualquier tentación mundana en su peregrina-

¹⁰⁰ Algunos peregrinos solían terminar aquí los largos períodos de abstinencia que se habían impuesto durante el viaje y disfrutaban tanto de la oferta de estos locales como de la gran proliferación de obras teatrales representadas en los tres teatros del distrito. Para un estudio sobre las relaciones entre la peregrinación al Gran Santuario de Ise y la prostitución en el período Edo (cfr. Teeuwen y Breen, 2017).

naje espiritual e, incluso, se habla del capítulo como la respuesta a un *renku* conformado por los capítulos de Kisagata y el de Echigo. Es cierto que podría existir la relación que algunos autores establecen entre la Xi Shi repudiada citada en Kisagata y las dos prostitutas apuradas de Ichiburi y que se podría incluso hablar de erotismo paródico en el poema que Bashō escribe al final; sin embargo, opino sinceramente que apelar al término *koi* para unificar temáticamente las dos escenas bajo el rótulo del amor es una interpretación un tanto desviada de lo que se puede colegir del texto. La agrupación de semejante variedad temática bajo el tema del amor solo podría ser aceptable bajo una interpretación paródica del mismo concepto: a la solemnidad y admiración del amor de los amantes en Tanabata y el destino trágico de Xi Shi seguiría, así, un capítulo en que lo carnal y la risa velada (la misma que Matsushima le dedica a Kisagata) se materializan para ridiculizarlo. Pese a todo, y por el tono que Bashō emplea para referirse a la condición desgraciada de las mujeres a las que niega ayuda, parece más bien la presentación de un episodio acompañado de una inquietud con sabor a moralina budista.

Camino de Echū / Nago

La travesía por el camino de Echū responde a la estructura de los capítulos llamados «de paso», en los que los *utamakura* apartan casi totalmente al paisaje. Aunque el recorrido definido por Bashō y el delineado por Sora no difieren en ningún punto, en el segundo el discípulo expresa la imposibilidad de visitar los sitios deseados; las razones, probablemente, se deban a que el extremo calor que suele quedar del verano durante los primeros días de otoño¹⁰¹ afectase a la salud quebradiza de Bashō («El viejo no tiene buen aspecto», diario de Sora).

En cualquier caso, el pasaje está formado por continuas alusiones a la poesía japonesa. La bahía de Nago era famosa por aparecer en numerosos poemas, de entre los que destaca uno de Ōtomo no Yakamochi¹⁰²

¹⁰¹ En Japón se conoce a estos días como *zansho* 残暑.

¹⁰² Poeta del período Nara.

(718-785) recogido en la antología *Man'yōshū* («El viento del este... / Dicen que sopla fuerte / a las pescadoras de Nago / se las ve esconderse remando / en sus pequeños barcos»¹⁰³). De la misma manera, el mar de Ariso, topónimo que en la realidad no llegó a existir, está tomado de otro waka de Ōtomo no Yakamochi, también del *Man'yōshū* («En el mar furioso / del cabo de Shibutani / se acercan las olas: / una y otra vez recuerdo / los muertos del pasado»¹⁰⁴). «Las olas de glicinias de Tago», referido al ir y venir de las flores por el viento, es una expresión sacada de un poema de Kura no Nawamaro 蔵縄麻呂¹⁰⁵, recogida, cómo no, en el *Man'yōshū* («Pongamos en la cabeza / las olas de glicinias / que tiñen la bahía de Tako / para las gentes / que no pueden verlas»¹⁰⁶). Frente a esta gran cantidad de citas de poemas recogidos en el *Man'yōshū*, se encuentra intercalada en el texto una locución muy utilizada en poesía (蘆の一夜, un sueño de caña) y que ya es utilizada en el poema 807 por Kōka Mon'in no Bettō («Un sueño de caña / de la ensenada de Naniwa / para una noche / debo apostar mi vida / mientras suspiro de amor»¹⁰⁷). Así pues, y nuevamente, de un paisaje de poco interés, Bashō deja escrito el recorrido que tantas muchas veces habría imaginado durante sus incesantes lecturas de los clásicos.

Kanazawa

Kanazawa, ciudad dominante de la región de Chūbu, fue durante el período Edo un punto de encuentro poético para los habitantes de la

¹⁰³ *Ayu no kaze / itaku fukurashi / Nago no ama no / tsurisuru obune / kogikakuru miyu* あゆの風
いたく吹くら奈呉の海人の釣する小舟漕ぎ隠る見ゆ

¹⁰⁴ *Shibutani no / saki no Ariso ni / yosuru nami / iyashikushiku ni / inishie omoeru* 渋谿の崎の荒
磯に寄する波いやしくしくにいにしへ思ほゆ

¹⁰⁵ Poeta del período Nara que fue destinado a servir en Echū. Se desconocen sus fechas de nacimiento y muerte.

¹⁰⁶ *Tako no ura no / soko sae niou / fujinami wo / kazashite yukamu / minu hito no tame* 多胡の浦
のそこさへにはふ藤波をかざして行かむ見ぬ人のため

¹⁰⁷ *Naniwae no / ashi no karine no / hito yue / mi wo tsukushite ya / koi watarubeki* 難波江の芦
のかりねのひとよゆゑみをつくしてや恋ひわたるべき. Las palabras del poema están llenas de dobles sentidos: *ashi no karine* se refiere a un «caños que queda después de segar» 芦の刈り根 o la «dormitación» 仮寝; *hitoyo* puede ser interpretado como «el tallo de un caño» 一節 o «una noche» 一夜; *miotsukushi* puede ser tanto «una baliza para señalar caminos para los barcos» 漂標 o «apostar todo a algo» 身を尽くし. De esta manera, el poema es casi intraducible.

zona central de Japón, por lo que Bashō fue cálidamente acogido durante los nueve días que, según el diario de Sora, duró su estancia. El capítulo, que puede interpretarse como un homenaje a la amabilidad de los poetas de Kanazawa con el gran maestro del *haikai*, es un elogio de Issho, un joven escritor de versos que regentaba una casa de té en la ciudad y que practicaba los estilos Danrin y Teitoku, hasta que, años después de publicar en una antología titulada *Hitomatsu* 一松 (*Pino solitario*), murió a la edad de 36 años.

El episodio recuerda, en cierto punto, al de Gozaemon y a aquellos otros en que se describe, casi de manera costumbrista, la sencillez y santidad de los personajes que Bashō se va encontrando por el camino. Isshō, al igual que el Hotoke Gozaemon el Buda, está definido como personaje por el significado de su nombre y es, a su vez, una alusión triste a su fatal destino: según las letras *kanji* que Bashō escribe, este quiere decir, «una sonrisa»; de ahí que el poeta lo define como «grato nombre». El viento del otoño, *kigo* que acompaña a dos de los poemas (siendo sustituido en uno por «otoño fresco»), introduce la melancolía del otoño para despedir al compañero de los poetas de Kanazawa.

