

El caminar errante de Santōka

Santōka's wandering walk

Julia Jorge
FFyH-UNC/CONICET

Resumen

Ir sin fin, sin destino y a pie. Esa es la travesía del último monje zen, caminante y poeta de haikus, Taneda Santōka. ¿Qué singularidades aparecen en su viaje y afectan su escritura poética? Este trabajo responde a esa pregunta a partir de la reflexión teórica y la lectura de sus Diarios mendicantes. Teniendo en cuenta las teorías del viaje de David Le Breton y Michel Onfray, revisamos los conceptos del caminar, los senderos y la lentitud para analizar una selección de haikus y fragmentos del diario de 1930. Así, este trabajo apunta a construir una poética de la errancia como herramienta para abordar la obra de Santōka.

Palabras claves: Santōka; diario de viaje; *haiku*; teoría del viaje

Abstract

To go without aim, without destination and on foot. That is the journey of the late Zen monk, walker and haiku poet Taneda Santōka. What singularities propitiates his journey to poetic writing? This paper answers this question based on theoretical reflection and reading of Santōka's Mendicant Diaries. Considering the travel theories of David Le Breton and Michel Onfray, we revisit the concepts of walking, paths and slowness to analyze a selection of haikus and fragments from the 1930 travel diary. Thus, this paper aims to construct a poetics of wandering as a tool to approach Santōka's work.

Keywords: Santōka; travel diary; haiku; travel theory

Introducción

9 de septiembre 1930. De nuevo en marcha. Una vez más me doy cuenta de que en realidad no soy más que un monje mendigo. Así, comienzo otro viaje. Voy a caminar tanto como pueda, iré lo más lejos que pueda ir. (Santōka, 2003, p. 31)¹

¹ Los Diarios mendicantes que han sido publicados integran el Volumen 3 de la *Obra Completa de Santōka* (1986) en idioma japonés. Sin embargo, al no disponer de la versión física de este libro, contamos con la versión digital (que data de septiembre de 1930 a agosto de 1940) en el archivo *aozora* (archivo de textos digitalizados que, según los derechos de autor, son de dominio público). Para referir a este archivo hemos desistido del uso de la cursiva, pero hemos conservado la mayúscula. Hemos cotejado con este archivo la pertenencia de las citas introducidas en el trabajo desde la selección realizada por Burton Watson y traducida por el mismo autor para la publicación *For all my walking. Free-verse Haiku of Taneda Santōka with Exerpts from His Diary* (2003). Todas las citas correspondientes a este libro son de traducción propia.

Con estas líneas, comienzan los Diarios mendicantes (*gyōkotsu nikki*) de Taneda Santōka (Hofu, Japón, 1882-1940), monje caminante (*hajiri*) y poeta de haikus (*haijin*) de principios de siglo XX en Japón. Ha sido considerado por la crítica como uno de los últimos monjes-poetas peregrinos, razón por la cual se alinea en una larga tradición de poetas caminantes en la que tiene un lugar muy singular. Sus Diarios y los haikus que publicaba en diferentes medios dan cuenta de esta compleja relación de Santōka con sus antecesores y de las características que lo diferencian de ellos.

Santōka se formó con algunos maestros en escuelas poéticas de su época y fue editor de revistas de haiku, lo que delata una formación literaria importante. Sin embargo, sus viajes a pie fueron determinantes para encontrar el principal motivo de su escritura y su estilo definitivo. En el registro de estos viajes se expone una relación entre la poesía, el mundo y su experiencia que el poeta moduló al punto de configurar una poética original. Abordaremos pasajes y haikus escritos durante su segundo viaje a fines de 1930 con el fin de señalar algunos rasgos de su viaje a pie y el relato que consta en sus Diarios en términos de una poética de la errancia.

Santōka y los Diarios *mendicantes* (*gyōkotsu nikki*)

La crítica en torno a la obra de Santōka suele describir sus Diarios y haikus como registros de un “gran drama” (Burton, 2003), una “odisea” (Stevens, 1980; Abrahms, 1977) o “suplicio” (Melchy Ramos, 2018), dada la recurrencia de eventos desafortunados que marcaron la vida del poeta. Entre estos sucesos se cuentan: el suicidio de su madre cuando era niño, el fracaso de los negocios de su padre durante su adolescencia y el consecutivo suicidio de su hermano. Sumado a estos eventos, su vida también consistió en la lucha por sostenerse económica y psíquicamente enfrentado su adicción al alcohol y ciertos fármacos, pero especialmente enfrentándose a las desgracias de su tiempo: el clima bélico y nacionalista de su época que instaló un paisaje de violencia generalizada, la introducción de la cultura europea y el espíritu modernizador que ella significaba. Su victoria fue la de utilizar su repertorio de desgracias como tema poético.

En su adultez, Santōka intentó establecerse de todas las formas: cansándose, yendo a la universidad y emprendiendo distintos negocios. Tras su desertión de la Universidad de Waseda (Tokio), vuelve a su ciudad natal para vivir con su esposa y su hijo Ken, a quienes luego abandonó para probar suerte en Tokio. El terremoto de Kantō le arrebató todas sus pertenencias por lo que regresa con su familia. Su consumo de alcohol se agudiza y en 1924 intenta suicidarse arrojándose a las vías del tren. En ese momento, es rescatado por el prior Gian Mochizuki Osho, quien lo ordena como monje zen y le encarga el cuidado del templo Mitori Kannon-dō. Este hecho significó un giro tanto en su vida como en su poesía, escritura en la que ya había incursionado previamente al

participar de la Escuela de Estilo Libre (*Jiyuritsu*) dirigida por Ogiwara Seisensui (1884-1976), quien también fundó la revista de haiku y crítica *Sōun* con la que Santōka colaboró como poeta y como editor. Esta escuela y su revista se proponían una escritura de vanguardia y una de sus principales características fue la experimentación con la estructura moráica del haiku y la incorporación de recursos sensoriales que lo acercaban a ciertas poéticas impresionistas.²

Un año después de ordenarse como monje, Santōka emprende su primer viaje por Honshu, Shikoku, Kyūshū y Shodōjima durante tres años. Sin embargo, a su regreso, agobiado por el alcohol, quema los diarios que escribió durante su primer viaje dejando registro de ello en un haiku: “El diario que tiré al fuego.../ ¿sólo estas cenizas?” (Santōka, 2006, p. 196). Renacido de esas cenizas, en 1930 emprende su segundo viaje a pie por norte de Kyūshū (isla ubicada al sur del de archipiélago nipón) que durará alrededor de un año.

