

Te invitamos a leer  
las primeras páginas de este libro,  
y las de todo nuestro catálogo.

Pero si te gusta leer en papel,  
acá podés conseguir tu ejemplar.

**COMPRAR LIBRO**

# LUNA EN LA HIERBA



## INTERZONA

---

Luna en la hierba / Sami Manzei ... [et al.] ; compilación de Aurelio Asiain. - 1a ed. -

Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Interzona Editora, 2023.  
112 p. ; 21 x 13 cm. - (Zona de poesía)

ISBN 978-987-790-091-0

1. Poesía. I. Manzei, Sami. II. Asiain, Aurelio, comp.  
CDD 895.61

---

© Aurelio Asiain, 2023

© interZona editora, 2023  
Pasaje Rivarola 115  
(1015) Buenos Aires, Argentina  
[www.interzonaeditora.com](http://www.interzonaeditora.com)  
[info@interzonaeditora.com](mailto:info@interzonaeditora.com)

Composición de tapa e interior: Natalia Brega

Imagen de tapa: Frontospicio, Chūsonji kin-gin-ji issai-kyō, principios del siglo XII.

Fotografía cortesía de Chūsonji, Hiraizumi

Primera edición, Ediciones Hiperión, 2007

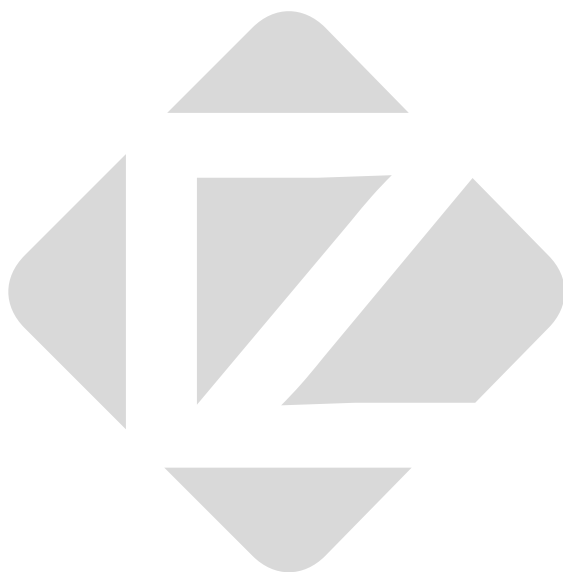
ISBN 978-987-790-091-0

Libro de edición argentina.

Impreso en la Argentina. *Printed in Argentine*

No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor y herederos. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.

# LUNA EN LA HIERBA



Compilado, traducido y comentado por  
Aurelio Asiain

**INTERZONA**



## AVISO

En *Haku Rakuten*, pieza de *nô* que se atribuye con menguante certidumbre a Zeami, el poeta Po-Chu-I (Haku Rakuten para los japoneses) es enviado por el emperador de China a subyugar el espíritu de Japón. Apenas desembarca en la isla, se encuentra con dos rústicos pescadores que, para su sorpresa, no ignoran su nombre ni la música de sus versos y, para su maravilla, practican una forma de poesía distinta de la china pero que la supone y la transfigura. Esa forma es la *uta*: una secuencia de cinco *ku* (unidades rítmicas que en adelante llamamos, con imprecisión, versos), cada uno de cinco, siete, cinco, siete y siete *moras* (las llamaremos, con imprecisión, sílabas), en la que encuentran cauce las voces de las islas: no sólo las de sus hombres y mujeres, también las de las aves y los insectos y los demás seres vivos. Ante esta revelación, el famoso poeta claudica para volver por donde vino. Entonces, uno de los pescadores, transfigurado en Sumiyoshi, dios japonés de la poesía, baila, y al bailar anima con sus mangas un viento que empuja al barco de vuelta a las costas de China.

La alegoría es transparente. Cien años después de compilado el *Manyôshû*, el vasto florilegio de la época de Nara, la escritura de poemas en chino había alcanzado tal boga en la corte Heian

que las formas nativas languidecieron y la lengua se vio relegada extramuros de la página. Sobrevivió en manos de las mujeres, en el flujo de los relatos, y porque una cultura no puede vivir fuera de sí sin extinguirse.