En cuanto a alusiones poéticas, en el principio se menciona el valle de Kurikara, antiguo lugar de batallas, y el monte de Unohana, mencionado en un poema de Kakinomoto no Hitomaro (662-710)¹⁰⁸ («Incluso lloviendo / de esta manera / el cuclillo / en Unohanayama / no habrá dejado de cantar»¹⁰⁹).

Santuario de Tada

El episodio del Santuario de Tada en Komatsu está dedicado completamente a la figura de Saitō Sanemori, guerrero del clan Taira durante las guerras Genpei que aparece en el *Heike monogatari* y en el *Hōgen*

¹⁰⁸ Poeta del período Asuka, contado entre los treinta y seis inmortales de la poesía.

¹⁰⁹ *Kakubakari / ame no furaku ni / hototogisu / unohanayama ni / naoka nakuramu* かくばかり
雨の降らくに霍公鳥卵乃花山になほか鳴くらむ

monogatari 保元物語¹¹⁰. Sanemori, cuya vida fue adaptada en la obra de noh que lleva su nombre por Zeami, había servido a Minamoto no Yoritomo en las rebeliones de Hōgen y Heiji y pereció a manos de Tezuka Mitsumori en la batalla de Shinohara a la avanzada edad de 73 años (según el *Genpeijōsuiki* 源平盛衰記¹¹¹). Aquel día, según los escritos, Sanemori, negándose a acabar sus días como un viejo guerrero o *oimusha* (老い武者) decidió teñir sus cabellos de negro para ocultar sus canas y luchar sin que sus enemigos olvidasen por su aspecto luchar contra él como aquello que realmente era: un general temible y curtido en la batalla. En el momento en que su cabeza fue entregada a Yoshinaka, el daimyo a quien había servido directamente hasta cambiar su servicio al clan Taira, su antiguo amo no lo reconoció. Higuchi Kanemitsu advirtió a Yoshinaka que se trataba de Sanemori y, después de hacer lavar la cabeza y ver cómo el negro de su cabeza se desteñía, se dice que su antiguo señor lloró en secreto la muerte de su fiel siervo. Las reliquias que Bashō observa, a las que dedica todo este capítulo, émulo del de Hiraizumi en cuanto a su contemplación entristecida de las grandes proezas de los héroes del pasado, son las mismas que Yoshinaka consagró al santuario para honra de su vasallo.

Según el diario de Sora, Bashō llegó a Komatsu el siete de septiembre y, al día siguiente, el mismo día que visitó el santuario de Tada, compuso el poema «Es un encanto» para una reunión poética (lo recojo en el capítulo de Kanazawa, ya que Bashō, intencionadamente, separa el capítulo dedicado a las reliquias del poema escrito en Komatsu para darle más relieve a la historia de Sanemori). El poema final consta de dos versiones, siendo la definitiva la recogida en el diario (el primer verso «*anamuzan yana*» es sustituido por «*mu-zan yana*»). La primera versión fue ofrecida al santuario de Tada por Bashō, como recoge su discípulo en una entrada de su diario («Poema en ofrenda a Hachiman. Es un poema de Sanemori»).

¹¹⁰ Obra anónima del período Kamakura y uno de los primordiales *gunki monogatari* 軍記物語 «cuentos o historias de guerra»). Se centra en la rebelión de Hogen, una breve guerra civil de apenas un mes de duración en la que se decidió la sucesión al trono imperial.

¹¹¹ *Gunki monogatari* (historias bélicas) de finales del período Kamakura.

El templo de Nata

El templo de Nata, que todavía puede ser hoy visitado en el barrio de Nata de la ciudad de Komatsu, está dedicado a Senju Kan'non¹¹² y fue justamente el lugar en que se erige el recinto dedicado a la diosa de la Merced donde el maestro Taichō, monje shugendō del período Nara, construyó con sus propias manos la primera capilla. Según se cuenta, el templo se llamó Hakuseisan Shirane-ji, hasta que el emperador Kazan lo renombró como Nataji o templo de Nata¹¹³.

En cualquier caso, la visita al templo es excusa suficiente para Bashō para realizar una nueva alteración del orden cronológico: si bien, según su discípulo, habrían llegado a los baños termales días después de pasar por Nata, Bashō prefiere terminar con la vista del templo y mencionar, sin detenerse, su intención de dirigirse a un lugar de descanso. En ello, por supuesto, radica la intención de buscar un lugar lo suficientemente trascendente como para dedicarle una entrada. Bashō, que no suele tener reparos en extenderse para hablar de los placeres de tipo estético o contemplativo-espiritual o para quejarse de las penurias del viaje, suele evitar hablar de los momentos de alivio o de descanso para el cuerpo y todo lo que ate a la banalidad del mundo. Hay, sin embargo, un motivo más: la necesidad de incorporar un poema.

El poema, que, como ya hemos comentado en el apartado de poesía, destaca por un uso renovado de la aliteración que supera los chascarrillos de la escuela Danrin¹¹⁴, es, además, un elemento que ayuda a percibir el tipo de estructura que Bashō planeaba conferir a todo el capítulo para ensamblarlo en la estructura del diario. El término *akikaze* «viento de otoño», tan utilizado en la poesía japo-

¹¹² A esta forma de Kan'non se la conoce así por poseer mil brazos.

¹¹³ Las fuentes, por supuesto, son literarias. El emperador Kazan, figura casi mítica por haber dejado el trono y convertirse en monje, ha podido (y seguramente fue) objeto de la fantasía popular y/o novelesca. Aunque no se tienen pruebas fehacientes, se cree que su viaje por los templos dedicados a la diosa Kannon fue el inicio del *Saigoku sanjūsansho* 西国三十三所, el peregrinaje que va desde Wakayama hasta Gifu atravesando todo Kansai.

¹¹⁴ Véanse pp. 20-21.

nesa que hoy día puede ser considerado un vocablo manido, sirve para intensificar la melancolía del recuerdo, lo que las aliteraciones se encargan de repetir con un constante soplado que se repite y repite. La renovación de la palabra, en este caso, viene desde la unión de lo formal y el contenido expresado: en la adivinanza del viento de otoño que juega con nosotros con su soplo encontramos la alegría del descubrimiento; en la imagen del hombre que contempla cómo el blanco del viento se desgasta sobre la blancura de las piedras vemos, sin embargo, la tristeza del otoño y el cansancio de un viaje que se alarga y se repite.