Santōka se refería a estos viajes con el nombre de *mendicación itinerante* (*gyōkotsu*). Durante el día reunía el dinero suficiente para pasar la noche en una posada barata, abastecerse de *sake* (licor de arroz) o *shōchū* (licor barato de batatas). Pese a intentar sostener los hábitos zen, en sus Diarios confiesa reiteradamente la hipocresía que residía en la práctica mendicante. Su actitud contrasta con la larga tradición budista y zen, en la que los viajes a pie eran una forma de poner en ejercicio la meditación. Estas *expediciones mendicantes* (*takahatsu*) se hacían en grupo y las limosnas eran recibidas en nombre de un templo. A diferencia de estas expediciones, Santōka peregrinaba de forma independiente y su cuenco para mendigar no tenía el nombre de ningún templo. Esta situación le costó varios interrogatorios de la policía, dada la desconfianza que generaba un sujeto cuya mendicidad no tenía motivos religiosos estrictos. Más que un monje, parecía un mendigo. Él mismo atribuye cierto patetismo a su modo de vida. En la entrada del 19 de diciembre de 1930 escribe:

¡No tengo ni un centavo! Por mucho que me moleste, aprieto los dientes y sigo mendigando hasta reunir lo suficiente para una noche de alojamiento y una comida. Cuando llego a una posada, me baño y se me pasa. Pero odio mendigar. Odio deambular. Sobre todo, odio tener que hacer cosas que odio. (2003, p. 40)

² Vale comentar el contexto de esta escuela. Para la misma época, Masaoka Shiki y la revista *Hototogisu* (1927) ya habían abierto el camino para el haiku moderno. Desde principios realistas y naturalistas el haiku se instala como una forma breve separada de las formas poéticas nacionales que englobaba la poesía *waka* (cuya vigencia se remontaba a la Era Heian, 794-1118 d.C.). Para la época de Santōka ya existen escuelas, revistas y ciertas estéticas a seguir. Esta institucionalización de literatura es algo que se introduce desde Europa y es extraño a la literatura japonesa. La Escuela de Verso Libre es una de las más importantes después de Shiki y aglutinó a poetas (ciertamente decadentes) que compartían la necesidad de experimentar más allá de las pautas formales. En el caso de Santōka uno de los rasgos que aprendió y pulió fue el de la experimentación sonora a partir del uso constante de elementos onomatopéyicos y otros recursos sonoros de la escritura japonesa.

También, el 28 de diciembre de 1930:

Acostado en la cama, pienso. Soy un desafortunado afortunado, un incrédulo que ha sido bendecido. Puedo morirme tranquilamente en cualquier momento sin ser apaleado por nada. Ya no necesito alcohol, ya no necesito calmotin [remedio calmante], ni *Geld*, ni *Frau*.

Bueno, una mentira es una mentira, pero un sentimiento que tienes es un sentimiento que tienes. (2003, p. 40)

En sus Diarios anota experiencias del viaje, confesiones sobre sí mismo, reflexiones sobre la poesía, y también haikus que escribe y reescribe casi todos los días. Cada entrada está encabezada por la fecha, el nombre de la posada donde se alojó, el precio por noche y una clasificación que variaba según la atmósfera del lugar (medio, bueno, pobre). También apunta el clima del día y su estado de ánimo general. O bien, para referir a la atmósfera que lo rodea escribe haikus de los más originales como: “Mañana fresca/ las sandalias de paja/ bien calzadas” (2003, p. 31); o no tan positivos como: “Entrego, mi cuerpo febril/ a la tierra fría” (2003, p. 35) cuando se encuentra de mal ánimo físico y/o mental. Todas estas anotaciones describen estados e impresiones que modifican la experiencia del viaje a pie. Además, dan cuenta de la importancia del contexto para el caminante, quien atiende constantemente a su entorno y su sentir interior para incluirlo en sus haikus.

Ante su supuesto fracaso como monje zen y el descrédito que atribuía a su propia poesía solo puede caminar: “Sin talento e incompetente como soy, hay dos cosas que puedo hacer, y sólo dos cosas: caminar, con mis propios pies; componer, componiendo mis poemas” (2003, p. 9). El caminante nutre su poesía de paisajes y percepciones involucrados en una experiencia tan monótona como la de estar en marcha. Para el poeta el viaje justifica su existencia como alguien vapuleado por las desgracias e inútil para la vida social por lo que su única opción es entregarse al camino y dejarse afectar al máximo; ya sea por las heridas que le ocasiona o por los eventos imprevisibles que acontecen.

El viaje y la escritura tienen una relación estrecha. El viaje de Santōka no tiene destino, por eso mismo, se trata de tipo de errancia que impide el flujo narrativo del relato. Si todo viaje repone una estructura narrativa (Aira, 2001), el de Santōka es un viaje que recusa el destino para caminar por el solo hecho de caminar. Así, suspende el paradigma de la movilidad que incluye una partida y una llegada como estructura fundamental. A su vez, escribir haiku responde a una operación análoga. Como describe Barthes, el haiku es un “acontecimiento breve que encuentra de golpe su forma justa” (1993, p. 100) pequeño poema que termina por desbaratar el paradigma de la lengua

para “suspender el lenguaje, no provocarlo” (1993, p. 97).³ En otras palabras, el caminar de Santōka y sus haikus coinciden en una misma operación, detener el fluir del relato y del lenguaje. Vida y literatura quedan así relacionadas al encontrar repentinamente esa forma perfecta, el *haiku*.