La primera antología imperial, el *Kokin wakashû* (Colección de poemas antiguos y modernos) cumplió con creces el propósito de recobrar para la lengua nativa la voz cantante: fue una declaración de independencia cultural frente a China, en un momento culminante de la toma de conciencia y de afirmación de la identidad nacional. Sabemos entonces cuando resucitó la *uta*, no cuándo surgió ni cómo se formó. Esa forma tienen ya los poemas japoneses más antiguos que conocemos: las pocas canciones que recogen el *Kojiki* y el *Nihonshoki*, las dos obras de historiografía mítica del siglo VIII, y el *Man'yoshû*. Aunque en la antología es evidente la herencia simbólica y metafórica china (por ejemplo, en la preeminencia del árbol del ciruelo sobre el del cerezo), los poemas japoneses que contiene alternan casi sin excepción los versos blancos de cinco y siete sílabas. Salvo un puñado de poemas un poco más extensos, además, todos corresponden a lo que hemos llamado *uta*, canción, o *waka*, poema japonés (por oposición a *kanshi*, poema chino), y desde el siglo XIX *tanka*, poema corto (por oposición a *chôka*, poema largo, es decir, *nagauta*). Dejando de lado los poemas en chino, Japón muy raramente practicó otra forma desde el siglo VIII hasta el siglo XV, cuando, al suprimir los dos versos finales de la estrofa, se desarrolló (el verbo es paradójico) lo que hoy llamamos *haiku*. La novedad tuvo buena fortuna, los practicantes se multiplicaron por millones y en el siglo XX el *haiku* cundió en Occidente, con efectos sólo comparables a las que tuvo antes el descubrimiento

del *ukiyoe*, y tal vez aun mayores. Pero no dejaron de escribirse tankas, y de tankas son los libros de poesía que más se venden hoy en el mundo: los de la poeta Tawara Machi, que alcanzan cuatro o cinco millones de ejemplares.

¿Por qué no se desarrollaron más versos que los de cinco y siete sílabas, ni más formas que la del tanka? La respuesta está, en parte, en la lengua japonesa, cuyo espectro sonoro se reduce a ciento veintiséis sílabas, siempre iguales a sí mismas y que constituyen la unidad mínima de la lengua. (Las sílabas de la lengua española, que se alteran y transforman al entrar en contacto unas con otras, suman más de dos mil quinientas y se descomponen en un número reducido de fonemas.) En un territorio tan escaso no caben los versos extensos, los poemas largos resultan monótonos y la rima es contraproducente. ¿Por qué, sin embargo, hubo odas como las de Hitomaro, y luego no volvieron a intentarse? En parte, dicen, porque durante la época de Nara el sistema fonético se redujo, y las ocho vocales existentes quedaron en cinco. Pero no se entendería entonces cómo los poetas de nuestros días han logrado escribir, con buena fortuna, poemas considerablemente más extensos (aunque es cierto que sin desarrollar una métrica contemporánea). La explicación hay que buscarla no en el espacio de la lengua, sino en los límites de la cultura. El tanka es seguramente una invención popular, o al menos anónima, pero su desarrollo posterior al *Manyōshū* es obra de una cultura cortesana, ritualista y conservadora, que no entendía la invención sino como homenaje a la tradición y en la que no se ejercía la crítica sino como enérgica preceptiva. A cambio de no extenderse más allá de las treinta y un sílabas, la poesía japonesa tuvo una suerte de crecimiento interior: desplegó



un complejo sistema de alusiones y sobreentendidos, extremó las contracciones sintácticas y sometió su universo simbólico a una codificación extrema (que naturalmente devino a veces en un manierismo).

La complejidad formal y el enrarecimiento referencial de la poesía japonesa antigua hacen pensar en la del barroco español, pero su indeterminación sintáctica y su ambivalencia semántica no aparecen entre nosotros hasta las vanguardias del siglo pasado. Algunos de sus recursos retóricos pueden parecer sorprendentemente modernos, y el lector occidental de nuestros días está sin duda mucho mejor dispuesto a sus ambigüedades y su carácter fragmentario que el de hace apenas un siglo. Al mismo tiempo, son poemas que no ejercen ni esperan del lector la clase de libertad postulada por la crítica contemporánea. Exigen otra, naturalmente, y si desde luego hemos de leerlos *littéralement et dans tous les sens* —como dijo Rimbaud—, habrá de ser dentro de los límites que suponen el conocimiento de una tradición, la conciencia de un contexto, la obediencia a determinadas convenciones. Ante todo, precisamente, la del espacio de la lectura. Tendemos naturalmente a considerar la poesía como expresión de la intimidad, lenguaje de los sentimientos, confesión personal: *private words that I addressed to you in public*, en el verso de Eliot a su esposa. La poesía japonesa, desde el *Manyōshū* pero sobre todo a partir del *Kokin wakashū*, se escribe para leerse no en público —esa dimensión no existe en ese mundo— sino en sociedad, *ex profeso* para determinada circunstancia, y sólo excepcionalmente expresa, por lo mismo, sentimientos personales o se atreve, sin ofensa al decoro, a referir la intimidad. Es una poesía que emplea un vocabulario estrictamente limitado para