Yamanaka-Despedida

El poema que encabeza la entrada del diario es una reelaboración de un poema insertado en un *kaishi* que Bashō había compuesto a petición del dueño de la posada en que se hospedaron de los baños termales de Yamanaka. El *kaishi*, en concreto, decía así:

Viajando junto a las costas rocosas del Mar del Norte¹¹⁵, por fin podemos relajarnos en las aguas termales de Yamanaka, en la región de Kashū¹¹⁶. Según los aldeanos, este lugar es una de las tres aguas de más renombre de Fusō¹¹⁷. Ciertamente la piel y la carne se hidratan y el agua caliente hasta los huesos. El ánimo se relaja y da la sensación de que el color de la cara recupera su brillo. Es como estar en el paraíso. Ni Jidō tendría aquí la necesidad de arrancar los tallos de los crisantemos:

En Yamanaka
Se postra el crisantemo
al olor del baño (Ogata, 2001: 158)

El poema está basado en una leyenda denominada *Kikujidō* 菊慈童, que Bashō podría haber conocido a través del drama noh homónimo, o quizás incluso de la propia fuente de la que se dice que mana tal leyenda: el volumen XIII del *Taiheiki* 太平記, un *gunki monogatari*

¹¹⁵ El Mar de Japón.

¹¹⁶ Nombre de la actual región de Kaga.

¹¹⁷ Japón.

fechado entre los siglos XIII y XIV de nuestra era. Dicha leyenda comprende la historia de Jidō, el mancebo¹¹⁸ del rey Baku¹¹⁹, quien, expulsado como castigo a la montaña de Tekken¹²⁰, llegó a vivir más de ochocientos años alimentándose solamente de las gotas de rocío que colgaban de las plantas. El poema, por tanto, hace referencia a esta historia a partir de la comparación de la sagrada montaña de Tekken con Yamanaka (Yamanaka significa literalmente «en mitad de la montaña») y los poderes curativos del rocío que Jidō bebía con el olor del agua termal¹²¹ de la posada del hombre que los hospedaba; es, pues, un elegante y distinguido saludo literario que presenta sus respetos a la amabilidad del buen gerente. La referencia a la historia de *Kikujidō*, por si fuera poco, se refleja, también, en los versos finales, donde Bashō, hablando de que «se borrarán las notas /de rocío en mi sombrero», recuerda con una imagen fugaz la epístola dirigida al posadero Kumenosuke y el rocío que el protagonista de la historia legendaria bebió hasta pasar casi un milenio.

En el diario de Sora también se hace referencia a la despedida entre maestro y discípulo, por lo que podemos tomarla como cierta. Según el registro de Sora, los dos habrían pasado cinco días juntos en los baños termales de Yamanaka, del diez de septiembre al quince; después, el poeta se encaminó hacia Hokushi y el templo de Nata, mientras que su discípulo, que se había dirigido al templo de Daishōji, se hospedó dos noches en el templo de Zenshōji.

Zenshōji

Este capítulo vuelve a ser uno de los muchos registros de las tierras que Bashō va visitando y se aleja de las grandes composiciones literarias

¹¹⁸ El *chōdō* era un mancebo que servía a un noble o señor de la guerra durante la batalla y que lo satisfacía sexualmente en lugar de la cortesana, ya que las mujeres tenían prohibida la participación en dichos lugares.

¹¹⁹ El quinto rey de la dinastía Zhou, conocido como el rey Mu en China.

¹²⁰ 躰泉

¹²¹ Muchos *onsen* o baños termales son famosos y apreciados por sus fuertes olores a sulfato y azufre.

de capítulos precedentes, como el de Hiraizumi o el de Matsushima. A pesar de la falta de intención de dotar al capítulo de peso literario, Bashō deja una agradable estampa en la que se plasma con sencillez la vida monacal y la recién experimentada soledad del viaje (aunque le acompañaba, desde Kanazawa, Hokushi). El impresionismo del pasaje actúa, pues, en favor de su calidad, y, a pesar de su amenidad, podemos encontrar en él fragmentos exquisitos donde la serenidad del paisaje se funde con la sencillez del acto humano presente en la entrega religiosa de los monjes («Yo también oigo el viento de otoño y me recuesto en este convento; el cielo de la aurora se acerca mientras las voces leyendo sutras se clarifican; suena la campana matinal y entro al comedor»).

Algunos autores (Ogata; Ebara) señalan esta entrada como un punto de inflexión en el que Bashō siente el apremio por el fin del viaje. No se escapa al lector que el fragmento despide una cierta melancolía no dirigida exclusivamente a la ausencia del fiel compañero de viaje Sora, sino también al descanso y al retiro. Esta sensación viene también de un cúmulo de imágenes que retrotraen al viaje y a su fin: las expresiones del tiempo con medidas espaciales («estuvo hace una noche, pero es igual a mil *ri*»); las referencias al principio y al fin de la peregrinación en la mención del otoño («yo también oigo el viento del otoño») y de la aurora, claves naturales de los capítulos de «*Ōgaki*» y «*Partida*», respectivamente, y las sandalias que Bashō calza con prisa para volver al camino.

En cuanto a las circunstancias concernientes al fragmento, no hay mucho que requiera explicación. Bashō se hospedó en Zenshōji, un templo en el asentamiento y conjunto de templos de Daishōji y que funcionaba como capilla de la familia de Yamaguchi Genban 山口玄蕃, antiguo señor de dichas tierras. Tanto Bashō como Sora habrían sido hospedados por recomendación de Kumenosuke, del que se cree que era sobrino del monje superior del templo.

El pino de Shiogoshi

Este capítulo se inserta probablemente para evitar un solapamiento entre la despedida de Sora y la de Hokushi y funcionaría a modo de un

yariku 遣り句 o verso de enlace (Ogata, 107). El fragmento es uno de los numerosos nudos con que Bashō enlaza el paisaje que ve con la tradición poética para dar unicidad entre el mundo y la poesía, como ya hemos visto en varias ocasiones en entradas anteriores. El núcleo del fragmento es un poema que Bashō atribuye a Saigyō. Sin embargo, no se tiene constancia de que la composición fuera suya: en todo el *Sankashū* ni en otras antologías del poeta se encuentra *waka* alguno con semejante comienzo. Takahashi Riichi, crítico del período Edo, escribió en su *Oku no hosomichi sugamoshō* que el poema parece ser una canción escrita por el Sabio Rennyō 蓮如 y señala al *Kiganki*. En esta obra, sin embargo, aunque hay un *waka* similar, no se confirma la autoría de ninguno de los dos poetas, ya que la composición aparece sin firma alguna: «El pino de Shiogoshi / está en la orilla / allá, al fondo / de Yoshisaki»¹²².

Según las investigaciones de Akabane Manabu, son insuficientes las pruebas que darían la autoría a Rennyō de este poema. En cualquier caso, Bashō parecía conocer esta u otra versión del mismo. De ser la misma que la recogida en el *Kiganki*, Bashō estaría faltando ligeramente una vez más a la verdad, ya que, si bien no habría añadido nada al poema, sí habría hecho retoques a los versos que conocía. En cualquier caso, no se debe tomar, creo, como una suplantación, sino como un homenaje a Saigyō y un intento de unificación de su viaje con el de los antiguos, que también viajaban.