El viaje de 1930 es significativo ya que evidencia cierta consolidación tanto de su voz poética como la aceptación de su forma de vida. Por esta razón, se trata de un registro valioso sobre la sociedad rural del controvertido período post Restauración Meiji. Además, escribe diversas declaraciones sobre su poesía y la relación de esta con su modo de vida. Esta correspondencia hace que nos interese en describir la poética del caminar de Santōka en términos de una poética de la errancia. Sin destino, Santōka es un poeta que camina *errante*, dejándose guiar solo por el viento: “Bien, ¿a dónde vamos? / Sopla el viento” (Santōka, 2004, p. 33).

En los Diarios y en otros haikus de la obra traducida de Santōka encontramos muchos, como el último citado, por ejemplo: “Tengo un poco de fiebre/ No hay tiempo que perder/ dentro del viento” (2006, p. 177); u otro haiku que parece la respuesta de este: “No hay remedio/ El viento sopla/ contra mis incoherencias” (2006, p. 180). ¿Cómo acompañar al poeta y reflexionar sobre su escritura cuando su viaje no tiene motivos, no expía nada, no conquista nada? ¿Desde qué perspectivas teóricas es posible? Elegimos las teorías del viaje y del caminar de Michel Onfray y David Le Breton, ya que presentan un pensamiento reflexivo, cuyas preguntas abordan la materialidad de un cuerpo presente en el camino y su relación con el entorno que transita y lo afecta. Ambas comparten este rasgo y piensan las inflexiones que derivan de los viajes a pie,⁴ a saber: el deseo de errancia, el caminar, los senderos, la lentitud. Estas inflexiones se nos presentan como figuras que facilitan la reflexión sobre el viaje de Santōka, a la vez que nos permite vincularlo con la escritura de haikus. Es decir, el haiku (en tanto forma breve que deviene una nota poética que busca capturar lo que experimentado de pocas palabras) se determina y es determinado por la materialidad de un viaje a pie, un caminar errante (sin motivos ni destinos). Ir sin fin y escribir haiku son dos caras de una misma práctica.

³ Para Barthes, la singularidad del haiku se basa en su contraposición al relato, y este es el primer obstáculo para la interpretación: “En el haikú, la limitación del lenguaje es objeto de un cuidado para nosotros inconcebible, pues no es cuestión de concisión (es decir, de abreviar el significante sin disminuir la densidad del significado), sino por el contrario, obrar sobre la raíz misma del sentido [...]” (Barthes, 1993, p. 99) Por esta aspiración a la concisión, el haiku evita metáforas, símbolos, esquivo los implícitos. Su juego se trata de presentarse de forma simple, aparentando reducir las capas de significados de un significante. Al evitar las figuras narrativas y apostar por un severo espesor de realidad, el haiku no exige la interpretación, sino la imaginación. Es decir, el haiku requiere que el lector imagine el contexto que falta para entender la escena que entrama.

⁴ Diferenciando distintas figuras del viajero y su tipo de viaje. Por ejemplo: la del turista, la del evangelizador o conquistador, la del peregrino, entre otras.

Deseo de errancia

Un viaje no comienza sin un deseo del viaje. Según Michel Onfray (2016) este deseo germina dentro del vientre materno, donde se provee al viajero de placeres confusos que componen la memoria de su carne. Este incipiente deseo se alimenta durante la vida de una mitología de la infancia conformada por experiencias, imágenes o sensaciones. Así, la elección de un destino no es voluntaria: “No se escogen los lugares predilectos, se es requerido por ellos” (Onfray, 2016, p. 24). Según Onfray, el temperamento está ligado con la geografía y, por ende, el cuerpo siempre aspira a encontrarse con su elemento. La elección del destino depende de esta aspiración.

Dicho de otro modo, sostenido en el tiempo, el deseo crea un sueño sobre los modos de viaje cuyas características se corresponden con los placeres de la infancia. Escribe Onfray: “Soñar con un destino es obedecer al mandato que, en nosotros, expresa una voz extranjera. [...] dejaremos la elección de un lugar, a esa lengua extranjera hablada por nosotros mal que le pese a nuestro cuerpo” (2016, p. 26). El deseo del viaje determina el destino geográfico, a la vez profesa una especie de destino vital, casi trascendental.

El viajero no tiene otro destino más que viajar porque el deseo pesa en la carne, no en la razón. En el caso de Santōka, sus males de la infancia anuncian un destino nefasto. Debemos imaginar que su deseo no apunta a entrar en conjunción con un destino ensoñado. Más bien, su deseo es errar. Es decir, caminar por el deseo mismo de caminar. Estar en marcha es su destino y el único modo de huir a la tragedia vital que lo asedia.

Estas ideas de Onfray son acordes con las de David Le Breton, quien en *Caminar. Elogio a la lentitud y los caminos* (2014) señala la centralidad del cuerpo en los desplazamientos, la cual parece haber sido olvidada con la presencia de rutas y automóviles que destronaron la locomoción a pie y los senderos. También, para Le Breton, el viaje a pie de largo aliento implica un sueño o saber previo: “Una caminata de larga duración, [...] comienza mucho antes del primer paso. La imaginación del recorrido se trama en el sueño” (2014, p. 143). Pero ¿Cuál es el sueño posible de un poeta asediado por el fracaso? Como ya mencionamos, para un poeta desafortunado ese sueño (tal vez, el único posible) consiste en habitar los caminos, reduciendo sus quehaceres de subsistencia y entregándose por completo a la escritura poética.