tratar unos cuantos temas y reelabora una y otra vez las mismas imágenes para dar nueva expresión a una sensibilidad colectiva. Pero no le pidamos originalidad ni osadía moral — aunque nos saldrán al paso—, porque no es lo que busca.

Las páginas que siguen no son sistemáticas; no intentan la antología ni el resumen histórico. Tampoco son anárquicas: el lector metódico sabrá advertir en la sucesión cronológica la recurrencia de un puñado de imágenes y motivos cambiantes. Reúno algunas de las traducciones que se han ido acumulando al margen de mis lecturas en los últimos diez años y comentarios que surgieron en la correspondencia con un amigo —el poeta Orlando González Esteva— entretenido en estas cosas. Las versiones imitan la forma japonesa, se apegan a la cantidad silábica del original, tienen conciencia de las variaciones acentuales —que no cuentan para el oído japonés pero sí para el nuestro—, vigilan la ocurrencia de las rimas —naturales y pertinentes para nuestra tradición— e intentan seguir el orden de las palabras y las imágenes de los originales. Son criterios desde luego discutibles. Ante todo, cinco y siete sílabas no pesan lo mismo en el contexto de cada lengua. En la tradición japonesa los segmentos de siete sílabas son los más largos, y quizá habría sido más cómodo intentar una combinación de once y siete, u once y nueve. Como sea, mantener la regularidad formal era importante y el reto, atractivo; en más de un caso los poemas españoles ganarían desdeñando la servidumbre. También importaba reproducir el orden de aparición de las imágenes, esencial en casi cualquier poema de cualquier lengua; como el orden sintáctico japonés es distinto del español, ese propósito no se cumple sin violencia. Intenté, en fin, no alejarme del sentido del original,

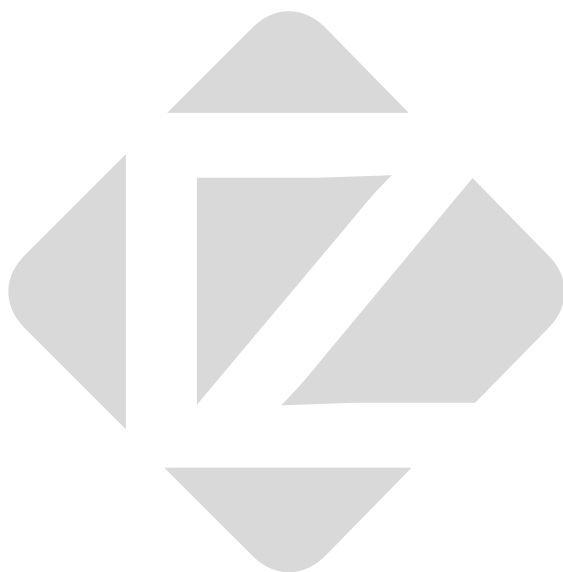
y si alguna vez la tentación me venció no he dej  de indicarlo. Aclaro que decir “el sentido del original” es inexacto: muchos de los poemas admiten y aun reclaman varias interpretaciones simultáneas, y el traductor necesariamente privilegia algunas.

Las prosas que preceden a los poemas quieren justificar mis decisiones, explican los criterios en que me he basado y los caprichos a que he cedido, aclaran puntos oscuros, dan a cada poema un contexto y se distraen, a veces, en consideraciones laterales. El texto japonés que he tenido a la vista a la hora de traducir es el de las ediciones eruditas que encabezan la bibliografía, y que dan el más antiguo conocido; pero el que figura al lado de las traducciones es una versión parcialmente modernizada, que no presentar  demasiadas dificultades al lector contemporáneo.