Tenryūji. Eiheiji

El capítulo toma como centro la despedida entre Hokushi y Bashō. Hokushi, si bien aparece de repente en este fragmento, había acompañado a Sora y al poeta desde Kanazawa. Se llamaba Tachibana Genshirō y era un *togishi* 研師 (un artesano dedicado a pulir espejos y afilar espadas) originario de Komatsu. Tanto él como su hermano pastor aprovecharon la venida de Bashō a Kanazawa para hacerse sus discípulos y se convirtieron posteriormente en figuras claves de

¹²² 汐越しの松は吉崎の向かふのなぎにあり (*Shiogoshi no / matsu wa Yoshisaki / no mukō no / nagi ni ari*).

su escuela poética en la región de Kaga. En el libro, un compendio del propio Hokushi, podemos encontrar una forma anterior del poema de Bashō junto al poema de respuesta de Hokushi:

En Matsuoka, cuando nos despedimos el viejo¹²³ y yo, escribimos en el abanico:

もの書て
扇子へぎ分る
別哉 [翁]

Mono kakite
ōgi hegiwakuru
wakare kana (Okina)

Escribo algo
y rompo un trozo del abanico:
la despedida (El viejo)

笑ふて霧に
きほひ出ばや [北支]

Warōte kiri ni
kioi ideba ya (Hokushi)

Riendo, hacia la niebla
saliendo con decisión
(Hokushi)

El resto del capítulo, por lo demás, no es especialmente difícil de clasificar. En consonancia con los capítulos anteriores, el fragmento mantiene la tendencia de Bashō de seguir los *utamakura* de Saigyō, en esta ocasión los templos zen de Tenryuji y Eiheiji.

Fukui

Entre la tristeza de la despedida con Sora y la nostalgia por el fin del viaje, Bashō inserta repentinamente un episodio con evidente intención cómica: la visita a Tōsai en Fukui. La frase del poeta («este encanto es típico de una historia antigua») no es, ni mucho menos, inocente: el capítulo entero es una parodia del *Yūgao no maki* 夕顔の巻, el cuarto rollo de papel (o volumen) del clásico *Genji monogatari*. En este, Hikaru Genji, el protagonista, visita la posada

¹²³ Bashō.

de las calabazas (*yūgao no yado*) y yace con la joven Yūgao¹²⁴. Más tarde, se les aparece la manifestación espiritual de Rokujō no Miyasundokoro¹²⁵, amante de Genji, y poco después Yūgao amanece muerta. Bashō recupera ese primer momento en que Genji llama a la puerta de Yūgao y altera todos los elementos para dar comicidad al encuentro: el joven y apuesto Genji es ahora un poeta viejo arropado con hábitos de monje y la frescura de la cara de Yūgao ha sido sustituida por la cara surcada de arrugas de la vieja mujer de Tōsai. Sin ninguna duda, Bashō debió divertirse escribiendo este capítulo, el cual, por otra parte, recuerda a sus principios en el *haikai*: deformar un elemento literario conocido por todos para mover a la risa.

Tsuruga

El capítulo de Tsuruga se divide en dos partes bien diferenciadas: una en la que se da una relación de los topónimos que van surgiendo durante la marcha y otra en que se cuenta la conexión entre el santuario de Kei y el santo Yūgyō.

Siguiendo la línea marcada por el capítulo anterior, Bashō vuelve a hacer uso de la parodia en la primera parte del episodio: se trata de un guiño a los *michiyukibun* 道行文, fragmentos (normalmente versos) de los cuentos *monogatari* y de otros tipos de composición en los que se prorrumpa a mencionar topónimos y paisajes que siguen una métrica de siete y cinco moras. Según Ogata, Bashō entra al mundo del noh acompañado de Tōsai como si de un verdadero *sōwaki* 僧脇¹²⁶ se tratara. Todos y cada uno de los lugares mencionados son destinos famosos que el poeta trae a colación para este efecto.

En cualquier caso, la segunda parte retoma el registro de diario y deja atrás los usos estilísticos del *michiyukibun*. Ello no evita, por supuesto, que Bashō no siga fabulando y recreando los episodios

¹²⁴ *Yūgao* significa «flor de la calabaza», por lo que se trata de un juego de palabras.

¹²⁵ Los celos de Rokujō no Miyasundokoro son tales que se manifiestan en un *ikiriyō*, un ánima vengativa externa al cuerpo del ser del que se origina.

¹²⁶ En el teatro noh, monje que desempeña el papel de *shite*, es decir, el de protagonista.

que va viviendo: las palabras del dueño de la posada («la noche de mañana será mucho más difícil decir si será sombra o claro») parecen ser unos versos de un poema del poeta chino Sun Mingfu y el fragmento: «entre los pinos la luna se escapa y por las arenas blancas, al frente, parece que se hubiera cubierto de escarcha», es una cita del celeberrimo poeta de la dinastía Tang Bai Juyi. En cuanto a los dos poemas finales, los dos serían composición de Bashō y habrían sido escritos el mismo día, según se asevera en el *Bashō Okina Tsuki ichiya jūgoku* 芭蕉翁月一夜十五句, un compendio de quince poemas de Bashō escrito por su discípulo Keikō de Ōgaki.

61

月清し
遊行のもてる
砂の上

Tsuki kiyoshi
Yūgyō no moteru
Suna no ue

La luna pura
La pone el santo Yūgyō
Sobre la arena

62

名月や
北國日和
定めなき

Meigetsu ya
Hokukokubiyori
Sadamenaki

La luna clara
Sol del país del norte
Siempre mutable.

Iro no hama

El capítulo sigue las líneas marcadas desde «El pino de Shiogoshi», retratando partes del paisaje contemplado y comparándolo con las representaciones poéticas de los clásicos. En concreto, retoma los escritos de Saigyō, cosa que no debe sorprendernos si tenemos en cuenta que en el año que Bashō había elegido para su peregrinación se cumplían quinientos años de la muerte del poeta. La visita de

Saigyō a Iro no hama está recogida en el *Sankashū*, donde, en uno de los poemas, se señala: «[estoy] cogiendo conchas almagres teñidas de salitre», verso que Bashō recoge para iniciar la entrada de su diario («despejó, así que pensé en ir a coger conchas almagres»).

Por si fuera poco, la frase «aguantamos el descubrimiento de la tristeza solitaria de la tarde» recuerda a *Sanseki no uta* 三夕の歌 («canciones de tres atardeceres»), tres canciones recogidas en el clásico *Shinkokinshū* de Saigyō, Jakuren 弱連 y Fujiwara no Teika 藤原定家 que terminan todas con el verso «el fin del otoño» *aki no yūgure*, verso que Bashō parece recoger para elaborar el final de su prosa y el final de su composición poética primera («yūgure no aki: yūgure no sabishisa, hama no aki»).

También, de nuevo, se vuelve a hacer en este capítulo alusión al *Genji monogatari*. En el volumen doce del famoso relato, llamado *Suma no maki* (El rollo de Suma), en el que se cuenta el año que pasó el protagonista Hikaru Genji alejado de la capital en la región de Suma, se dice lo siguiente: «Al hacerse los días más largos, hasta los vientos favorables lo acompañan, y ni habiendo tenido tiempo para decir nada, ya estaban llegado a la otra orilla». Este verso, además de enlazarse con la dicción del *haibun* («metimos bastantes sirvientes y, con el viento en popa, llegamos en un soplo»), se desarrolla en los versos posteriores del primer *haiku*.