Entonces, el deseo del viaje es el primer contacto con la máquina subjetivante y subjetivada del viaje. Santōka no es un peregrino que busca la expiación o salvación espiritual, cuyo viaje interior se corresponde con el exterior.⁵ Las primeras líneas de los Diarios de Santōka

⁵ Beatriz Colombi (2006) clasifica los relatos de viaje según sus motivos. Entre estos señala que el relato de la peregrinación religiosa suele recurrir a una estructura argumental que relaciona el crecimiento espiritual

ponen en evidencia la auto-destinación de un poeta a emprender un viaje sin destino y, por ende, en cierto modo, sin-sentido. Santōka viaja porque mantenerse en marcha es una forma de meditación. Caminar es un modo de ejercitar *mu-shin*, el vacío de mente. Como explica James Abrahms (1977), la excursión espiritual a la naturaleza (especialmente al río y la montaña) era una práctica común llevada a cabo por emperadores y nobles con fines religiosos y estéticos que tiene una larga tradición desde el período Heian. Este retiro aliviaba las cargas del mundo político. En el marco de esta tradición, influenciado por el zen, más la auto-destinación hacia un destino incierto, el deseo de viaje por el viaje en Santōka es comprensible. La expresión *iré tan lejos como pueda ir*, evidencia la poca importancia de llegar a destino y el deseo del viajar por viajar.

Caminar y postergar el destino o negarlo por completo borra la diferencia entre punto de partida y el de llegada, respondiendo así la idea zen de indiferenciación de las cosas, poniendo al yo vacío en una relación de unicidad con el entorno. Este principio es central en la práctica de la meditación sentada (*zazen*) y es extensivo a todas las ideas zen, configurando una ética presente en la práctica de todas las artes tradicionales japonesas. Un filósofo que se ocupó de sistematizar el zen, Toshihiko Izutsu (2009) explica que el vacío del yo (interior) propicia un estado mental en el que la mente que conoce su objeto (exterior) se vacía al punto de dejar de tener conciencia de él y del acto de conocer. Así se crea “Un campo indiviso que no es exclusivamente subjetivo ni exclusivamente objetivo, sino que comprende ambos, el sujeto y el objeto, estado peculiar previo a su propia bifurcación en estos dos términos” (Izutsu, 2009, p. 33).

La relación del caminar de Santōka con los principios del zen da cuenta de una de las dimensiones conceptuales del viaje que participa en la configuración de su poética. En los Diarios, el *deseo de errancia* hace primar el caminar por sobre el destino. Se trata de una actitud zen en continuo cuestionamiento por parte del poeta. Esto se evidencia en la entrada del 9 de noviembre de 1930, Santōka reflexiona:

Cuando Fayan dice, ‘Cada paso es una llegada’, olvida lo caminado, tampoco piensa aquello por caminar. Un paso, otro paso; ni más allá, ni más acá; ni la dirección al este o al oeste: un paso es una totalidad. Llega hasta ahí y entenderás el significado del caminar para el zen. (2003, p. 39)

El deseo de errancia como origen del viaje anuncia una reflexión central en los Diarios de Santōka en torno al caminar. El acto de desplazamiento configura cuestiones espacio temporales

del peregrino en relación con el desplazamiento por el espacio. La novela picaresca recurre a un recurso similar donde el viaje se corresponde con un crecimiento cognitivo y/o intelectual.

que son definatorias para entender el modo de percibir y significar el mundo tan singular de este poeta. En este sentido, el caminar es un cronotopo que organiza rasgos que se definen su poética.

Caminar

Según Le Breton, viajar a pie implica postergar el destino constantemente: “Un caminante nunca llega, siempre está de paso” (2014, p. 39). Para este autor, en este tipo de viajes lo más importante es encontrarse disponible para el mundo. El viaje restaura la dimensión física de la relación entre el individuo y el entorno. Por ello, el viaje se trata de ir al encuentro con uno mismo, pero a la vez es exponerse a la intemperie y dejarse afectar por ella en un tránsito plenamente sensorial. En este sentido, caminar es estar cuerpo a cuerpo con el mundo, lo que propicia una disponibilidad de los sentidos que da lugar a una percepción ávida del instante: “La disponibilidad conduce a sensaciones más vivas, más memorables” (Le Breton, 2014, p. 53).

Caminar dispuesto a la percepción del instante ¿Quiénes más disponibles que los poetas del haiku? Se ha dicho de estos poetas que no ejercitan un oficio literario, sino una cortesía hacia el mundo. Vicente Haya, especialista en haiku japonés escribe en su libro *Aware*: “El poeta recibe un impacto por parte de la realidad y vibra bajo su efecto; durante esa vibración se concibe un haiku” (2013, p. 33). Vibrar bajo ese impacto de la realidad es posible porque el poeta se deja afectar en todos sus sentidos por el entorno, está dispuesto a recibirlo. Haya señala: “[...] un *haijin* no es un experto en el uso de las palabras, sino un individuo particularmente sensible al mundo” (2013, p. 33).

Ahora bien, en el caso de Santōka, los haikus en los que el cuerpo tiene mayor presencia son los que mejor dan cuenta de esa disponibilidad ante el mundo. Haikus como: “No me importa, / si llueve, / llueve” (2003, p. 33), sugieren que el poeta se ha hecho uno con el paisaje. Podríamos imaginar que el momento en que se concibió este haiku, el poeta está empapado a tal punto que la lluvia le resulta indiferente. Resguardarse de la lluvia es una actitud propia del turista. A diferencia de este, el caminante la acepta. Santōka sabe que ante las fuerzas climáticas no hay nada que hacer. Por ello, aceptar la lluvia es una forma de convivir con el paisaje en tránsito. Este modo de habitar el paisaje en movimiento es un tema de la poética de la errancia de Santōka. Caminar sin destino condice a una percepción muy fina de los elementos del entorno que lo acompañan configurando una estética centrada en los cambios de la naturaleza durante el desplazamiento.