Me hace mucha gracia que las traducciones de poesía japonesa a nuestra lengua parezcan partir siempre de cero, como si se hubieran adentrado en tierras inexploradas. Es absurdo: lo que se ha vertido a otras lenguas occidentales, sobre todo a la inglesa, es abundante y muchas veces admirable. Salvo en tres casos, en que no los he encontrado, me he apoyado en trabajos previos, de los que doy cuenta en la bibliografía final. No es exhaustiva, pero sí suficiente. El lector en busca de información har  bien en comenzar por las ediciones del *Kokinsh * y el *Hyakunin Issh * publicadas por esta misma casa, que tienen prólogos excelentes y versiones distintas de algunos poemas aquí incluidos. Las antologías más recomendables en otras lenguas son las de Cranston, Stevens y Watson / Sato; los estudios mejores, desde luego, los de Donald Keene.

Les doy las gracias a Orlando González Esteva, Masaru Goto, Eikichi Hayashiya, Masaru Miyoshi, Teresa Herrero, Donald Keene y Jesús Munárriz, que leyeron el original en las etapas finales de redacción y me hicieron observaciones y sugerencias.

TOKIO, 2006





## LUNA EN LA HIERBA



Funcionario del gobierno provincial de Nara en la primera mitad del siglo VIII, el diligente Kasa no Maro cumplió entre sus encargos los de abrir un camino a través de los montes de Kiso y supervisar la construcción del Kanzeonji en Kyushu. Pero la posteridad lo recuerda por su nombre de novicio y prefiere el único de sus poemas que profesa el budismo: una parábola sobre la evanescencia de la vida cuyas sílabas han probado tener más resonancia que la campana de bronce de ese templo, la más antigua de Japón, y ser más perdurables que el edificio, reducido hoy a la décima parte de su tamaño.

En el *Genji Monogatari* y en la tercera antología imperial, *Shûishû*, hay una versión con dicciones contemporáneas de los versos tercero y cuarto y, en lugar de la nada final, una ola blanca en el quinto (*ato no shiranami*) que parece un exceso y una pérdida. Pero quién sabe. Dicen que un amanecer el monje Genshin (942-1017) veía desde el templo Eshin cómo remolcaban unas barcas a la orilla del lago Biwa cuando uno a su lado susurró el poema. La emoción lo embargó, le reveló que la poesía, a la que siempre había desdeñado, podía ser una vía a la contemplación y lo incitó a la escritura de poemas.

Mil años después de Sami Manzei, el monje Ryokan (1758-1831) repite la pregunta inicial y se responde:

Como el vacío  
del eco de los montes  
que resuena en el cielo.

Para ser precisos, en Mansei *koginishi fune* es “la barca que sale remando”. No está mal que en español el último verso pueda referirse al alba, a la barca o a la estela.

¿Que cómo es  
la vida en este mundo?  
Como la estela  
de una barca en el alba  
de la que nada queda.

SAMI MANSEI



*yo no naka wo  
nani ni tatohemu  
asabiraki  
kogiinishi fune no  
ato naki gotoshi*

世の中を  
何に譬へむ  
朝びらき  
漕ぎ去にし船の  
跡なきがごと

沙  
弥  
満  
誓



El *Manyoshû* recoge canciones de los *sakimori*: los soldados que a mediados del siglo VII empezaron a ser reclutados, sobre todo en las provincias del este, para servir como “guardianes de los cabos” en el norte de Kyushu, en prevención de las amenazas chinas y coreanas. Ôtomo no Yakamochi las recopiló en 755, cuando estuvo adscrito como funcionario militar al puerto de Naniwa, en lo que hoy es Osaka y en donde se reunían y embarcaban los conscriptos. Muchos de esos poemas son expresiones de añoranza y en sus acentos descansa en alguna medida la reputación del *Manyoshû* como expresión del alma popular, aunque es dable imaginar la mano del editor cortesano en la versión final de los textos, todos en estricta forma de tanka. No son anónimos. El *sakimori* Wakayamabe no Mimaro provenía de Aratama y estaba al servicio del secretario Yakamochi.

La palabra *itaku* califica un amor muy intenso y que tal vez la terminología contemporánea llamaría dependiente. Una interpretación habitual entiende que se trata del espíritu de la esposa, y la más extremosa, que ha muerto; prefiero que el encantamiento del esposo sea el de todo enamorado, poseído a tal grado que al saciar la sed alimenta el deseo y en lugar de su reflejo ve el rostro de la amada.