En definitiva, el capítulo, que dista mucho tener el tono alegre que debió dominar durante la visita de Bashō a Iro no hama, mantiene un ambiente de cansancio y melancolía que eleva los pasos finales de Bashō a las cotas de las grandes elegías antiguas y de los grandes sabios que le precedieron y moldearon con su poesía la imagen del paisaje que sus ojos vieron por primera vez.

Ōgaki

El capítulo que cierra *Oku no hosomichi* conforma una estructura triangular con los capítulos de «Partida» y «Hiraizumi», actuando este último como clímax. Si recordamos el primer capítulo que sigue

al prólogo, recordaremos que empezamos el viaje en primavera y que así se mostraba en los versos del *haiku* que cerraba la composición, «la primavera pasa». Ahora el otoño al que ha llegado el poeta se marcha, montado en la precaria embarcación de las valvas de una almeja, representando la nueva peregrinación de Bashō a Ise. El viaje termina siempre con un descanso, pero el descanso del viajero es siempre una preparación hacia una nueva senda. Bashō, después de descansar con sus discípulos y sus más allegados, deja atrás las rutas recónditas de un Japón al que la civilización todavía no había llegado como en otras regiones para adentrarse en los caminos ya conocidos, pero que, sin duda, el tiempo había cambiado.

Hay en todo el diario, además de la relación entre capítulos y los episodios que los constituyen, una progresión que termina por desaparecer: la del mundo de los antiguos, formada de poesía e historia. Si esta doble vertiente aparece en la partida nada más echar a andar y ver «las calles fantasmagóricas» que van dejando, es cierto que, en el final, predomina la emoción simple sobre lo poético.

GLOSARIO

Haibun 俳文: Composición en prosa que sigue los parámetros estéticos del *haikai*.

Haigon 俳言: Palabras vulgares o de origen chino que se utiliza en el género poético del *haikai*. El uso de estas palabras, vetado en otros géneros como el *waka*, es uno de sus marcas distintivas.

Haikai 俳諧, **haikai no renga** 俳諧の連歌: Subgénero del *renga* en el que uno o varios poetas construyen estrofas de corte humorístico que configuran entre sí uno o varios poemas. La comicidad en sus temas es precisamente el elemento diferenciador con el *renga*.

Haiku 俳句: Estrofa de diecisiete moras dividida normalmente en tres versos de estructura 5-7-5 que contiene una palabra que manifiesta la estación en que se compuso (*kigo*). Este tipo de estrofa cobró autonomía gracias, principalmente, a Matsuo Bashō.

Hiragana 平仮名: Uno de los dos silabarios utilizados en Japón. A diferencia del *kanji*, solamente poseen valor fonético, no conceptual.

Hokku 発句: En el *renga*, la primera estrofa que encabeza una sesión poética. Su forma es de 5-7-5 y es la forma primitiva del *haiku*.

Kanji 漢字: Caracteres chinos que poseen valor fonético y conceptual. Cada *kanji* tiene una o varias lecturas, que son necesarias dominar para poder leer correctamente.

Kanshi 漢詩: Poema escrito en chino según los preceptos de esta poesía.

Kasen 歌仙: Forma de composición en *renga* extendida por la escuela de Bashō en la que se componen treinta y seis tiradas, las cuales

son escritas directamente sobre dos trozos de papel de arroz: en el primero se escriben seis tiradas en el anverso (*omote* 表) y doce en el reverso (*ura* 裏), mientras que en el segundo son doce las tiradas del anverso y seis la del reverso.

Katakana 片仮名: Uno de los dos silabarios utilizados en Japón. En contraposición al *hiragana*, se usa para transcribir extranjerismos.

Kigo 季語: Palabra que marca la estación en que fue compuesto un poema.

Maki 巻: En el *haikai no renga*, se llama así a la composición resultante de la unión entre la primera estrofa de 5-7-5 y la segunda estrofa de 7-7.

Omote 表: Véase *kasen*.

Ori 折: Papel de arroz donde se escribe el poema, utilizándose tanto el reverso como el anverso. Véase *Kasen*.

Período Edo 江戸時代: Período de la historia japonesa comprendido entre 1603 y 1868 en el que Japón fue dirigido por el shogunato Tokugawa. Se trata de un período aislacionista caracterizado por su gran crecimiento económico y artístico.

Período Meiji 明治時代: Período comprendido entre 1868 y 1912 en el que Japón, inmediatamente de abrirse a Occidente, sufre una serie de reformas sociales y estructurales a gran escala que tienen como resultado una fuerte industrialización y la incorporación de la cultura y ciencia occidentales a la suya propia.

Renga 連歌: Forma de composición colectiva en la que varios poetas construyen un poema con estructura de *tanka* (5-7-5-7-7). Uno de los poetas ofrece una de las dos estrofas y el resto de asistentes la completa con una estrofa que la complementa y le dota de un significado nuevo o mayor al original. Véase *haikai no renga*.

Renku 連句: Forma de composición en la que los asistentes van añadiendo por turnos estrofas alternas de *hokku* 5-7-5 y estrofas de 7-7 hasta alcanzar un poema de 36 versos (un *kasen*) o de 18 (medio *kasen*). Véase *haikai no renga*.

Tanka 短歌: Estrofa compuesta por cinco versos bajo la métrica 5-7-5-7-7.

Ura 裏: Véase *kasen*.

Utamakura 歌枕: Palabras referentes a lugares de Japón cuyo uso poético ha transformado su significado y les ha dotado de una semántica intertextual cercana a la del símbolo poético.

Waka 和歌: En contraposición al *kanshi*, composiciones escritas en japonés.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

- Hagiwara, Y. 萩原恭男. (ed.) (1991). *Oku no hosomichi* 芭蕉書簡集 [*Sendas de Oku*]. Tokio: Iwanami Shoten.
- (ed.) (2019) [1976]. *Bashō Shokanshū* 芭蕉書簡集 [*Epistolario de Bashō*]. Tokio: Iwanami Bunko.
- Horikiri, M. 堀切実 (ed.) (2006a). *Bashō Haibunshū jō*, 芭蕉俳文集 上 [*Prosa poética completa de Bashō, volumen I*]. Kioto: Iwanami Shoten.
- (2006b). *Bashō Haibunshū ge*, 芭蕉俳文集 下 [*Prosa poética completa de Bashō, volumen II*]. Kioto: Iwanami Shoten.
- Komiya, T. 小宮豊隆 (coord.) (1989a). *Bashō Zenshū I* 芭蕉全集 [*Obras completas de Bashō, volumen I*]. Tokio: Fujimi Shobō.
- (1989b). *Bashō Zenshū II* 芭蕉全集 [*Obras completas de Bashō, volumen II*]. Tokio: Fujimi Shobō.
- (1989c). *Bashō Zenshū III* 芭蕉全集 [*Obras completas de Bashō, volumen III*]. Tokio: Fujimi Shobō.
- (1989d). *Bashō Zenshū IV* 芭蕉全集 [*Obras completas de Bashō, volumen IV*]. Tokio: Fujimi Shobō.
- (1989e). *Bashō Zenshū V* 芭蕉全集 [*Obras completas de Bashō, volumen V*]. Tokio: Fujimi Shobō.
- (1989f). *Bashō Zenshū VI* 芭蕉全集 [*Obras completas de Bashō, volumen VI*]. Tokio: Fujimi Shobō.