Otro ejemplo de la relación con el entorno es el haiku: “Ni una pizca de nubes/ el cielo más solo que nunca” (2003, p. 31). Para el que camina, el cielo es una compañía incondicional. Siempre está allí a la vez que siempre está diferente. El último verso del haiku deja dilucidar que el poeta conoce en profundidad la soledad de ese cielo, que sin una nube le toca estar solo. Estos son

saberes que solo posee un caminante, como señala Onfray: “El viajero sabe leer la materia de las nubes, descifrar sus promesas, interpreta los vientos y conoce sus costumbres” (2016, p. 19). La soledad del cielo se vuelve un motivo poético de los más refinados en este poeta. Mientras camina solo, el cielo es el único testigo de su osadía personal, por ende, su compañía merece una reverencia, como en el haiku: “Ni una nube a la vista/ me quito el sombrero” (Santōka, 2003, p. 30).

También, en los Diarios de Santōka encontramos recurrentemente la presencia de un cuerpo asediado por el dolor y las heridas, ocasionadas o intensificadas por el viaje. Todo viaje a pie de largo aliento está acompañado por heridas, marcas de la extenuación del cuerpo, pero si además dichas heridas son acompañadas por la edad y los vicios se vuelven: “[...] un dolor incesantemente reactivado” (Le Breton, 2014, p. 108). El alcoholismo y la enfermedad, así como la ansiedad, son heridas del tiempo de una vida en desgracia. Santōka lo sabe muy bien, el 20 de octubre de 1930 escribe:

Tomemos el caso del *sake*, me gusta el *sake*, así que no voy a renunciar a él. Eso es todo. No hay nada que hacer al respecto. Pero ¿cuánto mérito obtengo haciéndolo? Si dejo que el *sake* obtenga lo mejor de mí, entonces soy un esclavo del *sake*. En otras palabras, ¡soy un caso perdido! (2003, p. 37)

Muchas peregrinaciones religiosas tienen como motivo sanar heridas o bien agradecer una sanación. Pero en el caso del monje japonés, el vicio o las heridas son recordatorios de una desgracia de la que se pretende escapar, no sin un poco de ironía como en la cita anterior. Sin embargo, el alcoholismo y la enfermedad aparecen en haikus para ofrecernos paisajes que también forman parte del error del poeta. Por ejemplo, en: “un poco de fiebre /apresurándose con el viento” (2003, p. 30). Durante el viaje las heridas no cesan de recordar el tiempo de un cuerpo que muere mientras camina, es decir, la propia existencia.

Los senderos

Ahora bien, en los tiempos de Santōka los viajes se hacían en un contexto bastante particular. No se encamina en medio de una naturaleza tranquila y apacible, idea que suele leerse en estudios sobre poetas clásicos de haiku (cuya idea de naturaleza difería significativamente de la que tenían los poetas modernos). Los senderos y paisajes que transita Santōka están en continua transformación dado el proceso modernizador de Japón de fines de la era Meiji (1868-1912) y principios de la era Shōwa (1926-1989). Estos años se caracterizaron por la introducción de arte, cultura y tecnologías occidentales en Japón, impulsando una rápida modernización. En menos de 50 años, Japón pasó de ser un país feudal a una potencia mundial y los cambios se dan

en todos los órdenes. Todo dentro del territorio japonés se ve afectado por esta transformación. Las zonas rurales van de a poco perdiendo terreno al tiempo que se conectan con el resto del archipiélago gracias a nuevas vías (especialmente ferroviarias) y medios de transporte.

Pero entonces ¿qué naturaleza tenían los caminos de Santōka? En la poesía de Masaoka Shiki (1867-1902) podemos encontrar un registro de este cambio en el modo de ver la naturaleza en el campo de la poesía japonesa tradicional del cual precede el haiku. Shiki propuso el concepto de *shasei* para el haiku, el cual implicaba un modo de representación de la naturaleza como bosquejo partiendo de preceptos de las ciencias positivas. Es decir, tal y como aparece frente a sí (*maemono*). Previo a Shiki, la naturaleza se observaba desde otro filtro, la poesía china que Japón cultivó durante cientos de años transmitía símbolos, metáforas, figuras, las cuales se repetían en las diferentes formas poéticas. Por ejemplo, los cerezos, los ríos y las montañas de Bashō evocan esta naturaleza conceptual. Esto no quiere decir que Bashō no haya sido un gran innovador del *hokku* (forma poética que antecede al haiku, que fue lo que efectivamente Bashō escribió). Su conocimiento *waka* (poesía nacional) debió de transmitirle aquella estética y cultura de *las cuatro estaciones*.⁶ Esta naturaleza textualizada se volvió anacrónica para los poetas del haiku del siglo XX, especialmente aquellos que sucedieron a Shiki quien se proponía captar una naturaleza *fuera de texto*. La idea del haiku como una poesía en armonía con la naturaleza se popularizó en occidente a través de las lecturas de obras de corte de la era Heian que sostenían el paradigma chino, especialmente la *Historia de Genji*. La naturaleza de Santōka y sus caminos esta lejos de pertenecer a este tipo de armonía. Hay en su escritura una constante desarmonía en esa naturaleza conquistada. El clima, el terreno, las personas que lo reciben se muestran la mayor parte de las veces hostiles y desagradables. Si tuviéramos que describir la naturaleza de sus caminos diríamos que su modo de capturarla en sus haikus y en su diario es más cercana al modo de Shiki, a la vez que toma elementos de lo que se llamo el paradigma de *satoyama* (pueblo al pie de la montaña)⁷ que desarrollaban un vínculo con la naturaleza respetuoso de sus dioses violentos

⁶ Según Haruo Shirane, la poesía de las cuatro estaciones se elaboró a partir del paradigma de la poesía china y se cultivó en Japón desde la época cortesana en adelante. Esta poesía de las cuatro estaciones respondía menos a la naturaleza y al clima real que al bagaje de figuras simbólicas heredadas de China organizadas a partir de las estaciones del año. Por ejemplo, las flores de ciruelo en primavera se tradujeron en Japón en los pétalos de cerezo de primavera. Todo este repertorio de figuras conformaba una “naturaleza secundaria” (2018, p. 24) que no representaba en absoluto el clima poco favorable del archipiélago nipón azotado de lluvias y tifones en otoño, y calores intensos y húmedos en verano.