Advierto que la versión española dice “rostro” donde el original *kago* (forma antigua de *kage*): sombra, reflejo, imagen. Noto también que, aunque versiones y comentarios coinciden en que se refiere a la imagen de la mujer, el original es menos claro y el verso podría traducirse, por ejemplo, como “Veo el reflejo...” Lo que no traicionaría el sentido de esta visión contraria a la de Narciso. La poesía japonesa, desde los primeros siglos, bebe realidad en aguas reflexivas.

Así es mi esposa:  
su amor siempre me alcanza.  
Veo su rostro  
en el agua que bebo,  
y no puedo olvidarla.

WAKAYAMABE NO MIMARO



*waga tsuma wa*  
*itaku kohi rashi*  
*nomu mizu ni*  
*kago sahe miete*  
*yo ni wasurarezu*

我が妻は  
いたく恋ひらし  
飲む水に  
影さへ見えて  
よに忘れず

若倭部身麻呂

Abe no Nakamaro (698–770) fue enviado como estudiante a China por la corte de Nara con la misión diplomática de 717. Entre sus compañeros de misión estaba el aristócrata Kibi no Makibi, que a su vuelta alcanzaría la posición de Ministro de la Derecha y mucho después la reputación inmerecida de haber llevado a Japón el juego del *go*, la música de la *biwa*, el arte del bordado y los secretos del calendario. También, con menos disputa, se le atribuye la invención de la escritura *katakana*. Nakamaro, en cambio, ascendió en la corte del emperador Hsuang Tsung, ganó la amistad y el respeto de Li Po y Wang Wei, fue Gobernador General de la provincia de Annan (hoy Viet Nam), pero nunca volvió a Japón. Estuvo a punto de hacerlo en 751, sumándose a la misión en tornaviaje de Fujiwara no Kiyokawa; una tormenta desvió la nave a la costa de Annan. Se dice que en el banquete de despedida que le ofrecieron en Mingzhou escribió el único tanka suyo que se conserva, el más antiguo fechable en el *Kokin wakashû*. Las frases “*ama no hara furisake mireba*” y “*kasuga naru mikasa no yama*” aparecen en el *Manyôshû*. Al santuario de Kásuga, en el monte Mikasa de Nara, acudían en el siglo VIII los diplomáticos a orar por una navegación segura. Es el santuario tutelar de la familia Fujiwara.

A Arthur Waley le pareció más probable que Nakamaro hubiera escrito en chino un original del que sólo conoceríamos una versión posterior. Masaharu Hasegawa advierte que el poema, aunque de la época del *Manyôshû*, fue recogido sólo en el *Kokin wakashû*, y deduce que no es de Nakamaro. Lo mismo opina el especialista en literatura china Tamaki Ogawa. Porque lo recogió Fujiwara no Teika en el *Hyakunin Isshu*, abundan las ilustraciones de la escena.

Mi vista abarca  
la celeste llanura:  
¡la misma luna  
que vi salir en Kásuga,  
tras el monte Mikasa!

ABE NO NAKAMARO



天の原  
ふりさけ見れば  
春日なる  
三笠の山に  
出でし月かも

*ama no hara  
furisake mireba  
kasuga naru  
mikasa no yama ni  
ideshi tsuki kamo*

阿倍仲麻呂

¿Te gusta el libro que empezaste a leer?  
¿Querés saber cómo sigue?

Conseguilo en [interzonaeditora.com](http://interzonaeditora.com)  
y en las mejores librerías.

¡Gracias por leer!



**COMPRAR LIBRO**

**interZona** es una editorial literaria independiente fundada en Buenos Aires en 2002 que se ha convertido en uno de los espacios de publicación más innovadores y reconocidos de Latinoamérica por la diversidad de autores y de títulos que publica.

En **interZona** verán reunidos a escritores noveles con otros ya consagrados; a los de habla hispana con los de otras lenguas; a los poetas con los ensayistas, los dramaturgos y los novelistas; en suma, a todos aquellos que hacen posible una conversación de voces múltiples, desprejuiciada, vivaz, arriesgada, pero siempre orientada por el estilo y la marca de calidad con la que intentamos perfilar nuestra línea editorial.

**INTERZONA**