- (1989g). *Bashō Zenshū VII* 芭蕉全集 [Obras completas de Bashō, volumen VII]. Tokio: Fujimi Shobō.
 - (1989h). *Bashō Zenshū VIII* 芭蕉全集 [Obras completas de Bashō, volumen VIII]. Tokio: Fujimi Shobō.
 - (1989i). *Bashō Zenshū IX* 芭蕉全集 [Obras completas de Bashō, volumen IX]. Tokio: Fujimi Shobō.
 - (1989j). *Bashō Zenshū X* 芭蕉全集 [Obras completas de Bashō, volumen X]. Tokio: Fujimi Shobō.
 - (1989k). *Bashō Zenshū XI* 芭蕉全集 [Obras completas de Bashō, volumen XI]. Tokio: Fujimi Shobō.
- Kubota, J. 久保田淳 Yoshino, T. 吉野朋美 (eds.) (2013). *Saigyō Zenkashū* 西行全歌集 [Poesía completa de Saigyō]. Kioto: Iwanami Shoten.
- Ogata, T. 尾形 仂 (ed.). (2012) [2003]. *Oku no hosomichi* おくのほそ道 [Sendas hacia el interior]. Tokio: Kadokawa Sophia Bunko.
- Yamamoto, K. 山本健吉 (ed.) (1988). *Bashō meikushū* 芭蕉名句集 [Antología selecta de Bashō] Tokio: Kawade shobō shinsha.

DICCIONARIOS

- Kamata, T. 鎌田正 (2011). 新漢語林 Shin Kangorin [Nuevo diccionario de términos chinos]. Tokio: Taishūkan Shoten.
- Taku, H. 多久弘一 (1998). 漢文解釈辞典 Kanbun Kaishaku Jiten [Diccionario para la interpretación de Kanbun]. Tokio: Kokusho Kankōkai.
- Yamada, Z. 山田善郎 (1999). 現代スペイン語辞典 *Gendai Supeingo Jiten* [Diccionario español-japonés contemporáneo]. Tokio: Hakuuisha.
- Yamada, Z. 山田善郎 *et alii* (2015). スペイン語大辞典 *Supeingo Dai Jiten* [Gran diccionario español-japonés]. Tokio: Hakuuisha.
- Yamashita, M. 山下充康 (coord.) (1996), *Nokoshitai Nihon no Otofūkei Hyakusen* 残したい日本の音風景百選 [Cien paisajes sonoros de Japón para conservar] Tokio:

Ministerio Japonés de Medioambiente. Disponible en:
https://www.env.go.jp/air/life/nihon_no_oto/02_2007oto100sen_Pamphlet.pdf

MONOGRAFÍAS Y ARTÍCULOS EN LENGUAS OCCIDENTALES

Aguado, J. (ed. y trad.) (2015). *De camino a Oku y otros diarios de viajes*. Palma de Mallorca: El barquero.

Bownas, G., Thwaite, A. (eds. y trads.) (1968) [1964]. *The Penguin Book of Japanese Verse*. Bungay: Penguin Books.

Cabezas, A., Hayashiya, E. (ed. y trad.) (1993). *Senda hacia tierras hondadas (Senda de Oku)*. Madrid: Hiperión.

Corman, C., Kamaike, S. (eds. y trads.) (1996). *Back roads to far towns*. Nueva Jersey: The Ecco Press.

Eco, Umberto (2008), *Decir casi lo mismo*, Barcelona, Debolsillo.

Fibla, Jordi (2013a), *La historia de Genji, Vol. I*, Girona, Atalanta.

(2013b), *La historia de Genji, Vol. II*, Girona, Atalanta.

Hamano, S. (1998). *The sound-symbolic system of Japanese*. Tokio: Kuroshio.

Houfstadter, D. (1997), *Le ton beau de Marot: in praise of the music of language*, Nueva York: Basic Books.

Itō, M. 伊藤昌輝 (ed. y tr.), Gallego, E. (revisora) (2018). *Supeingo de tabi wo suru: Oku no hosomichi / Sendas de Oku* スペイン語で旅をするおくのほそ道 *Sendas de Oku [Viajando en español: Oku no hosomichi / Sendas de Oku]*. Kōbe: Taiseidō Shobō.

Jauralde, P., Varela, E. y Moíño, P. (2005). *Manual de métrica española*. Madrid: Castalia Universidad.

Jauralde, P. (2020). *Métrica española*. Madrid: Castalia.

Katō, S. (1997). *A history of Japanese Literature*. Londres: Routledge.

Keene, D. (1999). *World within walls*. Nueva York: Columbia University Press.

- Mas, J. (ed. y trad.) (2012). *L'estret camí de l'interior*. Barcelona: Edicions de 1984.
- Miner, E. (ed. y trad.) (1969). *Japanese Poetic Diaries*. Los Ángeles: Universidad de California.
- Moya, V. (2007). *La selva de la traducción. Teorías traductológicas contemporáneas*, Madrid: Cátedra.
- Paz, O., Hayashiya, E. (eds. y trads.) (1957). *Sendas de Oku*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- (1970). *Sendas de Oku*. Barcelona: Barral.
- (2005). *Sendas de Oku*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rubio, C. (2019). *Claves y textos de la literatura japonesa*. Madrid: Cátedra.
- Sieffert, R. (ed. y trad.) (2016). *Journaux de voyage*. Lonrai: Verdier.
- Silva, A., Itō, M. (eds. y trads.) (2016). *Sendas de Oku*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Shibatani, M. (1990). *The languages of Japan*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Takagi, Kayoko (ed.) (2010) [2004]. ed. *El cuento del cortador de bambú*. Madrid: Cátedra.
- Teeuwen, M. y Breen, J. (2017). *A social history of the Ise shrines: divine capital*. Nueva York: Bloombury Shinto Studies.
- Ueda, M. (1982). *Matsuo Bashō*. Tokio: Kodansha International.
- Yuasa, N. (ed. y trad.) (1966). *The narrow road to the Deep North and other travel sketches*. Bungay: Penguin Books.

MONOGRAFÍAS Y ARTÍCULOS EN JAPONÉS

- Abe, M. 阿部正美. (1961). *Bashō Denki Kōsetsu* 芭蕉伝記考説 [Estudios biográficos de Bashō]. Tokio: Meiji Shoin.