⁷ El paradigma de *satoyama* (*sato*, pueblo; *yama*, montaña) deriva de la literatura popular y comienza a hacerse presente en Japón a partir de la segunda mitad de la era Heian. Según Haruo Shirane (2018) este paradigma también constituye una naturaleza secundaria en tanto estuvo plagado de figuras y símbolos de las culturas agrícolas desarrolladas al pie de la montaña. Por ejemplo, la presencia de dioses en los campos de arroz que debían ser ofrendados y celebrados para apaciguar su ira y conseguir su favor durante la siembra. En los bosques en cambio reinaban dioses salvajes y violentos que debían mantenerse alejados y

y benefactores, una naturaleza de formas imperfectas y agrícolas. Lejos de la ciudad Santōka nos muestra la vida de campo sesgada por la modernidad: “Cuando trabajo la tierra/ a solas/ surge una canción” (2006, p. 34).

Santōka va esquivando peligros modernos y deja registro de ello en haikus como: “casi atropellado/ frío/ en el camino frío” (2003, p. 40); o “llovizna/ solo un camino/ para pasar” (2003, p. 40). Frente a todos los cambios en su paisaje, el poeta aun así camina. En aquel momento de la *belle époque* japonesa, su figura de monje errante se vuelve un anti-dandi: pordiosero y sin destino camina a pie. En esta persistencia, Le Breton ve *un acto de resistencia*: “Anacrónico al mundo contemporáneo que privilegia la velocidad (...) la caminata es un acto de resistencia que privilegia la lentitud” (2014, p. 14). Santōka es un claro intérprete de ese acto, el 1 de octubre de 1930 escribe:

Hoy, mientras caminaba, no dejaba de pensar: habiendo trenes y automóviles, decido caminar, y encima calzado con sandalias de paja. ¡Qué cosa anticuada! Una manera tan ineficaz y pesada de viajar. De hecho, en el camino que recorrí hoy había autos y bicicletas que pasaban de vez en cuando, pero no encontré casi nadie que caminara. Sin embargo, el hecho de aventurarme a hacer algo tan ridículo, para mí que no soy muy listo, justifica mi existencia. (2003, p. 34)

Así, Santōka se enfila entre los caminantes de la modernidad. Según Onfray, el caminante es un condenado del capitalismo ya que no puede ser asimilado por él (2014, p. 17). Sin hogar, sin empleo alguno, Santōka está dedicado solo a caminar y mejorar su haiku. Así se sustrae a la esfera social y, de ese modo, se resiste a integrarla a favor de valores contrapuestos a la sociedad moderna. Es decir, ante la imposibilidad de participar pacíficamente del mundo social, el único modo de justificar su existencia es aventurarse en una empresa inútil y ridícula. Una aventura que contradice la economía con el hecho de pedir limosna a cambio de oración de un monje que no pertenece a ningún templo.

Sin embargo, lo anterior no significa que en su poética no haya espacio para criticar y/o comentar esa modernidad que lo rodea. En este sentido, Santōka contradice otras tipologías de caminantes, como por ejemplo la del ermitaño, cuyo aislamiento social es total. Fuera de la gran ciudad, recorriendo los caminos rurales, sus personajes principales son campesinos y sus temas la pobreza y la miseria. Esta afirmación se debe comprender en un contexto histórico específico.

calmados por medio de rituales para que permitan la buena cosecha. Según Shirane, el “ecosistema de satoyama” (2018, p. 28) expone el vínculo de los pueblos con una naturaleza en constante transformación, ya sea por su modificación a través del cultivo o como benefactora de recursos. Sus formas son imperfectas y muchas veces esta naturaleza indómita establece sus propias reglas.

Como mencionamos anteriormente, la década del treinta se caracterizó por el aumento de las fuerzas nacionalistas, el crecimiento del control político y militar de Japón sobre Manchuria y Shanghái, y la fuerte presencia de Japón en la escena internacional. Tokio se convirtió en metrópolis y en referencia cultural para toda Asia. Pero este empoderamiento no benefició a las masas. Las secuelas de la Primera Guerra Mundial persistían, el hambre y la miseria de los sectores rurales también.

En los Diarios de 1930 de Santōka no hemos encontrado una crítica fuerte al gobierno de su época, pero el hecho de rescatar continuamente algunas formas de vida es significativo. El 20 de septiembre de 1930, escribe: “Los occidentales tratan de conquistar las montañas. Los asiáticos contemplan las montañas. Para nosotros, no son un objeto de investigación sino una obra de arte. Pacientemente, saboreo las montañas” (2003, p. 33). Lo cual se confirma en otro *haiku*: “A veces/ dejo de rogar/ y miro las montañas” (2003, p. 31) o bien con la presencia con tecnologías características de la época: “Pasando un día / me dejan escuchar/ su fonógrafo” (2003, p. 38).

Son evidentes dos figuras contrapuestas en los Diarios: la del sujeto occidental que explora el país para comprenderlo, en contraposición a la de Santōka, cuyo rol es ser portavoz de esos sectores marginales a la modernidad. Así, deja un registro sobre la miseria olvidada por el desarrollo de la capital imperial, las fuerzas armadas y el ultranacionalismo. Su sensibilidad está al servicio de aquellos sujetos que habitan la periferia de la gran ciudad. Así, relata la vida de campesinos e inmigrantes convirtiéndose en un agente de transculturación hacia el interior de un país. Escribe el 16 de septiembre de 1930:

De estos vendedores ambulantes que van por el campo, oigo hablar de la miserable suerte de las familias campesinas locales: un jornalero que suda de la mañana a la noche, puede hacer 80 *sen*; si es mujer, 50 *sen*. Un carbonero trabajando todo el día hará 25 *sen* como máximo; alguien pescando eficientemente en el río Kuma (famoso por sus peces dulces) puede obtener 70 u 80 *sen* por día. Obviamente, esta. Las personas apenas se mantienen con vida. Cuando pienso en ello, la vida que vivo es mucho mejor de lo que merezco. (2003, p. 32)

También, partes de este diario podrían leerse como un informe de economía. En el anterior pasaje (y repetidamente en otros), compara salarios con jornadas de trabajo o imagina la calidad de vida a partir del dinero que disponen. Unos de sus personajes más recurrentes son los inmigrantes coreanos o chinos que viajan por Japón vendiendo mercadería barata en busca de una mejor vida. Para Santōka, ellos son buenos conocedores de los vestigios del Japón feudal. Como él mismo, esos mercaderes ambulantes viajan a pie y conocen la realidad de los habitantes rurales y sus historias. Relatan su miseria a la vez que padecen: “ciudad de los vientos/ un coreano/ cuyas pieles no se venden” (2003, p. 38).