- Ebara, T. 穎原退蔵. (1979a). *Ebara Taizō Chosakushū I* 穎原退蔵著作集 [Recopilación de las obras de Ebara Taizō, volumen I]. Tokio: Chūō Kōronsha.
- (1979b). *Ebara Taizō Chosakushū II* 穎原退蔵著作集 [Recopilación de las obras de Ebara Taizō, volumen II]. Tokio: Chūō Kōronsha.
- (1979c). *Ebara Taizō Chosakushū III* 穎原退蔵著作集 [Recopilación de las obras de Ebara Taizō, volumen III]. Tokio: Chūō Kōronsha.
- (1979d). *Ebara Taizō Chosakushū IV* 穎原退蔵著作集 [Recopilación de las obras de Ebara Taizō, volumen IV]. Tokio: Chūō Kōronsha.
- (1979e). *Ebara Taizō Chosakushū V* 穎原退蔵著作集 [Recopilación de las obras de Ebara Taizō, volumen V]. Tokio: Chūō Kōronsha.
- (1979f). *Ebara Taizō Chosakushū VI* 穎原退蔵著作集 [Recopilación de las obras de Ebara Taizō, volumen VI]. Tokio: Chūō Kōronsha.
- (1979g). *Ebara Taizō Chosakushū VII* 穎原退蔵著作集 [Recopilación de las obras de Ebara Taizō, volumen VII]. Tokio: Chūō Kōronsha.
- (1980a). *Ebara Taizō Chosakushū VIII* 穎原退蔵著作集 [Recopilación de las obras de Ebara Taizō, volumen VIII]. Tokio: Chūō Kōronsha.
- (1980b). *Ebara Taizō Chosakushū IX* 穎原退蔵著作集 [Recopilación de las obras de Ebara Taizō, volumen IX]. Tokio: Chūō Kōronsha.
- (1980c). *Ebara Taizō Chosakushū X* 穎原退蔵著作集 [Recopilación de las obras de Ebara Taizō, volumen X]. Tokio: Chūō Kōronsha.
- (1980d). *Ebara Taizō Chosakushū XI* 穎原退蔵著作集 [Recopilación de las obras de Ebara Taizō, volumen XI]. Tokio: Chūō Kōronsha.
- (1980e). *Ebara Taizō Chosakushū XII* 穎原退蔵著作集 [Recopilación de las obras de Ebara Taizō, volumen XII]. Tokio: Chūō Kōronsha.
- (1980f). *Ebara Taizō Chosakushū XIII* 穎原退蔵著作集 [Recopilación de las obras de Ebara Taizō, volumen XIII]. Tokio: Chūō Kōronsha.
- (1980g). *Ebara Taizō Chosakushū XIV* 穎原退蔵著作集 [Recopilación de las obras de Ebara Taizō, volumen XIV]. Tokio: Chūō Kōronsha.

- (1980h). *Ebara Taizō Chosakushū XV* 穎原退蔵著作集 [Recopilación de las obras de Ebara Taizō, volumen XV]. Tokio: Chūō Kōronsha.
 - (1980i). *Ebara Taizō Chosakushū XVI* 穎原退蔵著作集 [Recopilación de las obras de Ebara Taizō, volumen XVI]. Tokio: Chūō Kōronsha.
 - (1980j). *Ebara Taizō Chosakushū XVII* 穎原退蔵著作集 [Recopilación de las obras de Ebara Taizō, volumen XVII]. Tokio: Chūō Kōronsha.
 - (1980k). *Ebara Taizō Chosakushū XVIII* 穎原退蔵著作集 [Recopilación de las obras de Ebara Taizō, volumen XVIII]. Tokio: Chūō Kōronsha.
 - (1980l). *Ebara Taizō Chosakushū XIX* 穎原退蔵著作集 [Recopilación de las obras de Ebara Taizō, volumen XIX]. Tokio: Chūō Kōronsha.
 - (1980m). *Ebara Taizō Chosakushū XX* 穎原退蔵著作集 [Recopilación de las obras de Ebara Taizō, volumen XX]. Tokio: Chūō Kōronsha.
- Hayashiya, E. 林屋永吉 y Keene, D. ドナルド・キーン (2008). «*Oku no hosomichi: ibunka wo yuku*» 「奥の細道」異文化を行く [*Sendas hacia el interior: caminando por entre las diferencias culturales*], *Iberoamericana Kenkyū* (30): 23-27.
- Hinotani, T. 檜谷照彦. (1982). «*Yūjo, Hagi, Tsuki: Bashō Haikai Ikku*» 遊女・萩・月。芭蕉俳諧一掬 [Prostitutas, trébol y luna: una selección de haikai de Bashō], *Geibun Kenkyū* (44): 305-322.
- Idehara, H. 出原博明(2003), «*Yugyōyanagi no hotoride: ikku no kaishaku wo megutte*» 遊行柳のほとりて。1句の解釈をめぐって [A la orilla del sauce de Yugyōyanagi. Hacia una interpretación de un haiku]. *Momoyama Gakuin Daigaku Ningengakka* (24): 123-147.
- Imoto, N. 井本農一 (1968). *Bashō no sekai* 芭蕉の世界 [El mundo de Bashō]. Tokio: Komine Shoten.
- Inui, H. 乾裕幸 (1981). *Kotoba no uchi naru Bashō* 言葉の内なる芭蕉 [Bashō: en el interior de la palabra]. Tokio: Miraisha.
- Iguchi, H. 井口洋 (2012). «*Muro no yashima, Nikkō, Urami no taki: Oku no hosomichi hokku zongi*» 室の八嶋・日光・裏見の滝-奥の細道発句存疑- [Muro-no-yashima, Nikkō, la cascada de Urami:

- existencia sospechosa en algunos poemas de *Sendas hacia el interior*]. *Biblia: Tenri Toshokanhō* (137): 3-19.
- Itō, H. 伊藤博之 (2000), *Saigyō to Bashō no shigaku*, 西行と芭蕉の詩学 [Las poéticas de Bashō y Saigyō]. Tokio: Taishūkan Shoten.
- Itō, Tetsuya 伊藤鉄也 (ed.) (2014). *Nihon Koten Bungaku Hon'yaku Jiten I* 日本古典文学翻訳事典1 [Enciclopedia de las traducciones de los Clásicos Japoneses Volumen I]. Tokio: Ningen Bunka Kenkyū Kikō Kokubungaku Kenkyū Shiryōkan.
- (2017) *Nihon Koten Bungaku Hon'yaku Jiten II*, 日本古典文学翻訳事典2 [Enciclopedia de las traducciones de los Clásicos Japoneses Volumen II]. Tokio: Ningen Bunka Kenkyū Kikō Kokubungaku Kenkyū Shiryōkan.
- Kanamori, A. 金森淳子 (2004). *Bashō Oku no hosomichi no tabi* 芭蕉奥の細道の旅 [Bashō y el viaje de Oku no hosomichi] Tokio: Kadokawa Shoten.
- Kubota, J. 久保田淳 (coord.) (2011). *Nihonbungakushi* 日本文学史 [Historia de la literatura japonesa] Tokio: Ōfū.
- Kusumoto, M. 楠本六男 (2010). *Edo no haidan kakumei: Bashō kara Buson tōjō* 江戸の俳壇革命芭蕉から蕪村登場 [La revolución de las reuniones poéticas de Edo: de Bashō a la aparición de Buson]. Tokio: Kadokawa Gakugei Shuppan.
- Masuda, S. 増田繁男 (2014). *Kokinwakashū kenkyū shūsei Dai 3 kan*. *Kokinwakashū no dentō to hyōka*, 古今和歌集研究集成第3巻古今和歌集の伝統と評価 [Compilación de estudios sobre el Kokinwakashū, volumen 3: Valoración y tradición del Kokinwakashū]. Tokio: Kazama Shobō.
- Maruyama, S. 丸山茂 (1995). *Bashō to Oku no hosomichi ron* 芭蕉と奥の細道論 [Teorías sobre Bashō y Sendas hacia el interior]. Tokio, Shintensha.
- Masaoka, S. 正岡子規 (1983). *Haikai taiyō* 俳諧大要 [Sumario de poesía haikai]. Tokio: Iwanami Shoten.

- Miyawaki, M. 宮脇真彦 (2006). «Sekigoe kō: *Oku no hosomichi*» 関越え考-おくのほそ道 [Sendas hacia el interior. *Estudio sobre los pasos de frontera*], *Risshō Daigaku Jinbungakka Kenkyūsho Nenpō* (16): A1-A8.
- Nakamura, T. 中村俊定 et Alii (1957). «*Oku no hosomichi no tadashii rikai no tame ni: kundoku, goi, bunpō, kōshō*» 「奥の細道」の正しい理解のために—訓読・語彙・文法・考証 [«Para una mejor comprensión de *Sendas hacia el interior*: lectura de caracteres chinos, vocabulario, gramática y documentación histórica»]. *Kokubungaku: kaishaku to kanshō* (22, n° 3): 6-47.
- Narukawa, T. 成川武夫 (1999). *Bashō to yūmoa: haikaisei no tetsugaku* 芭蕉とユーモア—俳諧性の哲学 [El humor y Bashō: filosofía de la esencia del haikai]. Tokio: Tamagawa Daigaku Shuppanbu.
- Ogata, T. 尾形侑 (2001). *Oku no hosomichi hyōshaku* 奥の細道評釈 [Lectura de Sendas hacia el interior]. Tokio, Kadokawa Shoten.
- Ōiso, Y. 大磯義雄 (1997). *Bashō to Shōmon Haijin*, 芭蕉と蕉門俳人 [Bashō y los poetas de su escuela]. Tokio: Yagi Shoten.
- Okamoto, S. 岡本聡 (2014). *Oku no hosomichi to Tsunayoshi saron*, 「おくのほそ道」と綱吉サロン [El sender hacia el interior y los salones literarios de Tsunayoshi]. Tokio: Ōfū.
- Okamura, Kenzō 岡村健三 (1978). *Bashō Juteini Shinkō*, 芭蕉寿貞尼新考 [Nuevas reflexiones sobre Bashō y Juteini]. Tokio: Daigakudō Shoten.
- Okimori, T. 沖森卓也 (coord.) (2005), *Nihongoshi* 日本語史 [Historia del japonés] Tokio: Ōfū.
- Ozawa, K. 小澤克己 (2003). «*Oku no hosomichi shinkaisetsu: Tabi no jijitsu, tabi no shinri*» 「奥の細道」新解説--「旅の事実」と「旅の真理」 [Nuevas interpretaciones de *Sendas hacia el interior*: la realidad del viaje y la verdad del viaje]. *Haidan*. (22, n°2): 110-115.
- Satō, K. 佐藤勝明 (2011). *Matsuo Bashō* 松尾芭蕉. Tokio: Hitsujishobō.
- Shibata, N. 柴田奈美 (1998), «*Meiji nijūgonen no Shiki haiku to ko-haiku*» 明治25年の子規俳句と古俳句 [Los nuevos haikus de Shiki en el año 25 de Meiji y los viejos haikus]. *Okayama Kenritsu Daigaku Tanki Daigakubu Kenkyūkiyō* (5): (1)-(15).

- Shida, G. 志田義秀, Amano, U. 天野雨山 y Satō, K. 佐藤勝明 (2009). *Bashō Haiku no Kaishaku to Kanshō* 芭蕉俳句の解釈と鑑賞 [Interpretaciones y apreciaciones sobre los haiku de Bashō]. Tokio: Kress.
- Shinma, K. 新聞一美 (2013). «*Oku no hosomichi to Haku Kyoji no Sangatsujin*» 「奥の細道」と白居易の「三月尽」 [Sendas hacia el interior y el poema “Acaba marzo” de Bai Juyi]. *Kioto Joshi Daigaku Kokubun Gakkai* (153): 134-151.
- Sugiura, S. (1951), «*Sora no Oku no hosomichi zuikō nikki kaisetsu*» 曾良の奥の細道随行日記解説 [Explicación del diario de acompañante de *Sendas hacia el interior* de Sora] *Kokubungaku: kaishaku to kanshō* (16, nº 11): 1-12.
- Takeshita, K. 竹下数馬 (1979). «*Sangakushinkō to Bashō: Oku no hosomichi wo chūshin toshite*» 山岳信仰と芭蕉：「おくのほそ道」を中心として [Bashō y las sectas religiosas de montaña: tomando *Sendas hacia el interior* como ejemplo] *Risshō Daigaku Jinbun-gakka Kenkyūsho Nenpō* (2): 41-55.
- Tamaki, T. 玉城司 (2003). «*Chūsei ni okeru kokkei*» 中世における滑稽 [«El humor en la Edad Media»]. *Renga Haikai Kenkyū* (104): 52-58.
- Tanaka, Y. 田中義信 (2010). *Bashō: karumi no kyōchi e* 芭蕉—「かるみ」の境地へ [Bashō: hacia el horizonte de lo ligero], Tokio: Chūō Kōron Shinsha.
- Tsugita, U. 次田潤 (1953). *Oku no hosomichi shikō* 奥の細道私考 [Reflexiones propias sobre *Sendas hacia el interior*]. Tokio: Risshō Daigaku Bungakubu.
- Ushiro, Y. 宇城由文 (2014). «*Oku no hosomichi shiron: Ueno-Yanaka no hana no kozue*» 「奥の細道」試論上野・谷中の花の梢 [Ensayo sobre *Sendas hacia el interior*: las copas de los cerezos de Ueno y Yanaka]. *Musya* (21): 1-10.
- Yamamoto, Y. 山本唯一 (1985). «*Bashō no shisō*» 芭蕉の詩想 [El pensamiento poético de Bashō]. *Ōtani gakuhō* (65, nº 2): 1-12.



UAM
Ediciones

ISBN 978-84-8344-775-8



9 788483 447758 >