Teniendo en cuenta lo anterior, podemos afirmar que la figura de este monje poeta no encaja en tipologías simples, dado que no es un simple peregrino. Edgardo Scott en *Caminantes* (2019) describe cinco figuras de caminantes de la modernidad (*flâneurs*, paseantes, *walkmans*, vagabundos, peregrinos) a partir de fragmentos y pasajes literarios. Teniendo en cuenta dichas figuras, Santōka como monje-poeta-caminante-mendicante no es un peregrino sino un vagabundo. El peregrino tiene camino definido y una intención clara al realizar un viaje guiado por la fe (Scott, 2019, p. 85). Al contrario, Santōka es un vagabundo cuya marcha se sustrae al sentido al no tener ruta ni destino.

Según Scott, entre las variaciones de la figura del vagabundo se cuentan la del sonámbulo cuya realidad es el sueño; también, la del *homeless*, quien tiene un destino móvil en continua postergación. Los vagabundos se caracterizan por ser interrupciones de la estructura social y su modo de andar errante. En este sentido, comparte el motivo poético de la errancia, propio del vagabundo: “Tal vez se trate de que, en estos tiempos del GPS, radares y espacios cerrados, en la errancia, en toda errancia auténtica, haya necesaria, decididamente, un motivo poético” (Scott, 2019, p. 78). Además del claro motivo poético en Santōka, leyendo sus Diarios y haikus encontramos testimonios de vidas al margen a la vez que opera como un agente de crítica cultural, aunque no opere transformaciones prácticas en su tránsito. En este sentido, Santōka es en gran parte un observador que reflexiona sobre los paisajes que transita. Y esa observación no es posible para quien viaja acelerado en aviones o trenes donde el paisaje pasa sin poder ser captado. En este sentido, la lentitud se vuelve característica de la poética de la errancia.

Lentitud

Al caminar, el poeta atraviesa y es atravesado por diferentes paisajes habitando un tiempo singular. Estar en marcha implica una temporalidad subversiva a la de las agendas modernas que organizan el tiempo en razón a su mayor productividad. La lentitud de viajar a pie es propia de quien atiende a la contemplación y percepción del entorno demorándose en cada acontecimiento. Le Breton escribe al respecto: “[...] en un tiempo lentificado, la caminata no es una búsqueda de rendimiento o de lo extremo sponsorizada por marcas comerciales, es un esfuerzo a la medida de los propios recursos del caminante” (2014, p. 47).

Anteriormente, mencionamos que caminar implica un modo de disponerse al mundo, el cual comprende un uso del tiempo de manera no-productiva o in-operosa. Sin embargo, la lentitud no necesariamente implica un caminar constante sin interrupciones. Quien se deja afectar por el entorno es sorprendido por las ocurrencias del paisaje que irrumpen la monotonía de los pasos. Le Breton afirma: “La caminata es una apertura al mundo que invita a la humildad y a la percepción

ávida del instante” (2014, p. 23). También, Onfray señala que, en recusación del tiempo social, el viajero habita: “un tiempo singular, construido por duraciones subjetivas y por instantes festivos queridos y deseados” (2016, pp. 18-19).

El conjunto de haikus que escribe y re-escribe Santōka en sus Diarios conforman un relato discontinuo de viaje, cuya temporalidad está hecha de sucesivas interrupciones. No son los destinos los que modifican el caminar, sino esos instantes festivos donde detenerse es escribir un haiku, como un acto que reverencia ese momento de la naturaleza. Por ejemplo, haikus como: “Sonido de las olas/ muy lejos, muy cerca/ ¿cuánto tiempo más para vivir?” (Santōka, 2003, p. 31). Este haiku delata que al caminar la única ubicación de la que hay duda es hacia dónde está el mar. A la vez, con la pregunta final, el poeta nos deja entender que el sonido de las olas, como el tiempo que lleva caminando, se ha prolongado en el tiempo. Pero el tono renegado de esa pregunta también deja un matiz de tedio en ese caminar interminable, aunque elegido por voluntad propia. Otro haiku que demuestra la lentitud del camino, a la vez que el tedio y la maravilla de realizarlo es: “aún quedan casas en el camino/ él lleva un buey auestas” (2003, p. 28). Podemos atribuirle dos sentidos a este haiku: uno, la pena de Santōka por aquel que tira del buey, a quién aún le falta un largo y tedioso camino para llegar a su hogar; el otro, señala la lentitud de un recorrido donde las casas aparecen una tras otra.

Onfray señala que el viaje activa una sensorialidad que atraviesa el cuerpo y la imaginación. Dejar registro de ello en la escritura es tal vez la única misión del errante. En el caso de Santōka escribir haiku es lo que moviliza el viaje. A diferencia de quienes escribieron cartas, diarios y/o bitácoras, la escritura de poesía es una apuesta que permite, parafraseando a Onfray, acceder al imaginario de una subjetividad infundida por el lugar. Es por ello que el modo en que se realiza el viaje, los paisajes que se atraviesan y los modos de habitar el tiempo, interceden en la configuración de una poética.

Teniendo en cuenta las teorías del viaje a pie de Onfray y Le Breton, el haiku aparece como la forma poética más apropiada para inscribir la experiencia del caminar. En su carácter de *α-notación*, de pequeño cuadrado, como decía Barthes (1993; 2005) el caminante deja constancia de pequeños sucesos que lo maravillan. En consonancia, Onfray explica: “El poeta transforma la multiplicidad de sensaciones en un depósito reduce de imágenes incandescentes” (Onfray, 2016, p. 36). Sin saber nada de haiku, cualquier lector podría afirmar que se trata de pequeño poema que celebra el instante o bien, una nota sobre un suceso que no puede dejarse pasar. Incluso Onfray, aunque no nombra el haiku, alerta sobre esta cualidad del breve poema: “Tomar nota [...] tallar en la cinta de la cronología momentos magníficos, instantes que recogen, que resumen la idea y que sintetizan el espíritu del desplazamiento” (2016, p. 56).

Consideraciones finales

El recorrido que hemos realizado es una breve exploración de la inmensa obra de Santōka, conformada por haikus, diarios y ensayos. Sin embargo, como hemos sugerido a lo largo del trabajo, su escritura nos permite describir y sistematizar su escritura en una poética de la errancia. Santōka, viajero a pie y sin destino, camina abierto y disponible al mundo que se le presenta. El diario es un confesionario y un lugar para registrar la resistencia al impulso modernizador. Aventurado en una travesía inútil, dada su falta de fines y destinos, Santōka camina por el solo hecho de caminar. La pregunta por el *dónde* no tiene respuesta. El solo hecho de conservar ese interrogante es lo que lo mantiene en marcha: “¿Qué pretendo encontrar/ internándome en el viento?” (2004, p. 159). Este caminar sin fines le permite habitar la lentitud del tiempo de una forma singular: aunque se demore en la escritura de sus poemas, reniega de la aventura inacabable de caminar. Caminar es su único destino: “No hay forma de evitarlo/ ya estoy andando” (2004, p. 32).

Santōka escribe haikus irrespetuosos a la métrica, los que Burton Watson (2003) describe atinadamente como: haikus para ser leídos en un solo respiro. Este poeta es un maestro en el registro de los célebres momentos por insignificantes que parezcan. Escribe mientras descansa, como en: “El viento de la noche/ toca la puerta” (2003, p. 33) o bien, en marcha mientras se deja bañar por el color de los árboles: “otoño/ ya enrojecen/ los arcos de la montaña” (2003, p. 33). La lectura de estos poemas suscita lo experimentado por el caminante. Así, su escritura expande los límites de la experiencia y la prologa a otras dimensiones significantes que trascienden al espacio y tiempo experimentado.

El haiku es su forma más propia de registrar las impresiones fugaces. Se escribe rápido, de pie o, incluso, mientras se camina. Aunque es breve nunca pierde complejidad ni belleza poética. Con unas pocas palabras, el poeta puede regresar a experiencias sensoriales más allá de lo visual. Recordar el aroma, las texturas y lo sentido en un momento determinado es la función principal del haiku. En las reflexiones y haikus que aparecen de los *Diarios* de Santōka siempre vela una reminiscencia. Ante su relato, soñamos con esos senderos que atravesó y a través de sus haikus re-encontramos esos lugares y su experiencia.


La obra de Santōka es una invitación a sumergirse en el desplazamiento constante. Las categorías aquí señaladas dan sentido al conjunto de figuras, imágenes y expresiones que los haikus y fragmentos convocan. Durante la lectura, soñamos con una caminata imposible a la vez que habitamos un tiempo y un espacio en constante errancia. Con Santōka aprendemos que importan menos los destinos que las maneras de ir.

Bibliografía

- Abrahms, J. (1977). Hail in the in the begging bowl: the odyssey poetry of Santōka. *Monumenta Nipponica*, 32 (3) 269-302. Recuperado de: <https://doi.org/10.2307/2384370>
- Aira, C. (21 de junio de 2001). El viaje y su relato. España: El País.
- Barthes, R. (1993). *El imperio de los signos*. Madrid: Mondadori.
- Barthes, R. (2005). *La preparación de la novela: notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Colombi, B. (2006). El viaje y su relato. En: *Latinoamérica*, 2(43), 11-35.
- Haya, V. (2013). *Aware: iniciación en el haiku japonés*. Barcelona: Kairós.
- Izutsu, T. (2009). *Hacia una filosofía del budismo zen*. Madrid: Trotta.
- Le Breton, D. (2014). *Caminar. Elogio de los caminos y la lentitud*. Buenos Aires: Waldhuter.
- Melchy Ramos, Y. (2018). Sin dinero, sin pertenencias, sin dientes. Sólo yo. La génesis del haiku de ritmo libre y la poética de Taneda Santōka (1882-1940). En: *Mirai. Estudios japoneses*, 2, 175-188. Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/MIRA/article/view/60503>
- Onfray, M. (2016). *Teoría del viaje. Geografía poética*. México: Taurus.
- Santōka, T. (2003). For all my walking. Free-verse Haiku of Taneda Santōka with Exerpts from His Diary [Introducción y traducción de Burton Watson]. New York: Columbia University Press.
- Santōka, T. (2004). *Saborear el agua*. Madrid: Hiperión.
- Santōka, T. (2006). *El monje desnudo*. Madrid: Miraguano.
- Shirane, H. (2018). Poesía y naturaleza. En: Hoyos Hattori, P. y Stilerman, A. (Eds.). *El archipiélago*, (pp. 21-45). Buenos Aires: Lomo.
- Scott, E. (2019). *Caminantes*. Argentina: Godot.
- Stevens, J. (1980). *Mountain Tasting: zen haiku by Taneda Santōka*. New York: Weatherhill.

Fecha de recepción: 3 de marzo de 2022

Fecha de aceptación: 10 de mayo de 2022

Licencia  Atribución
– No Comercial – Compartir Igual
(*by-nc-sa*); No se permite un uso
comercial de la obra original ni de
las posibles obras derivadas, la
distribución de las cuales se debe
hacer con una licencia igual a la
que regula la obra original. Esta
licencia no es una licencia libre.

